

Сцeнa

3 / 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 3

Година LI

ЈУЛ–СЕПТЕМБАР

РЕЧ УРЕДНИКА > 6

I / 60. СТЕРИЈИНО ПОЗОРЈЕ > 8

Блаж Лукан

Кључна питања и како их поставити > 9

(Са словеначког превео > Милан Мађарев)

Игор Ружић

Компромисни паралелизми каоса > 14

Уз 60. Стеријино позорје

Интервју: Снежана Тришић

**Одговорност према човечанству
једини је важан испит > 20**

(Разговарала > Снежана Милетић)

Интервју: Дарко Недељковић

Мој минимализам > 24

(Разговарала > Соња Ћирић)

Марина Миливојевић Мађарев

**О глумцима и глумицама који су
добили Стеријине награде > 28**

Јована Бојовић

Морепловци двадесет првог вијека > 36

О селекцији Кругови

Нина Сибиновић, Николина Стјепановић

Илузије младих глумаца > 44

Позорје младих

II / ИЊИГО РАМИРЕС ДЕ АРО > 48

Интервју: Ињиго Рамирес де Аро

**Позориште је данас
живље него икада > 49**

(Разговарала > Бојана Ковачевић Петровић)

Ињиго Рамирес де Аро

**Твоје тајно оружје против
неукротивог целулита > 53**

(Превела > група преводаца)

Бојана Ковачевић Петровић

На трагу Бихнера и Лорке > 80

Драматуршко-преводилачка белешка

III / ЕДВАРД БОНД: СКРИВЕНИ ЗАПЛЕТ > 82

Избор и превод > мр Наташа Миловић

Едвард Бонд: Скривени заплет > 83

(Белешке о позоришту и држави)

IV / ТЕОРИЈСКА СЦЕНА > 97

Ана Тасић

**Утицај медија у постдрамском
позоришту > 98**

Лидија Мустеданагић

Драмско стваралаштво Данила Киша . . > 105

V / ПОЗОРИШТЕ И ОБРАЗОВАЊЕ > 120

Криси Тилер

**Драма у образовању:
Природа партиципације > 121**

(Превела > Сунчица Милосављевић)

Маја Мрђеновић

**Улога позоришта за дјецу и младе
у културном животу државе
и процесу васпитања младих
генерација у Црној Гори** > 126

Милан Мађарев

#Бетон махала: вербатим театар > 135

VI / АЛТЕРНАТИВНА СЦЕНА > 138

Симон Грабовац

**Нова осећајност или
од романтичког обрта до спектакла . . .** > 139

Зоран Р. Поповић

Изнутра, изнутра > 148
(42. ИНФАНТ)

VII / ИСТОРИЈСКА СЦЕНА > 163

Снежана Шаранчић Чутура

Подсећање на драмског Ђопића > 164

Дејан Пенчић Пољански

**Све улоге и награде
Властимира Ђузе Стојиљковића** > 171

VIII / СЦЕНА У РЕГИОНУ/ФЕСТИВАЛИ > 180

Ана Тасић

**Лето 2015: Будва град театар
и Дубровачке летње игре** > 181
Упоредни поглед на позоришне програме

Наташа Гвозденовић

**Нови тврђава театар,
Чортановци 2015.** > 187
Утисци/ белешке

Радмила Ђурица

**Анархија директног,
сировог и експлицитног** > 190
(21. ПУФ, Међународни казалишни фестивал у Пули)

Зоран Гаши

**Узбудљива театарска
визуелизација** > 193
(Јордан Плевнеш, **Ђирило и Методије, Who are you?**)

IX / КЊИГЕ, КОНКУРСИ > 195

КЊИГЕ:

Светозар Рапајић

**Драмски текстови
и њихове инсценације** > 196
(Пише > Мелина Пота Кољевић)

Приредиле:

Бојана Денић, Дринка Гојковић,
Јелена Костић Томић

**Савремена немачка драма 1
(1945–1968)** > 199
(Пише > Марина Миливојевић Мађарев)

Живко Поповић, Ира Проданов Крајишник

**Улаз слободан. Позоришна музика
Предрага Вранешевића** > 201
(Пише > Станислава Радосављевић)

Приредили: Љиљана Динић и Зоран Ђерић

**Лутка и маска у српској култури:
од обредног до позоришног чина > 203**

(Пише > Ирина Субаков)

Радомир Путник

Приближавање позоришту 2 > 205

(Пише > Ирина Субаков)

КОНКУРСИ:

