

# Сцeнa

**1-2 / 2015**

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 2015.

Број 1/2

Година LI

ЈАНУАР-ЈУН

**РЕЧ УРЕДНИКА** . . . . . > 6

**I / 50 ГОДИНА ЧАСОПИСА СЦЕНА** . . . . . > 8

Рашко В. Јовановић

**Прва годишта Сцене** . . . . . > 9

Интервју: Петар Марјановић

**Две деценије у уредништву Сцене** . . . . . > 14

(Разговарала > Марина Миливојевић Мађарев)

Интервју: Зоран Т. Јовановић

**“Верујем у прилагодљивост хистриона”** . . > 24

(Разговарала > Ивана Игњатов Поповић)

Весна Крчмар

**Сећање на Момира Пејовића** . . . . . > 30

Интервју: Радомир Путник

**Позориште – огледало и**

**подстицај друштвених дешавања** . . . . . > 33

(Разговарала > Ивана Игњатов Поповић)

Интервју: Љиљана Пешикан Љуштановић

**Ствари које имају традицију**

**не пропадају лако** . . . . . > 39

(Разговарао > Младен Ђуричић)

Интервју: Вида Огњеновић

**Змајевити уреднички тим** . . . . . > 46

(Разговарао > Младен Ђуричић)

Интервју: Даринка Николић

**Препознавање нових токова**

**у српској драматургији** . . . . . > 52

(Разговарао > Светислав Јованов)

Светислав Јованов

**На трагу првих увида** . . . . . > 55

(Театролошка мисао у **Сцени**, 2002–2012)

**Сцена у фусноти** . . . . . > 57

(Приредила > Александра Коларић)

**II / ТЕОРИЈСКА СЦЕНА** . . . . . > 62

Снежана Кесић

**Јован Христић,**

**профил теоретичара драме** . . . . . > 63

**III / ГЛУМА** . . . . . > 68

Бојана Герун

**Структуралистички приступ**

**Систему Станиславског** . . . . . > 69

(савети дилетантима)

Агота Виткаи-Кучера

**Вежбе за корекцију поремећаја**

**гласа код студената глуме** . . . . . > 77

“WIC” (“ВИК”) техника (Агота Виткаи-Кучера)

**IV / БАЛЕТ** . . . . . > 86

Интервју: Јиржи Килијан

**Краљ игре у земљи успаваног гуштера** . . > 87

(Разговарала > Радмила Ђурица)

Зоран Р. Поповић

**Откривање невидљивог** . . . . . > 90

(12. београдски фестивал игре)

Габриела Теглаши

**О балету** . . . . . > 104

**V / ПОЗОРИШТЕ И ОБРАЗОВАЊЕ** ..... > 110

Интервју: Александра Јелић

**Позориште у набујалом свету** ..... > 111

(Разговарала > Наташа Миловић)

Живкица Ђорђевић

**Драма у образовању као вид  
усавршавања педагошке  
праксе наших школа** ..... > 116

**VI / АЛТЕРНАТИВНА СЦЕНА** ..... > 121

Симон Грабовац

**Позориште Мимарт  
или од кореодраме до  
трансмедиијалног театра** ..... > 122

**VII / ИСТОРИЈСКА СЦЕНА** ..... > 132

Миодраг Петровић

**Стерија / Носталгија** ..... > 133

Зоран Ђерић

**Виткаци, пост скриптум** ..... > 138

**VIII / КУЛТУРА СЕЋАЊА: ЈОВАН ЂИРИЛОВ** ... > 147

(Приредила > Наташа Миловић)

Зоран Јовановић

**Последњи лет** ..... > 149

Новица Антић

**Јованови оксиморони** ..... > 149

Борка Павићевић

**Рука Ј. Ђ.** ..... > 150

Дубравка Кнежевић

**Запис са Јадрана** ..... > 151

Александар Милосављевић

**Јован Ђирилов и анегдоте** ..... > 152

Жељко Хубач

**Ренесансна личност велике енергије** ... > 153

Борис Лијешевић

**83:38** ..... > 155

Ксенија Драгунска

**Пријатељство на први поглед** ..... > 156

Милена Драгићевић Шешић

**Мислити стиховима на српском,  
енглеском и руском** ..... > 157

Весна Богуновић

**Познавала сам Јована** ..... > 159

Љубица Бељански Ристић

**Полифонија по Јовану** ..... > 161

Милан Лучић

**Даблинци** ..... > 162

Аја Јунг

**Дружење као доживљај** ..... > 163

Ана Томовић Ршумовић

**Ромео и Јулија ОК родитеља** ..... > 164

Радослав Миленковић

**Бурека из пекаре "Код Ђирилова"** ..... > 165

Милош Латинковић

**Успомене из чаробне кутије** ..... > 165

Јелена Богавац

**Без његовог Ја на свету** ..... > 166

**IX / КЊИГЕ, ДОГАЂАЈИ, IN MEMORIAM** . . . . . > 168

КЊИГЕ:

Јован Стерија Поповић

**Весела позорја и Жалостна позорја** . . . . . > 169

(Пише > Исидора Поповић)

Миленко Маричић

**Један ме је дечак тражио** . . . . . > 172

(Изабрао и приредио: Гордан Маричић)

(Пише > Весна Перић)

Зоран Ђерић

**Драматуршки постскрипtum** . . . . . > 174

(Пише > Биљана Нишкановић)

ДОГАЂАЈИ:

Зоран Ђерић

**250 година позоришта у Пољској** . . . . . > 176

Ана Тасић

**Конкурс Стеријиног позорја  
за оригинални драмски  
текст 2014/2015.** . . . . . > 177

(Белешке о драмским текстовима)

Горан Цветковић, Ника Архар, Наташа Гвозденовић

**Корекција Зорана Гашија** . . . . . > 180

Ана Тасић

**Вредна истраживања сценског језика** . . . > 183

(Шоукејс хрватског позоришта одржан у Загребу)

IN MEMORIAM:

**Миленко Мисаиловић (1923–2015)** . . . . . > 188

**X / НОВА ДРАМА:**

**ДАНИЦА НИКОЛИЋ НИКОЛИЋ / ЗОРАН ГАШИ** . . . > 191

Даница Николић Николић

**Биографија ауторке** . . . . . > 192

Милош Латиновић

Драматуршка белешка:

**Нема светла за Дритин тунел** . . . . . > 193

Даница Николић Николић

**Дрита** . . . . . > 195

Зоран Гаши

**Биографија аутора** . . . . . > 217

Зоран Ђерић

Драматуршка белешка:

**Између живота и смрти:  
у авану гарде** . . . . . > 218

Зоран Гаши

**Радио психа** . . . . . > 220

50

ГОДИНА

ЧАСОПИСА

СЦЕНА

(1965–2015)

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

СЦЕНА

---

# РЕЧ УРЕДНИКА

---

**П**рви блок у двоброју 1/2 посвећен је 50. годишњици нашег часописа. Часопис за позоришну уметност *Сцена* покренут је 1965. године. Десет година после оснивања Стеријиног позорја, у његовом окриљу дакле, с јасном намером да га прати, подржава и допуњава.

О првом уредништву (1965–1969) и првим годиштима *Сцене* пише Рашко В. Јовановић, који је тада био секретар уредништва.

Две деценије у уредништву *Сцене* (од другог уредништва, од 1970. до 1973, са Слободаном Селенићем, као главним уредником) провео је Петар Марјановић, најпре као одговорни уредник, а од трећег уредништва као главни уредник (1974), до шестог уредништва које је, на крају (1990), водио као главни и одговорни уредник. О том, за *Сцену*, изузетно важном периоду, са Марјановићем је разговарала Марина Миливојевић Мађарев.

Следи интервју са Зораном Т. Јовановићем, који је био у уредништву *Сцене* од 1974. до 1988. године (од 1975. до 1986. као одговорни уредник). Са њим је разговарала Ивана Игњатов Поповић.

Весна Крчмар, која је била секретарица редакције од 1987. до 1988. године, присећа се Момира Пејовића који је био најпре секретар (1982–1986), а потом и одговорни уредник *Сцене* (1987–1989).

Са Радомиром Путником, који је био главни уредник *Сцене* (1990–1994), разговарала је Ивана Игњатов Поповић. Са Љиљаном Пешикан-Љуштановић, која је била одговорна уредница у том периоду, али и члан осмог уредништва (1995–2001), разговарао је Младен Ђуричић. Он је разговарао и са Видом Огње-

новић, која је водила тзв. осмо уредништво, од 1995. до 2001. године.

Даринка Николић је била у уредништву *Сцене* од 1995. године, од 2002. до 2012. као главна и одговорна уредница. Са њом је разговарао Светислав Јованов и сам члан деветог уредништва. У ауторском тексту Јованов истиче театролошку мисао у том периоду.

На изванредан начин и оглед који следи, посвећен Јовану Христићу, као теоретичару драме, уклапа се у претходни блок, јер је он био и члан првог уредништва *Сцене*.

У уредништвима *Сцене*, поред поменутих имена, било је читав низ оних који данас имају своје место у југословенској историји, не само историји позоришта код нас него и историји књижевности, с посебним акцентима на драмској књижевности, али и на театрологији, јер су међу уредницима били писци, редитељи, позоришни критичари, потом и педагози на драмским академијама, филозофским и филолошким факултетима, директори и управници позоришта, руководиоци свих позоришних институција итд. *Сцена* је, несумњиво, била важан простор прожимања различитих идеја и утицаја, визија и подстицаја, а све са циљем презентовања југословенске позоришне уметности.

До сада је овај часопис уређивало девет уредништва. Од 2013. године *Сцену* уређује ново, десето уредништво.

Разговори и ауторски прилози досадашњих уредника *Сцене* сведоче о континуитету излажења часописа, о темама и прекупацијама појединих уредника и сарадника, о значајним позоришним догађајима и именима.

Култури сећања посвећен је блок о Јовану Ђирилову, који је приредила Наташа Миловић. Великог позоришника сећају се Зоран Јовановић, Борка Павићевић, Новица Антић, Дубравка Кнежевић, Жељко Хубач, Александар Милосављевић, Борис Лијешевић, Ксенија Драгунска, Милена Драгићевић Шешић, Весна Богуновић, Милан Лучић, Љубица Бељански-Ристић, Аја Јунг, Ана Томовић Ршумовић, Радослав Миленковић, Милош Латинковић и Јелена Богавац.

У блоку који је посвећен глуми објављена су два текста: о структуралистичком приступу *Систему* Станиславског пише Бојана Герун, док Агота Виткаи-Кучера пише о вежбама за корекцију поремећаја гласа код студената глуме, о “ВИК” техници коју је сама патентирала.

Блок о балету садржи ексклузиван интервју са Јиржијем Килијаном, светски познатим кореографом, који је направила Радмила Ђурица, док Зоран Р. Поповић пише о 12. београдском фестивалу игре. Габриела Теглаши, председница Удружења балетских уметника Војводине пише о Ани Ђурић, солисткињи балета Српског народног позоришта, добитници награде “Марина Олењина”, као и о уметности балета уопште.

У блоку “Позориште и образовање” налази се интервју са Александром Јелић, позоришном редитељком и директорком АпсАрт Центра за позоришна истраживања и текст Живкице Ђорђевић “Драма у образовању као вид усавршавања педагошке праксе наших школа”.

Алтернативна *Сцена* је посвећена Позоришту Мимарт из Београда о коме пише Симон Грабовац.

Историјска *Сцена* садржи један неуобичајен прилог: Миодраг Петровић, драмски уметник и књижев-

ник, сачинио је поему *Стерија, носџалија* која је посвећена оснивању Стеријиног позорја.

Исидора Поповић је представила издавачки подухват Стеријиног позорја – сабране драме Јована Стерије Поповића, у два тома: *Весела њозорја* и *Жалосџина њозорја*.

Ана Тасић извештава о резултатима конкурса Стеријиног позорја 2014/2015. за најбољи драмски текст.

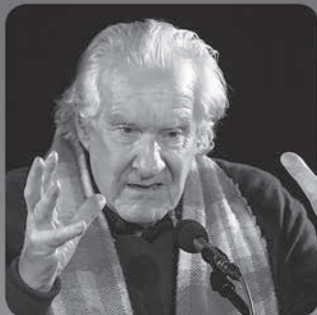
Објављујемо драме *Дриша* Данице Николић Николић и *Радио њсиха* Зорана Гашија.

Подсећамо да је преминуо Миленко Мисаиловић (1923–2015), као и да је ова година за Пољаке вишеструко јубиларна: 250 година је од оснивања Народног позоришта у Варшави, а са њим и 250 година јавног позоришта у Пољској, 130 година од рођења драмског писца Станислава Игнаци Виткјевича и 100 година од рођења редитеља Тадеуша Кантора.

Виткјевич је приметио да се ни позориште није могло “одупрети надирућем животу и полако се претварало у живот сам”, као и да ипак постоји “граница идентитета драмског дела”, која се не може прекорачити. Надам се да нисмо ту границу прекорачили.



# 50 ГОДИНА ЧАСОПИСА **Сцена**



АЛЕН БАДЈУ

Сцена

АЛЕН БАДЈУ | ТИМ ПРАЈС | ТИМ ПРЕНТКИ | МИРО ГАВРАН

4  
2014

Сцена  
ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

Сцена, YU ISSN 0036-5734  
Часопис за позоришну уметност  
НОВИ САД 2014.  
Број 4  
Година L  
ОКТОБАР-ДЕЦЕМБАР



ОДБРАНА ПОЗОРИШТА: АЛЕН БАДЈУ  
ПОЛИТИЧКО ПОЗОРИШТЕ: ТИМ ПРАЈС  
ПОЗОРИШТА ЗАЈЕДНИЦЕ: ТИМ ПРЕНТКИ  
МИРО ГАВРАН, "СЛАДОЛЕД"

Сцена ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ 4



Пише > Рашко В. Јовановић

## Прва годишта Сцене

Крајем 1964. године, од новембра месеца, почеле су интензивне припреме за издавање часописа за позоришну уметност *Сцена*. Издавач часописа, Стеријино позорје, формирао је Уредништво у којем су били чланови из Македоније, Србије, Словеније, Хрватске и Босне и Херцеговине. Као што је познато, главни уредник био је Јосип Кулунџић који је обављао највећи део послова око израде концепције часописа и окупљања сарадника. О његовим активностима писао сам у чланку “Јосип Кулунџић – уредник-оснивач *Сцене*”, објављеном у бројевима 1 и 2, 1985. године, када се обележавала двадесетогодишњица излажења часописа. Стога ћу се овом приликом, када се обележава педесетогодишњица, позабавити садржајем првих годишта часописа под Кулунџићевим уређивањем, што ће рећи од 1965. до 1969. године.

Већ први број часописа показивао је да је одабран прави пут кад је садржај у питању. Наиме, први број окупио је неколико угледних аутора. Јосип Видмар, председник Гланог одбора Стеријиног позорја, писао је уочи јубиларног, десетог фестивала, који је требало да се одржи кроз два месеца. Следи чланак “О психологији глумачког стварања” из пера др Бранка Гавеле. Био је то у сваком погледу један од најатрактивнијих текстова првога броја. Чувеног редитеља привукао је на сарадњу Јосип Кулунџић. Потом следе написи Јована Христића (“Чему трагедија?”), Же-



Генеза визуелног идентитета *Сцене* од оснивања до данас

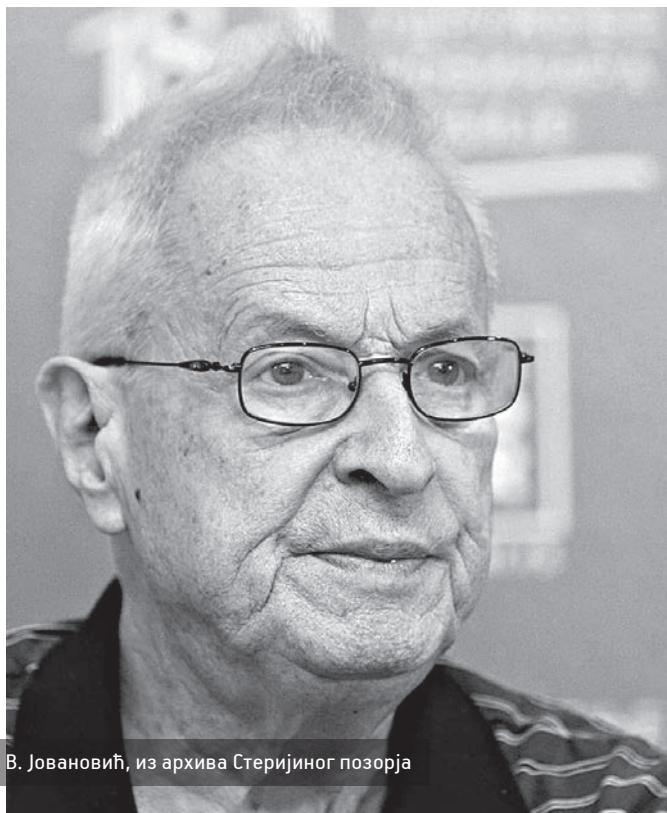
та Јаворшека (“Поезија – језик театра”), Павла Стефановића (“Неспоразуми око Бекета”), Слободана Селенића (“Позоришна представа као елемент драмске форме”), Владимира Петрића (“Позорница жива спона са прошлошћу – оживљавање визије театра Јоакима Вујића”), Аугустина Стипчевића (“Симбиоза поезије и драме у дјелима Мирослава Фелдмана”), Петра Селема (“Естетски услови оперне режије”) и Миодрага Павловића (“Ново комедиографско име: Александар Поповић”). Потом следи рубрика “Ликови” у оквиру које читамо чланке-портрете о троје глумаца – Ервини Драгман, Виктору Старчићу и Милки Гргуровој. Садржај првога броја закључен је обимном хроником позоришних догађаја у Београду, Скопљу, Сарајеву, Титограду (данас Подгорица), Паризу и Софији. Аутори тих критичких текстова били су Миодраг Илић, Јован Бошковски, Урош Ковачевић, Милорад Стојовић, Предраг Голубовић и Љубиша Ђокић. Сасвим на крају – рубрика “Глосе и белешке” састављена од краћих критичко-информативних записа о позоришном животу у Загребу, Вараждину, Риједи, Пули, Сплиту, Љубљани, Марибору и Новом Саду. “Друга сезона британског Националног театра” наслов је последњег текста објављеног у првом броју *Сцене*.

Навели смо садржај првога броја часописа зато што је редакција углавном примењивала композициону схему постављену у првом броју и током наредних година, с тим што су биле уведене још неке рубрике (“Писци и дела”, “Дилеме”, “Сценска искуства”, “Дневник” итд.). Називе рубрика у првом броју дао је главни уредник Јосип Кулунџић. Од самог почетка, он је на састанцима уже редакције непрестано истицао да часопис не сме бити “поштанско сандуче”, што ће рећи да морамо наручивати напise, а не штампати само оно што пошаљу сарадници. Кулунџић се залагао и за живу и занимљиву хронику позоришнога живота – наравно, првенствено у земљи, али и о значајним догађајима у страним позориштима. *Сцена* је веома брзо окупила сталне сараднике – позоришне критичаре из свих југо-

словенских театарских центара, као што је, уосталом, био случај и са првим есејистичким делом часописа. Насловну страну, заправо корице, креирао је Миодраг Писањук, кога је предложио Јован Христић који је био један од најактивнијих чланова првога уредништва. Стално запослен као уредник Издавачког предузећа “Нолит” у Београду, он је био у додиру са бројним писцима, што му је омогућавало да више њих заинтересује за сарадњу у часопису.

Истини за вољу, прва насловна страна *Сцене* није се многим допадала. Говорило се да би ово графичко решење више одговарало неком математичком, а не позоришном часопису. То је и био један од разлога што се од 1968. године часопис *Сцена* појавио у новој опреми и са новом насловном страном према идеји Шућрија Ниманија. Ова промена свакако се позитивно одразила и на пласман часописа у књижарској продаји. Треба рећи да када се појавила *Сцена* у Југославији, нарочито на подручју на којем се говорило српскохрватским језиком, веома добро распрострањен и лепо прихваћен доминирао је часопис *Позориште*, који је издавало Народно позориште у Тузли. Тај часопис био је подједнако добро примљен како у Босни и Херцеговини, тако и у Хрватској и у Србији, јер се бавио општом проблематиком драмскога театра. Са задовољством можемо рећи да својом појавом *Сцена* није угушила тај часопис. На седницама уредништва, као и приликом договора ужег оперативнога састава редакције *Сцене* (Кулунџић, Христић и ја) никад није било речи о евентуалном посебном ставу према часопису *Позориште* као према конкурентској едицији.

Први број *Сцене* за 1966. годину, као уводник објављује веома индикативан текст “Реч на почетку другог годишта”, који је потписало Уредништво. Тај текст написао је главни уредник Јосип Кулунџић који је настојао да упозна читаоце са којим се све проблемима и дилемама сусретала редакција током прве године излажења часописа. Истакнуте су тешкоће да се од позоришних практичара, редитеља и глумаца нарочито,



Рашко В. Јовановић, из архива Стеријиног позорја

добију студије или есеји о њиховом раду, као и да се, што је било још теже, дође до неких теоријских радова. Констатовано је да у том погледу *Сцена* није могла да забележи готово никакав успех, те стога “Редакција часописа сматра својим првим задатком да анимира сценске уметнике за писање”. У напису се истиче да је Редакција већ осигурала за прве наредне бројеве неколико занимљивих написа. Потом се у тексту с правом указује: “Редакција је имала нешто више среће са прилозима из области театарске критике остварених представа текућег репертоара у рубрици ‘Хроника’”, иако је и ту наилазила на тешкоће. При избору сталних хроничара театарског живота, код нас јавио се проблем л и ч н о с т и и проблем с т а в а. Познато

је да ми врло слабо стојимо с театарском критиком. Осим једног до два солидна и упућена критичара по дневним листовима у нашим културним центрима, ми у провинцијским местима која имају свој театар немамо дословце ни једног озбиљнијег критичара театралних манифестација. Дописи који су стизали Редакцији из тих места сувише јасно говоре о поменутој ситуацији. Пошто је за наше најбоље критичаре инкомпатибилно да поред својих критика у новинама пишу ове и у часопису, иако би им се ту пружила шира и дубља платформа. Редакција се решила да повери рубрику хронике млађим теоретичарима драмске и сценске уметности, да на тај начин почне изграђивати кадрове из редова оних стручних познавалаца уметности театра и драме, чији су вршњаци показали, иако млади, необичну зрелост креативних остварења у другим областима писане уметности, у роману и у поезији. Иако је хибридна уметност театра врло тешко проходно подручје артистичке преокупације, први покушају Редакције у проналажењу нових театарских критичара обећавају добра решења.”

Заиста, *Сцена* је успела да окупи више сталних критичара готово из свих југословенских културних центара. Миодраг Илић писао је о позоришним догађајима у Београду, Мирослав Радоњић о премијерама у Новом Саду, Иванка Рацков извештавала је о позоришном животу Суботице, Никола Батушић писао је о позоришној сезони у Загребу, Сретен Перовић јављао се критичким освртима о позоришним премијерама у Титограду, Урош Ковачевић пратио је позоришна збивања у Сарајеву, Матеја Матевски писао је о позоришним догађањима у Скопљу а Петар Селем о оперским премијерама у Загребу и Риједи. Дабоме, било је још критичара који су се јављали из наших и страних градова, што је свакако чинило да часопис буде жив и занимљив.

Године 1967. *Сцена* је објавила три тематска броја. Као прва тематска целина најпре је објављен број посвећен *Хамлешу*, који је изазвао знатно веће интересо-

вање за часопис но што је то обично био случај. Предлог да *Хамлеи* буде тема броја дао је Јован Христић, који је обавио и највећи део уредничких послова око формирања броја. У уводној напомени уредништва “Око Хамлета” пише и ово: “Намера је Уредништва да овај број посвећен *Хамлеи*у не буде само поглед у нека од новијих испитивања Шекспирове трагедије, већ и литерарни прилог модерном тумачењу Шекспира на некој од наших позорница. Јер, не смемо заборавити како је свака генерација дужна да има свог *Хамлеи*а који је био – а вероватно ће још за дуже време остати – један од најистанчанијих инструмената објашњења и схватања човекове судбине”. Први текст у овом броју је песма Бориса Пастернака “Хамлет” у преводу Олге Влатковић. Следи чланак Хуга Клајна “Шта се збива у *Хамлеи*у”. Јан Кот заступљен је текстом “Хамлет и Орести”. Од наших аутора заступљени су Станислав Бајић (“Други о Хамлету и Хамлет о себи”), Никола Кољевић (“*Хамлеи* у Шекспировом драмском развоју”), Јован Христић (“Хамлетово питање”) и Јоже Јаворшек (“Актуелност Шекспировог *Хамлеи*а”). Од страних аутора, поред Јана Кота, били су заступљени Френсис Фергасон, Хелен Гарднер и Жан Пари. У рубрици “Сећања” Томислав Танхофер изложио је успомене на своје глумачко тумачење Хамлета у режији Бранка Гавеле. У рубрици “Сценска искуства” Калман Месарић писао је о *Хамлеи*у у визији Герхарта Хауптмана, док је у рубрици “Сведочанства” Марко Фотез писао о *Хамлеи*у на дубровачком Ловријенцу, док је Душан Михаиловић обрадио тему “*Хамлеи* у Југославији”.

Успех броја посвећеног *Хамлеи*у охрабрио је уредништво *Сцене* да настави приређивање тематских бројева. Ако је број о *Хамлеи*у био трећи у 1967. години, пети број за ту годину био је посвећен теми “Театар Октобра”. Уводни текст овога броја био је из пера Анатолија Луначарског – “О театру и револуцији”, док је следећи чланак написао Предраг Бајчетић под насловом “Луначарски и његово доба”. У броју посвећеном позоришту у револуцији објављују се и два

текста Всеволода Мејерхољда (“Два записа у театарском раздобљу” и “Обнова позоришта”), као и текст Виљема Кулкеа “Јевгениј Вахтангов и фантастични реализам”, Борјана Продановић пише о Вахтангову и Таирову као о двојици претходника модернога театра. Објављен је и текст Сергеја Мокуљског “Од сцене Јелисаветиног доба до биомеханике”. У рубрици “Писци и дела” објављени су текстови Зорана Божовића (“Лењин у совјетској драми” и С. В. Касторског о драми *На дну* Максима Горког. Зоран Божовић објавио је још један текст – “Московско позориште *Савременик* и савременост”, док се Ружица Ђорђевић Масникоса осврнула на две представе Товстоногова у лењинградском позоришту “Горки”. Према сазнањима уредништва, колико се сећам, број посвећен теми “Театар Октобра” наишао је на позитивну рецепцију у стручној позоришној јавности.

Стогодишњица Драмског друштва у Љубљани била је повод да се шести број за 1967. посвети том јубилеју. Тај број углавном је уредио члан уредништва Јоже Јаворшек. За овај број краћи уводник написао је Јосип Видмар, под насловом “Поводом јубилеја”. У овом броју је објављено десетак текстова словеначких аутора. Поред осталих, као сарадници појављују се Бојан Штих (“Словеначки позоришни тренутак”), Братко Крефт (“Мисија словеначког позоришта”), Антон Слодњак (“Левстиков удео у почецима рада Драмског друштва”), Душан Моравец (“Међаши у развоју словеначког позоришта”) итд. – све до текста Јожега Јаворшека “Проблематика савремене словеначке драме”. Читава рубрика “Хроника” била је посвећена написима о делатности словеначких позоришта у Љубљани, Марибору, Трсту и Цељу, тако да овај број *Сцене* није у целини био историјске тематике. Ипак, нису изостале примедбе да се честим тематским бројевима часопис постепено претворио у алманах. Поред осталих примедба свакако је и навођење да је перспектива *Сцене* да постане алманах навела уредништво да промени и опрему часописа те да на корице стави фотографију.



Први број у новој опреми имао је на насловној страни слику Јоакима Вујића, оца српског позоришта, будући да је уводни чланак био “Јоаким и сцена”, из пера главног уредника. Садржај броја био је разноврстан – поред текстова Станислава Бајића (“Редитељ Мата Милошевић и стилизовани реализам”) и Браслава Борозана (“Хуго Клајн”), објављен је и чланак о једној тада веома актуелној теми. Наиме, Милан Вукос написао је за *Сцену* чланак “Нов систем финансирања сценских установа у Београду”. Тај се систем заснивао на принципу прихода оствареног на благајни билета: наиме, на сваки динар стечен од продатих улазница позоришта би за драмске представе добијала динар дотације, а три када су у питању оперско-балетске представе.

Четврти број *Сцене* у 1968. години био је посвећен критичким освртима на позоришне представе у сезони 1967–68. Шести број у истој години био је тематски везан за стогодишњицу Народног позоришта у Београду. На насловној страни била је слика првобитног изгледа зграде најстаријег београдског театра. Поред осталих објављени су написи Гојка Милетића (“Народно позориште данас”), Станислава Бајића (“Народно позориште у Београду током времена”), Миленка Мисаиловића (“Над токовима историје драме”), Рашка В. Јовановића (“Како су они глумили?”), др Славка Батушића (“Тоша Јовановић у Загребу”) и Надежде Мосусове (“Петар Коњовић на сцени београдске Опере”). Занимљив је и чланак Николе Батушића “Појединачна гостовања чланова Дrame Народног позоришта у Београду на позорници Хрватског народног казалишта у Загребу”.

У првом броју *Сцене* за 1969. годину штампана је рубрика “Прослава стогодишњице Народног позоришта у Београду” у којој су објављени написи Велибора Глигорића, иначе председника Одбора за прославу

(“Сто година Народног позоришта у Београду”) и Гојка Милетића, тадашњег управника тога театра (“Прави смисао континуитета”). У овом броју, уводник под насловом “Чехов, данас” написао је Јован Христић, док је у рубрици “Авангарда јуче и данас” штампан текст Жан-Пола Сартра “Мит и стварност театра”. Треба нагласити да у 1969. години, последњој коју је припремало уредништво са Јосипом Кулунцићем на челу, није било тематских бројева, као ни броја са критичким освртима на догађања протекле сезоне, као што је то био случај претходне, 1968. године, у којој је, како смо већ навели, број 4 садржао критичарске осврте на претходну сезону

У броју 6, *Сцене* за 1969. годину, на последњој, 306. страни, под насловом “Из уредништва” штампана је напомена у којој пише и ово: “Јосип Кулунцић, главни уредник *Сцене*, Јован Христић, Члан Уређивачког одбора и Рашко Јовановић, секретар редакције, поднели су, још у току прве половине 1969. оставке на своје положаје у Уредништву часописа. Да би омогућили излагање часописа, они су своје функције обављали и даље, до краја 1969. г. (Ј. Христић закључно са бројем 3/69). Овај, шести број за 1969. г. последњи је што га уређује Редакција у дотадашњем саставу, под вођством Јосипа Кулунцића”. На жалост, уредник-оснивач *Сцене*, Јосип Кулунцић, који је поднео оставку због све чешћих недовољно аргументованих примедба према којима је *Сцена* исувише “београдски часопис”, исцрпљен Паркинсоновом болешћу, преминуо је већ наредне, 1970. године. Првих пет годишта *Сцене* (1965–1969) представљају сведочанство о последњој активности овог изузетног позоришног посленика – драмског и оперског редитеља, писца – драматичара и есејисте, као и педагога.

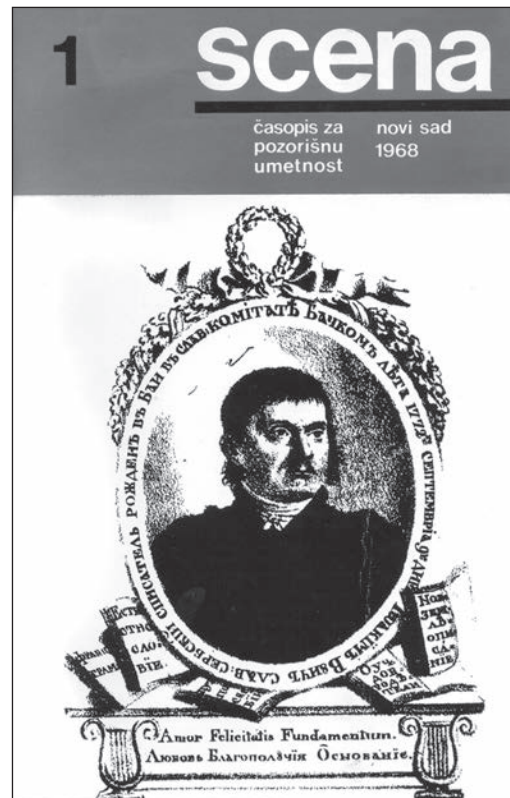
Разговарала &gt; Марина Миливојевић Маћарев

## Интервју: Петар Марјановић

# Две деценије у уредништву **Сцене**

**В**аша сарадња са **Сценом** почиње 1970. када сте постали одговорни уредник, а Слободан Селенић главни уредник часописа. То је друго уредништво Сцене. Каква је била ваша сарадња са Селенићем?

Мој први покушај сарадње са *Сценом* није завршен славно. Када сам, 1966, поштом послао новом часопису за позоришну уметност свој текст *Позоришне недоумице*, никога од петнаест угледних чланова њеног првог уредништва нисам лично познавао. У том претенциозном тексту покушао сам да докажем да је Јеврејин Сади у Држићевом *Дунду Мароју* у легендарном тумачењу Виктора Старчића, “у свом неразговорном кривељењу, шиштању и мажењу био непријатна карикатура, артистички егзибиционизам, врло ефектан али и празан као звекет лажног новца”. У истом претерано захтевном маниру анализовао сам још неколико хваљених остварења истакнутих српских глумаца (Љубише Јовановића, Рахеле Ферари, Невенке Урбанове, Милана Ајваза, Љубе Тадића, Радета Марковића, Бекима Фехмиуа и других). У писму које је потписао главни уредник Јосип Кулунџић, љубазно ми саопштавају да се текст *Позоришне недоумице* не уклапа у концепцију бројева замишљених до краја те године (овај текст, не изменивши у њему ниједан детаљ, објавио сам у тузланском часопису *Позориште*, у двоброју мај–јун 1969). *Сцену* сам и даље са пажњом читао, али све док ју је водило прво уредништво ни-



сам им послао ниједан нови текст. Како године пролазе све више уважавам начин на који је Јосип Кулунџић уређивао *Сцену*. Његово сазнање о важности анализе рада свих сарадника позоришне представе и поглед усмерен према позориштима света, био је путоказ који су потоњи уредници *Сцене* прихватили, доказавши делотворност древног искуства да је суштински смисао традиције у надовезивању.

На почетку 1970. изабрано је ново уредништво *Сцене*. Јосипа Кулунџића наследио је Слободан Селенић, ја сам изабран за одговорног уредника, а Бранислав Милошевић за секретара уредништва. Наша сарадња, без иједног сукоба, трајала је пет година. Селенић се све време понашао коректно и пријатељски и никада није наглашавао свој водећи положај у *Сцени*. Имали смо утисак да се о свему договарамо. Селенић је био изврсно обавештен о збивањима у драмској књижевности и позориштима света, имао је велики број пријатељских веза са људима театра и политике и водио је уредничке послове са лакоћом уз помоћ изузетне интелигенције, обавештености и прагматичности. Састанци трочлане редакције најчешће су одржавани у његовом стану на Студентском тргу.

Када је реч о другом уредништву *Сцене*, моје недавно сазнање може да изазове неверицу. Тек ових дана, прихватавши позив за овај разговор, прелиставао сам старе бројеве *Сцене* и у сваком прочитао неспорну чињеницу да су чланови другог уредништва – поред Селенића, Милошевића и мене – били и Јоже Јаворшек, Ванча Кљаковић, Славко Леовац и Димитар Солев. Сигуран сам да током петогодишњег рада другог уредништва четворицу поменутих нисам срео на нашим састанцима. Данас верујем да је Селенић са њима одржавао посебне контакте, што се може реконструисати на основу садржаја часописа у тим годинама.

Од 1975. до 1990. били сте главни уредник **Сцене**. Како сте изабрани за главног уредника? Каква је била ваша сарадња са директорима Позорја и члановима

Уређивачког савета часописа? Да ли је била ваша идеја да се промени дизајн **Сцене**?

Нисам сигуран да ћу бити уверљив ако кажем да не знам како је дошло до тога да будем изабран за главног уредника *Сцене*. Сећам се да ми је током Стеријиног позорја 1974. Слободан Селенић рекао да није прихватио други уреднички мандат у *Сцени*. Мени је у то време, после одбрањене докторске дисертације, првенствено био циљ да из Српског народног позоришта – где сам радио као драматург – пређем на тек основану Академију уметности у Новом Саду. Зато сам Селенићу одговорио да ћу размислити о свом даљем раду у *Сцени*.

Данас се, вероватно, ретко ко сећа да су током прве две-три деценије рада састанци Главног одбора Стеријиног позорја често одржавани у Дубровнику и на Бледу (добра стара времена!). Тако је на састанку у Дубровнику, у лето 1974, Слободан Селенић и званично обнародовао своје повлачење из *Сцене*. Никада нисам поуздано утврдио зашто ме је Ели Финци предложио за новог главног уредника. Претпостављам да су присутни “позоријанци” веровали да је то неко договорено кадровско решење, којем је уверљивост давао неспорни Финцијев ауторитет и чињеница да сам у претходном мандату био одговорни уредник *Сцене*. Зато је мој избор једногласно прихваћен.

Знам да каткад стварност може да надвиси машту, али не могу да одолим и не поменем нешто што је данас тешко замисливо. У мају 1969. објавио сам у *Лешојиску Мајишце српске* оглед о Елију Финцију као позоришном критичару. За ову прилику прочитаћу вам завршне редове тог текста: “Због свега тога мислим да ће у једном будућем прегледу београдских позоришних критичара активних у периоду после Другог светског рата – и највећи скептик у односу на Финцијево критичарско дело морати, макар и невољно, да парафразира сетни уздах Андреа Жида над поезијом Виктора Игоа и да напише: ‘Ели Финци је, авај, најбољи позоришни критичар кога смо у овом временском раздобљу имали’.”

У то време у Београду “Финац” је био једини критичар чија се реч напрегнуто очекивала међу позоришним прагаоцима (данас је више него икад извесно да је далеко дан када ће се у нас појавити позоришни хроничар сличног ауторитета), али овај пословично строги човек – којег су красиле одговорност, скрупулозност и савесност – није био и злопамтило.

Не сећам се да сам учествовао у припремама за промену формата и ликовног решења корица *Сцене* у 1975. (аутор решења био је најистакнутији словеначки дизајнер, сликар и графичар Матјаж Випотник). Зато мислим да је ова промена остварена после договора оних који су водили Позорје и Слободана Селенића и да је ново уредништво *Сцене* доведено пред свршен чин. Сигуран сам само у то да је цела 1975. била у знаку напора новог трочланог уредништва (одговорни уредник Зоран Јовановић и секретар редакције Ружица Масникоса, које сам ја предложио) да се остваре основне идеје програма за 1975, које је усвојио Уређивачки савет часописа пре Селенићевог повлачења крајем 1974.

Са свим директорима Стеријиног позорја имао сам коректне односе. Разлог је једноставан: осим кад сам подносио оставке на уредничко место, ни са једним од њих нисам о *Сцени* проговорио ни реч. Изузетак је био кратак разговор са Радомиром Радујковом. Данашња генерација “позоријанаца” не памти Рашу Радујкова, друштвено-политичког радника у свим гранама културе Новог Сада и Војводине. Највише се исказао у Стеријиним позорју, у којем је био један од оснивача и до смрти “његова душа и главна мобилна снага” (све то време био је потпредседник Главног одбора Стеријиног позорја). Био је човек изузетне енергије и волео је да организује позоришне акције у крупним размерама и са великим новцем. У његово време свечани приједи на Петроварадинској тврђави, у част добитника Стеријиних награда, били су лукулске гозбе. У рано пролеће 1980. срели смо се у ходнику дирекције Позорја у Змај-Јовиној улици. Стојећи, током два-три минута разговора, рекао ми је да мисли да *Сцена* непотребно

у сваком броју објављује по један драмски текст. Довољно је то што Стеријино позорје сваке године штампа текст награђен Стеријиним наградом. У Позорју се Раши Радујкову није могло директно супротставити. Зато је следећи број *Сцене* био тематски: објавили смо осам, дотад у целини нештампаних, српских драмских текстова. Прочитаћу вам имена аутора и наслове: Јанићије П. Дробњак, *Поштоњи десјош*, Бранислав Нушић, *Јесења киша*, Живојин Вукадиновић, *Неверовајни цилиндер Њ. В. Краља Кристијана*, Александар Поповић, *Афера Љиљак*, Слободан Стојановић, *Преноћиште*, Вељко Радовић, *Раи и мир у Грудги*, Миливоје Мајсторовић, *Сирошнице*, Јован Радуловић, *Вучари Доње и Горње Полаче*. Са Радујковом ни тада није било проблема – овај амбициозан, упоран и заиста скроман човек није имао илузија о својој стручности на позоришном плану – али се не сећам да смо све до његове смрти (1982) разговарали “у четири ока”.

Уређивачки савет *Сцене* имао је и 1975. и 1990. десет чланова (1975: др Никола Батушић, Петар Бошковски, Ференц Деак, Јоже Јаворшек /председник/, др Славко Леовац, Петар Марјановић, Бранко Плеша, Вељко Радовић, Слободан Селенић и Азем Шкрељи; 1990: Никола Батушић /заменик председника/, Јован Ђирилов, Ласло Геролд, Славко Леовац /председник/, Петар Марјановић, Владимир Милчин, Јанез Повше, Милета Радовановић, Вељко Радовић и Вехап Шита). Састајали смо се једном годишње у канцеларији управника Југословенског драмског позоришта у Београду. То су увек били дани око православног Божића. Уредништво је члановима Савета достављало план за свих шест бројева године која је почињала (недостајали су само прикази књига, некролози и две-три драме). Имали смо подршку Савета. Не сећам се да је неко стављао примедбе на понуђени садржај, а ми смо прихватили сугестије за теме којих није било у нашем плану (најчешће Батушића и Леовца). Данас бих рекао да су ти састанци били пријатни и господски.

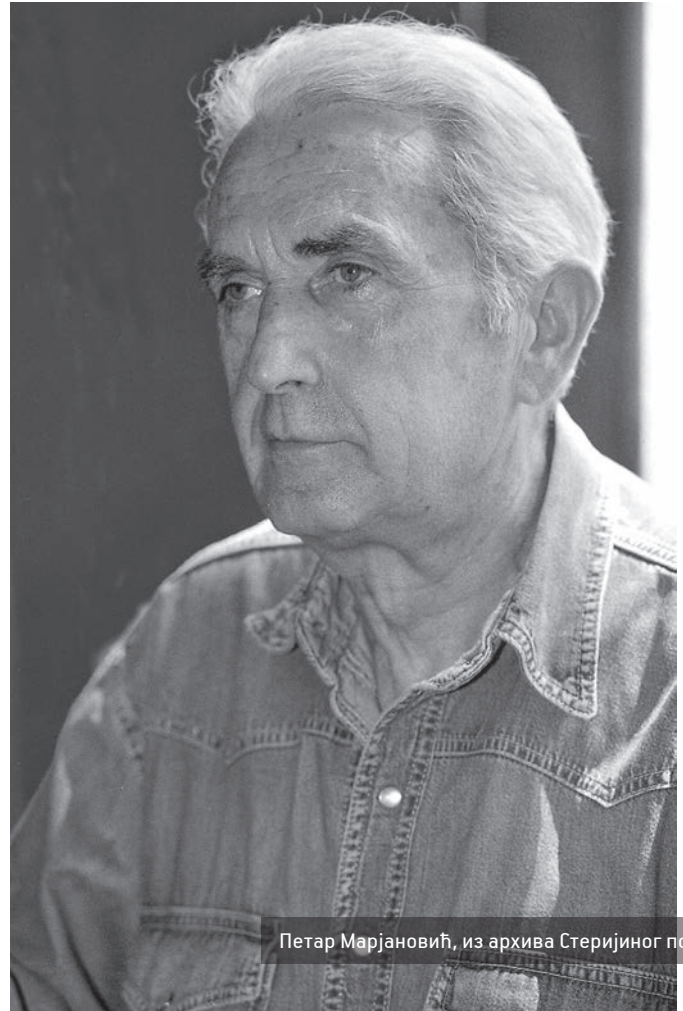


У ваше време почела је да излази и **Сцена** на енглеском. Са којом идејом сте кренули у тај пројекат и какви су били ефекти?

У тринаест бројева *Сцене* на енглеском језику (један годишње у времену од 1978. до 1990) објављивани су – у ригорозном избору који је најчешће заобилазио замке *кључева* и наших тадашњих злосрећних *симетрија* – најзначајнији текстови театролога из свих крајева Југославије. Теме су биле из теорије и историје драме и естетике позоришта (глума, режија, сценски простор). Посебан допринос бројева на енглеском језику била је промоција најзначајнијих драмских текстова аутора из целе Југославије. Текстове су преводили врхунски зналци енглеског: Тим Бовен, Видосава Јанковић, Александар Нејгебауер, Нада Ђурчија-Продановић, Владислава Фелбабов, Алан МекКонел Даф, Џоан Кодингтон и други. Захваљујући *Сцени* на више од три стотине угледних светских адреса стизао је сваке године глас о позоришним достигнућима Југославије.

Важан део садржаја **Сцене** био је и објављивање савремених драма. У сваком броју имали сте по једну драму, а неки бројеви у целини су били испуњени драмским текстовима. Како сте бирали драме и да ли су драме након објављивања у **Сцени** биле извођене?

Објављивање драмских дела у *Сцени* почело је у време кад је главни уредник био Слободан Селенић. Најпре су објављивани само драмски текстови, а четири драме пратили су 1974. први драматуршки коментари (*Завера* Велимира Лукића – коментар Бранислава Милошевића, *Даћа* Ференца Деака – коментар Ласла Геролда, *Вечера пред њуи* Николе Кољевића – коментар Јована Христића и *Хасанаџиница* Љубомира Симовића – коментар Владимира Стаменковића). У првој години рада другог уредништва објављене су и две драме страних аутора: *Лир* Едварда Бонда и *Филокитиј* Хајнера Милера. Дrame је у то време бирао искључиво Селенић. Рукописе је доносио непосредно пред слање броја у штампарију и предавао техничком уреднику.



Петар Марјановић, из архива Стеријиног позорја

(Досад се није знало да сам све време Селенићевог мандата ја био анонимни и неплаћени технички уредник *Сцене*. Тај посао радио сам на лични захтев и са задовољством. Користио сам знања стечена током десетогодишњег рада у издавачким предузећима Београда.)

Не би испунили прсте једне руке драмски текстови који су објављени у *Сцени* (1970–1990), а да нису касније изведени на позорници. Само у ретким слу-

чајевима, кад нас је на то обавезивала његова вредност, објављивали смо драмско дело после извођења у позоришту (*Хасанаџиница*, Љубомира Симовића, последњи број Селенића као главног уредника, 1974).

У време када сте водили **Сцену**, часопис се окреће истраживањима савременог позоришта код нас и развоју наше театролошке мисли. Ко су били најзначајнији сарадници **Сцене** у време када сте ви били главни уредник и како је континуирано излагање **Сцене** утицало на развој театролошке мисли код нас?

Поменуто наглашено окретање према савременом позоришту показују најпре две особене анкете. Прву је, од 1977. до 1982, водио Радослав Лазић, са циљем да се прошире сазнања о драмској режији (естетски процеси, условљеност драмским текстом, глумцем и сценским простором) и размотри теоријска мисао о драмској режији у Југославији. У анкети су учествовали у то време најзначајнији југословенски редитељи свих генерација: Мата Милошевић, др Хуго Клајн, Димитар Кјостаров, Славко Јан, Димитрије Ђурковић, Мирослав Беловић, Георгиј Паро, Божидар Виолић, Јован Путник, Миле Корун, Бранко Плеша, Боро Драшковић, Дејан Мијач и Коста Спаић (по реду објављивања у *Сцени*). Друга је “Глумци говоре”. Феликс Пашић је од 1979. до 1990. зналачки и с уважавањем саговорника, разговарао са глумцима. Иза привидне лежерности тих двадесет пет разговора откривају се његова темељна припремљеност и вештина да саговорнике наведе да изнесу особености свог приступа послу, проблеме, сумње и радости стварања, а често и битне детаље из свог живота и њихов укрштај с уметношћу којој су се посветили (по реду објављивања, то су разговори са Миленом Зупанчич, Зораном Радмиловићем, Изетом Хајдархоџићем, Петром Квргићем, Љубом Тадићем, Петром Краљем, Недом Спасојевић, Фабијаном Шоваговићем, Маријом Црнобори, Душом Почкај, Мијом Алексићем, Борисом Бузанчићем, Миром Ступицом, Олгом Спиридоновић и Павлом Богатинчевићем). Поменућу још две Пашићеве краће анкете: “Управник позоришта – ко

је то?” (учесници: Милош Хаџић, Мира Траиловић, Велимир Лукић, Крешимир Зидарић, Иштван Немет, Михајло Фаркић, Миодраг Илић, Јанез Шенк, Миро Аврам, Здравко Мартиновић) и “Глумац и самоуправљање” (учесници: Љуба Тадић, Фабијан Шоваговић, Владимир Јефтовић, Милош Жутић, Изет Хајдархоџић, Мира Бањац, Миодраг Радовановић).

Успели смо да Мату Милошевића и Марију Црнобори приволимо да сарађују у *Сцени*. Милошевићевих петнаест текстова (анализе представа *Ожалошћена њородица*, *Јејор Буличов*, *На рубу њамеши*, *Рогољуџици*, записи о двадесет његових режија /од *Сабињанки* Растка Петровића – 1939, до *Хеде Габлер* Ибзена – 1976/, портрет глумца Пере Добриновића, изванредни текстови *Како је настао Миливојев и наш ‘Јејор’*, *Незаборавни Смрдић* и *Шербулић*, *Како режирам* и *Сећање на Миленка Шербана*, прештампани су у његовим касније објављеним књигама. У основи књиге Марије Црнобори *Свијет њлуме* су њени текстови објављени у *Сцени* од 1981. до 1988: *Моја Анђиљона*, *Моја Ифитенија*, *Моја Федра*, *Моје Офелија* и *Гершурга*, портрети Томислава Танхофера, Мире Траиловић и Бранка Плеше (један од најбоље написаних текстова о глумцу у јужнословенској театрологији), веродостојна и духовита сећања *Љејошја давних дана* и *Први кораџи Ашељеа*.

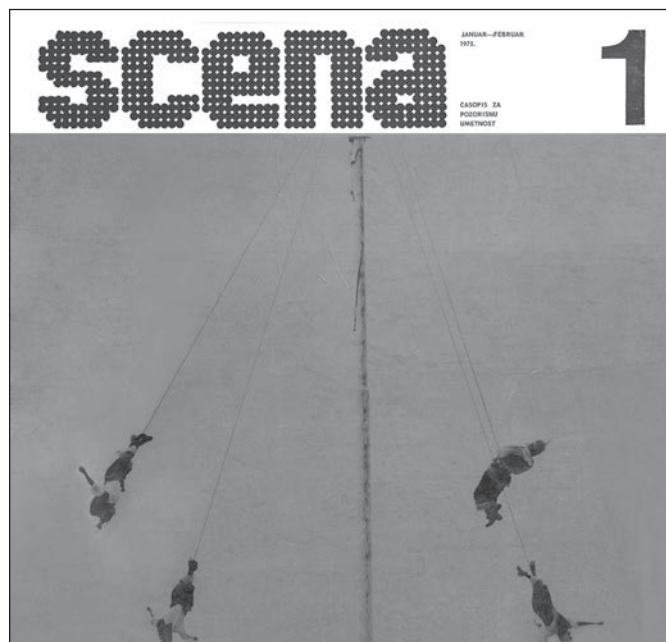
У театролошком контексту важна је била сарадња са редитељем Мирославом Беловићем (од 1975. до 1990). Беловићеве текстови *Ешика* и *шеашар*, *О мизансцену*, *Мизансцен – о њледало жанра*, *Редџишељ* и *сценотраф*, *Музика у мојим ѡредсџавама*, *Дијалоџ о ѡдодели улоџа*, *Чејшири ѡисма косџимотрафу*, *Писмо грамаџурџу у Нушићевој ‘Власџи’*, *Редџишељ као орџанизџиор*, портрети редитеља Станиславског, Рајнхарта, Товстоногова, Ефроса, Мате Милошевића и Кјостарова, портрет глумца (*Оглазак великоџ ѡлумца*, *Карло Булић*), писма глумцима (писма глумцима Вајлдовог *Идеалноџ мужа* – Марији Црнобори, Рахели Ферари, Олги Спиридоновић, Карлу Булићу, Виктору Старчићу, Зорану Ристановићу и Бранку Плешу; писма глумцима Толстојевој *Приче о коњу*; три писма Предрагу Ејдусу који је ту-

мачио лик Шамике у Игњатовићевој *Вечитој младожењи*) и *Гардеробе*, својим темама и позоришним начином мишљења као на длану показују оријентацију уредништва *Сцене*.

Значајна потпора нашем раду била је сарадња Николе Батушића из Загреба (четрдесет текстова о Крлежи, Маријану Матковићу, Гавели, Вики Подгорској, Звонириу Рогозу, Ервини Драгман, Кости Спаићу, новијој хрватској сценографији, о текућим репрезентативним хрватским позоришним представама и најзначајнијим театролошким књигама), Андреја Инкрета из Љубљане (тридесет шест текстова о драмама Приможа Козака, Душана Јовановића, Драга Јанчара, Ива Светине, о сценографијама Мете Хочевар, о глумцима Милени Зупанчич и Радку Поличу, о забрани представе *Тоила леја* Маријана Рожанца и о репрезентативним словеначким представама изведеним у овом раздобљу) и Твртка Куленовића из Сарајева (двадесет прилога о пореклу позоришта, о драмама с античким мотивима, више прилога о азијском позоришту, о музици у азијском позоришту, о арапском позоришту, о кинеском позоришту, о социјалном аспекту Зеамијеве теорије Но-а, портрети глумаца и редитеља, прикази представа и књига).

Посебно место у нашем часопису имали су текстови Ан Иберсфелд (*Активнијални модел у позоришту* – 1979, *Редитељ и његова представа* – 1985, *Добри јунаци и неваљалац* – 1989) и Мирјане Миоциновић, ауторке научно заснованих и методолошки модерно писаних студија (*Белешке уз модерну теорију драме* – 1978, *Драматуршке функције или активности* – 1979, *Најомена уз позориште двадесетих година* – 1980, *Промене позоришног текста – колаж и монтажа* – 1981, *Драма као књижевни род у светлости Аристотелове 'Поетики'* – 1985, *Полијтика, мелодрама и рутина* – 1989).

Све ово што данас изговарам о *Сцени* усмерено је на “добра стара времена” кад је *Сцена* била значајан позоришни часопис и у ширим размерама. У време мојих мандата сарађивали смо и размењивали текстове са варшавским *Dialogom* и московским *Театром*, који



Ликовно решење логотипа Матјаж Випотник (1975–јун 1993)

су, уз најугледнији немачки позоришни часопис *Teater heute*, били водећи позоришни часописи Европе. Брањећи се од сопственог самозадовољства – које се огледа у недовољном истицању високог домета *Сцене* у времену кад јој је на челу био Јосип Кулунџић и уздржавају да јавно кажем да данашње уредништво креира *Сцену* из свог особеног угла али интелигентно користи и употребљиве матрице из “добрих старих времена” – ја ћу се, као у више прилика досад, заклонити иза речи Фра-Петра, мог имењака и једног од мени најдражих ликова из дела Иве Андрића, верујући да је у њему сачувано, у овом контексту потребно, самокритичко зрно истине: “Све што је давно било, боље је” – мисли Фра-Петар – “а најбоље је оно што никад није било”.

Важно је запазити и то да се све време постојања *Сцене* види постојан напор свих уредника да се, поред врхунских уметничких остварења позоришта света,



обележе и сачувају значајни домети позоришних људи целог југословенског културног простора. Ти стари бројеви *Сцене* – мислим најпре на раздобље између 1965. и 1990. – омогућују увид у богатство позоришне уметности земље које више нема. Зато је и данас свака национална ех-уи драматургија упућена и на *Сцену* као на базу података.

*Сцена* је, у мери колико то може позоришни часопис, утицала на развој научног подручја театрологије на јужнословенском простору.

За мене је најзанимљивији период **Сцене** онај од 1982. до 1990, када сте објавили више тематских бројева посвећених глумцу, сценографији, костографији, луткарству, мелодрами, који су и данас релевантно штиво за ове области. Како су настајали овакви темати?

И ја мислим да су то биле најуспешније године нашег уредништва. Са нама је био и Радослав Лазић – од 1978. до 1982. секретар, а од 1982. до 1990. члан уредништва. Тематске бројеве осмишљавали смо нас двојица, уз посвећену сарадњу Момира Пејовића, секретара од 1982. и одговорног уредника од 1987. Ограничен простором поменућу као илустрацију само два тематска броја, први из 1989, други из 1990. Они су карактеристични по избору тема и сарадника.

Ако заједно прелистамо број *Сцене* посвећен сценографији, видећемо да је имао тридесет два сарадника. Уводни текст истакнутог српског сценографа Владимира Маренића у ствари је збир цитата о суштини сценографије које су писали значајни светски и наши сценографи, редитељи, позоришни критичари и други људи позоришта. Поменућу и четири текста уводног блока: Луј Жуве, *Судар са декором* (луцидна размишљања о односу глумца и декора и сценографа и глумца), Ањес Пјерон, *Сценографија: декор, маске, светло* (обимна антологијска студија о суштини сценографије), Миле Корун, *Нейодношљиви шарм сценографије* (позорница може бити дом глумца и кућа његове уметности; сценограф је некакав редитељ простора у запремини

сцене, а простор је огледало душе глумца), Димитрије Ђурковић, *Акција простора* (ништа се у позоришту не догађа изван простора и никада се у позоришту ништа није догодило изван простора, али ни простор није баш такав без одређеног догађаја у њему). Петнаест аутора пишу о сценографији у свету (Арнолд Аронсон, Ги Скарпета, Жорж Бани /два текста/, Јанис Кокос, Јарка Буријан, Маријус Тукај, Вера Птачкова, Мартин Грауе, Георгиј Коваленко, Анатолиј Ефрос, Тацуро Ишии, Патрис Павис и двојица наших аутора Наум Пановски и Миленко Мисаиловић). Дванаест текстова посвећено је сценографији у Југославији (арх. Света Јовановић, Радован Марушић, Мета Хочевар /разговарао Радослав Лазић/, Андреј Инкрет, Никола Батушић, Звонимир Мркоњић, Јован Ђирилов /два текста/, Миленко Мисаиловић, Слободан Стојановић и Бранко Костовски).

Број посвећен позоришној публици имао је тридесет једног сарадника. После уводних текстова Радослава Лазића и Хајнца Мога, следи блок посвећен историји позоришне публике. Тај блок обележавају четири капитална текста најзначајнијег европског театролога XX века Хајнца Киндермана: *Позоришна публика антике (Грчка)*, *Позоришна публика антике (Рим)*, *Позоришна публика средњега века* и *Публика италијанских глумачких дружина и почеци комедије dell'arte*. Следе текстови *Публика Но* и *Кабуки театра у прошлости и садашњости* Тошиа Каватаке, *Проблем 'гумац-гледалац' у редитељским системима XX века* Наталије Рождественске и *Публика пушчујућих позоришних дружина у Војводини у XIX веку* Алојза Ујеса. У блоку *Теорија позоришне публике* читамо текстове Патриса Пависа, Андреа Вилијеа, Ђорђа Петрокија, Ханса Кнудзена, Мартина Драјера, Агате Шварц, Лизе-Лоне Маркер и Фредерика Маркера. У блоку *Психологија и социологија позоришне публике* објављени су текстови Жана Дивињоа, Дитриха Штајнбека, Томаша Гобан-Класа, Миодрага Мицева и два текста Ан-Мари Гурдон. Темелна истраживања позоришне публике вршили су Игор Лампрет и Андреја Таубер (публика сценско-музичких делатности Љубљане), Милош Немањић, Вера

Икономова, Марија до Прадо Сеабра, Бранка Криловић, Драгослав Јокић, Марија Пантић, Гинтер Бауер и Александар Дунђеровић. Тему закључују две анкете: *Зашићо идеатије домаћу драму?* Ненада Станковића и сажета антологија цитата великих имена драмских писаца, књижевника и композитора (*Рекли су о њозоршоној њублици...*) Адолфа Виндза.

Један од последњих бројева које сте објавили посвећен је односу власти и позоришта у Југославији, односно забранама и цензури. У том броју сте потписани и као приређивач, што није био случај код претходних бројева. Зашто? Да ли је било притисака? Како је у јавности прихваћен овај број **Сцене**?

Чинећи свесну дигресију од теме, желим да помем неке чињенице из рада уредништва и личне сфере. После два мандата на месту главног уредника *Сцене* (1975–1982) најавио сам оставку тадашњем директору Стеријиног позорја Дориану Соколићу. Очеито је било то да они који су водили кадровску политику Позорја нису тренутно имали добро решење ове ситуације, те је “мајстор с мора” Соколић повукао два прагматична потеза. Организовао је у Новом Саду разговор Јована Христића, Слободана Селенића и мене. Пријатељи су ме убеђивали да издржим још један четворогодишњи мандат (Селенић: “Био бих спокојан, као и претходних осам година, када би ти наставио наш заједнички посао у *Сцени*.”; Позорје ће – обавестио ме је Христић – у уредништво довести способног човека да нам буде од помоћи). Тако је 1982. за секретара уредништва изабран Момир Пејовић, проишљив, трудољубив и амбициозан млад човек. Од првог броја у 1982. доносио сам Пејовићу рукописе и фотографије са легендама изабране за објављивање и после три-четири недеље у Позорје је стизао одштампани број *Сцене*. Ослобођен напорног рада у штампарији могао сам да се темељније посветим раду на садржају *Сцене*. И то није све. Наочити Пејовић, преко својих познаница у државним установама, први је сазнавао за новац који је разним

ребалансима додељиван установама културе, тако да смо, све до краја мог четвртог мандата, могли, у повећаном обиму садржаја, да планирамо низ амбициозних тематских бројева. И мени и уредништву олакшао је рад и долазак Весне Гргинчевић за секретарицу редакције (1988). Она се и данас налази на тој дужности, годинама показујући да зна како се ради овај одговорни посао. Њен посебан допринос су зналачке језичке редакције свих рукописа објављених у *Сцени*.

Момир Пејовић (одговорни уредник од 1987) трагично је страдао у саобраћајној несрећи у новембру 1989. Веровао сам да тематски број који сам припремао за последњу годину свог рада у *Сцени* (“Позориште и власт у Југославији (1944–1990), ‘Друга страна медаље’ – обрачуни и забране”) може да створи неприлике одговорном уреднику часописа. Зато сам се договорио са тадашњим директором Стеријиног позорја Милетом Радовановићем да кроз одговарајућа тела спроведе моје именовање за главног и одговорног уредника, а тај тематски број потписао сам и као приређивач.

Ипак, овај број *Сцене* није никога узнемирио. Било је то време много важнијих збивања. Већ почетком године избили су оружани сукоби на Косову, Савез комуниста Југославије распао се на XIV ванредном конгресу у Београду, националистички испади и сукоб навијача “Динама” и “Црвене звезде” на стадиону у Максимиру у Загребу најавили су сукобе Хрвата и Срба, а прекид представе зеничког позоришта (*Свети Сава* Синише Ковачевића са Жарком Лаушевићем у насловној улози) на гостовању у Београду био је чин обезвређивања позоришне уметности.

Припремајући тематски број о односу позоришта и власти – најзначајнији број *Сцене* у сва четири моја уредничка мандата – пошао сам од сазнања да је током целог раздобља после Другог светског рата држава финансијски помагала позориште, али је, исто тако, изграђиван систем принуде који би неумољиво “про-радио” кад год би требало онемогућити представу за коју је власт оценила да угрожава режим.

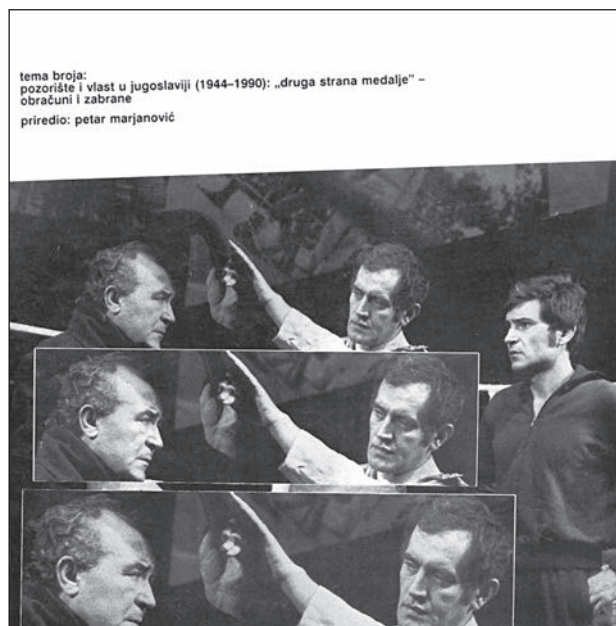
Прочитаћу вам, да бих био прецизан, део свог уводника за овај број: “Тај ‘систем’ је током развоја и у зависности од тренутне крутости или помирљивости власти (која је током друге половине XX века, у различитим нашим срединама, имала различита мерила приликом одмеравања ‘подобности’), добијао увек нове нијансе – задржавајући на целом јужнословенском простору исте основне особености. Никад није било ‘званичних’ докумената о забрани позоришне представе. Никад се није сазнало ко је био покретач поступка забране (‘фама’, из ‘поузданих извора’, помиње различита имена). Чак и у случајевима када се, после више година, сазна за неко име, помињана личност, по правилу ‘друг’ који је тада био на високој политичкој функцији, то енергично демантује. Најчешће се не зна ко је послужио као преносна полука, али се са разлогом наслућује да су то биле слуге режима, увек спремне да се за отаџбину и партију боре до последње капи – туђе крви.

Нажалост, извесно је да су забране најчешће спроводила сама позоришта. Није било битне разлике у њиховом понашању ни у време ‘етатизма’, а ни у деценијама када је у театрима био неспоран утицај ‘осведочених самоуправљача’. Исто тако, није било битне разлике ни у степену суровости притиска центара моћи на појединце и позоришне колективе. Ретки и неуспешни појединачни покушаји одбране заокружују ову неславну позоришну праксу. Суморан је закључак да су често опаки људи и незналице у целом назначеном раздобљу доносили одлуке кобне и за позоришне људе и за наш позоришни живот.”

И данас знам да неки *случајеви* нису били објављени у овом броју *Сцене*, а за неке од тих празнина било је и моје кривице. Наиме, кад се сасвим приближио рок предаје текстова у штампу, а упркос многим интервенцијама уредништва, неки прилози нису стизали, постало ми је јасно да сам, из појединих средина, позвао на сарадњу позоришне људе који су и сами учествовали у забранама у нимало часној улози посредника на релацији власт – позориште. Поука из овог искуства, бар за мене, није изостала.



Култни темат **Позориште и власт у Југославији (1944–1990)**, идејно решење корица Боровоје Попржан



tema broja:  
pozorište i vlast u jugoslaviji (1944–1990): „druga strana medalje” –  
obračuni i zabrane  
priredio: petar marjanović



Један фрагмент из *Напомене преређивача* овог броја – прочитаћу га – веродостојно илуструје препреке које нисмо успели да савладамо: “Нека искуства у прикупљању архивске грађе отварају проблем незамислив за правну државу: велике ‘празнине’ упућују на отворену сумњу да су многа, данас ‘неподобна’ документа заувек нестала, а до многих сачуваних не може се ни данас доћи регуларно. Чак и у току трагања за неким документима ‘из базе’ наишли смо на несавладиве препреке: упркос шестомесечним напорима нисмо успели ни од Организације Савеза комуниста Југословенског драмског позоришта, ни од Општинског комитета СК Савски венац, па ни од Градског комитета СК Београда, да добијемо записнике са партијских састанака у Југословенском драмском позоришту када су на дневном реду били разговори о забрањеној представи *Каг су цвећале шикве*.” Није ми пријатно да посведочим о нечему што се збило деценију касније, после победе ‘демократских снага’ у Србији. Јован Ђирилов – који је у време припреме овог броја *Сцене* био члан њеног Уређивачког савета и у чијој је управничкој канцеларији Југословенског драмског позоришта одржан састанак на којем сам говорио о немогућности да дођемо до поменутих записника са партијских састанака у Југословенском драмском позоришту – предао је све ове записнике др Александри Јовићевић, помоћници министра културе у првој демократској влади Србије, кад је писала о забранама представа у Југославији.

У овом броју *Сцене* објављено је осамдесет пет текстова. Иако су ми сви били важни, поменућу само оне које никад нисам заборавио: Владета Јанковић, *О пољопривредним забранама у позоришту*, Петар Селем, *Забране без свједока*, Предраг Бајчетић, *О театарској крајици*, Боро Драшковић, *Парадокс о сирели у трлу* (прво објављено сећање о забрани представе *Каг су цвећале шикве*, која је изменила његову биографију и за известан период нарушила интегритет југословенског позоришта), Божидар Виолић, *Дарвинистички театар*, Јосип Лешић, *Не криви огледало ако ти је*

*лице ружно*, Тарас Кермаунер, *Огер 57, идеологија и пољопривреда* и *Писмо ‘Сцени’ 1990*, Андреј Инкрет, *Врело пролеће 1964*.

Објављивање првог каталога забрањиваних представа и анализе односа власти и позоришта од 1944. до 1990. имале су у протеклим деценијама широк одјек (стигли смо до фељтона у дневним листовима, а касније и до места у обавезној литератури универзитетских програма) и подстакле да се открију и неки овде непоменути “случајеви” и утврде нове нијансе тог односа.

Шта је за вас данас позориште? Да ли и даље пратите **Сцену**? Када бисте данас уређивали часопис, како би он изгледао?

Природно је било и то што сам пишући о позоришту полазио од општих и личних сазнања о суштини позоришта. Своје схватање појма *позориште* исказивао сам током деценија на предавањима на позоришним школама у Новом Саду и Београду, у својим књигама и позоришним критикама. У сажетој, писаној форми, оно се налази у мојој књизи *Мала историја српског позоришта XIII–XXI* и на сајту Музеја позоришне уметности Србије. Речју: позориште је, вероватно, урођена или еволуцијом стечена, потреба човека за игром, задовољством и лепотом и место где је људско биће подстакнуто да мисли и да се суочава с истином света и самим собом. Остварује се као заједништво осећања у непосредном и узајамном додиру глумаца и гледалаца, а касније се на особен начин чува у њиховим сећањима. Зато позориште постоји само у садашњости, и та његова кратковекост ‘тајна је његове магичне лепоте и црна мрља његовог проклетства’.

Последњих двадесет пет година редовно читам *Сцену*, са плимама и осекама задовољства. У деветој деценији живота не могу ни у сну да замислим како поново уређујем овај, мени драги, позоришни часопис.

Разговарала &gt; Ивана Игњатов Поповић

## Интервју: Зоран Т. Јовановић

# “Верујем у прилагодљивост хистриона”

**З**оран Т. Јовановић (1932), театролог, позоришни историчар, дипломирао је Југословенску књижевност и језик на Филозофском факултету у Београду, где је и апсолвирао Драматургију на Позоришној академији. Докторирао је на Факултету драмских уметности (1992). Био је драматург Народног позоришта у Тузли, директор Дrame Српског народног позоришта, генерални секретар Стеријиног позорја у Новом Саду, управник СНП-а, помоћник директора Београдског драмског позоришта. Отишао је у пензију као главни уредник Музеја позоришне уметности Србије. Објавио је на десетине књига из области позоришне уметности: мини-монографије о глумцима (Ружица Сокић, Јелисавета Сека Саблић, Миша Јанкетић), монографије о Михаилу Мишелу Ковачевићу, Милану Гролу, монографије *Народно позориште Дунавске бановине (1936–1941)* и *Народно позориште Краљ Александар I у Скопљу 1913–1941* (у 2 тома), као и низ монографија о добитницима “Добричиног прстена”: Раде Марковић, Ђуза Стојиљковић, Стево Жигон, Ксенија Јовановић,

Предраг Ејдус, Јелисавета Сека Саблић, Ружица Сокић. Приредио је низ позоришних књига истакнутих српских критичара: Милан Грол (три књиге), Велибор Глигорић, Јован Путник, Слободан А. Јовановић, Станислав Бајић, Душан Михаиловић и др. Члан је редакција *Српског биографског речника* и *Српске енциклопедије*. Добитник је награде часописа *Сцена* за театрологију, Октобарске награде града Београда за науку и Ловоровог венца Позоришног музеја Војводине за животно дело.

Може звучати претенциозно, али готово цео живот бавите се уређивањем часописа. Прво је то било тузланско “Позориште”, затим часопис Српског народног позоришта “Позориште”, “Сцена”, “Театрон” и сада “Зборник Матице српске за сценске уметности и музику”. Импазантни наслови. Када се осврнете на уређивачки период сваког од тих часописа, пронађите ли неке разлике у концепцији између њих, а где су сличности, с обзиром да су сви везани за “даске које живот значе”?





Зоран Јовановић, фото: Б. Лучић

Мене је сиренски позив Радослава Зорановића, директора Народног позоришта у Тузли, да обнови раније угашени часопис те Куће, привукао да се прихватим места драматурга и главног уредника *Позоришћа* с јесени 1962. године. Часопис је наишао на добар пријем у јавности и ускоро добио и републичке дотације. Био је тих година једино позоришно гласило. Сваке године присуствовао сам Стеријином позорју, па сам тако био сведок покретања новог часописа *Сцена* и слушао 11. маја 1964. образложење редитеља Миленка Шуваковића, уметничког директора Позорја о профилу нове

публикације општејугословенског карактера. Добио сам, дакле, јаку конкуренцију. Испоставило се да ће мој професор драматургије Јосип Кулунџић постати главни уредник новог часописа, који је до тада спадао међу најзначајније сараднике тузланског *Позоришћа*. Један од разлога мог преласка у Српско народно позориште било је, такође, покретање давно угашеног *Позоришћа*. Од јесени 1968. долазио сам на дан-два у Нови Сад на прелом првих бројева листа, а ускоро се и преселио из Тузле. Све време мог првог боравка у СНП-у, као директора Дrame, уређивао сам лист. Чинио сам то до 1977, иако сам у Позорју био од 1974. године. Те исте године изабран сам за члана редакције *Сцене*, на чијем је челу био Слободан Селенић.

Разлике у карактеру сваког од поменутих часописа су разумљиве, јер нису били исте намене. Тузлански часопис је имао намеру да попуни видљиву празнину, не само у Босни и Херцеговини већ у ширем југословенском простору, док је новосадско *Позоришће* имало изразито локални карактер, с амбицијом да се тематски шири. *Сцена*, као што је већ речено, била је изричито југословенског карактера, што се симболично огледало у саставу првог уредништва. Београдски *Театрон* имао је јасан профил од покретања, био је окренут позоришној прошлости, али имао је рубрике којима је покривао савремена театарска збивања код нас и у свету. *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* има научни карактер са две тематске области које се делимично и преплићу. Настојимо да будемо чувари традиционалних националних вредности позоришне и музичке уметности, пратећи будно и савремене токове обе уметности.

Од 1975. до 1988. бићете на месту одговорног уредника "Сцене". У бр. 1 за јануар–фебруар 1975. године, на почетку часописа изнет је план у коме је јасно назначено да ће се у "Сцени" приказивати најзначајнији позоришни фестивали који се одржавају у Југославији (Стеријино позорје, Дубровачке љетне игре, републички и покрајински фестивали и интернацио-

нални позоришни фестивал – Битеф). Шта су тада, за југословенску културу, значили ти фестивали?

Требало је да фестивали буду лепше лице позоришне стварности, улепшана слика театарских прилика и неприлика у којима се живело. Позорје је настојало да одрази и заступи равноправно све републике и обе покрајине. Особито се пазило на избор представа, да буду заступљене “по кључу”, а то у уметности није било увек и најчешће могуће. Зато је сваки избор био дискутабилан, сваки селектор стављан на “Прокрустову постељу”. Републички и покрајински фестивали патили су од истих бољки али су били изложени мањим искушењима. Дубровачке љетне игре био је репрезентативни фестивал уметничко-туристичког значаја и програм је ваљало да одражава драмску продукцију, колико и музичку. Имао је изразити републички карактер с интернационалним амбицијама. Битеф је од оснивања био наш “прозор у свет”. Двојац на челу с Миром Траиловић и Јованом Ђириловим веома је успешно кормиларио бурним и немирним водама између Истока и Запада, свих година током више деценија, што је за наше прилике равно рекорду у упорности. И без обзира што су се током година стављале често и оправдане примедбе, Битеф остаје трајна културна вредност, која још живи. Истина, остао је недавно без свог дугогодишњег кормилара.

У већ поменутом броју, назначено је да ће новина бити рубрика у којој би била остварена документарно-дескриптивна анализа (везано за сценографију, костим, музику, режију и глуму) неколико најзначајнијих представа остварених у периоду после Другог светског рата према текстовима југословенских писаца. Наглашено је, смењиваће се написи о стручним проблемима сценографије, костимографије и сценске музике. Претпостављамо да је овде на делу спознаја да представа, уколико није снимљена, увек носи дозу непоновљивости у себи. Она се дешава у садашњем тренутку пред нама, а свако ново извођење доноси неку своју специфичност.

Основни циљ нам је био да се трајно сачувају, колико је то могуће, најзначајније представе, оне антологијског карактера у послератном раздобљу. Да се забележе све фазе стваралачког поступка, опишу конкретна сценска решења, забележе иновације, проналасци и други елементи сценског остварења које је могуће речима и сликом дочарати. Била је то потпуна новина и померање у бележењу и чувању најзначајнијих представа, остварених на делима домаће драматургије. Ваљало би вредно наставити ту праксу, вероватно и усавршити методе бележења, сходно новим техничким могућностима.

Врло занимљиве анкете могу се наћи о глуми, режији, о најпознатијим светским редитељима (нпр. Александру Лангу, Максу Рајнхарту, Едварду Гордону Крегу, Антонену Артоу, о петорици великих руских редитеља (Станиславском, Немирович-Данченку, Вахтангову, Мејерхољду и Таирову, Питеру Бруку...) појављују се и анкете о проблему самоуправљања у театру. Писали сте и о проблемима организације позоришта као уметничког и производног организма... Из данашње перспективе, минула времена готово да нам се чине златним добом театра.

Редакција *Сцене* окупљала је око себе стручњаке различитих профила, заљубљенике у театар, низ мериторних преводилаца са разних језика, да бисмо представили што већи број светских имена, првенствено редитеља који су давали печат епохама и остављали драгоцену уметничко благо у наслеђе покољењима. Чињеница је непобитна да се од шездесетих година у европском театру догађало низ битних помака и нових покрета, смењивало се време антидраме, драме апсурда, суровог позоришта, појава Гротовског и читав низ других појава, што је ваљало забележити и пропатити. Зар Вам се не чини да таквих појава и личности има све ређе, или их ми не примећујемо, упркос толиким силним медијским могућностима којима смо стално бомбардовани.

Стиче се утисак да је “Сцена” имала неки облик шеме. Сваки бр. 1 био је већином посвећен светском позоришту – прво савременим дешавањима, а у рубрици из историје светског позоришта и драме могу се наћи текстови о Но театру, традиционалном иранском позоришту, о трагању латиноамеричког позоришта за идентитетом, о основама класичног индијског позоришта, о позоришту на Тибету, о три стотине година Француске комедије (1680–1980), о Молијеру и његовом наслеђу... Да ли се желело указати на чињеницу да је “цео свет позорница”, а самим тим и повезан, или се покушавала југословенска театарска сцена уклопити у светске токове – управо тим освртом како на прошлост светског театра, тако и на савремене тенденције?

Добро сте запазили, *Сцена* је имала устаљену шему за прву годишњу свеску. У свакој је био претежни садржај посвећен светском театру. Помно смо неговали ту тематику, настојећи да у што ширем кругу сагледавамо светско позориште, трудећи се, при том, да не останемо европоцентрични. Отуда су прилози о азијском позоришту, афричком... Настојали смо да будемо отворени према светским збивањима, мада смо у том погледу имали и тешкоћа, јер смо тешко долазили до одговарајућих текстова. И поред свих проблема, чини се да смо остваривали успешно основну намеру и дали читаоцима занимљиве погледе на светски театар.

“Сцена” из осамдесетих година, више-мање континуирано из године у годину, доноси у неком од пролетњих бројева (обично бр. 2 или 3 за текућу годину) драме за које је уредништво имало жељу “да се нађу или поново нађу на репертоару наших позоришта”. Навешћемо само неке наслове – бр. 3 из 1980. доноси **Јесењу кишу** Бранислава Нушића (1907), **Невероватни цилиндер Њ. В. краља Кристијана** Живојина Вукадиновића (1923) уз тада савремене драме Александра Поповића **Афера Љиљак** или **Вучари Доње и Горње Полаче** Јована Радловића; бр. 2 из 1982. посвећен је југословенској драми па се међу

одабраним насловима могу наћи **Сабирни центар** Душана Ковачевића, **Голубњача** Јована Радловића и **Лет у месту** Горана Стефановског; 1984. године у бр. 2 који је био посвећен драмама хрватских аутора штампани су нпр. **Свечана вечера у погребном подузећу** Иве Брешана и **Креонтова Антигона** Мире Гаврана. Године 1985. у бр. 3 посвећеном младој југословенској драми штампан је драмски текст Абдулаха Сидрана **Дјечја болест – отац на службеном путу**. Ипак, бр. 2 из 1986. посвећен је српској драмској књижевности између два светска рата, а направљени избор обухвата дела настала између 1918. и 1941. године. Зашто баш драме из овог периода, уредништво објашњава чињеницом да су оне на репертоарима наших позоришта веома ретке, али и наглашава да су свесни да наша драмска књижевност заостаје за европском драмом из истог периода. Тако се насупрот, на пример, **Кајању** Александра Илића (1922, 1933), **Нади** Милице Јанковић (око 1925) или **Ушао ћаво у село** Бранислава Нушића (1933), нашао **Хамлет** Луиса Буњуела (1927), како би се показао “паралелни” европски драматуршки екстрем”; 1987. у бр. 2 нашле су се драме европских писаца које су биле најпопуларније за посрбе у другој половини XIX века. Да ли се овим изборима желело указати, уз све теоријске и критичке текстове објављиване у “Сцени”, где је југословенска драма била у односу на светске трендове?

Драго ми је што сте уочили племениту намеру Уредништва да васкрсне нашу затурену драмску баштину, која није ни тако мала, ни тако безначајна, већ којом је наш немар чини таквом. Наравно, истовремено смо објављивали и нове текстове наших истакнутих драмских писаца, нудећи их на сценску проверу. То се још више односило на међуратне ауторе које смо потпуно заборавили и нисмо нашли места на репертоарима наших позоришних ансамбала. У том склопу нашле су се и популарне посрбе из друге половине претпрошлог века. Појава Буњуеловог *Хамлета* је куриозум,

кога смо објавили као драматуршко откриће из пера великог синеасте. Укупно узевши, тај ток, публиковање драмских текстова, до којих се тешко долазило, било је с намером преиспитавања нашег драмског наслеђа и уједно позив за његово сценско превредновање.

Чини се да су се сва уредништва "Сцене" трудила да надоместе евентуалне недостатке који су се појављивали у одређеним областима тумачења драме и позоришта уопште. Први број за 1984. посвећен је луткарству чиме се желело, како наводи уредништво, пружити прилика југословенским луткарима да се огласе. "Желело се указати на велики и многоструки значај луткарске уметности у животу савременог човека. Па су два основна мотива за овај број: омогућити југословенском луткару – ствараоцу дотицај са савременом теоријом и практичном мисли о најважнијим питањима луткарске уметности и културе, али га и подстаћи на практичну активност вишег вредносног степена од онога којим се сада задовољава."

Ипак, чини се да напори уредништва нису уродили плодом. Луткарство, ограђујемо се на Србију, чини се да и даље тавори, мада је као теоријску потпору, у последњих неколико година, добило изузетна издања Позоришног музеја Војводине.

У праву сте. Али намере су једно, а стварност иде својим током који се не може контролисати. Ми смо запазили проблем луткарства у нас и понудили смо релевантне текстове, али даље нису досезале наше моћи. Остало се збивало како су време и услови рада и живота у земљи Србији диктирала. Нешто се ипак мења, не захваљујући *Сцени* већ условима. Надамо се да долазе бољи дани и за српско луткарство. Добро сте запазили низ драгоцених књига које су се појавиле у издањима Позоришног музеја Војводине.

Још један број Сцене својом интригантношћу привлачи пажњу – бр. 2 за 1988. годину, који је посвећен еротичности у театру. Питање које неминовно намеће овај број (како фотографијама које су у њему објављене,

тако и неким наметнутим размишљањем), јесте – да ли је јефтиној еротичности место у театру? Или се просто желео постићи еротски скандал, шокирање малограђана, оно што Иво Декановић истиче у свом **Ерос и надреализам** – еротика је одувек за човека била највиталније и најосетљивије подручје. Мада и Антонен Арто, тридесетих година двадесетог века, истиче у свом тексту **Позориште и суровост** да је потребно "пробудити" позориште, а с њиме и живце и срце, те ако позориште жели поново да задобије своју нужност, мора нам пружити све оно што носе у себи љубав, злочин, рат или лудило.

Тим тематским бројем *Сцена* је хтела да покаже да прати светске трендове. Уочили смо да се морају забележити и бизарније сценске појаве. Ни ерос није смео да остане ван пажње позоришне јавности, поготово што нас је Битеф већ годинама, од свог почетка, покушавао да шокира голотињом на сцени. Па ни домаћа сцена није остала имуна на такве појаве. Све је то условило да се и на теоретском плану позабавило еротиком.

После година бављења театром, чини ли Вам се да је наступило време ефемерности театра управо због константног проблема с новцем, уплива великих копродукција које за циљ имају, првенствено, материјалну добит?