**Конкурс Стеријиног позорја
за нови драмски текст > 206**

**Конкурс УНИМЕ
за оригинални луткарски комад > 207**

Х / НОВА ДРАМА: ОЛГА ДИМИТРИЈЕВИЋ > 208

Биографија ауторке > 209

Слободан Обрадовић

Драматуршка белешка:

Жива архива социјализма > 210

Олга Димитријевић

Како је добро видети те опет > 211





РЕЧ УРЕДНИКА

Први блок трећег броја *Сцене* посвећен је минулом 60. Стеријином позорју. Позвали смо госте Позорја, да нам предоче своје виђење представа које је одабрала селекторка овогодишњег фестивала, Марина Миливојевић Мађарев. Тако нам гост из Словеније, Блаж Лукан, указује на кључна питања и истинске изазове које су поставила позоришта из Србије, као и на чињеницу да она нису увек наишла на одговарајуће и ефикасне одговоре на постављена питања. “Највише тешкоћа при оцењивању српског позоришта данас имамо са позоришном, односно естетском методом исказивања света, са њеном формом и дометом”, истиче Лукан. Гост из Хрватске, Игор Ружић, у закључку свог текста примећује: “Стеријино позорје у својој шездесетој едицији још увијек је примарно институционални фестивал, што је вјеројатно и цијена коју мора платити, својој прошлости и садашњости. Тако увјетовани постојањем осигурава си и будућност, као кровна фестивалска институција своје средине. Уосталом, манифестација оваквог типа тешко може бити боља од сцене којој на овај или онај начин служи, чак и кад сама за себе мисли да је понекад и узрок док је, увијек и најалост, тек посљедица”. Док гошћа из Црне Горе, Јована Бојовић, пишући о селекцији “Кругови”, односно о савременим интерпретацијама дела најзначајнијих класика из Хрватске и Словеније: *Вучјак*, Мирослава Крлеже (режија Ивица Буљан, Хрватско народно казалиште, Загреб); *Краљ Бешајнове*, Ивана Цанкара (режија Едуард Милер, Словенско народно гледалиште, Драма, Љубљана и Словенско народно гледалиште, Марибор); *Кристиофор Колумбо*, Мирослава Крлеже (режија Рене Медвешек, Загребачко казалиште младих, Загреб), запажа: “Сва три драмска текста својим крајевима,

нуде два излаза: на копно капиталистичког друштва вукова и излаз на море неповрата. А Буљан, Милер и Медвешек су, као морепловци двадесет првог вијека, истраживали обје стране, вјешто опомињући на велике опасности копна и рушећи илузију да ће нас након напорне пловидбе сачекати ‘благдан са плавим сном’.”

Следе интервјуи: са Снежаном Тришић, лауреаткињомом Стеријине награде за режију представе *Казимир и Каролина*, шампионске представе 60. Стеријиног позорја (који је сачинила Снежана Милетић) и са Дарком Недељковићем, добитником Стеријине награде за сценографско остварење за представу *Казимир и Каролина* (који је сачинила Соња Ђирић). Марина Миливојевић Мађарев је писала о глумцима и глумицама који су добили Стеријине награде, а Нина Сибиновић и Николина Стјепановић о илузијама младих глумаца, односно о овогодишњем Позорју младих.

Бојана Ковачевић Петровић је направила ексклузиван интервју за *Сцену* са шпанским драмским писцем Ињигом Рамиресом де Аром. У прилогу је и превод његове драме *Твоје шајно оружје проишав неукројивој целулиши*.

Наташа Миловић је изабрала и превела неколико изузетно занимљивих огледа Едварда Бонда, из његове књиге *Скривени зајлети*.

У ТЕОРИЈСКОЈ СЦЕНИ објављујемо део из доктората Ане Тасић, *Ушпицај медија у њосиграмском позоришту* (који ће, у форми књиге, *Дијалогни двојници. Позориште у екранском свету*, бити објављен у издању Стеријиног позорја до краја 2015. године). Лидија Мустеданагић нас је подсетила на драмска дела Данила Киша (1935–1989), поводом 80 година од његовог рођења.

У редовном блоку ПОЗОРИШТЕ И ОБРАЗОВАЊЕ, такође су гости: Криси Тилер, из Енглеске, која пише о драми у образовању и природи партиципације, односно Маја Мрђеновић, из Црне Горе, која пише о *Улози позоришта за децу и младе у културном животу државе и процесу васпитања младих генерација у Црној Гори*.

АЛТЕРНАТИВНА СЦЕНА нам предочава позориште нове осећајности (Симон Грабовац), односно 42. ИНФАНТ изнутра (Зоран Р. Поповић).

У ИСТОРИЈСКОЈ СЦЕНИ Снежана Шаранчић Чутура нас подсећа на драмска дела Бранка Ђопића (1915–1984), а поводом 100 година од његовог рођења, а Дејан Пенчић Пољански бележи све улоге и награде Властимира Ђузе Стојиљковића (1929–2015), уместо уобичајеног In memoriam.

Сцена прати и фестивале у региону, односно Нови тврђава театар. Ана Тасић баца упоредни поглед на позоришне програме фестивала Будва град театар и Дубровачких летњих игара, Радмила Ђурица пише о Међународном казалишном фестивалу у Пули, Зоран Гаши пише о премијери представе *Ђурило и Методије*, Јордана Плевнеша, а Наташа Гвозденовић износи своје утиске са Новог тврђава театра, Чортановци 2015.

Поред приказа неколико важних позоришних књига (Светозар Рапајић, *Драмски текстови и њихове инсценације; Савремена немачка драма 1 (1945–1968)*; Живко Поповић, Ира Проданов Крајишник, *Улаз слободан. Позоришна музика Предрага Вранешевевића; Лујка и маска у српској култури: од обредног до позоришног чина* (Приредили: Љиљана Динић и Зоран Ђерић), Радомир Путник, *Приближавање позоришту 2*), објављујемо Конкурс Стеријиног позорја за нови драмски текст и Конкурс УНИМЕ за оригинални луткарски комад.

У последњем, десетом блоку, НОВА ДРАМА, објављујемо драму Олге Димитријевић, *Како је добро видети те ојети*, која је победила на конкурс Стеријиног позорја за драмски текст за 2014. годину.

“Баш као и у другим текстовима Олге Димитријевић (*Народна драма, Радници умиру певајући*) и овде се феномен друштвено-политичког суноврата пласира сирово – али не без осећајности, никако једнодимензионално и фаталистички, као нешто што је безнадежно. У стилу писања препознаје се специфичан ауторски систем. Смео и утемељен. Са јаким иронијским отклонком. Систем који подразумева преплитање прошлог, садашњег и будућег времена, преплитање драмског и дневнички интимног, преплитање стихова и прозе, поништавање јасне границе између реплика и дидаскалија. Плус ех-уи поп-култура. Сам наслов драме упућује нас на Нове Фосиле, а на ту play-листу одмах ваља додати Радојку Шверко и Терезу Кесовију, Мирослава Илића и Мишу Ковача, Виду Павловић, Индексе, Наду Топчагић и (обавезно!) партизанске песме”, примећује у драматуршкој белешци Слободан Обрадовић.

Пуно разлога за читање, а потом и за инсценацију нове драме Олге Димитријевић!



60. СТЕРИЈИНО ПОЗОРЈЕ

Казимир и Каролина, фото: Б. Лучић



Пише > Блаж Лукан

Кључна питања и како их поставити

(спољашњи поглед на 60. Стеријино позорје)

Са словеначког превео > Милан Маћарев

Овогодишње 60. Стеријино позорје у Новом Саду протекло је без непотребног јубиларног блеска, било је ипак у основи “радно”, као редовни годишњи преглед позоришне продукције у Србији али и шире. Јубилеј је форма спектакла коју је до извесне мере добро и потребно искористити, али не може (и не сме) да утиче на саму позоришну слику фестивала. Протокол и позориште увек су у динамичном односу (протокол највише воле тоталитарни режими који га трансформишу у чисту форму, а демократски протокол је у ствари *contradictio in adiecto*, обично је трансформисан у чисту игру). Према томе, динамика уистину протиче између игре и форме – а она је била на овогодишњем фестивалу уравнотежена, можда је било чак сувише мало јубиларних догађања (на пример садржајно промишљање о улози фестивала јуче-данас-сутра; исувише скромна и импровизована изложба из историје фестивала).

Селекторка је у свом образложењу који је објављен у фестивалском каталогу темељно сажела карактеристике избора али и тренутно стање српског позоришта. Можемо рећи да су се њена концептуална и сажета исходишта одговарајуће одразила у програмском избо-

ру у коме је при крају увода ваљано додала и публици и критици препоручила и представе које није уврстила у програм, иако по њеном мишљењу такође одражавају тенденције које је нашла у изабраним представама: уверена је да је “српски театар у време економске кризе нашао ново стационарно стање у коме, и поред очигледне немаштине, позориште настоји и успева да пружи одговор на изазове света око себе”. Полазећи од селекторкиног гледишта, али и чињенице да нам српско позориште није познато у свим сегментима и детаљима, у овом тексту бавимо се пре свега оним шта смо на фестивалу видели, а не оним шта нисмо. И иначе нам се такав приступ чини продуктивнијим од тражења мањкавости у избору који било да је добар или лош може да буде само субјективан.