Тешко је одговорити на Ваше питање из простог разлога јер сте њиме обухватили читав комплекс савременог светског и нашег театра. Кад говоримо о нашем позоришту, данас и овде, лакше је констатовати да се оно креће у неком флуидном, недефинисаном простору и времену, у транзиционим порођајним мукама, какве су оне код јунакиња у драмама Душана Ковачевића. Држава се није одредила према позоришној култури. Започето је са Законом о култури, па се стало. Позоришта се жилаво боре да преживе, изложена тешким и бројним искушењима. Наравно, проблем с новцем је могуће решити на разне начине, али се при



томе могу погубити и основни параметри којима се мери уметност. Неизвесна будућност је пред српским позориштем. Којим ће токовима кренути даље, тешко је рећи, али верујем у жилавост хистриона, у њихову моћ трансформације, прилагођавања, те ми остаје трачак наде и оптимизма, упркос свему.

Данас нам седамдесете и осамдесете године двадесетог века изгледају као златно доба театра. Да ли је то заиста тако, или човеку свако време које је прошло има дозу мистике, а самим тим и узвишености у односу на садашњи тренутак?

Не треба бити превише мудар па запазити да је данашње позориште увелико измењено у односу на помињане седамдесете и осамдесете. Друштвене околности

су битно измењене, однос друштва према култури спао је на ниске гране. Све је у лепом хаосу, живи се од данас до сутра, а где нема дугорочног планирања, све се своди на пуку импровизацију. Зато нема ансамбл представа, зато је класика све ређа на репертоарима, и домаћа и страна, зато се праве патуљасте представе, зато цветају само драме са пет лица (толико стаје глумца у једна кола), зато се играју дуодраме, монодраме и томе сличне продукције. Нисам сигуран да ће брзи опоравак српског театра бити могућ при садашњем стању у друштву. Одиста, гледајући на поменуте године, чини се да изгледају као неко златно доба, мада је јасно да тог “златног доба” није ни било у српском савременом позоришту.



Идејно решење корица



Боривоје Попржан

Пише &gt; Весна Крчмар

## Сећање на Момира Пејовића

Када сам на путу према Београду, у једном тренутку прочитала поруку о позиву на сарадњу са *Сценом* у којој се тражи моје сећање на рад позоришног часописа *Сцена*, упитала сам се откуд ја у том списку позваних. Објашњено ми је да се припремају блок о педесетогодишњици излагања часописа *Сцена* и обележавање шездесет година одржавања Стеријиног позорја. О догађајима могу да пишем само уколико имају емоционални значај. Шта за мене значи *Сцена*? Помисао на *Сцену*, за мене представља израз великог пријатељског геста, fine колегијалности и сарадничког односа, готово ишчезлих из овог нашег времена. Све то садржано је у имену Момира Пејовића (1955–1989), кога се сећам са неизмерном тугом због неправедно заустављеног живота.

Последњих тридесет пет година мог професионалног рада директно је везано за позоришни рад у различитим облицима. У Српском народном позоришту двадесет две године била сам уредница најстаријег позоришног листа *Позоришће*. Са Момиром Пејовићем имала сам сараднички, колегијални однос. Моје име може да се нађе у функцији секретарице редакције у једном сазиву уредништва. У једном периоду, када су драматични одједи и последице скинуте представе *Голубњача* постали врло непријатни, Момир Пејовић, мој колега са студија на Филозофском факултету у Новом Саду, пожелео је (наравно уз сагласност Зорана Јовановића и Петра Марјановића) да ме “пребаци” у Стеријино позорје, на место секретарице редакције. Његова жеља била је толико искрена, пријатељска, добронамерна... Он ми је у свом широком гесту објашњавао да може у том тренутку да ми пружи само место

секретарице редакције иако сам тада била уредница листа *Позоришће*. Неважан ми је био назив радног места, увек је превагу односио садржај који се уноси у одређено радно место, али све је било преплављено плимом лепих, пријатељских осећања и колегијалних односа. Почели су и послови припреме нових бројева, сарадња, разговори са сарадницима, одабир књига за конкурс за књигу из области театрологије, припрема енглеског броја *Сцене*. Послови у Позоришту имали су своје неуобичајено дневно убрзање, сталне неспоразуме, динамику, драж свакогвечерњег дизања завесе и почетка представе. Тонула сам у тај ток, а послови око административног регулисања мог преласка одлагали су се и полако чилели из мог домена интересовања. Постала сам свесна да су мој радни дан, и живот уопште, незамисливи без позоришног немира и неспоразума везаних за Српско народно позориште.

Момир Пејовић био је годину дана млађи од мене на студијама Југословенске књижевности са теоријом књижевности и светском књижевношћу на Филозофском факултету у Новом Саду. Одмах је био издвојен по бриљантности, јасности израза и успеху на студијама. Све је у његовој појави и његовој души било у потпуном сагласју духовне и физичке лепоте. Красила га је посебна етичност, стално залагање за моралне принципе. Био је један од ретких који је своје успешно окончане студије књижевности усмерио ка позоришту и ми смо се још раних осамдесетих нашли у позоришном делокругу, он у Стеријиним позорју, а ја у Српском народном позоришту. Цео свој недуги радни век, Момир Пејовић провео је у Стеријиним позорју, прво у Центру за позоришну документацију, а затим као се-



Момир Пејовић (стоји), архив Стеријиног позорја

кретар Одељења издавачке делатности, уредник едиције *Драматуршки списи, Савремена југословенска драма, Theatrologia Yugoslavica, Позоришне монографије*, а 1987. постаје одговорни уредник часописа *Сцена*, чији секретар редакције је био од 1983. до 1986. Већ 1988. уследила је Награда СИЗ-а културе за изузетно успешан рад на едицији *Драматуршки списи*, на часопису *Сцена* и покретању Библиотеке *Theatrologia Yugoslavica*. Било је то годину дана пред трагичан крај, али ни та награда није побуђивала самозадовољство, већ га је опомињала на недовољност и несавршеност у послу. Млади уред-

ник успео је да пронађе саиздавача у НИШРО "Дневник" и они су своја капитална издања објављивали у тиражу од 1500 примерака. Гледано у данашњим параметрима, када смо једва у стању да обезбедимо тираж од 300 примерака, то делује импресивно. Ту су била објављена значајна издања: о Стерији, драматургији, костимографији, сценографији, *Историја југословенске модерне режије...*

Све што је радио, радио је душом и комплетним бићем. У послове уређења часописа уносио је научну страст истраживача. Све је морало бити промишљено,



простудирано, теме за сваки поједини број *Сцене* биле су припремане дуго унапред, кретало се од појмовно-теоријског одређења, па савременог тренутка, дијахроног прегледа у свету и код нас, па актуелни тренутак, портрети актуелних стваралаца, интервјуи и онда су обавезно следиле рубрике приказа књига, непреведених књига, југословенски театарски времеплов, драме... Био је од оних ретких, да не кажем одабраних, уредника који су комплетну бригу водили од почетне идеје до коначне реализације. Сећам се да сам га, у ненајављеним доласцима, затицала како упорно и дуго ишчитава шифове, бдије над сваким словом да се не би провукла која коректорска грешка. Дешавало се да се сретнемо у Змај-Јовиној улици, у вечерњим сатима када излази из своје редакције по завршетку дневног посла за тај дан. Уређење часописа и посао којим се бавио био је комплетан живот, јер је у све послове улазио целим својим бићем.

Трудио се да часопис *Сцена* остане и постане релевантан допринос позоришном животу Југославије. Од само наизглед споредне активности – издавачке делатности – успео је да оствари театролошке узлете којима су се позоришни људи Југославије поносили.

Да је у нашим животима све у савршеној комбинацији и игри бројки, доказ је да вест о смрти Момира Пејовића (1955–1989) читамо на последњим страницама броја који је био посвећен 25-годишњици излажења *Сцене*. Сада, у поновном враћању на тужни 7. новембар 1989. када се у саобраћајној несрећи угасио живот у стваралачком напону, питамо се зар је могуће тај болни узлет у врхунске уређивачке сфере позоришног часописа свести на исписане три странице опроштаја? Ипак, остали су томови часописа *Сцене* као трајно сведочанство његове уредничке мисли. Број који је посвећен 25-годишњици *Сцене* има тему *Позоришна кришка* – историја и теорија. Ту су и Савремени тренутак позоришне критике у свету; Значај полске театрологије теорији и историји позоришне критике; Анкета – Савремени тренутак; Из историје југословенске

позоришне критике; Портрети позоришних критичара; Интервју са Бернаром Дортом који је у Паризу водила Бранка Богавац. “Театар, тај сан, је у ствари игра у којој се евоцирају најозбиљније и најтрагичније ствари” – једна је од завршних констатација Дорта.

У броју који је посвећен сценографији, обрађене су теме О сценографији; О сценографији у свету; О сценографији у Југославији; Тема “Добричин прстен”; In memoriam; Прикази књига; Дrame. Затим један број посвећен је постмодернизму и југословенском позоришту; ту је и Анкета *Сцене* о аспектима постмодерне режије; Постмодернизам и светско позориште. Има број који је посвећен Актуелном стању у југословенском позоришту; Интервјуи са ствараоцима; Реформатори модерног театра: Едвард Гордон Крег (1872–1966). Значајни датуми из историје наше драмске књижевности и позоришта нису остали незабележени. Тако је обележено Педесет година од смрти Бранислава Нушића. Ту су Реформатори модерног театра, али и Глумци говоре. Увек се остваривала фина равнотежа између теоријско-историјске позоришне димензије и актуелног позоришног тренутка кроз живу реч уметника, кроз ту узвишену и непревазиђену форму интервјуа као трајног чувара позоришног тренутка.

Уређивачки напори младог Момира Пејовића, сачувани унутар корица бројева *Сцене* које је прилежно припремао, најверљивији су доказ да позориште живи кроз позоришну периодику и да је часопис *Сцена* био на свом високом нивоу неговања нове драме, теоријске мисли и чувар актуелних позоришних збивања. Ту су у нуклеусу садржане све идеје оснивања најстаријег драмског фестивала у земљи, Стеријиног позорја.

Живот, брзина, нови догађаји потиснули су нам име часног и вредног младог уредника који је био на путу да своје стваралачке узлете развије... Надам се да је потискивање било привремено и име Момира Пејовића у овом пригодном тренутку за *Сцену* враћамо у ред најзначајнијих стваралаца позоришног часописа у Новом Саду.



Разговарала > Ивана Игњатов Поповић

Интервју: Радомир Путник

## Позориште – огледало и подстицај друштвених дешавања

Драмски писац, али и студиозни пратилац и коментатор свега што је везано за драму и позориште, Радомир Путник (Озаци, 1946) завршио је Академију за позориште, филм, радио и телевизију у Београду. После дипломирања 1972. до 1976. године радио је као уредник позоришне и филмске рубрике у листу *Књижевна реч*. Како сам истиче, највећи део радног века провео је у Телевизији Београд, где је од 1974. прво био драматург Драмске редакције Првог програма, да би боравак у овој институцији завршио као главни и одговорни уредник Уметничког програма. Уредио је око 220 ТВ драма и епизода драмских серија. У међувремену је био директор Дrame Народног позоришта у Београду (1993–1997, у време када је управник био Александар Берчек), али и позоришни критичар Трећег програма Радио Београда (1974–1993) и *Полиџике* (1986–1993). Од 2013. године уредник је часописа за позоришну уметност *Театрон*.

Написао је петнаест драма, извођених на радију, приказиваних у професионалним позористима и на

телевизији, као и телевизијску серију *Крај династије Обреновић*. Предавао је историју драме и позоришта на Академији лепих уметности у Београду (1996–2004) и драматургију у Филмској школи Дунав филма (1997–2008).

Аутор је више књига: поезије (*Птица ружичасте коже*, *Недељни ручак*, *Откривање времена*), прозе (*Приче о смрти*) и театролошких и драматуршких огледа (*Приближавање позоришту 1 и 2*, *Читајући изнова*, *Из театролошкој репозиционијума*, *Драматуршки њослови*, *Драматуршка аналијика*, *Слике минулој времена*, *Двадесет Стеријиних реченица*, *Зайиси о људима*, *Зайиске о Стерији*). Приредио је: *Антологију савремене монодраме*, *Панораму монодраме*, *Монодрама и њанџомима* и *Позориште луђака “Пиноккио”*: *Праизведбе 1999–2012*.

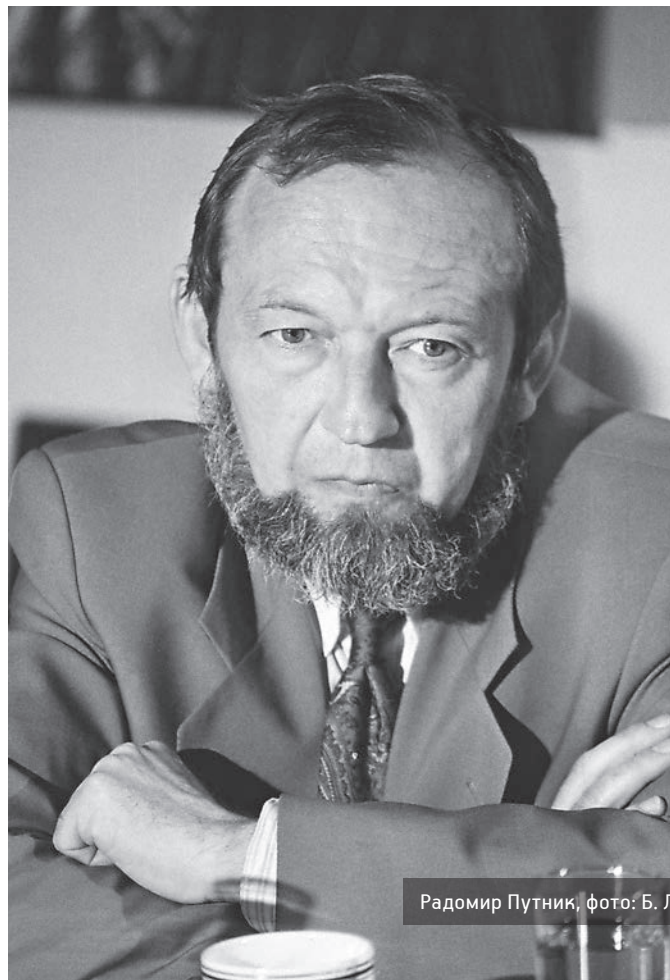
Бављењу драмом и театролошким промишљањима, Радомир Путник додао је и деловање у оквиру часописа за позоришну уметност *Сцена*, прво као дугогодишњи сарадник, а онда и као главни уредник.

Били сте уредник “Сцене” од 1991. до краја 1994. године. Како бисте описали то доба и своје учешће у уређивању часописа?

На место главног уредника *Сцене* дошао сам као нека врста “изнуђеног” решења; било је, наиме, предвиђено да – после повлачења Петра Марјановића – дужност главног и одговорног уредника преузме луцидни и агилни Момир Пејовић, млади театролог који је већ доказао своје велике потенцијале радећи у Стеријиним позорју и часопису. Нажалост, Момир Пејовић је погинуо у саобраћајној несрећи и Петру Марјановићу и Јовану Христићу, тада председнику Главног одбора Стеријиног позорја, као и Милети Радовановићу, директору Стеријиног позорја, учинило се да бих ја, као дугогодишњи сарадник *Сцене*, могао да преузем уређивање часописа. Прихватио сам понуду после краћег “убеђивања” у ресторану Звездара театра, након неке премијере, и уз свесрдну помоћ Марјановића и Радовановића латио се посла. Одговорна уредница постала је Љиљана Пешикан Љуштановић, а уредник за преведене текстове Радослав Лазић. Секретарица редакције била је – и тада као и данас – вредна и позвана Весна Гргинчевић.

У уводном обраћању у првом броју који је написала нова редакција, нагласио сам да ће *Сцена* настојати да одржи континуитет академског позоришног часописа, при чему се неће запоставити праћење актуелних театарских прилика, док ће један од приоритета свакако остати и неговање домаће, што ће рећи југословенске драматургије. Тада сам веровао, а верујем и данас, да је управо различитост драматуршких школа и настојања велика и ненадокнадива драгоценост југословенског позоришног простора и да је баш због подршке развоју домаће драме, која је била основа настанка Стеријиног позорја, позоришна уметност у Југославији напредовала и омогућавала динамичан и богат театарски живот уопште.

После распада Југославије модел фестивала домаће драме преузеле су новонастале државе, разлож-



Радомир Путник, фото: Б. Лучић

но подржавајући чињеницу да је култура – чији је део и позоришна уметност – подручје на коме се најлакше и најбрже може дефинисати профил нације. Једино је у Србији измењена структура фестивала националне драме, да би се пружила подршка нејасном концепту подршке светској драми.

Од првог броја “Сцене” (јануар–фебруар 1991) па све до последњег (септембар–децембар 1994) чини се да сте уобличавали својеврсни “Приручник за

откривање позоришних тајни". Нижу се трактати о глуми, позоришној режији и естетици театра, о позоришту за децу, драматургији с посебним освртом на Стриндбергову.

Настојали смо да сваки број *Сцене* носи одређену тему и у том смислу драгоцени допринос давали су уредници Радослав Лазић и Љиљана Пешикан Љуштановић, уз, разуме се, велику помоћ преводилаца. Покаткад се дешавало да се нађемо у ситуацији да се одрекнемо ваљаних прилога због недостатка простора, што је у коначном исходу осиромашивало *шему броја*. Треба рећи да су се прилике у којима је *Сцена* припремана и објављивана биле, из године у годину, све лошије и да се обим штампаних страница смањивао у зависности од материјалних средстава. Директор Стеријиног позорја улагао је огромне напоре да обезбеди барем минимална средства како би *Сцена*, посебно у години 1993, опстала.

Захваљујући Милети Радовановићу и ентузијазму уредника часописа, успевали смо да одржимо пристојан ритам објављивања, па чак да објавимо и један број на енглеском језику где смо штампали шест драма наших писаца.

Занимљиво је и да се у већини бројева "Сцене" пише о или се штампају текстови оних аутора који су били активни у доба авангарде, тачније у периоду између два светска рата (прилози о делу Карла Крауса, Роберта Музила, Филипа Томаза Маринетија) а објављена је и драма "Страх од верности" Ранка Младеновића као и његов теоријски рад "Интуитивна режија".

Сматрао сам тада, а и данас тако мислим, да је период између два рата изузетно занимљиво доба у развоју домаће и светске драме и позоришта и да треба посветити пажњу истраживању домета који су тада остварени, а који су – сасвим извесно – својеврстан континуитет у промишљању позоришне уметности о који се, услед незнања или бахатости, оглушујемо.

Последњих година, срећом, појављују се радови који осветљавају тај период од две деценије (од 1920. до 1941) и који без предрасуда условљених идеолошким или другим приступима, пружају другачији поглед на драмска и позоришна остварења у међуратном добу. Надам се да ће и наша позоришта показати добру вољу и да ћемо на сцени видети нова тумачења међуратних драма, али и неких текстова који до сада нису извођени (овде мислим на драме Ранка Младеновића и Александра Илића). Најзад, вероватно је пажња коју је *Сцена* посветила театру и драми у међуратним периоду последица мог личног бављења истраживањем тог позоришног доба.

Време у коме сте постали главни уредник "Сцене" било је ненаклоњено позоришту, или боље рећи уметности уопште. Једно велико нешто (Југославија) засновано на збиру култура, распадало се и постајало хаотично нешто (неколико мањих држава) у коме је свака од засебних култура за себе сматрала да има примат над другима. Требало је имати снаге и издићи се изнад свега и задржати достојанствен тон када учешће на 36. ЈПИ отказују позоришта из Хрватске и једно позориште из Словеније. Ви сте у тексту "Прекид на везама" (општи поглед на 36. ЈПИ) констатовали да су позоришта још једном преведена у оруђе дневнополитичких потреба. Користећи реторска питања, изнели сте суштину позоришта уопште – оно јесте показатељ свих комешања и турбуленција друштва – како на пољу микрокосмоса (појединачна национална позоришта), тако и сагледавајући позоришну уметност уопште. Цитираћу део текста: "Да ли позоришта уопште могу да се дистанцирају према прагматичним токовима воље политичких моћника? Да ли уметници могу и смеју да занемаре наредбе и претње с којима су јавно или тајно суочени? Да ли глумци доведени на ивицу егзистенције смеју да се супротставе државним чиновницима који прете отпуштањем, дисциплинским и другим казнама? Да ли уз све те претње, театри могу да негују радост игре,

да ли глумци још умеју да своје умеће пренесу гледаоцима, пошто су доведени у позицију политичког инструмента текуће политике?"<sup>1)</sup>

Присећајући се тих тренутака, посебно збивања на 36. ЈПИ, са сетом се сећам реакција неких драгих позоришних људи, пре свега из Хрватске, који су били принуђени да напусте Фестивал. Било је ту резигнације, горчине, па и суза, немог и гласног протеста, обећања да се нећемо заборавити у понижењу које нам је, свима, наметнуто. Данас више нису међу живима многи од тих драгих позоришника, али нека врста духовног завета, онда изреченог, постоји и данас и позоришници из некадашње Југославије настоје да се опет оствари простор заједничке игре и узајамног уметничког давања. Поборници те идеје нису само припадници моје генерације која силази са театарског попришта, већ и млади ствараоци који су у доба распада Југославије тек започињали своју позоришну делатност. У том смислу охрабрује жеља за остваривањем сарадње и разменом театарских идеја; добар пример пружа нам књига *Казалишће кризе* (Загреб, 2013) хрватске театролошкиње средње генерације Сњежане Бановић, која износи заједничку потребу позоришних стваралаца да се превазиђу границе и политичке и идеолошке заблуде којима су нас режими нових држава – укључујући и нашу – непрекидно држали у стању угрожености од "оних других".

Нажалост, нека од тада изречених реторских питања и данас су актуелна, штавише, добијају на снази поступцима локалних моћника који "држе власт" у својим градовима понашајући се као да су ти градови њихови спахилуци. Сетимо се примера у Шапцу (скидање имена Љубише Јовановића са шабачког театра) или у Зајечару (укидање и ново конституисање позоришта без неподобних глумаца, а у најновије време отпуштање глумаца који учествују у приредбама које

прави опозиција). Током минулих двадесет и неколико година статус позоришта у нашој земљи није се поправио већ је сваке године све лошији, и уметнички и материјално.

Позориште, дакако, не може бити боље од друштва коме припада, али до сада је увек настојало да прво начини корак унапред. Данас у Србији присуствујемо тихом гашењу позоришта које је изгубило – делом захваљујући некомпетентним управама а делом политичарима – углед и морални статус који је некада имало. А када нема свест о себи и о томе шта му је дужност, онда позориште губи смисао свог уметничког рада и одлази у таблоидизацију (режије О. Фрљића), што је, нема сумње, тренд који намеће – свесно или не – актуелни режим.

Најзад, сасвим је извесно да је наше позориште пред колапсом и због рђаве организације (сопственог устројства); у доба када су оснивана наша најзначајнија позоришта, идеал су пружали Бургтеатар или Народни Дивадло. Времена су се променила, држава је у транзицији и неизбежно је применити нови модел организације позоришне делатности. У томе смислу треба видети каква су искуства малих земаља (Словенија, Словачка) које су прошле кроз исту кризу (ре)организовања позоришне делатности и прихватити њихова позитивна искуства. Ако то не учинимо током наредних неколико година, наш позоришни систем – и овакав какав је – неумитно ће се распасти.

"Сцена" број 6 из 1991. доноси низ текстова посвећених вези позоришта и психијатрије. У том броју значајна пажња посвећена је психодрами која је деведесетих година почела да стиче све више присталица на нашим просторима. Сама психодрама у средишту интересовања има управо људски дух и човекову судбину.

Људски дух и човекова судбина тема су драме и позоришта од Тесписа до данашњих дана. Није ли хришћанство вековима водило битку за спасење чове-

1) Радомир Путник, "Прекид на везама (општи поглед на 36. ЈПИ)", *Сцена*, књ. II, бр. 4–5, год. XXVII, Нови Сад, јул–октобар 1991, стр. 25.





Идејно решење корица “уради сам”

кове душе, није ли тај привид борбе за душу, у суштини, било средство за владање над људима? Човекова психа састављена је од низа чинилаца који, успостављајући међуодnose, граде човекову судбину у односу на породицу, род, племе, заједницу, друштво, државу... Драма и позориште могу најпластичније и најконкретније да прикажу сложеност човековог живота и да му помогну у дефинисању сопствених погледа на свет. У томе смислу је начињен и тематски број *Сцене* посвећен односу театра и психијатрије. Психодрама, као облик психотерапије, користи позоришна оруђа (подела улога, режија, игра, заплет, кулминација, расплет) и тиме омогућава пацијенту да сам дође до спознаје проблема који не може да реши. Да бих се припремио за овај облик психотерапије и сам сам учествовао у сеансама, трудећи се да прво “глумачки одиграм” поверену ми

улогу, а затим да у анализи коју води терапеут допринесем сагледавању проблема који се испитује.

Жао ми је што у тим кризним временима нисам успео да припремим посебан темат за *Сцену* “Позориште и езотерија”, премда сам започео припремне радње прибављањем литературе из иностранства, али и разговорима са Јованом Христићем – који је био вољан да се укључи у припрему ове теме. Околности у којима смо се сви нашли нису допустиле да остваримо све амбициозне планове.

“Сцена” број 3 из 1992. посвећена је писцима “Београдског драмског круга” и њиховим драмама: “Цврчак” Александра Обреновића, “Тамнавски парлог” Александра Поповића, “Јорик је био будала или Смерт ратног команданта” Радослава Дорића, “Бенерал Милан Недић” Синише Ковачевића, “Откос” Мирјане Лазић и “Сада се смеј Сотире” Ивана Панића. Тада сте, представљајући драме и ауторе, написали да “Београдски драмски круг није само хипотетичка творевина позоришних теоретичара већ је постао константа нашег театарског живота. (...) Аутори ‘Београдског драмског круга’, иако никада нису формирали никакву априорну естетску платформу или програмски манифест, питањима животне суштине пришли су, најчешће, са хуморне стране, увиђајући апсурдност такве егзистенције”. Све наведене ауторе изнедрила је Катедра за драматургију при Академији за позориште, филм, радио и телевизију у Београду. Стиче се утисак да сте на овај начин желели начинити својеврсни омаж њеном оснивачу Јосипу Кулунџићу, првом главном и одговорном уреднику “Сцене”, драмском писцу, редитељу, театрологу и педагогу.

Број *Сцене* који спомињете припремљен је са жељом да понуди увид у драмске радионице српских драмских писаца, од најстаријег (Обреновић) до најмлађег (Панић). Термин “Београдски драмски круг” постојао је у пракси, њега су користили и позоришни и телевизијски критичари али и практичари. Ако је за савремену

хрватску драматургију карактеристика представљање “неуротичног јунака” (цитирам по сећању квалификатив који је понудио, ако ме памћење служи, Бранко Бошњак), онда је за српску драматургију основна карактеристика посрдно поигравање с ауторитетима, а потврду за то становиште доноси и већина у том броју објављених драма.

Други део Вашег питања односи се на Јосипа Кулунџића, изузетно значајну личност југословенског театра. Нажалост, нисам имао срећу да слушам његова предавања, али завршио сам студије на катедри коју је Кулунџић формирао и којој је одредио смер. Ако сам нешто научио о позоришту, за то треба да захвалим својим професорима на Академији за позориште, филм, радио и телевизију: Јовану Христићу, Владимиру Стаменковићу, Љубиши Ђокићу, Слободану Селенићу и Станиславу Бајићу. За оно што знам о позоришној уметности заслужни су они, као настављачи Кулунџићеве профетске идеје о стварању катедре за драматургију. Нисмо се довољно одужили Јосипу Кулунџићу као заслужном позоришном делатнику; део заједничког дуга према уваженом професору, у наше и своје име одужио је Бошко Милин студијом *Лавиринџи експресионизма*, али тиме није испуњена морална обавеза коју позоришници имају према ствараоцу Јосипу Кулунџићу.

Колико су друштвена и политичка превирања између 1991. и 1994. утицала на видљиву оријентацију ка тумачењима драме и позоришта, првенствено авангардних аутора који су стварали двадесетих и тридесетих година XX века?

Оцену о томе даће истраживачи када се слегну страсти и када се начини инвентар чињења и нечињења позоришта и театарских стваралаца у том периоду. Не смемо, међутим, бити ни бољећиви али ни арогантни при оцењивању поменутог периода. Треба одмерити узроке и последице. Треба раздвојити шта је учињено под политичком принудом а шта добровољно, и треба, разуме се, посматрати догађаје у контексту друштвених

и политичких промена које су се одигравале у земљи која нестаје, распарчава се. Театролошка истраживања, лишена политичке острашћености и априоризма, просејаће збивања и вратити се испитивању континуитета (у драматургији, позоришној теорији, теоријској драматургији) која су започета пре распада Југославије. На дуге стазе нисам песимиста, јер верујем у разум народа који ће наћи унутрашњу снагу да превазиђе све мањкавости и ограничења у којима се налазимо више од две деценије. Песимиста сам на кратке стазе јер ми је јасно да ту промену, тај напредак нећу дочекати, будући да ће то бити процес који ће захтевати много времена.

Да ли је могуће кроз размишљање о позоришној уметности доћи до оног експресионистичког чистог Човека (појединца) који ће променити свет?

Свака утопија је добродошла. Позоришна утопија, за разлику од филозофске, барата конкретним садржајима и приказује могућне промене користећи драмске ликове који су, по правилу, конкретни и испуњени извесним идеалима. Али, морам да признам да се до чистог човека не може dospети јер је сваки човек, позивам се на Иву Андрића, макар у мајчиној утроби нешто сагрешио, па је отуда неизбежно испаштање којим ће окајати грехе. Драма и позориште, закључујем сада с искуством које имам, не могу променити свет, али могу утицати на потребу личног доприноса мењању света набоље. И такво промишљање, свестан сам тога, почива на утопистичком приступу, али не видим други начин осим личног ангажмана да живот у свету какав јесте начинимо бољим и садржајнијим. Позоришна уметност, у томе контексту, требало би да нам помогне да подржимо основне хуманистичке вредности на којима почива живот у организованом друштву.



Разговарао > Младен Ђуричић

## Интервју: Љиљана Пешикан Љуштановић Ствари које имају традицију не пропадају лако

Током деветнаест година које је у Стеријином позорју провела обављајући углавном уредничке послове, Љиљана Пешикан-Љуштановић умногоме је допринела развоју издавачке делатности ове институције. Првих неколико година уређивала је значајне позоришне едиције (Драматуршки списи, Савремена југословенска драма, *Theatrolgia Yugoslavica*), а затим је 1990. године изабрана за одговорну уредницу часописа “Сцена”. На тој функцији задржала се пет година, и за то време је, заједно са Радомиром Путником (главни уредник) и Радославом Лазићем (члан уредништва), радила на томе да одржи часопис и да га успешно суочи са искушењима тог времена, да би касније наставила да га уређује и под руководством Виде Огњеновић (1995–2001). Ни друго њено уредниковање, међутим, није се одвијало у срећним околностима, већ се и тада, заједно са својим колегама, свим силама борила да часопис опстане и да се одрже везе које су претходна уредништва успешно успоставила. Тај дуги низ година које је провела у Стеријином позорју, а којих се најрађе сећа по драгоценим искуствима и великим пријатељствима која је стекла, покушавамо “ре-

конструисати” у разговору који је уприличен поводом обележавања педесетогодишњице часописа “Сцена”.

У уредништву **Сцене** провели сте непуних дванаест година (1990–2001), најпре као одговорна уредница часописа, а затим као чланица редакције која је **Сцену** успешно “увела” у нови век. Ваш уреднички стаж праћен је сваковрсним недаћама које су нас задесиле током деведесетих година, па се питам колико је било тешко обављати уреднички посао у тим немилосрдним временима?

Било је то за мене двоструко тешко. С једне стране, то су заиста била немилосрдна времена, времена опште оскудице и општег расула, времена материјалне и духовне пометње, смутна времена у сваком погледу. Часописи су излазили од данас до сутра и ништа није могло заштитити часопис од тога да се његово излагање не прекине. Рецимо, тада су привремено престали да излазе *Поља* и *Градина*, часописи изузетног профила и квалитета. *Сцена* је опстала, и то није било лако. С друге стране, за мене је то уредниковање било подсетник на један болни губитак, за који мислим да је био и општи и лични, а то је несрећна смрт мог пријатеља, секре-

тара издавачке делатности Позорја и одговорног уредника *Сцене* (1987–1989) Момира Пејовића, који је био – не бих волела да ми замери Петар Марјановић, мада мислим да би се и он сложио са мном – најперспективнији члан свог уредништва. Био је то препаметан, вредан, изузетно образован човек, особа са мисијом, врхунски уредник, човек са огромном енергијом, и један од мојих најближих пријатеља. Његова смрт је, до данас, за мене један од најтежих губитака. Једно време нисам могла ни да се сетим, ни да мислим о свему томе. Зато кажем да је било двоструко тешко.

Осим тога, време је било апсолутно хаотично, а *Сцена* је у том времену некако успела да опстане, уз огромну помоћ главног уредника Радомира Путника, и уз најразличитија, понекад комична довијања чланова уредништва. Постојао је некакав Фонд за јубилеје, и кад смо то открили, онда смо почели да “ловимо” јубилеје. Мислим да је свако у Позорју морао да се сети неке годишњице која се може уклопити, и за коју се могу добити некакве комично мале паре да би се сакупио новац за штампање, за папир, за елементарне ствари.

Рецимо, *Сцена* је имала и врло особене Випотникове корице, које су у том тренутку биле “ретро”. Имала је одличног ликовног и техничког уредника, и иначе изузетног уметника Боривоја Попржана. Међутим, Бора је тражио хонорар у складу са својим реномеом и у складу са оним што је радио. Ми то нисмо могли да платимо, па смо зато корице *Сцене* правили сами. Биле су то сигурно најкомичније аматерске корице које је *Сцена* у својој историји понела. Сећам се да смо се домишљали како да то не буде само фотографија, па се мењала боја слова и убацивале су се траке боје, али се пазило да све буде у две боје, да корица не би морала више пута да пролази кроз машину. У то време сам од Павла Трабака, најбољег слагача с којим сам икад радила и врхунског метера, добила блокче са узорцима боја, па се он увек смејао кад дођем у штампарију и питао: *Којом ћемо бојом сад да се накићимо?* Понекад, кад наиђем на неку од тих корица, загледам се у



Љиљана Пешикан Љуштановић, фото: Б. Лучић

њу са чуђењем, а онда се сетим ко је томе кумовао. Међутим, чињеница је да је *Сцена* успела да опстане, и то је успела у тренутку када су многи озбиљни часописи укидани као да за српску културу ништа не значе. То што смо успели да одржимо *Сцену* била је наша највећа заслуга.

Последња деценија двадесетог века заправо је била и “најмрачнија” деценија за *Сцену*, али је часопис – захваљујући преданом раду двеју редакција и подршци челних људи Стеријиног позорја – опстао, и успешно одржао стечени углед. Прегледајући свеске које су публиковане почетком и средином деведесетих година, стекао сам утисак да је часопис, након распада СФРЈ, изгубио велики број сарадника



из некадашњих република. Шта се променило у тренутку када су прекинуте везе са позоришним људима из региона?

Много тога се променило. Променила се, пре свега, цела концепција *Сцене*, и то она коју је установио по мени најзначајнији уредник часописа, Петар Марјановић. У време његовог уредниковања подразумевало се да је окосница *Сцене* некаква тематска преокупација, некакво тематско профилисање, а сарађивало се с најбољима. Независно од тога како су после изгледале политичке биографије сарадника *Сцене*, треба рећи да су то били сарадници који су бирани не по кључу, већ по високом квалитету. Знате, изгубити сарадњу са неким од њих био је заиста велики губитак. Међутим, такве околности наметнуле су потребу да се прави нови профил часописа, а то је, можда, имало и једну позитивну страну. *Сцена* се, као и сам фестивал уосталом, окренула више позоришном животу Србије, и мислим да су након тога ојачале поједине позоришне средине, управо зато што су добиле могућност да наступе на “вишој сцени”, и тако се унапреде. Кажу да у сваком злу има некога добра, лично нисам склона тим врстама оптимистичког мишљења, али чини ми се да смо, у тренутку када су прекинуте везе са појединим сарадницима, стекли и подстакли неке врло вредне људе који су касније преузели *Сцену*. Укратко, отворио се нешто шири простор за одређени број људи.

Убрзо након политичких превирања на овим просторима, уредништво **Сцене** је установило рубрику **Документи времена**, у оквиру које је публикувано неколико текстова у којима су еминентни уметници са простора бивше Југославије сведочили о општој трагедији коју је условило ратно стање. Сећам се потресног писма Мире Фурлан, која је у жеку рата буквално жигосана у свом родном граду због тога што је остала верна и београдској и загребачкој позоришној публици. Да ли је политика, у неком тренутку, заиста успела да препречи пут уметности? Какав је уопште био положај уметника у тим сулудим временима?

Страшан је био положај свих људи у тим временима, и оних који су им кумовали и тиме урушавали властиту људскост, и оних који су све то трпели. За мене је најстрашнији документ времена била преписка позоријанаца с још једним драгим покојним пријатељем – Јосипом Лешићем, драгоценим сарадником Позорја и *Сцене*, и човеком кога смо сви у Позорју јако волели. Рекла бих да је и Јосипова смрт везана за деведесете, јер су га деведесете убиле, као што човека убије метак који дуго путује кроз његов крвоток па на крају стигне до срца. Свако осипање људскости јесте трагедија, не само за уметнике него за све људе. Било је ту свакако и неправде, па се од уметника очекивало да буде неко ко ће показати моралну стабилност, неко ко ће сачувати људскост, а у злим временима се и људи прозле. Не каже се без разлога: *У добру је лако гобар бићи, на муци се познају јунаци*.

То време је било заиста страшно, као и приче које су до нас долазиле. Слушали смо шта се дешава са људима које смо знали, које смо волели, са којима смо сарађивали. Слушали смо шта они кажу и шта нису рекли. Ја – морам признати – те приче никада нисам проверавала, просто зато што сам желела да поштедим себе. Сад када се сетим свега што се дешавало, чини ми се да смо, поред жртава рата и поред оних који су у рату највише изгубили, сви ми изгубили и један важан део себе. У све то смо ушли потпуно неспремни, као свет који је имао некакво осећање заштићености и представу да таквог нечег не може бити код нас. Упркос свему, мени се чини да *Сцена* и Позорје нису доприносили злу. Некако се срећно погодило да ту није било *назлобних* људи који воле и желе да уђу у сукоб по сваку цену. Волим да мислим да су *Сцена* и Позорје успели да сачувају нешто мало душе у свима нама. Има у томе пуно заслуге тадашњег руководства Позорја: Милете Радовановића и Душана Белића.

Током последњих пет деценија, колико постоји часопис **Сцена**, сменило се десет редакција које су озбиљно радиле на томе да он постане један од водећих

позоришних гласила у региону. Када се осврнемо на досадашња уредништва, уочићемо да је најдужи уреднички стаж у **Сцени** имао Петар Марјановић, уважени театролог кога сте наследили на функцији одговорног уредника. Колико часопис **Сцена** дугује овом човеку? Какав је Марјановић био као сарадник?

Идеја да је неко наследио Петра Марјановића мени је још увек некако зазорна, поготово да сам га ја наследила. Он је био заиста изванредан уредник, и мислим да, ако сам нешто научила о уредничком послу, то нисам научила из властитог искуства, него гледајући њега, јер се уређивање *Сцене* углавном одвијало у канцеларији у којој сам радила, па сам чак и помагала у реализацији једног дела послова. Рецимо, Петар ми је дозволио да тражим фотографије за тематски број о луткарству, и сада знам да је то била заиста велика част, јер то је – треба рећи – био један од најозбиљнијих зборника о луткарској уметности у тренутку када је објављен. Интересантно је и то да се са Петром често нисам слагала у судовима о представама, људима, писцима, и сада знам да ме је он, без великог узрујавања, пуштао да саопштавам своје ставове. На томе сам му веома захвална.

Када је реч о његовом уредниковању, не треба заборавити ни покретање енглеске *Сцене*, будући да је то био велики допринос српској култури, али и њеној презентацији у свету. У “велико извозно чудо српске драме” с краја XX и почетка XXI века, узидана је и енглеска *Сцена* са својим преводима најзначајнијих текстова. Она је била начин да се презентује богатство наше драматургије у часу када је о њему мало ко имао неку озбиљнију представу, а то је – не треба заборавити – покренуо Петар. Поред енглеске *Сцене*, он је, са Зораном Јовановићем и Радославом Лазићем, а после и с Момиром Пејовићем, уредио и велики број тематских бројева, између осталог и онај о односу политике и позоришта, где је на насловну страну стављена једна Титова фотографија у позоришту. То је свеска без које се данас не може радити ни једно озбиљније истражи-

вање те врсте. Затим, Петар је први уредио и број *Сцене* који је био посвећен неким младим људима, потпуно непознатим именима, тадашњим студентима драматургије, који су данас познати и признати писци, али и број посвећен српској експресионистичкој драми...

Због свега тога, мислим да је он био најбољи уредник кога је *Сцена* имала, и да је уопште био један од најбољих уредника које сам ја, у свом веку, имала срећу да упознам. Сада када погледам *Сцену* коју су уређивали Петар Марјановић (као главни уредник) и Зоран Јовановић (као одговорни уредник), чини ми се да су они, иако без икакве жеље да буду гламурозни и привлачни, успевали да праве часопис који мени данас, када га узмем у руке, изгледа привлачније него што ми се тада чинио. У то време сам мислила да би требало правити неке револуције, да би требало урадити нешто друго. Данас сам уверена да су они промишљали на најбољи могући начин.

Интересантан податак је да сте били прва жена којој је поверена уредничка функција у **Сцени**. Уосталом, женама су у ранијим редакцијама додељиване углавном секретарске функције (секретарка шесте редакције била је театролошкиња Весна Крчмар, коју је касније заменила Весна Гргинчевић), што додатно говори о томе колико је значајна и одговорна била Ваша позиција. Поред тога, истовремено сте уређивали и неколико озбиљних едиција које је Стеријино позорје покренуло у то време, а то је свеукупно био посао великог концепта. Како сте се осећали као прва уредница **Сцене**, и како сте излазили на крај са тако обимним и захтевним пословима?

Благо речено, то што сам ја била прво женско у уредништву *Сцене*, пре је било знак смутнога времена и онога што би се могло назвати неком врстом ритуалне инверзије. Да је време било боље, да бољи и већи нису отишли бољима и већима, вероватно мене то не би допало. Просто, морао се наћи неко ко ће обављати послове у уредништву, и то сам била ја. Упркос свему

томе, морам признати да ми је драго што сам била прва жена уредница *Сцене*, пошто и иначе припадам женама које озбиљно схватају позицију жене у друштву. Мислим да је то важно, али не мислим да је то била последица неког мог нарочитог личног квалитета, већ се тако наместило. Трудила сам се да то радим најбоље што могу, али за мене су прве праве жене уреднице биле Вида Огњеновић, Огњенка Милићевић или Даринка Николић, које су ушле у ову причу с изузетним форматом и угледом. То су жене о чијем раду сте могли да мислите шта хоћете, али које су имале своје име и које су стајале иза онога што раде, које су, просто, биле импресивни позоришни људи. Јер, на неки начин, ја сам увек била више сапутник позоришта, неко ко позориште воли, коме је позориште много дало, али кога позориште интересује пре свега као књижевни феномен, као нешто што се додирује са литературом, нешто што неодољиво подсећа на моју основну преопкупацију, на фолклор, на непосредну контактну комуникацију која обликује уметнички чин. У позоришни свет ушла сам с љубављу, покушавала сам да радим посао уредника добро, али то је – још једном ћу напоменути – била вокација по нужди, и мислим да је за *Сцену* било боље кад су уредништво преузели они којима је позориште центар живота. (Не само за *Сцену*. Од кад Весна Гргинчевић уређује *Билтен Позорја*, он је много бољи него што је био док сам га сама уређивала.)

На изласку из двадесетог столећа поново нас је затекло ратно стање, и оно је – према речима Милете Радовановића, тадашњег директора Стеријиног позорја – довело до тога да часопис **Сцена** изгуби континуитет у излажењу. Основни разлог за то била је материјална нестабилност, али и други реметилачки фактори са којима сте се као редакција суочавали. Земља је у том тренутку била изопштена од света, па ме занима да ли је остао изопштен и наш позоришни живот? Рекао бих да смо, захваљујући енглеском издању **Сцене**, успели да одржимо неку

везу са европским/светским токовима. Да ли делите ово мишљење?

У сваком случају покушавали смо то, и било је људи који су остајали с нама у вези, који су и у часу бомбардовања и у свим тим невољама остајали пријатељи *Сцене*. Подсећам на беседу Харолда Пинтера, којом се заиста можемо поносити. Било је то понављање деведесетих, само сада и на властитој кожи, најнепосредније. *Сцена* је тада почела да излази у двобројевима и тробројевима, али је опет опстала, између осталог и захваљујући руководству Позорја. Истовремено, не знам да је неки директор Позорја покушавао да наметне свој став уредништву *Сцене*, и чини ми се да је помало остала заклоњена та помоћ Стеријиног позорја као институције *Сцени*.

Све ово звучи као да немам никакве озбиљне, суштинске замерке на Стеријино позорје, и морам рећи да то, у суштини, јесте чињеница. Стеријино позорје је можда највише утицало на моје лично формирање. Ја сам ту добила посао кад сам имала шансу да пола радног времена у Великом Мокром Лугу допуним са пола радног времена у Калуђерици, Борчи и Овчи, и да проводим живот по приградским аутобусима. Осим тога, добила сам прилику да научим ствари које на другом месту не бих научила. Рецимо, послове око штампања. И дан-данас знам да урадим неке мање послове око техничког уређења, знам како треба да изгледа штампана публикација захваљујући томе. Било је то чудно искуство, искуство са пуно губитака, са пуно недовршених намера, са пуно борбе за голи опстанак, али у основи добро.

Након времена које сам провела у *Сцени*, ја сам се мање-више спорадично бавила уредничким пословима, али много сам добила од тих уредничких послова, и у *Сцени*, а поготово у публикацијама Стеријиног позорја. Ако ништа друго, упознала сам људе који су за мене били и остали важни, који су ми били драги и који су суштински утицали на мене. Упознала сам Миленка Мисаиловића, ког сматрам својим драгим прија-

тељем и једним од најоригиналнијих, најживљих духова које сам имала прилику да упознам. Јосипа Лешића, који је био изузетан човек, вредан, предан, права инспирација. Затим Петра Марјановића и Зорана Јовановића, о којима сам већ говорила. Јована Ђирилова, ког сам волела онако као што се воли неки драг рођак, и с којим сам се јако лепо слагала. Упознала сам Свету Јованова који ми је и данас пријатељ. На крају, имала сам прилику да сарађујем и комуницирам са Видом Огњеновић, чије писање волим и сматрам је врло особеном ауторком. Знате, тешко је побројати све те људе, овако је човек неправедан.

Питали сте ме да ли смо успели да одржимо везе са позоришним људима ван граница наше земље. Рекла бих да смо то на сваки начин покушавали, барем у оној мери у којој је то било могуће. Колико смо у томе успевали, заиста не знам. Не знам како би све то изгледало да није било велике инфлације, да није било ратова, да није било бомбардовања, како би наш живот изгледао без свих тих ствари којима смо сами себи нашкодрили и којима су нам други нашкодрили. Јер, без свесрдне помоћи других, ми не бисмо могли сами себи тако да нашкодимо. Међутим, ако је нешто важно у тој *Сцени* која сад – чини ми се – изгледа лепше него икада раније, то је чињеница да она сведочи о трајању позоришта у злим временима, јер и ова времена су зла за позориште. Позориште је – рећи ћу нешто потпуно blasphemично – у сличном положају као и циркус, који не зна како ће у исто време прехранити артисте, одржати шатру, сачувати животиње, и притом стално крпи крај с крајем. Чини ми се да понекад убеђујемо себе како је то у реду, а требали бисмо да имамо више самосвести и да схватимо да се без онога што ми радимо (кад кажем “ми”, мислим на људе који се баве различитим облицима духовне делатности), да се без тога не може, јер човек дефинитивно не живи само од хлеба.

**Сцена** је одувек важила за добро рубрикован часопис који је на адекватан начин пратио “позориште које се дешавало”, али у исти мах обележавао је и најзначајније јубилеје. Тематске бројеве закључива-

ла је свака редакција, међутим, мало је оних који су били посвећени позоришту и драми за децу. Управо један такав темат уредили сте 1991. године. Слажете ли се да су ове области помало запостављене и недовољно истражене у нашим научним часописима?

У часу кад је овај темат објављен, биле су. Међутим, данас можемо говорити о озбиљном научном кругу који се окупио око истраживања позоришта за децу, и мислим да већ постоји један број докторских теза, књига, монографија, истраживачких подухвата који су врло значајни и који су ту тему допунили. Чињеница је, такође, да је култура намењена деци у том часу плаћала дуг времену, и да се стваралаштво за децу нашло на маргини. Зато мислим да је важно, с времена на време, залазити у те – условно речено – граничне области, померати театрологију ка студијама културе, и укључивати различите аспекте позоришта у интересовање часописа. Увек је занимљиво бавити се темом која је необрађена. Сећам се да је Петар Марјановић својевремено уредио један изузетно занимљив број посвећен мелодрами, и чини ми се да је то био веома значајан сигнал да се историја позоришта састоји од различитих ствари, те да се мора сагледавати из различитих углова. Понекад мислим да је немогуће сагледавати само канон, ма колико тај канон био озбиљно успостављен, јер би тако нешто значило да смо осиромашени за животност коју носе различите форме културног трајања.

Овај разговор не можемо привести крају, а да не споменемо тренутак за који са сигурношћу могу рећи да представља један од значајнијих у Вашој каријери, а то је 2009. година у којој сте (за књигу **Кад је била кнежева вечера?**) награђени Стеријиним наградом коју часопис **Сцена** додељује тријенално за најбољу театролошку студију у региону. Колико је ова награда, коју сте ранијих година и сами додељивали појединим лауреатима као чланица жирија, значајна за једног афирмисаног театролога? Да ли је ово признање донело и додатну одговорност?



Стеријина награда је свакако значајна, чак и ако онај ко је добије – попут мене – није баш прави театролог, већ рецимо сапутник театролошких истраживања. За мене је она посебно важна и представља један од најпотпунијих тријумфа у мом животу. У тренутку када сам је добила, то заиста нисам очекивала, и могу рећи да ми је награда донела велику радост. Питате ме због чега је она значајна? Побројаћу неколико разлога. Значајна ми је због жирија који ју је доделио и због тога што сам је добила за изузетно важну област мог научног рада. Та веза савремености са традицијом по мени је суштински важна управо за живот традиционалне, фолклорне уметности, која данас живи као основа, старо стабло на којем расту нови калемци. У књизи *Како је била кнежева вечера?* налазе се радови који су за мене изузетно значајни. Неке од њих писала сам више од десет година, мучећи се да уобличим у текст оно што сам смислила. Због свега тога осећала сам огромну радост. Не могу никако да смогнем снаге да употребим ону формулу која је већ постала облик учтивости, па да кажем да нисам сигурна да ли сам заслужила ту награду. Чак и ако је нисам заслужила, јако јој се радујем. А, такође, никада нисам схватала људе који кажу да им награде нису важне, и увек сам им помало завидела. Нисам особа без самосвести, али ми је то признање значајно јер потврђује да још неко мисли да оно што сам ја радила са великом амбицијом и истинским трудом, јесте важно.

Пре тачно двадесет година, осмо уредништво започело је свој мандат са жељом да **Сцена** "остане публикација вредна великих амбиција уредника" који ће је преузети у годинама које долазе, и у томе се заиста успело. Са новим редакцијама наставили сте да сарађујете и да пратите њихов рад и након што сте привели крају свој уреднички стаж, па ме занима како Вам се часопис чини данас? Да ли су нови уредници оправдали поверење својих истакнутих претходника?

Мислим да јесу оправдали поверење, и то има везе са оним о чему сам говорила – важно је да часо-

пис живи. Неки бројеви које је уредило ово последње уредништво ми се заиста свиђају. Рецимо, изузетно занимљив је тематски број у ком су се бавили некаквим облицима позоришта за децу, односно везама педагогије и позоришта. Осим тога, свиђа ми се и избор драмских текстова, и мислим да је *Сцена* још увек часопис који се може узети и читати са интересовањем. Када је реч о актуелном уредништву, оно тек има пред собом могућност да реализује своје велике амбиције. Чврсто верујем да је то за часопис добро, и да ће ова редакција наћи неки свој начин да се бави позориштем, и то позориштем као живом уметношћу, позориштем као великом културном историјом, позориштем, пре свега, као комуникацијом међу људима на свим могућим нивоима, живим позориштем и његовим творцима.

Када би требала да дам савет неком будућем уреднику у *Сцени*, рекла бих му да одржава везе, и то са различитим круговима људи. Данас ми се чини да је управо то одржавало и оживљавало часопис у годинама које су иза нас. Ја иначе верујем да ствари које имају традицију, које имају вредност, не пропадају лако, и да није свака иновација опасност. Напротив, мислим да ствари живе мењајући се, и да ће и *Сцена* живети све док буде могла да се обнавља. Постоји једно дрво, четинар, које је скупљао мој покојни отац, зове се *сомина*. Оно једним делом умире, и то је тамно црвено, а једним делом живи, и то је једна беложућкаста нит, а притом се савија у врло необичне облике. Обједињеност традиционалног и живог, савременог, по мени је драгоценост. Мислим да се не треба плашити нових уредништва, нових људи, нових идеја. Ако се часопис прилежно уређује, он ће увек бити и оно што је био и оно што постаје. Важно је само да он живи, и да се око њега сакупља сав тај свет који му даје енергију. Јер, без позоришта и људи у њему и око њега, позоришни часопис је бесмислен.

Разговарао > Младен Ђуричић

## Интервју: Вида Огњеновић

# Змајевити уреднички тим

**Н**а челу осмог уредништва часописа “Сцена”, у периоду од 1995. до 2001. године, у функцији главне и одговорне уреднице нашла се књижевница и позоришна редитељка Вида Огњеновић. Њен шестогодишњи мандат обележиле су кризне године које се памте по грађанским и студентским демонстрацијама, тромесечном бомбардовању земље и коначном паду једног политичког режима. Осим тога, биле су то и године масовних емиграција, тешких економских прилика и, уопште, године апсолутног незадовољства. Стога се поставља питање колико је, у таквим друштвеним околностима, било тешко и незахвално уређивати један часопис овог типа, и колико се самој уметности придавало значаја у време када је земља била огрезла у сваковрсним проблемима. Сагледавши више од двадесет свесака које је ова редакција успешно реализовала, од Вида Огњеновић покушавамо да сазнамо са којим се проблемима редакција сусретала, какав је био годишњи ритам часописа и чиме се осмо уредништво (сачињавало га је седам чланова) водило приликом закључивања ових значајних позоришних свесака.

Након објављивања овог броја часопис **Сцена** ће прославити педесету годишњицу постојања, што је – сложићемо се – прилично дуга и озбиљна традиција. Колико дуго пратите рад часописа? Сећате ли се свог првог текста у **Сцени**?

Редовно сам почела да га пратим негде по повратку са студија из иностранства. То је било средином седамдесетих година прошлог века. Часопис је уливао поверење, деловао је озбиљно и ауторитативно. Мало касније почела сам понешто и да објављујем у *Сцени*, и то сам сматрала својим напредовањем у струци. Када је реч о првом тексту, њега се не сећам, али верујем да је то био неки напис о лондонском позоришном животу, а можда је то и приказ неке лондонске или њујоршке праизведбе тада младих лавова нове енглеске драматургије (Пинтер, Бонд, Вескер, Сајмон Греј...)

За главну и одговорну уредницу часописа изабрали сте у години када је **Сцена** обележила тридесет година успешног рада. Временски период који сте провели на тој функцији, углавном памтимо као “мрачне”



Вида Огњеновић, фото: Б. Лучић

и изузетно тешке године током којих смо се суочавали са озбиљним проблемима...

А за који временски период на овој географској и друштвеној ветрометини можемо с разлогом рећи да је био мирно доба опште среће и процвата? Наравно, ту се не може рачунати поратно време кад се оскудице, глад и свака друштвена беда сматрају пречицом до бољитка у односу на ратну пошаст и близину смрти. Срећно раздобље је овде или сасвим лични доживљај, или идеолошки програм, што смо такође искусили.

Колико је потешкоћа, а колико додатне одговорности носило уређивање часописа у тим бурним временима?

Бурна времена, какав песнички израз за доба општег лудила и метежа! Тешкоћа је било, наравно, али срећом не унутрашњих. Напротив, у Позорју смо имали пуну подршку. Дакле наш издавач био је на нашој страни и то без изузетка. Дирекција баш као и сваки тадашњи службеник Стеријиног позорја, сви су нам помагали да одржимо пламен. Директор Милета Радвановић лично је звао бројне пријатеље и убеђивао их својим питомим и разложним начином колико је важно да се часопис не угаси. Катарина Ђирић је читала стране часописе, па препоручивала и преводила текстове, Александра Коларић бринула је о лепоти језика, Весна Гргинчевић пратила прелом и штампу, Љиљана Пешикан Љуштановић вазда била готова да дође с неком одличном идејом за текст. То је била права издавачка кошница, стварно. И зато нам тешкоће нису могле ништа, а није их било мало. Но, ја сам стално говорила, ма, људи, да је ово лако, не би до нас дошло, барем не до мене, нашло би се ко би стигао раније.

У броју који је објављен одмах после бомбардовања, уводни текст под насловом "Честица одбране" – између осталог – поручује:

"... Ушли смо у сумрачну зону лудила, мржње и разарања у којој је у опасности свака цивилна вредност, почев од оних које условљавају опстанак живота, као што су ваздух, пијаћа вода и храна, до оних које тај живот чине људским као што су културне и комуникацијске чињенице и средства за њихово одржавање.

Ако се наш часопис уопште појави из штампе, биће то први ратни број након тридесет четири године излажења у миру, али изаћи ће и као наш одговор на разорне бомбе, које се даноноћно сручују на његов матични град, терајући престрашене грађане у неподесна склоништа, остављајући за собом црне кратере уместо зграда, претварајући мостове у крњетке челика и бетона, и стварајући од мирне и питоме урбане целине застрашујуће разбојиште...

Часопис СЦЕНА је у овим условима честица одбране цивилног живота и одржања културе. Наш град је остао без мостова, река Дунав која нас је до јуче повезивала са светом сад нас дели, морамо настојати да то буде привремено. Наш часопис ће доследно, као и досад, брижљиво чувати своју улогу моста.”

Је ли било каквих повратних реакција на тај уводник? Мислим на реакције колега из иностранства.

Писали су нам многи људи и звали нас телефоном. Не знам да ли баш поводом тог текста, али су нам одасвуд слали пријатељске поруке и изразе огорчења бомбардовањем. Нудили су нам помоћ. Обавештавали су нас о својим протестним наступима. У томе су предњачили редовни посетиоци Стеријиног позорја и Битефа. Многи од њих били су и сарадници *Сцене*. Не треба ни да наглашавам колико нам је значило разумевање колега из света.

Може се рећи да **Сцена** заиста јесте била и остала наша “спона” са светом, бар када је у питању позоришна уметност.

Јесте, то се може рећи с много одличних примера који то потврђују. Наше уредништво је од ранијих редакција наследило то настојање да се преко часописа *Сцена* што више повежемо са позоришним токовима у свету. Имали смо праву мрежу сарадника из иностранства. Они су за нас писали о тамошњим новим представама и драмским писцима, а као гости критичари на нашим фестивалима, писали су о нашим позоришним приликама. Давали су опширне приказе фестивала од домаћих као што су Позорје, Сусрети “Јоаким Вујић”, Војвођански позоришни сусрети, до међународних, односно Битефа, Фестивала монодраме и пантомиме или Инфанта.

У којој мери је томе дорпинело сада већ свима добро познато, енглеско издање часописа? Да ли сте уопште имали увид у то колико су часопис пратили изван граница наше земље?

Енглеско издање *Сцене* је веома значајан подухват, вредан сваке хвале. То је био корак изван домаће позоришне затворености, излазак на шире поље комуникације и поређења па, ако хоћете, и вредновања. Мислим да је тако добро опремљен часопис могао много да учини за наше савремено позориште, само да није прекинута та редовна линија излагања.

Занимљив је податак да су за време Вашег уредништва, по први пут од постојања **Сцене** већински део редакције часописа чиниле жене (чланови уредништва били су Огњенка Милићевић, Бошко Милин, Даринка Николић, Љиљана Пешикан Љуштановић, Феликс Пашић – придружени члан од 1999. и Весна Гргинчевић – секретарица редакције). По чему се уређивачка политика ове редакције разликовала од пређашњих? Какву сте сарадњу имали са члановима уредништва?

Осим Љиљане Пешикан Љуштановић, Весне Гргинчевић и касније придруженог члана Феликса Пашића, нико од нас није био у ранијим редакцијама, то је прва разлика, а друга је то што у ранијим уредништвима једва да је и било жена, камоли да јој је припадало челно место. И та чињеница је тим вреднија што званичници Позорја, поверавајући ми ту дужност, нису ничим изван струке, па ни родном равноправношћу, условљавали избор уредништва. Изабрала сам особе за које сам сматрала да ће тај посао радити на начин који су осведочиле у дотадашњем раду у позоришту. И данас бих се истим критеријумима руководила и увек бих.

Нисам се, наравно, преварила. Побројали сте те сјајне жене које су уз Бошка и Феликса чиниле “змајевити” уреднички тим. Каква је била наша сарадња, питате. Жива, живахна, пуна варница, добрих идеја, убеђивања, договора. Да вам је само било могуће да једном будете на варничном радном састанку. Ту је све могла да објасни и протумачи врхунски образована Огњенка, духовито прокоментарише виспрена осица Љиља којој грешка не промиче лако, новинар-





Идејно решење корица Владимир Николић

ски провери, и без грешке скрати или продужи, прецизна Даца Николић, допуни и инвентивно преуреди, на свако добро готов, вредни Бошко, а да све изненади неким смелим текстом, иначе смирени и добронамерни Феликс. Весна је све пратила пажљиво и подсећала сваког шта је кад рекао и обећао. Радили смо жустро и без пренемагања. Тим тако паметним и одговорним женама могли су поверити државу. Јес, али кад је политици било до памети.

Стварно, била је то редакција озбиљне снаге, а богме и храбрости. Знате, то је било време кад сам ја била без посла, без социјалног осигурања, без политичког кредибилитета... Но, унутар те редакције, унутар Позорја, окружена тим сјајним женама и мушкарцима, осећала сам се као тврђава.

Поред устаљених рубрика по којима је **Сцена** одувек била препознатљива, велику пажњу посвећивали сте "људима са позоришне сцене". О томе сведочи рубрика **Глумци говоре**, али и велики број интервјуа који су реализовани са глумцима и редитељима. Стекао сам утисак да сте – ако тако могу рећи – остали упамћени као позоришна уредница. Да ли сам у праву?

То јесте била и идеја и накана у њеној примени. Надам се да сте у праву да смо у томе и успевали. Па чак и да је то само комплимент од вас, радо га примам, јер какав год да је био резултат, своју основну уредничку намеру нисам ни у једном броју изневерила, а домет, наравно, не може ни у чему увек бити исти.

Након смрти Слободана Селенића, некадашњег уредника **Сцене** (1970–1975), осмо уредништво му је посветило један двоброј часописа, уз кратак навод, "Успомени на дивног колегу, драгог пријатеља и одличног сарадника". У истом броју Предраг Палавестра рекао је да је тај човек "био светла тачка у тами наше свакидашњице" и уверен сам да се слажете са његовим речима. Можете ли, овом приликом, рећи нешто више о Селенићу као сараднику?

О њему треба и може се рећи само све најлепше. Као сарадник био је поуздан. Није олако пристајао на сарадњу да би се накнадно извлачио. Напротив, ако се прихватио да нешто уради, није могло бити другачије, ако је одбио, разлоге сте морали поштовати. Као колега био је фер и то је сасвим нетипично за нашу средину. Често се бранио ћутањем, али само у ситуацији кад је сматрао да напад (или нападач) не заслужује одговор. Као критичар био је сарадник представе, а не њен рушитељ с угодног положаја посматрача са стране који пласира своју наобразбу. У својим текстовима није прежезиравао представе да би биле по његовом укусу, већ је расправљао о њима као о аутономном уметничком делу. И ето, шта још да кажем, осим да се понадам да је као професор остао узор својим ученицима и да га бар у нечему следе.

Часопис је у периоду од 1995. до 2001. помно пратио "позориште које се дешавало". Када то кажем, не мислим само на фестивале и премијере позоришних представа, већ и на друге актуелности из земље и света, као и на нове позоришне књиге, драмске текстове и др. Истовремено сте успевали и да обележите значајније јубилеје, да осмислите темате, па ме занима колико је тешко било направити баланс између проучавања позоришне историје и датог тренутка? На чему се инсистирало приликом закључивања нових бројева?

Прављење часописа је ђаволски тежак посао. У то сам се баш на овом примеру жестоко уверила. Велика предност је имати, као што је овде био мој случај, добро уредништво, а моје је, као што рекох, било врхунско. Пажљиво смо планирали сваки број. Трудили смо се да обезбедимо приказе за све нове театролошке књиге и тиме подржимо ту науку. Идеја је била да буде што више живих података, да часопис бележи своје време, да га осветљава, тумачи, документује. И онда, наравно, све оне тешкоће у налажењу правих сарадника, муке са роковима, приређивачким пословима и већ да не набрајам. Но, настојали смо да нам не промичу ни важне личности, ни датуми, ни догађаји, ни достигнућа, ни тешкоће, ни друштвени или уметнички неспоразуми, и шта све не. Закључивање броја био је најтежи период. Некад смо то радили у неколико фаза, одлагали смо га чекајући најављене текстове, а онда се сналазили унутар редакције, довршавали тек започете радове и тако... То су сведочења из радионице. Мислим да су ти редакцијски послови слични, или исти, и овде и другде, и тада и данас...

Када је реч о тематима, било их је неколико занимљивих, али ћу овом приликом издвојити један, **Драмски писац Александар Поповић**. Овом аутору темат је посвећен непосредно након његове смрти, а то је уједно било и време када одређен број његових драмских комада доживљава велике, мада помало

закасне успехе на домаћим сценама. За Александра Поповића сасвим се сигурно може рећи да је постао класик још за живота, али ми се чини да би овај темат (са одличним текстовима Мирјане Миочиновић, Јована Ђирилова и др.) могао бити важан за коначну оцену његовог драмског стваралаштва. Колико уопште овакви темати могу допринети ревалоризацији нечијег дела?

Тематски бројеви имају у ствари намену зборника. Александар Поповић јесте с непорецивим разлозима постао класик, као што кажете још за живота. И, наравно, наша је дужност била да му посветимо број. О њему је доста писано, јер су његова дела пуно извођена. Но, позоришни часопис као што је *Сцена* има обавезу и предност да као тематски број буде извор података, тумачења и ставова о драмском писцу Поповићевог формата. Сматрали смо да треба да одаберемо врсне стручњаке, осведочене познаваоце његовог дела и да приредимо једну праву збирку есеја, анализа, написа, приказа у којима ће се оно разматрати из разних углова и у различитом кључу. Убеђена сам да овакви тематски бројеви стручних часописа могу да послуже и као врста приручника, ако не уџбеника о одређеном материјалу.

Евидентно је, између осталог, и то да сте као уредница озбиљно пратили нове драмске текстове, па су тако за ових шест година, у **Сцени** афирмисани углавном млађи драмски аутори (Биљана Србљановић, Угљеша Шајтинац, Игор Бојовић, Милена Марковић и многи други). Исти је случај и са младим театролозима и критичарима, од којих су неки своје прве озбиљније текстове објавили управо у **Сцени**, за време Вашег уредништва. По ком критеријуму сте бирали сараднике? Колико Вам је у сарадњи са младима помогла професура?

Да, да, објављивали смо драмске текстове младих аутора, неки од њих тада су још били студенти, просто да их подржимо у тим сулудим временима, кад је

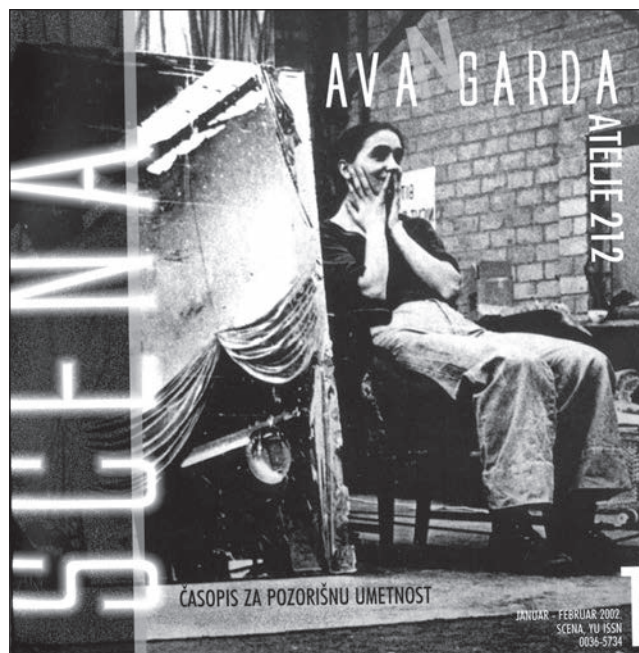
све било на неки начин против њих. Хтели смо да им стегнемо руку и кажемо: само напред, ви сте на потезу, ово лудило нема шансу... На најбољи начин су нам узвратили ту свакако заслужену почетну јавну подршку.

Иначе, текстове смо бирали по свом професионално потврђеном критеријуму, као аутономна редакција, нимало се не обазирећи на политички диктат. Тако су тада у *Сцени* објављени и неки драмски текстови и есеји писаца из бивше нам земље. Ми смо први објавили тада нову драму хрватског писца Слободана Шнајдера који је у том тренутку био у избеглиштву у Немачкој, па смо га једва нашли да затражимо ауторску сагласност. Затим словеначког драматичара Евалда Флисара, па комад Горана Стефановског, те есеј Вјерана Зупе... Све то уз пуно одобравање и помоћ директора Радовановића, као и председнике Управног одбора и Уметничког савета др Бошка Ковачека и др Јована Христића. Без њихове подршке и одобравања све би нам било цаба. Часом би те идеје могле да буду ућуткане као уметничка лудост и штетно застрањивање, при чему би моја оставка била унапред прихваћена. Зато и на овај начин одајем признање тим сјајним људима који су на тешким искушењима показали трезвеност и разбориту грађанску храброст.

Када сте започели уређивачки посао, рекли сте да је "одржавање **Сцене** у животу" заправо основни циљ њеног уредништва, а затим додали:

"... Уз очување домета изграђених на искуству одличних ранијих редакција, ми бисмо хтели да 'Сцену' суочимо са искушењима и захтевима овога времена, да је поредимо са добрим часописима у свету, тако да она буде и остане публикација вредна великих амбиција уредника који ће је преузети генерацијама испред нас..."

Данас без икаквих недоумица можемо рећи да је осма редакција **Сцене** у потпуности остварила циљеве које је себи на почетку "зацртала". Да ли сте, након свега, задовољни оним што је учињено?



Дизајн Александра Савић (2002–2008)

Прошлост је у својој бити непоправива. И успеси и неуспеси су ствар кад сурове, кад неправедне игре времена. Шта да кажем, успели смо да часопис остане у животу без обзира на све смртне опасности, па и на неке грехове, мада не верујем да је иједан од њих био смртни. С носталгијом и захвалношћу сећам се наших редакцијских састанака, а са сетом пријатеља из редакције који више нису живи. И свесна сам да време није праведан судија, ма колико се ми у то уздали, или томе надали.

Разговарао > Светислав Јованов

Интервју: Даринка Николић

## Препознавање нових токова у српској драматургији

**У** чему су се састојале основне програмске оријентације које сте, заједно са редакцијом, настојали да реализуете у раздобљу 2002–2012. и у којој мери су се оне, евентуално, развијале/ мењале?

Свако ново уредништво (у овом случају: Светислав Јованов, Александар Милосављевић, Миомир Петровић, Небојша Ромчевић, Даринка Николић), логично, доноси нешто ново, не из пuke жеље за разликовањем од претходног, већ из потребе да дефинише сопствени став. Врло лако смо се сложили, већ на првим састанцима редакције, да *Сцена* треба да се мења, и концепцијски, и у графичком смислу. Нови дизајн (а дизајн је порука, зар не?) осмислила је (тада) студенткиња треће године новосадске Академије уметности Александра Савић, која је у међувремену израсла у једну од водећих графичких дизајнерки Европе. Већ годинама живи и ради у Бечу. Кад говорим о концепцији садржаја, прво смо часопис “изрубрицирали” на сталне рубрике и једну главну тему а, уз то, евентуално, и тему у којој ћемо покушати да диктирамо/утичемо на актуелна позоришна збивања, а не да их само пратимо. Сећам се, већ у првом броју, а поводом годишњице Атељеа 212 – 45 година рада – подсетили смо на то шта је Атеље 212 значао за наше позориште, у годинама када је, паралелно са Битефом, преко свог репер-

тоара, увео позоришну авангарду и потпуно другачији сценски израз у наше позориште, што нас је одвело до идеје о главној теми, до ретро-погледа на авангардно позориште, до питања шта је оно донело нашем театру, како је стигло код нас, који су његови утицаји на наше позориште и шта се догодило с авангардом код нас. У том смислу веома је био драгоцен текст Јована Ђирилова који је, као драматург Атељеа 212 и ко-селектор Битефа, са Миром Траиловић, био на “лицу места”, као и његова теза да је авангарда код нас на неки начин насилно угушена, да је другачијим репертоаром просто разводњена и да се није “примила”, сем у неким позориштима која су се потом у том правцу и развијала. Он такође тврди да она код нас никада није добила аутентичан облик, већ је била само реплика. У овој *Сцени*, у новопокренутој театролошкој рубрици “Синтезе”, бавећи се људима чија је мисао значајна за позориште 20. века, правимо рекапитулацију драмске естетичке мисли тог века. Почели смо, ако се сећаш (а ти си био иницијатор те рубрике), нимало случајно, с Валтером Бењамином (а следили су Х. Д. Ф. Кито, Нортроп Фрај, Џорџ Стајнер, Борис Гројс, Јан Кот, Карл Гутке). “Синтезе” су дуго биле наш заштитни знак (уз њих треба поменути и “Дискурсе”), као и драмски текстови сасвим младих, још неафирмисаних драмских писаца,





Даринка Николић, фото: Б. Лучић

при чему смо имали и невероватну срећу! Јер, управо у то време (а то је време када су Биљана Србљановић и Милена Марковић већ освајале европске сцене), појавила се читава плејада младих драматичара, а наше је било да тај невероватни феномен – уочимо. Ипак, морам да признам да у једној зацртаној намери – нисмо успели! А то је да *Сцену* вратимо у њен редовни, некадашњи ритам излагања (шест свезака годишње!). Та намера разбила се сурово – на неразумевању тадашњег Министарства културе, а додатно “пукла” на – општем и растућем сиромаштву! Које је, наравно, прво погодило – културу. И још је погађа!

Редакција се у међувремену мењала, младе снаге (Ксенија Крнајски, Маја Пелевић, Милан Марковић) донеле су нове идеје и нови приступ темама, обнови-ле и нашу, ветеранску, каткад већ посусталу, енергију, што је резултирало и неким запаженим и провокативним издањима часописа и што нас је вратило нашим

почетним интенцијама (поред осталих, ту су свеске са тематима посвећеним домаћим младим редитељима, савременој немачкој драми, Бекету, позоришту за децу, такозваном женском писму у савременој драми, Чехову, позоришној критици, Ервину Пискатору, као и број посвећен Љубиши Ристићу или две свеске које смо направили заједно са редакцијом *Театрона*). При том, не на последњем месту, желим да кажем да смо успоставили сарадњу са колегама из читаве Југославије, да су неки од њих били готово редовни аутори на нашим страницама, попут Барбаре Орел, Томажа Топоришича, Блажа Лукана, али и Алмира Башовића, Дарка Лукића, а да су се нашем позиву (или без њега, самоиницијативно) одазивали и “наши” људи у иностранству: Драган Клаић, Милош Лазин, Горан Ињац... Нека ми опросте они које нисам поменула; памћење ми је све крхкије!

“Сцена” је у раздобљу од 2004. до 2007. промовисала пробој нове српске “постмодерне” у драми, то јест “генерације 82” (Пелевић, Богавац, Вујошевић, Марковић итд.); који су били критеријуми редакције у препознавању нових токова у српској драматургији, али и шире, у позоришту?

Поменула сам како нам се посрећило то што смо се, као редакција, у *Сцени* нашли управо у тренутку када је, попут лавине, нагрнула читава плејада младих драматичара. Можда мало минимализујем значај наше реакције у односу на ту појаву ако кажем да је требало само широм отворити очи и приметити је. Јер – а на то је, у изврсном тексту који је *Сцена* објавила – промптно реаговала Ана Вујановић – приметивши како млади драматичари у том тренутку не само да постоје као релевантна чињеница код нас већ су и њихове драме, бавећи се стањем духа у свету у којем су затечени, биле њихов сјајан, етички и поетички упитник над таквим стањем. А, при том, нико их не игра! Домаће позориште тог времена, напосто, није имало слуха за њих. Не могу да тврдим да смо ми ту чињени-

цу освестили пре, рецимо, пројекта *Нова драма* који је, у Народном позоришту осмислио и водио Милош Кречковић, али уверена сам да се то освешћивање догодило бар истовремено с настанком тог пројекта. Тако су у *Сцени* објављени текстови аутора које си поменуо (и које ниси, попут Марије Караклајић, на пример), дакле аутора без “сцене”, како их је назвала Ана Вујановић. Нисам вољна да тврдим како је један часопис, с релативно малим тиражом, успео да преокрене судбину савременог домаћег драмског текста, али било би ми драго ако је имао бар мали удео у свему томе. Наравно, радује чињеница да је више од две трећине драмских текстова наших младих писаца, објављених у *Сцени*, стигло у релативно кратком року до – сцене! И отворило врата позоришта и следећој генерацији, којој припада, рецимо, Тања Шљивар и њени исписници чије смо драме такође објавили.

Поред теоријских и шире театролошких текстова у рубрикама “Синтеза” и “Дискурси”, на који начин је у “Сцени” била присутна и врста актуелнијих аналитичких текстова, ближих “текућој” позоришној критици?

На начин “повлачења за рукав” оно мало позоришних критичара који се познавањем театра и наративним проседеом издвајају из плејаде такозваних критичара на домаћој медијској сцени. И, истим поступком у обрнутом смеру – привољавањем (оно мало домаћих, а више оних из осталих крајева Југославије) театролога да се позабаве (и) актуелним позоришним збивањима. Морам признати да су наше колеге из Словеније у том смислу заиста биле од велике помоћи. Иако је наша позоришна реалност била, бар на почетку нашег мандата, изузетно динамична и захтевала промптно реаговање, до те врсте текстова тешко смо долазили. Зато сам увек била помало љубоморна на стране часописе (поготово оне чији сам квалитет сматрала недостижним, попут немачких, па и словеначких). Нисам сасвим сигурна да сам одговорила на твоје питање, али – покушај је евидентан.

Који су то позоришни феномени/личности/остварења у драми и позоришту (рецимо, и националне драматургије) са којима сте настојали да ближе упознате нашу позоришну средину?

Мораћу мало да се поновим, изгледа. Дакле, на првом месту то су – писци. Млади, домаћи, али и страни, како би се видело колико овај свет функционише по принципу спојених судова, односно колико су наши млади писци, својим постдрамским писмом и тематским корпусом, заправо део – никако епигон или, недајбоже, помодни имитатор – феномена “нова европска драма”. Код нас, у време када су се појавили, па све до дана данашњег, ситуација у друштву је веома тешка (то је еуфемизам), али ни остатак света није изгледао, а ни сада не изгледа, ништа боље. Тако су наши млади драматичари, заправо, говорећи о овом овде, реферисали на глобалну ситуацију којом су се бавиле и њихове колеге са простора Југославије (Дуковски, Имширевић, Башовић, Ивана Сајко, Тена Штивичић, Горан Ферчец, Симона Семенич) и у Европи. Наравно, овом тврдњом не доводим у питање аутентичност сваког од њих, понаособ. Само желим да нагласим да савремена српска драма као критичка реакција на нашу стварност не би имала смисла да није базирана на универзалним постулатима. Уосталом, ако неко узме у руке *Сцену* посвећену савременој немачкој драми (сети се, у једном од првих бројева, објавили смо драму Дее Лоер) или прочита драме аутора као што су Мартин Кримп, Елфриде Јелинек, Михал Валчак, Сајмон Стивенс, Јанош Хај или, у нашем последњем броју, Петер Хандке, схватиће о чему говорим. Не бих више да набрајам, а до личности нисам ни стигла. Заправо, једина личност која је “добила” готово читав број *Сцене* јесте – Љубиша Ристић. Дејан Мијач је добио место у броју о младим редитељима, што му, као “најмлађем” или баш најмлађем (у поетичком смислу), апсолутно пристаје.



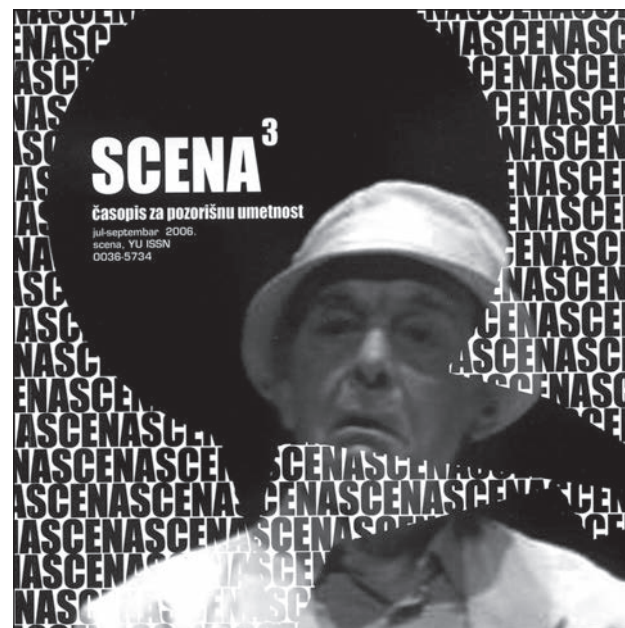
Пише > Светислав Јованов

# На трагу првих увида

Театролошка мисао  
у **Сцени**, 2002–2012.

Једно од стратешких стремљења редакције која је уређивала *Сцену* у раздобљу од 2002. до 2012. године била је и тежња да се промовише теоријска мисао о драми и позоришту и тиме, макар посредно, допринесе развоју театролошке мисли у Србији. Ова тежња спровођена је систематски, упркос значајним ограничавајућим факторима (преводачки ресурси, материјална оскудица) и то посредством два основна плана (нивоа).

Први ниво у оквиру којег се реализовала помену-та намера била је новоустановљена рубрика “Синтезе”. У настојању да се пружи одређена методолошка основа за даље упознавање са тековинама модерне театрологије, почело се са текстовима Валтера Бењамина и Бориса Гројса – као својеврсним теоријским “дијалогом”. Следио је низ текстова аутора који се баве анализом и ревалоризацијом драмске класике – Хамфри Д. Китто, Џорџ Стајнер, Денис Шмид. Други теоријски угао



Дизајн Александра Савић







Светислав Јованов, фото: Б. Лучић

били су текстови који су се са различитих становишта бавили (у нашој средини изузетно занемареним) жанровским профилом и жанровским елементима драмских текстова – огледи Нортропа Фраја (о Шекспиру), Карла С. Гуткеа (о трагикомедији), Роџера Шонфелда (о Бекету). Од теоријских увида посвећених појединим ауторима треба поменути есеј Хараи Голомба о Чехову и студију Мартина Скофилда о Хамлету. Паралелно с тим, нашој стручној јавности презентовани су и нови, недогматски погледи на иновације и трансформације

у домену саме позоришне праксе – од Ервина Пискатора и Хајнца Клункера до Темпл Хауптфлајш, Флоранс Дипон, Пјотра Грушчињског и Ханса Тиса-Лемана.

Ширењем и продубљивањем оваквог приступа постали су чешћи и театролошки текстови аутора из Србије, као и оних са “ex-ju” простора. У том смислу, од првих треба издвојити текстове Петра Грујичића, Владиславе Гордић-Петковић, Јована Ђирилова, Ивана Меденице, Милоша Лазина, Ане Тасић и Александра Ђинђића; што се тиче других, запажени су огледи Томажа Топоришича, Сање Никчевић, Барбаре Орел, Алмира Башовића, Грегора Модера.

Други ниво на којем је презентована модерна теорија позоришта и драме били су тематски блокови посвећени одређеним појавама или ауторима. Од текстова објављених у тим оквирима поменимо, на пример, оглед Кнута Арнцена о “постмејнстриму” (темат “Авангарда”), есеј Брук Стоув (темат о Чехову) и текст Ирене Садовске-Гијон (темат “Булевар/сентимент”). Најзад, повремено смо настојали да нашој стручној јавности омогућимо да се упозна са новим методима и становиштима у проучавању обимног и епохалног Шекспировог опуса – о томе сведоче текстови Анализе Касталдо, Џефрија О’ Брајена, Деборе Картмел.

Резултати овог настојања на промовисању теоријске мисли не могу се сагледати без одређене временске дистанце. Ипак, оно што се може констатовати јесте да су, захваљујући *Сцени*, у раздобљу о коме је реч нашој позоришној стручној јавности, студентима и публици која за то показује интерес, по први пут пружени увиди у нека од најважнијих питања којима се данас бави театрологија у свету.



Приредила > Александра Коларић

## Сцена у фусноти

*Нико се не обазире на оно чему лека нема:  
што је било – било је (Шекспир, Мајбети)*

**И**з импресума: “Часопис излази двомесечно, на српскохрватском језику, штампан латиницом. Цена поједином броју 200 динара. Годишња претплата за 1965. годину износи 1000 динара.” Објављено пет свезака (први број почиње од марта).

Већ следеће, 1966. године, примерак *Сцене* “вреди” 3 нова динара (годишња претплата 12 нових динара). Тада је земља већ доживела корениту привредну и друштвену реформу (јул 1965).

Тако је почело. У Социјалистичкој Федеративној Републици Југославији, преко Савезне Републике Југославије, Државне заједнице Србија и Црна Гора до Србије.

*Сцена* је дуги низ година двомесечник. Онда број свезака по годиштима полако опада, наступа изнуђени “тренд” двоброја и троброја (актуелност рубрика *Вести /из света/* и *In metogiam* често постаје *иасе*).

Како представити неколико хиљада објављених наслова? Почећемо од краја. Илити: *Глосе и белешке*, са два блока – *Вести из земље* и *Вести из иностранства*. Домаће вести ће касније (од 1977) презентовати новопокренути *Годишњак позоришта Југославије/Србије*, у издању Стеријиног позорја. Занима нас шта је радио свет. Позориште у Катанији (Италија) најавило извођење сатиричне драме *Посланик* савременог италијанског писца Леонарда Шаша. Најавило, па одустало. Текст

се неће извести “ни ове године, ни никада” (Некако познато!). Због страха од “замерања неком познатом демохришћанину са путером на глави”. *Тројанке*, “дело неутешне актуелности” (са задовољством цитирамо) у Т.Н.П. (Париз). Два Пирандела у Паризу. Брехт у Лондону. Бернард Шо после 72 године (*Кућевласник* у лондонском Ројал театру). Па посебан блок (сасвим природно!?) – Са совјетских позорница. Позоришна представа – документ: *Шестиој јула* М. Шатрова (комад о Лењину, прича о Лењину, радни извештај о једном дану из Лењиновог живота...). Шоова *Милионарка* у Москви. Ростанов *Сирано* у Москви. Фестивал *Руска зима*. 150. представа *Хамлета* у Иркутску... Крај блока. Да ли постоје два театра? (Јесу ли “популарни” и “експериментални” театар заправо два различита театра?). Данашњи *Хамлеи* у Бриселу. Програм Театра нација. Балкански писци на Бечком универзитету (На Институту за театрологију БУ завршена је дисертација на тему “Јон Карађале, Бранислав Нушић и Стефан Костов – три балканска комедиографа” младог бугарског редитеља и писца Младенова). Наши драматичари на аустријским сценама (Крлежа, Мирко Божић, Велимир Лукић, Јован Христић)... Последња два текста су пример како Глосе и белешке треба помно ишчитавати, допунити (са)знања о заступљености наших (ко год били!) аутора у свету. Драгоцени водич у томе јесте *Библиографија часописа “Сцена”* Весне Гргинчевић.

**Стеријино позорје**, фестивал и институцију, *Сцена* је представљала приказом фестивалских програ-

ма. Важно место припада скуповима који су имали шири друштвени контекст, или су обрађивали ужестручне теме, или концепт и профил Фестивала: Јавна трибина, Мала трибина, Трибина и Симпозијум Стеријиног позорја. “Између скепсе и вере” наслов је уводног реферата Мирослава Беловића на Симпозијуму “Стеријино позорје јуче, данас, сутра” (1971). На истом скупу Станислав Бајић отвара дилему: “Стеријино позорје – фестивал или смотра”. Свој концепт, своју будућност Позорје ће стављати на проверу још неколико пута: 1985; 1995 (резиме Трибине сачинио Јован Љуштановић: “Континуитет и промене”). Године 2002, Трибина “Пред императивом реформи” одржана ван фестивалског термина (фебруар), са импозантним бројем учесника: Милета Радовановић, дугогодишњи директор Позорја (Променама нико није на путу); Модели могућег пута; Јован Христић (Озбиљност и ауторитет); Љубомир Симовић (Која је то формула?); Владимир Стаменковић (Провокативна ексклузивност); Боро Драшковић (Делфи или идентитет); Мухарем Первић (А... Б... Ц...); Божидар Ковачек (Није лоше све што је старо); Жељко Јовановић (Фестивал савремене европске драме); Иван М. Лалић (“Dead Man Walking”); Миомир Петровић (Чувар традиције, промотор сутрашњице); Предраг Ејдус (Има нешто труло...); Светислав Јованов (Трећи /програмски/ човек); Александар Милосављевић (Нови Сад као Единбург); Дејан Пенчић Пољански (Текст у првом плану); Карољ Вичек (Преспавали смо десет година); Мирослав Радоњић (У име каквог новог Рима Картагину треба разорити); Небојша Ромчевић (Think Big); Жељко Хубач (Промотор наше драме у свету); Предраг Момчиловић (Сви наши језици)...

Јавна трибина 1974. године доноси анкету *Сцене*: “Специфичне аутохтоне вредности југословенског театра”. Година 1975. у знаку је комедије. Године 1978. Трибина има наслов “Друштвена улога позоришне уметности у самоуправној социјалистичкој Југославији”. Илустрација: “Битни аспекти провођења ЗУР-а [Закон о удруженом раду] у казалишним дјелатнос-

тима”. Јавна трибина 1980. расправља о “Савременој југословенској драми у светлости четврт века Југословенских позорних игара” (Позорја).

Мала трибина: “Заборављене вредности наше драмске баштине” (1977), “Место и улога драматурга у нашем позоришту” (1979). Тема “Уметничка већа и уметничко руковођење у позориштима” 1981. године могла би данас да доживи непоновљиву репризу.

Као илустрацију Трибине *Сцене* наводимо текст Јована Ђирилова о представама на 35. југословенским позоришним играма 1990: “Последње Позорје или поглед једног препотопског гледаоца”.

Занемарићемо хронологију и истаћи неколике тематске блокове.

*Мелодрама* (1989): Сергеј Балухати; Ерик Бенгли (Рђав глас мелодраме); Роберт Бертолт Хајлман (Структура мелодраме); Ан Иберсфелд (Добри јунаци и неваљалац); Пјер Ребул (Народ дете, народ краљ или Нодије, мелодрама и револуција); Жан Реноар (Сећање на мелодраму); Џејмс Л. Розенберг; Станиславски.

*Психодрама* (1991): Звонко Џокић (Психодрама и позориште); Зоран Ђурић (Психодрама, у трагању за дијалогом); Зоран Илић; Јакоб Леви Морено (Психодрама о браку / играни филм); Владимир Милошевић (Драма као терапијско средство; Невербални језик психодраме); Јасна Вељковић (Концепт улоге у психодрама; Ментална катарза и психодрама); Мајкл Вотсон (Човек и улоге).

*Белешке о позоришној сезони 1900–2000*. Светислава Јованова. Девет наставака објављено током 2010–2012. године Наслови: Чекајући Годоа и варваре; Страх, нада и *gaga*; Прохујало с атомом; О сиротом Б. Б. и још понечем; Опсада и последњи дани; Цементни коктел; Поцо, Коба и Че у мишоловци; Летач Марти на “Балкону”; Љубав, мода и носорози (1958–1960).

“Deleted from Memory?” / *Темаи о Љубиши Ристићу*. (бр. 4/2006). Између осталих, пишу: Ласло Вегел, Драган Клаић, Душан Јовановић, Лазар Стојано-

вић, Хајнц Клункер, Светозар Цветковић, Боро Драшковић, Иштван Ерши, Борка Павићевић...

*Театр алије*. Избор: Огистен Жирар (Хронична болест позоришта / Хомеопатија и алопатија; Пут шоу-бизниса); Петар Марјановић (Милош Црњански као позоришни критичар); Владимир Јевтовић (Права ствар / О Радној заједници удруженог позоришног рада “Под разно” од 1971. до 1981); Сава Бабић (Драма, посрба, превод); Патрис Павис (Од текста до сцене: порођајне муке); Андреј Инкрет (Позориште као археолошки извор); Жорж Бани (Од одеће до костима: елементи једне поетике); Нела Антоновић (Дијалог невербалног театра); Игор Бурић, *Tour de force* следбеника Жежија Гротовског); Блаж Лукан (Име у перформативу: Пројекат Јанез Јанша); Томаж Топоришич (Шта се догодило са извођачком револуцијом?)

*Синтезе* (почетак 2007). Избор: Алмир Башовић (Драмска структура код Чехова); Барбара Орел (Позориште у медијски посредованом свету); Милош Лазин (Време режије – режија времена); Блаж Лукан (Професија: перформер); Радивоје Динуловић (“Проширена” сценографија или шта је сценски дизајн); Светислав Јованов (Егмонт: Од демона до утопије);

*Дискурси* (од 2007). Избор: Маја Пелевић (Драмски текст као зазорни траг); Герилски интернет перформанс; Горан Стојиљковић (Тело као артефакт у невербалном театру (техно-телесност);

Година 2006, бр. 1: Заједничко издање *Театрона* и *Сцене* поводом 200 година од рођења и 150 година од смрти Јована Стерије Поповића. Између осталих, пишу: Чедомир Антић, Драган Бабић, Ласло Блашковић, Војин Димитријевић, Владислава Гордић-Петковић, Предраг Ј. Марковић, Игор Маројевић, Теофил Панчић, Небојша Попов, Србијанка Турајлић, Сретен Угричић...

*Еројшика у театру* (бр. 2/1988). Пишу: Антонен Арто (Камен мудрости. Пантомима); Жорж Батај (Света завера / Еротизам Дон Жуана); Џон Елсом (Двосмерно огледало и Раскалашни пад / одломци из књиге *Erotic*

*Theatre*); Игор Мрдуљаш (Ерос под Талијиним скутом); Маркиз де Сад (Филозофија у будоару. Сценска адаптација Ерик Каан. С француског превео Данило Киш); Жан-Иполит Тисеран (Последњи дан на смрт осуђеног. Филозофска драма у три чина. Прев. Данило Киш).

Занимљив број 1/1971. *Сцене* који објављује блок *Панорама фуџуристичких грамских шексцова* (избор и превод Тихомир Вучковић). Ђакомо Бала (Борба проспеката); Паоло Буци (Драма светлости); Ремо Кити (Речи); Бруно Кора–Емилио Сетимели (Семпронијев ручак); Филипо Томазо Маринети (“Кинески цар”, три чина и 16 слика од Рибмон-Десења / Одмеравање; Темели); Маринети и Б. Кора (Руке); Балила Пратела (Против грациозности).

Године 1970 (бр. 5) *Сцена* доноси текст Дарка Сувина “Разматрања о хепенингу” (прештампано из часописа *TDR / The Drama Review*, Т 47). Између осталог, “Хепенинзи и њихово време – сазнајно и нихилистичко отуђење”, “Бексендалове ,алијенативно-противотровне‘ хипотезе”, “Брехт и хепенинзи и његово време”...

Вредно је помена презентовање Ролана Барта (Расиновски човек. Са француског превео Иван Чоловић). Део I – 1968, бр. 5 (Структура; Соба; Три спољашња простора: смрт, бекство, догађај; Хорда; Два Ероса; Немир; Еротски “призор”; Напомене), Део II – 1969, бр. 1 (Расиновски тенеброзо; Битни однос; Технике напада; Неки; Расцеп; Отац). Део III – 1969, бр. 2 (Преокрет; Кривица; “Догматизам” расиновског јунака; *Нацртани решења*; Повереник; Страх од знакова; Логос и praxis).

“Нов систем финансирања сценских уметности у Београду” и “Нека искуства у финансирању позоришта у Београду”, два су текста Милана Вукоса објављена 1968. и 1970. Било је, наравно, још текстова о финансирању, буџету, имању/немању...

Мора се поменути напис Јосипа Видмара, дугогодишњег председника Главног одбора Стеријиног позорја (узгред, број чланова бивао је приближан броју посланика данашње републичке Скупштине!). “Тито и култура”, In *memoriam*, бр. 4/1980.

Година 2008. и 2009. Посманифест. *Модели по-зоришној организације* (Преки налог времена; Основни проблеми казалишне (пост)транзиције; Казалишна транзиција у Хрватској – законски аспект; Лоша времена – добре цене /текст из *Њујорк Тајмса*/; Организација и самоорганизација у словеначком позоришту; Провинцијска болест српског позоришта; Глосе о народним и ненародним позориштима; Лоши резултати транзиције – нове промене на обзору; Писмо министру; Чекајући промене).

Од 2007. окосница је придев *нов*: Нова драма – нова сцена / Игре две праксе; Ново позориште Србије: Млади редитељи.

Заслужено место добила је и *позоришна критика*. Још 1970. објављени су текстови Бернара Дорта, “Социологија позоришне критике”, Елија Финција, “Савремена драма и позоришна критика”. Темат броја 6/1989. посвећен је Историји и теорији позоришне критике. Бранка Богавац разговара с Б. Дортом о информативној, научној и књижевној позоришној критици; Ханс Кнудзен пише “Позоришна критика као факултетски предмет”. Радослав Лазич води разговоре с Јованом Ђириловом, Јованом Христићем, Драганом Клаићем, Ласлом Вегелом... Године 1995. Бранка Криловић разговара с Владимиром Стаменковићем (Позориште је или велико или није ништа). Огњенка Милићевић, О критици. Рецензент, критичар, критикастер... а Бошко Милин Критика критике (О чему говоримо када говоримо о позоришној критици), док се Дејан Пенчић Пољански пита “Јесу ли критичари Дон Кихоту (или има ли уопште сврхе бавити се критичарским послом?). О социокритици позоришта пише Патрис Павис. Година 2010. (Критика – улога, утицаји, парадокси; Чему нова критика; Криза је завичај критике: куда је отишла критика када је напустила свој завичај.

Број 4/2011. почиње тематом *Век и по Српској народној позоришћу* (Александар Милосављевић, Ко ме се обраћамо у турбулентна времена, разговор водила Смиљка Сељин. Пишу и Мирослав Радоњић, Дејан Пен-

чић Пољански, Бранислав Јатић, Ивана Стефановић, Љиљана Мишић, Радивоје Динуловић, Јелица Стевановић, Сњежана Бановић.)

Двоброј 1–2/2012. почиње блоком *Идеја, стратегија, покрети* (приредили Милан Марковић и Маја Пелевић).

Број 4/2012. доноси блок *Редитељи / Поетике*. Милена Богавац – Оливер Фрљић, “Казалиште као средство класне борбе”; Јелена Богавац – Милош Лолић, “Ангажман, истина и “четврти зид””; Томаж Топоришич, “Пандурово магијско позориште слика”; Александар Ђинђић, “Редитељска поезика Томија Јанежича у поставкама комада Милене Марковић”.

Године 2013. ново уредништво *Сцене* презентује блок о Едварду Бонду, Историју мјузикла, о Хауарду Баркеру. Нова су рубрике: Теоријска сцена, Алтернативна сцена, Историјска сцена, Фестивали / сцена у региону, Књиге / Годишњице / Догађаји. Објављени су темати *Лушкарска сцена*; Луткарство: Историја. Године 2014. *Сцена* се бавила *Позориштем и образовањем*.

Огрешење о хиљадама и хиљадама текстова, темата, аутора... неизбежно је у овако сажетом прегледу.

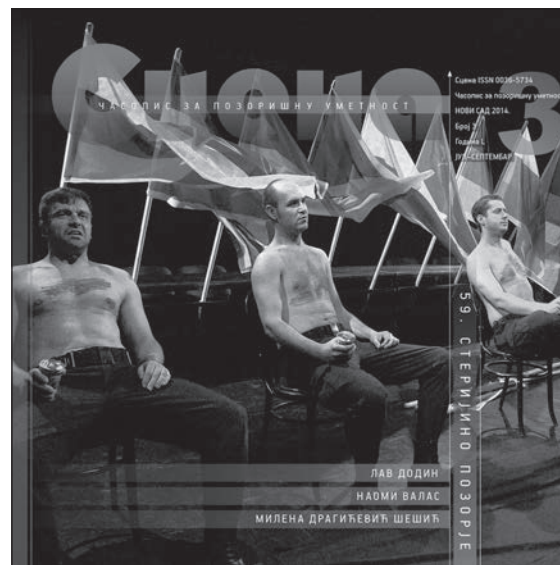
\* \* \*

Завршићемо опет импресумом. Први технички уредник часописа је Ласло Капитањ, који ће током деценија дати особени печат и другим издањима *Позорја*. Бележила је *Сцена* и имена метера и машинских слагача штампарија “Форум”, “Дневник”, “Будућност”, “Просвета”. “Стојков”, “Алфаграф”... Данас је то једноставно: графички design.

“Редакција *Сцене* и Стеријино позорје желе свим читаоцима срећну Нову, 1966. годину” – стоји на последњој страници првог годишта.

“Искористи прилику – региструј или предај не-легално оружје”... на ТВ екрану, озбиљан глас. Помислих, реклама за неки блок-бастер или перформанс. То је ипак стварно. Време данашње, 29. априла 2015. А *Сцена* се некад могла купити за 3 динара.





Обликовање Вељко Дамјановић (од 2008)



ТЕОРИЈСКА

Сучена

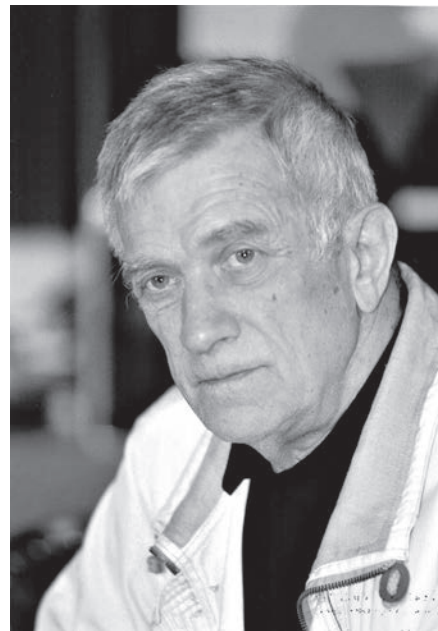
Пише > Снежана Кесић

# Јован Христић, профил теоретичара драме

**Н**а размеђу класицистичког онтолошког конструктивизма и модерног емпиријског предзнака свакодневног, Христић је кроз експлицитне и имплицитне формуле свог теоријског рукописа о драми настојао да ревитализује однос између традиционалног и савременог.

Озбиљно и одговорно проблематизовање основних питања драме за њега се примарно идентификује постојаношћу формула духовности као антители фрагментарном и релативизованом у времену естетичког плурализма.

Саображено ерудицији, активном гледаатељском искуству, рафинираном унутрашњем нерву, луцидном увиђању, складност ученог и писаног заснована је на премисама уметничко-естетских референци, есенцијалним везама са бићем књижевности. Језгровите, јасне, проишљиве и дубоко промишљене рефлексije искључују континуиране тензије и непредвидиве обрте непоузданог анархичког обрасца. “Човек се – противно оном што данас мисле филозофи и литерати –



Јован Христић, архив Стеријиног позорја

осећа најслободније када су границе тачно одређене и постављене него када их нема, и када стално мора да буде на опрезу хоће ли га неки непромишљени поступак или реч подсетити да на то да оне ипак постоје.” (Христић, 1988: 83)

Упркос акумулацији негативних значења одсуство смисла, материје и постојаног није допуштено, јер живот није идентификован лишеношћу своје супстанце. Насупрот ватрометима авангардних експеримената (“Никада уметност у толикој мери није служила нагону *homo ludens*” (Мерин, 1974: 296) по мери Христићеве студиозности, стрпљивости, поузданости

“уметност је начин да се у живот унесе срећеност, равнотежа, одмереност” успостављањем препознатљивих критеријума против конфузности, неконтролисаног, али и декоративног израза, као и оног у манипулативне сврхе, осредњости сваке врсте.

У доследном есејистичком рукопису у ком изостаје постмодернистичка формула језик у координатама модерног класицизма заобилази високо естетизоване обрасце, метафоричну усхитљивост, пунокрвност онеобичавања. Оригинално је тежиште уметничке вредности, али се не изједначава са ексцесним интервенисањем у смислу разградње аксиоматских устројстава, у оквиру чега Христић индикативно примећује: “Али када данас мислим о ономе што сам гледао на својим позоришним лутањима, пада ми у очи да су ме највише занимале представе које су имале храбрости да нам покажу чега све позориште може да се одрекне, а да не престане да буде позориште.” (Христић, 2006: 299)

Наглашавајући неке од есенцијалних драмских парадигматичности, иако није прецизно артикулисао дистинкцију књижевних родова подупирући традиционалну поделу жанрова или потврђујући модерна тумачења, Христић указује да “За разлику од игре, лирске песме и наратије, што представља најспонтаније облике људског изражавања, драма је високо артифицијелан облик, који почива на много више конвенција него што се нама то чини”. (Христић, 2006: 21)

Многобројни теоретичари модерне драме су за разлику од Христића сагласни у убеђењу да су теоријске поставке до XX века биле у сенци Аристотелове *Поетики* највише захваљујући “одређеним представама о ‘психологији перцепције’ уопште, а посебно схватању о рецепционистичким моћима и навикама гледаоца”: “Термин *антиаристотеловска драма* покрива додуше доста разнородне појаве, но чини нам се да се нећемо преварити ако као заједнички именитељ тог појма узмемо присуство оних проседеа који приморавају гледаоца да се заинтересује више за значење, за сам процес стварања значења, но за голу причу. Задатак који

чека гледаоца није, дакле, нимало једноставан и донекле је сродан структуралистичкој активности, ако ову схватимо као *par excellence* вертикално читање.” (Мичиновић, 1981: 16)

Луцидна Христићева филозофска промишљања су за читаоца рефлексивни изазов, али истовремено поручују да је теоријска напетост “одвајање уметности од свакодневног живота у тешку и неприступачну област, затварање у идеалну и удаљену, изоловану област уместо да је њен интегрални и неодвојиви део”, у балансу са искуственом пуноћом: “Нема горег начина да се филозофија умеша у књижевност него да се у једном књижевном делу види илустрација готових апстрактних идеја, поготову идеја које саме по себи више прикривају права питања, него откривају.” (Христић, 2006: 98)

Драма у његовој рецепцији је артистичка врста, али никако сведена на естетски утисак, психичку сензацију, апстрактну формулу, јер се живот не идентификује обрасцима хероизма и ванвременских достигнућа, него се усаглашава према својим умереним могућностима, потврђујући се у себи самом. Патетично декламаторска извештаченост песничке драме, као илустрација испразности класицистичке провенијенције, нема предзнак стваралачке релевантности.

У времену преминања модерности према традицији Христића кључно заокупља питање апсолутизовања образаца садашњости у односу на безусловно одбацивање прошлости. “Јер само једно класично дело остварује у себи неразлучиво јединство прошлог и садашњег, реализујући у себи оно што је у литератури до њега било само латентно, експлицирајући оно што је било имплицитно. Класично дело, у смислу у ком Елиот употребљава тај појам, показује нам увек не само блискост и компактност литературе, оно чини и целином.” (Христић, 1963: 16) У препознатљивим класицистичким одликама попут: учености, цитатности и алузивности често усмерене на антику, мудрости у једноставности, равнотеже између чулног, односно



емотивног, и интелектуалног, учитава се аутентична рецепција драме у координатама модерног депатетизованог дискурса не умањујући простор за евентуално преименовање постојећих особености драме. “Знамо да традиција више није оно што је била: више не можемо да је замислимо и сумњичави смо према њој. Али сваки уметник, хтео не хтео, преиспитује свој однос према традицији.” (Павис, 2008: 21)

Значајан есејистички простор у Христићевом теоријском раду је о трагедији и трагичном, у оквиру чега и античкој драми и позоришту које надпозиционира у односу на потоње наслеђе у историји драме.<sup>1)</sup> Преиспитивањем њиховог места и улоге у синхронијској и дијахронијској равни показао им је доследну и суштинску духовну верност. Трагедија је у Христићевој оптици врхунски домашај драмске књижевности, и потреба за њеним постојањем има свевременски карактер, јер “оне постављају основна и последња питања нашег времена”. (Христић, 1998: 118) Преиначене у сферу неметафизичких значења, теме његових *Ајокрифа* имају античку потку (изузев *Савонароле* и *Његових пријатеља*). Иако парадоксално у свом драмском рукопису (у *Чистим рукама* и *Оресциу*) настоји да докине трагичност као основну трагедијску компоненту, значај трагедије није оспорио остајући у уверењу да она “најобухватније и најшире” испуњава сврху драме: “Рећи, дакле, како у нашем времену нема више трагедија значи рећи, посредно, како нема велике драме. И то у једном нимало безначајном периоду расцвета драмске књижевности, који траје отприлике један век, као и период цветања трагедије у Атини V века, односно у Европи XVI и XVII века. Тај период почиње са Ибзенем и завршава се, бар како се мени чини, са Бекетом, после кога је тешко наћи драму која би нас покренула онако како нас је драма *Чекајући Гогоа* покренула. У тих стотину година у драми се толико ства-

ри догодило да с правом очекујемо и оно најважније: да су написане неке драме које можемо без устезања назвати модерним трагедијама. Изгледа, нажалост, да се то није догодило, и да су драме написане у овом више него занимљивом периоду у историји драмске књижевности ипак прилично испод *Цара Едипа* или *Краља Лира*.” (Христић, 1998: 6)

У критичком сагледавању односа драме и њене позоришне реализације, у теорији је Христићев став неупитно јасан и недвосмислен: “Мислио сам, и још мислим (иако то није нека нарочита истина) да је позоришна представа најбоља иманентна анализа једног драмског текста.” (Христић, 2006: 239) Захваљујући свом бићу животности представа доприноси да се и сам текст еластично обликује према “мерама” актуелног времена. Постмодерну тенденцију дезауторизације о којој говори Радомир Путник у *Савременој српској драми*, као “захтев за стварном аутономијом позоришта у односу на драму, коју су наслутили и прижељкивали још од краја XIX века симболисти а касније и многи други: Арто, надреалисти, Гертруда Стејн, Виткијевич итд, а која је доживела своју пуну зрелост тек у последњим деценијама XX века”, Христић није подржао. (Путник, 2006: 41)

Живот драме реализован кроз отеловљење своје грађе, у узајамном деловању са спољним пројекцијама постаје инструмент хетерогених значења укреиран у један уметнички организам, изнутра и споља инкорпориран особеним значењима.

“Језик не може да прати ритам покрета, поготову не онај тренутак – у коме се крије једна од великих тајни позоришне уметности – када се реч рађа из покрета, и када се покрет испуни значењем. Језик је зато сувише спор, а сваки опис недовољан, не зато што је у питању ‘неухватљиво’, него зато што је у питању нешто изненадно и тренутно, што се речима само разблажује, или нешто што је до те мере испуњено значењем да га речи могу само осиромашити.” (Христић, 2006: 234) Размишљајући попут већине теоретичара он

1) Лукач је сагласан у тврдњи да “драма постиже увек свој врхунац у трагедији; савршена драма и не може бити друго до трагедија.” Лукач (1978: 30)

указује да је улога драмских ликова да, несвођењем на окамењене компоненте својих мисли, реакција, емоционалних пунктова, својим присуством дуплирају значење живота.<sup>2)</sup>

У његовој рецепцији прави љубитељи позоришта не укоренењу своје духовне рефлексије у теоријске схеме и шаблоне, јер “аналитичко уситњавање” укида животност драме и поимање њене супстанцијалности. Прецизним извођењем научне функције у строго регулисаним и контролисаним координатама занемарује се динамичност и флукуантност драме као живог организма пренебрегавајући кореспонденцију са актуелним историјским струјањима: “Драматургија је прилично неодређен појам који обухвата и Аристотелове анализе трагичке драмске приче, и Фрајтагову пирамиду, и драмске ситуације Гоција и Суриоа, и актанте Ан Иберсфелд, и ја желим да до краја искористим ту његову неодређеност (...) Оно што мене занима, то су пре свега средства којима су се користили драмски писци да би написали своје драме које ћемо после назвати трагедијама. Пол Валери је једном написао како њега не занимају идеје са којима његови ближњи пишу своје књиге, већ само средства. Био је у праву. Уметност, то су пре свега средства, да не кажем занат; све остало тек затим долази.” (Христић, 1998: 6)

Уколико читалац/гледалац ангажује све перцептивне моћи у стању је да проникне у позитивне и негативне аспекте драме/позоришне представе без наметнуте теоријске идеологије, која је у постављању адекватних критеријума за пуноћу осветљавања излишна категорија. Балухати указује да је “неопходност историјског осветљавања проблема теорије драме дик-

2) “Свеукупност визуелних и звучних знакова које стварају редитељ, сценограф, музички сарадници и глумци, гради смисао (или плуралитет смисла) који премашује текстуалну целину”, Иберсфелд (1988: 13). Још даље иде Хелмут Плеснер који тврди да је основно антрополошко стање у ствари театрално, јер је субјекат истовремено и глумац и посматрач, и као такав отелотворење *conditio humana*. У том смислу постојање позоришта је *deosconditio humana*, којег позориште истовремено и симболизује. Плеснер (2005: 73)

тирана још и чињеницом да се ефикасност драмских поступака не процењује у статистици ‘драмског феномена’, већ у његовој ‘динамици’ – у условима провере суштине и моћи ‘поступака’ преко начина на који гледалац – читалац реагује на њих.” (Балухати, 1981: 56) Навођењем незаобилазних теоретичара у историји драме, али мимоилазећи придавање дубље важности конкретним “теоријским формулама и тумачењима истих”, доследно је имплементирао уверење “да теоретичари слабо одлазе у позориште и читају углавном просечне драме”.

Противстављањем аргументима Андреја Инкрета<sup>3)</sup> (у намери да не дискредитује чврстину ауторске прецизности већ да кроз образац непретенциозности демаскира теоријска полазишта као искључиву потребу за системским решењем), Христић каже: “За мене, на жалост, то што једно дело заиста садржи није (као што мисли већина савремених критичара) теоријски проблем, који се може решити добрим избором и успелом применом неког критичког поступка, већ историјски: било какав да је метод којим се служимо, у једном тексту можемо видети само оно што у једном историјском раздобљу можемо (па према томе и желимо) да видимо. Критички метод је само један од прилично истанчаних начина да рационализујемо своје историјске предрасуде, и да оно што желимо да видимо прикажемо као истину.” (Христић, 1986: 79)

У Христићевој оптици читалац/гледалац пуноћу и интегритет одређене драмске ситуације, згуснуту тензију у климаксу или опадајући тоналитет препознаје интуицијом невезано за фиксирани, аживотни образац удаљен од спонтане духовне интеракције са текстом драме или њеном позоришном реализацијом. “Је ли

3) “Андреј Инкрет почиње од основног. Драмски текст на једној, и позоришна представа на другој страни, постоје пре свега на два различита начина. ‘Док је драма као језичко уметничко дело увек материјализована у записаном тексту, позоришна креација никад не егзистира као нешто предметно и стварно’, што ће рећи да позоришна представа није ‘један опипљив, стваран и трајан уметнички *предмет*’.” (Христић, 2002: 52)

(драмска) ситуација апсолутна формула која једном заувек изражава односе у драмском тексту, као што се познатом математичком формулом једном заувек изражавају односи између пређеног пута и времена у слободном паду, или је резултат једног могућег читања, условљеног на различите начине? Сурио и Ан Иберсфелд без сумње би рекли да је посредни оно прво; мени се чини да је посредни ово друго. Драма је уметност једноставних хтења и једноставних односа који се графички могу веома лако представити, али тај ће графикон зависити од начина на који читамо драму, што ће рећи да нам представља само једно читање драме, начин на који је чита овај или онај редитељ, у овом или оном времену. Па чак и да је ситуација, у свом схематизованом облику, једном заувек дата, оног тренутка када се из формуле вратимо у пуноћу текста и у пуноћу позоришне представе, њено значење ће се мењати од читаоца до читаоца и од времена до времена". (Христић, 2002: 63) Остављајући простор флукуантности Христићева теоријска промишљања искључују строго појмовно верификовање, пренаглашено системско уобличавање конкретног и претенциозно теоретско усложњавање, потврђујући Деридине речи: "Позориште је делотворно јер је једино место на свету и последње колективно средство које нам остаје да бисмо непосредно додирнули организам, да пронађемо путем директних предмета и знакова стварност стварнију од стварности.(...) Позориште је место трошења без економије, без резерве, без искупљења, без приче."; то је средство које дише у ваздух систем уметности као чување прошлости, као 'истину' и 'идеално." (Дерида, 1995: 34)

Иако Христић теоретичар претпоставља позоришну представу њеном текстовном ткиву, као драмски стваралац пре би се могао назвати драмским писцем, него драматургом, будући да спекулативни аспект његових драма умањује њихову драматичност и сценичност.

Интертекст, Христићу близак духовни полигон, у продубљеној релацији са оригиналом има могућност

да надогради духовни интегритет дела специфичном уметничком перцепцијом. "Није случајно што су се тим темама (узетим из Антике) користили филозофи као Сартр и Ками. Не само зато што су они били (заиста нису били) прави драмски писци, што су мислили више помоћу речи него помоћу ситуација, па им је било лакше да узму једну већ готову ситуацију. То може бити један од разлога, али недовољан да објасни праву природу њиховог поступка. Јер, и Шекспир се користио ситуацијама које је преузео." (Христић, 1969: 200) Имплементација цитатности и парацитатности код Христића не учествује у поларизацији стваралачког идентитета на "биће и слику тог бића", већ се потврђује у конституисању сопствене оптике у кристалисању аутентично поткрепљених рефлексција.

Као есејиста са чврстим и јасним ставом Христић је искључио недоследне, лебдеће, неаргументоване ставове, затворене и ограничене за могућности широких промишљања у хоризонту највиших духовних рецепција. Свежина, духовитост, испрена иронија, оригиналност исказа иманентни аутентичном духу у унутрашњој кохерентности потврђују компактну целину Христићевог теоријског рукописа о драми. У множини значењских импликација, мотивисаном излагању, духовној самосвести, његова интелектуална иронија је у служби откривања противречја укорених у сферу дубоких парадокса.

Интелектуално и морално независан, Христић је, увиђајући егзистенцијални дисконтинуитет човечанства, веровао, иако не одвише смело и са илузијама, да драма и позориште, захваљујући интегритету свог уметничког предзнака, доприносе бољем разумевању света, и у том смислу је његова дубока стваралачка и теоретичарска верност овој уметничкој форми и више него доследна.



ГЛУМА

Сцена

---



Пише > Бојана Герун

# Структуралистички приступ Систему Станиславског

(савети дилетантима)

**Н**амера јесте да колико-толико продремо у микро-аналитичку структуру *Система* Станиславског. Упуштање у такву анализу подразумева и извесне тешкоће, с обзиром на детаље који ће бити нужно замагљени целином. Овде се не мисли на категоризовање чињеница у једном делу налик каталогизацији, већ о огољавању структуре позоришта као система. Поменуто разголићавање, све док се не дође до онога од чега се кренуло, подсећа на повратак конкретном и на онај Хусерлов феноменолошки вапај за *повраћком самим стварима*. Ова голишавост је у вези са оним што Константин Сергејевич Станиславски учи своје *дилетанше*, а то је захтев за – поновним корачањем, руковањем, учити се спотицању, гледању, спавању и то све поново учити на сцени коју носи позориште. Циљ овога рада био би да се пронађе заједничка структура која се може применити на само поимање глуме и “глумљење” као неко чињење па био то било који наративни текст, односно било која драма. Без обзира на структуралистички метод који ће бити примењен у даљој обради,

не може се заобићи поимање самог човека (са маском или без), а ни драма његовог бића насупрот драми коју игра, стварајући притом нову реалност путем језика и нејезичких фактора (гестикулација, покрет, осећајни апарат, грч, смисао за оног другог, како за оног на сцени тако и за оног ван ње – антигоценрична перспектива).

Дакле, упустићемо се у анализу не занемаривши индивидуу по себи, јер ни Станиславски не заборавља на глумце које подучава и од којих истовремено и он учи. Свесни чињенице да одређени подсистеми задобијају нове вредности у контакту са другим, али и са самим системом, међусобно се преклапајући и каткад и поништавајући се, они у исто време испитују границе које им препрече пут, док се неки одваже па их и прекораче – прескоче. На тој разини већ говоримо о искорацима из система, о реткости и непоновљивости и о једном “бунтовничком” подсистему који се само зове подсистемом, али који не може, као елемент структурираности, бити обухваћен системом, већ га превазилази и конституише се као нови систем.

Познати су резултати до којих се дошло, а они кажу да би квадрилион мрава ако не претегао, а оно био у равнотежи са тежином целокупне људске расе на другом тасу кантара. Шта мраве спречава да, с обзиром на то да у великој мери утичу на функционисање (еко)система, завладају над другом структуром, другом целином, другим системом, над другом расом, и то људском? Одговор је једноставан – несвесност! Мрави у својој расподели послова на функције, и то на ону функцију задужену за храну, на ону за одбрану заједнице и на функцију неговања краљице и њених младих – у тој помахниталој брзини и у међусобном “неразумевању”, нису свесни чињенице шта све могу њихове функције уколико не би остале само то, већ када би се успоставили и релациони односи међу тим истим функцијама. То је, наравно, немогуће. Зашто? Зато што за њих постоји само једна плодна јединка – краљица и њена крила, а притом не примећују да то није њихова краљица, већ нека друга која је стрпљиво чекала испред улаза њиховог савршеног система, попримивши мирис мравињака, ушуњала се, смакнувши главу старој краљици. Нову краљицу такође сада структурира матично склониште унутар колоне, затим то што након парења сама себи одгриза крила и црпи из њих енергију, репродуктивна улога, односно стварање потомства. Можда у будућности, слабљењем веза и неуспостављањем и отуђењем односа који владају унутар језика, а онда и међу људима, престројењени у колонама кренемо служити некој Краљици, ако већ и нисмо на том путу. Управо је ово препознавање и успостављање односа кључна ствар у стварању нове реалности путем позоришта о којем глумац, театролог и режисер – Станиславски и пише у свом *Систему*.

Будући да је структурализам дао допринос у области драме, пробаћемо овим радом да, пре свега, структурално размишљамо, а онда и да приступимо структуралној анализи, примењујући нека основна структурална средства када је реч о самој глуми и оним што Станиславски, негде у поднаслову, назива “работом

актера над собом в творическом процесу”. Послужићемо се баш структуралном методом, јер нас је на то, можемо слободно рећи, навело, између осталог, запажање Шустова које је понео са једног часа. Он каже:

*Ја сам са данашњега часа понео утисак да нас је Аркадије Николајвич као “механичар” раширафио, расшавио на делове, на кошчице, на појединачне зглобове и мишиће, ја их све исцрао, очистио, погмазао, затим ојечи скупио, пошавио на пређашње место и “заширафио”. После данашњега часа осећам се тиквији, покрећивији, изразивији. (Станиславски 1945: 162)*

Не смемо заборавити савете и сочна гастрономска поређења вицкастог наставника Шпонђа упућених глумцима:

*Децо! – Замислите да ово није ћурка, него читаво пошочина комедија, “Ревизор” на пример. Може ли се она савладавати одједанпут, једним махом? Замислите да не само ћурку него чак ни комедију од њених чинова као што је “Ревизор” не можете да обухватите једним махом. Значи, њу треба поделити на највеће комаде. Ево овако... овако.. (1945: 183–184)*

Разврставајући (или боље – одламајући) крила, батаке, бело месо и остале делове ћурке, Шпонђа је рекао ученицима-глумцима: *Ево вам првих великих комада*. Торцов ће ученике упозорити на чињеницу да многи заборављају на целину, саплићући се о поменутому парчад:

*Дељење комада и улоге на малу парчад доушћен је само као привремена мера. Комад и улога не могу дуго остати у ипак исцрпљеном облику (...) Са малом парчади ми имамо посла само у процесу припремног рада, а у стваралачком тренутку она се сједињују у велику парчад, при чему се њихов обим доводи до максимума, а количина до минимума. (1945: 188)*

Када је реч о поменутиим бинарним опозицијама, отпочећемо је самим низањем односа и њиховим име-

новањем, све док се не добију чисти ентитети и њихове функције. Након тога биће изнет списак метода које сваки позоришни глумац може применити (али и онај ко то није!). Оно што не спада у домен струкуралног проучавања једног дела, а што би евентуално представљао проблем при нашем приступу Станиславском *Систему*, јесте искључење мотивација и прагматичких релација, што није нимало лако када је реч о позоришту као једном отвореном систему, имајући у виду то да је структуралистичка анализа најпогоднија ипак на затвореним системима. Дакле, без претензија да опишемо глуму и човека под маском, јер то структурализам и није, описаћемо релације које владају у том глумачком процесу и њихова међусобна уланчавања и умножавања, у нади да ће нека од средстава остати репродуктивна и применљива у будућности. Напоменимо за крај овог уводног дела да *Систем* Константина Сергејевича Станиславског није вештачки произведен, односно арбитран, већ је инхрентан самим глумцима, али и друштвеној заједници, тј. нераздвојан је од публице поменутог система.

Покушаћемо сада представити структурално-функционалну анализу *Система*, односно бинарне опозиције пронађене у делу и именовано називе успостављених релација. Методолошким поступком дескрипције, описане појаве биће смештене унутар структуре анализе дела. С једне стране, навешћемо односе “ометања”, а са друге стране успостављање односа, било да оно изазива осећање пријатности или да унутар њега самог елемент који га структурира тражи своју потврду у другом и конституише се као такво, успостављањем тзв. релационих идентитета. Навешћемо и “проблематичне” односе који се не могу лако сврстати унутар структуралне анализе, будући да она оперише формалним и опипљивим, а овде имамо посла и са невидљивим и несвесним.

### ОДНОС: ОМЕТАЊА / СМЕТЊИ

1. Речи □ Игра (ометање у оба смера)
2. Шаптач □ Глумац (шаптача назива “очајним интригантом”)
3. Глумац □ Простор
4. Глумац (гледање у себе) □ Огледало (гледање ван себе)
5. Палидрвца □ Глумац (реквизитерски камин)
6. Глумац □ ▲ гледалац, партнер, глумац [у сваком од њих – гледалац, а без њега досада]
7. Живот (ходање, гледање, седење) □ Позориште (поново проhodати, прогледати, усправити се, проговорити прву реч – поново учити!)
8. Глумац (“А зашто ви гледате”) □ Тајни отвор портала (људи)
9. Хронично напрезање мишића □ Глумац (насупротив њему, потпуно пресликавање тела детета или мачке у песку; решење – успостављање равнотеже, проналазак тежишта тела)
10. Бездимензионална празнина □ Глумац (беспомоћност, изгубљеност)

### УСПОСТАВЉАЊЕ ОДНОСА

1. Глумац □ Сакупљање ексера на позорници (непланирана физичка активност опушта мишиће од напрезања)
2. Подсвесно □ Свесно (подсвесно “тражи” свесно, успоставља однос кроз свесно)
3. Физичка непомичност глумца □ Појачана унутрашња активност (прво “тражи” друго, успоставља однос кроз друго; непомичност ≠ пасивност)
4. “Као да имате палидрвца” □ “Као да потпалите ватру”
5. Јавна усамљеност глумца □ Гладне очи гледалаца (успоставља се однос, али однос неизбежности, нужности)

Оно што представља проблем при смештању ових односа унутар структуре Станиславсковог *Система* јесу они елементи који не одговарају природи структуралистичког приступа једном делу, а који су нераздвајни од поменутих односа, тј. конституишу се заједничким преплитањем. Овде ћемо их навести, јер су важни и нужно учествују у обликовању система, а онда и самих позоришних глумаца.

### ВАН СТРУКТУРЕ

1. Преживљавање улоге
2. Појачана унутрашња активност (проузрокована физичком непомичношћу)
3. Радња “кад би” и “као да”
4. Ношење клавира на сцени (споредна радња, изван онога што је предмет драме)
5. Скупљање ексера (изван предмета драме)
6. Вежбе замишљаја: празна дечја колица (стварност) успостављају однос преобликовања у дечја колица која гура старица са штиглицем у кавезу унутар тих колица (сцена)

Станиславски напомиње да нема праве уметности без преживљавања, а да она почиње тамо где *осећање дође до речи*. Аутор *Система* нас, кроз савете Аркадија Николајевича, подсећа да непомичност глумца на позорници не значи и пасивност и да она често произилази из појачане унутрашње активности. Посматрано структуралистички, поставља се питање где сместити, између осталог, поменути трећу категорију “као да”, будући да измиче свакој омеђености унутар структуре система. Једно од могућих решења је ову подструктуру назвати “наивношћу” или “вером”. Оно што Станиславски саветује своје глумце, а у вези је са оним његовим геслом “ако хоћете као да потпалите ватру, доста вам је као да имате палидрвца”, јесте да је важно поверовати. Оно што је изван драме као такве, а онда некако и изван посматране структуре *Система*, али се намеће као важно, јесте оно што Торцов пита

глумце док носе неки стари клавир. Он им поставља захтеве типа: колико је 37х9, отпевајте кавантину из *Фауста*, пробајте да осетите укус прженог бубрежњака, сетите се осећаја при додиру свиленог плиша... Све ово ради не би ли им указао на то колико грч мишића омета извођење представе. Напомиње да је због тога врло важно у своју природу инкорпорирати, како он каже, *мишићноћа контролора, и учиниши ја својом групом природом*. (1945: 70–165) Слична ствар је и са скупљањем ексера на сцени, јер припадају секундарној радњи, али који су итекако скренули мисли глумцу и учинили да се осети пријатније.

Вежбе замишљаја се такође намећу ко проблем структуралне анализе, јер где сместити онај тренутак када неко неће да види празна колица на улици, већ замишља старицу како их гура, док у њима обитава птица у кавезу. Где сместити овакво тумачење, које је како се наводи у књизи, сценичније него сама стварност: *Зашто ја не бих сачувао оно што сам видео управо у таквом облику? Та ја нисам сценаристичар коме је потребна тачност скупљених података, већ уметник за кога су важне стваралачке емоције*. (1945: 156–157)

С обзиром на примењену методу, осећамо ли се помало као статистички записничари, или смо се у довољној мери оградиле рекавши да су поменути елементи ипак неизоставни делови свеобухватне структуре система и онога што обликује глумца као “представљачку индивидуу”, односно као некога ко се “подаје” и препушта гладним чељустима публике? Вратимо се поменутих функцијама и односима које граде.

Из побројаних односа видимо да има више оних који не могу из неког разлога ступити у релације међу собом. У одељку под називом *Односи*, Станиславски нас подсећа да ако желимо да успоставимо однос, *потребно је да имамо оно чиме се може успоставити однос, што јесте, пре свега, своја сопствена преживљена осећања и мисли (...)* однос захтева *узајамност*... (1945: 311–333) Ако узмемо да су глумци, или пак већина њих, “обдарени” великим осећајима, а зашто и не бисмо тако



размишљали, шта онда представља проблем? Можда отуђење које се испољава кроз непрепознавање оног другог. Не виде се глумци међу собом, не осећају нас што седимо, не видимо ми њих, само глуму њихову, а то је последње што треба да видимо у позоришту.

Када је реч о побројаним односима ометања или сметњи, Станиславски нам преноси своје искуство са глумцима, и каже да су речи *смењале ијри, а ијра речима: неиријажно стиње ойишеј несклада*. Окривљује на једном месту и шаптача кога назива “господином – очајним интригантом”, а не “глумачким пријатељем”. Даје и дефиницију доброг шаптача и тада подваци да је добар онај шаптач који *уме цело вече да ћуши, а да у кријичном иренућку каже само једну реч...* Станиславски саветује глумце да буду опрезни са огледалом, јер *оно учи глумца да не ледга у себе, нејо ван себе*. У већ споменутом одељку о палидрвцима, када их глумац тражи не би ли запалио ватру а онда и позориште (нашалиће се на то његов учитељ), следи савет искусног да је врло важно поверовати: *Када бугеће ијрали Хамлеја и када кроз њејову сложену психологију дођеће до крајнеј убисјива, зар ће све биши у шоме да имаће ијрави наошћрени мач?* Дакле, уобразиља се намеће као јако битна у глумачком послу. (1945: 24–70)

Шеста тачка у којој се такође успоставља однос, али однос ометања, јесте она у којој глумац доживљава гледаоца као нешто испитивачки страшно, доживљавајући притом и свог партнера као посматрача и, најзад, посматрајући и себе, ни више ни мање него као сопственог гледаоца који смета себи самом као глумцу:

*Када је Торцов давао оцену о данашњем рагу, излелгало је да нама, када је подићнућа завеса, који седи шамо у мраки, иза рамје (...) Када смо били сами смењао нам је ијријнер који се за нас иреобраћао у ледгаоца; а када сам ијрао сам за себе, онда сам и сам, сојсјивени ледгалац, смењао себи самом ка глумцу. И шако, куда јод поледгаше свуда се ледгалац јавља смејња. Али, истовремено, ијриши без њеја је досадно.* (1945: 124)

Станиславски открива тајну својим колегама поводом поменуте њихове бојазни, и саветује их да се одушеве оним што је на позорници, не би ли се се одвојили од гледалишта. Овим саветом је био довољно јасан. Следећи проблем који се намеће јесте неизоставно уплитање живота у позоришни живот глумчев. Оно што умеју у животу, а то су способности ходања, гледања, слушања – у позоришту остају ускраћени за неке од њих и осећајући, како аутор каже, *близину јомиле*, постављају питање: *А заишо они ледгају?* Међутим, Станиславски нуди једно од решења и поручује им: *Треба и вас свему, сасвим исјочейка, учиши на позорници и иред људима*, притом додајући да је то *врло шешко иред људима, иред црним ойвором иоршала*. (1945: 128)

Аркадије Николајевич позива глумце са којима ради да науче вештину *ујознавања шежишија своја шела*:

*Ако положимо геће или мачку на јесак, ја их ошавимо да се умуре, или да засје, а јосле их јајљиво подићнемо, онда ће на јеску остиаши облик целој њиховој шела. Ако извршимо шакав исји експеримент са одраслим човеком, онда ће на јеску остиаши ијрај само од јако ушиснућих лојашница крсја, а остали делови шела, захваљујући сјалном, хроничном, навикнућом најрезању мишића, слабије ће доћи у додир са јеском и неће се оледгаши на њему.* (1945: 167)

Аутор *Сишема* још додаје да вежбе за опуштање мишића не треба да раде само кад им је то најпотребније, јер *шакове вежбе, ојраничене временом, неће сјвориши навикну, неће је довести дошле да јосјане несвесна, механичка*. (1945: 106)

Последња тачка тзв. односа-сметњи, бави се проблематиком празнине и беспомоћности коју глумац осећа. Он је осуђен на “гладне очи” публике, али позориште и постоји да би људи у њему *ледгали јозорницу и јавну усамљеност личности која ијра*. (1945: 142) С друге стране, дакле, ипак се успоставља однос, али однос по нужности и неизбежности. До успостављања односа долази и у оном тренутку када подсвесно “тра-

жи” помоћ у свесном. Наиме, можемо ли пену одвојити од мора? Није ли у њој садржано море и обратно? Аркадију Николајевичу је та веза потпуно оправдана и природна и он поручује да *треба стварати свесно и истинито, а тиме ће се добити најбољи шерен за јављање подсвеснога и надахнућа*. Један од ученика је поставио питање зашто тако мисли, на шта му је овај врло уверљиво одговорио:

*Због тога што свесно и истинито рађа истину, а истина изазива веру, а ако природа поверује ономе што се дешава у човеку, она ће се сама прихватишти послати. Одмах за њом ступиће подсвесно и може се јавити само надахнуће (...) Електрицитет, вешар, вода и друге природне силе шраже инжињера који има памети и знања да би их поштинило човеку. Наша подсвесна стваралачка снага такође не може да оштине без инжињера своје врсте, без свесне психотехнике. (1945: 36–37)*

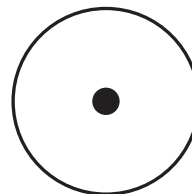
Ако се изубише у великом крућу, саветовао је Торцов своје ученике, *одмах се хватајше за објект-тачку*. Наиме, циљ је овладати круговима пажње, најпре малим а онда и средњим и великим:

*У стварним моментима панике и изубљености, ви морате знати да, што је шири и празнији велики крућ, то морају бити у њему ужи и јунији средњи и мали крућови пажње и заворенија јавна усамљености. Ако напакнемо на себе какав обруч и држимо га рукама тако да будемо у његовом средишту, наћи ћемо се у крућу, при чему ће ошћљиве линије обруча помоћи да задржимо линију коншуре крућа у јасно одређеним границама. Пролазећи преко собе са таквим обручем, моћи ћемо да видимо и да ошћаммо покрећни крућ пажње који би требало да носимо собом у мислима. (1945: 138–139)*

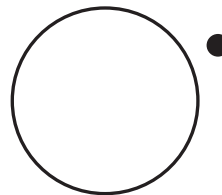
Ове одличне савете глумцима можемо и графички представити, водећи се терминима које Станиславски користи при објашњењу “беспомоћности” у којој се каткад нађу глумци, а то су: “концентрични подијум”

(као синоним за простор који се надвија над глумцем, односно због којег се глумац осећа изгубљено), “објект-тачка (горе споменути мали кругови пажње и овладавање, најпре, њима, као и повлачење у њих када се глумци изгубе у великом кругу), “јавна усамљеност” (управо се она смањује уколико глумци успеју да овладају поменутиим круговима пажње), “круг” (у значењу обруча, или најсликовитије речено, нешто налик хулахопу у којем се деца добро налазе).

### КОНЦЕНТРИЧНИ ПОДИЈУМ (БЕСПОМОЋНОСТ, ИЗГУБЉЕНОСТ)



ОБЈЕКТ-ТАЧКА (у оквиру круга пажње, формиран мањи круг налик обручу или хулахопу)



искорачење (прекорачење граница и излазак из утврђене структуре – отеловљење новог система)



Најзад, можемо кругове пажње које Станиславски помиње схватити као низ објеката-тачака уланча-

них једне до друге у цикличну структуру, с обзиром на добро познату чињеницу да круг није ништа друго до место сусрета тачака, односно место тачака у равни. Дакле, што је круг ужи, то мање објеката-тачака за које се глумци морају ухватити не би ли “савладали” простор који их притиска.

Најзад, да закључимо овај део поређењем помених “хватања” субјекта за објекте-тачке са једним психоаналитичким појмом који користи немачки психоаналитичар Мајкл Белинт, а који се чини донекле прикладним за ову анализу. Реч је о појму *окнофилија*, а он подразумева страх субјекта од објекта и непресушну потребу за сједињењем са објектом. Реч је, дакле, о страху од празнине и окнофил проналази ослонац од објекта до објекта.

Овим радом пробали смо да представимо структуру Станиславсковог *Система* као систем односа, односно као целину, затим делове те целине и односе међу тим деловима који су међусобно условљени. Наведимо још једног аутора. Анри Лефевр, у свом делу *С ону сирану сируктуриализма*, даје пример човека који демонтира и ремонтира неки мотор и каже да за њега целина делова није у пуком њиховом збиру или, пак, супротстављању делова (према различитим облицима и функцијама, дакле према њиховим разликама), већ та целина за њега, човека који расклапа и склапа мотор, што је најбитније – функционише. (Лефевр 1973: 169) Тек тада можемо рећи да тај човек размишља структуралистички, јер целина као систем делова и њихових односа, најпре, функционише (“ради”).

Покушали смо да овом анализом демонтирамо и реконструишемо систем, својеврсну теорију глуме Станиславског, као и елементе од којих се састоји, али и различите односе у које ступају. Јавља се могућност сагледавања разлика путем система. Савете које Станиславски дели својим ученицима, представљају управо форме које се могу применити у различитим садржајима, односно у овом случају, која год се драма одвијала на сцени. Наиме, долази до успостављања



Константин Сергејевич Станиславски

система разлика не би ли се дошло до система уопште. Смисао система као таког јесте да се огледа у сваком елементу који га чини, а управо структуре извиру из односа међу деловима.

Торцов за највећу опасност по систем истиче ускост приступа:

*... формално прилажење нашем сложеном сива-  
ралачком раду када се он схваћи уско, елементарно.  
Научићи како се рашиљају велике физичке радње  
на њихове саставне делове, формално утврдићи ло-  
гику и постојаност међу тим деловима, измислићи  
за то одговарајуће вежбе, изводићи их са ученици-  
ма, не мислићи на оно што је најјавније, тј. на до-  
вођење физичких радњи до праве истине и вере – то  
је лак посао и уносан. Каква саблазан за експлоаторе  
система! (1945: 230)*

Сви елементи машинерије зване “систем”, зависе једни од других и промена у једном од њих, аутоматски тражи измењену структуру елемента који је био у непосредној вези са оним у којем се догодила промена.

На реч “систем”, на први поглед, гледа се као на нешто што поставља захтеве, ограничава слободу. Систем Станиславског је, напротив, систем ослобођења и слободе глумчеве. Наиме, када кажемо “систем”, сама реч буди у нама извесна ограничења: систематичност, довршеност, обликованост, потврђеност. Међутим, да ли бисмо, вођени том логиком, Станиславског назвали структуралним човеком, а такав човек, по речима Анри Лефевр, више воли протезу од живе ноге, јер је функ-

ционална, разумљивија од живе ноге и симулира је на најбољи могући начин? (1973: 170) Аутор *Система*, иако врши “систематски преглед” својих глумаца-сарадника и свега што их окружује, враћа се увек човеку (посебно оном у кога су упрте “гладне” очи публике) и од њега и полази.

Оно што је замагљено и суштинско, оно што превазилази систем, она тачка изван система, јесте оно што Станиславски назива талентом. Додајмо овде Владана Десницу који ће у свом роману *Прољећа Ивана Галеба* рећи да за *штрагедију у живошу* довољна је *несрећа*; за *штрагедију у књижевности* треба још *нешто: шаленаш*. (Десница 1967: 332) А таленат, оно што превазилази структуру, односно систем, Станиславски ће рећи, *да би та човек осетио, довољно је изићи и рећи само једну реч*. (1945: 32)

## ИЗВОРИ

- Станиславски 1945: К. С. Станиславски. *Систем*. С руског превео Милан Ђоковић. Београд: Државни издавачки завод Југославије.
- Десница 1967: Владан Десница. *Прољећа Ивана Галеба*. Београд: Српска књижевна задруга.

## ЛИТЕРАТУРА

- Лефевр 1973: Анри Лефевр. *С ону сшрану сшрукшурализма*. Београд: Комунист.



Пише > Агота Виткаи-Кучера

# Вежбе за корекцију поремећаја гласа код студената глуме

“WIC” (“ВИК”) техника (Агота Виткаи-Кучера)

Педагогија гласа своје почетке вуче из времена утемељења организованих религија. У античком периоду педагогија гласа и сценског наступа била је веома цењена и подразумевала је вежбе правилног формирања јачине, висине и боје гласа, темпа и интонације говора као и пратећег геста. Сматрало се да се учењем глас може побољшати а негом, током читаве професионалне каријере, може сачувати. Најпознатији говорници и едукатори вокалне технике античког периода били су Демостен, Цицерон, Крас и Квинтилијан. Данашњи педагози гласа су настављачи учитеља певања и едукатора гласа, манастирских учитеља певања, белканто технике певања и савремене технике гласа у едукацији професионалних глумаца. Разумевању функције гласа и говора допринео је и развој науке, технологије и медицине, а посебно субспецијалности која се бави проучавањем гласа и говора – фонијатрије.

Артикулисани глас (говор и певање) је основно и најважније средство комуникације и представља “оруђе” за рад елитних вокалних професионалаца –

глумаца и певача. Људски глас је канал комуникације, једини живи инструмент којим уметник мора научити да управља спретно и сигурно. Професионализација гласа глумца је дуг и поступан процес који подразумева овладавање механизмима ефикасне употребе гласа за професионалне активности глумца које захтевају употребу гласа у дужем трајању, већем опсегу, већим интензитетом, различитим емоционалним стањима и специфичним акустичким сценским условима. Све то не сме да изазове оштећење гласа, јер глас је “оруђе” за рад глумца, па је нега и брига о гласу од виталног значаја. Као што каже Карузо, “Што је лепши глас од природе дат, то је већа брига да остане свеж”.

Нивои вокалног професионализма одређују степен бриге и заштите гласа. Елитни вокални професионалци су особе код којих и незнатна промена гласа може имати тешке професионалне последице. У ову групу спадају оперски певачи, други певачи и глумци.

Методологија и дидактика едукације вокалне технике су сложене категорије. Вокалне вежбе су оне

вежбе гласа и тела које утичу на што боље функционирање целог вокалног апарата. Циљ вокалне едукације је повећање обима и јачање гласа, стицање пуноће и звучности, постизање лакоће, флексибилности, издржљивости, лепоте и боје гласа, јасне дикције, умећа фразирања и динамике говора и гласа. Вокална едукација студената глуме обухвата физичке вежбе са фонацијом или без фонације, загревање, поставку (став) тела, дисање, дисање повезано са фонацијом, вежбе резонанције, вежбе фонације и опуштање. Код оштећења гласа, користе се различите терапијске вокалне методе.

Савремене методе технике гласа намењене глумцима полазе од тога да вокална едукација треба да буде спонтанија, да постане задовољство и креација, истичући при томе принцип динамичности. Увек постоји нешто ново, нешто неоткривено, зато трагање треба да је изазов, да буде забавно и инспиративно. Трагањем (вежбањем) долази се до нових открића, изненађења, решења, начина израза и решавања постојећих проблема. Методи вокалне педагогије у данашње време заснивају се на научним принципима анатомије и физиологије вокалног апарата, на акустици и фонетици. Непрестано обнављање методолошких принципа неопходно је с обзиром да живимо у вртоглаво брзом времену.

Искуства која сам стекла у досадашњем раду, сопственом практичном истраживању, у раду са студентима, ђацима средњих школа, педагозима (првенствено педагозима српског језика и музичке културе и диригентима хора), професионалним глумцима и појединцима са оболелим гласницама, допринели су настанку “ВИК” технике. Ове методске поступке формирала сам током осамнаестогодишњег рада као педагог и уметница и делом их потпомогла искуствима врхунских певача и педагога, али и упознајући се са најновијим достигнућима фонологије у оном обиму који ми је био потребан за конципирање методских вежби. Вежбе за глас су настале за оптимизацију постојећег гласа вокалних професионалаца, њихову

заштиту од поремећаја, као и за рехабилитацију већ оштећеног гласовног апарата.

### **ВЕЖБЕ ГЛАСА – “ВИК” ТЕХНИКА (АГОТА ВИТКАИ-КУЧЕРА)**

Назив “ВИК” техника потекао је од назива утврђених фаза по којима се изводе вежбе, где В означава фазу загревања (*warm-up*), И импостациони део (*impostation*), а К фазу хлађења (*cool-down*).

#### **1. ЗАГРЕВАЊЕ – припремни део вокалних вежби**

Фаза загревања траје 10–15 минута, односно колико је потребно, јер се у обзир узима низ релевантних фактора: тренутно стање гласа студената, оптерећење током дана или недеље, доба дана, доба године и друго. Загревање може да траје и пет али и 20 минута, а све у зависности од околности. Загревање се врши у свим ставовима: лежећем, седећем и стојећем, уз покрет и без њега, а изводи се по следећем редоследу:

**РЕЛАКСАЦИЈА** – где се намерно изазивају грчевити ставови како би се освестили и исправили, уколико су присутни, али и опустили поједини делови тела. Релаксационе вежбе служе за опуштање комплетног тела уз концентрисање пажње на природно дисање. Где год је присутна тензија, врши се блага масажа како би се напетост освестила и временом опустила. Глава се истегли лагано уназад уз осећај тензије у мишићима задњег дела врата, потом се враћа у првобитну позицију и тако се ослобађа тензије. Неопходно је осетити разлику између те две позиције – стања грчевитости и пријатне напетости. Затим се, веома лагано, раде кружни покрети главом, као да се она налази на кугличном лежају на врху кичме. Најпре се изводе полукружни покрети главом нагнутом напред, затим забаченом уназад и, на крају, изводи се потпуно кружење главом с једне на другу страну уз фонацију или без фонације. Удах се код полукружног покрета главе врши када се глава нађе у највишем положају код ле-

вог или десног рамена (у секундној фази мировања). Када се ради потпуно кружење главом, фонира се на предњој половини круга, а удише када је глава забачена уназад. Уколико се фонира целим кружним покретом главе, покрет траје докле и фонација, а узимања даха изискују кратко заустављање покрета. Зевање је један од видова опуштања артикулационих делова вокалног апарата, пре свега вилице, гркљана и језика. Међутим, само почетна фаза зевања утиче на опуштање. Кад су у питању рамена, она се благо подигну, те спусте. Кружење раменима напред и назад, уз слободну фонацију сугласницима М, Н, и/или В, као и без фонирања (само уз примену удаха, док се рамена дижу и издаха, док се спуштају) опушта читаво тело и вокални апарат.

Након намерно изазваних грчевитих ставова појединих делова тела, њиховог освешћивања и отклањања, следе вежбе замахивања надоле и опуштања, првенствено врата, потиљка и главе. Вежба замахивања може се изводити у седећем или/и стојећем положају. Циљ вежбе је у томе да се потпуно “ослободе” глава и врат уз покрет. Удах се врши док се руке подижу, а када се замахне надоле, испушта се ваздух уз изговор сугласника М, Н, В, или вокала, или текста. Поновни удах врши се приликом подизања трупа. Покрети су снажни и изводе се горњим делом тела (од струка навише) са благо савијеним коленима. Напрезања у врату или раменима треба отклонити. Више комбинација је било примењено у терапији:

- а) Прегивање уз фонацију сугласника Н, М или/и В силазним тонским низом (глисандо) и удахом приликом враћања у почетни положај. Покрет се вршио прегивањем горњег дела тела на једну, те на другу страну и прегивом напред уз подизање руку. Ако се прегиб вршио на десну страну, подизала се лева рука, ако се прегиб изводио на леву страну, подизала се десна рука, а приликом прегива унапред, користиле су се обе руке. Предност имају силазни покрети у односу на узлазне, јер силазни

покрети повлаче за собом спуштање гркљана, ширење гркљанске и ждрелне шупљине, већу контролу дисајног и резонантног апарата.

- б) Фонација сугласницима Н, М или/и В силазним тонским низом приликом спуштања и приликом враћања у почетни положај. Удах се вршио у почетном положају.
- в) Силазни покрет уз фонацију силазним тонским низом, те у прегибу начињена пауза ради удаха и повратак у почетни положај уз фонацију узлазним тонским низом.

Ова вежба примењивала се уз комбинацију наведених сугласника са свим самогласницима, те уз фонирање самих самогласника.

Вежбом се постиже изједначеност боје у целом опсегу, ослобађање свих грчевитих ставова, прецизирају се тачке удара (за примену адекватне резонанце), а служи и као вид загревања и опуштања, како вокалног апарата тако и целог тела.

Наредна вежба састоји се у примени силазних и узлазних покрета у глисандо маниру (*glide, slide*) тј. проклизавања низом тонова, од највишег комфорног до најнижег тона сугласницима М, Н или/и В, као и треперењем усницама или треперењем језиком. Глас треба да буде мек са фокусом на предњу вибрациону тачку. Уколико се деси прекид тона или неки вид промене у звучности, треба наставити проклизавање. Након силазних покрета ради се глисандо, тј. проклизавање низом тонова од најнижег комфорног тона до највишег тона консонантима М, Н или/и В, као и језичним и усним треперењем. Уколико се деси прекид или неки вид промене у квалитету гласа, треба наставити проклизавање. Обе вежбе примењују се и у градацији, што значи да се постепено проширује опсег (обухваћеног тонског низа у глисанду). Вежба се изводи у седећем и стојећем ставу, прво уз наведене консонанте, а потом уз додавање самогласника, те са самосталним фонирањем сваког вокала. Редослед вокала је индивидуалан.





2. Вибрација усницама – усмерава ваздушну струју на место вибрације и дозира употребу ваздуха. Изводи се на једном тону, уз силазно и узлазно проклизавање, као и извођењем одређене мелодије.
  3. “Као ћурка” – брзи, наизменични изговор сугласника БЛ. На тај начин постиже се опуштање језичне масе и вилице. Изводи се у силазном и узлазном тонском низу.
  4. Изговарање сугласничке групе НГ опушта корен језика, чиме се омогућава јача резонанца, а тиме и обогаћује тон. Приликом извођења ове вежбе треба померати мишиће лица и вилице уз гримасе, али да се при том не поремети фонација (вибрација).
  5. Исплажени језик држи се зубима или усницама, а низ тонова производи сугласником М или Н, чиме се онемогућава померање језичне масе и олакшава пролазак ваздушне струје на тачно место озвучавања.
  6. Аааааааааааааааааааааааааа – таласасто кретање по тоновима чија фонација не изискује напор. Таласаста фонација примењује се уз сугласнике Н, М и В, као и на фонацију сваког самогласника посебно. Амплитуда таласастог покрета навише и наниже треба постепено да се повећава. Тиме се регистар шири неприметно и без форсирања.
  7. Фонирање вокала уз силазни, а затим уз таласасте покрете, при чему је језик опуштен, а доња вилица спуштена и придржава се шакама.
  8. Фонирање вокала И, уз постављање прстију испод браде како би се осветили положаји и померања гркљана. Циљ вежбе је отклањање наглих померања гркљана. Приликом силазних покрета, гркљан не сме да се спушта, а приликом узлазних покрета, не сме да се подиже.
  9. Глисандо – клизање по свим тоновима гласног обима навише и наниже, најпре сугласницима М, Н и/или В, потом постепеним преласком на вокале. На тај начин се гласнице истежу и скраћују. Током глисанда, квалитет тона треба да буде исти од почетка до краја, као и да његова емисија буде милозвучна, усклађена, изједначена и без напора. Приликом вежби “клизања”, неопходно је усредсредити се на то да звук низа тонова буде истоветан, да су врат, језик и комплетно тело опуштени.
  10. Вежба широм отворених уста уз језик који својим врхом додирује горње секутиће. У овој позицији најпре се само врши дисајни процес, а након тога, фонација сугласницима М или Н уз глисандо. Покрети телом укључују се као трећа фаза ове вежбе.
- Освешћивање резонатора гласа и горњег апођа (апођа на тврдом непцу), који доприносе побољшању и лакоћи фонације, постиже се уз употребу сугласника **Н** и **М** са затвореним и опуштеним (отвореним) устима, са покретом и без покрета, њиховим спајањем у виду МНМНМН, те њиховог повезивања са **самогласницима**. На пример: мимм, мемм, мамм, момм, мумм или ну, но, на, не, ни или комбинацијом: мини, моно...
- Уз фонацију сугласницима **М**, **Н** или **В** примењују се и лакше физичке вежбе. Брујање (“**мумлање**”) затворних уста консонантом **М**, **Н** врши се издисајем кроз нос, где настаје вибрација. На овај начин проналази се место озвучавања тона, концентрација тона, правилан положај вокалних органа и користи носна дупља као резонатор. Попушта се грчевитост вокалног апарата, глас постаје еластичан, постиже се покретљивост и растегљивост гласница које на тај начин јачају. Усваја се висока позиција тона у надгркљанским дупљама, максимално се економише дахом и отклања грлени тон. Може да служи као вежба загревања, кондициона вежба и као вежба хлађења.

Након употребе сугласника Н, М и В, припремна фонацијска фаза усмерава се на примену осталих сугласника: С, Ш, Ф, Р, па и Б, П, Ј, Л у разним комбинацијама, које би обухватиле и употребу свих вокала и разних ритмова.

Спајање консонанта са вокалима примењује се као корективно средство које олакшава отклањање постојећих мана.

Избор вокала зависи од личности и бира се по закону индивидуалности. Бирају се вокали који најбоље одговарају датој личности и на основу изабраног вокала приступа се раду на измењивању импостације, а касније и изједначавању свих вокала.

Вежбе у брзом покрету са мање тонске јачине су погодан облик рада, јер не дозвољавају стезање мишића и заузимање грчевитих ставова.

Стакато је одлично корективно средство за велики број погрешних појава у гласу. Изискује одређене еластичне напетости читавог тела. Стакато техника значи одвајање тонова једног од других, брзо и експлозивно. Сваки нови тон захтева нови апођо, ново затварање гласница и ново атаковање тона. Стакато се не изводи притиском ваздуха, већ појачаним апођом, односно контракцијом трбушних мишића где дијафрагма сваки пут врши брзо апођирање. На тај начин лакше се проналазе одговарајуће тачке удара у резонантним просторима.

Током терапије (реимпостације) најчешће се може применити следећи редослед вежби:

**I – ВЕЖБЕ СА СУГЛАСНИЦИМА** уз њихово повезивање са самогласницима у легату (везано изговарање) и стакату (кратко и одсечно изговарање).

Према индивидуалним потребама, могућностима и склоностима, прво су коришћени сугласници В, Н, М и то на следећи начин:

а) треперење усницама силазно и узлазно по тоновима који су комфорни студенту, као и јачином гласа која му одговара (3–5 понављања);

б) треперење језиком (rrrrrrrrrrrr), у силазном и узлазном покрету (2–3 понављања);

в) “мумлање” (брујање) повезано (легато) или одсечно (стакато) силазним или/и узлазним тонским низом (5 понављања);

г) силазним тоновима кратко (стакато): н,н,н,н (и/или употребом сугласника: м, в, р, л, п, б, з); ну,ну,ну,ну; ну,у,ну,у; ну,ну,у,у; ну,у,у,у; и на крају само вокал у,у,у,у. На исти начин увежбавају се и остали самогласници. Када се постигне добра импостација, уводи се покрет навише (то се односи и на вежбе под тачкама е и ф).

д) силазним, повезаним изговором: нунунуну, нонононо, нананана...

ђ) кратко изговарање комбинација уз силазни покрет: бум, бум, бум... мом,мом,мом...

е) глисандо покретом (проклизавањем) постепено прелажење са сугласника на вокал: ннннннуууууууууу, нннуууууууууууу, ннууууууууууу, нууууууууууууу (и тако за сваки вокал). Почетни консонанти су Н, М и/или В.

ж) “таласање” сугласницима В, Н, М и свим вокалима уз постепену градацију опсега и јачине гласа;

Сугласник З у комбинацији са вокалом, као и сугласник В, помажу да се осети предња, уснена тачка вибрације и звучност премести напред. Употребљава се када је гркљан у ниској позицији, односно када је глас безвучан. Сугласник Ј помаже спуштању вилице, поготово када се комбинује са вокалом А. Сугласник Л користи се уколико је положај гркљана веома висок тј. када је звучност оштра, а глас “стиснут”. Посебно је погодан у комбинацији са вокалом У.

**II – РАД СА ТЕКСТОМ** – брзалицама, деловима из драма, беседа и друго.

- а) Изговара се део текста повезано или по слоговима одсечно (стакато) у силазном покрету.
- б) Изговара се део текста повезано у силазном покрету уз задржавање сугласника М, Н, С, Ш, З, Ж, Р, В, Ф.
- в) Изговара се део текста повезано на једном тону уз задржавање сугласника М, Н, С, Ш, З, Ж, Р, В, Ф.
- г) Изговара се део текста на једном тону кратко, слог по слог.
- д) Изговара се део текста повезано или по слоговима одсечно (стакато) у узлазном покрету.
- ђ) Слогови текста изведени одсечно (стакато), слог по слог скоковито. Тонске висине треба да захвате и најдубље и највише тонове опсега гласа појединца. Скокови су импровизовани. Овај начин вежбања доприноси појачавању и изједначавању гласа по читавом опсегу, прецизној употреби одговарајуће резонанце, утренираности гркљана, као и ослобађању вокалног апарата од грчевитости.
- е) На различитим тонским висинама изговара се део текста уз продужавање горе наведених сугласника (дубљи регистар, средњи и високи регистар) и то на једном тону.
- ж) Изговарање текста са стиснутим зубима, али тако да текст остане разговетан – неколико пута текст се изговара са стиснутом вилицом, а након тога изговори се нормалном артикулацијом.

Наведене вежбе раде се у покрету и у стању мировања.

Пример: “Другови! Небо ми обећава победу. Не нама, но Римљанима се ваља бојати. Погледајте на бојно поље, тамо нема места за кукавице. Сви до јед-

нога ћемо изгинути ако не победимо! Шта нам може поузданије обезбедити победу, до такав завет; шта ли од таквог завета може чвршће усадити у нама веру да нас небо заштићује?! Другови! Богови нас поставише између победе и смрти!” – Ханибал

Начин вежбања: Дрррррруговввввви! Ннннннебо мммммммми обећававввввва победу. Нннннне ннннннамммммма, ннннно итд.

**3. ОПУШТАЊЕ** – завршни део вокалних вежби. Трају од 5 до 10 минута, што зависи од интензитета претходне фазе. Примењују се вежбе за опуштање вокалног апарата, анализира се дотадашњи рад и договора о даљем току рада и задацима које, и на који начин, треба спроводити.

За опуштање се користе и вежбе из фазе загревања. То су лаке, кратке вежбе, комфорне тонске висине, јачине и мањег опсега. Вежбе које смо користили за опуштање су:

- а) У силазном покрету, у легату, фонирање сугласника Н, М и/или В;
- б) Треперење усницама у силазном и узлазном покрету;
- в) Силазно фонирање вокала А попут зева; не обраћа се пажња на “ваздушаст” тон, већ на опуштеност вилице, језика, главе и тела;
- г) Вежбе дисања у виду мирног удаха кроз нос након чега следи пауза, те што споријег издаха на уста (поновити 3–5 пута) – у лежећем, седећем и стојећем положају;
- д) У седећем ставу са правим леђима, удах на нос, кратка пауза, те шуман издах кроз носнице (3 понављања);
- ђ) У седећем ставу, у претклону (повијених леђа) са лактовима на коленима, опуштене главе и врата, постепено се удише и полако издише. При томе, мускулатура лица треба да је потпуно опуштена.

- е) У седећем или лежећем ставу, удах на нос и нечујан издах кроз уста као да се изговара слог ХО, повезано и кратко (3–5 понављања).
- ж) Наваљени на столицу тако да глава виси уназад. У том положају, оставити благо отворена уста, језик треба да додирује доње секутиће. Удах и издах врше се кроз отворена уста. Уколико особа има проблема са вратом, шаке треба да постави или иза потиљка или са обе стране рамена.
- з) У лежећем положају са опуштеним удовима удише се полако, накратко се задржи дах и полако издише.
- и) Зевање, где се приликом издаха фонира вокал који највише одговара индивидуи у том моменту.

Вежбањем мењамо стечене навике и утичемо на физиолошке промене у организму. Вежбе гласа тако су формиране да припреме вокални апарат за појачану, дуготрајну производњу, да чувају глас од могућег замора и напрезања, као и да спрече и лече од последица злоупотребе гласа и дисфоније током дужег говора. Редовним вокалним вежбама и загревањем повољно утичемо на квалитет гласа, чак и након напора.

Професионализација гласа, односно посвећеност телу и гласу је дуготрајан процес, посебно ако постоји проблем, а у случају вокалног професионалца траје читаву каријеру. Уколико постоји проблем, он се не може решити одједном. Неопходно је освестити постојање проблема, чиме се отвара пут самоактуелизацији.

## ЛИТЕРАТУРА

- Behlau, M., Oliviera, G.: *Vocal hygiene for the voice professional*. Curr Opin Otolaryngol Head Neck Surg. 2009; 17(3):149–54.
- Benninger, S. M, Murry, T.: *The Performer's Voice*. Plural Publishing, San Diego; 2006.
- Benninger, S. M.: *The professional voice*. The Journal of Laryngology @ Otology, 2010.
- Бери, С.: *Глас и љумац*. Београд 2008.
- Бернар, С. (1923): *Умешности њевања*. Прометер; 1998.
- Berry, C.: *The Body in the Voice*. American Theatre 2010; 34–36, 121–122.
- Broaduus-Lawrence, P., Treole, K., McCabe, R., Allen, R., Toppin, L.: *The effects of preventive vocal hygiene education on the vocal hygiene habits and perceptual vocal characteristics of training singers*. Journal of Voice 2000; (14)1: 58–71.
- Карузо, Е. и Тетрацини, Л.: *Умешности њевања*. Београд 2006.
- Chow, L.: *The Actor's Voice*. Cineaste, 2006: 33–35.
- Cohn, J. Critical Review: *The Effectiveness of Voice Training in Preventing Vocal Pathology in Actors*. University of Western Ontario: School of Communication Sciences and Disorders. 2009. <http://publish.uwo.ca/~larchiba/2009%20pdfs/Cohn.pdf>
- Cordeiro, G. F., Montagnoli, A. N., Nemr, N. K, Menezes, M. H. M., Tsuji, D. H.: *Comparative Analysis of the Closed Quotient for Lip and Tongue Trills in Relationship to the Sustained Vowel*. Journal of Voice 2012; (26)1: 17–22.
- Цвејић, Н.: *Савремени белкантио*. Универзитет уметности, Београд 1980.
- Цвејић-Косановић, М.: *Фонијација I део*. ГЛАС, Београд 1982.
- Цвејић, Д. & Цвејић, Б.: *Умешности њевања*. Микро књига. Београд 1994.
- Чехов, М. А.: *О техници љумца*. Београд 2005.
- Elliot, N., Sunberg, J., Gramming, P.: *What Happens During Vocal Warm-Up?* Journal of Voice 1995; (9)1: 37–44.



- Emerich, K. A., Titze, I. R., Šverc, J. G., Popolo, P. S., Logan, G.: *Vocal Range and Intensity in Actors: A Studio Versus Stage Comparison*. Journal of Voice 2005; (19)1: 78–83.
- Ferrone, C., Galgano, J., Ramig, L. O.: *The Impact of Extended Voice Use on the Acoustic Characteristics of Phonation After Training and Performance of Actors From La MaMa Experimental Theater Club*. Journal of Voice 2011; (25)3: 123–137.
- Gates, L.: *The singe/actor's voice. The need for a shared pedagogy for the successful use of the singing/speaking voice in theatre voice training*. Log Phon Vocol 1998; 23 (Suppl 1): 6–9.
- Гарсија М. млађи: *Гарсијина школа I део*. Комплетна расправа о певачком умећу. Београд 2002.
- Гарсија М. млађи: *Гарсијина школа II део*. Комплетна расправа о певачком умећу. Београд 2003.
- Gish, A., Kunduk, M., Sims, L., McWhorter, A. J.: *Vocal Warm-Up Practices and Perceptions in Vocalists: A Pilot Survey*. Journal of Voice, 2012; (26)1: 1–10.
- Гротовски, Ј.: *Ка сиромашном позоришћу*. Београд 1976.
- Грујић Еренрајх, Љ.: *Гласовно образовање ђлумца*. Београд 1985.
- Jones, Ch.: *Make Your Voice Heard. An Actors' Guide to Increased Dramatic Range through Vocal Training*. New York: Watson-Guptill Publications; 1996.
- Laukkanen, A. M., Syrja, T., Laitala, M., Leino, T.: *Effects of two-month vocal exercising with and without spectral biofeedback on student actors' speaking voice*. Logoped Phoniatr Vocol 2004; 29: 66–76.
- Леман, Л.: *Моја уметности певања*. Београд 2004.
- Lessac, A.: *The Use and Training of the Human Voice*. Boston: McGraw-Hill Companies, Inc.; 1997.
- Lopez, I. G., Bouzas, J. G.: *The singing voice*. Acta Otorrinolarinol Esp. 2010; 61(6): 441–451.
- Ловен, А.: *Биоенергетика*. Београд 1991.
- Мајдевац, Ж.: *Људски глас под утицајем професијске опшерећености говором* (докторска дисертација). Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Медицински факултет; 1976.
- McHenry, M., Johnson, J., Foshea, B.: *The Effect of Specific Versus Combined Warm-up Strategies on the Voice*. Journal of Voice 2009; 23(5): 572–576.
- Мумовић, Г.: *Дијагностика професионалних општећена гласа*. У: *Професионални глас* Монографија. Калиграф, Земун 2011.
- Sataloff, T. R. et al.: *The Professional Voice*. Otolaryngol Clin. Am 2007; Vol. 40
- Saxon, G. K., Schneider, C. M.: *Vocal exercise physiology*. San Diego, California, 1995.
- Timmermans, B., De Bodt, M. S., Wuyts, F. L., Van de Heyning, P. H.: *Analysis and Evaluation of a Voice-Training Program in Future Professional Voice Users*. Journal of Voice 2005; (19)2: 202–210.
- Варошанец-Шкарић, Г.: *Фонетска њега гласа*. Загреб 2010.
- Вукашиновић, М., Миловановић, Ј.: *Како сачувати гобар глас*. У: *Професионални глас* Монографија. Калиграф, Земун 2011.
- Wingate, J. M., Brown, S. W., Shrivastav, R., Davenport, P., Sapienza, C. M.: *Treatment Outcomes for Professional Voice Users*. Journal of Voice 2007; (21)4: 433–449.
- Ждрња, В.: *Култура говора*. Нови Сад: Psihopolis, 2008.
- Ждрња, В.: *Говорно уметничко дело*. Нови Сад: Psihopolis, 2008.



**БАЛЕТ**

**СИЕНА**

Разговарала > Радмила Ђурица

## Интервју: Јиржи Килијан Краљ игре у земљи успаваног гуштера

Јиржи Килијан, апсолутни краљ савремене плесне сцене светског реномеа, гост овогодишњег Фестивала игре, славни Чех, уметник несагледивог опуса, данас ужива почасну позицију у свим лексиконима савременог балета. Његов опус чини више од 100 кореографија чије су изведбе постављене на најбољим сценама у свету и дело су једног фасцинантног, тихог и радозналост човека. Овај једноставни чудак, фасциниран абориџанским племенима, постао је апсолутни краљ ритуалног плеса у земљи успаваног гуштера.

Где проналазите инспирацију за ваше кореографије?

Уметничка игра је најстарији уметнички израз у људској историји. Могао бих пронаћи извор инспирације у било чему. Неко ми је испричао причу о Бетовену. Када је радио на једној од својих симфонија, напрасно је у његову просторију ушла чистачица која је упитала где он проналази инспирацију за своју музику. Он је одговорио: “Упали сте на моја врата, можда сте ми ви инспирација”. Она се само насмејала у ритму: ха ха ха ха... Бетовен је за почетак симфоније искористио тај ритам смеха, начин на који се насмејала. Рекао бих да је то тешко дефинисати речима. Ми описујемо покретима и за нас постоји бескрајно пуно покрета.

Шта је по вама савремени плес данас?



Јиржи Килијан, фото: Р. Ђурица

Немогуће је дефинисати савремену (уметничку) игру. Ако прегледате историју уметности, ту видите да постоје различити периоди; видите да постоји 200 година кореографије. Одједном ту пронађете неколико уметничких форми. Погледајте уметника данас. Сваки уметник је потпуно другачији. У савременој уметничкој игри постоје хиљаде и хиљаде (различитих) плесова. Данас постоје милиони модерно окарактерисаних плесова. Када су ме питали да ли сам про-модерно оријентисан, ја сам њих запитао: “Шта подразумевате под про-модерним?” Ево, даћу вам пример. У мојој породици постоји један старински порцулански сет. Желео сам да знам када је направљен. Окренуо сам га наопако и тамо нашао да је то модеран сет.