Како изгледа српско позориште *anno domini* 2015? Свакако је у поузданој кондицији иако са мало истинских домета, а у неким аспектима је истински “сиромашно”. Селекторкино опажање да савремено српско позориште тражи одговоре на “изазове света око себе”, морамо делимично да допунимо. Већина изабраних представа, уистину, било експлицитно или имплицитно, произлази из стварности која нас окружује и провоци-

ра директном или индиректном снагом. Одзив на њу је час директан, тако што користи недвосмислену моћ живог позоришта и његовог безусловног синкретизма, дакле спаја чулне, емотивне, рационалне и натчулне утиске и слике у тренутак живог извођења на сцени, а час је индиректан док користи потенцијал метафоре и метонимије, привидног удаљавања и “потајног” учинка извођења. “Стационарно стање” о коме говори селекторка према томе није упитно, само се поставља питање да ли позориште у свету заиста препознаје кључне и истинске изазове и да ли налази и одговарајуће и ефикасне одговоре на њих. “Немаштина” коју помиње селекторка не чини се као суштински проблем, позориште може (добро) да живи и на празној позорници; али највише тешкоћа при оцењивању српског позоришта данас имамо са позоришном односно естетским методом исказивања света, са њеном формом и дометом.

Ако пратимо појединачне извођачке сегменте, најбрже то можемо уочити у драмским текстовима: савремена српска драма (донекле смо у току са њом и у Словенији) можда је највиталнији корпус српског позоришта, свој недвосмислено позоришни и литерарни потенцијал разоткривају како најмлађи и млади писци (Филип Вујошевић, Милена Марковић) тако и њихови старији и стари претходници (Душан Ковачевић, Бранислав Нушић, али и Ненад Прокић са својом занимљивом, иако апокрифном и афористичном драмском хипотезом на тему Гаврила Принципа). Нарочито су *Змајеубице* Милене Марковић поетски богат, донекле хетероген иако позоришно веома употребљив драмски предлогак кога је могуће читати како у домену драмско-психолошког тако и постдрамског позоришта, при чему је потребно пронаћи оригинална позоришна решења за њене – најснажније – лирске пасаже. Већ поменута (друштвена, економска) немаштина најснажније се препознаје у опреми представа: при томе нису толико проблем приручна, импровизирана, вишенаменска сценска решења и промене у одређеним представама већ њихово сиромаштво на плану

маште. У ствари на фестивалу смо видели само једну маштовиту и “богату” сценографију али она није била употребљена у правој представи (Миодраг Табачки, *Урнебесна трагедија*); у овој представи видели смо и најбогатије, а истовремено најпретенциозније костиме истог аутора, поново урађене за “неку другу представу”; друга важна сценографија, она у представи *Казимир и Каролина* (сценограф Дарко Недељковић), није успела да нађе до краја одговарајући однос између конструктивизма и симболизма, била је то више радна конструкција него симболично место догађања, за које се – у режијском погледу – није увек сасвим знало чему служи. Чиста маркација била је сценографија представе *Док нас смрћ не раздвоји*, са серијом како сценографских тако и режијских површности и “грешака” што по некој прорачунатој логици ипак није прекинуло емотивни ток представе али је зато збуњивало захтевнијег гледаоца.

У вези са режијом овај посматрач има помешана осећања. Највише му недостаје доследан метод у преносу драмског текста на позорницу и при вођењу глумаца. Пре свега поуздан је Егон Савин у режији *Провиденце*, али при томе је и неизненађујући; поуздан али и изненађујући је Кокан Младеновић у *Доктору Нушићу*: користећи форму кабареа и музичког позоришта он налази оригинална решења и уграђује их у чврсте ликове у извођењу самоуверених глумаца. При том није уједначен, њише се између апстрактне стилизације и сатиричне конкретизације, на тренутке је изузетно духовит, позоришно откачен и актуелан, при чему најбоље манифестује селекторкину дефиницију савременог, “новог, мрачног и убојитог Нушића”. Како је речено, режија *Казимира и Каролине* Снежане Тришић је неодлучна, њише се између социјалне и егзистенцијалне драме, између историјске импресије и актуелне дигресије, час је симболична, час натуралистичка, али упркос томе у својој хетерогености је некако поуздана, мејнстримовски умерена и добро промишљена тако да јој успева да ухвати фриволну