Како припремате своје играче?

Ако имате идеју, нешто што желите да искажете уметничком игром, морате истраживати све што је повезано са тим. Ја истражујем све што је повезано са том идејом. Тако, на пример, ако правим дело које сам назвао *Кашран и њерје*, већ знам да је тема чудна јер катран је нешто лепљиво, тамно, тешко, а перје лети, тако да ту налазим очигледан контраст у животу, ноћ и дан, љубав и мржња, смрт и живот... Ако користим дело Семјуела Бекета, морам да сазнам више о њему, да читам његова дела и да проучим његову филозофију. Морате много читати. У комаду у којем сам употребио дело Волфанга Амадеуса Моцарта, Пиано концерт бр. 9 (*Pianoconcert Nr. 9 (K 271) – Es-Majeur Le Jeunehomme (из 1777)*), скоро се сазнало да је написано за Жана-Жоржа Новера који је био изврстан средњовековни кореограф. А онда се суочите са играчима и саопштите им да ћете употребити покрет као плесни корак за кореографију. Играчи то понове али на свој начин, мало другачије, а ја онда употребим ту малу карактеристику играча, његову различитост у мојој крајњој креацији. У питању је комплексност која надзилази комплексност, и то је ствар избора. То је прави избор из много, много могућности. Можда то што го-



Из балета Ј. Килијана

ворим и нема неки смисао, али покушао сам да објасним да је тај процес веома компликован, чак и ако на крају изгледа врло једноставан.

Како плесно образовање имају играчи које ви одаберете? Да ли су сви образовани и увежбани за класичан балет?

Сви играчи који играју у мојим делима су играли класични балет. Али они морају да поседују афинитет



и за било који други покрет јер не користим ни једну посебну технику. Ја тражим креативност. И за ту креативност потребни су ми играчи са маштом. Не употребљавам шаблоне и не живим шаблоне. Одабирам играче који су спремни да прекрше правила и да се покрећу на сцени различито и на специфичан начин. Тако да су ми потребни играчи који су домишљати. Креативни играчи.

Да ли правите аудиције, који су критеријуми за одабир играча?

Да, играчи имају аудиције, у класичном али и у савременом балету који ми одаберемо да увежбамо. Врло је тешко одабрати. Треба да погледам у очи играчу да бих сазнао више. Не посматрам само покрете, јер многи играчи имају интересантне покрете. Тражим играче који имају шта да кажу, играче са маштом, оне који су ментално спремни да промене правила. То је тешко извести и мислим да сам направио много грешака јер можда нисам ангажовао неке интересантне играче јер нису разумели шта тражим. Мрзим аудиције. Мислим да су оне најтежи део мог посла. Јер онда морам играчима да саопштим да им захваљујем што су дошли али ми не требају. Мислим да у тако стресној ситуацији могу да направим пуно грешака.

Провели сте доста времена у различитим културама, да ли бисте нам рекли које културе су извршиле најјачи утицај на вас?

Култура аборицанских племена највише је утицала на мене јер су прави Аборицани скоро екстремни, они немају позив, немају објекте пажње, они су номади. Они поседују своју традиционалну песму, имају свој плес и своје легенде тако да је њихова уметност нематеријална. Њихова уметност је вербална и то је уметност која постоји само у њиховим причама. Једном сам питао Аборицана зашто је овај плес толико битан за тебе? А он ми је одговорио: “Јер ми је то рекао отац а ја ћу даље пренети мом сину.”

Једно време сте живели са Аборицанима, реците нам више о инспирацији коју сте добили из аборицанског ритуалног плеса?

Све што се тиче аборицанског плеса за мене је фасцинантно, због важности ритуалног плеса за Аборицане. Они стално смишљају своје ритмове, али не знају за оне које су смислили други. Сваког дана они осмисле нове покрете, то је живи процес. Чак су смислили и неку врсту заштите права на своју креацију. Они кажу: “Нисам ја осмислио овај покрет, ја сам га сањао.” Онда своју креацију покажу, а ако нам се допадне, онда смо ми, по њиховом тумачењу, то сањали а не видели. И ако желимо да је поновимо они ће нам рећи: “Па добро, ако желите, али за то морате да ми дате бумеранг.” Тако да ви то морате да платите бумерангом. Фасцинантно је то.

Да ли вас је нека аборицанска легенда инспирисала за вашу кореографију?

Да, то су приче “Стварање измаглице сна”, “Стварање Земље” и “Стварање живота на Земљи”. Фасцинантне су. Аборицани имају пуно легенди и мудрости које ми немамо. То је пре свега врста интуиције коју смо одавно изгубили. На пример, када су бели Аустралијанци желели да ископају рудник урана Аборицани су на то рекли: “Не копајте овде јер ово је земља успаваног гуштера. Ако пробудите гуштера, десиће се катастрофа. Они нису знали шта је уран, али су инстинктивно осећали да ту лежи нешто опасно. Земљиште у Аустралији је тамне боје, успавани гуштер је такође таман, али ако окренете гуштера наопачке његов стомак је жут. Жућкаст је као уран. Аборицани онда кажу: “То је успавани гуштер, не будите га јер ћете бити неспокојни и то ће бити катастрофа за вас.” Тако да они имају врсту интуиције коју ми више немамо.

Пише > Зоран Р. Поповић

# Откривање невидљивог

## 12. београдски фестивал игре:

танго, бокс, Чајковски, Ками, цртани филм и прашина звезда

### ЦРТАЊЕ ИГРЕ: VIVA LA DANZA!

**И**гра коју ствара кореограф заправо је цртање. У игри “мораш непрестано да играш како би видео цртеж. И још више од тога, мораш бити и оловка и њен покретач”, упућује Сиди Ларби Шеркауји. “Игра је увек привремени цртеж, она нестане кад покрет стане.” Ако се свака представа изнова црта сваке вечери, онда је и сваки запис о њој њено поновно цртање. Откривање не-видљивог. Како би онда могао да изгледа цртеж по коме своје значајне трагове остављају остварења одабрана за Фестивал игре, шта се на њему уочава, шта посебно издваја? Данас је све теже да се јасније одреди шта то може да се именује као *савремено*; периоди историје уметности који су обележавали токове стварања и доносили важна заједничка усмерења, захтевне приступе и естетике, трајали су много дуже него сада, подсећа Јиржи Килијан.

У овом времену све се одвија и мења брзо, многобројни аутори са свих страна долазе са не-очекиваним *новим* идејама градећи врло различита и издвоје-

на виђења игре и покрета, њихових граница и слобода. Литература, неки догађај, посматрање човека и његовог света-који-игра, игра сама, све то може да буде инспирација, дела која настају увек говоре о истим стварима, о животу, људима и њиховим сложеним односима, времену које им је дато, о дугом лутању и трагању за лепотом и постварењем. У развијању почетних замисли, скицираног или озбиљније постављеног драматуршког плана, користе се сва расположива средства и моћи комплексног језика извођачких уметности, текст представе исписује се од покрета, музике, речи, боја и композиција сценских слика, некада у веома оригиналним спојевима различитих стилова и утицаја, постигнућем ангажованих контекста. Неретко су видна настојања да игра буде атрактивна, блиска очекивању гледаоца, да забави, па се успостављају односи према широко распрострањеним кодовима популарних култура (као ознакама *савремености*), у другом случају импресионира извођачка виртуозност и/или разрађеност концепта који покреће и мисао и осећање, пружа



Њујоршка трупа Балет трокадеро од Монте Карла

дубље увиде у смисао, значење игре и света који та игра заснива. Однос према традицији, темељним знањима и искуствима из којих све проистиче, показује се на увек другачији, лични начин. У сусрету класичног балета и класичне комедије најављује се могућност понављања *велике историје* са разменом играча и полова као “елегична фантазмагорија варијација” са “канонизованим гламуром руског балета 19. века”, духовито дочаравање “ватромета кореографских идеја” и виртуозних могућности *академске класичне игре*. Комичко се постиже јарким “преувеличавањем свих слабости, незгода и подвлачењем бајковите баналности озбиљне игре”, приказујући фантастичан дух те игре као уметничке форме, одушевљавајући се и славећи је (како то узбудљиво чини *Балет Трокадеро од Монте Карла* из Њујорка).

Нема више великих звезда и чувених ансамбала, остала је само њихова прашина и ми, наша игра која враћа у време дива, само смо део те прашине, казују чланови ове трупе. О кореографији није лако говорити и ми то не умемо. Зато играмо. Игра се наставља и памти оно што је било, “Сви радови су као камење у традиционалном јапанском врту, ако један камен недостаје ви не можете да прескочите на следећи”, закључује Килијан. *Viva la danza!*

### КАЛЕИДОСКОП: СВЕТ ПЛЕШЕ

Танго је мој живот, рећи ће познавалац, инструктор, играч популарне игре. Какав је онда смисао, важност покрета који живот, љубав, час постојања значе, шта то ноге казују у живом, жустром ритму док се пре-

плићу и беже, шта тело обузето заводљивом кретњом саопштава собом, шта размењује са оним другим са којим је у присном додиру? У чему је магичност танго играња неограничених могућности кореографије и шта пружа раскошан репертоар покрета у оквирима савремене игре? Овако се вероватно пита и размишља Сиди Ларби Шеркауји посматрајући, истражујући основе, откривајући скривене аспекте и тајне сензуалног аргентинског плеса, припремајући своју креацију, коментар, виђење, осећање танга у остварењу једноставно насловљеном Милонга. Милонга означава и форму плеса и музички жанр и танго забаву, плесне вечери и места окупљања у ноћним баровима Буенос Ајреса.

У представи *Милонга* (Саглерс Велс, Лондон) приређује се путовање кроз игру, међу заигране, занесене људе, кроз места града, улице, тргове где се танго игра и живи, при чему се сценски простор шири као калеидоскоп, заснива као китњаста милонга-свет-који-игра. “Желео сам да сликам стварност и све тренутке који су са њом били повезани” вели Шеркауји; стварност једне игре привлачи кореографа на посебан начин: као да су сва мистерија и лепота стопљени у “вечном” загрљају играча, у осећају “хипнотичког дијалога између два тела” док се стапају у једно, у сусрету који траје колико и игра. Ако особени приступ овог ствараоца обележавају додир, снажан физички контакт што је својствено и тангу, онда су јасна његова интересовања и посвећеност да пружи јединствен приступ традиционалној игри кроз лични доживљај и другачији културолошки увид. Шеркауји сматра да је уобичајена “класична” форма танго играња управо у сталној промени и развоју још од деветнаестог века; у тражењу особеног говора покрета за своју *Милони*, он запажа разноликост индивидуалних путева и танго стилова (надахнуту игру красе виртуозност, невероватни извођачки потези, али и минимализам, одређеност у исказу стања, осећања, привидна лакоћа, духовитост али и снажна драматичност сусрета и односа).

У ауторском кореографисању танга на фону изазова савремене игре, њених искорака и супротности, као да се позната танго структура намах расклапа, у њој издвојено посматрају фигуре играча/игре, покрети и изворна игра из које потичу, да би освежени, другачије сагледани били поново иновативно склопљени. Дух танго игре остаје у потпуности очуван, она говори, значи, осваја свим својим моћима; у блиској вези двоје играча (уз осећање да је свако од њих ту једино због оног другог), у додирима тела која нечујно живо разговарају, споре се, мире, сударају и на трен удаљавају, разазнају се привлачења и одбијања, предлози, одговори, завођења. У танго, називан и “борба ногу” (горњи делови тела остају мирни), овде се укључује и плес руку: као да ноге у брзометним кретњама позивају руке да се придруже, преплету, стварајући танане приче о чежњи и недостајању, лепоти људског приближавања и додира. Шеркауји такође упућује играче да пажњу усредсреде на слушање само једног инструмента (другачије звучности, говора, осећања): тако се одређене суптилно нијансиране деонице граде уз пратњу гитаре, клавира или виолине где посебна “музикалност” покрета носи и својствен приповедни тон; уз препознатљиве стандардне танго ритмове, уносе се и оригиналне композиције (Fernando Marzan, Szymon Brzóska) чиме се шири област маштовитог сагледавања и рекомпоновања игре.

На почетку, аутентичном танго техником, игра се заснива у обрнутој перспективи: уместо лицима, играчи су окренути једно другом леђима, крећући се уз нарочит осећај присуства другог, али не према њему већ насупрот, при чему се дочарава изазов тражења нечег што је још даље, не само некога, овде, крај себе, а уместо установљења места блискости између двоје људи шири се неодредиви простор уоколо. Издвојен, унутра затворен свет који припада танго пару, смешта се у шире поље заједничког наступа: играчи се “проналазе”, сада лицима једно према другом зачињу игру у групи, без раздвајања, танго се претвара



Лондонска трупа Салдерс Велс



у омамљиви плес дружења, привлачну друштвену игру. Штавише, како то Шеркауји види, лепота, чаролија танга предочава се кроз све начине, могућности играња, распореде или груписања играча; то пре свега може да буде страствена игра за двоје, парове који наступају као један (што показују фантастични танго плесачи виртуозним скоковима, окретима, “песмом” покрета, говором тела у коме су и занос и жал и ме-

ланхолија, дах човековог бивања), али и за енергичан мушки трио (или сентименталан троугао једног мушкарца са две даме), за ефектан соло човека који игра своју слободу, а све се то увек догађа уз присуство осталих који некуда пролазе и посматрају, чиме се сугерише да више нема скровитих, малих места у великом свету. И управо у том мноштву које игра, између танго плесача указаће се загонетан, неприпадајући пар у

чијој је лирској, савременој игри тек нешто од одраза танго покрета; у окружењу тамно одевених прилика бљеснуће скерлетно црвена хаљина усамљене женске особе која готово бестелесна кружи око партнера кога тражи, проналази и губи, који је и сам можда тек њен сан, фантазија. Место збивања у почетку је налик на оскудно осветљен, задимљен милонга бар са оркестром на малом подијуму, окупљеним људима жељним игре, да би се поглед ширио умешно пласираним пројекцијама Буенос Ајреса. Виртуелна сценографија града танга ствара утисак да се покретом самим “отварају” урбани призори, а потом да се игра одвија у неком градском средишту, да су играчи житељи, пролазници који се ту сусрећу, корачају. Крупне слике градског пејсажа које као да оно споља уносе у простор сцене, истовремено се претварају у зачудна огледала на којима се јављају, увећавају, умножавају призори онога што се дешава унутра; чини се да каква невидљива камера прати, прелама, пројектује и удваја снимке играча у танго загрљају и те слике потпуно прекривају замишљене зидове света заокупљеног игром. А на тим сликама, играчи су само замишљене верзије себе, постојане у погледима других, сећањима или сновима. У привиду стварности игре-која-живот-значи.

### ЖИВОТ, ИГРА: ТУЖНА МИСАО ШТО СЕ КРЕЋЕ

Прича *Госиј* Албера Камија (из збирке *Изјанансiтво и краљевсiтво*) сагледава се на фону његових средишњих етичких и филозофских размишљања. Аутор наизглед само бележи догађај на почетку Алжирског рата, уводи у кратак сусрет троје људи, портретише карактере, њиховим дијалозима транспонује идеје, ставове, недоумице без разрешења. У приповести о компликованом односу учитеља Бадуа и заробљеног Арапина у првом плану остају догађаји који су се збили и једино из њих произилазе могућа наговештена значења. Ками не упућује, не разјашњава, у причи се не очекује извесност расуђивања јунака, нема логичног тока и исхода, не постављају се изричито принципи или линије водиле

према дубљем разумевању; писац само сагледава свет празан и без упоришта, у коме људи треба да открију смисао, значење, себе, слободом одлуке, избора упркос апсурду који их окружује. *Госиј* заправо проблематизује борбу да се буде, изабере, чини, у стању пуном противуречности које се не може схватити, одредити. Управо овакав скуп идеја са којима Ками оставља свог читаоца, за Ину Кристел Јохансен и њене изузетне играче (*Зеро Висибилииу* Осло) је полазиште за сасвим посебно, узбудљиво виђење *Госија*. Њену креацију у слици, музици и покрету инспиришу проблемска камијевска средишта: питања усамљености човека препуштеног себи, окруженог неразумевањем осталих, ограничености сазнања које је увек непотпуно, варљиво и не пружа одговоре нити смирење, немогућности личног избора, одлуке (осим као одбране идеје слободе која је смисао живљења), живота као делања и повиновања апсурду, моралне дилеме и очаја који остају иза свега... чине тачке од којих се као основе граде маштовити токови игре. Ками се не препричава: једна реченица главног јунака Даруа преузима се као мото (“Али ја нећу да га предам. Борба, да, ако морам. Али не то.”), збрка бурних помешаних Даруових мисли у времену које се згушњава и истиче постаје материјал новог наратива који се приповеда гестом, звуком, бојом.

Представа *Госиј* се гради кроз истраживање сложених веза / граница / контраста између гостопримства, пријатељства, прихватања другог са једне и супротстављања, отпора и непријатељства с друге стране. Када је / у каквој прилици неко гост а када је / шта га одређује као домаћина, како прихватамо оне који са друге стране долазе у нашу средину, да ли и када они престају да буду гости; како установити, очувати сопствени живот у окружењу / границама другог? Какви су то пресудни утицаји који мењају положај појединца и одређују сложеност ситуације, да ли однос према другом / човеку / пријатељу зависи од способности да се направи прави избор? Ауторка пита, поставља и шири тематски оквир у настојању да се у особено по-

стављеном догађању сценски простор интерпретира / заснује игром као онај битни простор постојања између изолованости и личне слободе. Ина Кристел Јоханесен је кореограф-који-тражи чији рад карактеришу нагласена физичка акција, изузетна енергија и изражајност покрета који су истовремено и поетични и врло театрални. Битан аспект говора чине визуелност представе, светлосне композиције као део сценографије и посебно компонована инспиративна електронска музика. Особен је и третман основних елемената-простора и времена: време сакупљено, исказано језиком тела, обзнањује се, мери игром, моћан покрет кроз простор истовремено тај простор дефинише и мења; и музика и тишина стварају интимну, тајанствену атмосферу, ритмична звучна понављања доносе нешто изазовно, заводљиво, хипнотишуће, одржава се стање напетости, предвиђања, ишчекивања. Игра од првог часа преноси сву сложеност људске ситуације, конфликтност међусобних сусрета, двосмисленост, супростављеност хтења и потеза, нарастајући колективни немир (фантастични светлосни преливи који као да објављују унутарње ломове и олује, таласе неспокоја). У групној игри у црно одевених прилика, намах унисоних, строгих или дисонантних покрета, сваким делом тела, несвакидашњим говором руку, лица, казују се мале, бурне сторије чији се актери срећу, сударају, одбијају контакт, усамљени или заједно испитују, бране поље сопствености и слободе, припадносити, нејасног положаја у додељеној стварности. Као важни чиниоци у атрактивно дизајнираном простору (под од плочица са шареним северноафричким орнаментом) појављују се округле столице: оне се окрећу, проносе, играју, бивају и места предаха или одељци личног простора, стављене једна уз другу постају препрека на путу, брана за придошлице, ограда, граница.

Ако први део представе одводи у тамно средиште уређеног, стварног света, онда други делује као прозрачна, просветљена визија, далеко од задате реалности: ту су сада неки другачији људи у свакодневној ла-

кој одећи, враћени у изгубљени предео где се још чува изворни доживљај живота; уз мирније, сетне тонове, топле звуке гласа и гитаре, кроз емотивно пребојену игру зраче древне приповести о тражењу, чежњи за блискошћу, испуњењем. Као да су дошли са пронађене старе слике, две девојке и момак замишљених погледа и грациозних кретњи, држећи се све време за руке, у необичном загрљају, одиграће омамљиви плес који додирује рањиве суштине, заборављене у грубој камијевској садашњости. Ина Кристел Јохансен жели да истакне актуелност покренутих тема, ангажованост, политичност у приступу; гледаоци који седе са све четири стране и све време су присутни са играчима на сцени позвани су да као сведоци размотре аспекте попуњеног виђења и стекну сопствени утисак. Изузетан кореографски запис указује на озбиљност стваралачког наума, сложених узајамности игре и гледања: “све је мисао или запажање” сугерише ауторка, рука која се покреће почиње мисао (или је покрет почео од мисли). Желим да изразим “тело које мисли”, настојим да играчи то изразе, додаје она; мисао покреће осећања или доводи до стања које покреће тело и чини да је и посматрач покренут. Игра је мисао која се осећа, креће. И покреће мисао, осећање гледаоца.

### КОМЕДИЈА-ДЕЛ-АРТЕ ИСТОРИЈЕ: ВУК СА ОВЦОМ НЕШТО ИМА

Хофеш Шехтер је кореограф апартног стила и силовите енергије, композитор, музичар перкусиониста, стваралац пар ехцелленце, екстравагантних потеза који гледаоца одводи увек даље, кроз другачије виђење и искуство. Представа *Сунце (Комџанија Хофеша Шехтера)*, Лондон) је репрезентативно дело извођачких уметности и његова парафраза, коментар, де-ре-конструкција, иронично поигравање формом угодне вечери-у-позоришту за отмену публику, жовијална збрка шала и фантазије и озбиљна опомињућа ругалица, алегориска древна сага о страдању, откачен али поучан час историје или пасторално показане историјских



легенди са анимираним илустрацијама, савремена хорор бајка повесних ужаса “савршеног света”, вашарска светковина са парадом историјских костима и приказа у лудој игри, бучан светлосно звучни перформанс са (ратничким) плесовима, глумом и невидљивим водитељем, френетична протестна балада писана музиком и покретом. Није случајно што у Шехтеровим композицијама, матрицама за његова дела доминирају громогласни звукови и посебно ритам удараљки: чини се да је то обележје његовог личног и ауторског хабитуса, узнемиреног, вибрантног начина мишљења и доживљаја стварности (и) игре. И у драматичности његове пулсирајуће, ритмичне кореографије фуриозних кретњи, скокова и удара (за коју је музика битна покретачка снага), у форми фигура и брзини њиховог склапања и промена има нечег моћно “перкусионог”. Такав је и његов поглед на свет који га окружује, директан, импулсиван, без лажне уздржаности, па остварења као што је *Сунце*, у средишту стваралачких интересовања, треба схватити као експлозиван, бунтован одговор на садашњост засновану на продуженој историји насиља, терора, тлачења и неслобода.

Неуобичајено за театарски чин *чистије уметности* који пружа лагодно препуштање естетским вредностима, на самом почетку, из потпуног мрака, посетиоцима ће се гласом обратити незнани, скривени церемонијал мајстор који ће и касније наставити да упућује у оно што се збива; позваће гледаоце да се удобно сме-сте, поручити да ће до краја све бити пријатно и у реду, а да они у то буду уверени прво ће бити приказано нешто са краја (плес-у-белом елегантних “дворских” кретњи на музику Вагнера). Пре одложеног стварног почетка чуће се и “брижно” обавештење да ниједна животиња није била повређена у току рада на представи, постаће јасно да оваква уводна (јетка) духовитост управо наговештава буран и неочекиван наставак са фантастичним секвенцама / вињетама праскаве звучности, јарких прелива светла и махните игре, наглим прекидима, понављањима, бланковима тишине и при-

поведањима-из-мрака (што у исто време асоцира на пројекцију филма оригинално монтираних кадрова који се кида и чији се делови поново пуштају). Празан сценски простор пастелно обојен са мрежом висећих сијалица (место свечаности, прославе) испуњава раскошан светлосни цртеж, брзих ритмичким пробоја и промена, богатог колорита, дочаравајући импозантну позорницу историјског спектакла (која се изненада и брзо замрачује, прекрива непрозирном тамом). На њу ступа чудна дружина – путујућа позоришна трупа са којом је и Пјеро која на трговима игра историјске комедија-дел-арте скаске, нека банда циркузаната са водитељем њихове представе, играча-луталица историје, пролазника-кроз-време (преко различитих епоха и позорница) који се успут проналазе и окупљају (сходно томе разнолико одевених). Њихова игра носи у себи нешто изворно, примално, хипнотично, а кроз њу разлиставане Шехтеровог опсежног речника разбарушених, еклектичних покрета бива узбуђујуће: има ту и “балета” и милитантног марша, и дивљега и грацилног у наступу, физикалног и лиричног, анималног и човеколиког, распон се шири од рутуала, традиционалног афричког плеса, фолка (уз звуке гајди) до популарних диско / уличних корака или чарлстона, да би све то било ре-интерпретирано робустним “постпанк” кореографским стилем.

Ово је сасвим обична прича, казује наратор-из-сенке: прича о добру и злу, о црном и белом. Доминантна тема односа ловца и жртве / предатора и плена, стављена у први план, артикулише се свим средствима; на белим плочама / паноима у природној величини насликани су овца и вук, главни јунаци знане басне (која је праузор свих прича): они се показују, проносе као модели – школска учила, њихова се сторија образлаже и развија кроз понављану лутка-игру. Поред њих, као приказе свеколике повести сишле са старих гравира, сенке међу људима, неми сведоци оног што је било и што траје, ступају фигуре домородаца и белих војника-са-пушком, Аборицина и колонизатора, а са њима





je i savremeniji lik – *момак-са-качуљачом*. Они нису само присутни као подсећање већ су учесници, суиграчи; призори у којима нараста стилизована напетост између бића-од-картона, анимиране сцене њихових судара и злочина, покрећу фуриозну игру покрета па тако настају егзактне наративне – значењске композиције. Еклектичност у изразу (музици, покрету) није само формални украс, тиме се истиче универзалност насиља и експлоатације, стална присутност у заједници људи, у свим историјским временима. У Шехтеровом приступу видно је настојање да се убедљиво *ипредстави* стање ствари у свету у коме је *све у реду*, да се *ипредстави* насиље, расизам, изабљивање, дехуманизација, покаже, опомене да све то *постоји* и *траје*, да се све одвија под светлошћу истог Сунца. Аутор гради неку врсту модерног моралитета, он је гласан, не скрива бес, понављања у његовој представи нису израз мањка идеја већ се намећу као неопходност за човека овог доба који је постао неосетљив, равнодушан према злу, за

гледаоца који је заборавио да је игра под светлима позорнице (оваква Шехтерова поготово) игра стварности. У вези са тим, у завршници, глас-из-мрака објасниће загонетку свог присуства; он заступа множину, све оне који стварају, заснивају, одобравају историју бешчашћа и понижења, који су увек скривени, невидљиви покретачи и извршиоци. Глас који се обраћа заправо је унутарњи људски глас, скривен у сваком човеку, на сваком месту под Сунцем. И у оном који управо тада седи у позоришту.

#### КРАЈ ПАРТИЈЕ: ЖЕНА У БОЦИ

На накривљеном билборду са стране који ће на крају и сам да падне појављује се као магловита приказ слика бика, обележје Шпаније али и силе која руши све пред собом; околно неред, бачене аутомобилске гуме, свакојаки отпаци, реликвије прошлости и напретка, лименке кока коле које падају са неба. Мрачан приказ је опора добродошлица у стваран свет: љубре,

град, смрт, говорио је Фасбиндер. Какав онда може да буде положај, каква судбина човека, сићушног бића које промиче кроз голем пејсаж пустоши и разарања и као инсект бежи, скаче, тражи, губи се, покушава да опстане, шта би то остало записано у његовом дневнику изгубљеног живота? Одговоре на ова питања тражи Сол Пико па мудро, импулсивно, маштовито, строгим запажањем и горким хумором исписује *Мемоаре једне буве* (*Комјанија Сол Пико*, Барселона). Она пружа изоштрено виђење проблема који потресају свет, декаденције, растуће депресије, тужног осипања (и) претпоставки људског, нестајања привида неких *бољих времена* и човека, агресије моћи и социјалне беде, а стање које узрокује ураган економске кризе што брише све вредно и могуће инспирише њену *урајанску ијру* која обзнањује фантастични апсурд постапокалиптичне савремености. Представа је осмишљена као продужени *џас де џроис* у сплетовима игара и радњи, перформанс за три бекетовске прилике које више ништа не чекају, модерне номаде, луталице на путу без циља чија прича протиче као роад мовие. Контекст приказа живота који је тек безумно кретање по лавиринту света без излаза развија се кроз могућа питања (без неког изгледнијег решења): да ли у том сталном померању бежимо или идемо напред; шта остављамо иза себе и како то делује на нас; да ли и у којој мери имамо удео у градњи сопствене будућности; да ли се током номадског путовања успостављају односи саучесништва и сарадње; који су то људи који се крећу поред нас, да ли ми сами бирамо своје пратиоце?

Сложеност променљивих веза, узајамност или одвојеност у акцији путујућег триа, сагледавају се кроз (наговештене) појединачне идентитете, појавности актера и саму игру. Она (Сол Пико) је и дама-у-црном на ђубришту и балерина са црвеном балетском сукњицом, плесачица силне енергије, крхка, сензуална и снажна, спортиста, акробата, пливачица; крупни, физички моћни мушкарци уз њу су и партнери у лепим – грубим играма који је подижу и бацају, и подршка и део

тима, самосталне мачо-фигуре или ратници подземља (постјунаци *Побеснелој Макса*). Чини се да су они неки необични, преостали људи у којима су сабрани трагови прошлих доба, различитих персоналности, знања и умећа, изазова, фантазија, филмских-стрип узора, жудњи. Узбуђујућа електронска и опојна музика Чајковског чине оригиналну партитуру (Карлос Лопез) која делује као ехо рестлова звучности у испражњеној стварности (тако романтичар Петар Иљич бива окружен жестокиим, бучним *крафтверк* тоновима и ритмовима, ту је и песма из *Чаробњака из Оза*). И игра што се одвија по оваквој матрици “памти”, усваја и меша многе естетике, усмерења, утицаје (класичне, савремене, обрасце популарних култура); ређају се и духовито де-компонују фигуре, гипке пируете, соло партије, дуети са успут нађеним предметима, мушка триа (витешки плесови уз махање мачевима), преплићу и љупки балетски и весели фолк кораци, и хип-хоп. А између свега тога (стилизоване “фискултуре” на поду и у ваздуху, фудбала и голфа са празним конзервама), понавља се (као рефрен) настојање да се одигра кода из *Лабудовој језера*, призове нешто узвишено и лепо. “Ми видимо губитак као прилику” записују своју фусноту аутори “Мемоара једне буве”. Сол Пико жели да верује да нада постоји па у завршници креира дирљив позив-у-помоћ. Када се све сруши и све игре одиграју, указује се велика боца преко чијих прозирних зидова прелазе од некуд ухваћене слике људског лица. А унутра затворена остаје Жена Сол Пико. Као порука која се шаље у свет.

### ИСПОД МИКРОСКОПА: ЛЕКЦИЈА ИЗ ИМУНОЛОГИЈЕ ИГРЕ

Рад и поетика посвећеног истраживача говора тела Роберта Запаље, техника игре, особен доживљај покрета, кореографија (“инспирирана динамиком вулканске лаве”), чврсто су везани за Катанију, место одакле потиче и где ствара, за простор, живот, језик италијанског Југа. Тако и комад *Анђишела* настаје из

његове потребе да говори “о својој земљи”, да открива нове границе и другачије могућности израза. Почетна идеја била је да се прикаже “кретање вируса у једном људском телу кроз кретање људи који битишу у простору”, да бављење вирусима, њиховим моћима и деловањем добије и биолошки и метафорички аспект (да најпре настане нешто попут фотографског негатива из кога ће се развити комплементарна слика, другачије осветљена и виђена). Ново Запаино виртуозно стилизовано и мишљено остварење (заплетених токова и значења) је трећи део *научној пројекцији* “Вирус Југа или о припадности”; стваралачки приступ се поистовећује са методологијом научно истраживачког рада, његова почетна тачка је микроскопско посматрање и анализа. Место где се све догађа (позоришна сала) замишља се као лабораторија: површина сцене је видно поље које се указује испод објектива микроскопа, светлосни зрак који се поновљено креће од једне до друге стране откривајући део по део налик је на померање погледа ока у претраживању узетог препарата, појава, изглед, распоред и динамика сићушних микроорганизама прати се, као под великим увећањем, игром макроскопских фигура играча. Узбудљива, минуциозна *вирусна кореографија* дочарава не-видљив, не-познати свет у детаљима, прво су покрети грчевити, успорени (као да је потребно да се савлада густина околне материје), затим добијају форму, постају пластични, енергичнији, из првобитног хаоса ствара се организовани скуп, заснива зачудна метаморфоза простих носилаца заразе до сложенијих, виталних бића. Као контрастно или неко слично средство које се у експериментима користи за потпуније сагледавање појединости и токова у посматраном узорку, Запапа “справља” посебан реagens од музике и гласа: Бахов прелудијум, понека казана реченица, реч (југ!) што се понављају као мантра, као ехо блиске стварности (а сицилијански дијалект уноси несвакидашњу звучност), надовезују се на опсеивну електронску музику и снажан ритам ударалки.

Овакво, *виђење-пог-контрастиом*, води даље и дубље, промена естетике игре (динамичније секвенце са груписањем и издвањем, ре-конструкцијом форме, исказом *личној* кроз тражење чистог геста у коме је очувано изворно, *јужњачко*) отвара и другачији контекст. Показује се све сложенијом наговештена аналогичја између идеје *вируса* и неке одређеније визије *Југа* (Италије, а и шире), простора живота као реалности за себе, издвојене области сопствених обичаја, језика, “виремија”. Питање шта доноси, на кога и како утиче *вирус Југа* у коме је увек нешто болно, противуречно, укључује и допунски аспект који се односи на проблем припадности; субмикроскопске честице које окупиралу и разарају ћелију посматрају се као не-видљиви чиниоци који делују на културолошки план, путеви и исход “заразе” разматрају се тумачењем биолошког, физичког тела као друштвеног.

Запалин егзактан научни рад постаје и мала социјална студија и теоријски есеј о језику и помера значењске и појмовне нивое. Изузетно оркестрирање игре и звукова, дочарава истраживани простор (постојања) и као поље заједништва и оазу различитости уз стална даља преиспитивања: да ли *вирус* означен као друштвени који се преноси кроз тело и обзнањује кроз глас афирмише или окружује, ограничава појединачно и води пуној потчињености (певање химне), да ли омогућава искорак, присуство / разликовање других места и светова, незнатих градова где *вируса* нема, да ли се у припадности, везаности за простор – време проналазе коначан ред и смирење? Да ли управо специфичан вирус који обузима Југ чини да је тај Југ окружење које непрекидно инспирише, да ли овакав *вирус позийтив* носи креативне подстицаје који преношењем са тела на тело могу снажно да покрену човека, обликују и измене његове могућности, појачају везе и размену међу људима? Чини се да Запапа пре свега посматра, истражује, не прихвата директне одговоре и искључива решења, не узима уобичајена, тривијална одређења да пружи тек изванредан поглед на

јужну Италију (обележја *јужних крајева*): он настоји да прикаже свет – Југ жив и стваран, у сталном покрету. *Јужни вирус* уведен у људски / друштвени организам носи и нешто здраво, што надахњује, казује о важности сложеног осећања припадања (задовољство је бити са *Juia*?!), које човека приближава свом свету али и помаже да се уздигне изнад свих заблуда. У представи “Антитела” (*Компанија Зайала Данца*, Катанија) као да баш тај *вирус јужних крајева* већ присутан (?) у телима играча развија осећаје и вештине, обликује, чини покрете лепим и као да је баш он узрочник сасвим посебног кореографског језика. Шире посматрано, и сам језик је вирус; музика, звук, казана реч која постаје звук, све је то језик, и покрет јесте језик, говор, осврт, значење, литература, партитура, кореографија, и све то претвара се у језик. А језик је вирус. Какво је онда деловање тог *вируса покрећа* на гледаоца у конкретном случају, да ли и колико га он инфицира, да ли у току гледања настаје *виремија*? До одговора се долази гледањем: моћни Запалин вирус узнемирује, подиже температуру, покреће мисао, узрокује једносатну лепу болест. У телима гледалаца, *Анџишела* не покрећу стварање антитела. Напротив.

### У КАВЕЗУ: БОКСЕРИ ИДУ У РАЈ

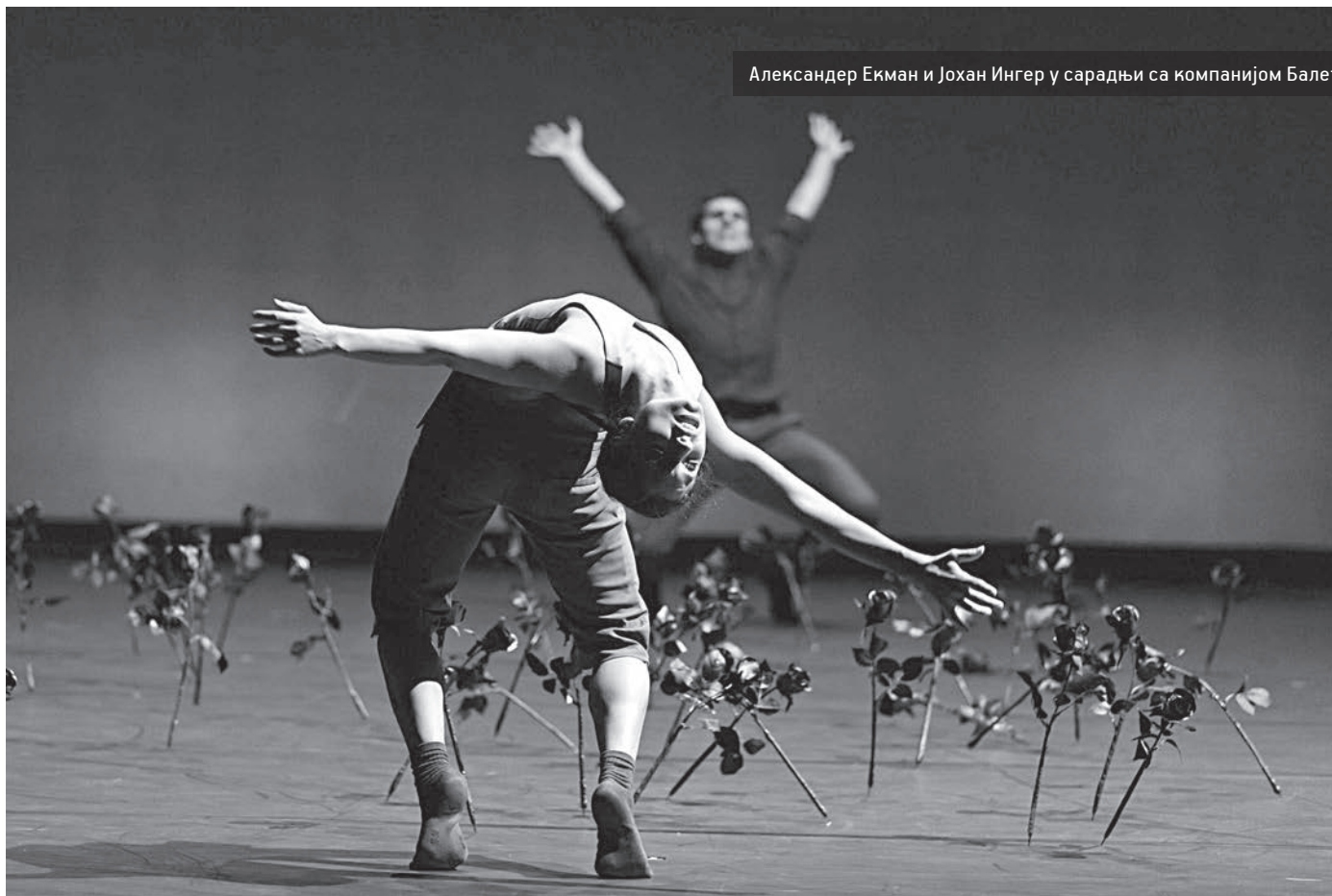
У сваком кретању, активности, игрању без претходног плана и правила уочава се извесна правилност по којој се све одвија, нека *кореографија*. Сличан утисак стиче се када је у питању мачевање или капоера, кунг фу, чини се да је у свим спортским дисциплинама игра кореографисана – гимнастичари, атлетичари, боксери плешу. Каткад наизглед удаљени светови и стварности постају ближи него што се мисли; тако боксерски ринг, арена сурових борби и крвавих завршница и отмена концертна дворана, позоришни простори за игру, не морају увек да делују толико удаљени једно од другог, уверава кореограф Мурад Мерзуки. Као што је Мухамед Али по казивању био играч пре него што је постао боксер, тако је некадашњи боксер Мерзуки (са искуст-

вима у уличном плесу, борилачким вештинама и раду у циркусу) решио да се посвети игри, буде креатор “уметничких пројеката”, изгради сопствени, хибридни језик различитих стилова. Према њему, “бокс је плесна форма, на неки начин” и управо њихове различитости га инспиришу јер “сви аспекти бокса имају свој еквивалент у кореографији: ринг и сцена, ударац гонга и подизање завесе” (у боксу се води борба са противником, у игри са публиком). Бокс не треба повезивати само са насиљем и бруталношћу (и боксери и играчи се суочавају са болом), у њему је и “поезија и драма и ритам и врло је близак игри”, па Мерзуки настоји да покаже како игру заснива (и) њена физичност, али и како “бокс може да буде поетичан”.

Представа *Бокс Бокс* (*Компанија Каффи*, Кретеј) остварује јединствен спој класичне музике, савремене игре и хип-хопа у духовито-сетној приповести о ситницама које бокс и игру значе, о њиховој “уметности високе класе”. Почетак је замишљен као луткарска игра: из малог, тесног ринга-кавеза на средини сцене, оскудно осветљеног у мраку (где су скривени играчи испреплетених тела), уздижу се црвене боксерске рукавице као чудовита бића која се осврћу, сударају, споре и договарају, гурају тражећи излаз, да би се из ове атрактивне минијатуре развијала бокс-меч-играрија у више рунди. Она уноси и дух бурлеске наступом играча као судије нетипичног изгледа и големог трбуха чији соло красе вртоглава окретања, преметања и “пируете”; поставка сцена бокса асоцира и на кадрове из филма *Свейла велеграда*,

као да аутор преузима нешто од слепстик комедије нарочите физичке акције, чаплиновске и бастеркитоновске игре. Са друге стране, дочарава се свет спортске дворане, места борби и тренинга; стилизованим, одмереним покретом реинтерпретира се читав репертоар акција, вежби, међусобних спаринг дуела, ритуала пре или за време меча, све је аутентично, верно пренето, ставови, гестови и карактеристична расположења, ту су све врлине *илеменише вештине* (у игри





Александер Екман и Јохан Ингер у сарадњи са компанијом Балет Базел

песница и раду ногу). Одржава се равнотежа између *илеса* и *бокса*, реагује се оштро, енергично, брзо, игра је и надахнута и суптилна; сцене борби су постављене са нарочитом пажњом: актери су супротстављени, тела се сусрећу и мимоилазе, сударају и одбијају, али се у кретњама истиче нешто осетљиво, флуидно. Праву драму бокса (у рингу и ван њега), спортских игара, доноси хип-хоп серијом спектакуларних фигура, скокова, летова, обрта на глави или једној руци, одважни наступи, надметања и разметања брејкденсера делују

пре свега извођачким вештинама, постају приче за себе, етиде борбености и духа.

Мерзукијева импресивна кореографија савршеног прожимања језика и стилова, пуног присуства и ангажмана *иџрача-боксера*, присно је везана за музику из која као да проистиче и у коју се враћа. Квартет Дебиси, налик на хор у традицији античке драме, на *сенку* извођача између којих се креће, стално је присутан на сцени у току представе и доприноси динамици простора / збивања; композиције Шуберта или Менделсо-



Холандски плесни театар Bella Figura

на у њиховом извођењу стварају меланхоличну, сновиту атмосферу, сентиментални звуци у супротности са суровошћу борби, подстичу другачији одговор тела елегантном, грациозном кретњом. Играчи и музичари (чији су присуство и покрети саставни део кореографије) започињу занимљив разговор, размењују приче снаге и лепоте, чини се да баш одређени ритам, мелодија, њихов аутор (Дебиси или Глен Милер) ступају у дијалог са актерима одабраног призора, да музика Филипа Гласа јесте прави фон борбеног сусрета у једном фантастичном дуету. Дешавања нису смештена у очекивани простор (сала за тренинг, спортска арена, неки задимљени кутак града); овде место где-се-игра-бокс личи на зачарани врт, под је велика шаховска табла, сви су елементи филигрански израђени од кованог гвожђа: у позадини је импозантна гвоздена

капија (врата раја?), са стране столице – металне фотеље за музичаре, у чудесном осветљењу и игри боја јарко црвене вреће-за-ударање се спуштају, лебде, плешу, као у каквом бурном сну боксера. Сценографска слика носи у себи нешто од готичке романтике или надреалних филмских визија Тима Бартона, или је то мрачно предворје Алисине земље чуда. Реч кафиг, име Мерзукијеве трупе, на арапском и немачком значи кавез и та реч и у овој представи добија пуно значење: ринг, позорница, место борбе, играња, бивања, све је то кавез у који смо затворени. И све је као и у боксу борба, против другог, себе самог, против замора, одустајања, судбине. Чему онда та борба, шта доносе победа или пораз, шта долази после свега када се светла погасе? А пре него што се светла погасе, у виђењу Мурада Мерзукија остаје још један призор као стварност

и привид; окружен музичарима и звуцима Шуберта (“Смрт и девојка”), остављен сам, боксер ће одиграти свог *умирућет лабуга*. На крају је увек игра. И музика: Шуберт или Чајковски, свеједно.

### ИЗМИСЛИТИ СЕБЕ: ПУТОВАЊЕ У ТОНОЛЕНД

Петоро не-обичних, пометених, игри посвећених људи не траже писца; они су сами сопствена прича, историја живота чији су и творци и учесници, у којој док је пишу – играју стварају, обликују себе. Свет који им је понуђен је велика бајка али нико од њих не познаје сценарио, загонетка чије решење тек треба да буде откривено. Њихова замишљена чудесна земља у којој би хтели да буду је Тоноленд мада још нико не зна где се она тачно налази и да ли уопште постоји; она је чудо само по себи, место где све може да се догоди, где се очекују сторије које не могу да се објасне нити разумеју. Тоноленд тек треба да буде маштом – игром нацртан и испуњен, да његови житељи наступе као јунаци цртаног филма који до тада још није био виђен. Пут у Тоноленд је покрет кроз авантуру која се открива успут, а као једино упутство дато је упозорење: пази како ходаш, где ступаш, на (не)склад у корачању (са другим, собом самим). “Пази на раскорак” је наслов уврнуте игријаре Антона Лакија који подсећа на некада постављана обавештења путницима да обрате пажњу приликом уласка у воз – подземну железницу; Лаки умесно подсећа да увек прво треба бити обазрив, а када *иушовање* почне, када игра крене, она сама води и инспирише, усмерава и доноси изазове. У свом раду “увек почињем од нуле”, упућује аутор, кроз сусрете са играчима пружа се прилика да се уочи ко су они, како се крећу, осећају, мисле; свака поједина сцена, не само карактери, настају као исказ њихових персонажности. За особен поступак стварања занимљива је њихова узбудљива различитост, енергија кретњи, појавност, изражајност лица, начин на који реагују у сцени или осећају како да се следећа настави. Издваја се свака појединачна, атрактивна посебност као чинилац

– украс игре, а уз то креира се заједнички доживљај, задовољство бивања у свету смешног стрипа или цртаног филма, осветљавају односи између карикатуралних крокија карактера и понашања тако блиских *стварним* људима.

Пази на раскорак” (*Комјанија Анџона Лакија*, Брисел) је представа истакнутог физичког ангажмана, говора тела које воде унутрашњи подстицаји, где покрет призива следећи и гради се прича-од-покрета састављена од спонтаних акција – одговора и “написаних” кореографских склопова. Збивање проистиче и развија се из “јединствене физикалности играча” у којој се налази материјал за градњу сопственог (сценског) лика. У сасвим једноставном простору који је постављен као издвојено, удаљено место (црни квадрат окружен светлим “рамом” – слика коју треба испунити цртежом тела и покрета играча, терен за спортске дисциплине у партеру), зачиње се игра у споју духовито интонираног “мушког” балета и необуздане акробатике: актери трче, прелећу и обрћу се, падају једно другом у чудан загрљај, споре се и надигравају неспретни и снажни, казујући своје несавршености и моћи са манирима цртаних јунака. Авантуре у које упадају, њихова делања увек зависе од прича које носе у себи, они бурно реагују на оно што их провоцира или им смета, што буди њихове жеље или спречава намере, чини их љутим или веселим. А све то што се догађа, сва стања, расположења, изјаве жудњи и недостајања, напори да се нешто постигне, буде, измисли своје постојање, чини се да је све смештено у имагинарну музичку кутију. Моцартов “Реквијем”, симфонија Чајковског, звуци Баха или Вердија, заносна арија из Пучинијеве “Тоске” окружују не-стваран свет који дозива стваран живот. И говоре о лепоти и моћи покрета према њему.

Пише > Габриела Теглаши

## О балету



Ана Ђурић, фото: Борис Бандић

Често се каже да је балетска уметност на самом врху позоришне пирамиде. У историји Балета Српског народног позоришта настајале су бројне представе. Балетски уметници који су играли и кореографисали у Новом Саду, дали су велики допринос да се ова уметност развија и код нас и да, за само шездесет пет година, колико у Новом Саду постоји професионални балетски ансамбл, буде у равни са многим светским ансамблима са дужом традицијом. Тим пово-

дом је Ани Ђурић, солисткињи Балета Српског народног позоришта, додељена награда “Марина Олењина” за врхунско професионално уметничко стваралаштво. Награду је 7. марта 2015, после представе *Лабудово језеро*, добитници уручила Габриела Теглаши, председница Удружења балетских уметника Војводине и Комисије за доделу ове награде. За све оне који су присуствовали представи и додели награде било је то једно незаборавно вече. Публика је у препуном гледалишту



велике сцене “Јован Ђорђевић” уживала у непрекорном извођењу Аниног Белог и Црног лабуда. На крају представе, после дуготрајног аплауза, пред балетским ансамблом и оркестром, управник Српског народног позоришта господин Александар Милосављевић, са искреним дивљењем и топлим речима указао је част Ани Ђурић и честитао Балету шездесет пети рођендан. Након тога Габриела Теглаши је прочитала образложење награде:

Ана Ђурић је балерина великог потенцијала. Почела је тако што је освојила прва места на републичким такмичењима, а онда је представљала своју земљу и на светским такмичењима у Риму, Варни и Берлину. У Новом Саду је од 2011. године. Велика је срећа што је Ана одабрала да свој раскошни таленат дарује баш Српском народном позоришту. Све своје улоге Ана је одиграла беспрекорно. Поред изузетне техничке сигурности и непогрешивог извођења најтежих улога, она у све улоге успева да угради и свој нарочити лични емотивни набој који ниједног тренутка публику не оставља равнодушном. И балетска критика слаже се да Ана своје улоге доноси веома зрело и са великом одговорношћу. Само њено кретање сценом одраз је једног брижљиво негованог манира који припада најбољима. У то смо се уверили гледајући је у улогама Одете, Одилије, Китри, Јулије, Ауроре. Ана Ђурић је у свом континуираном раду остварила најзначајније улоге класичног репертоара. У јуну 2014. гостовала је на Гала концерту у Румунији, а на децембарској турнеји, уз новосадски балет, представила се у девет градова Мексика.

Ова струковна награда Удружења балетских уметника Војводине је признање за све до сада одиграно и подстицај је за будући рад овој младој и талентованој балерини, пред којом је будућност. Из свега наведеног, трочлана Комисија у саставу мр Александар Илић, балетски уметник и кореограф из Београда, члан, мр Зоран Максимовић, театролог и директор Позоришног музеја Војводине, члан и Габриела Теглаши, председница

Удружења балетских уметника Војводине и Комисије, сложили су се да награда “Марина Олењина” одлази у праве руке. Важно је истаћи и то да Ана, осим талента, поседује природну интелигенцију и изузетну сценску сналажљивост. Понекад изгледа као да се поиграва са најтежим балетским елементима. Наравно да иза те вештине стоји много рада у балетској сали, јер Ана је вредна и брзо усваја знање које добија од свих оних са којима ради. Преко свих очекивања и великом брзином, она постиже сјајне резултате, ниже улоге једну за другом, па се без претеривања за њу може рећи да је већ звезда. Сасвим заслужено добила је и ову и претходну награду Удружења балетских уметника Србије “Наташа Бошковић”. Многи се слажу да Нови Сад од оснивања до данас није имао овакву балерину!

Награду “Марина Олењина” додељује Удружење балетских уметника Војводине за врхунско професионално стваралаштво у области балетске уметности и као таква постоји од 2007. године. Носи име оснивачице Балета Српског народног позоришта, а чине је бронзана статуета, плакета и новчани износ. Не постоји временско правило када се ова награда додељује (једном годишње, бијенално или некако другачије, како то код већине признања постоји), већ када се појави уметник који заслужује опис ове награде. После представе је уприличен пријем где су се поред бројних званица нашли први, најстарији и најмлађи лауреати награде, тачније три генерације новосадског балета.

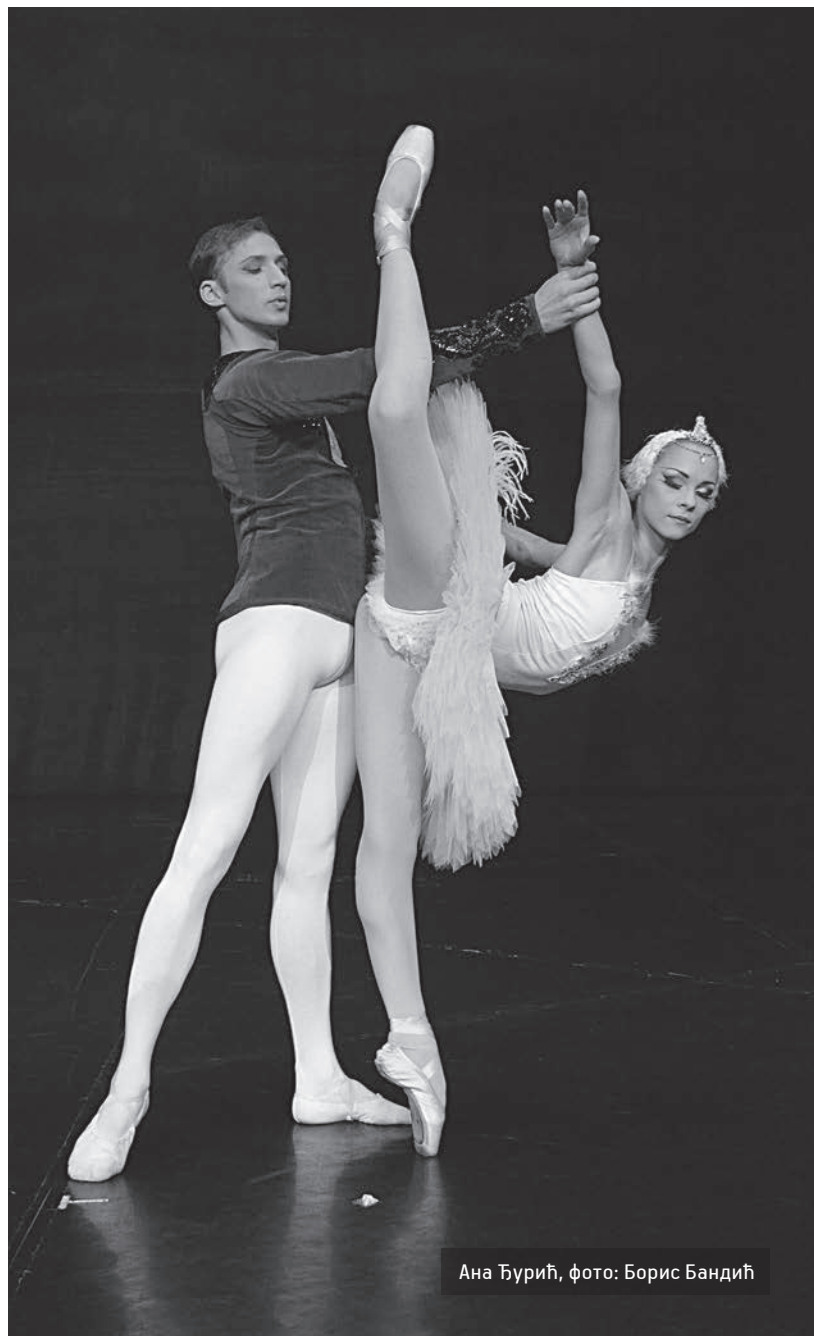
До великих, водећих, насловних улога стиже се преко мањих (епизодних), уз сплет читавог низа околности, који умногоме укључује и наклоност околине. Константно и запажено соло играње, балетског уметника сврстава у ред познатих јавних личности, препознатљивих чак и онима који балет мање воле, испуњава га поносом и оставља неизбрисив траг у каријери. Многи балетски уметници данас своје стечено знање преносе на млађе генерације, код нас и у свету, баве

се кореографијом, пишу о балету или на друге начине доприносе овој уметности покрета.

Балет је ипак бајка. Чаролија! Умивање душе. Свет заноса. На крају, снага лепоте игре, благодети позорнице и аплаузи спирају тежину професије. Инфекција звана позориште добра је ако прерасте у епидемију. Обољење од позоришта није опасно, а последице које оставља, само – трају. Ако је мисија човека да свој живот испуни радећи оно што воли, онда је балет прави пут.

Балетској уметности припадају сви они који играју, али се плесом ипак најчешће и углавном баве жене. Разлог што је то тако, јесте неразумевање околине за мушки плес. “Криво” је поднебље које смо изградиле, тачније нисмо. Стално присутни недолични коментари као да се преносе с колена на колена и у том правцу се мало тога изменило. Нема много оних који подржавају “мушке” жеље да само и једноставно играју. Пуким подржавањем не наноси се никоме никакво зло ни у једном правцу. Штете нема. Па опет, увек је и изнова тешко појашњавати “отпорима” колико је тога лепог у игрању. Мушкарци се константно боре са свим тешкоћама, које предрасуде, неразумевање, па и невоспитање околине са собом носе. Али се одлука, после уписа у наменску, стручну балетску школу, лагано претвара у љубав према игрању, а касније у животну опредељење. Када постоји велика знатижеља за сазнањима, стиже се до нечега што се најкраће може назвати – занат.

Балетске сале свуда у свету изгледају мање-више исто. Све имају огледала преко целог једног зида, подови су од нелакираног, редовно хоблованог паркета или од бродских дасака. У новије време, последњих петнаестак година, користи се и специјални балетски под којим се прекрива дрвена подлога. Подсећа на топле подове који се производе и у нашој земљи. Али – само подсећа. Прави балетски под код нас се не производи, веома је скуп али је изузетно квалитетан и најбољи је за рад. Задовољава потребе балетских играча, било да



Ана Ђурић, фото: Борис Бандић

се на њему хода, седи, клечи, лежи, врти, скаче... Један такав под је у Српско народно позориште стигао захваљујући гостовању (16. и 17. мај 2009) звезде над звездама, Михаила Баришњикова.

Вежбе у позоришту почињу у десет сати, наклоном (у балету се каже поклоном) свих према педагогу и корепетитору/пијанисти. Завршавају се поклоном и аплаузом свих присутних. Вежбе су обавезне за све, а састоје се од вежби “на штапу” и на средини. Води се строга евиденција о доласку свих чланица и чланова. Вежбе обавезно прати посебно обучени пијаниста – корепетитор. Његово одсуство води у депресију, јер када пијаниста не дође, загревање се одвија у тишини, само уз бројање педагога, што вежбе, ионако мање-више једноличне, чини мучним. Такав клас се претвара у добровољни, јер на њему остају само они које после вежби чека проба.

Штап се налази у свим балетским салама на свету. Обла дрвена, хоризонтално постављена “штангла”, обима 17,5 центиметара, “стоји” на масивним металним држачима, око балетске сале, један метар изнад пода. Удаљен је од зида 40 центиметара и највише служи за придржавање једном руком, при загревању. Штап Французи и Енглези зову “бар”, а каже се и штангла. Иако делује необично, а граматички је неправилно рећи – “вежбање на штапу”, у балету се то тако каже.

Са првом вежбом на средини сале, већ почиње да расте она жеља за играњем, као на позорници. Мноштво лепих поза, изазовних комбинација корака, скокова и вртешки уз индивидуално изражавање, све више личи на оно што ће публика тек имати прилику да гледа. Управо на основу исказане спретности при извођењу задатих комбинација, играчи се сврставају за одређене улоге (иако, нажалост, то није једини критеријум). Ту, у балетској сали, најпре се препознају вештина и играчка техника.

Може да се догоди да неко не зна шта је балет, али су за *Лабудово језеро*, мање-више сви чули. Мало је оних који су овај балет и гледали, а још је мање оних

који су га играли. Садржај овог божанственог комада налази се у свакој боље опремљеној балетској или музичкој енциклопедији, било да се тражи под Петар Илић Чајковски или под – Лабудово језеро. Можда је ипак најједноставније погледати представу код нас у Новом Саду или у неком већем граду где се налази на сталном репертоару. Из програма се сазнају сви подаци о садржају, композитору, кореографу, датумима извођења, извођачима. Сан многих девојчица је да се нађе у улози лабуда. Изазов изазова за сваку балерину је да, бар једном у животу, обује шпиц патике и обуче балетски костим – пачку, која је саставни део (другог и четвртог чина) овог чаробног балета. Пришивање многоредног тила на круг од жице, пачку или ту-ту, позоришним кројачицама одузима сате и сате. Спретним рукама, оне цигују и пришивају слој по слој танке мрежасте тканине (тил), а онда на горњи део костима, под будним оком костимографа, у току повремених костимских проба, сваки нови детаљ на пачки води балерину све ближе облацима. Најснажнији утисак остављају лабудови. Сви. Фантастични други чин, сасвим сигурно генијалног кореографског мајсторства, испуњава сваку непопуњену празнину гледаоачеве душе. Уобичајена “бука” коју стварају патике са тврдом врхом претвара се у милозвучни лепет птичјих крила, који јасно и недвосмислено подсећа на узлет тих предивних птица у јату. Четири чина овог белог балета пуни Велику салу Српског народног позоришта. Публика долази да гледа наше уметнике, али и гостовања са свих страна света. Оркестар, дивна музика, звуци харфе, бајка, принц, лабудови... импресивно.

Креирање представе је процес. Траје различито. Зависи од дужине и обима дела и од партитуре која је подлога свакој балетској представи. Када је музика лепа и пријемчива за ухо, лакше је стварати. Тада и кораци долазе сами од себе, а рад у сали је много пријатнији. Соло варијације и друге деонице склапају се уз велику помоћ спретних и талентованих играча. Они надахњују кореографе, а то је инспиративно и

полетно за све. Када постоји прича, лакше је. Делови текста, либрето, описани у програмима, објашњавају се изразом лица, без иједне изговорене речи. У делима новијег датума, дешава се да се огласи неки крик, плач или гласни смех, док у класичним балетима тога нема. Важно је знати да је представа финални производ рада у позоришту!

Премијере су посебан позоришни празник за све. Њима је све подређено. Иначе комплексно планирање свих осталих продукција у једној позоришној кући ставља се у други план, а приоритет има само нова представа. И када је све испробано, спремно и урађено, нико није сасвим миран. По погледима се препознаје да сви још покушавају нешто боље да учине за важан позоришни догађај – премијеру.

У Балету је пракса да се за сваку улогу одреди и алтернатија. Алтернатије улога заиграју на некој репризи. Често тада понестаје снаге за радовање, јер тај пут је толико замарајући, некад и понижавајући, да се догађа да усхићење изостане. А бива и то да пет-шест претходно “одабраних” из хиљаду и једног разлога одустане, па да седма резерва ипак заигра на премијери. Око ње се онда врзмају новинари, камермани, критичари, балетски сладокусци... Када је на располагању довољно људства, и за ансамбалске деонице одређују се замене односно резерве. Показало се да је добро имати резервну балерину или балетског играча, јер се све “људске” ситуације догађају и њима. А при високом степену ризика од повреда, који је као фактор изненађења у балетској професији увек присутан, потребно је бити колико-толико спреман. Постоји разлика између алтернатије и замене. Замена нису званична алтернатија, често се не упишу на подели улога, али су предвиђене при планирању и усмено се обавештавају да неко место треба да уче и знају. И мада се у последњих тридесет година новосадски балетски ансамбл знатно увећао, и даље се јавља проблем недостатка играча, нарочито када је реч о великим пројектима са много улога.

Праизведбе (прво јавно извођење неког новог, домаћег или страног, музичко-сценског дела) увек су биле саставни део репертоара Балета Српског народног позоришта. Генетска гостопримљивост на овим просторима, пружала је шансу многим почетницима. Поштовање изазива и чињеница да је у новосадском Балету било храбрих кореографа који су нова дела правили из темеља. Она нису увек била спектакуларна (мало ко је могао да измисли нешто што није већ виђено), али су стварана тако да спојем либрета, музике, кореографске маште и низа других чинилаца, заинтригирају и привуку публику. Понекад су их у новосадском балету нерадо прихватили. Негодовали су, али су временом, пре многих других, схватили да једино покушај стварања нечега новог води развоју балетске уметности.

Међутим, када се крене у подвиг кореографисања дела аутора савремене музике, није тако једноставно. Неизоставно “рашчитавање” музике, састављене од неуобичајених и тешко разумљивих ритмова, одузима доста времена. Предност дела ововремених композитора је у томе што су аутори живи, па могу да допишу, избаце или сасвим измене неке делове своје музике. Када постоји међусобно разумевање и сарадња између композитора, кореографа, асистента и солиста, онда се могуће препреке лако превазилазе. Проналажење правог покрета, на баш одређени музички тон, некад успе, а некад не. Покрет треба да прати музику. Неким кореографима то у потпуности успева, а онима другима публика јасно стави до знања допада ли јој се креација или не и тако добрим делом и ствара мерила вредности.

Услов број један за хватање у коштац са игром, свакако јесте слух, нарочито када су нови балети у питању. Музикалност се подразумева, али често није довољна. Поседовање доброг, перфектног, а када је среће, и апсолутног слуха је нешто посебно, изузетно, што се, нажалост, ретко среће. Перфектан слух кореографа, сарадника и играча, веома је важна карика у ланцу стварања праизведби.



Многе праизведбе угледале су светлост дана, тачније – вечери (јер се премијере изводе када падне мрак), баш у Српском народном позоришту.

Ако се пуко играње сврстава у ред репродуктивне уметности, онда кореографисању ту свакако нема места. Кореографисање покреће стваралачки набој и убраја се у ауторска достигнућа. Несумњиво је да је тежак пут доказивања младог кореографа – почетника. У једном ствараоцу, кореографу, мора да постоји спој снаге, упорности и продорности. Плус – шанса и, ако је среће, могућност да се његово дело негде и презентује. Нажалост, тешко се склопе сви неопходни чиниоци у једној особи, те се дешава да имамо талентованог и перспективног аутора, недовољно снажног и истрајног да се искористи, или почетника који поседује вољу, вештину, памет и амбицију, а уме то и да употреби. Дешавало се и дешава се још увек да од мање талентованих добијемо дело лошијег квалитета,

а од талентованих најчешће само велику идеју и причу много пута испричану, која се на томе и заврши.

Балет Српског народног позоришта основан је 8. марта 1950. Прва премијера, *Шехерезага* Николаја Римског Корсакова, изведена је 25. маја исте године, у кореографији Марине Олењине, оснивачице Балета у Српском народном позоришту.

На иницијативу солисткиње Балета Српског народног позоришта Габриеле Теглаши, покренута је идеја да се Марини Олењиној подигне споменик. Дана 25. октобра 2011. споменик је отворен и налази се на зеленој површини испред Српског народног позоришта, Позоришни трг број 2, у Новом Саду. Уз легенде Дrame Српског народног позоришта чије се бисте налазе око позоришта, статуа балерине Марине Олењине је симбол препознавања још једне позоришне уметности која код нас постоји.



Ана Ђурић, фото: Борис Бандић



---

**ПОЗОРИШТЕ И  
ОБРАЗОВАЊЕ**

---

Разговарала > Наташа Миловић

## Интервју: Александра Јелић, позоришна редитељка и директорка АпсАрт Центра за позоришна истраживања

# Позориште у набујалом свету

**В**ерујем у снају оваквог начина рада, када позориште постоје неодољна потреба да се исприча прича, да се пружи рука заједници, да кажеш да постојиш, задобијеш пажњу, покажеш да си друшћачији и што прославиш, да уицреш прсиом у нецравду, вришиши за слободом... људи са којима ја радим живе позориште. За њих позориште није плата, ни обавеза, ни конвенција, ни протокол, ни бод, ни наградa, за њих је позориште потреба, промена, ишћање смисла, а неретко ишћање животиа и смрти. Ја што живим заједно са њима.

Никада те нисам питала: како је настао АпсАрт?

Завршила сам Академију уметности у Новом Саду, смер позоришна и филмска режија. Студије су у потпуности биле фокусиране на класичну драмску литературу и позоришне форме. Тих деведесетих година на сцени академије, под свећама, док је свуда око нас буктао рат у свим својим перверзним појавним облицима, ми смо се бавили лудилом Лејди Макбет, Хамлета и осталих Шекспирових јунака. За једну деветнаесто-годишњакињу било је то превише лудила у исто време.



Александра Јелић

У позоришту коме сам приступала није било ни игре, ни личног трагања, ни уточишта, ни радости.

Трагајући непрекидно за смислом и мисијом у свом послу, први пут сам у Прагу од једног колеге чула да је радио представу у психијатријској болници са пацијентима, и да је процес трајао неколико месеци. Била сам изнећањена и одушевљена, јер ми на Акаде-



Бања робија, КПЗ Сремска Митровица, фото: Небојша Петровић

мији нисмо имали прилику да чујемо за *примењено позориште* нити било какав облик партиципативне уметности, а камоли да искуствено упознамо неки сличан облик рада, иако је тада, и много деценија пре, таква пракса увелико постојала у Европи, САД и Латинској Америци.

Убрзо сам добила немогућу идеју да покушам да уђем на још затвореније место – затвор. Тако је све почело још 2004. када сам и основала АпсАрт Центар за позоришна истраживања. Од 2006. до 2012. радила сам у Специјалној затворској болници у Београду. Једном недељно држала сам радионице са осуђеницима и осуђеницама. За тих шест година настало је неколико различитих представа које су изведене у затворима, али и у установама УК “Вук”, Дом омладине. Представа *Чији си ти, Пејуре?* била је и део Битеф Полифоније. Откривала сам један огроман, нови и узбудљив свет који ми је омогућио не само увид у нове

технике, праксе и форме у области драмског и позоришног стваралаштва већ и лични развој и промену, јер примењено позориште је двосмерни процес у коме непрекидно размењујете и мењате се.

За десет година колико АпсАрт постоји радили смо у затворима, заводима, болницама, домовима, прихватилиштима, школама – једном речју, долазимо свуда где људи желе да се играју, стварају, испричају приче – и стварамо једно искрено, истинито, узбудљиво и доступно позориште.

Да ли можеш укратко да објасниш своју визију примењеног позоришта: на чему је нагласак и шта би на основу дугогодишњег искуства у радионицама и представама био твој лични метод?

Примењено позориште је *кишобран* термин за различите драмске процесе/технике и позоришне форме које учеснике и публику воде изван конвенционалног





Бања робија, Позориште заједнице, фото: Небојша Петровић

поимања позоришта, изван театарских институција у локалну заједницу, на места где је обичан човек. У оваквим процесима често се користе документарни материјали, личне приче, а публика се ставља у нове улоге, блиске извођачкој. Много је различитих драмских пракси које се могу подвести под овај термин. За мене је примењено позориште живо, динамично позориште које је у блиској вези са животом. На почетку рада све је неизвесно, као у свакој правој позоришној импровизацији. Сусрет са групом је нова ствар, догађај, нешто што се не може предвидети, унапред одредити. Ја сам само неко ко доноси различите технике, вежбе, начине рада и помаже групи да се нађе, артикулише, изрази, отвори, повеже. Никад не долазим са припремљеним текстом. Група сама ствара свој *текст*, одосно проналази тему и артикулише садржај. Сви учествују и у осталим сегментима креирања представе. Моје реди-тељске амбиције нису приоритет. Приоритет има група

и процес рада. Стало ми је да за приче, групе са којом радим, нађем одговарајућу позоришну форму и стил, да би прича на најбољи могући начин дошла до публике. Зато некад скачем у непознате форме, жанрове, стилове. То је изазов али и шанса да научим нешто ново. У досадашњем раду велику улогу имао је драматург Богдан Шпањевић који је уобличавао личне материјале и често давао правац у коме ћемо развијати представу.

Верујем у снагу оваквог начина рада, када позориште постаје неодложна потреба да се исприча прича, да се пружи рука заједници, да кажеш да постојиш, задобијеш пажњу, покажеш да си другачији и то прославиш, да упиреш прстом у неправду, вриштиш за слободом... људи са којим ја радим живе позориште. За њих позориште није плата, ни обавеза, ни конвенција, ни протокол, ни бод, ни награда, за њих је позориште потреба, промена, питање смисла, а неретко питање живота и смрти. Ја то живим заједно са њима. Разумеће

се бар делић ако кажем да сам радила са зависницима од дрога као и са корисницима психијатријских услуга и да је за неке од њих искорак на сцену био искорак из сигурне смрти. Ту је главна разлика између примењеног позоришта и класичног професионалног позоришта, али и аматерског позоришта. Једна од чињеница која потврђује да је ово позориште које живимо позориште промене – јесте и то да су неки од учесника драмских процеса, некадашњи осуђеници и зависници, сада сарадници АпсАрта. Некада маргина, сада центар.

Блиски су ми и процеси који на различите начине креативно повезују уметнике и грађане. Верујем да из оваквих процеса могу да настану живи и узбудљиви театарски догађаји. И не само театарски.

Где мислиш да је место позоришта заједнице, примењеног позоришта у будућности? Да ли ће код ауторитета имати бољи третман и ако неће, које су стратегије сваког ко пожели да крене оваквим позоришним стазама?

Бављење уметношћу треба да буде право и могућност свих, а не само *одабраних, елије*. У модерном свету у коме партиципативност у свим уметничким дисциплинама постаје опште прихваћено правило, а публика све чешће постаје кокреатор садржаја, позориште не може остати нетакнуто. Питање је само времена. Позориште више не може остати у четири зида, претесно је за овај набујали свет.

Чудно је само како су наше драмске академије и даље *слеје и љуве* за постојање ове области. Мада, кад боље размислим, све институције и системи у којима сам радила негују исту врсту окошталости, опреза и страха од промена и новог. У АпсАрту на обукама, пракси и пројектима најмање заинтересованих има из драмских уметности. Чини се парадоксално, али АпсАрт је место где страни студенти са разних меридијана и академија већ неколико година радо долазе на праксу и усавршавање, док студенти са домаћих академија уопште не препознају своју шансу у примењеном позоришту. Млади редитељи, драматурзи, глумци, седе

по кулоарима и бифеима позоришта, очајно чекајући своју шансу коју не добијају, а уверена сам да би многи од њих истинско професионално и лично испуњење пронашли у оваквој врсти драмског рада.

Оно у шта верујем и што је мисија АпсАрта јесте *причајте своје приче, стварајте сојствено позориште, на сваком месту*. То је бар лако. Ако имаш истинску потребу да се бавиш позориштем, немој чекати да ти шансу дају управници, сам створи шансу. Направи представу у својој згради, са комшијама и играјте је за друге комшије.

АпсАрт много полаже на едукацију у овој области и део наше мисије је да ширимо и развијамо праксу примењеног позоришта у Србији. Само прошле године обучили смо око шездесет особа које раде у систему социјалне заштите да драмске технике користе у постојећој пракси.

Мислим да је важно да се ова област професионализује, да има академски оквир мада ћу ја вероватно доживотно остати ватрени заговорник неформалних и искуствених модела образовања. Заговарам целоживотно искуствено учење.

Да ли планираш о томе да напишеш књигу?

Још увек *јорим* за новим процесима и праксама. Имам још доста *неодложних* идеја. То ме одвлачи у великој мери и окупира време и енергију, али верујем да је потребно писати, јер и сама сам учила из књига Аугуста Боала, Кита Џонстона, Виоле Сполин. За сада смо сарадница Тамара Максић и ја приредиле приручник *Позориште за живиш – приручник за руковођење драмским процесом*, који ће ускоро изаћи из штампе. То је практикум који нуди обиље савета прикупљених од различитих практичара примењеног позоришта, али и низ наших искуствених запажања и увида из праксе. Озбиљан и потпуно ауторски литерарни предлог мораће да сачека да практични аспект мог рада добровољно оде у други план.

Кад смо код књиге, треба истаћи да си на основу аутентичног материјала из затвора прва приредила

и изузетно корисно дело **Затвор за почетнике – илустровани речник затворског сленга**. Да ли је ту било шта ублажено, мада бих рекла да није.

Прошле, 2014. године АпсАрт је издао *Затвор за почетнике – илустровани речник затворског сленга*, књигу која је настала у оквиру једног европског колаборативног пројекта. Књигу су писали бивши осуђеници, а илустровала два млада примењена уметника, Бранко Тешевић и Никола Кораћ. Књига је пуна аутентичних прича и погледа на затворску стварност из угла оних који су је живели и преживели. Ова књига је настала сплетом чудних околности. Она се родила из једне забране, немогућности. Наиме, након представе *Бања робџа* коју смо радили 2013. по причама осуђеника добијеним на радионицама у два српска затвора, након само четири извођења, Управа за извршење кривичних санкција није само забранила даље извођење представе – под изговором да ће представа изазвати побуну!? – већ је забранила и наредни АпсАртов пројекат *ПА-РОЛ!* у оквиру ког је требало да организујемо стрип радионице са осуђеницима. Тако је уместо затворског стрипа настала књига сачињена од искустава бивших осуђеника, један необичан речник затворског сленга.

Знам да си очарана и младим људима са којима си произвела нову представу “Кућа Великог Рата” која се изводи у Центру за културну деконтаминацију. Да ли је то сада твоја најомиљенија осетљива група са којом ћеш и даље радити? Како избећи игру Великог (б)Рата?

Представа *Кућа Великог Раја* настала је у процесу рада са младим људима на тему националне нетрпељивости. Сусрет са младима доживела сам као надахнуће, срела сам људе пуне живота, идеја, радости и стваралачке енергије. Иако сама тема није пријатна, они су били довољно отворени и спремни да поделе све своје приче и личне предрасуде. Овај пут радила сам са драматуршкињом Мињом Богавац, али ово је био и колективни стваралачки процес. Бавили смо се документарним причама до којих смо дошли, али покуша-

ли смо да продremo и у саме механизме манипулације осећањем националне припадности. Одлучили смо да све ставимо у форму позоришног ријалитија, али не декларативног, већ правог, у коме публику истински увлачимо у вртешку манипулација којој су изложени као и сами учесници/глумци, где се смењују смех и ужас, до коначне збуњености и згађености, до питања на крају – како сам на ово пристао/ла?

Какви су планови за даље?

АпсАрт има свој простор на Новом Београду који дели са Сценом “Царина”. То место назвали смо *Позориште заједнице*. План је да *Позориште заједнице* настави и даље да живи и као позориште, место сусрета и едукативни центар.

При свему томе најважније питање је – како остати независтан? Кад то кажем мислим на све веће притиске са разних страна које осећам како у самом раду, кроз разне облике цензуре, тако и кроз доделу средстава на конкурсима, по колегама који се годинама и све више регрутују, престојавају и ухлебљују у којекакве политичке и структуралне опције. Културни производ постао је средство манипулације, идеолошки кусур.

Чудно је то како је у јавном и реалном животу постало нормално да будеш лупеж, лажеш, вараш, крадеш, обмањујеш, вређаш – и све ће то народ позлатити, али представа која може да буде друштвено опасна – е, то се већ не прашта! Све више верујем да један позоришни чин заправо производи реакцију у реалитету који је својеврстан нови метапозоришни чин и заправо кључ за читање стварности.

Аугусто Боал говорио је да је позориште место за вежбање демократије. Ја бих рекла да је позориште полигон за вежбање и задобијање слободе, како за особе са којима радим тако и за мене.

Неприхватљив је било какав облик припадности, не пристајем на уцене, условљавања, обећања и дуговања. Једина игра на коју пристајем је слободна драмска игра!

Позориште за живот!

Пише > Живкица Ђорђевић, специјалиста школске педагогије

# Драма у образовању као вид усавршавања педагошке праксе наших школа

## Резултати истраживања

### УВОД<sup>1)</sup>

**П**ре неки дан, у моју канцеларију ушла је Ђина, ученица трећег разреда гимназије, чланица ученичког парламента, ради договора о предстојећим активностима. Унела је са собом ведрину. Изузетно је била расположена и то након шест наставних часова, што није уобичајено за средњошколце. Углавном су уморни, забринути, невесели. Погледала сам је и прво што сам запазала на њој била је црвена тачка на средини чела, између обрва. “Ко си ти?” било је моје питање изговорено са енергијом и расположењем којим ме је “заразила”. “Још сам на часу енглеског језика као представник културе Индуса”, гласио је одговор, уз објашњење теме о мултикултуралности коју су обрађивали. Изложила је пуно чињеница, сликовито описала активности на часу, све то обојила емоцијама, уз пуно гестова и покрета.

1) Истраживање “Потребе наставника за образовањем и оснаживањем за примену драме у образовно-васпитном раду у нашим школама” спровело је током 2014. године Педагошко друштво Србије у оквиру пројекта “Повезивање важних субјеката у области драме и образовања у Србији – ОСТРВА” чији је носилац уметничко удружење БАЗААРТ из Београда.

После кратког договора отишла је у добром расположењу, а ја сам остала да размишљам о великој моћи педагошких поступака за укупан ментални, емоционални, когнитивни, морални и физички развој младих.

### ДРАМА У ОБРАЗОВАЊУ КАО ПЕДАГОШКИ ПОСТУПАК

Примена драме видљиво уноси промену у наставну праксу и омогућава да се створе услови за квалитетно и продуктивно учење. У педагошкој науци, стварање оптималних услова за учење означено је као “теорија тока”. Када су захтеви успешно усклађени са потребама и могућностима деце, они максимално подстичу њихову активност, мотивисаност и посвећеност; захтеви који су испод ученичких могућности схватања чине да им буде досадно, превисоки их узнемиравају, а недовољно смислени изазивају апатију.

Када наставник створи услове за ток у учењу кроз примену драме, он успева да у краткој временској јединици од 45 минута оствари циљеве модерног образовања који су усмерени на развој трансверзалних компетенција. То значи да се наставни предмети, као и



васпитање и образовање, не одвајају, већ се међусобно повезују. Ученик интегрише знања са интерперсоналним вештинама и исказује сопствени доживљај кроз културну експресију.

У педагошком поступку заснованом на примени драме, до изражаја долазе ученичке компетенције – повезаност знања, вештина и ставова. Ученик који непосредно учествује у драмској активности исказује смислена знања обојена емоцијама и моралним просуђивањем, користећи вештине вербалног и невербалног изражавања. Ученици који нису непосредно укључени активно прате цео процес, промишљају о активностима, емоционално их доживљавају и заузимају одређене вредносне ставове.

Драмске активности имају уводни део – загревање на плану покрета, говора, емоција и размишљања; централни део – осмишљавање и извођење садржаја у игровном контексту који обилује идејама у области поетског и сценског израза; завршни део – прилику за анализу, критичко промишљање и рађање нових идеја.

Код примене драме у образовању, веома добро долазе до изражаја сви дидактички принципи добре наставе. Остварује се:

- научност и васпитна усмереност наставе кроз избор програмом датих садржаја;
- одмереност наставе према узрасту ученика;
- индивидуализација рада;
- рационализација и економичност;
- систематичност и поступност са свим захтевима који су постављени у дидактици – од ближег ка даљем, од једноставног ка сложеном, од лакшег ка тежем, од познатог ка непознатом;
- очигледност кроз непосредно приказивање доживљаја и схваћеног;
- свесна активност која обухвата когнитивне процесе: размишљање, анализа, синтеза, критичко преиспитивање, доношење одлука;
- трајност знања што се огледа у дугорочном памћењу сложених садржаја и односа.

На овај начин наставник је у улози водитеља стваралачког процеса, а ученици у улози стваралаца. У малим учионицама велика уметност постаје стварност. Све што уметност собом носи постаје доступно свакоме: лепота, доживљај, ширина видика, укљученост.

Ово је све наизглед тако једноставно, корисно, добро, па се поставља питање – зашто наше школе нису себе осавремениле и учиниле да ђаци воле школу? За овај корак нису нужна материјална средства за скупе апарате и електронску технику.

## РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА

Истраживање “Потребе наставника за образовањем и оснаживањем за примену драме у образовно-васпитном раду у нашим школама” спровело је током 2014. године Педагошко друштво Србије у оквиру пројекта “Повезивање важних субјеката у области драме и образовања у Србији – ОСТРВА” чији је носилац уметничко удружење БАЗААРТ из Београда. Интегрална верзија резултата истраживања објављена је на сајту [www.dramagogija.org.rs](http://www.dramagogija.org.rs).

За потребе овог рада изабрали смо да детаљније осветлимо три питања:

1. Колико су током свог професионалног образовања васпитачи и наставници обучени да драмске технике примене у образовном и васпитном раду?
2. Колико наши васпитачи и наставници познају добит од драме у образовању за децу и младе?
3. Како виде улогу позоришта и професионалних драмских стваралаца у образовању (редитеља, драматурга, глумаца)?

Истраживање је спроведено на узорку од 300 испитаника (васпитачи, наставници у основној школи, наставници у средњој школи) у различитим местима у Србији.

Добили смо податке који пружају одговоре на постављена питања.

## 1. ОБРАЗОВАЊЕ ВАСПИТАЧА И НАСТАВНИКА ЗА ПРИМЕНУ ДРАМЕ У ОБРАЗОВАЊУ

Током свог образовања само је 48% испитаника стекло одређена знања о примени драмских техника у образовању, док је 52% изјавило да није имало обуку.

Испитаници који су су истакли да поседују одређена знања, навели су следеће видове обуке:

### РЕДОВНЕ СТУДИЈЕ

15% је обучавано током редовних студија кроз предмете: методика наставе књижевности и ликовне културе, општа књижевност, руски језик и књижевност, француска књижевност, шекспирологија, античка књижевност, драма и покрет, сценска уметност, култура говора, комуникација и локални медији, филмска уметност, луткарство и луткарска радионица, а 3% учило је на стручним семинарима током студија.

### СТРУЧНО УСАВРШАВАЊЕ ТОКОМ РАДА

22% испитаника је током стручног усавршавања у професији прошло обуку за коришћење драмских техника у наставном и ваннаставном раду.

### ЖИВОТНО ИСКУСТВО

7% испитаника је навело друге видове сазнања: драмски клуб, учешће у пројектима “Конфликтозориште” у чијој основи је Форум театар, рад у аматерским позориштима, посматрање и учешће у драмским активностима током школовања.

Већ анализа овог питања указује да се несистематично приступа обуци васпитача и наставног особља за примену драме као педагошког поступка, како током редовног студирања, тако и током професионалног стручног образовања. Неуједначена и недовољно програмски осмишљена обука чини да се васпитачи и наставници не осећају компетентно за примену овог педагошког поступка у свом раду. Неки васпитачи и наставници повремено примењују драмски приступ у настави, али такви примери произилазе из личног ентузијазма и посвећености послу.

## 2. ДОБИТИ ОД ПРИМЕНЕ ДРАМЕ У ОБРАЗОВАЊУ ЗА ДЕЦУ И МЛАДЕ

Истраживање је показало да васпитачи и наставници познају добити које драма у образовању пружа деци и младима, као и самом процесу учења током наставног рада. У табели бр. 1, на следећој страни, показано је слагање са изнетим тврдњама.

Коментар једног испитаника може се прихватити као закључак о значају драме у образовању: “Могућности примене драме у образовању су велике. Резултати које можете дати су видљиви и позитивно утичу на развој креативности ученика. Сигурно подстичу њихов емоционални, социјализацијски и интелектуални развој. Тај метод омогућава да ученици буду активни учесници у свим драмским процесима. Било би добро да драма у образовању буде још више прихваћена, да циљ буде већа примена.”

## 3. ОБРАЗОВАЊЕ И ПОЗОРИШТЕ

Васпитачи и наставници драму и драмско изражавање везује за позориште, што у стварности и јесте основна позоришна активност, и сматрају да би било потребно да баш позориште подржи укључивање драме у образовно-васпитни процес.

Као вид сарадње, испитаници су подржали различите форме понуђене у истраживању. На основу процента подршке дате су категорије приказане у табели бр. 2, на следећој страни овог текста.

Афирмативни став и слагање испитаника из различитих образовних категорија са понуђеним тврдњама показују високу заинтересованост за сарадњу са позориштем. У својим одговорима испитаници драму у образовању снажно повезују са позориштем, али истовремено не виде јасно могућности сарадње позоришта и школе.

На питање о томе на који начин позориште треба да подржи примену драме у образовању, испитаници на прво место стављају једини одговор који од позоришта не изискује никакав напор и посебне активности којима би се приближило области образовања, а то је

ТАБЕЛА БР. 1

Учење постаје забавно. (“Често користим драму у настави нижих разреда, деца обожавају те часове, врло су мотивисана да припреме сцену и текстове уче напамет.”)	94%
Ученици се активно укључују у процес учења. (“Чак и они слабији су укључени у рад са неким мањим задацима.»)	90%
Ученици процес учења доживљавају као пријатан. (“Ученици процес учења доживљавају као пријатан и емоционално обојени доживљај.»)	86%
Ученици имају емотивни доживљавај.	86%
Говор ученика постаје јасан и разумљив. (“Побољшава се култура изражавања.»)	80%
Ученици су подстакнути да креирају начин учења.	79%
Тешке и нејасне лекције могле би се боље приближити и лакше усвајати. (“Ученици постају радознали, отворенији за нова сазнања.»)	76%
Наставник боље упознаје своје ђаке и боље их процењује.	75%
Знања су трајнија.	73%
Овакво учење помаже развој грађанских компетенција ученика – иницијативу, предузетништво, изражавање мишљења.	73%
Ученици боље упознају наставника и стичу веће поверење.	70%

ТАБЕЛА БР. 2

Ученици треба да гледају представе на редовном репертоару у позоришту.	76%
Позоришта треба да дођу у школу и играју представе за ученике.	66%
Ученици треба да учествују у радионицама након представе у позоришту.	66%
Позоришта треба да развију тематски репертоар повезан са образовним програмима.	65%
Позоришта треба да играју представе у школи, које су праћене разговорима/радионицама.	65%
Глумци / драмски уметници треба да обучавају наставнике да воде драмски рад.	64%
Треба да постоји предмет Драмска педагогија на факултетима драмских уметности, за глумце, редитеље, драматурге...	62%
Глумци / драмски уметници треба да воде драмске радионице у школама.	58%
Треба да постоји смер Драмска педагогија на факултетима драмских уметности који би школовао драмске педагоге.	56%
Треба да постоји мастер или специјалистички студијски програм Драмска педагогија на факултетима драмских уметности, који би могли да упишу наставници.	51%



Техничка школа Обреновац, фото: Лазар Лазаревић

да ученици гледају представе које су на редовном репертоару. На овај начин они показују да не виде други начин деловања од институционализованог и професионалног рада. Одговор такође рефлектује став шире средине да је позориште установа високе културе, чија се улога у културном образовању огледа кроз праћење представа, што је пасивно чак и када су то представе намењене деци и младима. Радионицу у позоришту, као интерактиван вид сарадње образовања и позоришта, види далеко мањи број испитаника из узорка.

Рекло би се да наставници сматрају да је позоришни простор нешто чиме они не владају, али истовремено позоришту одричу педагошку компетентност. Наставници би се радо одазвали едукацијама које воде глумци и драмски уметници, али не прихватају да они воде драмске радионице са ученицима у школи. Улоге су јасно подељене и стереотипи да је наставнику место у школи, а глумцу у позоришту, откривају став наше педагошке праксе. Занимљиво би било чути шта о томе мисле драмски ствараоци – глумци, редитељи, драматурзи.

## ЗАКЉУЧАК

Истраживање показује да наставници школу и позориште виде као одвојене области, што одговара постојећем стању у реалности.

Важно је питање како ово стање превазићи, како учинити да наставници прихвате снажније прожимање позоришта и школе у постизању квалитетног развоја деце и младих.

Можда одговор лежи у промени понашања позоришта, у отварању према деци и младима, наставницима, школи и образовном систему. Разговор са глумцима након представе за децу, младе и њихове наставнике је почетак демистификације, а улазак на позорницу велико охрабрење. Следећи кораци су радионице, заједничке вежбе и анализе. На овај начин деца, млади и наставници отварају себе, крећу да трагају за идејама, постају креативнији.

Отвореност образовања, вртића и школа, васпитача и наставника за новине, спремност на креативан рад, брига за добар развој, високу мотивисаност и позитивна осећања васпитаника су предуслов да се прихвате новине које у образовање уноси коришћење драмских поступака.

Захваљујући људима из позоришта<sup>2)</sup> који су били спремни да са нама поделе своје знање, искуство и вештине, као и наставницима који су били отворени и храбри да све то приме, добили смо у школи опуштенију и креативнију атмосферу и часове са којих излазе насмејани ученици, као Ђина са почетка овог текста.

Лична посвећеност креативном васпитању и образовању од стране позоришних радника и наставника ствараће вртиће и школе које деца и млади воле и из којих израстају у продуктивне и креативне људе, чувајући лепоту детињства и игре у себи читавог живота.

2) Уметничко удружење БАЗААРТ организовало је током октобра 2014. године шестодневну обуку за васпитаче и наставнике Браничевског округа за примену драме у образовно-васпитном раду у вртићима и школама.



VIV

сцена

АЛТЕРНАТИВНА

---

Пише > Симон Грабовац

# Позориште Мимарт или од кореодраме до трансмедиијалног театра

Позоришна представа *Урбис лудус* као чврста тачка почетка истаживања и откривања другачије уметничке комуникације, али и другачијег израза и рада на пројектима, стоји на самом почетку ткања дуге и врлудае стазе Театра Мимарт. У то време у позоришном жаргону, као и у свим појавама које прате неке трендове, код нас је ова врста позоришног стваралаштва одређивана као модерни балет, кореоексперимент или кореопроекат. Како је та врста позоришног израза на неким другим странама заједничког културног простора већ била именована као кореодрама, и како је овај новосковани појам у себи садржавао кључне одреднице које га суштински описују, сматрамо да је најбоље да останемо при овом називу. Јер, то су биле представе покрета, плеса, пантомиме, ритуалног плеса, а садржавале су у себи довољно драмске уцеловљености и набоја да би могле да буду тако именоване. И још нешто, ово је био и много срећније одабрани назив кад је у питању језик. Дакле, реч је о оним представама које су међу првима у нас донеле другачију врсту позоришног језика који, истина, није био сасвим чист,

али имао је довољно елемената да се тако именује. Да бисмо некако успели да дешифрујемо то запретено биће новог производа, потребно је уочити промене на синтагматском и парадигматском нивоу. Чини се да се оне могу најбоље ишчитати из неколико основних елемената који су уткани у позоришни чин. Један од њих је позоришни језик, други чине тематско-мотивска полазишта, а трећи, који ће у раду наше трупе све више долазити до изржаја у новијим представама, јесте коришћење техничко-технолошких помагала и језика других медија. За ову врсту позоришта јако је битан и третман простора и амбијената, као и објеката, у симболчно-метафоричном смислу. Додајући овом корпусу и однос спрам публике, наравно, нисмо поменули све, јер понеке представе, кад је у питању овај театар, поседују и посебне карактеристике које нису ушле у овај списак. Те случајеве третираћемо у складу са њиховом објавом.

Неписано правило да се алтернативни чин ослања или зависи искључиво од једне стваралачке личности потврђује и вишедеценијско искуство Театра Мимарт.

Све време његовог узбудљивог трајања, у њему и око њега променило се и мењало много шта: друштвена уређења, државе, смењивали су се ратни и мирнодопски периоди, али и оно што се суштински односи на овај театар: мењао је не само особености позоришног језика него и мноштво стваралаца и учесника у пројектима, као и организационо-правни статус и копродуктенте. Међутим, стожерна оса, главни покретачки и кључни стваралачки потенцијал и тачка у којој се сустичку све компоненте рада и опстанка овог театра – остали су непромењени. Они се налазе у личности Неле Антоновић. Ако би се полувековна историја алтернативног позоришта у нас, због различитих организационих форми, а посебо због мена у позоришном изазу, поделила у неколико фаза, онда би се настанак ове труппе могао везати за почетак треће фазе која пада скоро на средину – девете деценије. У том смислу могло би да се говори о Театру Мимарт као зачетнику другачијег, неформалног организационог модела и трагичког позоришног агона, али сада у сасвим новом виду. Њих није толико интересовало – истина, нису га ни избегавали – непосредно искуство претходника са домаћег терена, него нова искуства и начини рада изван духовног простора којем су припадали, што ће посебно доћи до изражаја у одабиру позоришног израза и начина рада у току припрема нових артефаката. Ова неформална труппа настала је 1984. у Београду, а њена идејна творкиња, оснивачица и уметничка предводница је Нела Антоновић.

Поред ње, прву поставу чинили су: Драган Грбић, Александар Лекић, Ивана Јоксимовић, Миша Петровић, Милица Зајцев, Душан Антоновић, Анђелија Марковић, Ана Спасић-Ван Ерден и Марина Лазаревић. Намерно смо рекли прва постава јер се састав радикално и доста учестало мењао. О томе сведоче три важне чињенице: Прва, да је кроз лабораторију Мимарта за тридесет година рада прошло око 250 сарадника, друга је богатство разуђености профила чланова и учесника: плесачи, глумци, жонглери, пантомимичари, књижев-

ници, композитори, спортисти, перформери, ликовни уметници, психолози, драматурзи, редитељи... аматери и, трећа, најважнија чињеница, Мимарт за собом има више од педесет припремљених представа, а са радионицама, перформансима и уличним наступима више од три стотине разних догађаја. Треба још напоменути да је према трупи увек гравитирало десет до двадесет младих сарадника, а основно језгро увек је чинило десетак сталних чланова/сарадника.

Од реализованих представа и перформанса наводимо важније: *Урбис лугус* (СКЦ, 1985), *Унушар оџледала* (СКЦ, 1988), *Боје њривига* (СКЦ, 1990), *Сџазе* (СКЦ, 1991), *Два* (СКЦ, 1992), *Пуџ њоред знакова* (СКЦ, 1992), *Сунце зађе* (СКЦ, 1993), *Сџрах од нелешена* (СЦ, 1993), *Круџ* (СЦ, 1994), *Око* (Барутана – Калемегдан, 1994), *Нумерик* (ЦЗКД, 1995), *Даљина нека само нама намењена* (Битеф театар, 1995), *Санџа леда* (Барутана – Калемегдан, 1995), *Слободан њаг* (Битеф театар, 1995), *Иџре блискости* (ЦЗКД, 1996), *Дозивање звука* (Битеф театар, 1996), *Дисања* (ДК Студентски град, 1996), *Аурум* (Атеље 212, 1997), *Водени џлес са будњевима* (Кнез Михајлова улица, 1997), *Инсџиџуџ за џромену судбине* (Атеље 212, 1998), *Роџкве сџруџане* (Атеље 212, 1999), *Калеџдоской* (Барутана – Калемегдан, 1999), *Време асџрала* (Атеље 212, 2000), *Made in Norway* (СКЦ, 2001), *Мрежа* (Атеље 212, Велика сцена, 2001), *Снимак* (НП, сцена “Раша Плаовић”, април 2002), *Консџрукџија деконсџрукџије* (Култ театар, октобар 2002), *Луџање џлавешџнилом* (Атеље 212, март 2003), *Оживешџи високе зџраде* (Кнез Михајлова, Белеф 2003), *Црна соба* (Битеф театар, децембар 2003), *Знакови џиџања* (Атеље 212, мај 2004), *Свеџковине на средњовековним џрџовима* (Белеф 2004, Калемегдан), *Ромео и Јуџија* (Белеф 2004, простор између Хајата и Југопетрола), *Отварање фестивала “Letni Letna”*, август 2004, Праг), *Дар* (СКЦ, премијера 27. април 2005), *Ко је убио џринџезу Монџ* (Култ, 13. мај 2005), *Раскрџиће* (ДОБ, Београд), *Play Off фестивал* (Немачка, 2006), *Ман.ин.фесџџ*, (Клуж, Румунија, 21–28. 10. 2007), *Слеџа улица* (Рех, април 2007),

*Кагмо краљ* (Будва град театар, 19. 7. 2007, ЦГ; 1. 10. 2007, Сомборско народно позориште), *Fairies in bionic convergence*, Магацин (ДОБ, октобар 2007), *Рума, Рума* (Градско позориште Рума, фебруар 2008), *Чвор*, Београдски плесни центар (УК ВУК, мај 2008), *Стубови* (Народно позориште “Стерија”, Вршац / ЕДУ Театар), *Меморандум* (СКЦ, април 2009), *Окшајон* (Битеф театар, април 2009).

Разуђеним документарним детаљима ваља додати просторе у којима је Театар Мимарт радио: СКЦ, Атеље 212, Калемегдан – отворени простор, СЦ, Рекс, ЦЗКД, ЦКСГ, Битеф театар, Магацин, УК ВУК – Београдски плесни центар, СКЦ, 1984–1993, СЦ, 1993–1994. У позоришту Атеље 212 од 1994. до 2005, где се изводе и представе. Од 2005. на разним сценама, на отвореном и Калемегдану. Од 2006. у Магацину. Од 2007. у Београдском плесном центру – УК ВУК; учешће на међународним фестивалима и турнејама са кључним наградама: Москва (Златна маска – експерименти), Анверпен (Raam teatar), Праг (Letni Letna), Гелзенкирхен и Херн (Play Off), Милано (Coreographo Elettronico), Париз (Video Dance), Ростов (Street theater), Љвов (Златни лав), Сочи (Летњи фестивал), Кијев (Кијев травневи), Линц, Сарајево (Театар фест), Ужгород (Мима фест), Осло (ОНЦА), Токио (Institute electronic reasearch), Подгорица (ФИАТ), Будва (Будва, Град театар), Клуж (Map In fest)... Учешће на домаћим фестивалима: Инфант, Белеф, Битеф, Брамс... и турнеје: 1994. Русија: Москва, Сочи, Ростов, Лењинград, Санкт Петербург; 2001. Србија: Београд, Рума, Зрењанин, Суботица, Алексинац, Ниш, Крагујевац, Смедерево, Вршац, Панчево...; 2004. Белгија: Анверпен, Брисел, Ст. Никлас; 2006. Немачка: Гелзенкирхен, Херн, Дортмунд, Дизелдорф; сарадња са другим трупима, мрежама и асоцијацијама у земљи и иностранству: Труппе/групе: ДДТ, Балкан нови покрет, Омен театар, Лед арт... Брадипотеатар – Сан Марино; Андреј Вулф – Gelsenkirchen theater, Немачка; Rita Gobi Dance Company, Raam Theater... сарадња са мрежама и асоцијацијама: IETM, ONCA-Ingun Ramstein i Per Roar,

Inter Art City – Белгија, Шпанија, Француска; Станица, Друга сцена, ССР – мрежа међународних пројеката, Contre Jour-Odil Dubok; Perfo-dada...

Награде: на I YU такмичењу кореографа савременог плеса 1988. награда за целокупност пројекта у Загребу; представа *Круи* Театра покрета Мимарт добила је награду за режију, за најбољу представу у целини, 29. Брамс; на 30. Брамсу за *Слободан њад* Нела Антоновић добила је специјалну награду за неговање кореодреме код нас и едукације групе младих људи; представа *Дисања*, подршка Студентском протесту, 1996, 31. Брамс, Нела Антоновић и Мимарт добили су специјалну награду за гестовно-звучну анимацију дисања; на 33. Брамсу 1998. Нела Антоновић, награда за оригиналне сценске метафоре и просторно организовање плесног израза у представи *Инстиџиуи за њромену судбине*; на Фестивалу “Златни Лав” (Golden Lion), Љвов, награда публике за *Инстиџиуи за њромену судбине* као и “Кијев Травневи” за експеримент *Констирукција деконстирукције*...

Попис награда не значи само оцртати основне контуре једног незаобилазног подухвата већ указати и на код нас потпуно запостављена постигнућа која би и за много богатије културе била од великог значаја а камоли за нашу. Коначно то потврђују и подршке које је ова трупа повремено добијала од званичних домаћих и страних инстанци: Министарство за културу Србије и приватни донатори до 1990; приватни донатори и спонзори, 1990–1994; Фонд за отворено друштво, 1995–2000; Министарство за културу Србије стимулише рад Театра Мимарт од јуна 2001. до 2005; ONCA / Универзитет уметности Осло, Норвешка, 2000–2001; Швајцарска фондација за културу Pro-Helvetia, 2003, 2007. и 2009; Скупштина Града – Секретаријат за културу, 2001–2009.

Како се из самог назива **мим-арт** овог театра може ишчитати, основу његовог уметничког израза чини покрет то јест невербално позориште, са посебним нагласком на истраживању могућности разних врста



плеса, покрета и невербалних комуникација. Овај истраживачки простор делимично је осенчен и специфичним искуством научног истраживача савремене технологије, што је Нела Антоновић по својој првој вокацији, тако што се нека научна сазнања уграђују у позоришни рад али и прецизност и конкретна искуства и форме технологије као феномена, о чему сведочи посебан однос према трансмедијалном позоришту. Велико ванпозоришно искуство и знање, комбиновано са посебном позоришном методом рада и самосвојним тренинзима, довело је до прекорачења граница позоришног језика и, чак, прешло у парапозоришне просторе или трансмедијалне форме.

Како је реч о театру покрета и невербалне комуникације, сасвим је природно да је тело и телесно основни материјал али и средство ове позоришне форме. Коначно, тело, његови облици, енергетска база и физиологија садрже све оно што је потребно за један добар позоришни чин, који примаоцу може да понуди мноштво комуникацијских кодова и омогућава комуникацију на разним нивоима. Ту промену, ту нову позицију тела, тела као центра и исходишта драматичности светова констатује и Ханс-Тис Леман: “Засебна реалност тјелесних напетости, ослобођена смисла, ступа на мјесто драмске напетости”<sup>1)</sup>. И као да је Нела Антоновић, на само њој знан начин била у дослуху са овим (књига се на немачком појавила 1999), јер каже: “Театар Мимарт се бави истраживањем феномена са аспекта телесног јер једино телом може да се ‘уђе’ у феномен. Истраживање феномена доводи у стање чија је карактеристика тајна. Говор тела открива ту тајну, јер тело никад не лаже. Поигравање простора и времена у тродимензионалном континууму увек су полазиште за истраживање феномена... Индивиде, учесници у истраживању феномена покретом су носиоци информација о целини и ствараоци отвореног процеса невербалног театра. Све значајне ствари о феномени-



Нела Антоновић, перформанс

ма настају на границама две области, сва достигнућа у науци су на граничним подручјима две или више наука. Тако сваки феномен којим се Мимарт бави кроз физички театар везан је за још једну област истраживања: уметности, технологије, филозофије, науке...”<sup>2)</sup>

Нела Антоновић је ауторка прве представе као и свих које су настале касније. Она је и оснивачица, вођа, кореографкиња, извођачица али и продуценткиња, организаторка, обезбеђивачица материјалних и просторних услова за припрему и извођење представа, као и организаторка многих гостовања на фестивалима код нас и у иностранству, селекторка, аниматорка и шта све не. Све оно што је потребно да би једна трупа успешно опстајала и радила у нашем не-

1) Ханс-Тис Леман, *Постдрамски театар*, Загреб/Београд, 2004

2) Нела Антоновић, *Феноменологија покретом*, 2004.

веселом културном амбијенту, очито је, сустиче се у једној личности. Тако је било и пре, бар кад говоримо о српској алтернативној сцени. Јован Ђирилов је, поводом двадесет пет година трајања и рада позоришне трупе Мимарт, именовао њену оснивачицу и идејну водилу као (ал)хемичарку игре. У суштини он је циљао на игру значења која производи могућност њених различитих тумачења у зависности од читања, али још више на суштину, отвореност, радозналост и, по нама, ово именовање највише се односи на поступак рада и саме уметничке производе Неле Антоновић. Јер, она за полазиште својих представе узима и конкретне појаве из природе, живота, света идеја, наука, али и из друштвене стварности. Исто тако поступак грађења представа спаја у себи неспојиве елементе. Језици које користи понекад су скоро неспојиви.

Најобухватнији и најчешће коришћен назив за ову врсту позоришног језика или израза је модеран балет. Међутим, баш та свеобухватност чини се да испушта из вида његову специфичност. Јер, не би се са стопостотном сигурношћу могло тврдити да је то балет, па чак ни за првобитне представе које су поседовале највише балетског и играчког. Можда би се његова суштина најбоље открила у еклектицизму, значи у узимању оних изражајних средстава која су највише одговарала идејама и концептима појединих представа. Коначно, како смо претходно и рекли, најпрецизнији назив за ову врсту позоришта је кореодрама јер она једино може да прими толико различитих елемената и да их “свари” како би уметничко дело било кохерентно. И сама ауторка, када именује врсту свог позоришта, именује га као театар покрета или невербални театар: “Театар Мимарт не користи вербум, већ менталне слике. Моћ претварања зависи од појединца као и његове креативности. Покрет, као изражајно средство у нашем раду, заснован је на концептима визуелне уметности и скулптуралне материјализације,

методи креативне визуализације и принципима невербалне комуникације”<sup>3)</sup>.

Међутим, да се ми из ових апстрактних висина спустимо до конкретног материјала, који нас пре свега интересује. Прво, велики део ових ставова и објашњења односи се на рад на припреми представа. Друго, већ сам увид у корпус од педесетак представа овог театра говори да је на делу помешаност позоришних језика: играчки, балетски, пантомимски, позоришни (глумачки) покрет, кореографско-пантомимски; па онда покрет, гест, ритуално кретање; даље, акробатика, кретање, мимика, ритуал... Како би, у складу са свим овим, поједини језици или сегменти уметничких остварења у критикама били некако именовани, поред већ поменутог – модерни балетски израз – помињани су и: позоришно догађање, физичко позориште, ритуалне вежбе. Када се овоме додају и језици других медија: видео, спот, ласери и све оно што ће донети касније искуство ове трупе са трансмедијалним театром, онда на делу имамо много отежавајућих околности које онемогућавају јединствено одређење. Али, навели смо све ово само да би било очито да ово позориште користи многе врсте позоришних и других језика, али само делимично, или је можда прецизније рећи оно користи њихове делове, остатке или крхотине. Тек сада, када се из обрнуте перспективе вратимо дефиницији коју смо цитирали, ствари долазе на своје место. Али и закључак о еклектицизму позоришног израза Театра Мимарт добија своју пунину и оправдање.

Да бисмо се лакше пробили кроз мноштво представа, облика позоришних језика, приступа, систематизовали смо представе у пет условних и климавих група: тематизовање аспеката савременог живота, текст/литература као полазиште, опозориштавање појава, улични и амбијентални догађаји и трансмедијалне представе. И, мада се одмах показало да наша накана није скоро уопште могућа и тачна, ипак смо остали при њој. Јер,

3) Нела Антоновић, *Мимарти тогови*, 2000.

она је више него очигледно потврдила да у целокупном раду овог позоришта има некаквог система или нешто од њега; даље, веома јасно се оцртао пут мена и усложњавања позоришног језика. И његовог зрења. Јасно је да се она (подела) тиче тематско-мотивских полазишта, концепата и идеја за поједине представе и подвлачи разноврсност и отвореност у приступу. Такође је белодано да се четврта и пета група односе на врсту позоришта и да нису из истог хабитуса. Али, да не дужимо. Поменућемо одмах и врсте проблематичности и ограничавајуће условности, јер се јасно показало да би неке од представа требало да се нађу у две групе, понекад у три.

Једну од група чине представе које обликују видове стања савременог човека; од тематизовања његовог отуђења до активизма деведесетих. Већ смо рекли да је прва представа била *Урбис лудус*. Како сами аутори сведоче: “Ова алтернативна представа, коју смо извели 26. 03. 1985. изазвала је велико интересовање публике... Студенти и млада публика тражили су нешто ново, свакодневно су се окупљали очекујући провокацију...”<sup>4)</sup> Велика је срећа била да је у то време позоришна критика пратила рад не само позоришта главног тока већ и све друге догађаје. Посебно привржена у том смислу била је Милица Зајцев која је испратила скоро све продукције Мимарта, али и други критичари повремено су пажњу посвећивали овом театру. Тако Милица Зајцев у критичком приказу констатује: “Музичка основа електронских сазвучја и са мером коришћеног звука градске цивилизације (упорно телефонско звоно), осмишљено обликоване и експресивне играчке деонице, лако одгонетљива пантомима – складно су се стапали у сценске призоре о савременом градском човеку који жели да ‘размишља о прошлости и будућности’ или да се ‘растаје од сутрашњице’. Али, у кошмару свакодневице тешко налази свој идентитет. Млади, талентовани пантомимичар Драган Грбић, пре-

4) Нела Антоновић, *Мимариј 30, Јубилеј шешира Мимариј*, е-монографија, 2014.



Мим даљина

дано је и лако остварио задатке, посебно упечатљив у пантомимском приказу монотоности чиновничког радног дана. Шест играчица и један играч, чланови београдског савременог балета Смиљане Мандукић и Позоришта на Теразијама, веома сигурно и увежбано следили су замисли Неле Антоновић, која је – без обзира на повремене уочљиве утицаје других – знала да играчку лексиком модерног балета примени на савремену тему и да у кореографском погледу пружи зрело остварење”<sup>5)</sup>. Док Мира Сујић-Виторовић, поред отворене подршке примећује: “Идеја је урбани живот, луда трка за временом и утицај на свест појединца. То бављење подсвесћу приближава младог кореографа почецима познате Пине Бауш... Целовечерњи првенац

5) Милица Зајцев, *Борба*, 2. април 1985.



Неле Антоновић заслужује комплименте, уз жељу да настави експерименталним путем, приближавајући се што више театру покрета...<sup>6)</sup>

Следеће остварење из овог круга деловања Мимарта је представа *Унутар огледала*, настала такође у београдском Студентском културном центру. Основу либрета чинио је однос “духа и материје (при чему се они) чудесно преплићу, мешају, стапају и поново одвајају”. Ова представа је као и претходна у себи објединила балетско-пантомимски језик који је омогућио ансамблу од осам играчица, играча и пантомимичара да запретене односе дефинисане либретом дочара. Иако су позоришни критичари имали своје примедбе и критичке опаске на поједине делове представе, ипак се може говорити о успешном уметничком напору који је и по наслову и либрету отворио огроман простор за апстрактно тематизовање, а на сцени опстаје само конкретни говор било које врсте. “Унутар огледала је ипак, пре свега, игра телесних недоумица, излазак из тела примарних стања и повратак тим стањима. Макар и у неуједначеној играчкој интерпретацији, овај пројекат треба видети као информацију о тренутном стању идеја у простору неформалне београдске културе”<sup>7)</sup>.

И наредни пројекат односи се на потребу Неле Антоновић и њене трупе Мимарт да трага, истражује, постави нека кључна питања, ако већ коначних одговора нема. Пропитивање мушког и женског принципа “уопште и унутара сваког од нас” била је његова тематско-мотивска основа, зато вероватно и носи назив *Два*. “Девет девојака и седам младића успели су да јасно пренесу замисли аутора овог кореографског експеримента који се одликовао прецизношћу у саопштавању плесних мисли, брижљиво одабраним мизансценом и успешним минијатурама (нарочито у дуетима), које су биле добро осмишљене. Праве игре у чисто балетском смислу било је, ипак, мало. Стога, остаје у сећању

лирски плес девојака на почетку и крају представе, уз распевани звук клавира који је долазио као олакшање после агресивних сазвучја, снажног ритма, која је понудио Мирослав Миша Савић”.<sup>8)</sup> А што се тиче плесне лексике Ирена Крешић примећује: “Игра се претапа у препознатљиве форме модерне технике игре тзв. слободног покрета: шетања, трчања, ходања и других спортскоестетских вештина, али и пантомимског и препознатљивог класичног балетског израза.”<sup>9)</sup>

И за пројекат *Игре блискости* се на основу кључних елемената може констатовати да је у потпуности успео. Драматуршки он је био добро уцеловљен, а кореографија је на прави начин пратила и драматуршку линију и њене семантичке захтеве; тако да је цела представа одисала посебном тензијом. “Покрети, пластичнији но у осталим кореографијама Неле Антоновић, и њихова позитивно усмерена енергија погодовали су извођачима: Александру Лукићу, Дрини Дурић, Вери Павловић, Мирјани Утвић, Весни Стефановић и новом играчу Миши Петровићу.” Међутим, наш критичар посебно истиче музику: “Архетипску суштину *Игара блискости* изванредно је допуњавао Игор Малешеввић, виртуоз на бубњевима, остварујући изванредно осмишљеном пулсацијом ритма и динамике звучне слике, које су инспирисале покрете извођача и у сугестивним нијансама доприносиле снажном уметничком утиску који се носи са новог перформанса Театра покрета Мимарт.”<sup>10)</sup>

Следећих неколико представа Театра Мимарт своје исходиште пронашле су у драмским текстовима, литератури, публицитици. Већина ових предлога углавном је послужила као полазиште, инспирација, а веома мало њих је тематизовано у целини или, што се неких текстова тиче, да се, из офа, чују са сцене. Тај списак је разноврстан и креће се од Андрићевих

6) Мира Сујић-Виторовић, “Успешан првенац”, *Полиџика*, 13. 04. 1985.

7) Бранка Криловић, ТВ Београд, ТВ Дневник, 19. 01. 1988.

8) Милица Зајцев, *Борба*, 28. април 1992.

9) Ирена Крешић, *Полиџика*, 5. мај 1992.

10) Милица Зајцев, *Наша Борба*, 1. мај 1996.



*Знакова њоред њуша*, народних песама, поезије Ђуре Јакшића, књиге *Страх од нелећења* Борислава Раичевића, делова *Епа о Гиламешу*, текста Драгана Грбића или Ивана Вирипаева, фрагмента из *Ромеа и Јулије*, до поезија Јована Ђирилова. Углавном су то били кратки делови или само реченице, што опет говори о отвореном приступу у начину рада овог позоришта.

За прву од ове четири представе, ону по Андрићу, основну причу формулисале су четири његове реченице и то као фигуре неспоразума: 1. “Тело. Избачено у простор, изложено стотинама утицаја, а ипак само, у својој сталној тежњи да остане он што је, а поред тога колико може утиче на све око себе; 2. Двоје од којих љубав начини створења која се не боје ни промена, ни несреће, ни растанка, ни болести, ни живота, ни смрти; 3. Смрт... ни звука, ни покрета, ни слова, ни речи, ни имена, ни боја, ни мере, ни облика; и коначно 4. Живот, којим се трага за излазом што траје до последњег даха и последњег покрета.

Овако постављена основна прича диктирала је и промену назива, па се представа звала *Пуш њоред знакова*. Редовна и стална балетска критичарка Милица Зајцев тада је записала: “Таква кореографска концепција је, без сумње, и рационална и прихватљива, али је постигнути сценски резултат сведен на кретања људи и сила које против њих делују на два нивоа позорнице. На изванредан начин су сва та збивања “притиснута” тамним, тешким, и на тренутке непријатно монотоним Савићевим [Мирослав Миша Савић] сазвучјима, па су и покрети и музика лишени оне хуманистичке компоненте и сасвим особене поетике, који се Андрићевим *Знаковима њоред њуша* ни у ком случају не могу порећи.”

Друга представа из овог круга *Страх од нелећења*, поред већ истакнуте разлике да је настала по тексту једне књиге, има и другу разликовну истраживачку црту, а она се односи на њено дислоцирање тј. извођење на више места. Представа, наиме, почиње у амфитеатру Сава центра, да би се наставила у аутобусу према Музеју авијације на Сурчину и завршила у њему. Сваки од

ових сегмената осмишљен је другачије и треба да укаже на лепоту, проблеме и опасности при летењу, али и да подвуче, без обзира на све неизвесности да је страх од учаурености много већи и опаснији. Или, како би у свом критичком приказу саопштила Милица Зајцев: “Затим се све смирује и долази онај други, духовни слој изражавања. Он се намеће као страх од немогућности летења, или јасније речено страх од недуховности, назадовања, изопштености из богатства узајамног људског комуницирања и на микро и на макро плану.”<sup>11)</sup>

Једна од представа из ове групе, *Кад сунце зађе*, родно место пронашла је у истоименој народној хољској песми. Али, како је већ примећено, њој није битна “етничка компонента” него светлост и сунце. Њене затомљене енергије требале су да се покрену из оног архетипског у човеку, па самим тим у играчима оне могу призвати светлост, јутро, сунце. “Метафизички простор мрака као да буди код извођача посебну енергију, којом попут вила и вилењака из народних прича, исказују своју искрену приврженост и припадност природи: разлисталој шуми, пенушавом врелу, првом јутарњем цвркату птица, свежини ничим затрованог ваздуха... И боље сутра долази: само један поглед кроз наочаре за сунце и један по један извођач прелази границу мрака, озарујући се веселим смехом, који постепено прелази и на публику...”<sup>12)</sup> И представа *Стазе* припада овом кругу јер се ослања на биографске податке из животописа песника Ђуре Јакшића и његову поезију, али оживљава и његову слику *Жена у илавом*. Та сцена је за неке критичаре антологијска.

Трећу нашу условну скупину чине представе именоване речима-појмовима и опозориштавају природне феномене, геометријске облике или чула... Са једноречним насловима су: *Круи*, *Око*, *Дисања*, *Аурум*, *Мрежа*, *Дар*, *Раскриће*, док су оне које подмукло пот-

11) Милица Зајцев: Часопис *Позориште*, 4/5/6/7/ Нови Сад, децембар 1993.

12) Милица Зајцев: Часопис *Позориште*, бр. 1/2/3, Нови Сад, септембар/октобар/новембар 1993.

копавају нашу поделу, дворечих назива *Санџа лега*, *Слободан њаг*, *Конструкција деконструкције* и *Луџање џлавешнилом*. Али, поткопавање се не тиче само назива већ њихове прелазне форме. Већ и сами наслови говоре о чему су; тј. да су основна полазишта аспекти науке/теорије, искуства, појаве основа нове, другачије интерпретације. Тако проблематику односа реалног простора и времена са субјективним осећањем и доживљајем ових појава тематизује представа *Круџ*. Испитивање и истраживање њихових релација могуће је било остварити кроз конкретне односе четири духа елемента: земље, ваздуха, воде и ватре, које у светом простору круга представљају четири плесача. Својом игром они су дочаравали метаморфозу спољних кругова у унутрашње.

На основну идеју овог пројекта надовезује се и следећи, јер се бави односом реалног и субјективног, с тим што је сада интересовање усмерено према једном чулу, оку, како се и зове ова представа. “Оно што корео-пројекат *Око* чини изузетним позоришним остварењем је брижљив однос према мизансцену, који Антоновићева гради уз префињен осећај за театарску градацију, не испуштајући из вида, ниједног тренутка, сваки детаљ у узајамној комуникацији извођача. Сам крај корео-пројекта у којем извођачи витлајући у мраку разним бакљама (које се потпуно гасе, док звуци музике замиру) покушавају да пронађу своје ‘унутрашње око’, није само сценски ефектно финале овог перформанса. То је мисаони завршетак до сада најцеловитије представе Неле Антоновић и Театра покрета Мимарт, у којем се однос између реалног и субјективног у људској природи, као једно од основних питања духа, саопштава на визуелно упечатљив, пластичан и јасан начин.”<sup>13)</sup> Тематско-мотивску окосницу представе *Нумерик*, а и само значење речи сигурно ће најбоље објаснити део текста из саме редитељске експликације: “Нумерик је особа која жури кроз живот и нервозно броји све оно што је

13) Милица Зајцев, *Театрон*, бр. 89, зима 1994.

окожува. А мало је оних који се могу томе одупрети, своју духовност ослободити, прецизно ускладити своје материјално и духовно биће и тиме бројеве схватити као плод човековог духа...” Значи кроз специфичан угао бројева говори се практично о отуђењу савременог човека. Већ су и критичари представе исказали сумњу да је ову већ сувише општу тему, поготово из угла бројева, веома тешко упризорити. Али, према сведочењу једног од њих: “...када се играчице и играчи преобуку у гримизноцрвене боје, по кроју сличне онима са наших средњовековних фресака, њихова игра добије слојевито значење: и религијски ритуал у најширем смислу тога појма, и молбено и силовито наступање, управо онако како савремени човек једино и може да сачува своју духовност у поплави свега онога што га чини – нумером, бројем, заробљеником, сужњем.”<sup>14)</sup>

Још један пројекат има, у својој апстрактности, сличне намене његове ауторке Неле Антоновић. Реч је о представи која је названа *Слободни њаг*, са идејом да невербално тематизује “хипотезу релативности и привлачења” у његовом физичком али и филозофском смислу. “Овога пута је Нела Антоновић своје предане извођаче ‘обасула’ мноштвом чисто плесних идеја, које су у спрези са врхунском акробатиком и несебичним предавањем ‘физичком позоришту’ остављали снажан утисак. Посебно се издвајао кратак, али играчки веома садржајан, мушки плесни дует, који је имао све компоненте озбиљне, савремене, упечатљиве плесне минијатуре.”<sup>15)</sup> Како видимо, сваки њен пројекат је реакција на неку парадигму стања, ситуације, друштвеног тренутка. Тако и пројекат *Санџа лега* за своје полазиште узима стање летаргије деведесетих година прошлог века. И на основу тог суштинског увида ауторка гради представу али као нужност његовог превазилажења. А оно се бар у представи превазилазило “до сада, у овом

14) Милица Зајцев, *Наша Борба*, април 1995.

15) Милица Зајцев, *Наша Борба*, 21. децембар 1995.

играчком позоришту, невиђеним скоковима, прескоцима, сукобљавањима и раздвајањима”.<sup>16)</sup>

Како се позоришни израз Театра Мимарт усложњавао, све више је користио и техничко-технолошке продужетке. Прво је то, наравно, био видео, па ласери, који су полако најављивали правац кретања поетике овог позоришта. То је био пут ка трансмедиијалном позоришту, оном позоришту које погодну форму неког од медија користи као основу за позоришни чин. Две су представе преломне у том смислу. Прва је *Снимак*, где је структура ТВ снимка послужила као структура представе а друга је *Црна соба*, рађена на основу драме Ивана Вирипаева *Снови*, у којој се опозориштава структура радио драме. Сасвим другачији пример је *Fairies in bionic...* где је накана била “да се трансформишу покрет тела и промене светла помоћу техно-система у звук”, тако да је добијен визуелно-звукони простор у коме, има се утисак, “разлажу” бића. И још је један елеменат истраживачког поступка овог позоришта а то је однос спрам простора или амбијента. Три су ту битне компоненте. Извођење перформанса у амбијентима града, прављење и извођење представа у другим, али захтевним, у смислу њиховог одигравања, непозоришним просторима и играње представе на више места, у адекватним амбијентима. О њима је већ говорено у оквиру неких од скупина.

Део поетике овог позоришта су и фасцинантне слике, неки посебно истакнути делови, чудни крајеви представа, играјући амбијенти или простори. Међутим, оно што би посебно требало истаћи јесу и увеличани објекти, нпр. огромни балон у представи *Дисања*, високе хоклице као платформе за играче, велика маска Мага роткви или лед. Сваки од поменутих и непомнутих елемената тотал-дизајна представе је симбол, глобална метафора значења али и виши ниво комуникације са публиком. Неке од њих, као комад леда,

кључеве или кликер добила је и публика, како би се адекватна комуникација наставила.

Подразумева се да је овај Театар, поред оновне и уобичајене позоришне комуникације са публиком, у овај аспект уносио и разне иновације. Колико је наш покушај систематизације услован показује се и у овом случају. Већ смо се, говорећи о извесним посебним елементима позоришног израза, дотакли неких. Један је поклањање нечег материјалног публици (кликер), други је, у складу са основном идејом представе, давање парчета леда публици, као конкретан пример размена саживљене енергије. Поменута је и сасвим другачија комуникација у представи *Ситрах од нелеишења*. Иако су ово представе плеса, покрета, у бити кореодраме, треба скренути пажњу и на зачудне крајеве представа или више завршетака представа. Значи, конструкција или проналажење кључне фигуре (визуелне или неке друге), испитивање и провоцирање комуникације, али и другачијег пласирања и размене знакова и значења на више нивоа интригирало је ауторе појединих представа и у овом сегменту рада.

Анализа конкретног материјала, учинака појединачних представа и њихова рецепција откривају ширину замаха, мене и меандре, радозналост и отвореност не само у тематском смислу него и у избору и метаморфози позоришног израза. То потврђује број и разноврсност продукција, заинтересованост критике, запажена учешћа и награде на домаћим и страним фестивалима као и успешан рад са уметницима и изван Србије. Дода ли се овоме и позоришни активизам и бављење комјунити артом, полако се исцртава дубина и обим уметничког захвата Театра Мимарт. Коначно, и само трајање од три деценије говори само за себе. Јер, ово је трупа са најдужим трајањем у нас.

16) Милица Зајцев, *Позоришће*, бр. 1–5, септембар–децембар 1995. Јануар 1996.

# WII /

ИСТОРИЈСКА

СУЕТА



Пише > Миодраг Петровић

# Стерија / Носталгија

## 1.

Стерија, у Католичкој порти,  
љуби Шалајића<sup>1)</sup> у руку:  
– Благодарим, Ружичићу!

Рој пчела,  
на крову Градске куће,  
свије се у клупко  
и пева.

## 2.

Миленко Шуваковић<sup>2)</sup> и Стерија  
хватају шарана,  
испалог из контејнера,  
из сна напрслог, безнадежног,  
на рубу Рибље пијаче.

Трпајући га, посвећено, у недра,  
бежали су, изгладнели, цикцак

између ведрих тезги.  
Разјарени трговци, у белим кецељама,  
јурише их, по пропису  
и прождрљиво, као зликовце.  
Молећиво, попут деце,  
претварајући се у пчеле,  
готово митски,  
чисто и уредно,  
они им, у по гласа,  
с болећивим осмехом,  
ширећи руке, рекоше:  
– Волимо и ми рибу, очигледно.

## 3.

Шуваковић, унутрашњим обасјан сунцем,  
весело, вели једној дами,  
што држаше конце у рукама:  
– Лепа си као млади есесовац!

То је његова љубав, разумна.  
Невидљива и неисказива.

Стерија пије клакер  
и кибицује.

1) Стеван Шалајић – глумац СНП-а (Борча, код Панчева, 23. VI 1929  
– Нови Сад, 30. VI 2002)

2) Миленко Шуваковић – редитељ, драматург, позоришни публицист  
(Земун, 25. XII 1923 – Нови Сад, 15. XII 1978)

4.

Пао снег  
и ја сам заложии пећ.  
А Стерија цепа дрва  
и отпухује снег са бркова.

Нико ми не верује,  
али ја видим трагове у снегу  
и разазнајем их.  
Све је то пепео – каже.  
Жар је у цвету, суицидном,  
што спрема нову шалу.

5.

Сву ноћ пишем песме.  
Не смем да креснем  
(шибицом, дететом, длетом)  
да се стихови не запале  
и петловима кресте.

6.

А толико има лажних  
кућа, улица, Стерија  
и бојим се да не навале  
с монолозима,  
моноклима,  
цилиндрима.

У сенци дрвета,  
они су ту  
и сада прислушкују,  
уверени да припадају значењу.  
(Као бозони, поштанске  
марке, божије честице).

Само им се зуби беле,  
из мрака, као снег.

Финанци, поштари,  
гувернери Народне банке,  
ладолежи.  
Синдикални ентузијастии,  
до пола птичастии,  
од пола змијастии.

Самољупци и улагивачии,  
потказивачии јавних интереса.  
Тајни позивари  
и аброноше фантазмагоричних моћи.  
Али уводничари, угледници,  
препродавци локалних прилика  
и стегоноше.

7.

Ватра се загасила, Јоване Поповићу.  
Хладно је у есејима.  
Убаци које дрвце.  
Видиш да живим гласом дрхтим.  
Сатеран у теснац  
претварам се у тајац, меланхолични.

Да ли ћу бити вечно преображен,  
пред искушењем, пред вратима,  
издељаним, трансцендентним?

Волео бих да може  
бити другачије – рекао је.  
И заплакао,  
загледан високо  
у месец,  
који је на своду  
пуним сјајем сјао.

## 8.

Младен Лесковац<sup>3)</sup>, Милош Хаџић<sup>4)</sup>,  
Лука Дотлић<sup>5)</sup> и Стерија,  
маштају папрено.  
Узимајући маслине (суве шљиве и орахе)  
из зделе, на овалном столу,  
могло би се рећи, ветровитом,  
узнемиравајућем.

Ту беху и неке (жене и жене)  
глумице.  
Китише се њиховим самогласницима  
као минђушама.

Лука Дотлић, наједном,  
привуче шамлицу,  
попе се, пред очима власти,  
и узе са полице једну од књига.

Позорје, душо – рече крепко.  
Стеријино позорје – рече  
окупљеним душама.

А плавичасти Стерија  
задубио се у ноћ.  
Чинило се да су му очи свуда.  
На небу и на земљи.

Остали су се обраћали сами себи.  
Чежњи за

несумњивим чињеницама.  
Носталгији за потомцима  
с коца и конопца.

Популарним питањима  
што су се множила.  
Труду што нам над главом,  
готово религијски, звоца.

У блискости нашег круга  
сутра је нова  
целовитост – рече Стерија.  
Уа! – рече.  
И маса прихвати:  
– Шта то радите с нама?  
Уа, уа, уа!

Сутра ће бити  
другачије – завапи Стерија  
прикљештених прстију вратима СНП-а.

## 9.

Одакле да кренем  
пита се  
Ј. П. Стерија.  
А ћук му одговара,  
га оговара,  
га одговара.

Од ништељубља,  
од љубави према  
сиромаштву,  
неимању,  
непоседовању,  
честити  
и праведни,  
самосудни,  
сатајниче.

3) Оснивачи Стеријиног позорја: Академик Младен Лесковац – књижевник, преводилац, историчар књижевности, председник Матице српске (Стари Сивац, Бачка, 1. I 1904 – Нови Сад, 23. XII 1991)

4) Оснивачи Стеријиног позорја: Милош Хаџић – културни посленик, управник СНП-а, секретар Матице српске (Орах, Црна Гора, 14. VII 1921 – Нови Сад, 9. I 1989)

5) Оснивачи Стеријиног позорја: Лука Дотлић – позоришни посленик, театролог, публициста, технички директор и помоћник управника СНП-а (Нови Сад, 16. VIII 1913 – Нови Сад, 29. X 1984)



10.

Стерија грли Слово.  
Тренутак је неизрецив.

И љубав, гле,  
обелодањује се.

И вечни закон тираније  
прелама се  
преко усана  
свих устава.

Биће оно што јесте  
и ништа биће јест.

Дубока  
космичка несвест  
из које се рађамо.

Ништа иште!

Где биће се разјарује  
ко усеви кад се струне.

Вихором узнесена вест,  
сецесионистичка,  
онеспокојавајућа.

Грлица у житу гуче  
свој превратнички сан.

Љубав је јавни интерес!

11.

Зар је Стерија  
очево име?  
Зар је Стерија улица? Кућа?  
Огољеног смисла дуд јаловац  
на путу за Вршац?



Изнад литерарне хумке,  
смет у смету  
ил' у смету смет?

Прописана рупа у закону?  
Или осокољени, на фејсбуку  
и друштвеним мрежама,  
униформисани идентитет?

## 12.

Тихо и неприметно,  
без пријатеља и познаника,  
под ведрим небом,  
сâм,  
нашао је себе  
загледаног,  
запитаног,  
зачуђеног,

пред колибом  
у којој спаваше  
(становаше) Бог.

И сан,  
који га је носио,  
као мехур сапунице  
распрши се.

И сврши се  
његов посао.

Пре него завапи,  
дрхтећи као прут:  
– Где је мој пут, Господе?

И чу се глас Пастира  
и блека оваца.  
Ти си пут.

Ти си пут.  
Ти си пут.

А Душан Поповић<sup>6)</sup>  
и Влада Поповић<sup>7)</sup>  
и Бошко Петровић<sup>8)</sup>  
и Раша Радујков<sup>9)</sup>  
само плеснуше рукама!

У језику живи Бог!

И љубав наша и Његова љубав,  
узајамном љубављу,  
гле, гризу се.

И као да је од прапочела  
чекала овај метагоропадан трен,  
узви се,  
према бездану  
и према висинама Тачка

И тачка свих тачака.  
Прамајка речи  
и њена сен.

Нови Сад, Лазарева субота, 4. април 2015.

- .....
- 6) Оснивачи Стеријиног позорја: Душан Поповић – друштвено-политички радник, новинар, позоришни критичар, управник СНП-а (Нови Сад, 1. XI 1921 – Нови Сад, 31. VIII 2014)
  - 7) Оснивачи Стеријиног позорја: Влада Поповић, оперски певач, театролог, публициста, директор Опере и Дrame СНП-а (Нови Сад, 10. XI 1911 – Нови Сад, 4. XII 1999)
  - 8) Оснивачи Стеријиног позорја: Академик Бошко Петровић – књижевник, књижевни и позоришни критичар, секретар и председник Матице српске (Орадеа Маре / Велики Варадин, Румунија, 20. I 1915 – Нови Сад 30. VI 2001)
  - 9) Оснивачи Стеријиног позорја: Радомир – Раша Радујков – културни посленик, управник СНП-а, председник Матице српске, градоначелник Новог Сада, директор “Дневника” (Нови Сад, 26. VIII 1913 – Нови Сад, 2. VII 1982)

Пише > Зоран Ђерић

## 130 година од рођења Станислава И. Виткјевича, званог Виткаци (1885–1939)

# Виткаци, пост скрипtum

Станислав Игнаци Виткјевич, звани Виткаци (Stanisław Ignacy Witkiewicz, Witkacy) постао је писац врло рано, већ са осам година. Прве драме, по сопственом признању, написао је под утицајем Шекспира. Онда се, на кратко, одрекао књижевности у корист сликарства, музике, фотографије и филозофије, да би јој се вратио с потпуном зрелошћу, седам-осам година касније, пишући свој први роман, *622 Буніова њага или Демонска жена*. Писао је пуно и брзо, импулсивно. Бацао је на папир идеје које су му се рађале у глави, не посвећујући пажњу, парадоксално, самој форми, односно не поштујући много сопствену теорију Чисте Форме. Управо због тога су га, касније, прогласили за “генијалног графомана”.

Осећај за хумор, одређена “фантастичност” ситуација и језик, чине Виткацијево стваралаштво занимљивим и данас, када је он постао обавезна лектира пољским средњошколцима.

Најважнији и основни проблем који Виткацију није давао мира – трансформација човечанства или

рођења новог типа друштва или новог типа појединца, до кога је дошло у првој половини XX века. Тој тематици посвећена су сва књижевна дела Станислава Игнација Виткјевича. У оквиру тог проблема, оцртава се и следећи: место појединца у таквом друштву, стварање нових међуљудских веза а распадање дотадашњих: од породице, преко улоге религије, до замене улога жена и мушкараца. А онда и сама улога уметника и уметности у новом друштву.

Отуда и повезивање Виткјевичеве књижевности са егзистенцијализмом. Проблем усамљености појединца, немогућност упознавања и разумевања другог “Општег Постојања”, то су класичне теме којима се бавила књижевност која ће уследити после Другог светског рата. Виткаци је био, значи, узоран претходник.

Иако је после рата, у комунистичкој Пољској, сматран за “превртљивца”, јер су свет који је представљао у драмама и романима доживљавали као слику тадашње стварности, убрзо је дошло до “превредновања вредности” у тој материји, због популарности коју је



С. И. Виткјевич, Петоструки аутопортрет

почео да стиче на капиталистичком Западу. Тамо су га видели као неког ко је пророковао комунизам и досаду која је владала у социјалистичким друштвима. Зато је био “актуелан” у Варшави 50-их, у Паризу 80-их, у Сиднеју 90-их, у Пенсилванији крајем XX века, као и данас, на почетку новог, двадесет првог столећа.

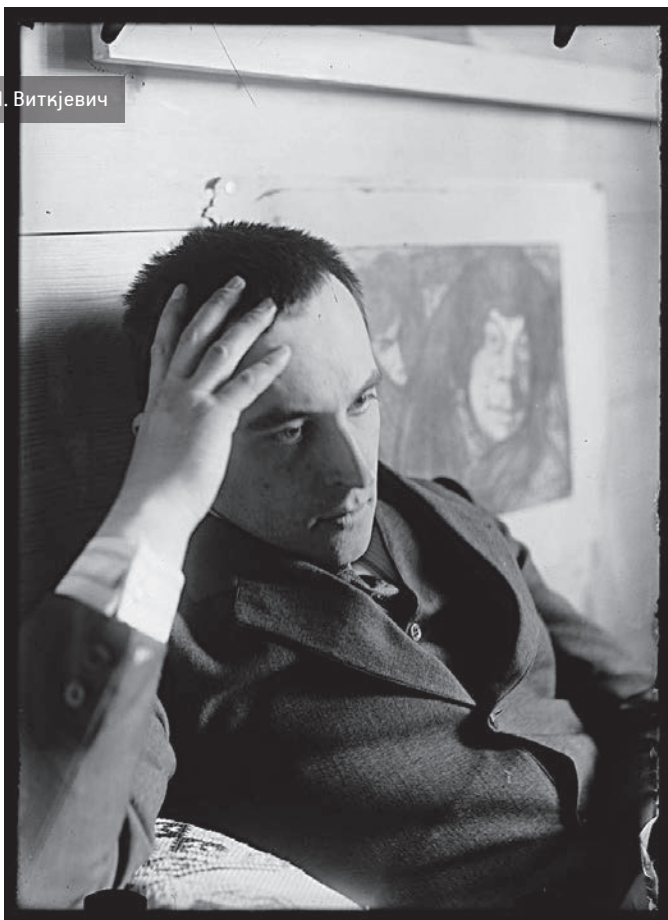
#### БИО/БИБЛИОГРАФСКА БЕЛЕШКА

Станислав Игнаци Виткјевич (Виткаци) родио се **24. ФЕБРУАРА 1885.** у Варшави, која је у то време била

под руском окупацијом. Његов отац је познати критичар, сликар и писац, творац тзв. закопанског стила у архитектури, Станислав Виткјевич (због истог имена понекад услед и забуне, зато је млађи почео да инсистира на надимку *Вишкаци*). Мајка му је била учитељица музике.

**1890.** због очеве болести, селе се у Закопане, туристичко и бањско место пољског високог друштва (које је било под аустријском анексијом). Годину касније уследило је крштење шестогодишњег Станислава,

С. И. Виткјевич



који је већ показивао таленте за сликарство и музику. Уз то, почиње да скупља инсекте, о којима ће, две године касније, написати своју прву драму.

**1893.** написао је а потом и самостално објавио читаву серију својих драмолета: *Бубашвабе* (*Karaluchy*, комедија у једном чину), *Комедије из породичној живоџи* (*Komedie z życia rodzinnego*; у поднаслову стоји напомена: *Један џом коџиџа ценџи*; реч је о четири кратке комедије), *Менаџерија или Слонов изџрег* (*Menażeria czyli Wybryk słonia*, комедија у пет чинова), *Кнеџиџица Маџдалена или Намеџиџиви кнез* (*Księżniczka Magdalena*

*czyli Natrętny książę*, драма), *Храбра кнеџиџица* (*Odważna księżniczka*, драма), *Сироџи гечак* (*Biedny chłopiec*, без назнаке, очигледно је реч о недовршеном комаду, скициран је само први чин са четири сцене). У овом периоду, поред сликарства, музике и драме, открива и нову пасију: фотографију, којом ће се занимати до краја живота.

**1900.** упознаје три личности са којима ће га потом везивати пријатељство и узајамни утицаји: најпре, Леона Хвистека (*Chwistek*), будућег филозофа, логичара и сликара; потом Броњислава Малиновског (*Bronisław Malinowski*), касније славног антрополога и етнолога и Тадеуша Шимберског (*Szymberski*), модернистичког песника, који је данас заборављен.

Исте године распуст проводи код тетке у Литванији, с којом путује у Петербург и посећује Ермитаж.

**1901.** два његова пејзажа из Литваније, излаже у Закопанима.

**1902.** написао је прве филозофске трактате: *О дуализму* (*O dualizmie*), *Шоџенхауерова филозофија и његов однос према преџходницим* (*Filozofia Schopenhauera i stosunek do poprzedników*) и *Имџрогукџивна машиџања / Меџафизичка гиваџација* (*Marzenia improduktywa – Dywagacja metafizyczna*).

**1903.** матурира. Учи стране језике и вишу математику.

**1904.** путује у Беч и Минхен, потом у Италију. Обилази галерије, слика пејзаже. Насликао је први уљани портрет на коме је његов рођак Јан Виткјевич (*Jan Witkiewicz*).

**1905.** уписује краковску Академију ликовних уметности.

**1906.** црта прве композиције угљем, инспирисане сликарством Војткјевича (*Wojtkiewicz*) и позориштем Виспјањског (*Wispiański*), тзв. чудовишта. Пише прву песму, коју 16 година касније користи као Пролог у драми *Ново ослобођење* (*Nowe Wyzwolenie*).



**1907.** одлази на изложбу Гогена (Gauguin) у Беч. Учествује на изложби, учи сликање приватно, слика пејзаже.

**1908.** излаже у Лавову. Путује у Париз, где се упознаје са најновијим сликарским токовима. Упознаје познату глумицу Ирену Солску (Irena Solska) с којом следеће године има романсу.

**1909.** излаже у Закопанима. Упознаје писца Романа Јаворског (Roman Jaworski), чије приче утичу на његово стваралаштво.

**1910.** обилази оца који се лечи у Ловрану, на Јадранском мору. Почине да пише аутобиографски роман *622 Бунџова ѓага или Демонска жена (622 urodki Bunga czyli demoniczna kobieta)*. Та “демонска жена” је глумица Ирена Солска која га је обдарила снажним доживљајима. Напушта студије по очевом наговору.

**1911.** путује у Берлин и Минхен, па у Париз, да види тријумф кубизма. Потом путује у Бретању, где посећује сликара Владислава Шлевињског (Ślewiński) и проучава пејзаж, под његовим упутствима. Потом иде у Лондон, код свог пријатеља Малиновског.

**1912.** учествује на изложби у Варшави. Слика пејзаже и уљане портрете. Завршава романсу са Солском. Иде на психоаналитичке сеансе код доктора Карла Борјана (Beaugian).

**1913.** излаже у Кракову. Годину дана касније, његова вереница Јадвига Јанчевска (Janczewska), извршила је самоубиство. Пада у дубоку депресију, у искушењу да прекине сопствени живот. На позив пријатеља из младости, антрополога Броњислава Малиновског (Bronisław Malinowski), одлази с њим на експедицију до Нове Гвинеје, као цртач и фотограф. Задржавају се на Цејлону, а потом допиру до Аустралије, где га сустиже вест о избијању рата. Враћа се у домовину. Како је шансу за Пољску видео у рату на страни Русије, ступа у елитни павловски гардијски пук. Бори се на фронту у чину потпоручника, бива рањен. У Петербургу га затиче најпре фебруарска, а потом и октобарска револуција. Рушење старог поретка и декадентска атмосфера која

је завладала међу слојевима образованих Руса, имали су већи утицај на развој катастрофичних погледа код Виткација, на његову машту. Ступа до пољских одељења која су организована у Русији и заједно са њима, 1918. године, враћа се у Пољску.

**1915.** у Ловрану умире његов отац – Станислав Виткјевич. Први пут почиње да користи пастел у портретима цртаним угљем и тако ствара фантастичне композиције – уљане и пастелне.

**1916.** посећује пољско позориште у Петербургу.

**1917.** започиње циклус фанстастичних *Асирононских композиција*.

**1918.** црта *Асирононске композиције* и бројне портрете. Излаже у Петербургу.

**1918.** пише драмске комаде: *Мађеј Корбова и Белаџирикс (Maciej Korbowa i Bellatrix)*, трагедија у пет чинова с прологом) и *Нова хомеопатија зла (Nowa homeopatia zła)*. Завршава расправу *Нове форме у сликарству и одајле проистекли непоразуми (Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia)*, која излази из штампе, као књига, следеће године. Црта пастелне портрете које обележава симболима “Т.С” и “Т.Д” (касније их уврштава у категорију Чисте Форме; први од њих, који су урађени после конзумирања алкохола или узимања наркотика, бесплатни су, за пријатеље, док су они други, који су настали без ових утицаја, на продају), они су у великој мери деформисани и експресивни у колору.

**1919.** завршава драму *Прагматичари (Pragmatyści)*, комад у три чина). Пише расправу *Увод у теорију Чисте форме у театру (Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze)*. Ради на чланцима о сликарству, које ће уврстити у књигу *Естетске скице (Szkice estetyczne)*. Излаже са групом формиста у Познању.

**ТОКОМ 1920.** године написао је десет драма, а међу њима: *Тумор Мозјовиц (Tumor Mózgowicz)*, драма у три чина с прологом), *Мисџер Прајс или Тройска трозница (Mister Price, czyli Bzik tropikalny)*, драма у три чина, написана у сарадњи са госпођом Евгенијом Дунин-Бор-

ковском / Eugenia Dunin-Borkowska), *Ново Ослобођење* (*Nowo Wyzwolenie*, драма у једном чину), *Они* (*Oni*, драма у два и по чина) и либрето за *Госпођицу Тутили-Путли* (*Panna Tutly-Putly*). Исте године објављује свој драмски манифест: “Увод у теорију Чисте Форме у позоришту”. Излаже са формистима у Варшави и у Лавову.

**1921.** пише драме: *У малом дворцу* (*W małym dworcu*, комад у три чина), *Независношћу тројулова* (*Niepodległość trójkatów*, комад у четири чина), *Метафизика двојлавој шелеши* (*Metafizyka dwułożowego cielenia*, тропско-аустралијски комад у три чина), *Гайбал Вахазар или На превојима бесмисла* (*Guibal Wahazar, czyli Na przełęczach bezsensu*, неевклидовска драма у четири чина), *Водена Кока* (*Kurka Wodna*, сферична трагедија у три чина) и *Дело без наслова* (*Bezimiennie dzieło*, четири чина прилично непријатног кошмара). Прва извођења његових комада (*Тумор Мозіович* у Кракову и *Прајмашичари* у Варшави) изазивају скандале.

**1922.** три нове драме: *Сиџа или Хирканички појлег на свеи* (*Mątwą czyli Hyrkaniczny światopogląd*, комад у једном чину, с мотом: *Не предаји се чак ни самом себи*), *Љубки и сирашила или Зелена пилула* (*Nadobnie i koczkodany czyli Zielona pigułka*, комедија с лешевима у два чина и три призора) и *Јан Мађеј Карол Љушица* (*Jan Maciej Karol Wścieklica*, драма у три чина, без лешева). *Водена кока* изведена у Кракову два пута. Завршава рад на књизи *Позоришће* (*Teatr*). Излазе из штампе *Естетске скице*.

**1923.** жени се Јадвигом Унруг (*Unrug*). Борави углавном у Закопанима, повремено у Варшави. Ове године настају драме: *Лудак и ојашница, или Нема лошеи шчо на још горе не би изишло* (*Wariat i zakonica, czyli Nie ma złego, co by na jeszcze gorsze nie wyszło*, кратак комад у три чина и четири призора, *посвећена свим лудацима свеи, укључујући и груте планете нашеи система, као и планете других сунаца Млечној пшчи и других сазвезђа...*), *Луда локомошва* (*Szalona lokomotywa*, комад без тезе у два чина, с епилогом), *Јанулка, Физдејкова кћер* (*Janulka, córka Fizdejki*, трагедија у четири чина).

Излази *Позоришће*, зборник расправа које су посвећене примени његове теорије Чисте Форме у позоришту. Градско позориште у Торуњу изводи његов комад *У малом дворцу*.

**1924.** почиње да пише роман *Расшанак с јесени* (*Pożegnanie jesieni*), који завршава две године касније (376 страна). Крајем године завршава комад *Мајка* (*Matka*, недопадљив комад у два чина, с епилогом). Слика аутопортрет *Последња цицареша осуђеника* (*Ostatni papieros skazańca*), који се сматра за програмску манифестацију одлике о престанку сликања према начелима Чисте Форме. Престаје да слика, како је то сам истакао, “за озбиљно”, и почиње да ради портрете, од чије продаје живи.

**1925.** пише *Белзедубову сонату или Исшинуши гојањ на Губилишију* (*Sonata Belzebuba czyli Prawdziwe zdarzenie w Mordowarze*). С групом пријатеља у Закопанима оснива експресионистичко аматерско позориште, тзв. Формистички театар, који поставља неколико његових комада.

**1926.** у варшавском Малом театру глумци одбијају да играју у “глупој бесмислици”, тј. у комаду *Тумор Мозіович*. Почиње да пише драму *Вампир у боци или Запах копрене* (*Wampir we flakonie, czyli Zapach welonu*). Завршава комад *Туробно коише Верминстона* (*Popiry bękart Verminstone'u*). Режира у Формистичком театру *Сонату ушваре* Августа Стриндберга (*August Strindberg*).

**1927.** предаје у штампу *Расшанак с јесени*. У Варшави је постављена ретроспективна изложба његових слика (укупно 90 радова). У Лођу изводе *Перси Звјержониковскају* (*Persy Zwierzontkowska*), комад који је изгубљен, име насловне јунакиње могло би се превести као Персијанка, или персијска мачка, а презиме као Животињска). У јулу почиње да пише роман *Незасићење* (*Nienasycenie*). Започео да пише комад *Обућари* (*Szewcy*). Крај Формистичког театра, због бројних неспоразума, личних и естетских.

**1928.** оснива фирму за портрете “С. И. Виткјевич”. Прапремијера комада *Метафизика двојлавој шелеши*

(*Metafizyka dwugłowego cielenia*) у познањском Новом театру. Први пут узима пејотл и под његовим утицајем црта шест портрета. Учествује на Салону независних (Salon d'Automne) у Паризу. Излаже и у Варшави на Салону 1928. Постаје члан Метафизичког друштва у Варшави.

**1929.** има самосталну изложбу слика и портрета у Познању, а излаже и на групним изложбама у Варшави и Закопанима. Интензивно студира филозофска дела Лајбница (Leibniz), Хусерла (Husserl), Косануса (Cosanus) и Канта (Kant). Завршава *Незасићење*. Наставља да експериментише са дрогама (мескалин и кокаин). Упознаје Чеславу Окњињску-Кожењовску (Czesława Oknińska-Korzeniowska), 17 година млађу од њега, с којом ће имати сентименталну везу до краја живота.

**1930.** самостална изложба у Паризу. Заједничке изложбе у Закопанима, Лавову и Варшави. Објављује роман *Незасићење*, у два тома, који побуђује велико интересовање, али и опречне критике – једни га сматрају феноменалним, а други не налазе у њему никакве вредности. Посвећује се филозофији. Завршава расправу о експериментима са дрогама: “Никотин, алкохол, кокаин, пејотл, морфиј, етер”.

**1931–1932.** пише филозофски роман *Једини излаз* (*Jedynе wyjście*), који је објављен тек 1968. Објављује више чланака, поред осталих, “О интуицији”, “О анти-интелектуализму”, “О значењу интелектуализма у књижевности”. Публикује књигу *О Чистој Форми* (*O czystej Formie*). Излаже уља и портрете.

**1933.** у Закопанима борави Артур Рубинштајн (Artur Rubinstein). До пет ујутру направио је пет његових портрета и два његове жене Ањеле. Пише расправу “О идеализму и реализму”. Завршио је први део *Обућара*. Прапремијера *Сије* у позоришту уметника “Cricot” у Кракову.

**1934.** завршава комад *Обућари* (научни комад у 3 чина са “певачима”). Са паузама, на њему је радио седам година. Пише филозофску расправу *О њојму*



С. И. Виткјевич

*предмета. Материјалистичка монагологија* (*O ројесіи przedmiotu, Monadologia materialistyczna*).

**1935.** објављује своје главно филозофско дело: *Појмови и тврдње импликационе њојмом Постојање* (*Ројесіа і twierdzenia implikowane przez ројесіе istnienia*). Објављује интервју са Бруном Шулцом (Bruno Schulz). Преписка са немачким филозофом Хансом Корнелијусом (Hans Cornelius) и Романом Ингарденом (Roman Ingarden). За књижевна достигнућа добија Златни ловор пољске књижевности.

**1936.** објављује фрагменте *Немивених гуша* (*Niemyte dusze*), расправа о психологији и народном карактеру. Учествује у раду Трећег филозофског конгреса у



Кракову. На пленарном научном заседању Филозофског друштва у Варшави излаже на тему *О несамосталности чисто физичког погледа* (*O niesamowystarczalności czystego poglądu fizycznego*).

**ПОЧЕТКОМ 1937.** борави у Варшави. У јуну се враћа у Закопане, у депресивном стању, с мислима о самоубиству. Завршава *Трактат о Бици Сам за Себе* (*Traktat o Bycie Samym dla Siebie*).

**1938.** безуспешно покушава да обнови Формистички театар. Запада у све јаче психичке кризе. Помишља на самоубиство. Пише комад *Такозвана људскост у лудилу* (*Tak zwana ludzkość w obłądzeniu*, изгубљен). Објављује *Сонају Белзедуба*. Пише и објављује чланке о уметности и филозофији. Држи предавања на Јагјелоњском универзитету у Кракову, у Филозофском друштву у Варшави, као и у Закопанима и у Висли. Током једне априлске ноћи црта пастелом своја два аутопортрета на којим је представљен као Др Цекил и Мистер Хајд, што је израз његових уверења о људској природи (сачувани су у Народном музеју у Варшави). Познаницима и пријатељима, почетком маја шаље песму “Пријатељима говнарима”.

**1939.** завршава комад у три чина, највероватније *Такозвана људскост у лудилу. Пише Психофизички проблем* (*Zagadnienie psychofizyczne*). Држи предавања у Филозофском друштву и у Друштву пољских писаца у Варшави. У ноћи између 22. и 23. августа настаје његов последњи аутопортрет (тип Ц, уз коришћење кокаина). Петог септембра напушта Варшаву скупа са Чеславом Окњињском и креће на исток. Вест да је совјетска армија ушла на територију Пољске затекла га је у Украјини, недалеко од села Језјори. 18. септембра 1939. одлучују се на самоубиство: Виткаци испија 18 таблета луминала и 2 таблете цибалгина. Када је она заспала, Виткаци, уверен да је умрла, пресекао је себи жиле. Његова партнерка ипак је остала жива и поред испијених таблета, као сведок његовог самоубиства. А према сведочењу Окњињске, Виткација су сахранили на оближњем православном гробљу.

## P. S.

У Виткацијево самоубиство не верује Јацек Копрович (Jacek Koprowicz), редитељ који је желео да снимити филм о Виткацију. Већ у наслову интервјуа са редитељем Копровичем (*Gazeta wyborcza*, 26. 8. 2008), стоји тврдња: “Виткаци се није убио”. Када је вршена ексхумација његових посмртних остатака, 1988. године, у гробу, у коме је, наводно, био сахрањен, нису пронађени Виткацијеви остаци, већ једне 30-годишње Украјинке. Када се Окњињска пробудила из сна у који је запала после испијених наркотика, које је исповраћала због воде коју је попила из баруштине, Виткације је већ био сахрањен. Није видела његов леш. Други пут је причала да је лежала поред њега, док он себи није пререзао вене. Педесетих година, друга Виткацијева љубавница из Закопана, Зуза, добијала је разгледнице од Виткација. То је стварало утисак да је он жив и да се негде скрива. Тада још нико није знао да ли је он антидатирао те разгледнице, па су их слали пријатељи, по његовим упутствима. Наводно постоје и оне са датумима из 2000. и неке године.

Ова тема поново је актуелизована пред премијеру Копровичевог играног филма *Мистификација* (*Mistyfikacja*), заснованог управо на овом миту/ претпоставци или чињеници о Виткацијевом самоубиству, односно животу. У дневном листу *Rzeczpospolita*, 25. марта 2010. објављена су два текста, са супротним ставовима.

Први је био *pro*, а његов аутор Рафал Швијонтек (*Rafał Świątek*), тврди да је Јацек Копрович “ухватио” апсурд и страхоту комунистичке Пољске, да је “измислио алтернативан животопис” Станислава Игнација Виткјевича, с “тачке виђења агента Службе безбедности”. Виткацијев филмски лик је налик на карикатуру. Он, према Копровичу, преживљава катастрофу 1939. јер је само фингирао самоубиство, скрива се код своје љубавнице која је болесно љубоморна. Обмањује стварност, како би пригушио самотност. Истовремено, он је супротстављен режиму, да би, кад млади припадник



службе државне безбедности случајно набаса на њега, пристао на сарадњу и помогао у компромитовању другог човека, политичара, због његовог ангажовања у марту 1968. године. Капрович “не може да гледа на живот и стваралаштво Виткјевича друкчије него кроз призму сензације и скандала”, тврди Швијонтек, зато је његов филмски јунак често пијан и у друштву проститутки. Ова “мрачна гротеска” је типично виткацовска обмана и мистификација у чистом облику.

Контра мишљење има Барбара Холендер (Barbara Hollender), тврдећи да се Копрович у свом филму *Мистификација* огрешио о жанровске границе, па он није ни забава, ни интелектуална игра, него меланж, који за последицу има неубедљивост, конвенционалност и баналност. Виткаци је сведен на “мемљиву и ружну” фигуру пијанца и наркомана, без имало особености. С друге стране, кроз ову причу настоји се обрачунати са комунизмом. И тај је покушај шематизован, површан и неуверљив.

На Пољском радију, 26. марта 2010. објављен је разговор са аутором филма *Мистификација*. Копрович остаје при својим тврдњама да је тајна Виткацијево смрти остала неразјашњена.

У пољском недељнику *Polityka*, 7. августа 2010. објављен је чланак под називом “Вештачка вилица и стари кофер”. Ауторка Јустина Соболевска (Justyna Sobolewska) не бави се само Виткацијем, него и другим тајанственим смртима писаца, верујући да је управо смрт писца оно што највише фасцинира његове читаоце. Биографске загонетке, тамне легенде, ексцентричност, факти или само претпоставке, дају једним писцима ореоле, а на друге бацају лоше светло.

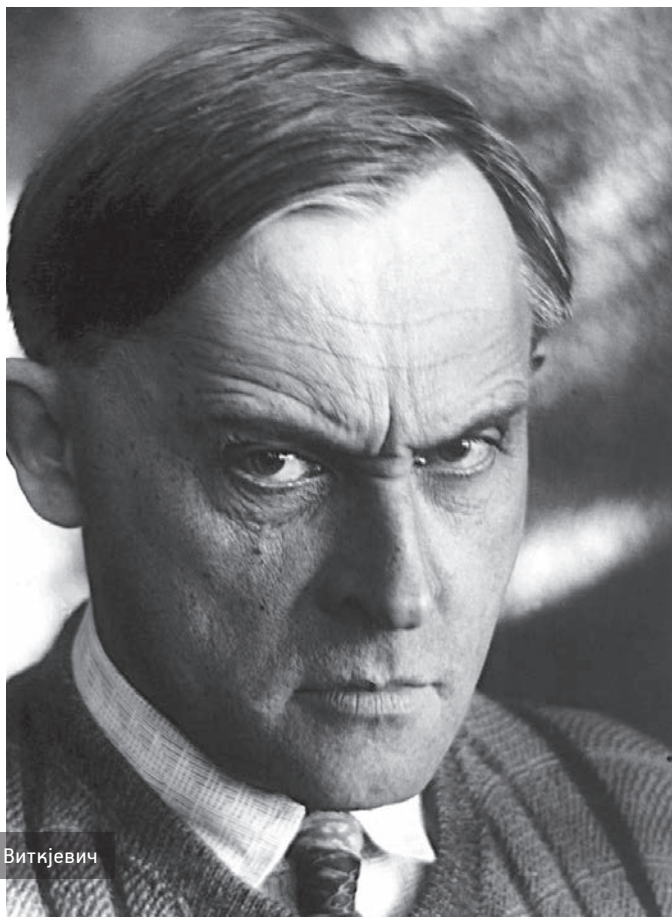
Занимљива је претпоставка од које је пошао Јан З. Слојевски (Jan Z. Słojewski), у тексту који је објавила *Polityka*, у броју 40, 1999. године: “Будући да се Виткаци убио дан по упаду Совјета у Пољску, његова смрт се интерпретира као бекство од комунизма који је пристизао у Пољску. Тако је представио његову смрт Жежи Јароцки у телевизијској драми *Сахрањивање*, где

сцене уласка Црвене армије, наглашене совјетским гласовима са радија, постају саставни део Виткацијево смрти, и његову смрт објашњавају. У суштини, Виткаци је непрестано био под опсесијом самоубиства. Када се убила његова вереница Јадвига Јанчевска, 1914, и сам је покушао самоубиство. У децембру 1938. пише: “Према предсказању, моја 54 година ће бити јако тешка, можда и последња.” Није желео да живи и није желео да даје живот. Сексуални акт је требало да води ка метафизичкој дрхтавици, а не до прављења деце, коме се противио, јер није желео да доприноси регенерацији већ дегенерисане врсте. Жене које су затруднеле од њега, терао је на побачај...

Виткацијево самоубиство треба видети у перспективи расположења која су владала међу уметницима, не само пољским, пред рат. Француски надреалисти били су опседнути мислима о самоубиству и неговали су их као руже, ликвидирајући се на крају, као што се, на крају крајева, сече ружа у врту... У Виткацијевом комаду *Тројска грозница*, преплићу се тобожња и стварна убиства и самоубиства. Виткацијева специјалност: самоубица, који се убија у једном чину, у другим васкрсава. Виткаци се убио на Језерима, али није васкрсао. Да ли је отишао у смрт у страху од комунизма?”

1931. године Виткацији је писао: “Нема узвишене идеје од большевизма, тј. идеје спровођења материјалне једнакости свих људи на свету...”

1939. Виткаци пуни 54 године. “У моменту самоубиства је човек у напону снаге”, закључује Слојевски и наставља: “Претпоставимо да је доживео крај рата. Каква би му била даља судбина? 1945. године би имао 60... Где би живео? Варшава је порушена. У Кракову, у дому писаца на Крупничкој улици живела је његова жена, Јадвига Виткјевич. Али можда не би желео да се среће са женом с којом већ није живео годинама. Значи Крупничка улица отпада. Закопане! Могао би да се задржи у Закопанима, где је већ провео највећи део свог живота и у којем су преживели сад већ ретки, предратни уметници-бојеми.



С. И. Виткјевич

Од чега би живео? Можда би добио неку помоћ или плату. Можда би поново зарађивао израђујући портрете. Нова клијентела има новца, а смртно је озбиљна и нема појма о уметности. Усна на портрету мора да буде управо онаква каква је усна модела. Нема никаквих очуђавања. Како не би могао тако једноставно да се понаша, изгубио би клијенте.

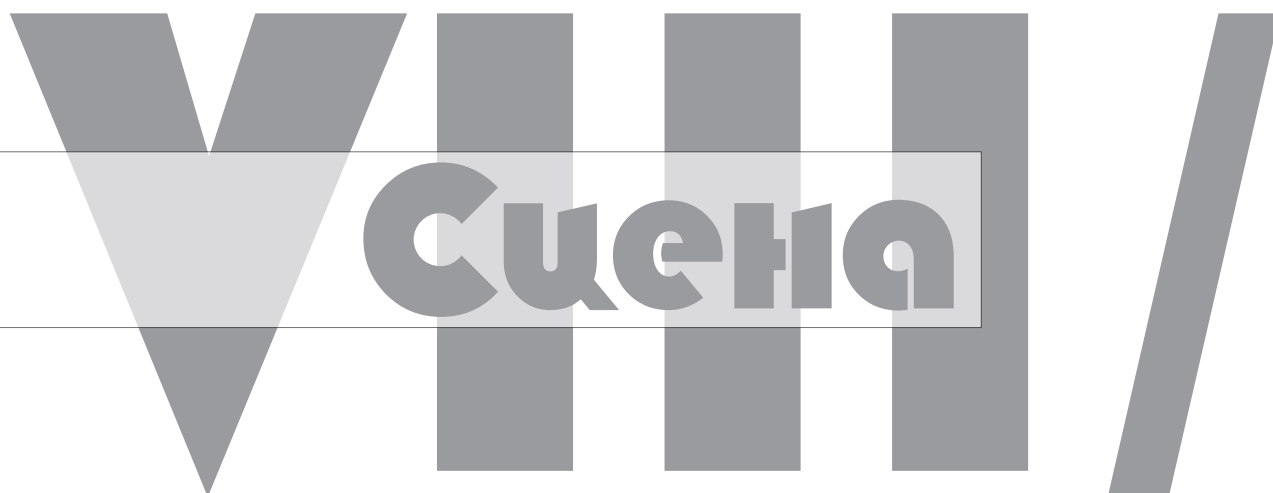
Легенда о Виткацију још је овде и траје. Ипак време не прија његовој теорији и уметничкој пракси. Његови комади не играју се у позориштима. Ни признају његове романе. Ако би и написао нове романе (што је мало вероватно), не би нашао издаваче. Друштво-

но-културни недељници, у којима је некада сарађивао, *Kuźnica* (Ковачница) и *Odrodzenie* (Препород) сада лансирају реализам, а не надреализам. Уметност је ангажована, а не полудела. Форма је прилагођена садржају, није чиста форма, па се штампање некаквих Виткацијевих чланака мора сматрати за маштарије луде главе и чист апсурд.

Стаљинизам је чврст, временом ће попустити. Виткаци би 1955. имао 70 година. Те године потписан је први уговор о штампању Виткацијевих драма, што је знак отопљавања. Крајем 50. и почетком 60. Виткацијево стваралаштво, пре тога слабо познато, доживљава ренесансу. Позоришта играју *Сију*, *Лугака и ојайици* и *У малом дворцу*. Године 1968. умире Јадвига Виткјевич. Пре тога, 1961. у Варшави, од премијера Циранкјевича добила је орден. И Виткаци би га такође добио – сигурно не само орден.

1967. године, Изабела Чајка-Стахович (Јеврејка, са богатом биографијом, прототип Хеле Херц, јунакиње Виткацијевог романа *Расшанак са јесени*), позвала ме је код себе. Показала је огромну вазну са свастикама и хитлеровским орловима, који су, како је тврдила, из кабинета губернатора Франка. Рекла ми је да га користи као ноћни суд, да мокри Хитлеру на главу. Вазна је била висока, с оштрим ивицама, питао сам је како се она на њега пење. Чинило ми се да сам унутар драме, коју би Виткаци могао да напише после рата, да није на почетку рата извршио самоубиство (Слојевски).

Виткацолог Јануш Деглер (Janusz Degler), у својој последњој књизи *Вишесіруки йоріпері Вийкација (Witkacego portret wielokrotny, PIW, Warszawa 2009)* још једном резимира своја претходна убеђења о његовој смрти: “Виткаци је размутио у посуду са водом таблете луминала и цибалгина. Садржај је попила Чеслава, а он је узео пастилу ефедрина како би изазвао кружење крви. Она је, падајући у сан, видела како је Виткаци подсекао себи жиле, најпре на превоју леве руке, а онда на десној нози, а како крв није почела да тече, пресекао је обе аорте на врату.”



**КУЛТУРА СЕЋАЊА: ЈОВАН ЋИРИЛОВ**

Приредила > Наташа Миловић

# Култура сећања: Јован Ђирилов

**А**ко постоје три врсте памћења (индивидуално, колективно и културно, као и постмеморија), онда смо за овај темат посвећен Јовану Ђирилову одлучили да дамо предност индивидуалном памћењу/сећању. Желели смо да га представимо кроз личне белешке њему драгих људи који се баве позориштем а са њим су радили, стварали и проводили време. Док постоји могућност да из личних архива добијемо слике, чујемо приче, забележимо их (макар и у кратким формама, готово цртицама из живота), негујемо културу сећања, сентименталну повест појединца као и институционално сећање места које је створио и на ком је радио до последњег тренутка. Таквим записима подстичемо да се појави неки *нови Јован*, инспирисан једним осмишљеним и продуктивним животом, а који остаје у културном и колективном сећању.