Ибзенов 'Непријатељ народа'..., фото: Б. Лучић

фонхорватовску атмосферу с правом мером фаталности. Узгред: другу режију Снежане Тришић на фестивалу (*Мисџер Долар*), било би тешко приписати истој редитељки и тешко би се о њој могло рећи нешто смислено. Редитељка Ива Милошевић у *Змајеубицама* није успела да *превазиђе* сличне неуједначености и представа се како драматуршко-режијски тако и просторно-сценографски распала на низ мање занимљивих фрагмената, час драмско-психолошких, час лудичких, час пост- и метадрамских, али на крају крајева и на неке занимљиве, на пола гротескне и на пола надреалистички конципиране призоре, који су још највише одговарали духу предлошка. Фрагментарни принцип режије овде је следио погрешно разумевање режијске

деконструкције која не значи распад система већ његову нову дефиницију и поново успостављање с погледом на подтекст, идеје (идеологије), позоришта; зато није случајно што су, поред поменутих гротескних и надреалистичких призора, у режији најефектнији управо драмско-психолошки засновани призори. Чиста драматуршко-режијска грешка на фестивалу била је режија *Урнебесне шрагегије* Вељка Мићуновића, код које се само почетак и крај чинио утемељен, некакво укрштање Ковачевићеве фарсе са Витраковим *Викџором или децом на властии*, али све између тога било је (не) утемељено на погрешној интерпретацији предлошка и резултирало је извођењем са крајње неселективним формалним средствима.

Живот стоји, живот иде даље, фото: Б. Лучић



Посебно поглавље је извођење Ибзеновој *‘Непријатеља народа’* као Брехтеној *‘поучној комади’* и Вујошевићеве драме *Животи стоји, животи иде даље*. У оба примера реч је о непосредној, фронталној поставци, делом документарној, делом интелектуалној варијацији на (различите) теме, за позориште које се изводи очи у очи са публиком која се одриче театарности и црпи из богатог поља перформативног који је усидрен у реално. Ибзен/Брехт у ауторству и режији Златка Паковића почиње обећавајуће: *crossover* између Ибзена и Брехта у првој трећини показује се као интелектуално продуктиван и луцидан спој који је могуће без великих тешкоћа аплицирати на данашње време. У “театрализацији” перформанса он налази и оригинални физички (како кореографски тако и музички) израз за претежно апстрактне, филозофске и литерарне садржине у представи. Али проблем почиње увођењем конкретне (српске) актуелности, где ранији логични драматуршко-извођачки ток представе изненада постаје арбитран и наметљив, чак дође и у контрадикцију

сам са собом: ако је раније био поучан комад представљен као прилика за извођаче, сада постаје представа за публику пуна тешке декларативности, моралисања и дидактичности. Уз то почне да гомила знакове и тенденције (нпр. модна ревија клошара), који би у неком другом контексту били потпуно ефикасни али у овом само повећавају редуванцу извођења као целине. Упркос томе Паковићев експеримент је добар пример савремене позоришне праксе која тражи нов, адекватан сценски израз за нове теме, само му негде на средини недостаје редитељске дистанце, лаке аутоироније и сценске економије коју тако духовито успоставља на почетку.

Представа *Животи стоји, животи иде даље* у режији Јелене Богавац у поставци је слична Паковићевој иако је мање доследна и са три кључна недостатка: први, већ сам Вујошевићев текст (делимично настао по *devising* принципу) не успоставља јасан однос према неколико елемената (нпр. пројекција имена жртва из Сребренице, рецитација декларације о Косову),

али то не успева ни у извођењу које зато делује неповезано, неконсеквентно и самодовољно. Други, упркос фронталној поставци наступајућих, тик испред и чак у публици, они са гледаоцима не успостављају практично никакав контакт и чини се као да се представа догађа на уздигнутој и од гледалаца одвојеној сцени. Тако није испуњена једна од суштинских извођачких заповести: интеграција публике у сопствену “перформативну омчу”, али, истовремено, на другој страни, ни текст ни представа не успостављају одговарајућу театријализацију “илузије”. И три: ни игра глумаца не води рачуна о близини публике, чак ни о неким тематским исходима текста који спретно користи постдрамско мешање истинитости са фикцијом, реалних биографија наступајућих са њиховим фиктивним улогама и “судбинама” у представи. Тако се на тренутке чини да гледамо пред собом комплетну приватност која се у следећем трену прелије у улогу, у (драмски) лик, али притом нисмо ни за трен збуњени, неспремни, децентрализовани, него незаинтересовано дистанцирани; на тај начин текст који довољно ангажовано говори о неким радикалним искљученостима (младих, уметника, глумаца), зазвони у празно.