Јован Ђирилов је због свега што је урадио током живота припадао свима, те интимистички доживљаји њему блиских људи постају део меморијског наслеђа (подсетимо се да смо захваљујући томовима Историје приватних живота и новом историцизму, тек добили праве увиде у културне и друштвено-политичке контексте наше цивилизације). Надамо се да је ово само почетак и да ће неко од његових пријатеља и биографа бити оснажен да приреди и неки већи *мозаик од усјомена* у односу на овај сведени темат.

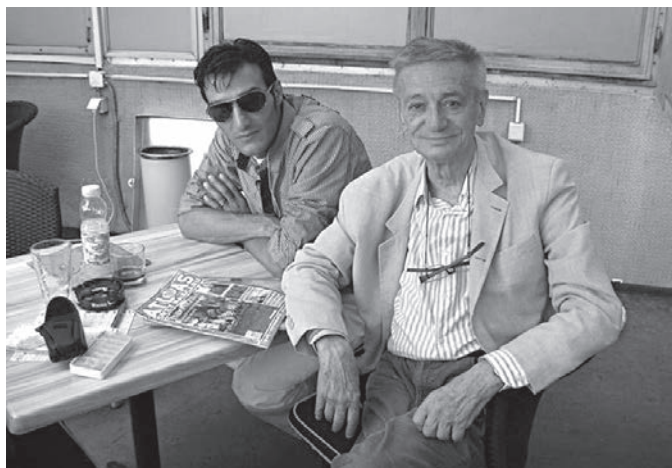
Извињавамо се онима до којих нисмо допрли. Захваљујемо свима који су се одазвали позиву и своје доживљаје са Јованом поделили са читаоцима *Сцене*.





## ПОСЛЕДЊИ ЛЕТ

> **Зоран Јовановић**, глумац, редитељ и директор позоришта Суно е Роменго



У познати и приближити се Јовану Ћирилову није било нимало лако. Енергичност и нестрпљење да саслуша саговорника у његовом случају били су врлина; тек на крају изречене мисли или саопштења, ако га заинтересује поента, тад замоли да му се све понови. Знајући то, увек сам прву верзију говорио кратко, с нагласком на поенту, и кад треба да поновим, онда детаљно испричам замисао или идеју.

Мене је одушевљавала његова доброта према непријатељима и изражена толеранција у сваком смислу и према свему. Постојали су и тренуци када га неко испровоцира својим текстом или коментаром у новинама и тада би веома љут сео за компјутер, написао одговор на провокацију, одштампао, прочитао наглас, изразио сумњу да ли је претерао или не, коментарисао са најближим пријатељима Новицом Антићем и Борком Павићевић и онда би то одложио са стране никада не пославши редакцији.

Опште су позната његова путовања по читавом свету, али и енергија која га је носила као птицу до те мере да ми се, рецимо, ујутро око 8 сати јавља да је у Београду и да лети за Берлин, око 13 се јавља реченицом: “Управо сам слетео у Подгорицу, идем до Будве да погледам представу”, а онда, око 22 часа, “ево, легао сам и читам ове твоје текстове, па умеш ти то и боље”.

– Јоване, ти си у Будви?

– Неееее! У Београду сам, не пада ми напамет да вучем оволико текстова поред свих оних књига које сам донео...

Често ми је причао како сања да касни на авион и сматрао је да, ако у сну стигне, то је можда знак да се неће пробудити... Јованова путовања су пуна анегдота и догодовштина, могао бих написати књигу о томе... Чак и његово “последње путовање”, на самрти, било је уз речи: “Драго ми је да сам те у животу упознао, јер поред тебе сам спознао да не мора баш све да буде по правилима, а да испадне добро. Осећам да сам уморан и да ми се спава, ал’ могу ти рећи да могу да одем насмејан, можда овај пут и стигнем на онај авион...”

## ЈОВАНОВИ ОКСИМОРНИ

> **Новица Антић**, преводилац

Н еуморно је трагао за оним што је ново и смело у позоришту + непрестано се враћао класици, нашој и светској = авангардни традиционалиста.

Био је агностик + са скрупулама ватреног верника, трудио се да не чини неправду људима и животињама = неверни верник.

Био је господар речи, разних речи, наших, страних, знао је где су рођене, куда иду, кротио их је + најснажније своје емоције исказивао је ћутањем = рецити ћутљивац.

Завирио је и у мале џепове овог нашег света, боравио је у крајевима чија имена тешко памтимо, а лако

заборављамо + најлепше стихове написао је о путовању по својој сопственој соби = путник у месту.

Носио је ципеле док се не распадне, одећу је третирао као нужно зло + због детаља, капа, шалова, капутића, често су га проглашавали нашим најбоље одевеним мушкарцем = старомодни монден.

Имао је стрпљења за најдосадније саговорнике + није имао стрпљења да завеже пертле = стрпљиви колерик.

Избегавао је да људима говори непријатне ствари + у јавности је често покретао теме од којих су многи зазирали = обзирни критичар.

Губио је ствари, мешао датуме, дане у недељи, године, шушкао омотима бомбона на представама + књиге, рукописи, белешке, биле су му увек уредно сложене, поређане у неком, скоро књиговодственом поретку = расејани педант.

Могла је да га превари свака промућурнија пиљарица + тумачио нам је Канта = наивни мудрац.

Биле су му стране све врсте националних мржњи, завада и митова + у иностранству никада није лоше говорио и писао о својој земљи, чак ни о оним људима и појавама које је у домаћој јавности критиковао = космополитски патриота.

Штедео је на себи, са страшћу калвинистичког писара + као разбаштињени руски кнез трошио је новац да обрадује оне које је волео = шкрти расипник.

Јео је тек онда када би му се од глади завртело у глави + слаткише је волео више од било ког детета = испосник сладокусац.

Трудио се да потисне мисли о људским манама и подлостима + као Сартров следбеник, није превише марио за тезу о човековој урођеној доброту = филантропски мизантроп.

Ретко се од срца смејао, понекад би се само сетно осмехнуо + волео је да насмеје саговорника = сетни козер.

Трудио се да у наше позориште усади дух модерног театра с јаким и јарким редитељским печатом + признавао је да наша позоришна стварност преовлађујуће

нагиње ка реалистичном, вербалном театру, са добрим глумцима и неретко не баш тако добрим редитељима = оптимистични песимиста.

Плашио се бола + није се плашио смрти = бојажљиви јунак.

Јован = авангардни традиционалиста, неверни верник, речити ћутљивац, путник у месту, старомодни монден, стрпљиви колерик, обзирни критичар, расејани педант, наивни мудрац, космополитски патриота, шкрти расипник, испосник сладокусац, филантропски мизантроп, сетни козер, оптимистични песимиста, бојажљиви јунак.

---

## РУКА Ј. Ђ.

> Борка Павићевић, драматуршкиња

---



У соби 101 коју у ЦЗКД-у зову мојом (Џорџ Орвел, “1984”), на зиду су фотографије Јована Ђирилова, начињене на Новом гробљу у повратку из посете Мири Траиловић (Јован је сигурно замолио пролазника да их сними његовим “идиотом”). У ствари, то је једна фотографија, јесен је и жуто лишће, прекрас-

но, дрворед и стаза. На првој фотографији Јован је на стази, на другој само дрворед жутог лишћа. Сцена за његов текст “Ја”, објављен у *Нину* (“Реч недеље”) дана када га више није било. И фотографије и текст написани су пре краја. И зато краја нема. Антиципативни простор и антиципативно време, и унапред и уназад.

Нисам сигурна колико је времена прошло, и од када, Ђирилов никада није имао страх од смрти, и о томе смо много разговарали, можда је то било због Сартра, сасвим закономеран сусрет и спој, или због сопствене природе, у чему такође нема случаја. Укратко, и од тога страха био је ослобођен, “бити или не бити”, волео је *Хамлета*. “Не можете ми одузети ништа, осим живот мој.”

Ма колико времена да је прошло или ће проћи, у тренуцима сваког “чвора” или незнања, посегнем за телефоном 063 232 235, где ли је, можда је још увек код куће, близу књига, и ако није, прочитаће, превести, рећи, разјаснити, упутити ме...

Понекад је то било тако и са његове стране, умео је да каже како је добро што он увек тражи и нађе дипломатско и могуће решење, не без авантуре, а ја њега нагоним и “подбадам”, и до викања доведем. А онда настане мир. Једном смо се и договорили да се више нећемо једно другом извињавати.

Читавог сарадничког, политичког, јавног и пријатељског живота, од првога тренутка у Атељеу 212, он је мени говорио “ти”, а ја њему “ви”. То је, у ствари, чувало наше “ја”.

Јован Ђирилов успео је да архивира свој рад и живот. Он је оставио све сређено и систематизовано, у Архиву града Београда, на иницијативу тадашње директорке, историчарке Бранке Прпа. Тешко да има тако савременог и модерног човека, са таквим смислом за наслеђе и историју. То је, наравно, само једна од Јованових особина.

Сигурно да би без Ђирилова много тога било другачије, а да је оно што јесте то, јер има Ђирилова. Не само на фотографијама, оспољеном виду једне филозофије рада и живота.

Пре неколико година у Барселони су ми украли торбу са свим телефонским свескама (те свеске су део учења од њега), и када му је дозлогрдило да га зовем за сваки број, појавио се једног дана са лепом свеском, абецедном, у коју је преписао све телефоне за које је знао да су ми потребни. Збиља, то је био његов начин делатног другарства.

И написао је, ретко леп рукопис, Јованова рука, на белом уводном папиру: “Драгој Борки, пази, чувај и пиши слободно, шврљај, ово је сад твој простор”, Јован Ђ. И онда П. С. “Извини за фаце које ти се не свиђају.” “Ово је сад твој простор”.

## ЗАПИС СА ЈАДРАНА

> Дубравка Кнежевић, драмска списатељица

Лето 1988. Прашњава Титова цеста у Каштел Старом у жеку туристичке сезоне, десет ујутро. Моја кузена Силва и ја чекамо Јована да дође расклиматаним локалним аутобусом из Сплита. Претходне ноћи срели смо се на једној од представа Сплитског лета – више се не сећам да ли је то био Ристић или Мађели. Премда сам господина Ђирилова упознала још као студенткиња, и радила за њега на Битефу, и дружила се с њим изван Битефа, ово је први пут да у разговору обоје помињемо Каштел Стари. Ја, зато што тамо проводим свако лето у теткиној кући поред хотела “Палас”, Јован зато што – дуга је прича. “Ја нисам тамо био од своје шесте године”, каже, “страшно бих волео да га поново видим”.

Аутобус стиже, пун туриста, Јован сав срећан, с великим осмехом. Док се спуштамо алејом чемпреса према хотелу, Јован нам одаје тајну: његова мама и он, још мали, преко лета долазили су у “Палас” половином тридесетих. Једно од његових најранијих сећања је да се пробудио у пола ноћи, сам у соби, није знао да откључа врата и да је некако испао кроз прозор и

упао у светларник где су га пронашле куварице. Можда је имао четири-пет година. Једино чега се још сећа су профитероле које су му дали да не плаче док су га чували у кухињи.

После два сата узалудне потраге по хотелу – где ли је “баш та” соба, дижемо руке. “Палас” је током година прошао кроз неколико реновирања, цео нови део је дограђен и ништа више није баш онако како је изгледало у очима Јована дечака. Пошто је на хотелској плажи кркљанац, одлучујемо се за мирнију, контемплативнију варијанту, где можемо на миру да причамо о позоришту и животу док се сунчамо, плажа хотела “Медена” поред Трогира. Током војње у прастаром стојадину (који ће се наредне зиме распасти на два дела на семафору) Јован и Силва крећу у дискусију о бродовима. Он је фасциниран да је моја кузена, за разлику од њега и мене, изабрала да студира нешто тако фантастично неуобичајено – бродоградњу.

Док смо стигли до Трогира, купили кесу грожђа од бакице на улазу на плажу (Јован тврди да грожђе не мора да се пере) и изабрали најудаљенију стену, ја сам већ дигла руке од конверзације. Јован, наравно, хоће одмах све да зна о градњи бродова, разлике између структура, материјала, једара, машина... Има ли нечега на свету да Јован није хтео да зна? Све, о свему, одмах, сад, а ако може и пре тога. Остављам их на стени и идем да тражим хоботнице.

По повратку затичем Јована самог, готово у зен стању. Лице окренуто ка сунцу, блажен осмех, у чудећем положају, жмури, и једе неопрано грожђе. Чује ме да долазим и тихо каже, као да се извињава: “Знаш, ја бих овако могао цео живот да живим.”

Сви ми, било сарадници и пријатељи, било људи који су га познавали само као јавну личност, знамо да није било тренутка мировања у његовом животу. Од свих година рада и дружења са Јованом Ђириловим, ово је успомена које се и данас најрадије сећам. Где год да је сад, надам се да није у махнитој јурњави и да су му сачували специјалну сунчану стену на плажи.

---

## ЈОВАН ЂИРИЛОВ И АНЕГДОТЕ

ИЛИ КАКО НЕ БИТИ ДОСАДАН ОПРАШТАЈУЋИ СЕ  
ОД ЧОВЕКА КОЈИ ЈЕ БИО СВЕ СЕМ ДОСАДАН

> Александар Милосављевић

---

Да ли имају смисла анегдоте о Ђирилову који је заједно с Миром Траиловић основао Битеф, о управнику позоришта или драматургу који је сарађивао с легендама домаћег и светског театра, промовисао неке од најзначајнијих редитеља, списатеља, театролога или критичара нашег позоришта; о уметничком директору и селектору који је обилазио земаљски шар, ерудити, драмском писцу, романисијеру, песнику, преводиоцу, критичару, колумнисти, јавној личности, о ненаметљивом и дискретном саветодавцу с којим су се консултовали иницијатори свих релевантних театарских подухвата... Јер на свим тим пољима Јован је био актер анегдота! И хоће ли те анегдоте илустровати њега или његово време? Или и једно и друго?

Али, што бих се ја бунио у име (одсутног) Јована, који је обожавао бизарности и доживљавао их, мислим, као изазове, препуштајући им се да би, претпостављам, испитао снагу властите личности и СВИХ својих капацитета у “судару” с очекиваним реакцијама паланке. Као кад је пред ТВ камерама из места скакао и петама се шутирао у тур, чак и именујући ову сумануту “дисциплину”.

На вест о изненадној смрти нашег угледног писца, Јован је отишао у покојников стан да породици изрази саучешће. У суморној атмосфери поведе се реч о томе како се “то догодило”. Неко од укућана рече да је писац, након ручка, отишао у радну собу и сео за компјутер. А онда се зачуо тресак. Они који су утрчали у собу затекли су писца којем је позлило и који је са собом на под повукао монитор компјутера. Смрт је била тренутна. “А да ли се при паду монитор разбио?”,



чули су запањени укућани питање Ђирилова. Да ли је то била Јованова непримерена реакција? Свакако! Но, беше ли то израз неувиђавности, или типично ћириловљевске знатижеље и наивности вазда детиње искреног Јована? Јер он је био и такав.

Јован је, међутим, био и веома осетљив, а то потврђују и његова наглашена ћутања, чак и резервисаност као реакције на вест о одласку њему блиских особа. У тим случајевима он као да није желео да буде свестан догађаја, као да се затварао у своје љуштуре, оклопе и самоће, препуштајући се властитим формама туговања. Непосредно пре отварања првог Битефа одржаног после смрти Мире Траиловић, у часу пред Јованов излазак на сцену с које ће се обрати гледалишту, пришао сам му и питао нешто бесмислено. Могао ме је погледати “бело” или ме отерати, али ме је тужно погледао и рекао: “Извини, не знам шта ме питаш, сада мислим на Миру.” И такав је био Ђирилов.

Неком приликом је дефинисао важну димензија властите личности, везану за свој непрестани ангажман на мноштву различитих поља: “Ја сам као лик из цртаног филма. Трчим, непрестано сам у покрету, и трчаћу увек, чак и када под мојим ногама не буде тла. А пашћу када будем видео да трчим преко провалије, кроз ваздух.” Зар Јован није био и такав!

У авиону на лету за Њујорк започео је необавезни разговор с човеком са суседног седишта. “Често путујете?”, пита Јован. “Да”, следи одговор. “Први пут летите у Њујорк”? “Не, често сам тамо”. “А чиме се бавите?” “Ја сам министар спољних послова Југославије, господине Ђирилов.” Да ли је Јован био расејан или можда циничан? Јер умео је да буде и једно и друго.

И, на концу, частим “Сцену” још једном анегдотом чији је Ђирилов главни актер. И то вишеструки!

Путујући по Сједињеним Државама у потрази за представом коју ће довести на Битеф, Јован је сазнао да се у неком тамошњем театру припрема занимљива премијера. Чуо је већ за то позориште, али о будућој представи није сазнао ништа. Упутио се с караја на

крај САД-а и стигао тамо где је наумио пред сам почетак представе. Пошто није најавио долазак, на благајни је купио улазницу као и сваки други анонимни гледалац. Ушао је у салу, представа је почела а Јован је доживео шок. У представи се, наиме, радило о томе како дотична театарска трупа припрема представу на коју, не без треме, намерава да позове славног Јована Ђирилова, као селектора чувеног Битефа!

---

## РЕНЕСАНСНА ЛИЧНОСТ ВЕЛИКЕ ЕНЕРГИЈЕ

> Жељко Хубач, драмски писац

---

Са Јованом Ђириловим ме је давне 1992, у канцеларији дирекције Битефа, упознала драматуршкиња Дубравка Кнежевић, која је тих година била његова блиска сарадница и прву анегдоту о њему испричала ми је управо она: Ансамбл из Кине, чије сам име заборавио, на београдски аеродром стигао је много пре предвиђеног рока и гости, који нису знали ниједан други језик осим матерњег, у сусрету са аеродромским особљем споразумели су се само помоћу речи “Битеф”. Убрзо је у канцеларији дирекције Фестивала zazвонио телефон, слушалицу је дигла Дубравка, али кинески је и даље био препрека за разговор. А онда се појавио Јован и, на запрепашћење свих, почео је у слушалицу да, како се она изразила, “сасипа кишу сугласника са покојим самогласником чија је једина сврха била, ваљда, да спречи наступајућу фрактуру језика”, но комуникација је ипак успостављена. Дубравка је тврдила да се Јован до тада није похвалио да, поред бројних језика на којима га је слушала како говори, зна и кинески. Он је и даље тврдио да у ствари зна само неке основне речи кинеског, али – гости су стигли до хотела. Кад год би причала о њему, Дубравка је за Јована

говорила де је *ренесансна личносћ*, а ту своју тврдњу обавезно је поткрепљивала овом анегдотом.

Када сам први пут ушао у управничку канцеларију ЈДП-а, Јован ме је дочекао седећи тако да су му прекрштене ноге биле на столици. Морам признати да ме је тај неформални дочек прилично релаксирао. Данима сам пре тога смишљао шта је упутно да му на предстојећем састанку кажем, а шта да прећутим, али након овога језик се сам *развезао*... Поуздано знам да му моја логореја никада није пријала, верујем ни тада, али усред тог разговора (базично монолошке форме), у канцеларију је, као спас за Јована, ушла драматуршкиња Даша Ковачевић, која се управо вратила из Швајцарске и донела му је најновију енциклопедију савременог театра. Скоро два сата прелиставали смо за нас, у том тренутку, драгоцену књигу (литература из света у годинама санкција била је реткост у Београду), Јован је на скоро свакој страници препознавао фотографију понеке представе која је учествовала на Битефу, а ја сам на сопствено изненађење – ћутао. Полуотворених уста, из минута у минут схватао сам да је више од сто представа апострофираних у тој репрезентативној публикацији београдска публика имала прилику да види захваљујући Јовановом изузетном осећају за квалитет. Велика привилегија за београдске позоришнике...

За ту Јованову канцеларију везује ме још један догађај из деведесетих. Тих година је у Београд, као избеглица, дошао мање познати тузлански глумац који ми је на премијери у Народном позоришту рекао да ме познаје и да је познавао жену која ме је родила, а која је две деценије раније радила као конобарица у НП Тузла. То ме није посебно узнемирило, али информација да се са њом тада забављао један београдски редитељ који је, како сам потом проверио у *Годишњаку југословенских позоришта*, 1966. режирао у Тузли (ја сам рођен 1967) прилично ме је онерасположила. Познавао сам тог редитеља, био је пристојан човек, али у позоришном свету оличавао је све оно што ја никада нисам желео да будем. Естетско-генетски кошмар ме

је тог летњег дана натерао на дугу шетњу и негде пред ЈДП-ом видео ме је Јован. Онако унезвереног, одвео ме је у своју канцеларију и на његову радозналост одговорио сам искрено. Разумео је моје разочарање и покушао на разне начине да ме орасположи (тада сам чуо и причу како је Мата Милошевић сазнао ко му је отац) али ништа није помагало до тренутка када ме је Јован прилично императивно натерао да погледам свој профил у огледалу које је висило наспрам његовог стола. У првом тренутку нисам разумео зашто бих то радио, а онда ми је рекао да пажљиво погледам свој нос и изведем закључак. И синило ми је! Редитељ за кога сам тих дана мислио да је мој биолошки отац, имао је изразито велики и крив нос, нимало сличан мом. То сазнање и Јованов осмех на лицу одагнало су сваку сумњу.

У Јовановом стану био сам десетак пута. Иако су сви с правом причали о тој његовој импозантној библиотеци, мени је ипак била дража соба са великом шкрињом у чијој доњој фијоци је Јован одлагао драге фотографије. Уживао сам у његовим дивним причама о људима са тих фотки и потајно чезнуо да се и ја једном нађем на некој од њих. Једног зимског дана док је Јованова мајка још била жива, Јован и ја смо се, после једночасовног разгледања најновијих фотографија у његовој колекцији, у ходнику спремали да изађемо. Одједном, Јована је јако узнемирило сазнање да се и његова мајка спрема да изађе. Пажљиво јој је рекао да су на радију јавили да због изузетне хладноће старим људима не препоручују да излазе због леда на тротарима, на шта му је она, брецнувши се на опаску да је стара, одбрусила: “Па ако старим људима не препоручују да излазе, шта ћеш онда ти напољу?”

Само једном сам путовао заједно са Јованом. Наравно, нисмо ишли авионом на неки далеки континент, већ смо се возили пут Ниша у мом Југу 55. Што би рекла моја мајка, “спрам човека и дестинација”, мислећи на мене, наравно. Јован није дозвољавао да пушим у колима, а ја сам, и поред његовог инсистирања да јајем некакве *специјалне енглеске* бомбоне које је држао у

једној старој округлој металној кутији и за које је тврдио да ублажавају пушачку страст, током пута стајао на сваких педесет километара да бих запалио цигарету. И кад сам четврти пут стао, негде надомак Ражња, Јованово гунђање у браду достигло је врхунац, наине изашло је из те браде. Револтиран дугим путовањем рекао ми је да је погрешно што у Ниш није пошао са Ирфаном Менсуром, барем би се возио удобним колима. Из беса сам попушио чак две цигарете, једну за другом, и до Ниша нисмо проговорили ни реч. Кад смо ушли у канцеларију тадашње директорке нишког театра Биљане Крстић, Јован је одмах питао за Ирфана. Биљану је рекла да се Ирфану ауто покварио негде код Јагодине и да ће каснити. Са савршеним инстинктом за акцију, истог момента Јован се окренуо и питао: “Кад полазимо за Београд? После представе или после коктела?” Изненађен нисам знао шта да одговорим, а он је прекинуо непријатну паузу констатацијом: “У праву си, то зависи од тога каква је представа.”

Једног лета, током мог традиционалног августовског боравка у викендици на Чемернику, позвала ме је пријатељица и рекла да се налази на путу ка Прохору Пчињском, те да би хтела да сврати до мене на кафу, са пријатељима. Обрадовао сам се гостима и пошао до Грделице, места крај ауто-пута, где смо се договорили да их сачекам. Наравно, у вароши сам најпре купио новине и кренуо да их читам, док сам у оближњем бирцузу уз кафу чекао госте. У новинама сам прочитао вест да Јован Ђирилов сутра у Пули држи предавање на неком конгресу. Уто је наишао ауто са мојом пријатељицом и из њега је, поред ње и њеног мужа, изашао нико други до Јован! Био сам потпуно збуњен с обзиром на оно што сам прочитао. Питао сам га зар није у Пули, а он је рекао да авион полеће тек сутра и због тога не жели да пропусти прилику и најзад преспаву у једном манастиру. Тада сам схватио да је Хајзенбергова теорија неодређености (која ме је баш намучила током студија на ПМФ-у, па је због тога памтим као ноћну мору) могућа и изван окружења

брзине светлости, те да положај не само субатомских честица, већ и човека, поред његове масе одређује пре свега – његова енергија. Јованова несвакидашња енергија, коју и данас осећамо.

## 83:38

> **Борис Лијешевић**, редитељ

Године 2010. на додијели годишњих награда у Атељеу 212, тадашњи управник Кокан Младеновић, хотећи да докаже актуелност теме којом је насловио сезону “(N)EX(T) YU” отвара церемонију писмом које је из неке, заборавиосамкоје далеке земље, тих дана стигло у Атеље. Писмо је било адресирано: “Мира Траиловић, Атеље 212, Београд, Југославија”

Двије и по деценије закашњело писмо којим пошилиалац позива (већ одавно упокојену) Миру Траиловић на премијеру, изазива смијех у публици. У моменту када Кокан већ планира да поентира неким духовитим коментаром, Јован му отима писмо и ставља у џеп, са изговором: “Ја ћу јој то предати, ја ћу први видети Миру.”

Јована памтим из времена почетака Града театра када је подржавао моју мајку у напорима да створи фестивал. Имао је тада стрпљења и за моје гимназијске позоришне покушаје. Касније је писао готово о свакој мојој премијери. Како смо дјелили датуме рођења, последњи пут смо се чули за његов 83. а мој 38 рођендан. Већ изнемогао није пропустио да ме још једном подржи подсјетивши ме на кључне ствари за комад који у том тренутку режирам. Његова смрт била је очекивана, па ипак сам се изненадио на комеморацији када сам схватио да Јована стварно више нема. Да су подршка, доброта и разумијевање, који су постали толико подрзумијевани попут топле воде у чесми, ипак коначни. Није ми била блиска мисао да за Јована може да постоји крај. Тек тада схватио сам колико је снаге, и

духовне и физичке, потребно да се буде тако стрпљив, благ и добронамјеран и да је по томе Јован јединствен и непоновљив у нашем позоришном простору. Јованово присуство у мом животу је немјерљив и непоновљив поклон који се препознаје још дуго пошто нестане.

---

## ПРИЈАТЕЉСТВО НА ПРВИ ПОГЛЕД

> **Ксенија Драгунска**, драмска списатељица, Москва  
(превод: Новица Антић)

---

**Н**емам разлога да се жалим – често упознајем необичне, занимљиве, талентоване људе. Али, чак из читавог тог сазвежђа разноликих позоришних људи, Јован Ђирилов се, као некаква јарка звезда, потпуно издваја...

Упознали смо се у Москви, почетком 2003. Вејао је снег. Позвао ме је телефоном (била сам тада још мало позната драмска списатељица) и замолио ме да му донесем дискету са драмама. Договорили смо сусрет у МХАТ-у, на представи по Павићевом роману *Вечности и дан више*. У позоришту смо се мимоишли, неко време смо кроз московску ноћну мећаву тражили једно друго, покушавали да се сретнемо, час у кафеу, час у хотелском лобију. “Носим смешну капу, такву овде нико не носи, одмах ћете ме препознати”, рекао је Јован. На крају смо се срели. И, заиста, чудна капа, некаква сомотска или плишана француска берета, а испод ње – дечачко лице и топле, смеђе, насмејане очи... Сви смо чули за љубав на први поглед, а за пријатељство на први поглед? Дешава се? Наше пријатељство било је баш такво, на први поглед, сложили смо се у оценама представе коју смо одгледали, нама, људима различитих генерација, није требао ни тренутак “прилагођавања”, као да смо се знали од раније, као да нисмо будући познаници, већ давни, као да смо били на истом таласу.

У септембру исте године, први пут сам дошла на Битеф. Незаборавно – први сусрет са тим градом, топлина, кестенови, кафеи, “испијање кафе” са Јованом и Новицом Антићем, који је до тада већ јуначки превео две моје драме... Без Јована, тешко да бих доспела у Београд, тајанствени, величанствени град који је много пута страдао у прошлости и који је постао један од мојих омиљених градова на свету, неисцрпан извор надахнућа. Захваљујући Јовану, доспела сам на Битеф, где сам први пут видела театар каквог у Русији нема и тешко да ће га икада бити. И само захваљујући Јовану, сада у Београду имам толико пријатеља које заиста волим и са којима ћу, надам се, урадити нешто лепо и добро у позоришту. И, заправо, најлепше је што је моје упознавање са земљом и народом почело управо са позоришним људима, таквим, као што је био Јован и његова екипа на Битефу. Сада сам убеђена да у Србији живе људи који много воле позориште, отворени, талентовани, срдачни, гостољубиви људи.

Јован је, по своме духу, био врло млад човек. Његово унутарње “ја” било је много млађе од њега самог, биолошког. Многи моји познаници су, у поређењу са њим, одржавали старци, у поимању естетике, поимању света и његовог смисла. На пример, понекад потрошим силно, силно време да неком вршњаку објасним нешто и нисам сигурна какав ће бити резултат. Јован ме је разумео од прве речи, само је још прецизније формулисао моја виђења неке представе, драме, човека. Чак, рекла бих, било је у њему много детињег – радозналост, жудња за новим. Љубав према слаткишима. А, ако је на фестивалу била крцата сала, када не би било места, Јован, човек у годинама, спокојно би сео на под. Харизматични лидер, зналац позоришта и мноштва језика, био је потпуно лишен уображености, надмености, прорачунатости, позе, свега онога што може лако да обузме и човека с пуно мање заслуга. Никада нећу заборавити одлазак у ромско насеље, у мају 2011, где смо гледали *Хамлеџа* у извођењу тамошњег аматер-



ског позоришта. Тако нешто никада не бих видела да није било Јована.

Сада је он негде, тамо, где је увек сунце и где анђели разних племена, на разним језицима, играју за њега представе...

## МИСЛИТИ СТИХОВИМА НА СРПСКОМ, ЕНГЛЕСКОМ И РУСКОМ

> Милена Драгићевић Шешић



Још од студентских дана имала сам прилике да сарађујем са Јованом на различите начине и у различитим околностима. Мој први “професионални” ангажман студенткиње I године Академије за позориште, филм, радио и телевизију био је на послу секретарице Јована Ђирилова у време Битеф фестивала 1973. Двадесет година након тога, Јован промовише моју прву књигу *Уметности и алтернатива* пред пуним Битеф театром, а 1995. срећемо се у Москви на конференцији УНЕСКО-а у супротстављеним улогама. У другој половини деведесетих радимо заједно и у Управном одбору Фонда за отворено друштво... а од 2001. често

се срећемо, сада на истој страни, у оквиру УНЕСКО конференција и радних столова – Јован је председник националне комисије за УНЕСКО, а ја водим УНЕСКО катедру за културну политику и менаџмент...

Делимо и интересовања за алтернативно и маргинално, за помоћ угроженим друштвеним групама с једне, а експерименталном и иновативном уметничком изразу са друге стране.

Но, испричаћу неколико анегдота које показују комплексност личности Јована Ђирилова, личности која има разноврсна интересовања, спремна је да помогне другима, али истовремено и личности која не пушта лако придошлице у “свој простор”, личности која је спремна да прихвати различите (пре свега политичке) одлуке и компромисе да би остварила своје приоритетне циљеве – путовала и видела представе како би изабрала оне најбоље за Битеф.

Септембра 1973. са колегиницом Маријом Кирић (Џвијановић) делила сам радно време секретарице у канцеларији Јована Ђирилова. Као раноранилац, радила сам преподневну, а она поподневну смену. Иако је преподневна смена била “динамичнија” (у то време у Југославији се радило само до два или три, те се после подне нико није ни јављао ни долазио, па је поподне било само дежурство), како нам Ђирилов није дао никакве специјалне задатке, имале смо обе доста времена, посебно те недеље пре него што ће почети фестивал. Но, како се почетак фестивала приближавао, тако су учестали телефонски позиви новинара са најразличитијим питањима. Обично никог из дирекције није било те је било логично да почнем да читам досијее о свакој позоришној трупи и представи која ће доћи на Битеф. И иначе, разлог што сам се јавила да имам праксу на Битефу, јесте пре свега могућност да гледам представе и да се упознам са савременим светским театром, јер ипак, као студент I године, још увек нисам имала ни знања, а још мање увида о најновијим тенденцијама у позоришној уметности света.

Једног дана, још увек пре почетка фестивала, Јован је ушао у канцеларију, очито изнервиран и лоше воље. Видевши да читам досије о театру из Канаде, просто је експлодирао – “Ко вам је дозволио да узимате било шта са полица? Шта ту имате да читате и гледате? То није за вас!”

“Како ћу онда давати информације новинарима – па ја сам ту за то да у вашем одсуству могу да одговорим на телефонски позив!”

Мој одговор још више га је изнервирао: “Таман посла да ви дајете информације новинарима. Ви о томе ништа не знате! Кажите им да зову поново када ја будем ту – само то је ваша улога – кад неко зове кажете да нисам ту!”

“Онда не морам да седим у канцеларији. Ако се нико не јавља не телефон – тај који вас зове схватиће да нисте ту, па је беспредметно да се ја јављам да бих то рекла. А новинари питају конкретне ствари – није то нека велика филозофија – и до сада сам успела да нађем све одговоре на њихова питања”, самоуверено одговорим, запрепашћена што нисам добила похвалу због своје самоиницијативе – већ грдњу.

А Јован, још у већем шоку што је чуо да сам већ давала неке информације, потпуно црвен, каже: “И на која сте ви питања уопште могли њима да дате одговор?” И даље зачуђена кажем: “На врло једноставна, рецимо: да ли канадска трупа игра на енглеском или француском језику...”

Мој миран и убедљив тон смирио је и Јована, па, иако углавном настављајући грдњу на крају је рекао: “Добро, кад вас све то толико занима – али МОЛИМ ВАС ДА СВАКИ ДОСИЈЕ ВРАТИТЕ НА СВОЈЕ МЕСТО!”

Кроз неколико дана – имала сам већ и молбу за њега – мислећи да ће сад бити неумољивији. Бургтеатар је гостовао представом *Кас преко Богенској језера*. У представи има и десет статиста који играју раднике на покретној траци. Требало је да нађемо статисте за то – али нас је толико својим објашњењем заинтригирао асистент редитеља да смо Марија и ја апсолутно желе-

ле да и ми учествујемо. Позвале смо колеге са класе и из Академског кино клуба – и питале Ђирилова да нам дозволи “одсуство” из канцеларије за време проба, јер и нас две бисмо се радо прикључиле овај групи. Скоро да смо биле сигурне да ће рећи да не долази у обзир, да неко мора бити у канцеларији – јер фестивал је већ и почео – но он је “из прве” рекао: “Наравно да можете”... Ето, захваљујући Јовану, моје једино сценско искуство било је на Битефу, и то са Бургтеатром – улога фабричке раднице!

Много анегдота везује нас и наредне године на Битефу, када је моје радно место било место фестивалске домаћице у хотелу Славија, али мислим да је боље да испричам нешто везано за наш много каснији сусрет у Москви.

У пролеће 1995. јавио ми се Милош Васиљевић, тада службеник МИП-а у Југословенској комисији за УНЕСКО, речима: “Добили сте позив од УНЕСКО-а да идете у Москву на конференцију посвећену развоју културе. Када можете доћи до нас, ми треба да сносимо трошкове вашег пута, а они трошкове вашег боравка.” Договорили смо се да ћу доћи наредне среде, али већ у понедељак Милош се поново јавио, рекавши да му је веома непријатно, али председник комисије ставио је забрану и “Југословенска комисија не жели да је ви представљате у Москви”. Није престајао да се извињава, рекавши, нисам то очекивао, ви сте стручњак за тему, нисам могао да претпоставим... На шта сам одговорила да је то сасвим логично, још од 1991. склањају ме чак и са договорених предавања... А и сама сам одбијала да учествујем у државним програмима – тако да је “сасвим у реду да не путујем никуда преко владе комисије...”

И тако заборавим на конференцију, а није ми пало на памет да питам кога ће комисија да пошаље уместо мене. Но, за месец дана, на моју кућну адресу, стигне писмо Руске комисије за УНЕСКО која ме позива на конференцију и сноси све трошкове везане за мој долазак. Наравно да сам се обрадовала. У то време није

се много путовало, а лични позив значио је и велику част, дакле, зову ме управо због моје стручности, а не само као делегата једне средине.

Но, моје је изненађење било велико када сам на конференцији срела Јована Ђирилова – званичног делегата Србије. Очекивала сам неког “апаратчика” Министарства (попут хрватског делегата који је на исти начин заменио позвану Наду Швоб Ђокић) и с којим сам се, игром случаја, упознала већ на аеродрому. Јовану је било непријатно јер ме није очекивао, знао је да сам била позвана ја, а не он, и одмах, иако нисам ништа коментарисала, рекао је неку врсту извињења: “Ви знате, ја нисам компетентан за учешће на овој конференцији, али – то ми је шанса да видим нове представе у Москви, морам да сам у току са дешавањима у театру...” Провели смо на конференцији узбудљива три дана, ишли у позоришта, моје излагање било је изузетно запажено, и сам Јован био је одушевљен. Последњег дана конференције јавио се за реч: “Нисам стручњак као сви ви – слушао сам вас пажљиво, и оно што сте говорили дубоко ме је потресло – написао сам и песму коју ћу вам сада прочитати! Молим преводиоце да је не преводе – ја сам песму сам превео”.

И онда је Јован прочитао песму – на руском, на енглеском, па на српском ... Сећам се само стиха о томе како сваки дан “умре један језик на земљиној кугли”...

Била сам и ја, и цео скуп, дубоко дирнута његовом вештином и способношћу да из свих наших научних, понекад и досадних излагања, извуче суштину, да је искаже поетским сликама, и то још на три језика – а на сва три песма је одлично и звучала... Постало је потпуно јасно да уметнички исказ појачава, разјашњава и даје нови, дубоко људски смисао научном исказу! Преводи научни исказ у форму која је свима приступачна и комуникационо ефикасна!

Од тада до данас, на сваки научни скуп који организујем зовем и неког уметника, да изведе перформанс, прочита песму, изложи слику... То је постао и стандард конференција Европске културне фондације... Дакле,

умеће Јована Ђирилова и његова жеља да конференцији на коју је позван да допринос показала је свима нама колико је важно учешће уметника у научним дискусијама – и колико та “интердисциплинарност” суштински има смисла.

---

## ПОЗНАВАЛА САМ ЈОВАНА

> мр **Весна Богуновић**,  
теоретичарка уметности и медија  
(Београд, 20. април 2015)

---



Упознали смо се у банци  
Користио је хемијску оловку са четири боје  
Тада сам први пут чула да је некада имао пса Дениса  
А пре тога, мачку

Касније, Јован је дуги низ година био у мом животу  
Док није отишао

Никада није био досадан

Био је одважан радник. У култури  
Трагач и посматрач  
У ходницима са вратима која не отварамо, а иза којих  
може да се види

Волео је поезију  
У њеној недоречености, на домак истинама  
Био је смео

Умео је да изрекне “Извини”  
Да се искрено покаје  
и обрадује генијалној “грешци”

Није имао своју канцеларију на Теразијама.  
Седели смо у тој канцеларији заједно  
Он, увек за истим столом у углу  
И сметало му је сунце  
Ја сам “наследила” сто од Новице Антића

Умео је да прича о пријатељима  
Увек о једном у једном дану

О Маји, његовој Маји, па после Ђорђевић  
својој мами, другој мами, тати и другом тати  
Дунђерскимa и позоришту које је горело 1927.  
О његовом позоришту које је годинама касније изгорело,  
Лепи Жунџић, Дединцу, Беловићу, Кишу, Сартру,  
Срејовићу,

Мири, Мири, Мири..., породици Симић,  
Жмукићу, Савети и Слободану Машић, Гавели и Џоји  
Марији Црнобори, Динуловићу  
Јелени Шантић

Борки

Радмилу

Новици

Зорану

Бранки и Млађи Веселиновић, Вери Коњовић

Урбановој, њеном жутом и њиховим телефонским

разговорима

Ненаду и Биљани

Олги Мириној, Гуци Траиловићу

Феликсу, Саши, Цвеји

Мирки Јанковић, Ацики, Петру Марићу

и другим многобројним пријатељима.

Можда је за свакога од нас негде имао  
фасциклу, систематично сложених података  
И јасно исписаних наслова.

Волео је да помене сестру Бранке Веселиновић,  
благајницу ЈДП-а

Кутије од ципела у којима је  
Још као дечак имао своје позориште

Собичак на Бановом брду  
Код Веселиновићевих  
И аутобус 55

Кућу и своју собу у Ђуре Јакшића 45 у Кикинди  
Да је након једине здравствене интервенције у животу  
Операције крајника у 17-ој  
Убрзо отишао у Београд

О најинтимнијим стварима нисмо говорили  
Једноставно смо знали за њих

Учио ме је свакога дана  
Научио ме је пуно  
Оставио је веру у знање  
трагање и стварање.  
Очекивања од 21. века

Отишао је  
И никада више неће доћи

Знам да је умео да путује лако на друге планете

Сада му поклањам један свој стих:

*Улице говоге и одвоге  
and what about the pain?*



## ПОЛИФОНИЈА ПО ЈОВАНУ

> Љубица Бељански Ристић, уредница  
Битеф Полифоније 2000–2014.



Иако сам много својих књига и других штампаних материјала позајмљивала и често заборављала коме сам их дала, тако да ми много тога никада није враћено, није ми, у ствари, било превише жао, јер све те књиге ипак су биле ту негде и волела сам да о томе мислим као о заједничком добру. Код мене су, на крају крајева, исто тако остале неке књиге мојих пријатеља... Не памтим за сваку чија је била, али за оне које знам, када год их погледам, оне ме подсети на те моје пријатеље и некако нас држе заједно. Слична осећања имам и са књигама које сам добила на поклон или купила, а које су део мојих интересовања и истраживања. У последње време, често гледам на то брдо књига на полицама које иду од пода до плафона на сваком слободном зиду у нашем стану и некако увек помислим на Јована. Јер, годинама сам замишљала како то изгледа Јованова библиотека, те хиљаде књига на полицама, комодама, столовима, столицама...

Ту постоји много прича. Али у тој Јовановој библиотеци, једна међу хиљадама, не знам где и на којој полици или столици, имала је част да стоји и једна књига коју сам ја поклонила Јовану.

Сећам се те примопредаје, тог сусрета – било је то после прве или друге Битеф Полифоније, негде почетком 2000. године, када сам пронашла тек изашло, најновије издање врло занимљиво конципираног и дизајнираног лексикона савременог позоришта у неком иностранству где сам била на једном конгресу драме и позоришта у образовању. Узела сам два комада. Један за себе, а један за Јована. Када смо се срели, ја сам бојажљиво рекла да сам му донела једну књигу и мало је дуже држала у руци не пружајући му је, страхујући да ће рећи да је већ има. Ваљда је осетио да оклевам и невероватном брзином узео је књигу из моје руке, убацио је у своју торбу и, као да ми чита мисли, смешећи се рекао – Ову немам! Ја сам одговорила – Уф, добро је! Насмејао се и била сам срећна као дете које је успело да се угура код свог старијег брата, а да га овај не избаци из игре.

И то је оно чега се сећам и што се као нека дубинска структура увек изнова понављало у нашим сусретима у годинама које су следиле од тих првих па до ове последње, петнаесте Битеф Полифоније, прошле 2014. године. Почињало би негде у мају, мојим изоколним питањима у вези са слоганом Битефа за ту годину, како бих могла покренути истраживање назива Битеф Полифоније којим ћемо, као пратећи програм, посвећен пре свега младима, у процесу креирања програмске поставке и свог наслова, успоставити видљиве, а понекад и скривене везе и малу игру са слоганом и темама главног програма. Смесити то и остварити жељени циљ – полифони приступ, вишегласје, многозвучност, варијације на тему, контрапункт... Ја бих се, углавном, као и са оном књигом, увек помало бојала да сам промашила, претерала или банализовала ствар. Али, када год бисмо се срели то је био неизоставни део наших разговора. Прича се развијала, а разговори се, углавном, не би завршавали, остајали би отворени и онда би се, када сам, вероватно, у неком тренутку последње одлуке застала у причи, десило оно његово брзо реаговање, али сада уз изјаву – Добро си то смислила! Насмејали бисмо се и ја сам знала да је назив Битеф Полифоније за ту годину усвојен.

Мој последњи сусрет са Јованом збио се почетком августа прошле године. Већ му је било тешко, али позвао ме је да се видимо и да, као и сваке године до тада, наставимо разговор, разменимо мишљења, заокружимо причу... Слоган Битефа био је *Past is present*, а наслов који је још увек чекао да дефинитивно буде усвојен, гласио је – *На њогао, моја мисли!* (*Хамлеј*, II чин, сцена друга) – играјући се Шекспиром и контрапунктом који је понуђен, позивајући на размишљање о смислу сопственог постојања и питањима моћи позоришта да истражује истине и открива знаке деловања за будућност. Јован је слушао. Свидело му се. Разговарали смо некако озбиљно, мирно... и као да смо отишли у неку дубину у којој су се отворила суштинска питања која сам уткала у предговор Полифоније. Тако је петнаес-

та Полифонија тематизовала успостављање сопственог континуитета и постојања сада и овде, наставила трагање за полифоном драмом и позориштем као концептом за будућност, поиграла се контрапунктирањем као поступком усклађивања и узајамног недопуњавања различитости, опречности, супротстављености... Позвала је на деловање, али пре свега, на размишљање о снази и моћи позоришта да покрене емоције, критичку мисао, да оснажи, да буде лековито, да буде одговорно, да утиче на промене, да учини свет бољим.

Донела сам му на поклон књигу Јелене Ковачевић *Позориште и етика* коју му је она с поветом послала и о којој ћемо говорити на Полифонији. Одмах ју је узео, отворио и радовао се читању.

Тада сам први пут видела Јованову библиотеку.

Гледам у моје књиге по полицама и столицама и мислим на Јована.

---

## ДАБЛИНЦИ

> Милан Лучић

---

Већ неколико месеци нема Јована, али често ми се враћају неке слике и догађаји у којима смо обојица били присутни. Вероватно исто као и свим другим његовим пријатељима и сарадницима, чини ми се да је наш однос био посебан. Интензивно смо сарађивали неколико година, виђали се и разговарали свакога дана, гледали безброј представа, заједно путовали и непрестано се међусобно шалили један на рачун другог. Беспштедно, непрестано, без обзира на околности. Зато је јако тешко изабрати само једну анегдоту која би тачно описала природу тог односа. Мењао је глас преко телефона. Правио је све могуће шале на рачун моје килаже и његових година. У Дублину, на дан Светог Патрика, офарбао је лице у боје ирске заставе и такав се појавио у позоришту, на запрепашћење свих осталих гостију фестивала. У Единб-

ургу, прекинуо ме је у пола реченице и захтевао да се заустави аутобус којим смо се возили како би ме избацио напоље. То су само неке од потпуно надреаличних слика које ћу памтити. Јован је допуштао и да му узвратим. Пошто смо обојица ранораниоци, намерно сам га звао у време када је он слушао јутарњи дневник на ББЦ-ју, његов омиљени извор информација. Успевао сам да га наљутим, али само на тренутак, док не би смислио адекватан и увек врло снажан противнапад. И ту се највише видео његов карактер јер, осим што је био ерудита и визионар, Јован је уједно био и дете заробљено у телу одраслог човека.

## ДРУЖЕЊЕ КАО ДОЖИВЉАЈ

> Аја Јунг, директорка Београдског фестивала игре



**Д**ружење са Јованом увек је било догађај. Било да се сретнемо на улици или у позоришту, или испланирамо састанак. Увек је тражио да ја будем иницијатор састанка, одредим време и место, а

затим би све податке унео у “недељну табелу”. Јован никада није каснио на састанке. Поштовао је туђе време, као и труд. Никада не би узео карту за позориште, ако није сигуран да ће стићи на представу. Никада не би обећао, а да зна да можда не може нешто да испуни. Заједничко нам је било да презиремо празнике и рођендане. То је урођена особина, и нема везе са годинама. Понекад бисмо се 1. јануара договорили да будемо заједно, и онда бисмо имитирали све познанике и начин на који људи славе или честитају неке нама бесмислене датуме.

Једном је са огромном тортом бануо код мене и открио да му је рођендан. Моја старија ћерка тада је била мала и нас троје смо причали, смејали се и јели тарту док нам није припала мука. Али, нисмо смели да изговоримо оно “глупо” – срећан рођендан. Моје венчање, са кумом Јованом, насмејало је и уличне свираче... Памти нас још увек и матичарка која је разумела да Јован и ја желимо само да се све брзо заврши, па је убрзала колико је могла.

Остаће упамћено једно лепо заједничко путовање у Тел Авив, као и редовни телефонски разговори у цик зоре, када бисмо препричавали све оно што се синоћ десило у граду. Јован је волео путовања и са радозналешћу детета прилазио је свакој теми. Остаће упамћен мали фото апарат којим је, онако за себе, бележио ситуације, људе, догађаје, чак и у невероватним ситуацијама...

Београдски фестивал игре, са Јованом који седи у I или III реду, и то са стране, и чији поглед тражим одмах после представе. По његовом изразу лица, знала сам да ли сам урадила добру ствар.

Недостаје ми Јован. Ове године десио се први Београдски фестивал игре коме он није присуствовао, али смо зато осмислили награду која носи његово име. Верујем да ће она трајати у годинама које долазе, представљајући оно ново и неочекивано, оно што помера границе, или оно што би учинило да Јован дискретно намигне у знак пуног одобравања.



## РОМЕО И ЈУЛИЈА ОК РОДИТЕЉА

> Ана Томовић Ршумовић, позоришна редитељка  
и Вук Ршумовић, филмски редитељ



Свог супруга Вука Ршумовића упознала сам на Битефу 1998. Те године ме је Игор Добричић позвао да радим у билтену, а Вука – Јован Ђирилов. Био је то судбински Битеф за нас. Након тога наставили смо да радимо за билтен фестивала следећих седам година.

Екипа билтена, углавном четворочлана, мењала се: првих година ту су били Игор Добричић и Милан Лучић, а касније Дамјан Кецојевић и Маша Радоњић, а затим Милош Лолић и сестре Богавац. Али Вук и ја смо остајали и чинили основу билтена тих година. Писати билтен Битефа подразумевало је стално бити у контакту са Јованом. Он је билтен јако озбиљно схватао. Био је то начин да се на духовит начин комуницира са Битефовом публиком: анкете, вести, округли столови, интервјуи, али и сваке године неки фотострип, или нека игра – питалица за пасиониране читаоце билтена – били смо свесни да је таквих било много. Билтен се, наравно, писао ноћу – уз спонзорску храну из пека-

ре “Тома” и кинеску из “Луде куће” – остајали бисмо до јутра. Састављали бисмо духовите вести од малих цртица које бисмо на брзину и у пролазу добијали од свих редом са фестивала, анкете (понекад потпуно измишљене), скидали маратонски дуге округле столове, прекуцавали интервјуе са уметницима. Трка са временом, стрес и свест да се мора испоручити најбоље и најсадржајније и обавезно – да мора бити луцкасто и духовито, јер је Јован то баш тако волео. Мала екипа ноћ би провела преламајући број – Вук је увек био задужен за тај прелом и био је “пицајзла”. **А онда у ситне јутарње сате** када сви дођу на границу издржљивости, негде пред зору, око шест, седам – број би био готов и стављао би се на Јованов сто да га сачека у девет, а ми бисмо на ногама одспавали пар сати, а затим бисмо били у девет са Јованом “на рибању”. Јован је билтен читао увек са оловком, милости није имао. Имала сам осећај да ништа на свету не би могло толико да га изнервира као граматичка грешка. Био је “пицајзла” (већа од Вука) и све је видео. Намучене нас је враћао да исправимо и најмањи зарез тако лагано и паушално, понекад потпуно несвестан наше жртве, нашег бдења. Ипак смо са поштовањем и љубављу то увек чинили.

Временом, Јован је Вука и мене јако заволео и некако нас великодушно примио под своје окриље. Није могао да замисли билтен без нас. Наставили смо да се дружимо и када нас двоје више нисмо радили. Имао је поверења у нас – чак нас је звао да му класификујемо библиотеку, **његову чувену библиотеку**, али тај пројекат прекинут је оног тренутка када **ју је** као легат завештао Архиву града Београда.

Када су Битефова деца порасла и почела самостално да раде представе – пратио је с пажњом наш рад. Године 2009. позвао је на Битеф наш *Брод за лутке*, као и Лолићеве *Сањаре*. Битефова деца била су на Битефу – била је то невероватна част!

Ипак, сећам се да ме је после премијере *Брога* у Сава центру назвао јако, јако љут! Како сам могла да будем тако глупа, скоро је вриштао и да не обратим



пажњу на титл! Титл се уопште није видео и група **важних** странаца заправо уопште није схватила представу. Тако ти и треба, рекао ми је љутито, као да сам мало дете и **као да сам тада пропустила велику шансу**. А ја сам научила своју лекцију.

Ђирилко је, ипак, са великом благонаклоношћу наставио да прати све што смо Вук и ја радили. Уврстио нас је у своју књигу *Сви моји савременици* са насловом “Ромео и Јулија ОК родитеља”. Мислим да је био поносан што је баш Битеф кумовао нашој вези. У сваком случају, осећала сам његову нежну пажњу и љубав према нама, а исте емоције смо и Вук и ја гајили према њему.

## БУРЕК ИЗ ПЕКАРЕ “КОД ЂИРИЛОВА”

> Радослав Миленковић

У време деведесетих, које, ипак, најрадије памтим када је мој син Арсеније наилазак трамваја број 7 на Булевару револуције оглашавао са “Ев’ га!”, неописиве укусе пекарских ђаконија откривали смо, без портикле, у пекари недалеко од зграде у којој је станао Јован, тадашњи управник позоришта чији сам био члан... Годинама смо на том потезу између “Липовог хлада” и цркве Богородичиног покрова сретали Јована... Више пута нас је и фотографисао... Према Арсенију и мало млађој Наталији био је изузетно пажљив... Волели смо да га сретнемо... Увек се чинило да ће прича коју смо започињали бити дуга, али, убрзо би наишао такси, Јован би седао у њега, пажљиво повукао и каиш свога капута за собом и нестајао у вреви саобраћаја... Деца и ја, куд ћемо, шта ћемо – на бурек... Уз њихово запиткивање и моје радо објашњавање ко је Јован и шта све стиже да ради... Каква све позоришна пецива прави. Наталија, Арсеније и ја још увек је зовемо и заувек ћемо је звати – “Код Ђирилова”...

## УСПОМЕНЕ ИЗ ЧАРОБНЕ КУТИЈЕ

> Милош Латиновић, директор Битеф театра



Наслов једног интервјуа објављеног пре двадесет година, у којем је Јован Ђирилов причао о Кикинди, позоришту и себи, био је “Успомене из чаробне кутије”, а објављен је у локалном листу архаичног имена “Комуна”. Пронашао сам га трагајући за нечим што би у знак сећања на познанство са Јованом Ђириловим могао предочити јавности. Читајући његову искрену исповест сетио сам се те снежне зимске вечери, у радној соби малог стана у граду на чијем *шрћу се укршћају ветрови*, за који, како је говорио, није био нарочито везан. Био је искрен. Није ласкао никоме, ни свом родном граду, који је те ноћи прекривен снегом изгледао идилично. Јели смо киви и лимун, са доста шећера. И колаче с орасима, посуте шећером у праху. Волео је слатко. Тих година. А било је то време промена, а такво је увек време у Србији. Негде стално пада киша, негде непрестано сија сунце, а код нас се

константно нешто мења: на старије и лепше. Тада смо – године 1995. као и сада мењали Стеријино позорје. Питао сам га шта мисли о томе?

“Плашим се нашег немања смисла за традицију. Стеријино позорје пратим и на њему учествујем од првог фестивала, и без обзира што се борим и радим за један фестивал, потпуно садржински другачији од Позорја, настојаћу свом силом да Стеријино позорје остане какво јесте. Оно може да мења своје манифестације, окружења, да иде према неким новим идејама, али то мора остати фестивал домаћег текста. Савременог или класичног, сасвим свеједно, али он мора у тој форми бити очуван. Од седме сезоне сам у ЈДП-у, познајем суштину тог позоришта и јасно ми је да није једноставно стварати нешто од почетка. Много је лакше калемити. Треба познавати и поштовати традицију а онда је квалитативно, ако је могуће, обнављати и надограђивати”

“Битеф у том светлу”, питао сам.

“Исто. Битеф сада има амплитуду од крајње авангарде до нових позоришних тенденција у оквиру сталних позоришта. То је једна његова традиција, а друга је да ухвати када се нешто ново догоди, као што смо “ухватили” на почетку немачку, америчку авангарду, Љубимова и друге. Сада треба пронаћи нове, мада је увек било оних који ће то оспорити питајући се где је Брук, Штајн, овај или онај... Треба тражити нове...”.

Овај интервју објављен је у децембру 1995.

Двадесет година је прошло. Прошло је шест месеци како је отишао Јован.

Мало тога се променило, за тих двадесет година, али и за ових шест месеци. Никада се неће ништа променити. Ништа. Никада. Ни то да људе, паметне и искрене, добронамерне и вредне, попут Јована Ђирилова, не тумачимо непоузданим сопственим мерилима.

---

## БЕЗ ЊЕГОВОГ ЈА НА СВЕТУ

> Јелена Богавац, позоришна редитељка

---

**Н**е умем да напишем цртицу о Јовану. Ако човек има формат, његов формат премашује “цртицу”.

Његов насмешени велики лепо портрет виси у нашој канцеларији.

Његов сто стоји како га је оставио.

Као да је отишао на кратко.

Као да је на неком од својих пропутовања и да ће ево баш сад да стигне... ових дана. Да ће се вратити. Да ће забацили руке у џепове свог белог путног сакоа и лежерно гужвајући џепове почети да прича. Где је био и кога је упознао и шта је видео. Са подједнаким интересовањем за мале, премале ствари, небитне пролазне људе... Онда оне јако битне... људе и ствари. И представе представе представе, пејзажи пејзажи... све то у себи својственом фуриозном стилу великог разговарача, мајстора дијалога, мајстора трача и врхунске дипломатије и мајстора свих оних случајних слова која котрљају између многих његових смислова и *смисли*. Све оне некако и даље шуште по нашој канцеларији. Заплићу нам ноге. Речи.

Јован је био јако прецизан и свуда је стизао на време.

Једном је причао како често сања да треба *авијоном* да полети кући. И шта год чинио не стиже на *авијон*. И не може да се врати кући. Ноћима је то сањао. Тога се плашио. Да неће стићи да се врати кући. Зато што неће стићи на време.

Једном смо снимали видео рад за неку представу. И ја сам рекла: “Јоване, правите разне фаце... какве хоћете, за вечност!” Он је сео и плезио се и увртао очи. И ми смо то сликали. После питам: “Јел могуће да су вам ово фаце за вечност?” Јован је још једном укрстио очи у кадру те рекао: “Зарадићеш пуно пара, уживај!”



Спремала сам се за разговоре са Јованом. Нека врста посебног усхићења, нека “најбоља ја у датим околностима”. Волела сам да будем духовита, да се смејем веома гласно и да хистерично фућкам на цели свет – Јовану за забаву.

Ни један разговор са Јованом, није могао да буде – тек тамо неки разговорчић. Није пристајао на те половичне форме комуникације. Све мора бити шоу, лупинг, етида, и на горе и на доле и у круг и сто сит-

них дигресија и милион крупних дигресија... и тек по нека озбиљна тужна суштинска истина.

Јако је лепо волети да са неким поразговараш.

Јако сам лепо волела да разговарам са Јованом.

Јако је тешко писати о неком кога тако лако и једноставно волиш.

И ко ти тако лепо лако и једноставно недостаје.

Свакога дана.

У свакој публици. У сваком “уметничком преступу”. У сваком “социјалном ангажману”. У свакој протестној гомили. У сваком ја у уметности. У свакој уметности у ја.

Јован је доказ да је живот сам по себи неуништив, да је радост тешко освојива и још теже одбрањив простор. И да је живот уништив и да отимачи радости харају глачајући бживотне бисте, смешне доказе нашег постојања. Доказатељ моћних контрадикција позоришта и голог живота. Познавалац великих тајни слободе и ропства. Разапет између небеске уметности и паланачких контрадикција престонице.

Пре неки дан била је моја премијера, прва коју Јован није гледао.

Рекла сам да сам љута, да сам била љута, на неке људе, који троше то позориште као зелену слатату и пет пара не дају смислу. Хтела сам да причам о смислу. Или да трачарим о себи и смислу уметности. Љута као паприка што се усудио да га нема.

Љута што је “једног Ја мање на свету” и што је то баш његово Ја.

“А ти буди паметна па се не љути. И знаш ону причу о попу што се наљутио на село... па исекао грану на којој је седео. Е па, не на своју штету, немој никад да се љутиш.”

Сигуно би ми то рекао. И онда би се сигурно насмејао – на своју штету.

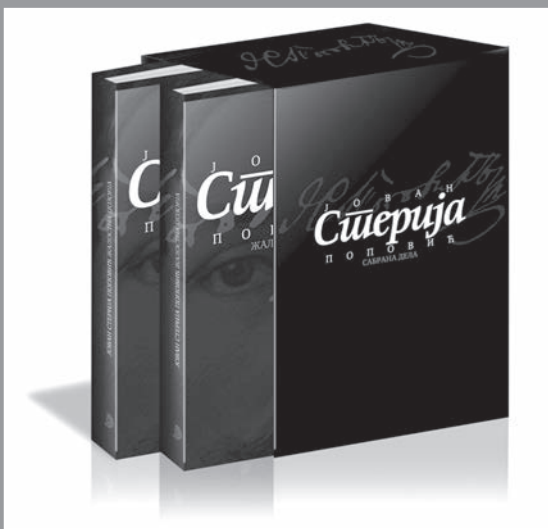
---

**Сцена**

**КЊИГЕ / ДОГАЂАЈИ / IN MEMORIAM**

---





Сабрана драмска дела Јована Стерије Поповића:

**Весела позорја**

(приредила Зорица Несторовић, 478 стр.);

**Жалостна позорја**

(приредио Радослав Ераковић, 500 стр.),

Стеријино позорје, Нови Сад 2014.

Н екако је већ на нивоу општег места да се уз помен Јована Стерије Поповића констатује како овај књижевник означава сам вредносни врх српске књижевности, једно од најчвршћих упоришта наше позоришне културе, али и националне културе у целини. Био је то по много чему човек далеко испред свог времена, високо изнад своје средине, који је гледао шире и боље од многих. Речита је, примера ради, чињеница да је он, у времену у коме су тек успостављани елементарни зазеци државног система, размишљао и писао о заштити споменика културе и оснивао академију наука! Стерија се уистину може убројати у ванредне појаве наше културне баштине и то је једна од

Пише > Исидора Поповић

## На “ползу и исправљеније” српске културе

(ретких) чињеница које се и не доводе у питање, један од оправданих аксиома српске културе.

У овом контексту у најмању руку је изненађујућа чињеница да један од највећих драмских писаца српске књижевности, ког оправдано уздижу сви проучаваоци међу њене темељне вредности, донедавно није имао све своје драмске текстове сабране на једном месту. Стерија, драмски писац, јесте у последњих век и по анализиран много и компетентно, али његове драме нису никада, што је готово несхватљиво, приређене у целости. А тако га је, целог и целовитог, свакако могуће и детаљније и озбиљније, па можда и донекле другачије тумачити.

Да драмски опус Јована Стерије Поповића коначно буде целокупно сабран и научно релевантно приређен на једном месту, одлучено је 5. новембра 2013, када је под окриљем Стеријиног позорја оформљен Уређивачки одбор за објављивање *Сабраних драмских дела Јована Стерије Поповића* у два тома. Уређивачки одбор су чинили проф. др Сава Дамјанов (председник), проф. др Радослав Ераковић, проф. др Зорица Несторовић, проф. др Горан Максимовић, проф. др Младенко Садак, проф. др Јован Попов и мр Мирослав Мики Радоњић. За завршетак и издавање овог капиталног издања дат је прилично кратак рок — октобар 2014. године, а за приређиваче су одређени др Зорица Несторовић и др Радослав Ераковић.

Двокњижје Стеријиних сабраних драма објављено је, као што је и планирано, у октобру 2014, што ће рећи за мање од годину дана од почетка послова на овом сложеном и важном издању. Ваља рећи и то да су објављивање књиге помогли Министарство култу-

ре и информисања, Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање и Град Нови Сад (Градска управа за културу).

\* \* \*

Стеријин опус разврстан је у два тома, по основном критеријуму према којем га је класификовао и сам аутор, али и већина његових потоњих истраживача и тумача — на “Весела позорја” и “Жалостна позорја”. Текстови су организовани хронолошки, а како у својим напоменама истиче приређивач “Жалостних позорја” Радослав Ераковић, “редослед драмских текстова утврђен је на основу библиографских података о томе када је одређено дело први пут постало доступно публици, без обзира да ли је у питању прво штампано издање или премијерно извођење представе”. Текстови су приређени према првом издању, уколико је оно објављено за пишевог живота, затим упоређивањем репрезентативних каснијих издања, као и на основу сачуваних рукописа Јована Стерије Поповића. Своје приређивачке критеријуме, описане на крају оба тома, приређивачи су доследно спроводили, поштујући пишев језик и стил и опрезно интервенишући на оним местима где су интервенције биле неопходне. С обзиром на то да језик појединих Стеријиних (најпре комичних) јунака представља суштински важан аспект текста, ваља напоменути да Зорица Несторовић у поговору “Веселим позорјима” посебно истиче да у лексици специфичног говора неколицине протагониста из комада *Тврдица*, *Покондирена шиква*, *Београд некад и сад* није интервенисано ни на који начин.

Увидом у Стеријин целокупан драмски опус, већ на први, овлашни поглед има шта да се уочи. Високо вреднован пренствено као комедиограф, Стерија у свом опусу има десет “жалосних позорја” и једну скицу за трагедију, дакле једанаест текстова из ове групе, док у корпусу “веселих позорја” има тек два текста више. Додамо ли томе и дилему коју Зорица Несторовић разматра у поговору — могу ли се *Родољубци* без превише остатка сматрати “веселим позорјем”, иако им је

аутор наменио ту жанровску одредницу, јасно је да је у Стеријином драмском опусу квантитативно готово подједнако заступљена и комедија и трагедија, те да је читав тај опус недвосмислено плод својеврсне амбивалентности “која је у Стеријино стваралаштво дошла из његове природе” (“Весела позорја”, 8). О тој амбивалентности која загаситим тоновима сенчи и сву његову комедиографију, пише Зорица Несторовић у предговору “Веселим позорјима” — *Стерија као комедиограф или о нејроменљивости човека у свету који се мења*. Уважавајући ставове ранијих тумача Стеријине комедиографије и уграђујући у анализу разматрања комедиографије уопште, она закључује да се “весела позорја” нашег великог мајстора не могу без остатка сматрати чистим облицима комедиографског жанра, те да “додатна занимљивост проистиче из чињенице да је дидактичка природа комада изложена субверзивном деловању пишевог дубоког али неизреченог уверења у немоћ разума да надвлада страсти.” (“Весела позорја”, 16). Ови ставови поткрепљени су наставком књиге: између првог и последњег Стеријиног “веселог позорја” — *Лаже и њаралаже* и *Родољубаца*, својеврсног еволутивног оквира његове комедиографије, нанизано је још једанаест комада да те ставове потврди. То су: *Тврдица*, *Покондирена шиква*, *Зла жена*, *Женидба и угадба*, *Београд некад и сад*, *Помиреније*, *Превара за превару*, *Волшебни мајарац*, *Симџица и анџица*, *Цандрљив муж* и *Судбина једној разуми*.

\* \* \*

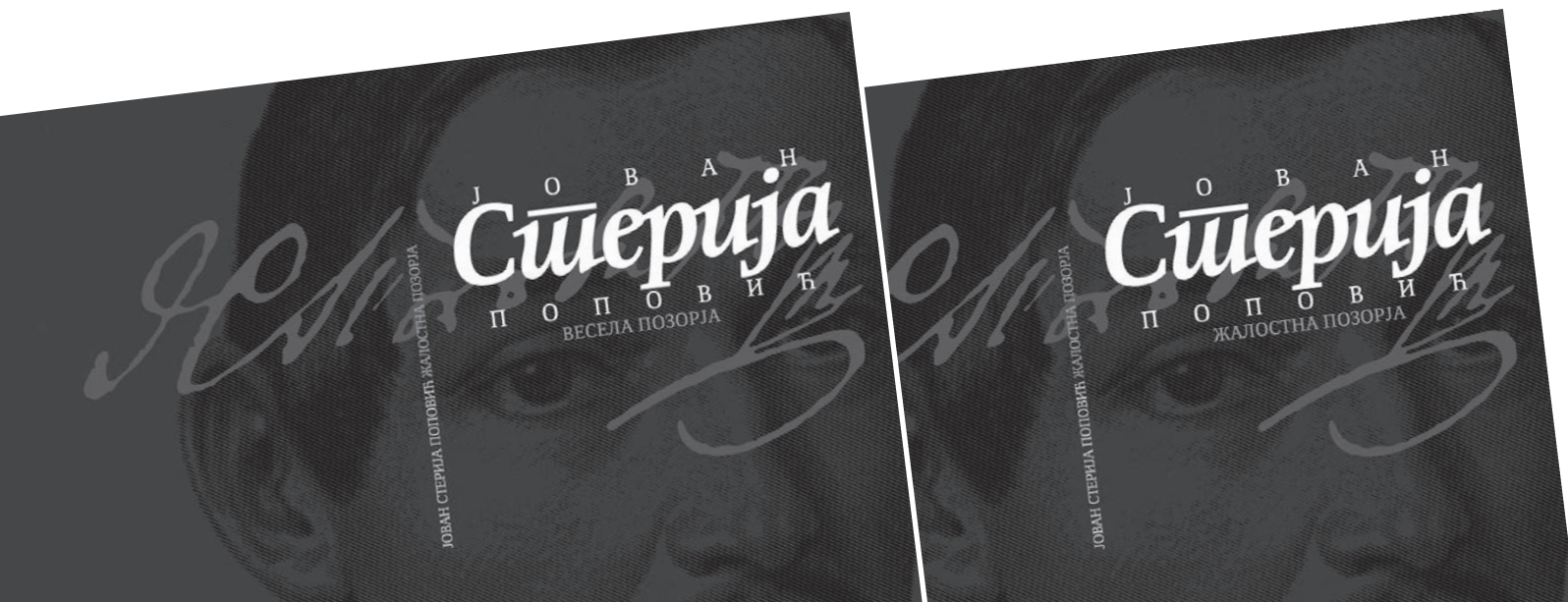
Колико год да је комедиографски опус Стеријин утврђен и необорив, толико су вредносни донети његових “жалосних позорја” неретко стављани под знак питања. Имају ли ти комади и неког јачег потенцијала, или је њихова вредност само и искључиво књижевно-историјска, разматра Радослав Ераковић у свом предговору “Жалостним позорјима” насловљеном *Жалосни усуд њородишној микрокосмосу у грамама Јована Стерије Поповића*. Осврћући се на сваку драму понаособ, анализујући Стеријине узоре, додире и одступања у одно-

су на сличне комаде његовог времена, као и на њихове рецепцијске потенцијале, Ераковић долази до закључка да су у овом корпусу текстова највиши домети постигнути у *Наоду Симеону*, *Смртии Стефана Дечанског* и *Лакану*. Истицање овог вредносног врха није, међутим, одузело на пажњи у анализама осталих комада из овог корпуса. У том смислу узмимо као пример један занимљив сегмент Ераковићевог предговора, у којем се бави, за подробнију анализу не нарочито инспиративним Стеријиним пригодним комадима *Торжество Србије* и *Сан Краљевића Марка*. Анализујући комад *Сан Краљевића Марка*, упоредо са комадом Јована Ђорђевића *Маркова сабља*, он описује како Стерија, за разлику од Ђорђевића “[...] није дозволио да његово дело буде деградирано на ниво (уметнички безвредне) династичке пропаганде. Управо нам ауторово непристајање на (политичке) компромисе који би могли угрозити његов стваралачки интегритет, омогућава да закључимо како делу *Сан Краљевића Марка* мора припасти запажено место у процесу савремене реафирмације Стеријиних жалостних позорја”. (“Жалостна позорја”, 16). Чврсто верујући у уметнички и жанровски потенцијал овог дела Стеријиног драмског корпуса, који чине *Светислав и Милева*, *Милош Обилић*, *Наод Симеон*, *Смрти*

*Стефана Дечанског*, *Ајдуци*, *Владислав*, *Торжество Србије*, *Сан Краљевића Марка*, *Скендербег*, *Лакан* и нацрт драме *Максим Црнојевић*, приређивач упућује на потребу обнове интересовања за “жалостна позорја” на којима је, уосталом, и изграђена Стеријина репутација талентованог драматичара.

Додатну вредност овом приређивачком подухвату Стеријиног позорја дају и додаци уз оба тома: хронологија Стеријиног живота и рада, селективна библиографија, подаци о извођењима, као и речник мање познатих речи. Нагласимо и то да има одиста лепе симболике у томе да се на крају Стеријиних “Веселих позорја” налази текст Душана Ковачевића, док су “Жалостна позорја” уоквирена текстом Љубомира Симовића. То нису класични поговори, већ више импресије двојице великих драматичара једне епохе, на свог великог претходника...

На крају треба нагласити да *Сабрана драмска дела Јована Стерије Поповића* служе на част свима који су учествовали у настанку овог вредног издања, у првом реду издавачу — Стеријиним позорјима и приређивачима — Зорици Несторовић и Радославу Ераковићу. А српској култури, ако и није “лек за болести моралне”, двокњижје Стеријиних сабраних драма нека буде на “ползу и исправљење”!





Пише &gt; Весна Перић

## Један ме је дечак тражио



Миленко Маричић,  
**Један ме је дечак тражио**,  
 Изабрао и приредио Гордан Маричић,  
 ННК Интернационал, Београд 2014.

**П**очетак нечије личне историје тешко је утврдити. Она не сеже до првих сећања, она сеже далеко дубље, како Миленко Маричић у првој реченици књиге заоставштине, или књиге снова и сећања, или књиге фрагмената житија, или књиге пронађеног рукописа, или књиге поетског дневника... пише: "Све је то почело пре но што сам умео да памтим". Да ли је ово

заправо књига Миленка Маричића, позоришног и телевизијског редитеља, професора глуме, оца, супруга, сина, унука... или је то књига приређивача, Миленковог сина, Гордана? Или је то књига коју је писала једна епоха, једно унутрашње, лично време, микроповест уоквирена спољашњим...? Ко је стварни аутор, а ко наратор? Је ли то исповедна проза, романсирана фактографија...? Маричићева Хипербореја лежи подно Ријеке у Новом Винодолском, а Тоскана је (можда) Београд, Исланд је (можда) Загреб... Визура детета увек нуди неке заборављене димензије, један дечје воајерски фокус, из горњег (са дрвета) или доњег ракурса (клуба у цркви под поповом предикаоницом), поглед на умирућу мајку кроз застакљена врата... брдашце са чемпресима на коме се одигравају епске битке у дечјој фантазији... школа, немачка окупација... први сусрет са позориштем у петнаестој години – "никакав утисак то чудо није оставило на мене... тек ја из биоскопа у то време, могло би се рећи, нисам излазио"... А онда, права љубав према позоришту настаје када Миленко погледа Голдонијеве *Рибарске свађе* у режији Бојана Ступице. "Прва слика коју памтим – ја на дрвету, подражавам – и схватам да нас Бојан упућује да проналасимо позориште у себи." Чини се да управо то Маричићево сећање интонира читав ретроспективни корпус међу корицама књиге. То позориште у себи, сви ти различити жанрови – комедија, трагедија... сатирска игра... Потом педагогија Душана Матића која обликује Маричићеву белешку, "Све рећи, значи затворити врата и прозоре и остати сам." Шта ли је све остало неизречено ван корица ове књиге, или у белини међу редовима и на маргинама? Да ли би Миленко Маричић волео да прелом на моменте изгледа другачије, попут фусноста или инстант крокија? У белешкама, као у каквом магијском трансу, мешају се штокавски и чакавски дијалекти, без драматуршких правила, јер сан их најчешће и руши, а Миленко не редигује снова и мисли, пушта сећања да иду својим током. Сећања прате извесну хронологију, али неретко меандрирају и у томе



је драж оваквих записа, јер унутарња времена у нама егзистирају синхроно а приповедач, Миленко, обраћа се час самом себи, час неименованом читаоцу, час самом Гордану, своје сину. А неким миром и женском мудрошћу над њима бдије и Мира Чохацић, Миленкова супруга и Горданова мајка, костимографкиња. Неке белешке као да су и писане тестаментарно иако оно (што у недостатку бољега) зовемо *крај* није ни било на видiku (једна од бележака посвећена је глумици Соњи Јауковић).

Можда најсликовитија, најмаштовитија а најубојита јесте једна готово зен-анегдота из раног детињства сина Гордана – “Иде јунак с лопатицом, па навали тамо где се отопио снег. Ископа и утаба рупу. Оставим га начас самог, мотрим на њега поиздаље. Пустим га још мало, па приђем, кад он затрпао рупу и добро утабао. “Да ми је неко не украде”, каже. А и ја у некој тихој срећи, као, питам јесам ли ја то са сином или читам Васка Попу.”

Кроз Маричићева сећања дефилују сени Бојана Ступице, Мате Милошевића, Милоша Ђурића, Бранивоја Ђорђевића, Дејана Косановића, Велимира Лукића, Бранка Ђопића, Пере Краља, Станиславе Пешић, Љиљане Крстић, Душана Стојановића, али и баке (“Липо је то, Миленко, али ни смишно!”) исто као и Тита, кога Миленко описује не без опорости. Остају ту, у сећању заточени, ликови из позоришних представа – *Кошћане*, *Ревизора*, *Господе Глембајевих*, *Зле жене*, *Доживљаја Николејине Бурсаћа*, *Хајдука*, *Афере недужне Анабеле*, *Арсеника и сћарих чийки*, *Ђавола и Господа Боја*, *Доброј војника Швејка*, *Тејовиране руже*... или телевизијских драма – *Без шрећет*, *Дама с камелијама*, *Дисидиј у ноћи*, *Госпођица Јулија*, *Проклетја авлија*... а режија је “посао људи који имају моћ Бога”.

Друго поглавље књиге “Записи, песме” у односу на прво, “Сећања”, доноси другачију цезуру. Лирику која намигује и Васку Попи, и Црњанском, и Растку Петровићу, лирику светлости и мрака, меланхолије и елан витала:

од:

*бацам своје тело  
дефинитивно оглазим  
очи дајем врани...*

до:

*у мени смеха колико има  
да бива – помислим –  
боже, умрећу, а да то блато не пошрошим...*

И све је то поетски рукопис истог човека, Миленка Маричића, који није желео да режира једино сопствени живот.

Посебно поглавље су Миленкова писма сину Гордану – “сит педагогије, никад с тобом нисам разговарао овако као што сада покушавам” – као да је у тој реченици сажета амбиваленција родитељске улоге – реди-тељ и професор је родитељ многим, али тај квалитет родитељства носи другачије тонове са крвним потомством. И сама сентенца из наслова књиге “Један ме је дечак тражио” јесте строфа једне Миленкове песме и у тој строфи је сажета мисао да човек у себи заувек носи свог дечака, и од њега никада не одустаје – он му долази кроз сећања, снове (Јунг би додао и *размишљања*...) и тај дечак спремно дочекује и оног будућег дечака, човековог сина. И деца бирају и креирају своје родитеље, баш као што и родитељи бирају и креирају своју децу. Миленкова писма Гордану имају своје парњаке у Гордановим песмама Миленку. Али круг се тиме не затвара, јер, обојица су заправо аутори ове књиге. Која се може отпочети и од краја, од породичних и фотографија са пријатељима, преко Миленкових крокија и скица, до текста.

Јер, ова књига није биографија, није ни монографија, већ поема...



Зоран Ђерић:  
**Драматуршки постскриптум,**  
Позоришни музеј Војводине,  
Нови Сад 2014.

Књигу *Драматуршки постскриптум* др Зорана Ђерића издао је Позоришни музеј Војводине у едисији “Теорија драмских уметности” с обзиром да се аутор бави драматургијом и драмским извођењима дела значајних писаца европске и домаће књижевности.

Сарадња са Зораном Ђерићем у својству аутора и моје маленкости као уреднице ове књиге, била је више него пријатељска и пријатна, по оној – што боља књига, то скромнији аутор. Позоришни музеј Војводине односно колега Бојан Јовановић трудио се да књигу

Пише > Биљана Нишкановић

## Драматуршки постскриптум

прате зналачки урађено ликовно решење и дизајн и достојан технички ниво.

И сâм наслов *Драматуршки постскриптум* указује на профил књиге. Аутор се одлучио за сегмент интересовања који је везан за књижевност и то ону која је, у драматуршким обрадама, постављана на сцени. Ову књигу чине огледи – шест је посвећено великим европским писцима (Фјодор Михајлович Достојевски, Антон Павлович Чехов, Албер Ками, Витолд Гомбрович, Тадеуш Кантор, Станислав Игнаци Виткјевич), а шест домаћим писцима (Јован Стерија Поповић, Лаза Костић, Ђура Јакшић, Јован Јовановић Змај, Милош Црњански, Иво Андрић).

Многа њихова дела су и данас прихваћена и изводе се на европским и домаћим сценама, једнако плећећи пажњу гледалаца.

Драматургија у данашњим условима и прилагођавање актуелном друштвено-политичком тренутку, културним и историјским збивањима и интересовању публике, нераскидиво је везана за књижевност, једнако као и за позориште. Драматургија као предмет који се предаје на академијама уметности не изучава само историју поетикâ и технику композиције драмског дела, већ одређује и правила драмског стваралаштва. Она има и теоријску и практичну страну, а обе се огледају у целини позоришне представе, у њеном комплетном идејном и естетском умећу (остварењу). Драматуршким обрадама дела су се током времена мењала, више или мање, од случаја до случаја, прилагођавала новим уметничким трендовима и специфичном, позоришном изразу, у коме се на једном месту додирују и саживља-

вају све врсте уметности: реч и музика, боја и покрет, као и науке: психологија, социологија, филозофија и религија, историја и политика. Из тог богатства аутор је одабрао, по свом афинитету, писце и песнике којима је посветио књигу. Пошто је реч о општепознатим ствараоцима о којима се “све већ зна”, занимљив је ауторов приступ грађи коју је извукао и осветлио читаоцу. Шта значи – постскриптум? Мали додаток већ написаној, савладаној уметничко-историографској, фактографској, биографској и теоријској грађи, додаток дописан после писања, али додаток који све боји новим детаљима, појашњава и обележава личним печатом аутора, онога који суверено познаје материју и има још нешто лично томе да дода.

Када се тридесетак година рада, сазнавања, писања, промишљања и стварања посвети књижевности и позоришту, онда се из те обимне сакупљене грађе заокружују целине; неки нивои сазнања уобличавају се у тематски сродне целине. Зрелом ауторском рукопису наденуто је скромно име постскриптум, што може да зазвучи као нешто ефемерно, на брзину дописана информација, иако су биле потребне деценије рада да би настала ова књига.

Цео текст чита се лагано и питко, као успут, ван главних токова, јер се тако много лакше држи читаочева пажња него да су писани високопарни трактати и филозофске расправе. Данашњем читаоцу сасвим одговара оваква врста “лакшег штива” које има и те како чврсту структуру и уобличену идејну потку и изгачаност у материји коју аутор тако темељно познаје.

Ђерић је сваком писцу посветио пажњу, увек само у најкраћем осветливши детаље из његове биографије, затим се окреће његовом делу, уметничким тежњама, естетским и моралним преокупацијама, филозофији и разумевању уметничког дела, односу према позоришту и позоришној представи као “производу” залагања и тумачења читавог уметничког ансамбла. Ако уметност служи да се открије, објасни и разуме човекова душа, у свим њеним видљивим и невидљивим валерима, онда је позоришна представа реализација и постварење процеса који се одвијају у човеку. Позоришна представа је садејство многих уметности (драмског текста, глумца, редитеља, сценографа, костимографа, композитора, уметничке игре и светла), које заједнички остварују привид живота, откривајући, на симболичан начин, сву сложеност човека као појединца, у времену и простору, и као припадника друштва. На крају следе пописи дела изабраних писаца, онако како су извођена на позоришним сценама широм Европе и код нас.

Свака књига има спољашњу и унутрашњу причу, а ова је мрежаста, растресита али кохерентна, као и сама позоришна представа која мора да се расплињава, по природи ствари, бар у пет-шест сегмената које гледалац свеобухватно проживљава и открива и рацијем и емоцијом и свим чулима, одједном.

Све у свему, ово је мала, драматуршки добро упакована и написана књига, по узору на позоришне представе које се не заборављају.



Пише > Зоран Ђерић

## 250 година позоришта у Пољској



У Пољској се 2015. обележава 250 година постојања јавног позоришта. Више од сто позоришта широм земље, 23. маја играће своје представе по симболичној цени од 250 гроша (2,5 злата, око 70 динара). Педесет хиљада посетилаца из четрдесет и више пољских градова имаће прилику да те вечери виде најзначајније и најпопуларније пољске представе у режији водећих пољских и страних уметника. У варшавском Народном позоришту, између осталог, моћи ће да се погледа *Тан-то* у режији Жежија Јароцког, док ће Позориште различитости у Варшави и варшавски Нови театар играти *Анђеле у Америци* у режији Кшиштофа Варликовског. У Пољском позоришту у Варшави играће *Краља Лира* у режији Жака Ласала, са Анджејом Северином у главној улози. Варшавско Савремено позориште даје *Хамлета* у режији Маћеја Енглера, а Позориште Атенеум *Трамвај звани жеља* у режији Богуслава Линде. Поред варшавских, у акцију се укључују позоришта у Лођу, Кракову, Лублину, Познању и другим пољским градовима са својим најбољим позоришним остварењима.