На крају оно што је у позоришту прво, а то су глумци. Општи утисак је добар, српски глумци чувају свој добар глас који су заслужено временом добили... Упркос томе остаје утисак који изненађује: код глумаца је могуће осетити некакав умор, презасићеност, хладноћу, дистанцу, рационално узмицање од предлошка и ликова који захтевају већу физичку инвестицију, темељнију борбу са материјалом. Истина, још увек је вредна дивљења лакоћа с којом неки глумци раде улогу (најбољи пример је Небојша Глоговац), али она се често промени у необавезност, узвишеност, у цинизам. Као да глумци у различитим представама играју једну те исту улогу; као да су појединачне представе само станице на неком убрзаном, вишем и “начелном” путу – само где? Никако не у нови квалитет, пре у вечно понављање – у крајњем исходу редукацију – истог. Посебан

дефицит био је осетити присутност глумца, нарочито у наступима који захтевају некакву одсутност глуме, неигру, али не ону легендарну “српску” (радликовићевску) глумачку “присутност” као вишак (кокетирајуће) театралности, већ присутност као бити-на-сцени, испред гледаоца, који исто тако јесте испред глумца. Ради се о савременом разумевању глуме као принципа присутности, заправо односа између деловања и присутности с којим се, ако судимо само по представама на овогодишњем Позорју, како редитељи тако и глумци премало баве. Ту бисмо могли да нађемо истинску “немаштину” садашњег српског (позоришног) тренутка: одсутност посвећивања оном суштинском: проблем инвестиције одговарајућег времена (проба) у улогу и представу, дакле не само финансије већ постављање кључних филозофских, друштвених, егзистенцијалних, позоришних питања и устрајавање, често мучно и болно, на одговорима на њих. Али овако је пред нама некаква глатка и допадљива површина која оставља мало трагова. Задатак који још увек чека српско позориште.

Уз већ речено не можемо да не споменемо Ани-ту Манчић и Јасну Ђуричић у представи *Док нас смрћ не раздвоји*. Упркос већ реченог: на једној страни лоше промишљена али на другој страни добро прорачуната режија Микија Манојловића – глумице успевају да проживе ликове умирућих жена с правим односом између помирене уздржаности и болног избијања осећања; улогу у овој представи (и у представи *Змајеубице*) одиграла је млада Јована Гавриловић и то са одговарајућом младалачком динамиком коју ће морати нужно да продуби. Најближе томе шта од савремене глуме очекујемо био је глумачки ансамбл Паковићевог *Ибзена/Брехта*, али који је, како је већ речено, изгубио свој замаха на некој тачки представе. Од глумаца који су остали у сећању споменимо и Ану Вучковић у *Провиденци*, Наду Вукчевић у *Урнебесој шрапелџији*, Мирјану Карановић у *Змајеубицама* али и Славена Дошла у *Живој стоји, живој иде даље* па Јелену Ђокић и Катарину Жутић у *Казимиру и Каролини*.

Пише > Игор Ружић

Уз 60. Стеријино позорје Компромисни паралелизми каоса

Фестивалска селекција и фестивалска драматургија унутарње су ствари фестивалске организације и особних, различито мотивираних и у коначници артикулираних одлука. Стеријино позорје, унаточ или баш зато што је јубиларно шездесето, није и не може бити друкчије у својој опуштености унутар заданог, чак и превише заданог. Стога ни вањски изглед фестивала, слављенички раскошан и истодобно кризно рационализиран, као ни садржајна нутрина, најприје у виду селекције, не могу измаћи усуду. За домјенке и свечарске говоранице више-мање, јер то су ионако они попатни, или барем такозваној професионалној публици, мање важни сегменти фестивала. Селекција је ипак оно битно, до границе гдје ствари држе или не држе воду, точније: конзеквентно рефлектирају казалишну збиљу према узусима саме манифестације, презентирају одређени казалишни тренутак одређеног географског склопа из више или мање структуриране визуре селекторске особности, или пак, с друге стране, допуштају да се ствари догоде саме по себи,

слиједом различитости пријављеног, можда и читању односа снага унутар казалишне сцене и изван ње, такозваног играња на публику или пак изазивања исте, чак и кад је ријеч о већ споменутој професионалној.