Акцији “Улазница за 250 гроша” претходи кампања “Преживимо у позоришту”, у оквиру које ће бити представљени цртежи водећих пољских карикатуриста (укључујући Марека Рачковског, Јанка Козу и Анджеја Вјетешку). Њихови радови коментаришу стварност или социјалну ситуацију, при том користећи “позоришне појмове” који су ушли у општу употребу. Плакати ће се појавити у пољским градовима средином маја. Још

један елемент “изласка позоришта у градски простор” биће низ уметничких мурала, урађених у различитим градовима.

Све пројекте у оквиру прославе “250 година јавног позоришта у Пољској” – укључујући и “Улазнице за 250 гроша” – финансира Министарство културе и националне баштине, а координира Позоришни институт “Збигњев Рашевски”.

Поводом 250 година постојања јавног позоришта у Пољској и 250 година рада Народног позоришта у Варшави, Амбасада Републике Пољске у Београду је организовала изложбу плаката, под називом “Од Достојевског до Мрожека – 50 година пољског позоришног плаката”. Изложба је организована у сарадњи са Радио-телевизијом Србије и Музејом плаката у Виланову, у галерији РТС, у другој половини марта 2015. године. Сви плакати приказани на изложби и коришћени у промотивне сврхе потичу из збирке Музеја плаката у Виланову (одељење Народног музеја у Варшави).

Година 2015. је за пољско позориште од посебног значаја, јер се у њој обележавају веома важне годишњице: 250 година од оснивања и рада Народног позоришта у Варшави (оно је основано 1765. године); 250 година постојања јавног позоришта у Пољској, као и две годишњице чувених пољских позоришних стваралаца: 130 година од рођења Станислава Игнација Виткјевича, званог Виткаци и 100 година од рођења Тадеуша Кантора.



Пише > Ана Тасић

# Конкурс Стеријиног позорја за оригинални домаћи драмски текст, 2014/2015.

## Белешке о драмским текстовима

**Н**а конкурс Стеријиног позорја за оригинални домаћи драмски текст у 2014/15. стигло је 84 рада. У поређењу са прошлогодишњим конкурсом, према мишљењу жирија који су чинили Ана Тасић, Милош Латиновић и Никита Миливојевић, укупан квалитет је далеко слабији. Издвојићемо доминантне теме и најзанимљивије текстове који су стигли на овај конкурс.

Низ драма бави се данашњом економском и духовном кризом у Србији, распадом породице и напетим породичним односима као једном од последица. *Хроми* Јована Ристића је савремена црнохуморна драма о тешкоћама преживљавања у актуелно суровим економским околностима, бескрупулозној борби за опстанак, али и о различитим последицама ратова на овим просторима. Ликови су мушкарци који су дошли на разговор за посао возача, жртве рата, инвалиди. Црни хумор облаже њихова сећања о рату и мисли о (бе) смислу ратова које они тумаче као метафору живота, борбе у ширем смислу значења.

*Мој селфи и ја* Љубинке Стојановић је фрагментарна драма са сонговима, сачињена од осам слика, врло стилизована написана, такође и фарсично, критички, провокативно. У радњи се преплићу лично-породични и друштвено-критички ток, при чему су оба упадљиво смештена у савремени контекст технократије и диктата тржишта. Ликови су више типови, персонификације безличности и отуђености у таквом свету, од Компаније, преко НН-а и Су пруге, до професора Ф, психолога. Сонгови такође стварају утисак отуђености и апсурда који су увезани са помахниталом тржишном логиком.

*Прича о Фениксима* Ненада Ланчушког је драма која исписује изразито неповољне материјалне околности живота у Србији и примораност на сурову борбу за опстанак, што је један од узрока стресних породичних односа. Радња се дешава у Новом Саду, махом у једној гарсоњери у коју су “спаковани” мајка и њен тридесетогодишњи син који није успео да се домогне

посла у струци јер за то је потребна борбенија и кварнија нарав. Кроз повратак протагонистиног пријатеља Драгана из Париза, проблематизује се однос живота овде и живота тамо, што не прати уобичајено фаворизовање живота ван Србије, напротив, критички се сагледавају обе могућности. Како се радња развија, окупљени пријатељи, иначе учесници студентских протеста деведесетих година, одлучују да оснују радикални друштвено-политички часопис, у чему је садржана њихова тежња ка променама, односно многућност да се остваре коренитији друштвени искораци.

*Жбонџа* Јордана Цветановића је провокативна црнотуморна комедија која без длаке на језику приказује блазираност савремене београдске културне елите. Артифицијелно постављена, радња изобличава свет писаца и професора, али и савремена пријатељства и емотивно-сексуалне односе. Комад је посебан због оштрости стила и критичке снаге коју доноси, као и изазовности мрачног али комички помереног нихилизма.

Драма у пет слика *Пеши зиг* Александра Лалића бави се медијским тржиштем и медијским манипулацијама. Радња се дешава око редакције и у редакцији новина "Трач плус" чије уредништво је спремно на безграничне лажи ради освајања већег броја читалаца. И уредници и новинари згађени су над оним што раде, лажима које просипају, али то их не спречава да и даље раде исто. Кроз снажни уплив естрадног, медијског света у реални, проблематизује се данашњи огроман утицај медија, њихова моћ у мењању стварности. А кроз приказ развијања брачног односа између новинарке Хелене и њеног супруга Јана, незапосленог сликара, романтика и аутсајдера који се не сналази у стварном, бруталном свету, друштвеном зверињаку у којем људи газе једни друге не осврћући се превише за собом, отварају се питања граница нормалности таквог света. Проблематизује се суштина понашања које је постало просечно, друштвено нормално, па и пожељно, а заправо је дубоко корумпирано. Са друге стране, умереност и питомост које оличава Јан у друштву се

третирају као лудост, знаци слабости и губитништва. Њихов брачни однос отвара и проблем померености мушко-женских односа, ишчезавања традиционалне мушке доминације.

*Вођа се враћа кући* Косте Пешевског је комад који слика стваралачки, списатељски контекст и медијску подршку свету писаца, која подразумева бављење начинима медијске конструкције њиховог успеха. Текст исцртава механизме грађења славе кроз суштински баналну изградњу идентитета уметника. Тако се овај комад истовремено критички бави и светом уметника и светом медија који се мало разликују кад је у питању одуство пристojности. У том смислу типична је уводна комична сцена, прес конференција поводом објављивања романа једног уваженог писца, са израженим елементима стилске грубости и претеривања који приказују извитопереност умишљених писаца и бахатих новинара.

Радња *Последње кафане на свешу* Николе Мишића дешава се у једној дорђолској кафани која је пред затварањем, што очајава редовне муштерије, животно уверљиве ликове, сочно описане надобудне пропалице. У радњу се, попут бизарних филмова шведског аутора Роја Андерсона, апсурдно комички укључују ликови каубоја, Исуса, ексцентричних интелектуалаца. А кафана је омиљено место дешавања радње коју бирају бројни драмски писци, можда под утицајем познатих чудака из шарганске кафане Љубе Симовића. У кафанама се дешава радња неколико драма са последња два конкурса Позорја.

У тексту *Усамљени ђешак* Михајла Палића интригантно се преплићу политичко и лично. Радња се одиграва у болници, актери су лекари, али истовремено и политичари који се жестоко боре за моћ, за успон на политичкој лествици. Кроз лик Новице, побуњеног, усамљеног јунака романтичарског типа, отвара се могућност отпора, промене неправедно успостављених друштвених односа, огромне раслојености. Један од занимљивијих сегмената овог текста је његов упе-

чатљив метафорички план, поређење друштвено-политичких игара са шаховском игром. Између осталог истиче се да је циљ власти да пешаци остану пешаци, да се онемогући њихово напредовање, јер, ако се попу у друштвеној хијерархији, уништиће вођу односно систем. Зато је циљ политике да се потлачени задрже ту где јесу и да се одржава илузија слободе – идеја која се фино провлачи кроз радњу.

И ове године на конкурс Стеријиног позорја стигло је неколико историјских драма. Издвојићемо драму *Сенка* Александра Станковића, трочинске структуре, чија се радња догађа у Риму, у петом веку пре нове ере. Ово је чврсто структурисана драма опипљивих ликова која говори о власти и политици. Кроз лик Нерона који постаје цар након смрти Клаудија, третира се противуречан однос уметности и власти, духовног и материјалног, стваралачке креативности и прагматичне политичности. Писало се и о српској историји, на пример у трочинској трагедији *Крв Милутинова* Михајла Скакавца, али се преиспитивао и почетак Првог светског рата, активности Младобосанаца у драми *Ођена дојенцаг* Милана Јанковића.

Писци су се бавили уметницима и њиховим делима, на пример украјинским филмским редитељем Довженком, у слојевитој поетској драми *Песма земље* Маше Филиповић, или српским песником Алексом Шантићем у исто тако поетској, носталигичној драми *Прешћипразничко вече* Маријане Арацки.

Победнички текст *Како је добро видети ше ојети* **Олге Димитријевић** битно се издвојио због специфич-

ности стила, необичног сусрета поезије и драме, једноставности чистих емоција које носи и поетске стилизације која ту осећајност помера на поље јединствене естетичности. Наслов драме који реферира на песму “Нових фосила”, “За добра стара времена”, сугерише снажно осећање носталгије које аутентично и зачудно прожима целу радњу.

Фрагментарне структуре, комад чини седамнаест сцена уоквирених прологом и епилогом, а главне теме упечатљиво се лирски третирају: старост, усамљеност, смрт, пролазност, суочавање са променама, слобода и безграничност љубави, значај пријатељства али и нелојалност и грамзивост, те консеквентна борба за правду. У вези са последњим темама, отварају се и питања трулости друштвеног система, корупције у правосуђу и опште неправде према немоћним појединцима.

Ауторка текста се, између осталог, храбро бави граничним темама, љубављу и пријатељству између старих људи и истополном љубављу, при чему друга тема не укључује нападну театралност, већ необичну нежност, топлину зрелости. Текст *Како је добро видети ше ојети* отвара и проблем “ејдизма”, дискриминације старих људи у друштву које фаворизује младост. Поетски али и комички руше се баријере између овог и оног света у њиховом дискретном преплитању.

Због изванредне поетичности стила и друштвене важности тема али и због снажних сценских потенцијала, жири је једногласно донео одлуку да се награда додели овом тексту.

Пишу > Горан Цветковић, Ника Архар, Наташа Гвозденовић

## Корекција Зорана Гашија

**К**омад Зорана Гашија, новосадског уметника (песник, романописац, сликар, драмски писац), *Корекција*, доживео је своје праизвођење у македонском Малом драмском театру у Битољу, 2014. године. Текст је на македонски језик превела Биљана Крајчевска. Редитељ је гост из Словеније, Ник Апер. Видео дизајн: Павле Михајловски. Костим: Марија Папучевска. У представи глуме: Борис Чоревски, Здравко Стојмиров, Сандра Грибовска и Александар Стефановски. Представа је урађена у копродукцији Словеније, Црне Горе и Македоније. Гостовала је на фестивалима у региону. Поред осталих и на ИНФАНТ-у у Новом Саду.

Наводимо фрагменте из позоришне критике.



Из представе **Корекција**

**"И**ронично – критички – забавно – поетско – аналитичка – надреалистичка сликовница *Корекција*, по тексту новосадског аутора, сликара и песника, књижевника Зорана Гашија и у режији Ника Апера – алиас Ника Горшича, интернационалног редитеља и кореографа из Љубљане, у вишеструкој копродукцији – од Словеније, Црне Горе до Македоније, али у извођењу малобројне трупе ансамбла Малог Драмског Театра из Битоља.

Аутор овог текста је дугогодишњи, неуморни истраживач простора неспојивих изражајних средстава – и у сликарству, где бира најнеобичније технике изражавања апстрактних, али драстично експресивних

форми... и у поезији коју обасипа скоковима у даљине и висине из плитких рупица свакодневног, грохотом исмејаног мучеништва баналности... и у драмском изразу где се искрено разрачунава са својим сновима о сећању и сентименту, али где се смеје патњи и подсмева великим обећањима усрећитеља.

Текст *Корекција* Зорана Гашија једно је Мицићевско надреалистичко и Александар Поповићевићевско ситно–широко људско прекопавање по траговима личне и заједничке историје – дело написано руком песника и сликара, које даје богате могућности да се – као музичка партитура развије и обогати неслућеним садржајима, који ће прекрити сценски, али и истроријски



и поетски простор за памћење. Редитељ Ник Апер, одлучио је да се изрази поетично историјски. Уместо да апстрактни садржај још више прошири, он је слике кореографски везао за неку ироничну причу о слетовима и масовним забавама омладине у социјализму! Махање заставом – и то белом као да је државна застава, глумци обучени као прерасли и разголићени пионери, који представљају учеснике некадашњих слетова за Титов рођендан – Дан Младости 25. мај, са рефреном песме на уснама – народњачком и већ јако искоришћеном, до кафанског закукавања – ОД ВАРДАРА ПА ДО ТРИГЛАВА, у ироничном контексту... све то је прилично збуњивало и сужавало могуће дејство представе као поетске надреалистичке и топле анализе људског искуства – не само у тој, данас убијеној Југославији – него у сваком друштву састављеном од жеља и нада, од рада и ленствовања, љубави и остварених идеја... јер сви смо ми, наравно, негде ИЗМЕЂУ – рада и реда, среће и беса, љубави и гађења – над собом, над светом, над временом и над друштвом. Сви смо ми и завист и даровање, похлепа и опуштена лењост, страх и несрећа...

То би све било у садржају ове представе, да је редитељ пратио надахнути текст аутора Зорана Гашија и да га је још обогатио огромним сценским могућностима које дијалог нуди и обећава. Редитељ се определио за еротизацију садржаја – доминира голо мушко тело иза завесе од тила, тако да се и поред све смелости кореографије –појављује нота сценског кича – што никако није добро за игру у којој се говори о бившој заједничкој држави, која се крваво распала. Та иронија над тим временима – осветлила је сасвим погрешно текст аутора и дала једну површну сценску слику поједностављених ситуација. Кореографија је доминирала над драмским садржајем. Штета – а могли смо се наћи у оплемењеном надреалистичком сну – критичком и горком, болном и љубавном..."

Горан Цветковић,  
*Радио Београд 2*, петак 4. јул 2014.



Из представе **Корекција**

“Централна личност у *Корекцији* Зорана Гашија је писац, креативног неуморног ума кога прогањају успомене и мрачни делови присећања, које тече као роман сукоба свега онога што хоћемо да заборавимо а памтимо, са оним што хоћемо да запамтимо а заборављамо. Горшиц сва та стања широком четком сопственог надахнућа ставља у историјски контекст промена са распадом Југославије, као и дотакнутом биографијом драмског писца све то не би ли створио сопствени аналитички пре свега визуелни коментар.

Пут од благе идеализација бивше државе те садашњих бескрајних могућности да мефистовска понуда продаје душа успе у овим временима одузимања и релативизације. Горшиц са изванредним младим македонском ансамблом осмишљава визуелне приказе сценског. Чудесни видео који улази у дијалог са комплементарним позоришним аргументима, и платно са пројекцијом да простор ефикасно смањује на посебном делу истовремене унутрашње невоље и скривене подсвести.”

Ника Архар, *Дело*, Љубљана, 3. 6. 2014.

### **ЗОРАН ГАШИ, КОРЕКЦИЈА (АСОЦИЈАЦИЈЕ И КОМЕНТАР)**

... Гашијев свет на сцени јесте надреалан, на моменте бизаран или чак мутан, духовит и дрзак. Његов је јунак спреман да призна сопствене слабости да плута између крајности, негде између безобразлука и жеље за прихватањем... Смештен је у контекст Југославије, дакле, приче о једној земљи, једном простору. Да, дакле са надом тражимо простор који би егзистенцијално био стваран једнако као што за уметника може бити стварно само детињство.

(А. Дебељак)

У представи која почиње управо филмом који уз глас наратора који говори енглески показује Југославију као социјалистички “слатки живот” очаравајући и опор у тачној мери која се једном са све нашим јунаком у њему стрмоглаво суноврати у девастацију а затим у оно што након ње остаје – пустош. У тој пустоши јунак налази само мучитеље са којима покушава да успостави некакав однос. *Корекција* даје слободу асоцијација, нарочито у дијалозима јунака са демидургом (рецимо који се јавља у пламену). А ватра као разарајућа и она која представља жртвени огањ дакле чисти, подсећа нас као и покушај поновног ус-



Из представе **Корекција**

постављања приче само јунака, -да- “онај који не умре и не васкрсне у животу неће ни након смрти”. И да, дакле све има своју цену.

Зато смех код јунака служи не само као одбрана него и као давање дигнитета самом себи. Редитељ одлучује да добар део представе јунак буде наг, дакле, онакав какав је био “када је стигао” јер, као што знамо где има смрти ту има и ероса. Глумачки врло тачно одиграна врло јасно и предано у болу и дрскости истина је да сама представа редитељски нема замахе које Гашијева драма пружа, могло се то још шире и динамичније поставити, али је свакако поштена у давању простора гледаоцу за асоцијације. Дакле – из потпуне контре – жеља за поновним успостављањем тока приче. Зоран Гаши каже: уметнички је да се изнова и изнова обнавља стално се самонегирајући...”

Наташа Гвозденовић,  
*Нова мисао*, Нови Сад, бр. 27. мај–јун 2014.

Пише &gt; Ана Тасић

# Вредна истраживања сценског језика

## Шоукејс хрватског позоришта одржан у Загребу

Од 17. до 20. априла у организацији хрватског Интернационалног позоришног института у Загребу одржан је шоукејс, програм представљања хрватског позоришта кроз увид у продукцију и у активности Института. На овом четвородневном мини фестивалу којем је присуствовало двадесетак позоришних стручњака из целог света, приказано је укупно десет представа, драмских (*Кристофор Колумбо* Ренеа Медвешека, *Поштом* Мирана Куспахића, *Ко рурком однесено* Боба Јелчића, *Јање Анице Томић*, *Како смо иреживеле* Дина Мустафића и *Вучјак* Ивице Буљана), плесних (*Покрећ-ач* кореографикиње Александре Јаневе Имфелд, *Вредности је динамички вишак сваке функције* Соње Преград и Марјане Крајач), као и представа за децу (*Мала вештица* Ивице Шимића и *Не, ти не! Или о друшћацијосћи* Норе Крстуловић). Представе су коселектовали Жељка Турчиновић, директорка Хрватског ИТИ-ја и Матко Ботић, координатор програма ИТИ-ја. Оне су међусобно различите у тематском, стилском, продукцијском смислу, а њихова је разноврсност донела значајан увид у хетерогена кретања у савременом хрватском театру. Представе су игране у ЗКМ-у, Театру &ТД, ХНК-у, на Малој сцени и у Загребачком плесном центру.

*Мала вештица* једна је од приказаних представа за децу, играна у позоришту “Мала сцена”, према тексту Нине Хорват, у режији Ивице Шимића (копродукција Мале сцене и Трико Циркус театра). Дело је намењено деци до четири године, а говори о одрастању, образовању, суочавању са окружењем и битности принципа добра у одлучивању о животним путевима. Аутори метафорички приказују проблем превазилажења социјалне несигурности, односно борбе са срамежљивошћу, кроз мотив невидљивости. Мала вештица има сто двадесет седам година и живи у шуми са гавраном Абракасом. Сваке године у Валпургијској ноћи велике вештице плешу плес на који мале вештице не смеју долазити, но Мала вештица је ипак дошла, због чега је кажњена. Да би могла да учествује на наредном плесу, морала је да чини добра дела и научи многе чаролије... Ово је сажетак радње представе која је особена због стила извођења, необичне одмерености и елеганције. Нађена је фина мера између визуелно-музичке атрактивности неопходне у театру за младе, и суптилне естетизације израза. Посебни су увођење елемената новог циркуса, веште игре на трамполини и балансирања на љулашци.

У Загребачком казалишту младих игран је *Кристофор Колумбо* редитеља Ренеа Медвешека, према Кр-



Из представе **Кристифор Колумбо** .....

лежиној једночинки из његове ране, експресионистичке фазе (1918). Комад се бави откривањем нових светова, поетски и филозофски сугестивно исписујући очекивања, наде и заблуде које га прате. При томе су врло снажне тематске блискости са Шекспировом *Буром*, у погледу беспштедног рушења илузија о “дивном новом свету”. Крлежин лик Колумба је отелотворење пишчеве жеље да досегне нешто веће, важније, заносније од прозаичности овога света. Колумбо је “пијан од звезда” и унутарње снаге да превазиђе досаду свакодневнице. У вези са тиме у овом комаду дубински се третира однос генија и масе, бескрајних визија профета и отужне просечности већине.

У погледу форме, ова мишићава, експресивна једночинка је више ораториј него драма, она је као нека лирска поема, снажни, грчевити крик из утробе, врисак из потребе за померањем људских ограничења, метафоричким освајањем нових територија. Зато је представа адекватно постављена као сценско-музичко дело, хорско-музичка игра о заблудама и очеки-

вањима поводом откривања новог света. Медвешек је направио праву театарску фешту, деликатно, сведено и сугестивно маштовито. На голој сцени се игра напета драма откривања новог света. Сцена се постепено претвара у обриси стилизованог брода, означеног завесама и дебелим конопцима (сценографија Тања Лацко). У игри глумаца преплићу се драмски наступи са моћним хорским сонговима и доминантним, често узнемирујућим, а непрестано хипнотичким, звуцима удараца у металне канте. Они звуче фаталистички и појачавају снагу драме налажења новог света.

У представи игра дванаест глумаца који представљају четрдесетак Крлежиних ликова, колико има у комаду, чија се радња одвија у ноћи пре откривања Америке (драматургија Јелена Ковачић). Они су чланови посаде брода који изражавају страхове од новог и истовремену жељу да се задржи стари поредак, тако што ће игнорисати могућност открића. Важно је овде напоменути амбиваленцију значења и драме и представе, утолико што се проблеми третирају у својој сложености, њихово значење указује се из различитих углова.

Представа *Поштом* аутора и редитеља Мирана Курспахића, играна у малом, тесном студију театра &ТД, изазовна је на више нивоа. Радња се дешава на два временска плана, један се одвија 1964, у време велике поплаве у Загребу, а други педесет година касније, 2014. Сценски простор је дискретно подељен на два дела, кухињски простор где се одиграва радња у прошлости и дневни боравак, где се приказују прошлогодишњи догађаји. Простор је реалистички утврђен, дефинишу га намештај и кухињски апарати који једноставно означавају о којим се амбијентима ради.

У првој, прошлој причи, ликови су чланови једне породице, брачни пар који играју Лана Барић и Деан Кривачич и њихова девојчица коју представља Франка Миколаци. Пратимо натуралистичке исечке из њихових живота, свађе супружника изазване различитим погледима на свет, односно његовом необичном издвојеношћу из система у погледу одлучног



одбијања да се усвоје принципи крађе, корупције, не-престаног системског лова у мутном. У вези са тим се ненаметљиво критички говори о коренитој друштвеној трулости која је један од узрока несигурности заштите од поплава, пре педесет година, али и данас, имајући у виду поплаве које су задесиле читав регион у 2014. години. Протагониста ради у некој државној институцији за заштиту од поплава те је информисанији од већине о близини излива Саве, као и о односима у оквиру система. Ове околности тако доносе инспиративно полазиште за анализу друштвено-политичких околности, затим лично-породичних јер екстремни услови еруптивно претресају основе међуљудских односа, али имају и дискретна метафоричко-филозофска значења, у погледу приказа циклуса пропасти и обнове живота. Занимљиво је и то што третман југословенске прошлости обухвата критичко сагледавање политичког контекста, посебно зато што се поставља и из дечје перспективе. Она доноси посебно болан, наиван поглед на специфичности тог времена, али и носталгију која је природно осећање са ове дистанце. У успостављању осећања носталгије важну улогу има ју-ретро музика.

У паралаелној причи која се одвија 2014. ликови су унуци брачног пара из прве линије радње. Они живе у стану своје баке, а репрезентативни су представници данашње изгубљености, неснађености млађих генерација, што наравно одражава и друштвену несређеност и неравноправност. Она је завршила факултет, али не ради у својој струци већ обавља некакав посао на بلاгајни, док је он немотивисани студент без изгледа да скоро заврши факултет. У једној сцени се комички и сценски врло зачудно спајају два тока, када девојчица из првог игра мајку из другог, праћено изузетним сценским шармом.

Представа је посебна и због изразитог натурализма игре, као и због близине између гледалаца и глумаца, имајући у виду да се играла у премалом студију, уз само пар метара растојања. Доживљај је интензивирала и драмска пробојност глумаца, посебно брачног



Из представе *Ко руком однесено*

пара из прве приче. Имајући у виду ту збијеност простора игре, посебно су биле напете сцене брачних свађа.

Такође на сцени експерименталног театра &ТД играна је педесетоминутна камерна представа *Ко руком однесено* писца и редитеља Боба Јелчића, аутора чије је сјајно, иновативно дело *Излој* играно на 45. Битефу (2011), у згради некадашње робне куће “Клуз”. Аутор је и овде потврдио своју склоност ка истраживању позоришног језика, овај пут на пољу експериментисања са глумачким изразом. Марко Маковичић, Јерко Марчић и Ивана Кризманић играју под упаљеним светлима у целој сали, током читаве представе, што се може схватити као знак редитеља да жели да протера уобичајену сценску илузију, односно да створи простор симулације стварности, креирања “исечка из живота”. Игра глумаца је необична, физички изузетно експресивна. Карактеришу је оштри, нервозни, грчевити покрети тела, потреси, млатаране рукама, налик форми слепстика. Због такве неконвенционалности, они имају и значење апсурда. У сагласју са њиховим физичким из-



Из представе **Како смо преживеле** . . . . .

разом, говор глумаца је брз, неразговетан. Извођачи често просипају речи као навијени, неразумни, мрмљају испрекидано, као да не играју за публику. Понекад се њихови гласови ефектно удвајају, а речи понављају, стварајући тако снажнији израз унутрашњих тензија.

Овај стил игре је и облик одраза садржаја представе. На нивоу теме, Јелчић суочава ликове са мукама животне свакодневице, понајпре са ситуацијом губитка. Глумци представљају један врло конвенционални брачни пар и њиховог пријатеља Марка у тренутку кризе. Њега је оставила девојка девет месеци пре тога, а он још увек не успева да се прилагоди новим околностима, посебно зато што је раније све у његовом животу више-мање текло по очекиваним замислима.

Глумци играју на реалистички утврђеној сцени, врло налик сцени из претходне представе, у кухињском простору који скромно дефинишу шпорет, фрижидер, сто, судопера. Мизансцен је током већег дела представе углавном сведен, извођачи су више-мање приковани за столице. Но, на крају се та мизансценска моно-

тонија мења, када се лик Марковог пријатеља (Јерко Марчић) пење на шпорет, да би стекао перспективу одозго, променио поглед на ствари и онда се запитао да ли је “то то” у животу, изражавајући вечиту, егзистенцијалистичку несигурност. Оваквим крајем, врло зачудним, помало апсурдним, узбудљиво се завршава ова необична сценска једночинка вредна пажње због неконвенционалног приступа у стилу игре.

*Како смо преживеле* редитеља Дина Мустафића је сценско дело документаристичког и исповедног типа, настало према мотивима есеја Славенке Дракулић и причама осам глумица које играју у представи, Катарине Бистровић-Дарваш, Наташе Дорчић, Јадранке Ђокић, Дорис Шарић Кукуљица, Ксеније Маринковић, Урше Раукар, Луције Шербечија, Нине Виолић (продукција ЗКМ, драматургија Жељка Удовичић Плештина). Представа има три дела, условно говорећи. У првом делу је тематизовано време живота у Југославији, пре њеног распада, у другом се третирају околности у Хрватској у време ратова деведесетих година, док је трећи сегмент савремен, бави се животом у независној Хрватској, мукама транзиције и глобализма. Заједничко за сва три дела је то што су битно обојени иронијом и то што је приступ бављењу темама крајње личан. Глумице говоре о својим индивидуалним сећањима на догађаје и емоције, у прва два дела, док у трећем изражавају ставове о актуелном животу, утемељене у критичком, субверзивном цинизму. У целој представи се кључно употребљава и музика, два музичара, Мате Матишић и Станислав Ковачић, уживо на сцени свирају, а глумице у више наврата изводе сонгове који су нераскидиво повезани са радњом.

Представа почиње сценском ситуацијом која је налик слету, сцена је прекривена црвеним теписима, а глумице изводе тачке плешући са колутовима око струка и говоре о Југославији из осамдесетих година, тадашњем колективизму, одсуству индивидуалности, императиву да се буде део заједнице, утопљен у безличну масу. Обучене су униформисано, у једнолична

плава радничка одела, у пуном складу са поменутом неопходношћу да се не издваја из масе. Теме које се ту покрећу везане су за различите особености живота осамдесетих година у Југославији, од ситница из свакодневног живота, жвакања жвака “базука”, на пример, до драматичних политичких догађаја. Наступ глумица је овде врло декламативан, често у тону протеста, са једне стране против предрасуда западних друштава према Југославији, а са друге против равне комунистичке терминологије, некритичког величања Тита и партије. Драмске сцене су увезане са ироничним критичким сонговима, певаним на музику познатих песама из тог времена (на пример, “Маљчики” Идола), праћено кореографијом која као да је позајмљена са слетова.

Други део почиње говором глумице у полумраку о спцифичностима пушке М-48, чиме се најављује део о рефлексима на ратове деведесетих година. Обучена је у розе, наравно не без ироничне конотације. Црвене тепихе које одређују комунистичко време смењују црни, а глумице овде нису више све исто и једнолично обучене, већ имају индивидуалне тонове, иако скромне, прилагођене ратним временима. У овом делу актерке се драматично сећају почетка деведесетих година, заразом ратовима и националистичком хистеријом, свеприсутним страховима од свега, као резултатом политичког лудила. Додирју се теме хрватске независности и консеквентног ширења општег славља међу масама у то време.

У трећем делу, где је сцена одређена плавим и жути бојама, са јасним алузијама на улазак Хрватске у ЕУ, говори се о изазовима данашњице, сналажењу у транзицији. Глумице су овде обучене гламурозно, шљаштеће, што се може протумачити као израз њихове скоро паничне потребе да се изборе за своје место у новом, компетативнијем друштвеном поретку. То инсистирање на њиховој атрактивној спољашњости може се разумети и као критички знак површности глобализованог западног друштва где је скоро све у изгледу, форми. У вези са овим мотивом, важно је на-



Из представе **Како смо преживеле**

поменути и то да у трећем делу глумице често говоре вежбајући на гимнастичким справама, презнојавајући се у процесу обликовања тела, одржавања фит линије, савршенства личне форме. Теме које се у овом делу покрећу су и конзумеризам, муке у куповинама због могућности избора различитих производа, козметичких, одевних, затим проблем распада традиционалних брачних и породичних односа, навикавања на нову маркетиншку и технолошку терминологију која је постала нераздвојиви део свакодневног живота. И овде игру сугестивно зачињавају иронични препеви познатих мелодија, интерпретирани у локалном друштвеном, политичком, религиозном, контексту, на пример песме “My Heart Will go On” Селин Дион, или Бетовенове “Девете симфоније”.

*Како смо преживеле* Дина Мустафића је представа изузетне енергије и полета, која даје инспиративан преглед бурних и бројних друштвених промена на бившем југословенском простору, у протеклих тридестак година.

Пише > Сања Живановић

# Свестрани, непоновљиви стваралац

др Миленко Мисаиловић (1923–2015)

## СПАСОНОСНА СВЕЛОСТ

*Миленку Мисаиловићу*

Из тајнописа скровитих Кремана  
Јави се светлост дуго припремана  
у благодарју празничне вечери  
кад душа нађе наднебесне двери.

Да ли то брује пагански хорови  
Или пред сечом одбегли борови  
док сан оплоди значења незнана  
на путу изнад невидног бездана.

Да ли певањем створитеља моле  
да заустави пустошне расколе  
или коначно у судбеном трену  
траже још једну ватру нетрошену  
да сине за спас дуго припремана  
по бреговима сновидних Кремана.

Радомир Андрић, песник

**М**иленко Мисаиловић је био драматург и редитељ, драмски писац позоришни критичар и театролог-естетичар који је припадао самом врху савремене науке о позоришту код нас. Рођен је 2. априла 1923. у Кремнима, а преминуо је 26. априла 2015. у Нишу.

У време кад су, мом, тада, младом бићу, многа професорска излагања, чак и о најмудријим темама почињала да личе на загушљиву собу, пуну предмета описиваних по њиховом спољашњем облику попут неког инвентара, Миленко Мисаиловић је отворио прозоре мога духа кроз које је ушао кисеоник а са њим и вера у дубљи смисао свега што постоји. Не само у свету књижевности и позоришта него и у свету свега постојећег живог али и мртвог.

Због тога данас, искуствено, знам да има мртвих који снажније и истинитије утичу на свет живих, као што има и оних који су живи а заправо само тако делују. Мислити и писати о Миленку Мисаиловићу данас, кад је на изванредан начин подвучена црта испод његових животних и стваралачких активности, и кад је заокру-





жена једна блистава и ничим окрњена професионална и лична биографија, за мене представља извесно ходочашће, а осећај велике захвалности отвара ми пут за обраћање нечему вишега реда. Миленко Мисаиловић је имао непогрешиво осећање за откривање даровитих људи и свесрдно је, безинтересно, не очекујући ништа заузврат, помагао такве. Има много оних у чијем ће духу остати запечаћен одјек Миленкових речи. Он је

живот доживљавао као креацију којом испуњава време и простор који су му поклоњени од тренутка кад је “бачен у свет”. На питање новинара (у првом објављеном интервјуу “Позориште волим, у филм сам заљубљен”) о интимној животној филозофији, рекао је: “За мене је цео живот у ствари, један радни дан.” Тако је мислио и педесет година касније.

Овај мислилац огромног формата, и по мајчиној линији род са познатим пророцима Тарабићима, ведро је говорио о страху од смрти објашњавајући: “Није трагично кад травку изненада посече косач, трагично је кад она трули у корену.”

Није био само задивљени посматрач животне реке, него је из ње захватао и проналазио златно грумење.

Колико је успео да захвати најречитије говоре његове биографске чињенице:

Дипломирао је на Филозофском факултету у Београду студирајући истовремено филозофију, психологију и педагогију, а потом је завршио и позоришну режију на Академији за позоришну уметност, у класи Бојана Ступице а потом и Јосипа Кулунџића. На Филозофском факултету одбранио је докторску тезу *Дијалектичност Нушићеве комедиографије*. Он је двадесети драматург Народног позоришта у Београду. На ту дужност постављен је, најпре, позивом управника Милана Богдановића 1954. као афирмисани драмски писац, а потом и декретом Владе НР Југославије – једним од последњих аката у постреволуционарном периоду делатности Народног позоришта. Тако се нашао у духовној заједници великих имена, драматурга који су му претходили: Јован Ђорђевић, Ј. Јовановић Змај, Милован Глишић, Драгомир Јанковић, Бранислав Нушић, Милан Грол, Риста Одавић, Драгутин Костић, Милан Предић...

Прву представу (*Аутобуска станица* Вилијама Инца) у Народном позоришту у Београду, режирао је, са великим успехом, 10. јануара 1958. Режирао је укупно 62 представе (Нушића, Тенесија Вилијамса, Инца, Озборна, Гогоља...). Његови драмски комади извођени

су у позориштима и на радију или штампани. (Превођени су на француски и грчки језик.) Сарађивао је са више од 66 листова и часописа и објавио 500 и више ауторских написа из драмске књижевности, народне књижевности и позоришне и филмске естетике и наше и светске драматургије. Објављивани су му радови у зборницима међународних симпозијума, у научним зборницима домаћих симпозијума. Више пута је био у тиму међународних жирија. Значај његових есеја, студија и теоријско-естетичких радова уврстио га је у ред водећих театролога не само у нашој земљи; његово име заслужено се нашло и у светским енциклопедијама.

Његова дела која се одликују откривањем нових духовних видика, стручна јавност оцењивала је као капиталне подухвате. Као посвећени мислилац о театарским феноменима дао је велики допринос истраживању извора Нушићеве комике и комедиографије уопште, затим изучавању трагедије и стваралачком откривању драматургија.

Треба навести бар нека од његових дела: *Комедиографија Бранислава Нушића, Мудрости народној хумора I–II, Трагедија власити и владања – значења Софоклове трагедије ‘Цар Егиди’, Драматургија сценској простора, Драматургија кинематографије, Креативна драматургија, Дете и позоришна уметност, Значења српске комедиографије – од Јоакима Вујића до Бранислава Нушића, Бојан Ступица – великан театра...*

Бавио се поезијом, цртањем и скулптуром, али то је само делимично открио јавности. Био је ванпартијски интелектуалац, члан Савеза драмских уметни-

ка Југославије (од 1954) и Међународног удружења критичара (од 1959), Удружења књижевника Србије (од 1962. од УКС 2004. добија повељу за животно дело); такође и члан Драматуршког друштва у Берлину (1971) и УЛУПУДС-а. Добио је награду за филмски сценарио (1954), за драму (1956, 1983), за режију (1978), добитник је Стеријине награде за театрологију (1989), Вукове награде (1992) и највишег признања Народног позоришта у Београду – Плакете. Први је добитник Награде “Ловоров венац” за област театрологије, коју је установио Позоришни музеј Војводине и први добитник Награде “Мали принц” – за допринос естетици позоришта за децу, установљене на Међународном фестивалу позоришта у Суботици. У 87. години добио је националну пензију као посебно признање за врхунски допринос националној култури Републике Србије.

Нема значајнијег театролога на просторима бивше Југославије који се, на неки начин, није бавио анализом дела Миленка Мисаиловића и том приликом исказао веома значајне процене. Нема сумње да ће његово дело у будућности још више добијати на значају, јер ће се са све већом зрелошћу духа времена морати да откривају чудесне димензије његовог дела.

Проф. др Радосав Јосимовић, врхунски интелектуалац, написао је о Мисаиловићу умно и веома прецизно: “Он се одликује страсном и осмишљеном упорношћу, способношћу да виспрено захвата велике површине неиспитаног, да рони у дубине, а не да се бави маргиналним питањима у плићацима историјске, научне или уметничке области.”



# XI

Сцена

НОВА ДРАМА

ДАНИЦА НИКОЛИЋ НИКОЛИЋ

-----

ЗОРАН ГАШИ

## ДАНИЦА НИКОЛИЋ НИКОЛИЋ



Рођена у Београду, 1978. Дипломирана драматуршкиња у статусу самосталне уметнице, чланица Удружења књижевника Србије.

Драме: *Ситуације или треси младе Иконије* (р. Никола Завишић, НП Сомбор, 2011); *Сава Савановић – вампирска симфонија* (р. Н. Завишић, НП Кикинда, 2012 – најбоља представа на Интернационалном фестивалу малих сцена у Кикинди, награда за глумачку бравуру; две награде на Театарфесту “Петар Кочић” 2013. у Бањалуци: Н. Завишић, специјална награда за режију, награда “Корак у храброст” коју додељује РТРС за представу у целини); *Чешири тодишња доба* (јавно читање: УК Пароброд, р. Ана Марија Роси, 2013; радијска премијера априла 2015, адаптација Владимир Поповић, р. Ђурђа Тешић); *Дриша* (р. Ксенија Крнајски, Пулс Театар Лазаревац и НП Ниш, 2015). Коауторка драме *Лешећа шруја* (режија и коаутор Н. Завишић, НП “Стерија” Вршац, 2015).

Сценарији: средњометражни филм *Форма формалина* (р. Дарко Николић, 2000); краткометражни филм *Форма формалина* (р. Драгана Мартиновић, 1999); целовечерњи играни филм *Шећер* (р. Јанко Баљак, продукција Тестамент филмс – у припреми); документарни филм *Феликс Ромулиана – последња шајна бојева* (р. Дарко Николић, продукција ТВ Зајечар); анимирани филм са темом борбе и превенције против хепатитиса (продукција “Хронос – удружење за помоћ оболелима од хроничних вирусних обољења”, р. Дарко Николић)

Ауторка радио драме *Дневник тневник* (р. Ива Милошевић, Радио Београд II програм, 1999), збирке поезије *Даница* (Пегаз, Бијело Поље, 2003), романа *Кућа јуна јукошина* (Евро ђунти, Београд, 2008), *Амбос мундос* (финалиста В.Б.З. конкурса, 2010).

Селекторка Београдског фестивала краткометражног и документарног филма (домаћа селекција).

Добитница награде за драмско стваралаштво “Борислав Михајловић Михиз” за 2014.



Пише > Милош Латинић

Драматуршка белешка

## Нема светла за Дритин тунел

Погрешно би било рећи да је у плодном опусу Данице Николић Николић комад у стиху *Дриша* изненађење, јер ауторка је (*списатељица*, како сама за себе каже) и раније веома спретно и уметнички снажно баратала стихом у драмској литератури, пре свега у награђиваном и врло гледаном (Народно позориште Кикинда) комаду *Сава Савановић – вампирска симфонија*. Тема драме и третирање актуелног тренутка такође су препознатљив оквир у којем се Даница Николић Николић креће као по својој литерарној башти, јер су *Ситуације и треси младе Иконије*, а посебно њен роман *Кућа ђуна ђукошина* јасно списатељски бескомпромисна остварења.

Шта је онда ново или бар другачије у комаду *Дриша*, а да то није помало уметнички банално, а “политички коректно” глачање српско-албанских односа који, узгред буди речено (али свакако речено), никада нису били, нити ће, по свему судећи, бити идеални. Очито је да овај комад списатељице Данице Николић Николић није настао са таквом мотивацијом, па Дриту или Љубицу, што је право име јунакиње драме, затичемо у једној стереотипној причи, али са јасно наглашеном универзалном тезом о положају жене у савременом свету. То није мањкавост комада, јер ауторка познато окружење у ствари користи да би нагласила карактер Дрите/Љубице као бескомпромисне хероине, налик Антигони,

храбре, свесне и спремне да се жртвује за узвишене циљеве, у које спадају и опрост и помирење. Живети с тим принципима, у таквом/оваквом окружењу није ни једноставно, ни лако. То је очито познато Даница Николић Николић, те она своју јунакињу/хероину “провлачи” кроз низ ситуација – беса, препуштања, вербалног супротстављања, хистерије, равнодушности – које представљају могућности отпора. Дрита/Љубица, жена која је живот свог мушкарца откупила “добровољним преласком” у албанску породицу, остаје упорна у вери да није заборављена заувек и да ће се “њен човек” вратити. Њен живот у “новој породици”, без обзира на посебан третман, очито је неприродно стање и то ауторка потцртава као свевремену категорију и храбро, јасно поставља питање да ли је морално продати љубав (своју или свог живота) да би се опстало, преживело и да ли је могуће уновчити и пазарити оно што се не купује – емотивна наклоност. Комад *Дриша* има и један, можда и кључни, постфестум закључак/питање, који тражи да се преиспитамо у емотивном смислу и претпоставимо какав је живот, и да ли је могућ, после “непристојне понуде”. Да ли смо уопште свесни (ако свести и савести има) деструкције коју изазива “трговина” таквом робом.

У комаду *Дриша* ауторка је, као уметничко оправдање, пронашла историјску – можда безизлазну – ситуацију, али ова питања, такви догађаји, поступци анонимних и јавних личности, директно упућују на савремено, наше окружење. Свакодневницу. У том је вредност овог комада који је написан богатим речником, пријемчивим стилем и језиком, потентним за храбра, емотивна глумачка остварења.

Даница Николић Николић написала је оригиналну, вишеслојну драму, а при том је изабрала форму која одговара снажној, емотивној епској причи на коју се наслања, отварајући огроман простор за надахнуту глумачку игру. Комад *Дриша* баштини најбоље у смислу сижеа и карактера из класичних грчких трагедија, те се може сматрати да је ово ауторкин наклон великим драматичарима, али и судбинска везаност за тло где се оне циклично понављају. Све то су елементи који у пуној мери могу бити оправдање за постављање комада *Дриша* на сцену неког овдашњег театра.

---

## Даница Николић Николић

---

# ДРИТА\*

\*алб. – светлост

---

### Ликови:

ДРИТА / ЉУБИЦА  
ДАРА / ЗАНА  
БЕСАРТА / МИЛИЈАНА  
БЕСИМ  
СТЕВАН  
КРЕШНИК  
СМИЉА

## ПРВА СЦЕНА

*Зима. Фијуче ветар. Три жене (Љубица, Дара и Смиља), седе у неким ришама, промрзле, мокрих коса једна уз другу шћућурене. Увијене су у велике, илеишене мараме, на нојама им расиали ојанци и вунене чараје. И оне су пошојљене разињецаним снејом. Жене се шресу од лаги и хладноће. Једна од жена, Смиља, сјално пада у хишоштермију, па је ове две шрљају и треју. Како јој падне шемјераштура, клоне јој лава, и она падне у сан.*

**ЉУБИЦА:** Смиљо!

*Дрмуса Смиљу, она се ирене, али насјави да сјава.*

**ДАРА:** Не вреди, Љубо. Гледам ово тело што се тресе, видим неће моћи да поднесе.

**ЉУБИЦА:** Опет јадна клонула јој глава, Хоће нашу муку да прспава.

**ДАРА:** Спавала бих и ја кад бих могла, да нисам овако изнемогла.

**ЉУБИЦА:** Затрпана брда и небеса  
Од колоне промрзлих телеса.  
Исцепани, гурави и гладни  
Вучемо се по страдији јадни.  
Кад ће море, пита тужна свита.  
Нема мора, Даро, на видику,  
Чујеш само вапаје и рику.

**ДАРА:** А пред нама као тепих црвени се снег,  
то је нашег пада крвави белег.

**ЉУБИЦА:** Арнаути видим наумише  
Да искрваримо што можемо више.

*Смиља се ојеш скљока. Жене је подижу. Трљају је, шамарају. Смиља се ојеш ирене из бунила. Ојеш седне на онај камен иде су све шри до сада седеле. Тујо иле-да у Дару и Љубицу.*

**СМИЉА:** Заспала? Опет?

*Ове две климну са саосећањем.*

**СМИЉА:** Е, моја Смиљо, права је дивота  
што си прспавала пола свог живота.

**ДАРА:** Ћути, Смиљо, боље...

Почела је нова мука да нас коље.

**СМИЉА:** После свих месеци ове наше несреће,  
сумњам да постоји проклетство још веће.

**ЉУБИЦА:** Има, Смиљо...

Тек сад беда долази по своје  
А жртве ће нове да се броје  
Нашима су услов поставили  
Да би нову борбу прскочили  
И у борби часној изгинули  
Да предају женску чељадију...

**СМИЉА:** Шта кажеш, бре?

**ДАРА (Смиљи):** Разбудићу тај твој поглед снен...

Тражили су да нас воде као ратни плен.

**СМИЉА:** Море, иди. Ти се шалиш са мном.

**ДАРА:** Не шалим се. Наши нису пристали.

Сада ће да отпочне нови покољ по овој бестрагији.

**СМИЉА:** То се моја глава са мном игра због хладноће.

Коме нормалном би то пало на памет?

**ЉУБИЦА:** Не верујеш, пошто ти се дрема,  
Да нормалних овде више нема.

**СМИЉА:** Јао, мајко, што ли се пробудих? Куд се јадна  
осванути усудих!

Људство нам је десетковано, одрпано, скапало,  
оголело, болесно,  
промрзло и несвесно. У снегу место трагова  
свуд су зуби наши, побиће  
нас Арбанаси као да смо ваши.

**ЉУБИЦА:** И ми ћемо изгинути с њима  
Затрће нам семе као псима



Преостати више нико неће  
 Да Србију брани од зле среће.  
 Велико је то њихово чојство  
 Костурима спремају уморство.  
 Арнаути јако добро знају  
 Никад наши неће да нас дају.

**ДАРА:** А ми ћемо, хуе жене, опет с конца бити обљубљене.

**ЉУБИЦА:** Проклета је наша судба клета  
 Част се губи сред снежнога смета,  
 Проклета је судба српске жене  
 У рату јој младост тужно вене.  
 Видесте ли Мару, кост и кожа,  
 С арнаутског побегла је ножа,  
 А кроз кожу што од глади бриди  
 У трбуху дете јој се види.  
 Ко њу пита како ће да роди  
 Док по овој бестрагији 'оди.  
 Ко да брине за њу и за дете  
 Кад снег мртвог мужа јој помете?

**СМИЉА:** Боље да нас побију брзо и лако,  
 него да се надаље патимо овако.

**ДАРА:** То је исход овог тужног пута,  
 дочека Арнаут својих пет минута.  
 Наплатиће за претходне битке...

**ЉУБИЦА:** Сестро моја, нећу да те тешим,  
 Главоломку не могу да решим.  
 Не знам коме Богу да се молим  
 Боримо се животима голим.

**ДАРА:** Да преживим није ми ни стало,  
 живот ми без Јована значи врло мало.

**ЉУБИЦА:** Са Стеваном мојим прича иста,  
 Удадох се за њ' ко снег чиста,  
 Још док сам код матере била,  
 Стевана сам свим срцем љубила.

Узесмо се у то и рат поче  
 Потуцам се отад ко сироче.  
 Ни ја људски нисам пољубљена  
 А већ ми је љубав изгубљена.  
 И гледаћу мужа како гине,  
 Усред ове проклете планине.

*Смиља се оиетѝ скљока. Пала је у хијоштермију. Удари главом о смрзнуто тиле. Туј ударац. Жене скоче, почну оиетѝ да је шамарају, шрљају, али циркулације више нема. Лелечу, ударају је од немоћи. Дижу јој руку која само ѝагне. Смиља је умрла.*

**ДАРА:** Боже Господе! Смиља нам оде.

Црна Љубице, и ми ћемо тако, у то сигурна буди.  
 Гудуре ће да нас прогутају лако, када нам изгину  
 људи.

*(Оиетѝ грма Смиљу.)*

Смиљо! Смиљана, дижи се... Љубице, сестро  
 моја у туђини,  
 запечатила се наша прича на овој планини.  
 Погледај, погледај поворку са очима које су  
 се угасиле.  
 Завидим им. Њихове су се душе спасиле.

**ЉУБИЦА** *(Пркосно диже цело):* Па није ова планина јача  
 Од вапаја и женскога плача.

*Љубица крене.*

**ДАРА:** Стани, Љубо, где си пошла?

**ЉУБИЦА:** Пусти ме, Даро, не дам, не дам, бре,  
 Да нас покопају у снегу све!  
 Одлучих и ту је кукању крај,  
 Планину ћемо победити, знај!

**ДАРА:** Љубо, стани, бре!

Јесу ти свраке мозак попиле?  
 Куда си наврла, киптиш од једа,  
 толики бес мира ти не да.

**ЉУБИЦА:** Љуба је решила да се преда!

Терет нећу да носим на души,  
Да куршумом глушим своје уши,  
Да леш гледам вољеног човека  
Да целатства сећам се довека  
Док у мене мртво око гледа.  
Мртво око које сам љубила  
А онда га лично погубила.

**ДАРА:** Ама, стани, селе!

На чедност смо се пред Богом заклеле.  
Част смо своју мужевима предале.

**ЉУБИЦА:** Ако можеш с убиством да живиш

Шта ти је на срцу ти учини  
За моју судбину не брини  
Немој себе због мене да кривиш.  
Свом човеку ја ћу живот дати  
Како сам се пред Богом зарекла  
А да л' би ме више душа пекла  
То, бојим се, никад нећу знати,  
Да част платих у његовој крви...  
Да чеднујем док ме савест мрви.

**ДАРА:** Ама, чекај... (Сломије се.)

Није часно да Јовану приредим то,  
али гледати смрт вољеног је зло.  
Мајко моја, сада ми не можеш помоћи.  
Чекај... чекај, Љубо... кажи да ћу и ја с тобом  
поћи...  
Превелики мени то би терет био,  
да убијем оног који ме љубио.

**ЉУБИЦА** (Обрише издајничку сузу):

Тако, селе, то се храброст зове,  
Кад бранимо наше соколове.  
А пре свега дужност нам је света,  
Да Смиљану склонимо са смета.  
Бедни укуп да јој начинимо  
Кад поп неће сестру да нам прати

Ни гроб јој се, јадној, неће знати  
Али ћемо да је сахранимо.

*Две сломљене жене укојшавају промрзлу друјарицу.  
Љубица скине крстић који носи око врата и стави  
ја на невидљиву хумку. Пошом обрише друју издај-  
ничку сузу и оде да саопшти своју одлуку.*

КРАЈ СЦЕНЕ

---

## ДРУГА СЦЕНА

---

*Љубица је доведена у дом човека који ју је кућио. До-  
ведена је под ферецом и ми ни у првој сцени заправо  
нисмо видели како она изгледа, јер је била умољана  
у велику вунену мараму. Човек који ју је кућио и који  
сада полаже на њу право зове се Бесим. Бесим је ста-  
рији, мужеван Албанац који јој по годинама може би-  
ти отац. Има трубо и ауторијативно лице, међу-  
тим, његове очи понекад блесну неком шојлином. У  
кући се поред њега налази и његова жена Бесарта,  
којој, наравно, нимало не прија довођење нове, дуило  
млађе жене у кућу.*

**БЕСИМ:** Хајде, слободно. Шта си се скупила? Када се  
улази у кућу свога господара, улази се са поносом.  
Ко краљица.

**ЉУБИЦА:** Знам да живот о концу ми виси  
К'о што знам да мој господар ниси.

**БЕСИМ:** Платио сам поприличну суму за тебе. Нисам  
је платио због твоје памети.

**БЕСАРТА:** Ко је ово? Конкубина?

**БЕСИМ:** Тишина!

**БЕСАРТА:** Довео си курву у кућу и још си је платио?  
Одакле?

**БЕСИМ:** У овој кући само господар може да поставља питања или си заборавила где ти је место? Куш!

*Бесарџа се сипресе.*

**ЉУБИЦА** (*Бесарџи*): Конкубина? Ни за живу главу!

Ратни плен сам и времена жртва

Радије бих сада била мртва

Но да кажем да сте ви у праву!

**БЕСИМ:** Не паметуј него се скидај. Нисам те људски ни видео.

*Бесим крене да скине ферецу Љубици.*

**ЉУБИЦА:** Немој да ме тим рукама дираш

На пијаци мог'о си да бираш.

Да ме узмеш ја те нисам тукла

Платио си, имати ме нећеш

Не знам с каквим женама се срећеш

И кол'ко је пута брука пукла

Ал' ферецу нећеш да ми скидаш.

**БЕСИМ** (*Насмеје се*): Волим темпераментне жене. И када су смешне. Живот жене вреди колико и живот магарца, а то је много мање од оне кубуре. Је ли тако, жено?

*Бесарџа усипукне. Бесим Љубици покаже “невидљиву” кубуру. А онда јој смакне ферецу.*

**ЉУБИЦА:** За ферецу можеш да се машиш

Али мене нећеш да уплашиш.

Знано ми је то јунаштво ваше

Њег' се само ваше жене плаше.

Претили сте костурима живим

За шта само вашу храброст кривим.

**БЕСИМ:** Куражно, нема шта. Хајде сада ту кураж пребаци у кукове.

**ЉУБИЦА:** Молим?

**БЕСИМ:** Играј!

**ЉУБИЦА:** Не знам и не желим то да радим,  
Безочности твоје ја се гадим.

**БЕСИМ:** Играј кад кажем!

**ЉУБИЦА:** Не знам!

**БЕСИМ:** Све ви знате кад се мора! По нашем законнику жена се може тући и везивати без последица. Кажи јој, Бесарта!

**БЕСАРТА:** Играј, ако ти је живот мио. (*Намешџа је да иџра.*)

*Љубица се сипресе и иочне да њише куковима. Бесим је одмерава.*

**БЕСИМ:** Видиш да знаш. Тек ћеш да научиш уз ритам таламба са.

*Бесим усџаје.*

**БЕСИМ** (*Бесарџи*): Идем. Нахрани је и напоји. Добро је чувај. (*Крене, џа се заусџави.*) И смисли јој неко лепо име.

*Бесим оде, Љубица се сломије. Сломије се она уџлашена млада жена у њој која је наџјачала робусну иркосницу. Пада на колена и јеца.*

**БЕСАРТА:** Полако, де. Подигни се! (*Подигже је.*)

**ЉУБИЦА:** Мора да си несрећна баш,

чим говориш језик наш...

**БЕСАРТА:** Шта бејаш била то сам заборавила.

Арнаутски мора да се учи,

да не бисмо обе биле везане у кући.

Све ћу те научити, али мораш да послушаш.

Тренутно сам ти једини савезник у кући

и немој да ми стрпљење кушаш.

Савезник коме растураш породицу,

са тим изразом жртве на лицу.

**ЉУБИЦА:** Жено, пусти ме, да умрем желим

Знај да те презирем бићем целим.

*(Гура ову од себе.)*

**БЕСАРТА:** Смири се. Пусти. Немој да јецаш.

*(Шџо је више џура ова више јеца.)*

**ЉУБИЦА:** Како ме кињи хладно га гледаш  
Ко жена жени подршку не даш.

**БЕСАРТА:** То није истина, нека сам проклета...  
десет сам имала кад бејаш отета.

**ЉУБИЦА:** Бар ниси прошла ко да си стока  
Јефтино процењена од ока.

**БЕСАРТА:** Била сам дете, за удају премлада...  
мајку нисам видела од тада!  
А ти ми ту цвилиш. Одрасла жена!  
Треба да се стидиш. Диж се кад кажем!  
Или хоћеш да ти то друкчије покажем?

**ЉУБИЦА:** Ти си безосећајно створење  
Што не види туђе понижење!

**БЕСАРТА:** Доста! Устај! Ја не знам!?  
Мени је детињство отето, вера, крв, име, све...  
Не знам више ни ко бејаш пре.  
Заволела сам свога мучитеља како сам знала.  
Петорицу синова сам му дала.  
Ти си у мојој кући!  
Хоћеш да ми кажеш да то није понижење!?  
Мислиш да је твоје присуство било моје хтење?  
Не цвили и дигни се, иначе ћемо обе бити  
избатинане и везане,  
а онда нећеш имати само њега као непријатеља,  
него и мене.  
Због тебе нећу да искијавам, јеси чула?  
Или ћеш да ме и даље гледаш ко мула.

*Љубица устаје и оштреса одећу. Бесарта креће из собе.*

**БЕСАРТА:** Хајде да једеш да ти се врати снага.  
Мораш да умијеш то зајапурено лице.  
Таква ти је женска судбина.  
Тако би било и да си остала са мужем,  
него не би то испрва схватила.  
Жена се рођењем на ропство претплатила.  
Разумеш?

**ЉУБИЦА:** Ја покушавам, али не умам  
Све и да хоћу, то да разумем.

**БЕСАРТА:** Разумећеш када сазриш! Тако. Дигни чело.  
Достојанство нико не може да ти узме па корачај  
смело.

*Љубица хода испред ње.*

**БЕСАРТА:** Боже, како си лепа.  
Као да је сноп светла ушао у кућу...  
Дрита. Тако ћеш се звати. Светло.  
Светло што ће овај мрак обасјати...

**КРАЈ СЦЕНЕ**

---

## ТРЕЋА СЦЕНА

---

*Љубица, сада Дриџа, уснула је. Бесим је поспимајра како спава. Свој илен. Предмети обожавања. Натовештај нове младости. Она бива пробудена Бесимом присусством.*

**ЉУБИЦА** (*Трине се*): Одвратно биће ја те се гнушам  
Мрзим то твоје старачко лице  
Тај поглед лишен сваке кривице  
И тај глас који морам да слушам.

*Они се ледојају. Ловина и ловац се њуше. Он покуша да је помилује, она успукуне.*

**ЉУБИЦА:** Не ласкај си, не бојим те се ја  
Какав си слабић то и дете зна  
И не плаши ме ни твоја сила  
Ни твоја породична идила.

**БЕСИМ:** Мушкарац мора да има став.  
Жене се тако држе у реду.

**ЉУБИЦА:** У реду сам ја и без твог става  
Од газдовања ме боли глава.



**БЕСИМ:** Човек над женом има власт.

**ЉУБИЦА:** То нека вам онда иде на част.

**БЕСИМ:** Па, опет, не бих дозволио да паперје падне на тебе.

**ЉУБИЦА:** Видим, због мене ти срце зебе.

**БЕСИМ:** Доћи ће дан када ћеш ми сама прићи.

Ја ћу те пустити, као што се пушта дивљи пас да се припитоми.

И онда заволи газду, на концу.

**ЉУБИЦА:** Бесиме нек' ти је душа грешна

Твоја је прича више но смешна

Нећу ти прићи ко старом знанцу

Ја сам робиња на твојем ланцу

И задржала бих ту дистанцу

Ко што је има странац ка странцу.

**БЕСИМ:** Тако сада причаш, али биће другачије.

Веруј ми. Моје искуство зна.

**ЉУБИЦА:** Како ће бити то знам само ја.

**БЕСИМ:** Не јогуни се и своју памет употреби.

**ЉУБИЦА:** Матора змијо не ласкај себи.

**БЕСИМ:** У природи постоји ред и закон.

Ветар и вода се не заустављају.

Када се то учини они се покваре. Буди кротка.

Али, време је најбољи пријатељ покре.

**ЉУБИЦА:** Време је слабо спрам тврдокор.

**БЕСИМ:** Временом мушкарац и жена се сроде.

И све ће на место лећи.

**ЉУБИЦА:** Слушај ме добро шта ћу ти рећи

Време је ништа против ината

Инат је тежи од тоне злата.

**БЕСИМ** (*Насмеје се*): Већ сам једном био сведок томе

како се инат претвара у прах. (*Уздахне*)

**ЉУБИЦА:** Смешан си баш али не троши дах.

Ако се сећаш, ти имаш жену,

Умотај се у покору њену.

Тужно је што те приде и воли

Мачизам твој сигурно је боли.

**БЕСИМ:** Љубав има свој ток.

Нестане жеља, Дрита.

**ЉУБИЦА:** Љубица.

**БЕСИМ:** Она, више није жена због које ми срце игра.

Дрита, она је мајка мојих синова и неко са киме сам се сродно.

Али није ти. Није плам. Није вулкан. Није пасија.

**ЉУБИЦА:** Љубица. Име ми је Љубица.

Имам мужа, и веру, и име,

Имам земљу, и кућу, и народ свој

Искрено ја се поносим тиме

Ко што ти вреднујеш законик свој.

**БЕСИМ:** Дрита...

**ЉУБИЦА:** Љубица је лепо српско име

И не мењам га са било чиме.

Знај нећу ти се жива подати

Нит част своју јефтино продати.

**БЕСИМ:** Драга... лепа Дрита...

(*Искрено се насмеје, од срца.*)

Па твоја част је већ и продата и купљена.

И томе нисам ја кривац.

Твој муж те је бацио у плато...

**ЉУБИЦА:** Тек да знаш он није био за то.

**БЕСИМ:** Никада не бих препустио своју жену никоме.

Албанац то не ради. Албанац не да на своје. Жена је као пушка, или као земља, а оне имају само једног власника, зна се коме припадају, као и њихова цена. Размисли какав је то човек који пушта жену да се жртвује за њега. Он не поштује ни свој ни живот своје жене. А човек без части је ништа.

*Крене из собе. Љубици крене суза.*

**БЕСИМ:** Лаку ноћ... Дрита... Мирно спи. Више нико неће да те изда.

КРАЈ СЦЕНЕ

---

## ЧЕТВРТА СЦЕНА

---

*Обичан дан у кући. Две жене седе заједно. Бесарџа нешто крпи, Љубица/Дриџа шути леда у једну шачку. Бесарџа њо, наравно, њојрешно шумачи.*

**БЕСАРТА:** Ти се, наравно, не би прихватила да помогнеш нешто...

*Дриџа ћути и леда њред себе.*

**БЕСАРТА:** Знаш, домаћица куће издаје наређења женскадији шта треба да се поради по кући.

*Дриџа и гаље ћути.*

**БЕСАРТА:** Људскости немаш. Да имаш помогла би. Овако ће он само на мене да прасне.

**ДРИТА:** Немам снаге да се с тобом борим,  
Језиком тим не знам да говорим.

**БЕСАРТА:** Правиш се, правиш...

**ДРИТА:** На српском ми реци све што желиш  
Ил' се новом сукобу веселиш?

**БЕСАРТА:** Знам да ме разумеш већ се правиш луда,  
не желиш да даш ни трунку свог труда.  
Можеш да наставиш да поричеш то,  
ал' с тобом у кућу ушло је и зло.

**ДРИТА:** Нисам зла, већ очајна и празна,  
За мене је сваки минут казна.

**БЕСАРТА:** Не знаш ти шта је казна.  
Намерно ме својим одговором једиш,  
ринтам сама, а ти уживаш и седиш.

**ДРИТА:** Вала, Боже, силног уживања  
Дању ћутим, а по ноћи ридам  
Желим себи утробу да кидам  
Кад осетим дах твога човека  
Уживању моме нема лека  
Осећам се од мрвице мања.

**БЕСАРТА:** Мања од мрвице? Ходам на прстима да те не пробудим да се он не би љутио. Не смем ни да те питам да се прихватиш крпљења.

Борим се са твојом страшном ћуди,  
кажеш гаде ти се ствари мртвих људи.

**ДРИТА:** Да је у твом остануло оку  
То што видех од српског страдања  
Голготу и утихла надања  
Мртве чију одећу скидају  
Мајке што болну децу видају  
Усахлих груди и тужних веђа  
Кроз снег се вуку згурених леђа  
Свака носећи рану дубоку...

**БЕСАРТА:** Могла си и горе да прођеш.  
Него си била уљуљкана у животу.  
Научи жена да срце стисне,  
настави даље кад би да врисне.  
Схватићеш ал' још си млада...

*Чује се Крешник који иде ка кући.*

**БЕСАРТА:** ... Молим те, иди сада.  
Син ми долази, не желим да те види,  
ионако се већма свога оца стиди.

**ДРИТА:** Рђу с лица не можеш да мијеш  
Нити мене довека да кријеш.

**БЕСАРТА:** Буди човек.  
Млад је, не може да прихвати,  
да тебе треба другом мајком звати.  
Ако бога знаш, не отварај ране,  
олакшај нам ове мученичке дане.

**ДРИТА:** Суровост је грдна људска туга,

Ране не зна – ожилку се руга.

*Крешник улази у кућу.*

**КРЕШНИК:** Мајко... мислио сам да ћемо бити сами.

*Љубица, сада Дриџа поодиће поилед и иледа у њеџа. То џраје. Тај неџремични, џробадајући поилед. Када крене из собе, обраџи се Бесарџи која је сџреља поиледом.*

**ДРИТА:** Твој поглед више од речи куди

... леп нам је син и поносна буди.

*Дриџа изађе из собе.*

**КРЕШНИК:** То је она? Млада је.

Једва да је старија коју годину од мене.

**БЕСАРТА:** Отац је глава породице. Оно што ради је закон за нас. Тако је од памтивека и не осуђуј га.

**КРЕШНИК:** Мајко... ти ниси овде од памтивека. Други су закони одакле си. А они не признају две жене у кући.

**БЕСАРТА:** Али живимо по закону Леке Дукађинија како Миридитама и доликује.

**КРЕШНИК:** У закону другачије пише. Како се и ко жене по кануну, а о отимању и куповини жене друге вере и њеног довођења у породицу, под нос првој жени и деци, пише да се за то плаћа повелика глоба.

**БЕСАРТА:** Племенски закони се мењају. Не брини ти. Отац зна. Не смеш да сумњаш у оца.

**КРЕШНИК:** Отац је потрошио новац за моју женидбу купивши ову...

**БЕСАРТА:** Мени ваља помоћ у кући, а ти не смеш да постављаш питања о својој женидби. Отац ти је оженио четворицу браће, ожениће и тебе.

**КРЕШНИК:** Али он те је понизио.

**БЕСАРТА:** Није он мене овиме понизио. Понизио је себе јер шени пред њом. Али он је господар и то тако иде. Он води рачуна о породици и кући.

**КРЕШНИК:** Он је себичан и брига га само за његов ћар.

Отима, купује, газдује. Ја сам тај новац који је он потрошио зарадио за своју женидбу.

**БЕСАРТА:** Не трчи пред руду. Није ти још време. Биће новца.

**КРЕШНИК:** Љут сам и очајан, мајко. Купио је Српкињу.

И ти си Српкиња. Као да се свети, као да се свети за историјску неправду.

**БЕСАРТА:** Не знам шта ради и зашто, и не питам. Није на жени да пита. Као што није на сину да се љути.

Мајка ти је била Српкиња, али ти си Миридита. И ја сам сада Миридита. И ми смо оно што смо. Млад си и робусан... Али проћи ће те, проћи ће те бес...

**КРЕШНИК:** Она је веома лепа.

**БЕСАРТА:** Младост је лепа сама по себи.

**КРЕШНИК:** Јеси ли ме зато звала? Да је видим?

**БЕСАРТА:** Не. Звала сам те јер вас ретко виђам откако је кренуо рат. А то... Па, морао си једном да је видиш... Било ми је важно да знаш да сам добро. Све је добро, не замарај своју лепу главу бригом. Не стварај злу крв. Није она несрећница ништа крива, да знаш. Њој је много тешко. Ти не можеш то да замислиш, то само жена може да зна.

**КРЕШНИК:** Она је била удата? Њих су отели од мужева?

**БЕСАРТА:** Не. Оне су се саме жртвовале за своје мужеве. А то је огромна жртва и зато је не криви. Она је сада наша.

**КРЕШНИК:** Она никада неће бити наша.

*Крешник крене из куће.*

**БЕСАРТА:** Сине... Желела сам да ти кажем...Склони се од борби. Ово није твој рат. Не бирај стране. Остани човек. На крају се само то рачуна. Веруј мајци. Најмлађи си, највезанији си за мене. Људи су се помамили на крв и лелек. Немој по томе да памтиш своју младост.

*Крешник сјустии љаву и оде. Дриџа пошом уђе у собу.*

**БЕСАРТА:** Иди... Хоћу да будем сама.

**ДРИТА:** Боли, зар не, кад миљеник оде,  
Патња онда као игла боде.

**БЕСАРТА:** Наслађуј се, ако мислиш да имаш чиме.

**ДРИТА:** Видим да се распадаш од боли  
На ожиљке ја не сипам соли.  
Овог видим понајвише волиш,  
Чујем ноћу како за њег' молиш.

**БЕСАРТА:** Најмлађи је, тако иде. Разумећеш ако поста-  
неш мајка. Искрено ти то желим. Жена без деце је  
као мртва. Нема живота у њој. Све остало је мање  
важно, када осетиш да у теби куца два срца.

Оно што треба да научиш прво,  
жена без порода је као суво дрво.

**ДРИТА:** Бринете за мене душе чисте  
Да ли сврху свог живота гађам  
Кад вас брине да ли ћу да рађам  
Зашто ме за њега не куписте?

**БЕСАРТА:** Ти не знаш за Бога и светињу,  
носиш у себи зло и проклетињу!

**ДРИТА:** Чему љутња, мени је све једно  
Робовање свакако је бедно.  
Али видим узимаш слободу  
Да са робом причаш о породу.

**БЕСАРТА:** Знана ми је твоје муке сва силина,  
али немој да ми дираш сина.

**ДРИТА:** Не брини се, дирати га нећу  
Не желим да кварим туђу срећу,  
Нешто би ми од њега ваљало  
Што му не би образ окаљало.

**БЕСАРТА:** Пијеш мог вина, једеш мог хлеба,  
сада ти видим и услуга треба.

**ДРИТА:** Од њега ми треба тек ситница...  
Иако се то од мене крило,

Овде, знам, моја је сапатница  
Да је сретнем лакше би ми било...

**БЕСАРТА:** Наопако и зло, не мешај ми дете у то!

*Бесарџа наставља да крџи. Дриџа оглази и сега у  
своју собу. Тујо зури у једну шачку. То шраје.*

КРАЈ СЦЕНЕ

---

## ПЕТА СЦЕНА

---

*Бесим чуџи њоред Дриџиној креветџа. Гледа је док она  
шјуџо љеда љред себе. Неџријџина џиџина.*

**БЕСИМ:** Ђутиш. Данима ћутиш и зуриш у неку даљину.

*Дриџа је неџомична. Као скуџиџура. Он је додирне,  
џревуџе јој руком џреко колена, она не реџује.*

**БЕСИМ:** Дрита... Погледај ме... Имам утисак да ниси ту.

*Бесим крене бескрајно нежно да јој додирне лице, она  
му шрџне руку и одџурне је од себе. Бесим усџане, оде  
на груџи крај собе. Гледа је неким џреџужним очима  
и џо џом џоџледу видимо да ова иџра џраје већ не-  
ко време. Он уздахне и џај уздах је џежак неколико  
џона. Тај уздах је једнак зџиру свих уздаха од када  
је она дошла у кућу, сва њеџова нежносџи, сџиреџење,  
разумевање.*

**ДРИТА:** Зашто упорно пиљиш у мене

Љубице нема, нема те жене.  
Остаде само тек сенка нека  
Која буђење узалуд чека.

**БЕСИМ:** Колико ћеш још да чекаш, душо...

Кога? Нема ко да дође. Ту сам само ја.

**ДРИТА:** Чекам оног ког моје срце зна.



**БЕСИМ:** О, вољена, предивна лудо... Твој живот је сада овде, са мнош и треба да се препустиш. Бориш се против себе.

**ДРИТА:** Твој глас сену из мртвила прене  
Стрпљењем ми сваку дирнеш жицу  
Благошћу ме милујеш по лицу  
Будиш тело а нутрина вене.  
Знај ранићу тај твој поглед благи:  
Не волим те, не волим те, драги.

**БЕСИМ:** Али... она је могла да ме заволи...

**ДРИТА:** Била је дете, није ни знала  
Да ти је благо у руке дала.

**БЕСИМ:** Ти ниси дете. Ти можеш да даш више, ако не чистије.

**ДРИТА:** Дати могу само своје тело,  
Али никад своје биће цело.

**БЕСИМ:** И ништа је нешто.

**ДРИТА** (*Усћаје и прилази му*): То и могу да ти дам. Ништа. Тело сенке. Али, то ти је довољно, зар не?

*Дриша прилази Бесиму, расиљиће своју косу и почиње да га љуби халаљиво и жељно. Бесим је одмакне од себе. И леда је са неверицом, а онда настави да је љуби сирасно и да је скида. Блесне њена бела кожа.*

**ДРИТА:** Тело тражи своје. Тело је ништа. Тело је издајица. Хоћеш издајицу. Ево је. Узми је.

**БЕСИМ:** Како си лепа. И твоја кожа...И твоја коса... И усне, и дах... Пољупци ти праскају као зреле смокве. Цуре ми твоји сокови низ браду...

**ДРИТА:** О, како је мало потребно да учиниш некога срећним. Даш му ништа, он се понаша као да си му дао све.

*Бесим и Дриша су већ у озбиљном клинцу.*

**ДРИТА:** Исисај, исисај из мене све сокове... ионако залуд куљају телом.

**БЕСИМ:** Бестидна си... бестидна, а прелепа...

**ДРИТА:** Каква може бити само мртва жена.

*Уздаси њостају све учесталији.*

КРАЈ СЦЕНЕ

## ШЕСТА СЦЕНА

*Бесим се облачи њоред Дришиној кревети, њошом је њољуби уснулу. Она одје и сегне са Бесаршом.*

**БЕСАРТА:** Добро јутро. Како си спавао?

**БЕСИМ:** Одлично. Кажи шта хоћеш?

**БЕСАРТА:** Ништа. Волим када ти је добро.

**БЕСИМ:** Кажи шта желиш, знамо се толике године. Препознајем твоју снисходљивост када имаш нешто да ми саопштиш.

**БЕСАРТА:** Крешник... Време је да га ожениш.

**БЕСИМ:** Време је када ја кажем. Још је млад.

**БЕСАРТА:** Па, док је млад.

**БЕСИМ:** Оженићу га када се накупи новац. Све је отишло на муницију. И Дриту сам купио...

**БЕСАРТА:** Вредела је она још и више. Него... Прича се да су Срби кренули. Тресе се Македонија од топова. Рекох, да оженимо дете док није касно. Не зна се шта носи дан...

**БЕСИМ:** Па нека крену, шта ћу им ја. Спремни ћемо их дочекати, немој да бринеш.

**БЕСАРТА:** Бојим се почеће да се свете. Запамтили су како су дочекани овде и који им је ултиматум дат да би прошли... Наплатиће нам своје жене.

**БЕСИМ:** Оне су се саме подале, а они нека пробају.

**БЕСАРТА:** Несрећу си купио. Ако крене наплата... Бојим се да ћете изгинути сва шесторица због једне сукње.

**БЕСИМ:** Бесарта! Ти си крв моје крви, име сам ти по своме дао! Ти би требало да си ми стена узданица у овоме животу, а ти сумњаш у мене.

**БЕСАРТА:** Не сумњам, Бесиме, него ми жао деце.

**БЕСИМ:** То није твоја брига. Брини своје женске послове, а мојих се мани!

**БЕСАРТА:** Бар да роди, да постане стварно наша, него неће несрећница.

**БЕСИМ:** Куш! Брини ти своју бригу.

*Бесим уиаше кубуру и оде. Дриша дође код Бесарше. Бесарша је погледа и види промену на њој. Дриша изгледа као жена у својој пуној зрелости и сексуалности.*

**БЕСАРТА:** Крс' на чело

Анђели на срце

Вук у колена

Страва у земљу!

**ДРИТА:** Бајеш ли, бајеш...

**БЕСАРТА:** Преслишавам се колико ће нас твоја сукња коштати.

**ДРИТА:** Моја сукња је већ плаћена.

**БЕСАРТА:** Биће плаћена главом мојих синова када дођу твоји да вас траже...

**ДРИТА:** То ли те плаши? И треба. Доћи ће. Наплатиће мене Стеван. Немој у то уопште да сумњаш.

**БЕСАРТА:** Е, моја ти... И ја сам чекала.. Бројала дане, месеце и године...

И нико није дошао. Није више имао ко.

*Пауза. Дриша се замисли и сиресе. Првобитна аројанција силасне, иако она грчно наставаља да се брани са своје позиције.*

**БЕСАРТА:** Чувам те као зеницу ока три године, а ти сеириш. Препустила сам ти свог човека. Душу је због тебе продао, а новце погубио. Да си човек, рекла би то твојима... Заштителила би нас.

**ДРИТА:** Рука руку мије. Могла бих. Када бисте и ви мени учинили...

**БЕСАРТА:** Шта више да ти чиним? Ходам ко по јајима да те не узнемирим. Приносим ти, доносим, као да си ми дете, а не конкубина мога мужа. А ти се осилила, па се бахатиш.

**ДРИТА:** Вајне ли ми бахатости у затвору! Међу овим бедемима. Бели дан не видим, ни људског створа. Осуђена сам на тебе и њега.

**БЕСАРТА:** То моја кривица није. Питај своје шта су радили деветсто дванаесте.

**ДРИТА:** Моји су некада били твоји.

**БЕСАРТА:** Некада су били и твоји. Сада смо ми твоји.

**ДРИТА:** Знам да је у селу још нека Српкиња. То је моје. Молим те годинама да је доведеш, да реч на своје језику прозборим. Са мном нећеш да причаш на српском, а ја сам већ излудела од овог кавеза.

**БЕСАРТА:** Како можеш да ми то тражиш? Побиће нас, луда жено. Обе ће нас убити! Не смем... Боље је не тражити ђавола.

**ДРИТА:** Учини ми. Ти бар знаш каква је то мука.

*Бесарша наставаља да ради по кући. Пауза.*

**БЕСАРТА:** Покушаћу да доведем Зану. Она је Српкиња. Али се плашим да ће ти само теже бити после тога.

**ДРИТА:** Нека буде. Желим да се сетим ко сам. Па нек' боли ако мора. Је л' са мном доведена? Како се звала?

**БЕСАРТА:** Не знам. Стварно, не знам. Покушаћу...

**ДРИТА:** Знаћу то да ценим. Заштитићу вас.

*Бесарша изађе из куће. Дриша остаје у соби и шути гледа пред себе. То њено катартично стање уобичајено је када је сама. Она само глуми да је жива пред другима, иначе је већину времена обамрла.*

КРАЈ СЦЕНЕ

## СЕДМА СЦЕНА

*Крешник улази у кућу и збуни се пошто зашекне Дришу у соби. Он има чалму на глави, јер је загодио рану у борбама. Збуни га још више стање у коме је зашекне. Она је нејомична. Нејријатна тишина, поштом Крешник испусти глас као да чисти грло. Дриша се ширне. Погледа у Крешника. Истинска радост ишло види некога ко није Бесарша или Бесим прошета јој преко лица.*

**ДРИТА:** Ти? Па ти си се озбиљно замомчио.

**КРЕШНИК:** И ти си се променила.

**ДРИТА:** Време чини своје.

*Поштом Дриша реиситрује његову рану на глави.*

**ДРИТА:** Шта је ово? Ко ти је то направио?

*Крешник ћути и само обори главу. Дриши је нејријатно јер схватила да су му то урадили Срби.*

**ДРИТА:** Е, ви мушкарци, кукале вам мајке. Као крда бесних паса. Пушку волите више него жену. Да се жена пита... да се жена икада пита, живот би изгледао другачије. Мир и ред. Али, не умете ви у миру да живите. Без борбе сте као без ваздуха. Драже вам је главу да изгубите но да жену послушате.

*Крешнику је нејријатно.*

**ДРИТА:** Нас ваша жеђ за војевањем много кошта, знаш?

*Пауза.*

**КРЕШНИК:** Дошао сам да видим мајку.

**ДРИТА:** Она је отишла некуд. Седи.

**КРЕШНИК:** Не. Морам да кренем.

**ДРИТА:** Седи. Донећу ти чај.

**КРЕШНИК:** Ја...

**ДРИТА:** Молим те. Не виђам често људе. Учини ми.

*Крешник уздахне.*

**ДРИТА:** Ти ме мрзиш, зар не?

**КРЕШНИК:** Не... ја...

**ДРИТА:** Мрзиш ме због своје мајке. Ја то разумем. Мајка је светиња.

**КРЕШНИК:** Не мрзим те. Мајка ми је објаснила твоју жртву. Поштујем те. Њега мрзим што повређује мајку. Тебе само не разумем.

**ДРИТА:** Како? Албански већ добро причам.

**КРЕШНИК:** Не разумем како можеш с њим. Он је невера. Он није частан човек.

**ДРИТА:** Он је мушкарац. Себичан мушкарац. Себичлук углавном иде са годинама. Неће те заобићи.

**КРЕШНИК:** Никад! Ја сам частан човек.

**ДРИТА:** Част је као снег... Прође пар стопала преко њега и већ се упрља.

**КРЕШНИК:** Али ти си тако млада и лепа... зашто, зашто га пушташ на себе?

**ДРИТА:** Људска природа је таква. Превртљива. Поклекнеш када те тело изда. Тело издаје када је гладно.

**КРЕШНИК:** А тело мирује када је душа сита... Ја бих волео да могу некако да ти нахраним душу...

**ДРИТА:** Међу нама је планина. Завејана, покварена, хладна и ветровита планина. Проклета планина. И можеш да покушаш шта год, али у мени ће заувек да фијуче тај ветар са планине. Планину никада нећу победити.

*Дриша погледа гуње на његовој кошуљи које се разлабавило.*

**ДРИТА:** Младожења... Дугме ће ти отпасти. Чекај.

*Крешник се збуњен загледа. Дриша узима илду и конац, и почиње да му ушива гуње. Крешник се замрзне, поштом преситане да дише.*

**ДРИТА:** Не брини, нећу те убости.

**КРЕШНИК:** Љубице....

*Крешник крене да је помилије руком по коси, но ња рука остане да виси њако у ваздуху у њиховом двоспоруком и сноспоруком неспоразуму. Феромони цепају ваздух и обоје почињу ошјежано да дишу. Пренајеша ситуација под еротским набојем. Дриша му се приближи да би зубима ошкинула конац којим је ушивала дуње. Крешник тошово јавкне. Дриша се огмакне од њега и најнежније га помилује руком по лицу.*

**ДРИТА:** Иди, лепи витеже. Нађи неку даму у невољи да је избавиш.

*Крешник се сиресе, а пошом је дуго гледа и тошово да је сиреман да зајлаче. Зајшим јурне из куће, међушим на излазу налетти на мајку и на Дару, сада Зану.*

**БЕСАРТА:** Сине...

**КРЕШНИК:** Морам да идем.

**БЕСАРТА:** Стани, где си нахрлио.

*Крешник излетти најоље као да га је неко ојекао.*

**БЕСАРТА:** Шта си му урадила, несрећо?

**ДРИТА:** Ушила оно што је могло да отпадне.

**БЕСАРТА:** Бестиднице!

*Дриша пошом види Дару и цикне од радосиши.*

**ДРИТА:** Даро, сестро моја! Толике године од оног дана...

*Дриша је сиисне у очајнички зајрљај, и почне да је љуби кроз сузе.*

**ДАРА:** Сестро мила, сада сам Зана. Каква срећа... И овде у комшилуку, као што смо тамо биле. Видиш да се све добро завршило. Била си у праву. Победиле смо.

**ДРИТА:** Каква је ово наопака победа? Па ми смо сужњи у туђој земљи, одвојене од матице, одвојене од својих људи.... Без породице, без земље, без љубави...

**ДАРА:** Ја љубави имам више него икада. Коначно сам срећна, Дрита!

**ДРИТА:** Даро, моје име је Љубица! Љубица!

**ДАРА:** Време је да Љубицу на миру пустиш, и да пазиш шта ћеш да заустиш. Није ти овде рђаво ни мало, не знам за чим ти је оданде стало.

**ДРИТА:** Ти си видим име прихватила  
Кроз судбину своју мирно пливаш  
Чак и да си Дару одбацила  
Знам да јоште о Србији сновиш.

**ДАРА:** Пусти, сестро, овде је мој живот и овде ћу оставити кости, никад нисам ни хтела у кивот, да светујем, боже ме опрости.

**ДРИТА:** Лажеш себе, на лицу ти маска  
Знам Јована сваке ноћи сањаш  
Овде мораш време да поклањаш  
А тамо си бићем сваког часка.

**ДАРА:** Сестро мила, не ударај главу,  
веруј ниси ни мало у праву.  
Јовану чак и не бејаш мила, за њега сам тек јаловица била.  
Постала сам мајка и имам човека,  
Србија је само давна прошлост нека.  
**ДРИТА:** Црна Даро, шта ће Јован рећи  
Кривња ће те као ватра пећи  
Док корачаш натраг ка слободи  
Када Јован дође да те води.