Као госту 60. Стеријиног позорја у функцији члана жирија АИСТ-а, у којем сам имао част дружити се и дискутирати с уваженим колегама Драганом Бошковић и Блажом Луканом, селекција Марине Миливојевић Мађарев чини се особним спојем свега наведеног, што и сам програм, точније искључиво његов већински, натјецатељски сегмент, карактеризира као фестивалски спој неспојивог са жељом да се у десетак дана добије својеврсни али нипошто и потпуни преглед србијанског казалишта и драме. Фестивал тиме добива свој жељени облик националне манифестације која, устаљена и усустављена, можда и не жели наред у властитим редовима, а поготово не и у више или мање традиционално позлаћеној вањштини, а публика, у крајњој линији и локална новосадска, добива пресјек цјелогодишње драмске продукције с покојим

Мистер Долар, фото: Б. Лучић



вриједним или вреднијим гостовањем. У конкретном, овогодишњем случају, чак и без покушаја дијакронијског тумачења или хијерархизирања, није ријеч нити о бестоф селекцији, као ни побирању искључиво институционалног врхња, док радикализирање на било коју страну остаје, можда и парадоксално, у домени доброг грађанског укуса и сувремених, али провјерених, казалишних вриједности. Особни се став такођер може читати из, или уписати у, ово посљедње, с изнимком једне сасвим мале, али не толико неважне, сентименталне слабости.

Недовољно познавање контекста и продукције онемогућује ми детаљније бављење самом селекцијом

извана, што је највјеројатније и олакотна околност како за извањско око попут мојега, али још више за саму селекторицу чији је посао већ под довољним повећалом, да се и не спомиње негодовање бројног и, по дефиницији несклоног, салона одбијених. Изнутра, међутим, нешто је лакше сагледати понуђени натјецатељски програм – службеним називом: селекцију националне драме и позоришта – и, уз пуно уважавање како избора тако и продукција самих, поставити нека можда занимљива питања о њиховим односима, међусобним везама које су постале видљиве или видљивије смјештањем у заједнички фестивалски контекст. На примјер: Говори ли емоција у казалишту отвореним

плачем и цвиљењем или суздржавањем од истога? Може ли се сценографско-костимографска пиротехника замијенити огољеном позорницом и свакодневном одјећом а да се притом не губи драмски набој него тек спектакуларност? Колико је Brechtа у Brechtu, а колико изван њега, у мање номиналном али брехтијанством натопљенијем остатку? Кад је цинизам нужен, а кад је сам себи сврхом? Кад драмски писац постаје канонизиран и како се канону приступа уколико је он још увијек жив и активан?

У фестивалском контексту, у распореду који свакодневно пред публику баца барем једну продукцију, представе нужно добивају обрису друкчије него на посвећеном, премијерном или репризно, али у сваком случају концентrirаном игрању и, што је још важније, при издвојеном, можда и још концентrirанијем гледању. Парафразом парафразе: свака представа, с изузетком екстрема на обје стране поетичких, естетичких па и етичких оси, убачена у живи фестивалски жрвањ добива на вриједности онолико колико тежи истиснина њезине посебности, релативна у односу на програм али апсолутна успоређена с њезиним самосталним или репертоарним животом. Фестивалско збијање нужно води групирању и поједностављеној класификацији, што је судбина коју умјетнички рад не заслужује, и којем се по службеној, професионалној или једноставно гледаатељској дужности треба опирати. Ипак, с обзиром да је ријеч о програму чија је сврха, донекле и жеља а понекад и амбиција, створити заједничкост, ако већ не и кохезију, у каосу различитости редатељских рукописа, потенцијала предложака, глумачких креација и рада другог умјетничког особља, те на концу али ништа мање важно, и продукцијских могућности носитеља пројекта, везивно ткиво сваке рефлексije нужно јест компромисни паралелизам, свођење с поштивањем разлика и наглашавање посебности у растеру универзалних критерија.

Несуствано и у коначници неуспјешно избјегавајући поставити овај текст као проходну анализу сва-

ке поједине представе натјецатељског програма 60. издања Стеријиног позорја, оставит ћу могуће одговоре на понуђена проблемска питања отворенима, у кратком и апсолутно недовољном осврту на поједине продукције. Вјеројатно најемотивнија представа, судећи искључиво по броју употријебљених марамица тијеком изведбе и након ње, продукција је Радионице интеграције из Београда *Док нас смрт не раздвоји*, чија тема полагање и болне смрти, конкретно удвојене у женским ликовима као и симболички у виду истодобног краја живота и емоционалне везе, једноставно је функционална у ономе што жели рећи и учинити, и стога казалишно потпуно провидна и готово неважна. У својој трагичној незапитаности парњак има у невјеројатно продукцијски раскошним *Казимиру и Каролини* београдског Атељеа 212 и редатељице Снежане Тришић, представи која својом машинеријом и разведеношћу заводи, али чијим активним глумачким бравурама ипак парира задана сједећолежећа логика минимализма невидљиве режије Предрага Микија Манојловића. Наизглед неуспоредиве представе могуће је читати заједно уколико се у обзир не узме њихов филигрански обод, него суштина: презентност глумачке креације у потпуној функцији предлошка и режијског читања. На сличним траговима функционира и *Провиденца* Центра за културу Тиват, занимљиво ауторски потписана дуетом Стеван Копривица / А. П. Чехов, а у режији Егона Савина, гдје се немогућности трансфера емоције у легендарно емоционално набијеној медитеранској атмосфери додаје Чеховљевом предлошку у коначници ипак непотребан слој. Још једна представа из Црне Горе, из подгоричког Црногорског народног позоришта, такођер игра на транспонирање, али првенствено темпорално. Вељко Мићуновић поставио је *Урнебесну стратегију* Душана Ковачевића као преслику саме себе, па представа и даље функционира у ковачевићевским апсурдизмима сасвим реално утемељеним у менталитету, док се разрадом претвара у парадну опћенитости без правог значења и учинка.