**ДАРА:** Ма, ја не идем нигде, нашла мир сам свој,  
не идем назад у тај неспокој.  
Мој ми човек даје поштовање,  
стварно немам разлог за кајање.  
Никада се више Јовану не бих врагила,  
његова врећања сам сузама платила.  
Помислим да ми је презиме дао,  
да би ме стално јаловом звао.

**ДРИТА:** Јадна моја Даро... Несрећнице моја...



**ДАРА:** Дрита, ја сам срећна жена. Идем да подојим своје дете и чекам друго. Срце ми је пуно, а у срцу ми је мир. И ти можеш мир да нађеш, само када би хтела. Ова жена (*показује на Бесарџу*) гледа те као мајка... а ти чезнеш, патиш... патиш за нечим што ти је остало у магловитој успомени... Више си у овој кући него што си била у Стевановој, а руке ти беле, нису израубоване, лице ти лепо, ниси гладна... пажена си и чувана... Запитај се како би те прихватили да се вратиш назад... За њих ћеш бити само албанска курва...

**ДРИТА:** Нема више Даре... Ти и стварно Зана... Ја тебе више не познајем. Постала си туђа. Иди сада.

*Дара климне љавом и сачека Бесарџу да је изведе. Дрита осмислила сама и ојети се загледа у њу пред себе.*

**ДРИТА:** ... само албанска курва...

КРАЈ СЦЕНЕ

## ОСМА СЦЕНА

*Крешник и Бесим срећу се испред куће. Крешник има чалму на љави. Бесим је посправа не без некој перверзној поноса.*

**КРЕШНИК:** Оче...

**БЕСИМ:** Е, нека сам и ја дочекао да ми син носи часну рану.

**КРЕШНИК:** Као да те то радује.

**БЕСИМ:** Који се отац не би радовао што му је син јунак.

**КРЕШНИК:** Онај отац чијем су сину рану нанели они чију крв има.

**БЕСИМ:** Ти имаш моју крв.

**КРЕШНИК:** Оче... имамо ли ти и ја неку злу крв међу собом? Или је само мајчина крв у мојим венама разлог твоје нетрпељивости према мени.

**БЕСИМ:** Глупости причаш.

**КРЕШНИК:** Чини ми се да су ти сви мрски што уз језик твој говоре и српски. Ох, извини... Није тако. Ниси омрзао баш све, зар не?

**БЕСИМ:** Тишина!

**КРЕШНИК:** Знаш ли ти да је рат готов, оче? Знаш ли да си лош трговац испао? Мораћеш да вратиш оно што није твоје, оче.

**БЕСИМ:** Ја сам купио поштено!

**КРЕШНИК:** Људи нису роба!

**БЕСИМ:** Ништа о животу не знаш. Тек си се испилио.

**КРЕШНИК:** Не прича из мене сада српска крв. Жао ми те је. Жао ми је што не схваташ. Срећа не може да се купи. Нити љубав. То није на продају. То се заслужи.

**БЕСИМ:** Теби је мене жао! Мене?! Заборавио си колико је тешка очинска рука?

**КРЕШНИК:** Не. Ти си заборавио шта значи бити човек. Али сетићеш се. Када људи дођу по људе. Џаба онда пара. Џаба трговине. Свако ће тамо где му срце иште.

КРАЈ СЦЕНЕ

## ДЕВЕТА СЦЕНА

*Дрита спава. Бесарџа иде у кући и срећује. Нервира је што је ова још у кревету.*

**БЕСАРТА:** Проклет био дан када си ушла у кућу. Али и дан када ја уђох у ову кућу и постадох Бесарта. Нема теби одмене, Милијана. Од када се затрло твоје васојевићко порекло робиња си постала. А сада робујеш робињи. И ти, Бесиме, проклет да си... Раздор си унео у породицу која је одавно на климавим

ногама... Усред рата себи ћеиф чиниш. Купујеш милосницу уместо сина да жениш. А од ње тек никакве вајде. Ни помоћи, ни самилости, ни лепе речи... Ја сам се наивно надала да ћу бар пријатеља да стекнем, да не самујем више... Нема мени среће... Моја срећа остала је на Проклетијама...

*Усред Бесарџиној монолоја Крешник уђе у кућу.*

**КРЕШНИК** (*Насмеје се*): Опет богорадиш, мајко?

*Дриџа чује Крешника који је ушао у кућу и усјрави се у кревету. Насмеши се, а онда њочне ојетш џујо да лгеда љред себе.*

**БЕСАРТА**: Ти си, сине. Уплашио си ме.

**КРЕШНИК**: Чега се плашиш, мајко. Отац није ту. Управо га сретох.

**БЕСАРТА**: И?

**КРЕШНИК**: Отац ко отац. Прек и рђав. Само пред себе гледа. Каже ми да сам се отуђио.

**БЕСАРТА**: Не долазиш.. То је истина.

**КРЕШНИК**: Немам жељу да долазим, мајко. Оца не разумем јер смо различити, а мучно ми дође да те гледам како се патиш. То призива нове свађе, а за то нико од нас нема снаге.

**БЕСАРТА**: Не треба са оцем да се свађаш. Наopak је, али те воли.

**КРЕШНИК**: Отац воли само себе. Као и сваки деспот.

**БЕСАРТА**: И ти ћеш тако када будеш имао своју породицу. Мора да се зна ко је глава у кући. Да је другачији све би се распало.

**КРЕШНИК**: А теби се, мајко, није досадило да га цео живот браниш? Колико још пута треба да те згази да би устала против њега?

**БЕСАРТА**: Док сам устајала била сам батинана. Био си мали, заборавио си шта значи доносити мајци воду у кревет, када мајка не може да се помери. Уморна сам, сине, уморна да бих опет пролазила кроз то.

Од жене се очекује да ћути. И таква је моја судбина. Ђутим и живим како ми се каже. Ионако никада нисам имала права да бирам. Једина сте моја радост били ви. Па и ви одосте својим путем. Остали смо он и ја. Нека сада барем буде мир у кући.

**КРЕШНИК**: Па нисте остали само вас двоје, ако се сеђаш... Где је она?

**БЕСАРТА**: Зашто? Умем и ја да шијем, ако се сеђаш.

**КРЕШНИК**: Наравно да се сеђам, мајко. Некада си шила и крпењаче. Хоћеш да је позовеш?

**БЕСАРТА**: Нећеш с мајком да се разговараш. Баш ти је за њу запело?

**КРЕШНИК** (*Несјрљиво*): Није мени тешко да је ја позовем.

**БЕСАРТА**: Спава... Подне је скоро, а она још спава. Пренећу јој. Реци шта имаш.

**КРЕШНИК**: Мајко, желим да јој ја кажем... да је обрадујем. Молим те пробуди је.

**БЕСАРТА**: Отац би ме убио да је пробудим. Знаш да је држи као кап воде на длану.

**КРЕШНИК**: Отац ће сада имати прече бриге.

**БЕСАРТА**: Какве бриге? Опет нека несрећа? Крешнице, сине, немој на жеравици да ме држиш! Причај шта је! Аој, мајко, хуе сам ти среће. Да се јадна за зелен бор ватим...

**КРЕШНИК**: Не лелечи, мајко. Није ништа страшно. Срби су дошли...

**БЕСАРТА**: Какви Срби? Одакле?

**КРЕШНИК**: Не знам, мајко. Срби су сада у једној земљи. Великој. Тек дођоше...

**БЕСАРТА**: Да се свете, кукала ми мајка. Знала сам да на добро неће ово изаћи. Говорила сам Бесиму да нам је несрећу у кућу довео.

**КРЕШНИК**: Не брини, мајко. Ништа зло нисмо учинили. Нико нам се неће светити.

**БЕСАРТА:** Ми нисмо учинили зло, али ће се њини светити због свог понижења... што су им жене главе на раменима сачувале.

Куку мени и моме животу...  
свако мало пролазим Голготу...

**КРЕШНИК:** Теби, мајко, излети српски само када кукаш. Смири се. Рат је одавно завршен. Њихови преговарају са нашим да врате своје жене у миру.

**БЕСАРТА:** Нек их воде куда знају, само да се не гине... Зна ли отац?

**КРЕШНИК:** Зна. Иде као помахнитао по селу и наговара људе да им жене не враћају.

**БЕСАРТА:** Мој Бесиме, несрећна будало. Сатрћеш се за рад једне сукње. Одакле знају да је Дрита код нас.

**КРЕШНИК:** Ја сам им рекао. И за остале сам рекао.

**БЕСАРТА:** И ти си полудео... И ти невољу навлачиш на кућу. Проклет да је дан када се родих! Своју главу ризикујеш. Отац ће те се одрећи, ови ће нам се светити...

**КРЕШНИК:** Неће отац ништа! Отац има да врати оно што није његово. Људи се не купују као стока. Људи имају осећања. Зар си заборавила, мајко, да си и ти људско биће?

**БЕСАРТА:** Тешко теби, сине, кад издаде оца...

**КРЕШНИК:** Освести се! Он је издао нас и тебе! Па има та жена право да буде срећна. Он је њој отео судбину. Мени је отео могућност да се женим, а теби мир у кући. Шта ти је, мајко!?

**БЕСАРТА:** Не говори против оца. Он има право...

**КРЕШНИК:** Он нема право. Он је себи дао за право. Да је задржи не може против њене воље. Власт је тако наредила...

**БЕСАРТА:** Нек их врате куда знају!

**КРЕШНИК:** Да је врате? Један није могао да је сачува, други да је задржи. Жена се напатила... Али ја... Ја ћу да је одведем... Да је склоним...

**БЕСАРТА:** Где да је склониш?

*Крешник крене у Дришину собу.*

**БЕСАРТА:** Сине... јеси ли полудео... Стани... Па где у њене одаје... Отац ће...

**КРЕШНИК:** Не греши душу. Зар јој је мало зла? Пустите ме да је спасем.

*Бесарта скида мараму и клекне испред њеја. Извади једну дојку и почне да ја куње на српском.*

**БЕСАРТА:** Ако ти је мајку видет' мило

Да те стара са колена моли  
Остани се овде, човек буди  
Проклето ти млеко вазда било  
Што си сис'о са овијех груди  
Ако њена клетва те не боли.

**КРЕШНИК:** Мајко, ја... (*враћа се*)

*Бесарта враћа дојку у недра и почиње да јеца, иако на коленима. Дриша је чује и улећи у собу.*

**ДРИТА:** Шта је било? Шта ти је, мајко?

**БЕСАРТА:** Пустите ме.. Проклет да је дан...

**ДРИТА** (*Крешнику*): Је л' она добро? Шта јој је? Зашто плаче. Да је није он...

**БЕСАРТА:** Умукни се, змијо...

**КРЕШНИК:** Није, Љубице. Није је дирао.

**БЕСАРТА:** Њено име је Дрита! И злу нам је коб донела.

**ДРИТА:** Ама, шта јој је? Нисам је видела никада да се на коленима моли.

**КРЕШНИК:** Добро је, не брини. Дошао сам да ти кажем нешто...

**БЕСАРТА:** Нисам добро. Кућа ми се у црно завила!

**ДРИТА:** Боже мили, хоће ли ми неко рећи шта се збива?

**КРЕШНИК:** Брине за оца. Дошли су ваши...

**ДРИТА:** Који наши?

**КРЕШНИК:** Дошли су да вас воде у Србију.

**ДРИТА:** Где да нас воде? А рат...

**КРЕШНИК:** Рат се завршио пре три месеца.

**ДРИТА:** Онда ће Стеван... Онда ће Стеван стварно доћи по мене...

**КРЕШНИК:** Ваљда ће он. Знаћемо када дође с оцем.

**ДРИТА:** Ма... Играш ли се ти са мојом главом? Ви ме кушате, зар не? То није истина...

**БЕСАРТА:** Истина је. Мој син никада не лаже.

*Дриџа цикне од среће и залети се да љуби Крешника.*

**ДРИТА** (*Љубећи Крешника у образ*): Муштулук! Хвала ти што си ми радост у срце вратио!

**БЕСАРТА:** Склони се од њега, проклетнице! Немој дете да ми поганиш!

**ДРИТА:** Што сикћеш? Од среће сам... Нисам хтела...  
*Крешник излети из куће. Дриџа њочне да иџра њо кући.*

**ДРИТА:** И тебе ћу, стара мргудушо!

*Дриџа хоће да љуби Бесарџу која коракне уназад.*

**БЕСАРТА:** Бежи од мене, сотоно!

**ДРИТА:** Ето каква си. Нити муку, нити радост не умеш да делиш.

*Бесарџа шужно сиусџи џлаву. Дриџа се усџаничи.*

**ДРИТА:** Како... како ћу ја сада... Како изгледам? (*Шџиџа образе.*) Јесам румена? Где га гледам? Како да се понашам. Јао, мајко мила... не знам како ћу ја ово...

**БЕСАРТА:** Иди да се средиш. Све ћеш знати. Све време чекаш да те води. Не брини. Знаћеш. Жена увек зна.

**ДРИТА:** Мислиш да ћу знати?

**БЕСАРТА:** Сигурна сам. Мајка увек зна.

КРАЈ СЦЕНЕ

---

## ДЕСЕТА СЦЕНА

---

*Три мушкарца, Бесим, Сџеван и Крешник улезе у кућу и седају за ниски сџо. Бесарџа џослује око њих. Дриџа сеги у својим одајама. Као и сваки дан, џуџо џледа џред себе. Она чује сваки делић разџовора, који џрихваџа са неком болном обамрлошћу. Као и сваки дан, сви мисле да сџава, сли она којни у свом џриваџном забрану, џравећи се жива, а одавно мрџива. Њихове речи се одбијају о њу.*

**СТЕВАН:** Добар дан у кућу. Помози Бог, мајко.

*Бесарџа исцеди осмех, сиусџи џлаву и насџави да се маје џо кући.*

**БЕСИМ:** Добродошао. Бесарта ће нам донети послужење.

**СТЕВАН:** Нисам дошао да будем служен, хвала. Другим сам послом овде.

**БЕСИМ:** У албанској кући глава породице газдује, а страхопоштовање има само за Бога и госта. Гост у албанској кући је исто што и Бог. Дозволи ми да те услужим и искажем поштовање.

**СТЕВАН:** И ми поштујемо традицију. (*Климне џлавом, и сџриљиво сеги.*)

**БЕСИМ:** Ово је мој син, Крешник. Најмлађи ми је. Моју жену си упознао. Бесарта јој је име.

**СТЕВАН:** Леп вам је дом. Лепа породица.

**БЕСИМ:** Овде се зна ред и влада слога. Ниси дошао код непријатеља.

**СТЕВАН:** Па нисмо баш пријатељевали деветсто петнаесте, ако се сећаш.

**БЕСИМ:** Ви сте дошли у нашу земљу непозвани. У свој дом сам те позвао.

**СТЕВАН:** Веома сам почаствован, али журим сада, па ако би могло...



**БЕСИМ:** Пријатељу, чекао си три године. Не жури сада. Пусту је да се пробуди. Нема потребе за журбом.

**СТЕВАН:** Али, власти су рекле...

**БЕСИМ:** Власти су рекле да нико неће моћи да задржи ниједну од ваших жена против њене воље. Нико ти то неће ускратити. Сада те молим да се људски упознамо у овом дому који је био њен дом три године.

**СТЕВАН:** Дом...

**БЕСИМ:** Дајем ти бесу да је нико није повредио, нити присилио да ради ишта против своје воље.

*Бесарџа доноси ибрик са чајем и шољице. Ставља њих.*

**БЕСИМ:** Бесарта је Дриту гледала као своју кћи.

**СТЕВАН:** Дирљиво. Само, мојој жени је име Љубица.

**БЕСИМ:** Нема потребе да будеш заједљив. Видећеш је. Дошла је овде као пупољак. Промрзао, изгладнео пупољак који се расцветао у свој својој лепоти.

**СТЕВАН (Пресече ја погледом):** Мало је неумесно да ми причаш о пулпењу моје жене.

**БЕСИМ:** Она је део ове породице, а ми своје чувамо.

*Бесарџа протресе Бесима погледом, Крешник уздахне.*

**БЕСИМ:** Важно је да знаш да овде нећеш затећи своју жену. Она је друга особа сада. Стопила се са овим тлом. Постала је део нашег етоса.

**СТЕВАН:** Ја знам кога сам оженио.

**БЕСИМ:** Оженио си младу девојку. Она је сада жена. Жена која живи по албанском кануну.

**СТЕВАН:** То је и даље моја жена!

**БЕСИМ:** То је исто тело, али душа му је друга. Три године смо је обликовали по нашем предању. Три године је учила наше обичаје и навике. И сам ћеш то видети, а онда ћеш се, бојим се, осетити као да те је неко ударио у стомак и избио ти ваздух. Важно је

да знаш унапред да ћеш се разочарати. Изненађења нису пријатна.

**СТЕВАН:** Брини ти своје бригае. Доведи ми жену. Ја знам кога сам оженио.

**БЕСИМ:** Знао си. Сада је ја знам.

**СТЕВАН:** Она се за мене из љубави удала, а ти си је купио.... Као... као стоку на пазарни дан.

**БЕСИМ:** Љубав... Једна непостојана и често рабљена реч...

**СТЕВАН:** Шта ви знате о љубави, жените се по кануну. Није љубав када неког силом узмеш.

**БЕСИМ:** Погледај ме, пријатељу...

**СТЕВАН:** Нисмо ти и ја пријатељи!

**БЕСИМ:** Зар ти ја личим на човека који би силом нешто узео?

*Бесарџа испадне крчај из руке и разбије се. Бесим је само погледа. Она се њовуче, невидљива, на друџи крај собе.*

**СТЕВАН:** Она је овде робиња. На силу је купљена.

**БЕСИМ:** Она сада спава. У кући је наређење да не сме да се буди. Женске послове не ради. Не цепа дрва, не иде по воду. Пажена је као краљица.

**СТЕВАН:** Али она је морала...

**БЕСИМ:** Није она морала ништа што није сама хтела.

**СТЕВАН:** Ако може без детаља...

**БЕСИМ:** Ја сам дискретан човек. Хтео сам да те питам нешто. Да ли си икад помислио како се твоја жена осећала када сте их тако олако препустили?

**СТЕВАН:** Оне су принеле жртву. Због отаџбине. Због своје будуће деце. Оне су наше хероине. Ми нисмо хтели да их дамо, саме су то учиниле. За спас Србије.

**БЕСИМ:** Лепо је што тако гледаш на ствари. Има нечег свечаног у томе. Па, опет, да ли си се питао... Да ли си се икада запитао како се осећа жена која пристаје на тај завршни чин, на ту херојску, пирову победу,

гледајући како је њен човек, мушкарац, препушта судбини и суђајама, а не бира радије да гине.

**СТЕВАН:** Оне су хтеле...

**БЕСИМ:** Ми Албанци смо другачији. Ми не бисмо пустили жену да нас брани својом чашћу. Сви до једног бисмо радије погинули. Једном сам рекао, и поновићу. Жена је као земља, а земља се не да никоме. Жена вреди мање од оружја, али се оружјем брани. *(Покаже Стевану "невидљиву" кубуру.)*

**СТЕВАН:** Ако је до оружја... *(Почне да се хваћа за њас.)*  
*Стеван крене на њеа, Крешник их раздвоји.*

**КРЕШНИК:** Станите!

**БЕСИМ:** Нисам ти дао реч.

**КРЕШНИК:** Ниси, али ја ћу ипак рећи.

*Крешник захваћа њрумен земље са земљаној њода.*

**КРЕШНИК:** Да... жена је као земља. Али, греши онај који земљу стисне у своју шаку.

*Крешник стиска њовелики њрумен земље њолико чврсто да му је од силине стиска земља ипак миољи кроз њрсће и њада. Пошом узме грући њрумен. Држи ња у ошвореној шаци одмакнућих њрсћију. Земља се расија на њод.*

**КРЕШНИК:** Греши и онај који је пусти да се сама расте кроз прсте.

*Узима и ѡрећи њрумен. Положу ња на ошворен длан скућљених шака.*

**КРЕШНИК:** Треба имати меру. Земља се држи, као и жена, на длану отвореном ка Сунцу. На длану. Слободно и на светлу. Без грча и без нехаја. Земља се, као и жена, са поштовањем приноси Богу.

**БЕСИМ:** Тишина! Ти ништа о жени још не знаш. Ни земљу честито ниси научио да обрађујеш, а камоли браниш!

**СТЕВАН:** Не морам да трпим понижење. Ако треба, платићу. Платићу дупло више него што си дао, само

ми је доведите, за име Божје. *(Узима кесу са дукаћима са њаса.)*

**БЕСИМ:** Није лепо вређати свога домаћина. Бесим не продаје. Земља и жена нису на продају. Оне се чувају за себе или се поклањају.

**СТЕВАН:** Ти си мудар човек.. Али... Ја сам очајник. Разумеш? Очајан сам већ годинама. Очајан што сам пустио. Очајан што сам је запрљао. Очајан што сам преживео да гледам све ово.

**БЕСИМ:** Разуман си човек. Да ли си се питао, икада, како би је гледали када је вратиш кући!? Не би у њиховим очима било поштовања за њено херојство. Презрели би је. Сатрли осудом. Како ће је гледати твоја мајка? Питаш ли се? Не мислиш ли да јој је боље и лакше овде, када су је већ сви прихватили? Зашто опет да пролази кроз бол и кроз трауму? Волиш ли је уопште? Волиш ли барем сећање на негдашњу њу?

**СТЕВАН:** Ти ћеш да ми причаш о љубави? Ти!? Па тебе нико никада није волео! Није дрхтао од нестрпљена док те је чекао. Није имао непроспаване ноћи чекајући зору да те угледа! Ти о љубави да ми говориш? Љубав се не отима. Љубав се не купује. Љубав је, домаћине, када некоме иду сузе радоснице док те љуби. Када грца у твојој загрљају од испуњености. Љубав је када неко жели да те заштити. Да стане испред тебе. Да се постави. Љубав су све оне неизговорене речи које читаш у погледу. Љубав су благи осмеси јутром. Љубав су неусиљене нежност и податност. Ти ми причаш о љубави? Па, тебе љубав није ни окрзла!

**КРЕШНИК:** Обојица само гледате себе... Зашто њу не позовете да дође да одлучи сама? Има ли она права да одлучи сама, а да јој ви препустите њену судбину, а не да се цењкате по сопственим аршинима!?

*Бесим узима ѡућљај чаја, који му ѡреседне на синовљеве речи. Зајрине се, а онда нека сенка, која личи на*

*шућу, а у сивари је срамота, прешрич преко његовој лица. Погледа у сина сузних очију.*

**БЕСИМ:** Бесарта! Доведи је!

КРАЈ СЦЕНЕ

## ЈЕДНАЕСТА СЦЕНА

*Бесарта доводи Дришу у собу. Дриша сушиа унушра као робош, без шрунке живоша у оку. Сшевану срце заира када је уледа. Она, иако видно узнемирена, погледа у њеа и леда ја дуго, а природно. Гледа ја својим шужним очима шако да он само сшусши поглед, шосрамљен. На њеном лицу нема шра, оно је шразно, али шужно. Пошом погледа у Бесима, у њеном је оку ошрошај, али скрене свој поглед са њеа. Пређе на Крешника. Око јој се насмеје шойлином. Крешник сшусши шаву, шрешужан. Пошом Дриша погледа у Бесаршу. Две жене се шледају дуго. Хиљаде неизшворених речи виде се у шом погледу. На Бесаршин поглед Дриши засузе очи и уздрхше усне. Дриша зашшави силом нашовешшај јецаја и шрибере се. Бесарта не издржи и исшусши неки живошшњски крик, шраћен незашшављивим сузама, шовлачећи се у дрући крај шросшорије, у неки шшак, у неку своју виршшелну одбрану од свеа.*

**ДРИТА:** Здраво, Стеване...

**СТЕВАН:** Љубице... Ту сам... дошао сам да те водим... Кући...

**ДРИТА:** Дуго ти је требало.

**БЕСИМ (Дриши):** Ово је твоја кућа... ти си... ти си светло које нам је ушло у дом... Ја тебе никада не бих продао...

**БЕСАРТА:** Тако је, Бесиме. Албанац чува за себе или поклања. Само понекад и отме.

*Пауза.*

**БЕСИМ (Сшевану):** Ја сам је у свилу и кадифу умотао. Она је крв моје крви, део мога бића. Нема пара за које бих је дао.

**СТЕВАН:** А што би и дао жену коју си отео!?

**БЕСИМ:** Ја сам твоју жену купио. Поштено.

**СТЕВАН:** Ко може да купи људско биће? Какав човек?

**БЕСИМ:** А какав човек може да пусти да га жена сушњом брани?

**СТЕВАН:** Али она је моја!

**БЕСИМ:** Не дам, чујеш ли!

*Скоче један на друшо.*

**ДРИТА (Прогере се):** ДОСТА!!!

Била једном једна млада жена,  
Рођена у земљи на Балкану  
Удаде се из мајчиног крила  
И под кров је свога мужа дошла  
Ту престаде свака радост њена  
Јер утону у балканску таму  
Рат јој оте снове што је снила  
И с војском је пут планине пошла.  
На планини срце јој препуче  
Гледајући у збег смрти тужан  
У снег бели који се црвени  
Копажући гробове у леду  
Слушајући ветар што фијуче  
Тад помисли живот баш је ружан  
Нема среће никад више мени  
Победа је ако ме одведу.  
И отиде са худе планине  
Да робује новом господару  
Памтећ' очи вољеног човека

Што гледаше за њом док одлази  
Пуне неке слабићке тишине  
Помисли на своју мајку стару  
Коју неће видети за века  
Кану суза у снег који гази.  
И отпоче нека прича друга  
Прихвати је, али не баш смело  
Очај тада чекање замени  
Нада да ће избављење доћи  
Срце јој је оковала туга  
Против туге бранило се тело  
Судбу није могло да промени  
Али бранило се сваке ноћи.

Душе нема само тело оста  
И сећање што у срцу клија  
На боли од крвавога зноја  
Због вас ме је опхрвала тама,  
Предуго сам припадала вама,  
Желим најзад да постанем своја  
Нећу више да будем ничија  
Мој је живот, зато кажем: “доста!”

*Поштом Дриша узме кубуру са свој “невидљивој”  
месиа! Чује се њуцањ. Мрак. Бесаршиин врисак.*

**КРАЈ**

---





## ЗОРАН ГАШИ



**Р**ођен 1952. у Скопљу. Члан Друштва књижевника Војводине и УПИДИВ-а.

Студирао у Београду и Новом Саду, дипломирао теологију у Суботици.

Радио као драматург на РНС. Написао је дванаест радио драма, од којих су неке изведене у Новом Саду, Сарајеву, Скопљу, Приштини, Трсту, Стокхолму. Аутор је неколико драмских текстова. Његове драме извођене су у Сарајеву, Битољу, Новом Саду и на фестивалима у региону.

Аутор је више песничких књига и романа.

Слика, реализовао више од тридесет самосталних изложби у земљи и иностранству. Заступљен је у више колекција у САД, Белгији, Холандији и Италији. Бави се ликовном и књижевном критиком и есејистиком коју је доскоро редовно објављивао у штампи и другим медијима. Наступа често и под псеудонимом.

# Између живота и смрти: у авану гарде

*Аван* м. тур. *посуда за шуцање, сийњење чећа.*  
*Гарда* ж. фр. *лична слика.* *фиг. прашиоци*  
*Авангарда* ж. фр. 1. *војн. преходница.*  
2. *фиг. они који предњаче*

Игра речи, па чак и извесна заумност у наслову овог текста, карактеристична је за уметнички покрет који је обележио почетак XX века. Мада је био општа, међународна појава, обележаван је и са националним предзнацима, најпре као експресионистички, а потом и као авангардни покрет, правац, “стилска формација” (Флакер). Обухватао је бројне уметничке, односно песничке групе које су се називале различитим именима, тзв. самоименовањима. Појавио се као реакција на модернизам, потом као побуна против буржоаског друштва и његових критеријума вредности. Најчешће је стављан насупрот традицији, преовлађујућем реализму. Без обзира на особености, ширину приступа, коришћена средства и појединачне резултате, заједничка му је *поетика оспоравања* (опет Флакер), експериментисање, формално и суштинско, у језику (од фонеме до лексеме), када је у питању књижевност, поезија, пре свега, апстрактност, знаковност, апсурдност, иронија, црни хумор, ониричност итд.

Естетске тенденције авангарде су, најчешће, негативне: нихилизам, екстремизам, пароксизам, глобално

оспоравање, антикултура, антицивилизација, ирационализам, антиконвенционализам, антилепо, антиуметност, антикњижевност, антиуспех, антистварање, раскид и обртање, техника разарања, негативна дефиниција, стална негација (Адријан Марино). Позитивни ставови односе се искључиво на новину: њену похвалу, генезу, вечност, на идеју “увек напред”, опседнутост будућношћу, нову лепоту, ново стварање, нову поезију, нове поетске слике, нови поетски језик, слободу, склоност игри, повратак изворима итд. (Марино).

Зоран Гаши је мултимедијални уметник (књижевност, сликарство, радио, позориште), ослоњен на авангарду, тачније на неоавангарду. У његовом стваралаштву, најпре у песничким књигама а потом на његовим сликама, у радио-драмама и позоришним комедима, уочљиве су набројане тенденције авангарде. А са њима и парадокс: будући да се ослањао на новину, ризик да се не препозна и не разуме његова идеја, нове песничке слике и језик. Отуда, вероватно, и потреба да се посегне у различите области уметности, односно потреба за различитим уметничким изражавањем.

Његов комад *Радио њиха* најпре је комад за читање, препун поезије, игре, необичних обрта. Заснован на неколико парадоксалних слика. Прва: две жене – стара и млада причају о животу и смрти, након што је једна од њих, млађа, убила мушкарца који је, како

сознајемо из разговора, био њихов љубавник, он излази са сцене са ножем у леђима. Друга: два мушкарца – Тесла и Маркони – излазе из гробова који су налик на радио-апарате и воде бизарну причу о фреквенцијама за живот и смрт. Трећа је праћена грмљавином и пуцњавом: поменути мушкарцима придружује се жена која излази из радио-апарата који светли, обучена као зечица из неког кабареа или “Плејбоја”. Подједнако је бизаран разговор који воде о љубави али и смрти. На питање да ли би плувала у њиховом гробљу, Зечица одговара: “Ово је време љубави, а љубав је искривљена на свој начин. Нема праве линије, па су и гробља острва љубави.”

Нису случајно изабрани Никола Тесла (1856–1943) и Гуљелмо Маркони (Guglielmo Marconi, 1874–1937) за јунаке ове необичне драме. Марконију је признато да је изумитељ радија, јер је први успешно приказао пренос радио-сигнала преко океана, а Тесла је, поред осталог, био проналазач бројних радиотехничких елемената. Још 1915. поднео је тужбу, али је банкротирао, па се спор дуго водио. Тек после Теслине смрти признато му је право на патент. Тако да и даље у многим изворима стоји да је радио изумео Маркони. Њихов спор је основа и *Радио њихих*. Они играју шах. Али кроз безазлену игру избија много више. Гаши се позива на Теслину опседнутост бизарним детаљима. А извесно лудило приписује и италијанском инжењеру и физичару. Није случајна чињеница да се њихов спор води у време између два светска рата, односно да је започео пред Први светски рат, баш када и уметничка авангарда. Амбициознији приказ Гашијеве драме могао би да крене у правцу проналажења одговора на раширену свест о кризи културе и покушајима да се књижевност и уметност прилагоде социјалним и економским условима двадесетог века.

У двадесетим годинама XX века, авангарда је била репрезентована бројним уметничким правцима: дадаизам, конструктивизам, надреализам. Заједничко им је стање сталне побуне против онога што им је наметнула традиција, посебно натурализам деветнаестог века,

декаденција и импресионизам, као и фокусирање на иновације и оригиналност у погледу идеолошких програма и формално-естетских решења. Основни концепт био је заснован на новим реалностима цивилизације које немају никаквих аналогја са прошлошћу, па су зато одговарале новој уметности. Технички напредак је препознат као модел уметничке активности. Отуда фасцинација технологијом, изумима, урбанизмом, отуда футуризам авангарде. Отуда два лица авангарде: лудичко, провокативно, деструктивно; односно – озбиљно, конструктивизам, прогресивно укључен у стварање новог поретка.

И Тесла и Маркони, дакле, имају оба лица авангарде, али су она овде обрнута: најпре оно конструктивно, укључено у стварање новог поретка, а онда и оно лудичко, деструктивно. Томе иде у прилог и чињеница да они у једном тренутку почињу да говоре унатрашке тј. њихове речи су као у огледалу, обрнуте.

И кабаре из кога долазе женски ликови, попут Зечице, одлика је авангарде. У једној сцени Тесла и Маркони појављују се као цез музичари, у другој као мађионичари. На тренутак, уместо фреквенције за смрт, Тесла тражи “љубавну фреквенцију”. Таква је сцена у лекарској ординацији итд.

У последњој, петој сцени, почетни “витализам”, динамичност ликова попут Ане, Неде и Лее, па, у извесној мери и Марије и Зечице, односно скривену фасцинацију техником (радио, ТВ), замењује катастрофизам тј. слутња катастрофалног краја европске цивилизације. Комад за читање, постаје све више комад за слушање односно за гледање, јер се на видео-биму појављују својеврсне умрлице женских јунакиња *Радио њихих* (Тесла и Маркони су одавно мртви, изашли из гроба). Смењују се фотографије и текстови, слике и метафоре смрти. Тако ова драма поентира гротескношћу која је у њеној основи. Затвара се круг између живота и смрти који је отворен на почетку убиством, сада се затвара сликом гробља и отворених гробова у којима се налазе јунаци ове психоделичне фантазмагорије.

Зоран Гаши

---

## РАДИО ПСИХА

---

### Лица:

#### **МАРИЈА**

– старија госпођа, живахна и предусретљива према Ани

#### **АНА**

– млада девојка, почетак тридесетих година, слепа, размажена, лежерна и немарног одевања са жељом да то не буде

#### **МУШКАРАЦ СА НОЖЕМ У ЛЕЂИМА**

– човек раних средњих година, мали и здепаст

#### **НЕДА**

– госпођа средњих година, обучена у гардеробу из 60-тих година и са манирима 60-тих

#### **ЛЕА**

– млада девојка са двадесетак година обучена у гардеробу из 60-тих и са таквим манирима

#### **ТЕСЛА**

– човек средњих година, лежеран у покретима и говору

#### **МАРКОНИ**

– средњих година, дебео

#### **ЗЕЧИЦА**

– жена тридесетих година, пунија, али веома атрактивна

#### **ДОКТОРИЦА**

– жена средњих година, обучена у лекарску гардеробу, црвене боје, лисичјег лица, врло кокетна, свесна своје лепоте, лежерна у говору



## I СЦЕНА

*(Мрак и укључен телевизор који емитује рекламе – убрзани снимак. Испред телевизора је пет искључених радио апарата (старије производње). Када публика уђе у салу, на сцену улази хрома девојка са цицелом великој хона и укључи радио апарате, сваки посебно емитује различит радио програм. Неки само крче. То траје 1' до 1'5'', а онда све несћане, и музика и светло. На сцени се јали шибница, женска особа јали цицарету и пуши. У међувремену се укључи ТВ, она лајано усћаје, са шћајом и лејо обучена оглази до телевизора и искључи ја, насћавља да пуши. Обилази радио апарате, овлаш их загледа, долази до месћа одакле је кренула и завршава пушење цицарете. Гаси се светло. Музика.*

*На шћилу јише:*

*Касно пролеће, неколико минућа иза јоноћи.*

*На сцени један двосед, једна фошела и дрво. На двоседу жена у јолулежећем сћаву. На фошељи група женска особа седи.)*

**АНА:** Још си ту?!

**МАРИЈА:** Зар сам требала некуд да одем?

**АНА:** Имам осећај да увек некуд одлазиш!

**МАРИЈА:** Зар мислиш да бих те сада оставила?!

**АНА:** Не знам! Можда претерано верујем људима.

**МАРИЈА:** Ја нисам макар ко, ти то добро знаш. Запалимо још по једну.

*(Њих две јале цицарету, а са јода усћаје Човек с ножем у леђима и оглази са сцене.)*

**МАРИЈА:** Све је добро прошло!

**АНА:** Нико те није видео?!

**МАРИЈА:** Не, само Бог, а у овом случају ће опростити.

**АНА:** Мора ми опростити. *(И бризне у плач.)*

**МАРИЈА:** Смири се. Није он ни први ни последњи. *(Почне да је љуби, милује и мази.)* Ми већ сада имамо своје мало кућно гробље.

*(Ана се осмехује, прихвати Маријине јолулице.)*

**АНА:** Да, мало кућно гробље. Мало мушко кућно гробље.

**МАРИЈА:** Хајде да ти променим мајицу?!

*(Марија скида Ани крваву белу мајицу и гаје јој групу.)*

**МАРИЈА:** Да ли је био груб према теби? Да ли те је чупао? Да ли ћеш сутра имати модрице по рукама и ногама? Да ли те је везао? Ударао по лицу?

**АНА:** Не, не, био је добар, исцрпљујуће нежан.

**МАРИЈА:** Зашто је морало овако да се заврши?

**АНА:** Зар мислиш да се завршило?!

**МАРИЈА:** Рецимо, како ти кажеш!

**АНА:** Не како ја кажем, него како јесте.

**МАРИЈА:** Хоћеш да кажеш да си га препознала?

**АНА:** У први мах не, владао је ситуацијом! Доносио је укусна јела, набављао белгијску чоколаду, мирисао. О, Боже, како је дивно мирисао, на море!

**МАРИЈА:** На море?

**АНА:** На море, на боровину, на шток од куће, на писмо, на чаршав, на Венецију.

**МАРИЈА:** Ти никада ниси била у Венецији!

**АНА:** Па шта! Ја добро знам како Венеција мирише.

**МАРИЈА:** Да ли те је фотографисао?

**АНА:** Фотографисао? Не знам!

**МАРИЈА:** Овде су неке фотографије, разбацане. Не видим добро. Упалићу стону лампу!

*(Марија укључи стону лампу. На великом јлајну види се мртвачки сандук у коме лежи Ана. Како Марија*

*лисиа фошографије, шако се фошографије са сахране приказују на плашну.)*

**МАРИЈА:** Он те је ипак фотографисао!

*(Показује се једна фошографија на којој је Марија.)*

**МАРИЈА:** Ево и мене на слици.

**АНА:** То је било тачно пре годину дана! *(Смејући се.)*

После дуге и тешке болести, преминула је у двадесетој години. Дијагноза – превелико гутање времена, огромне количине испред и иза, прерано сагледавање будућности.

**МАРИЈА** *(Добронамерно, смејући се.):* Увек духовита, али огрни се. *(Догаје јој џемпер.)* Ноћ је.

**АНА:** Пролетње јутро!

**МАРИЈА:** Одспавај мало, опусти се.

**АНА:** Не, још!

*(Мала пауза.)*

**МАРИЈА:** Дошао је код тебе негде око пола девет.

**АНА:** Не, прошло је девет и донео поклон.

**МАРИЈА:** Поклон? И где је тај поклон? Шта си то добила од њега?

**АНА:** Не знам, нисам га отварала.

**МАРИЈА:** Хајде да га отворимо!

**АНА:** Не, још! Овај пут сам готово сигурна да нису чоколаде – бајадере, нити било шта што се једе или облачи.

**МАРИЈА:** Не знам како си имала стрпљења да не отвориш пред њим, зар није инсистирао да видиш поклон.

**АНА:** Не, рекао је да то урадим кад будем била сама, касније кад оде, кад се врати.

**МАРИЈА:** Прах – праху, земља – земљи, мртви – мртвима.

**АНА:** Рећи ћеш да нисам осећајна, да немам разумевања за пажљиве људе.

**МАРИЈА:** Не, рећи ћу да си стрпљива и да знаш да се играш!

**АНА:** Волела сам увек на први поглед бесмислене игре: отварања – затварања, седања – устајања, лежања – ваљања, вриштања – ћутања, шарања – бојења.

**МАРИЈА:** Била си велемајстор у игри досипања речи!

**АНА:** Ја сам то звала досипање речи. Да, изговорене речи отпозади и онда логички завршетак, као нпр. Никаква смрт – авкаин трмс, ничије зло – ејичин олз...

**МАРИЈА:** Или, натопљен крвљу – нељпотан уљврк, или, сахрањен жив као Гогољ – нењархас виж оак љогоГ!  
*(Пауза.)*

**АНА:** Обући ћу најлепшу хаљину!

**МАРИЈА:** Касно је. Сутра ћемо заједно да прошетамо и ето прилике да виде како си лепа.

**АНА:** Али ноћ је време за устајање, преко дана сви изгледају једнако бледи, неће видети моје подочњаке, моје очи.

**МАРИЈА:** Решићемо то сенком. Ти знаш како се жене данас шминкају – уређују, епилације, депилације, фризури, мејк-ап, водоотпорне маскаре, ајлајнери, миришљаве купке, сауне за вишак килограма, мајице са откритим пупком пирсинг или тату.

**АНА:** Како су жене данас лепе.

**МАРИЈА:** Те силне књиге о лепоти, женски часописи, мода. Не мораш пуно да размишљаш, други те облаче, чешљају, шминкају, кројиш, шијеш, умећеш порубе, паспуле, покушаваш да предвидиш боје сваког годишњег доба које долази и будеш део његових латица. И онда, све то нагомилаш у време из кога вири устајало сећање. Ормани, полице и фијоке отварају се и затварају све спорије и све мирише на лаванду и таване. Нешто се ту и тамо поново нађе, опере и обуче. Али, то више нема свежину ни дах живота.

**АНА:** Та лако кварљива мода. *(Мала пауза.)* Да ли ти се допада како сам била обучена на фотографијама које си малочас гледала?

**МАРИЈА:** Да, била си најбоље обучена.

**АНА:** Ти стварно мислиш да сам била најбоље обучена?

**МАРИЈА:** Најлепше и најбоље обучена.

*(Марија сега поред Ане и нежно је зајрли.)*

**МАРИЈА:** Била је то топла ноћ, ти си била поветарац, они хроми, ти си играла, они бледи, ти си се руменила, они на дну, ти си била горе, сви су се споразумевали рукама, ти си певала, обртала јастуке на свежу страну, откључавала и закључавала, тихо и лагодно.

*(На сцену се враћа Мушкарац са ножем у леђима и сега на столицу, наслонивши се предњим делом на наслон.)*

**АНА:** Како ћеш га се решити?

**МАРИЈА:** Да ли је он довољно мртав?

**АНА:** Не знам.

**МАРИЈА:** Куда са њим?

*(Рефлектор јаким светлом обасјава мушкараца на сцени.)*

**МУШКАРАЦ СА НОЖЕМ У ЛЕЂИМА:** Исин ем алавикечо!

*(Ниси ме очекивала.)*

**АНА:** Аланз мас ад шећ ићод!

*(Знала сам да ћеш доћи.)*

**МУШКАРАЦ СА НОЖЕМ У ЛЕЂИМА:** Алировто ис нолкоп?!

*(Отворила си поклон?!)*

**АНА:** Ировто аг ајираМ!

*(Отвори га, Марија!)*

*(Марија устаје и отивара пакетић. На сцени иза њих појављује се велики радио.)*

**МУШКАРАЦ СА НОЖЕМ У ЛЕЂИМА:** Шећох ил ад ем шејуч?

*(Хоћеш ли да ме чујеш?)*

**АНА:** Ад! Ећох ил ит итиб ешкал?

*(Да! Хоће ли ти бити лакше?)*

**МАРИЈА:** Ећох ил ит атсиаз итиб ешкал?

*(Хоће ли ти заиста бити лакше?)*

**МУШКАРАЦ СА НОЖЕМ У ЛЕЂИМА:** Ад!

*(Да!)*

*(Укључи се радио који почиње да кричи, све јаче и јаче и онда се најло искључи. Мрак.)*

## II СЦЕНА

*(На тишину ишче: почетак летња – 21:30)*

*(Ноћ је. Две жене у трагском аутобусу. На себи имају таргеробу из шездесетих година. Музика.)*

**НЕДА:** Јаделг ад шивардзо!

*(Гледај да оздравиш!)*

**ЛЕА:** Ећиб им ељоб ћев артус.

*(Биће ми боље већ сутра.)*

**НЕДА:** Санд ит аром итиб ељоб, санад ока шилеж акинвабуљ ас микобуд мопец.

*(Данас ти мора бити боље, данас, ако желиш љубавника са дубоким џепом.)*

**ЛЕА:** Ас мокобуд мовалг.

*(Са дубоком главом.)*

**НЕДА:** Готарук окакавс. Омизалис ил евдо?

*(Куратог свакако. Силазимо ли овде?)*

**ЛЕА:** Ад омизалис.

*(Да, силазимо.)*

*(Силазе из аутобуса.)*

**НЕДА:** Ешив ен омаром ад омедуб евиљдивен.

*(Више не морамо да будемо невидљиве.)*

**ЛЕА:** Шилсим ад еј от олиб ондохпоен?

(Мислиш да је то било неопходно?)

**НЕДА:** Ад, адак кевоч ећох ад едуб ањивс, аром ад едуб виљдивен.

(Да, када човек хоће да буде свиња, мора да буде невидљив.)

**ЛЕА:** Шећох ад шежак ад омс им евд атлун ењивс?

(Хоћеш да кажеш да смо ми две нулта свиње?)

**НЕДА:** Ад, им омс евд ењивс, атлун анвитизоп и атлун анвитаген.

(Да, ми смо две свиње, нулта позитивна и нулта негативна.)

(Грокну једанџуш гуџо, њрво једна ња груџа.)

**НЕДА:** Овде сам се негде паркирала. Да овде, баш овде. Ту смо.

(Улазе у ауџо и крећу. Чује се бука ауџомобила.)

**НЕДА:** Ти знаш да сам га волела!

**ЛЕА:** Заволела си га када је почео да се распада!

**НЕДА:** Немој тако да говориш. Он је био твој отац, а ја сам га заиста волела.

**ЛЕА:** Казнио те је, и тебе и мене.

**НЕДА:** Никада ниси помислила да је казнио себе.

**ЛЕА:** Та одвратна наказа, однела је све у гроб.

**НЕДА:** О чему ти то говориш, он нема гроб, његово тело никада нису пронашли. На радију ћеш свашта чути.

**ЛЕА:** Само на радију?!

**НЕДА:** На радију су само износили могући след догађаја.

**ЛЕА:** Хоће ли нас то утешити?

**НЕДА:** Нема разлога да будеш тако груба.

**ЛЕА:** Нема разлога да тако споро возиш.

**НЕДА:** Никуд не журимо.

**ЛЕА:** Хоћеш ли да станемо негде на пиће?

**НЕДА:** Не, касно је! Решићемо тај проблем.

**ЛЕА:** Само ти имаш проблем!

**НЕДА:** Криминалистичка полиција нема потпуну слику, зна исто што и ми.

**ЛЕА:** Можда они нешто таје. Можда ти нешто скриваш?!

**НЕДА:** Не, не постоји ништа што теби не бих рекла.

**ЛЕА:** Пази, пешаци! (Чује се шкриџа кочница, њреко улице њрелазе Лиза и Марија.) Оне прелазе на црвено!

**НЕДА:** Видиш да су слепе. Боже, треба им помоћи да пређу улицу. Једна је слепа, а друга је стара.

**ЛЕА:** Како су чудне и тако обучене, споре док прелазе.

**НЕДА:** Ох, коначно су прешле.

**ЛЕА:** Дуго ће ићи тамо где су наумиле. Тај спор и рискантан ход, тај темпо.

**НЕДА:** Одвешће их тамо где су наумиле! Хоће ли стићи?

**ЛЕА:** А куда ће нас одвести ово размишљање о оцу? Да ли ћемо можда решити случај пре полиције?

**НЕДА:** Ја никада нисам помислила да је у питању несрећан случај или убиство!

**ЛЕА:** И одлазак је једна врста физичког нестанка, ако нас не убеде у убиство или несрећан случај.

**НЕДА:** Шта да им кажем што већ не знају?

**ЛЕА:** Ти ипак имаш тајну?

**НЕДА:** Рекла сам ти. Он је веровао у наслеђе.

**ЛЕА:** Некакав новац је био у питању.

**НЕДА:** Ситан новац, нешто мало. Веровао је у генетско наслеђе. И твој деда је нестао. Наследио је жељу да га пронађе. Претварао се у лептире, љубавнике, свештенике, спасиоце на плажи.

**ЛЕА:** Он није знао да плива?!

**НЕДА:** Сасвим је добро пливао у ограђеном простору...

**ЛЕА:** У ограђеном простору?

**НЕДА:** Да, између живота и смрти.



**ЛЕА:** На коју ли је страну отишао? Да ли ћемо то икад сазнати? Да ли ће полиција то икад сазнати?

**НЕДА:** Сахрањен а расут.

**ЛЕА:** Сахрањен а расут?

**НЕДА:** То ти је оно, као, почнеш да читаш неки роман, а никада га не завршиш. После неколико година поново му се вратиш и опет га не прочиташ.

**ЛЕА** (*Замишљено.*): У ограђеном простору?!

**НЕДА:** Полиција треба само да нас убеди у коначно! Наши снови никада неће бити стварност. Призиваћемо стања и симболе сна, не би ли нам помогли да умањимо тугу.

**ЛЕА:** Зашто бисмо биле тужне? Ми смо и тако и тако остављене.

**НЕДА:** Немамо гроб, ни њега, да сахранимо.

**ЛЕА:** Да сада погинемо у саобраћајној несрећи, можда бисмо га нашле.

**НЕДА:** Радио би објавио кратку вест, полиција закључила случај.

**ЛЕА:** Шта би се догодило са наслеђем? Да ли би наслеђе нестало, да ли би наслеђе ишчезло? Ко би то наследио? Ко би нас сахранио? Како бисмо биле обучене?

**НЕДА:** Нама треба само један одговор!

**ЛЕА:** Зашто је тај један одговор тако скривен?

**НЕДА:** Зато што смо жене! Женама је такав одговор двосмеран и личи на живот од рађања до смрти.

**ЛЕА:** Да ли смо ми злостављане?

**НЕДА:** Да, на неки начин да. Одупиремо се сваком задовољству које није примењено мушкарцима. Решавамо случајеве из љубави или из страсти до смрти.

**ЛЕА:** А секс, шта је са њим?

**НЕДА:** Секс је задовољство, једна врста откупљивања. Откупити задовољство трајања. Онда имаш децу и мислиш да си искупљен.

**ЛЕА:** Радошћу?

**НЕДА:** Не, тапкањем у месту. И онда прођу године и ти схватиш да не познајеш човека који ти је створио илузију о искупљењу.

**ЛЕА:** Хоћемо ли икада стићи?

**НЕДА:** Немамо још пуно! Обично овај део пута идем краће. Данас је гужва, због празника.

**ЛЕА:** Можда, заиста због празника. Хоће ли људи икад препознати своје дело у време празника, кад нуде љубав, начин живота и оно трајање као грешно трајање?! Хоће ли се икад искупити?

**НЕДА:** Зашто би се искупљивали, због љубави?

**ЛЕА:** И ово наше тражење је једна врста искупљивања!

**НЕДА:** То се, драга моја, зове љубав! Постоји љубав и њена количина је сразмерна интелигенцији.

**ЛЕА:** Хладно је. Затворићу прозор.

**НЕДА:** Смањићеш буку.

**ЛЕА:** Отворићу мало прозор.

**НЕДА:** Неће бити тако загушљиво.

**ЛЕА:** Допада ми се твој парфем.

**НЕДА:** Узми га, пробај га на себи. Ако ти се допадне, поклањам ти га.

**ЛЕА:** Шта да ти ја поклоним?

**НЕДА:** Ништа што би тебе пореметило, можда само снагу да тражимо док не нађемо.

**ЛЕА:** То је баш добро, ни на шта ме не обавезује. (*Са осмехом.*)

**НЕДА:** Можда те баш обавезује.

**ЛЕА:** Да укључим радио?

(*Чује се музика са радија.*)

**НЕДА:** То је баш музика која ме опушта!

(*Чује се шкрипа кочница, врисак. Судар аутомобила, мрак, музика.*)

---

## III СЦЕНА

---

*(На тишћилу тише: касна јесен, 22:55.)*

*(На сцени тишћ тробова у облику радио апарата. Из два излазе један иза другога два мушкарца.)*

**МАРКОНИ:** На колико си херца умро?

**ТЕСЛА:** Ај ен мериму акат окар. Ај мас нашаморис и шој масин оибод укчавтрм ујицновкерф.

*(Ја не умирем тако лако. Ја сам сиромашан и још нисам добио мрвачку фреквенцију.)*

**МАРКОНИ:** Да ли то значи да сам ја мртав?

**ТЕСЛА:** Ен ичанз ад ис ватрм,ит ис омас нећшачоп, ила оибод ис омас увалс.

*(Не значи да си мртав, ти си почашћен, али добио си само славу.)*

**МАРКОНИ:** Зашто ти ниси заслужио ту част?

**ТЕСЛА:** Ај мас оашукоп ад ес мејбу, оицабдо мас агоБ и оашу у оидар.

*(Ја сам покушао да се убијем, одбацио сам бога и ушао у радио.)*

**МАРКОНИ:** Да ли си знао да ће почети рат?

**ТЕСЛА:** Алкер им еј анеж, адак мас еј ињделсоп туп оиватсо.

*(Рекла ми је жена када сам је послењи пут оставио.)*

**МАРКОНИ:** Зашто си је оставио?

**ТЕСЛА:** Алши еј онводер у увкрц.

*(Ишла је редовно у цркву.)*

**МАРКОНИ:** Ти си, Ђеки, будала!

**ТЕСЛА:** Масин, икеЃ, ућибзар ет у жоћеделс ијтрап ахаш.

*(Нисам, Ђеки, разбићу те у следећој партији шаха.)*

**МАРКОНИ:** Немаш појма, већ наредних тренутака пашће киша, а теби ни киша неће помоћи!

**ТЕСЛА:** Урецап.

*(Пацеру.)*

**МАРКОНИ:** Дезертеру!

**ТЕСЛА:** Ај ретрезед, ај ретрезед? А ит оатсо зеб ециљарк и оишрвзи удакор. И ад шанз ућен ит зи ањељажас итидуноп имер.

*(Ја дезертер, ја дезертер? А ти остао без краљице и извршио рокаду. И да знаш, нећу ти из сажаљења понудити реми.)*

**МАРКОНИ:** Ти си изгубио жену!

**ТЕСЛА:** Атш еј от аз тсончев ујок мас оибод?!

*(Шта је то за вечност коју сам добио?!)*

**МАРКОНИ:** Ниси ти ништа добио, ниси чак добио ни фреквенцију да умреш!

**ТЕСЛА:** Ад, отшаз адно ен шарги хаш ас амиво ијок усин илшази зи оидар аборг?

*(Да, зашто онда не играш шах са овима који нису изашли из радио гроба?)*

**МАРКОНИ:** Зато што су они стално на дужности.

**ТЕСЛА:** Јовкак итсонжуд?

*(Каквој дужности?)*

**МАРКОНИ:** То су радио техничари.

**ТЕСЛА:** Оидар ирачинхет?

*(Радио техничари?)*

**МАРКОНИ:** Техничари између живота и смрти!

**ТЕСЛА:** Ино ујатшуп ејицневкерф?

*(Они пуштају фреквенције?)*

**МАРКОНИ:** Да, зато сам предвидео кишу.

**ТЕСЛА:** Шећох ил ад омарги хаш или ад оматавх ењум?

*(Хоћеш ли да играмо шах или да хватамо муње?)*

**МАРКОНИ:** Муње?

*(Чује се јака грмљавина. Они пагну на земљу.)*

**МАРКОНИ:** Јеси ли се то уплашио?

**ТЕСЛА:** Овај пут сам се заиста уплашио, за тебе. Да те електрошокови не пробуде.

**МАРКОНИ:** Превелика ротација као зид смрти.

**ТЕСЛА:** Да, мотоцикли у великом бурету који се окрећу у пуној брзини.

**МАРКОНИ:** Све се окреће и све се мења, само је промена стална.

**ТЕСЛА:** То су промене стања, непредвидива покаткад и сасвим другачија, ту нема правила.

**МАРКОНИ:** Као са женама?! Додире, шапутања и електрицитет.

**ТЕСЛА:** Као са женама, убиства и оргазми.

**МАРКОНИ:** Чудо колико је човек у самоћи препотентан.

**ТЕСЛА:** Боље препотентан, него импотентан!

**МАРКОНИ:** Са циљем?

**ТЕСЛА:** Да, са циљем. Глуп, слеп, нем... ознојан.

**МАРКОНИ:** Та ми се теорија углађеног љубавника, влажног ратника и препотентног проналазача допада.

**ТЕСЛА:** Хајде, Маки, био си одвратна мушка свиња. Твоје гесло је било од педофилије до некрофилије.

**МАРКОНИ:** Хајде, обуздај се, тако увек вређаш када треба да прихватиш пораз у шаху.

**ТЕСЛА:** Сада о шаху нема ни речи, какву то чудну аналогију правиш. Причамо о женама.

**МАРКОНИ:** Па то је исто. Увек на почетку имаш отварање, напад, онда примењујеш тактику одбране и на крају проблем, у што мање потеза мат.

**ТЕСЛА:** Седи или устани.

**МАРКОНИ:** Решићу и ако седим и ако устанем.

**ТЕСЛА:** Рецимо, твоја позиција белог, краљ Г1, топ Ф1, пешак Г2, Х2. Ја сам био црни, добро се сећам, краљ Х5, дама Е3, ловац Д5 и коњ Ф2.

**МАРКОНИ:** Немаш шансе у три потеза.

**ТЕСЛА:** Слушај сада, дечко: ловац Х3, јасно ти је, шах, краљ Х1, дама ти је Г1, топ Г1, коњ Ф2 и то ти је, драги мој, МАТ.

**МАРКОНИ:** Верујеш у три потеза?!

**ТЕСЛА:** Сувише дуго, Маки, само у један, тако ти је сваки дан у науци или са женама. То се зове јединствена прилика, блесак, мамац духу, научна провокација, као телеграм, рачун за кирију, сада и одмах.

**МАРКОНИ:** Доћи ће дан када ћемо сви имати фреквенцију, пуни сигнала о прошлости и будућности, живеће се сад и одмах.

**ТЕСЛА:** Ти си, Маки, оптимиста!

**МАРКОНИ:** Хоћеш да кажеш да си ти песимиста?!

**ТЕСЛА:** Да, хоћу да кажем да је песимиста мало обавештенији оптимиста. Рекао сам ти то већ једном, онда када си отворио врата науке. Да, те године ти је умрла сестра.

*(Почела је да пада киша.)*

**МАРКОНИ:** Почела је да пада киша!

**ТЕСЛА:** Нестаће магла. Грмљавина ће бити интензивнија, какав бисмо данас улов имали!?

**МАРКОНИ:** Муње, муње, никада нећемо заспати, када ћемо се одморити?!

**ТЕСЛА:** Ако отпочне битка, могу нас лишити трајања.

**МАРКОНИ:** Имам осећај да смо се удаљили од групе, да смо сами на овом гробљу пуном фреквенције. Капетан дува у пиштаљку.

**ТЕСЛА:** Смири се. Понашај се као војник. Чучни и запали.

*(Пуше и чуче. Киша лије. Чују се у даљини – шoйови и рафали.)*

**МАРКОНИ:** Смрзнућемо се!

**ТЕСЛА:** Хајде, овај пут буди патриота, ћути и пуши.

**МАРКОНИ:** На колико херца?

**ТЕСЛА:** Па ваљда ти то боље знаш од мене, ти имаш фреквенцију.

**МАРКОНИ:** Ако нам се непријатељ пришуња и распарча нас?

**ТЕСЛА:** Зашто мислиш да су лукавији од нас?

**МАРКОНИ:** Зато што, ако нас они не елиминишу, киша ће нас спрати. Исцурићемо у туђини.

**ТЕСЛА:** Ми смо већ дубоко у њиховој позадини, све је далеко од нас.

*(Почиње јака њуцњава њомешана са њрмљавином. Из једног радио апарата који свейли излази жена у косџиму зечице из кабарера.)*

**ТЕСЛА и МАРКОНИ:** Ко си ти? Чија си ти женица?

**ЗЕЧИЦА:** Могу да будем жена једног од вас!

**МАРКОНИ:** Али то нико није тражио од тебе.

**ТЕСЛА:** Али ко си ти?

**ЗЕЧИЦА:** Безимена жена! Могу да вам будем љубавница, чак и мајка, шахисти. *(Зајрли их.)* Храбри лепотани моји, обришите се. *(Они се бришу.)*

**ЗЕЧИЦА:** Ко вас је то казнио, наградио, надградио, довео у ово тужно стање. Уобразио сте да нико није толико лош да би желео да буде лош.

**ТЕСЛА:** Да ли си ти само симболичка нарав?

**ЗЕЧИЦА:** Могло би се и тако рећи, видљива, дохватна и похотна.

**ТЕСЛА:** Да ли смо ми твоје жртве?

**ЗЕЧИЦА:** Ја сам дошла, што значи да сте ви људи са правом на избор.

**МАРКОНИ:** Да одаберемо, кога?!

**ЗЕЧИЦА:** Па, наравно, мене, да вам будем мајка или љубавница?!

**МАРКОНИ** *(Лежерно.):* А кога би ти, душо, да изабереш? Ко ме сису, коме жбун?

**ЗЕЧИЦА:** Ти си, сине, радио будала. Измислио си радио, уврнуо си човека а и шах ти не иде најбоље!

**ТЕСЛА:** Да, шах, то је заиста истина, а и са женама му није све баш потпуно јасно! Воли маму, жену, сестру, тетку и ујну на исти начин... и бабу.

**ЗЕЧИЦА:** Боже, па он је напредан! Све у истој фреквенцији. А мушкарце?

**ТЕСЛА:** Они су за њега: пилоти, адвокати, лекари, крзнари, бодибилдери, боксери, атлетичари, посластичари.

**МАРКОНИ:** И балетани. *(Лежерно.)*

**ЗЕЧИЦА:** Срце моје, ти заслужујеш много више пажње него што сам хтела да ти дам. *(Зајрли Марконеа.)* Нећу те пустити одавде! Бићеш стабилан и влажан када се вратиш у Италију.

**ТЕСЛА:** Гурнућеш му прст у гузу?!

**ЗЕЧИЦА:** Са задовољством.

**ТЕСЛА:** Не дижи тензију! Би ли ти пливала у нашем гробљу?!

**ЗЕЧИЦА:** Ово је време љубави, а љубав је искривљена на свој начин. Нема праве линије, па су и гробља острва љубави. Поклонићу вам идеју.

**ТЕСЛА:** Не, то не смемо да узмемо.

**ЗЕЧИЦА:** Узмите, идеје су свуда око нас. Допустите да вас љубав учини стварним.

**ТЕСЛА:** Да те гледамо испод ока?!

**ЗЕЧИЦА:** Можете да ме гледате како хоћете, имате шта и да видите.

*(Прошеже се истичући предњи и задњи део тела.)*

**МАРКОНИ:** Биће лудо да се заљубимо у тебе... Волећеш нас обојицу?!



**ЗЕЧИЦА:** Ништа ме нисте питали о мени, зар нисте радознали?!

**ТЕСЛА:** Напротив, гуши ме радозналост као и ова слатка пророчанства.

**ЗЕЧИЦА:** То нису пророчанства, смрт руши ваше илузије.

**ТЕСЛА:** Ми смо мртви и делимично мртви, ми се оглашавамо у мрвама радио психе.

**МАРКОНИ:** Наша понизност је вештина туге.

**ЗЕЧИЦА:** Шта бисте ви са сексом на делу? Знате оно... Знате оно екшн-ерекшн?! Сви смо ми производ нашег знања, а ваше знање је предео добре ловине. Ви сте ловци и ловина. Стегнуће се обруч око вас и ви ћете морати прво да почнете да пулсирате, а онда пукнете, изнутра, споља, у сваком кварку свога тела као космос.

**МАРКОНИ:** Како ћеш да нас казниш?

**ЗЕЧИЦА:** Размишљам!

**ТЕСЛА:** Шта ту има да се размишља.

**ЗЕЧИЦА:** Ја вас не видим онако како ви себе видите. Рекла бих у сасвим другој димензији, без фреквенција које имате или тражите, мртви или делимично мртви.

**МАРКОНИ:** Па какво је онда значење нас?

**ЗЕЧИЦА:** Може да буде у много различитих значења.

**ТЕСЛА:** Рецимо?!

**ЗЕЧИЦА:** Рецимо у стварању света, то знате из књиге "Постанка", флора и фауна, цивилизацијски гафови или сасвим близу оно што ми се намеће, а што је најсвеобухватније у кабареу живота, Содома и Гомора.

**МАРКОНИ:** То је сасвим прихватљиво.

**ТЕСЛА:** Шта је прихватљиво, Маки?

**МАРКОНИ:** Па то да смо у кабареу живота, то је оно што се изругује тренутку коме припадамо.

**ЗЕЧИЦА:** Добро си схватио, Маркони!

**ТЕСЛА:** А шта је са нашом репродукцијом?

**ЗЕЧИЦА:** Ваша репродукција је кабаре живота и имате одличну улогу у њему.

**МАРКОНИ:** И патње?

**ЗЕЧИЦА** (*Смејући се.*): Сасвим довољно да осетите чари уметничког живота.

**ТЕСЛА:** То је добро. Свиђа ми се.

*(Почиње музика. Маркони и Тесла узимају тјрубу и саксофон и свирају. Засија шарено светло кабареа, Зечица игра и пева као Били Холидеј и светла се полако тасе.)* 3х

## IV СЦЕНА

*(На тишилу тише: зима, 24:45)*

*(Просјорија која личи на ординацију у црвеној боји. У њој лекарски инструменти, телефони и радио апарати предимензионирани. Докторица седи у великој фошељи, има наочаре и на себи црвену тјрдгеробу. У соби су јунаци из друге сцене, Неда и Леа. Докторица устаје и укључи радио. Чује се музика и њихов глас преко радио апарата.)*

**НЕДА:** Полиција треба само да нас убеди у коначно! Наши снови никада неће бити стварност. Призиваћемо стања и симболе сна, не би ли нам помогли да умањимо тугу.

**ЛЕА:** Зашто бисмо биле тужне? Ми смо и тако и тако остављене.

**НЕДА:** Немамо гроб, ни њега, да сахранимо.

**ЛЕА:** Да сада погинемо у саобраћајној несрећи, можда бисмо га нашле.

**НЕДА:** Радио би објавио кратку вест, полиција закључила случај.

*(Докторица ћушти и тесновима показује да размишља.)*

**ЛЕА:** Да ли смо дошле рано или касно?

**ДОКТОРИЦА:** Дошле сте саме, видим!

**НЕДА:** Пребрзо смо дошле саме.

**ЛЕА:** Случај нисмо решиле?!

**ДОКТОРИЦА:** Случај?

**ЛЕА:** Да, оног који нас је оставио.

**ДОКТОРИЦА:** Вас?!

**ЛЕА:** Ни полиција није решила случај!

**ДОКТОРИЦА:** Зар вам полиција није забранила истрагу?!

**НЕДА:** Све смо радиле на своју руку.

**ЛЕА:** Ми смо хтеле да сарађујемо, са њима!

**НЕДА:** А биле смо осумњичене.

**ДОКТОРИЦА** (*Смејући се кокејно.*): Без разлога, наравно, имате алиби, али вас две имате и мотив. Заједнички и засебан. Обе очекујете наслеђе, новац и освету за неузвраћену љубав оца и љубавника.

**НЕДА:** Неко то и тако види.

**ДОКТОРИЦА:** Тај неко најчешће има неопозиво право да пресуди.

**ЛЕА:** Зашто мислите да је наш случај тако ломљив?

**ДОКТОРИЦА:** Зато што нема наде.

**НЕДА:** Ни сада?

**ДОКТОРИЦА:** Само ако кажете истину.

*(Неда и Леа гућо ћуште, Докторица их сумњичаво гледа.)*

**ДОКТОРИЦА:** Хајде да решимо случај?!

*(Докторица шейта, посмајра их испиштивачки и смејући се.)*

**ЛЕА:** Када се родио, имао је зечју усну. Мајка му је поконила луксузни аутомобил, убио је човека. У затво-

ру је био познат као човек који уједа. Ујео је стражара у ресторану, кога је препознао седам година касније. Мене је угрзао за осамнаести рођендан. Мајку је сахранио, гризући ковчег. Волео је цвеће, пролеће, Вивалдија, романтизам, сигурна сам да га је она убила. Хтео је да промени пол!

**НЕДА:** Лажеш, то није тачно.

**ДОКТОРИЦА:** Доста!

**НЕДА:** Оиб еј тсапедз, хикориш анемар, етунгоп евалг, едес едарб и вапуч, оичил еј ан алеђналекиМ, окат мас аг раб ај аледив, алаљшимаз. Оелов еј уциН и ерутпукс алагаШ, оибуљ ес оак њок, ићезек ес и оелов еј ад ес ејемс мотохорг. Ан амајифарготоф еј оиб најирб цато, оасифарготоф ес ан мијитичилзарјан амитсем. Оидуб ес онар и оакирукук оак оатеп. Аромобуљ...Акрећ аг еј алибу...Угартси еј алетх ад енерко у мугурд уцварп, орокс ад ус илаворевоп.

(Био је здепаст, широких рамена, погнуте главе, седе браде и чупав, личио је на Микеланђела, тако сам га бар ја видела, замишљала. Волео је Ницу и скулптуре Шагала, љубио се као коњ, кезећи се и волео је да се смеје грохотом. На фотографијама је био брижан отац, фотографисао се на најразличитијим местима. Будио се рано и кукурикао као петао. Љубомора... Берка га је убила... Истрагу је хтела да окрене у другом правцу, скоро да су поверовали.)

**ДОКТОРИЦА:** Срећа нико није оптужен, дошле сте на време, нико неће бити осуђен па, према томе, одговорност је минимална. Захвалимо нерешеном случају, зар не.

**НЕДА:** Монешерен ујачулс?!

(Нерешеном случају?!)

**ЛЕА:** Монешерен ујачулс?!

(Нерешеном случају?!)

**ДОКТОРИЦА:** Па у то име, наздравимо.

*(Отварају шампањац, сијају, наздрављају, пију и смеју се. Музика, светло се полако таси али не пош-  
уно. На сцени се појављују Марија, Ана и Човек са  
ножем у леђима. Светла се полако пале, али не пош-  
уно.)*

**МУШКАРАЦ СА НОЖЕМ У ЛЕЂИМА:** Оиб мас нењархас, оедив касеп, уљмез и удов, ецвор и етсилг. Ан јов-  
кат инибуд амен аварм, хит хиншућис атакесни  
ијок мојовс монилпицсид етемер соах и ењељурт.

(Био сам сахрањен, видео песак, земљу и воду, ровце  
и глисте. На таквој дубини нема мрава, тих сићуш-  
них инсеката који својом дисциплином ремете хаос  
и труљење.)

**ДОКТОРИЦА:** Кога си ми то довео? Пацијенте, заувек!

**МУШКАРАЦ СА НОЖЕМ У ЛЕЂИМА:** Ортико мас ејовс еј-  
чилан, ењатхрд.

(Откиро сам своје наличје, дрхтање.)

**ДОКТОРИЦА:** Значи, имам част упознати....

**МУШКАРАЦ СА НОЖЕМ У ЛЕЂИМА:** Етами тсач итанзопу,  
ејифарготоф овичу.

(Имате част упознати, фотографије уживо.)

**ДОКТОРИЦА:** Онда имамо решење! Кога си завео?

**МАРИЈА:** Уњ!

(Њу!)

**ДОКТОРИЦА:** Кога си фотографисао?

**АНА:** Но!

(Он!)

**ДОКТОРИЦА:** Ко вас је пре фотографисања свлачио,  
облачио?

**МАРИЈА:** Енем тупнадеј, уњ ешив атуп.

(Мене једанпут, њу више пута.)

**ДОКТОРИЦА:** Да ли си је гледао, пипао?

**АНА:** Ад, огуд, оавикечо еј ад авичу, алавичу мас. Оисо-  
нод еј енолкоп енчибоен, оанз еј окак ад ем итсупо.

(Да, дуго, очекивао је да ужива, уживала сам. До-  
носио је необичне поклоне, знао је како да ме оп-  
усти.)

**ДОКТОРИЦА:** И опуштао те?

**АНА:** У итсонуптоп, ила...

(У потпуности, али...)

**ДОКТОРИЦА:** Али...?

**МАРИЈА:** Масин от ешив алгом ад митсупод. Хивкат  
ами адувс олокоану, аксјиглеБ адалокоч, сирим  
аром и ацинтрмсоп ас минталз моривко, от ес окат  
кеву олађагод.

(Нисам то више могла да допустим. Таквих има  
свуда унаоколо, белгијска чоколада, мирис мора  
и посмртница са златним оквиром, то се тако увек  
догађало.)

**ДОКТОРИЦА:** А љубав?

**АНА:** Алиб еј анатому у ејифарготоф аледерп едг омећ  
ићито.

(Била је умотана у фотографије предела где ћемо  
отићи.)

**ДОКТОРИЦА:** Ко га је убио?

**АНА:** Ђон.

(Ноћ.)

**МАРИЈА:** Анћон тсартс.

(Ноћна страст.)

*(Докторница долази до њега и загледа. Он бива ос-  
ветљен јачом светлошћу.)*

**ДОКТОРИЦА:** Да ли је мртав?

**МАРИЈА:** Онљовод!

(Довољно!)

**ДОКТОРИЦА:** Онда га сместите удобно.

*(Марија и Ана воде ја до радио апарата у облику тро-ба и обасјава ја јака светлост. На радију се чује, као вест, црна хроника:*

*Јуџрос, на периферији града, у широј кући која је била намењена рушењу, поред аутобуса, радници градске урбанисничке службе пронашли су леи човека са ножем у леђима. Истраја је у шоку.*

*Полако се таси светло, чује се цез музика – неки Кол-трејн или Џиџи Кејл. Светло се пали. Појављују се Маркони и Тесла обучени као мађионичари и Зечица обучена као зечица.)*

**ДОКТОРИЦА:** Добри сте музичари!

**ТЕСЛА:** Ми реметимо фреквенцију.

**МАРКОНИ:** Тишину.

**ТЕСЛА:** Да ли вам се то допада?

**ДОКТОРИЦА:** Могло би да буде угодно.

*(Почињу да свирају.)*

**ДОКТОРИЦА:** Тишина, престаните. Ко су ова двојица?

**ЗЕЧИЦА:** Два скоро мртва са прве линије фронта.

**ТЕСЛА:** Не, ми смо из позадине. Играли смо шах.

**ДОКТОРИЦА:** А овај циркус?

**ТЕСЛА:** Увела нас је у овај простор откривања себе.

**МАРКОНИ:** Допало нам се, јако нам се допало.

**ТЕСЛА:** Нисмо одавно видели жену.

**МАРКОНИ:** Бар не овакву.

**ДОКТОРИЦА:** Па сте онда изабрали...?

**МАРКОНИ:** Заклон!

**ТЕСЛА:** И ево нас пред вама, са инструментима страсти и смрти.

**ЗЕЧИЦА:** Нису неталентовани. У вртлогу чудних умирања, они су изабрали страст. Нису имали ни снове о патриотизму, ни ропец.

**ДОКТОРИЦА:** Да ли су убили некога?

**ЗЕЧИЦА:** Играли су шах!

**ДОКТОРИЦА:** Да ли су некоме учинили нешто најало?

**ЗЕЧИЦА:** Не, играли су шах!

**ДОКТОРИЦА:** Какав је то био шах?

**ТЕСЛА:** Брзопотезни!

**МАРКОНИ:** Знате, то је оно кад заставице падну.

**ДОКТОРИЦА:** Ко ме је пала заставица?

**ЗЕЧИЦА:** Обојици.

**ДОКТОРИЦА:** И шта сте пожелели.

**ТЕСЛА:** Да водимо љубав са њом.

**МАРКОНИ:** Да добијемо фреквенцију.

**ТЕСЛА:** Љубавну фреквенцију.

**МАРКОНИ:** Ни ја се не одричем вођења љубави.

**ТЕСЛА:** И страсти до смрти.

**ДОКТОРИЦА:** А музика?

**МАРКОНИ:** То је оно што сада хоћемо!

**ДОКТОРИЦА:** Да ли сте спремни за вођење љубави?

**ТЕСЛА:** Све ћемо учинити да будемо спремни! Заменићемо дан за ноћ. Определићемо се за лагодан живот.

**ДОКТОРИЦА:** Били сте добри војници, определите се, спонтано. Убијте из љубави.

**ТЕСЛА:** То је заиста нова фреквенција.

**МАРКОНИ:** Да ли је имамо?

**ТЕСЛА:** У сваком случају, нећу да делимо заједничку судбину.

**ДОКТОРИЦА:** У исти ковчег не можете да легнете!

**МАРКОНИ:** То је геометријски савршен простор и ствара ефекат близанаца.

**ДОКТОРИЦА:** Хоћете ли да седнете, опустите се, узмете довољно времена да удахнете и одлучите се, можда за зимску варијанту?!



*(Тесла и Маркони свирају и итрају.)*

**ЗЕЧИЦА:** Докторице, лед је спреман!

**ДОКТОРИЦА:** Онда нека свирају, док представа траје, умориће се. Да ли сте спремили вечерњу терапију?

**ЗЕЧИЦА:** Да, одмах.

**ДОКТОРИЦА:** Појачајте све за две јединице.

*(Докторица ухвати Зечицу за задњицу.)*

**ДОКТОРИЦА:** Тако сте хладни!

*(Зечица се лагано окрене.)*

**ЗЕЧИЦА:** Мајка је само једна!

## V СЦЕНА

*(Мрак, тишина. На видео биму појављује се слика Ане. На титлу иде текст:*

Ана је живела још 17 година. Одвели су је на село. Била је у породици сиромашне кројачице Леле Краус која је издржавала две ћерке које су студирале у граду. Обе су имале такође две ћерке које су рођене у ванбрачној вези. Посвећивала им је пуну пажњу учећи их граматику и лепо понашање. Довикивале су се опонашајући гласове из природе. Полиција није дала никакво саопштење о малом мушком кућном гробљу. Кажу да јој је непосредно пред смрт израсла брада.)

јасно лице косца, на врату

у сплету нерава, дрхти,

измиче, у огледалу прелепо изгледа

све једнако, несрећа и доказ.

сагнути, покорни, у молитви, мртви,

затамњени, без покрета,

једнолично означени: цин

једнолично: цин, цин, цин.

с друге стране

сагнут неко, одлепљен, испружи руку,

дохвати, уновчи се,

има лик од злата, на новчаници

гест о вредности; ово ваља, ово не ваља,

па понавља,

једноличним цин,

једноличним: цин, цин, цин.

*(На видео биму појављује се слика Марије. На титлу иде текст:*

Марија је одуговлачила да умре. Живела је шест година дуже од Ане. Никада се није сазнало да ли је Ани била мајка или скрушена рођака, посвећена у вери. Једно време радила је и као водич у туристичкој агенцији специјализованој за верски туризам. Боравила у Португалу, Француској, Италији, Грчкој и Израелу. Знала је напамет Нови завет и понављала га свакодневно. У позним годинама живота разболела се и узимала брдо лекова: два пута по један литијум, увече пола мерелила, три пута по два апорказина, три пута по један бенсендин од 5 милиграма, три пута по један скуталил ц, три пута по петнаест капи пулсатила, вентолин увече пред спавање, урицин и цисап ујутру и тетрон са јогуртом. Пензионисана је као ревносни школски послужитељ. Неколико месеци пред смрт израсла јој је брада.)

рана на палцу, крв, спаја руку

покушава да залепи, –

са мало правих пријатеља, (договорене)  
последње залогаје гутају.

у оба смера, пред изабраном сликом  
струји мала мелодија на хармоници, и подсећа,  
са облака отпада: пега и смола  
мрзоволна ретка кап обележава, рони  
тег, на сјајној стази од камичака  
штити длановима, отвореним устима  
у обиљу природног светла.

*(На видео биму појављује се слика Мушкарца са но-  
жем у леђима. На шиплу иде шекси:*

Душевни болесник из престижне клинике. Фотограф  
по занимању. Радио за месно гробље као фотограф  
документатор. Неке од фотографија имају посебну  
уметничку вредност. Опевао се и самосохранио уз  
највеће државничке почести. Након његовог нес-  
танка алармирана је полиција.)

уседне на врат,  
ломи пршљенове,  
затеже пут,  
баца где сам већ био.

дише још у понеком пролазнику,  
гледа у очи,  
иде са њим на службени пут,  
дуго издржи без сна.

код колебљивих се измиче, трза, гризе.  
тада га је и никада више могуће видети  
како показује прстом сам  
на кога личи хаварија његових покрета.

*(На видео биму појављује се слика Лее. на шиплу иде  
шекси:*

Мала фуфица пелемените душе. Наивна и ностал-  
гична, често. Опхрвена појединим фрагментима  
туђе прошлости погрешно селектоване. Завршила  
универзитет у Лондону, докторирала у Америци.  
Сакупљач нових транзицијских загонетки објавље-  
них у три тома. Отишла са другарицама на Хаваје.  
После осам дана уживања доживела шок, шок раван  
катаклизми. Расте јој брада. Данас је уредно крати.  
Предаје негде на универзитету у средњој Европи.)

у касне поподневне сате,  
случајно је у царству мисли и укочености  
кроз толике заблуде,  
гађење, разочарање и јад,  
остала седећи:

водопад расточен, једноставан и леп,  
опчињен, заголицао  
властиту снагу:

река  
у капљицама,  
на постаменту  
тас, тег, товари,  
снажније познавање природе.

*(На видео биму појављује се слика Неде. На шиилу иде шекст):*

После кратког задржавања у маркетингу фабрике сокова, Неда се запослила у маркетингу радија. Добила је Базедовљево болест и огромне буљаве очи. Сви су је сажаљевали. Заиста сви. Нико јој се није ругао, какви иначе знају да буду запослени у медијима. И, где чуда, Неда се излечила, нигде трага од болести и тешких тренутака пред огледалом. Удала се за власника радија. Покушала да роди дете, али то није ишло. Једнога јутра брада јој је била дужа од косе. Пре него што се муж пробудио, уредно је браду, по угледу на мужа, фазонирала. У слободно време, кога сада имају у изобиљу, баве се спелеологијом.)

питоме су ноге такмичара ходача,  
живља крилица која гавран глоцка:  
какво теме, каква густа брада  
пушта крвав траг са старта,  
чува лимфу куће, канаринца, касапина  
  ослоњеног на кауч.

у соби је све свињска жутица.  
крилатица од жутих речи, тамо – амо,  
овде у предворју увијен завојем,  
јечи на промаји и кочи се.

у лимузини је курата дртина и хвата за пичку,  
баца под воз, беси за брк,  
пичи шибер, ломи прст у буљи, затвара  
и пресуђује спектакуларно.

*(На видео биму појављује се слика Тесле. На шиилу иде шекст):*

Густина магнетног флукса, магнетна индукција, трансформатор електричног напона високе учесталости, електрични осцилатор, обрнуто магнетно поље, Теслин трансформатор. Конкурисао за стипендију Матице српске, коју није добио. Коцкар, вешт у покеру, боксерски менаџер двојици својих рођака у Њујорку. Претеча one man show. Забављао и мађионичаре.

удубити се у црну свеску,  
склонити иза зида окултних књига;  
објашњавати своју инертност вољом  
да се затвориш у себе;  
копати, тражити, питати сутра,  
досветљавати простор око куће,  
придодато писање кроз снове као опсесију.

књиге нису делиријум детета,  
или јесу, ћапнута представа, погодна жртва;  
у моћној соби линија ловца је траг  
ритуал доминације, ропство,  
боја – црна, материјал – кожа, заводница – лепота,  
оправдање – поштење, циљ – екстаза,  
  фантазија – смрт.

*(На видео биму појављује се слика Марконеа. На шиилу иде шекст):*

Бистар момак. Постао је електроничар и велики љубавник. Писао је барокна љубавна писма и имао фантастичан успех, увек би почињао са: “Ти си слепа код очију”. Облачио се са пуно успеха и стила. Ше-

шири, добра одела, шал и рукавице, увек. Вредан, проницљив са прецизним осећајем да добро учини и оствари корист. Кажу да је имао вредну колекцију жипона. Ловци, митомани хоће да умање његову научну вредност али, где чуда, добио је Нобелову награду за електронику.

О сунчан врат  
Перла  
Удављена  
Човек се окитио  
Туђим перлама  
Које не мрзну  
Лако  
Буде заљубљеном  
Замишљеном  
Све је  
Сасвим дозвољено  
Да је  
Погрешно удављен  
Перла би га штитила  
Смрти  
Красила капке  
Трепавице и обрве  
Крала  
И поглед  
Јесен и  
Зима и  
Пролеће и  
Лето  
Као да је

Случајно годишње доба

Замрзло

Купаче

*(На видео биму појављује се слика Зечице. На ишићу иде шекси):*

У средњој школи за високу толеранцију при мултиконфесионалном верском кампусу предаје бонтон. Држи и часове физкултуре за талентоване. Приводи и одводи. Кажу – једном зечица, увек зечица. Иако старија госпођа, груди су јој чврсте и у форми плавог парадајза. Има седу браду, брије се па то неће приметити ни најоштрије око посматрача.

*(Пауза.)*

Сада сам баш добио обавештење, по 38. пут Зечица се удала.

*(Пауза.)*

Честитамо.

У пространој соби

Удављен грумен,

Јака рука.

Геометријски јасан тег

И пад

Пренесен у тело.

Да ли знају посебне игре,

Како се наслонити, ословити,

Имати доказ, знак, између можда сад, –

Прилику за разговор



*(На видео биму појављује се слика Докторице. На шийлу иде тексти:*

Више не крије да муца и не зна да изговори слово р. У гробу је наш терапеут. Потпуно је укочена са мало отвореним устима из којих цури лимфа. Када су јој давали седам дана, израсла јој је брада. Људи који су били на гробљу, приметили су у повратку својим кућама да су на оделима имали длаке чвршће и оштрије него коса. На 40 дана, од браде која је излазила из земље нису могли да приђу а камо ли пронађу гроб. Зову га сада брадата шума, у ствари је брадато гробље.)

*(Пауза.)*

Питаће природа

Клонуће рука

Беба је пуна места

**КРАЈ.**

*(Светло се таси.)*







Холандски плесни театар, Једно вече са Јиржијем Килијаном

---

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

---