Слично је и с Нушићевим *Мистер Доларом* Народног позоришта из Суботице, још једном режијом Снежане Тришић којом доказује своју версатилност и неупитну занатску поткованост, и овдје већином у функцији козметичког дотјеривања предлошка. У том је смислу знатно снажнији, не само у глумачкој експресији него и у цјелокупној, сировој и тиме намјери досљеднијој, опреми, *Доктор Нушић* у драматизацији и режији Кокана Младеновића и копродукцији Крушевачког позоришта и Народног позоришта Сомбор. Јасна у намјери да преко пословично актуалног Нушићевог текста проговори о опћепознатом, али увијек недовољно наглашеном проблему негативне селекције и некомпетентности елита, једина у овом слоју “реалистичних” представа овогодишњег Стеријиног позорја успијева заиста и забавити. Не увијек због сонгова Марка Шелића Марчела, него првенствено због енергије цијелог ансамбла и жеље да порука, или поруга, не остану необавезно казалишно искуство. Истовремено, *Доктор Нушић* је једина представа у натјецатељском програму Стеријиног позорја која има и свој животни, реални одмак од саме себе. Без обзира било то свјесно или несвјесно, она ствара привид да јој је јасно колико је привид, па истодобно функционира на неколико разина – као јасна актуализација, као њезина персифлажа и као ругалачки коментар актуалности, на чему и сасвим конкретно инсистира.

Амбициознијим продукцијама постдрамског карактера, уједно и најзанимљивијим у натјецатељском програму, до потпуног испуњења с обје стране рампе, међутим, увијек нешто недостаје. Изванредан текст Милене Марковић изгубио је своју поетску нит у режији Иве Милошевић, па су *Змајеубице* Југословенског драмског позоришта вриједан примјер институционалног настојања држања корака са захтјевнијим савременим драмским писмом, али је и представа сама тек настојање читања предлошка његовим нечитањем. С друге, изванституционалне или полуинституционалне стране, стоје *Ибзенов ‘Нейријашељ народа’* као *Брехиов*

поучни комад, ауторски пројект Златка Паковића у продукцији београдског Центра за културну деконтаминацију и норвешке фондације Ibsen Scholarships, и *Животи стоји, животи иде даље* Битеф театра, према тексту Филипа Вујошевића и у режији Јелене Богавац. Обје представе већ осебујним минимализмом, несумњиво резултантом ауторско-редатељских тежњи и продукцијских могућности, показују и доказују своју различитост од остатка програма, а чине то истодобно снажним и наглашеним концептом, који се у оба случаја претвара у претезак терет. Златко Паковић сам почиње своју представу као lecture performance, с очуђујућом гласбеном јеком, и притом доказује насловну тезу досљедно и прецизно. Разигравањем извођача представа добива и изведбено ткиво, али се на концу претвара у готово па баналну илустрацију, што твори лук који не може издржати ни снажнија конструкција од наводно брехтијанске. Вујошевићев цинизам, најављен већ и ефектним насловом, снажнији је од било које изведбе, па се редатељица, заједно с извођачима, морала борити за простор и процес тумачења и притом, унаточ заводљивој реалистичности, није успјела описивањем изведбеног обода обранити уписани став, као ни можда ипак мало претјерани, ауторов замах. Унаточ недостацима, обје, или чак и све три споменуте представе чине благотворни одмак од остатком натјецатељског програма илустриране сличности актуалне драмско-казалишне продукције Србије.

С Brechtom или без њега, Нушићевом обљетницом или присјећањем на почетак Свјетског рата, Стеријино позорје у својој шездесетој едицији још увијек је примарно институционални фестивал, што је вјеројатно и цијена коју мора платити, својој прошлости и садашњости. Тако увјетованим постојањем осигурава си и будућност, као кровна фестивалска институција своје средине. Уосталом, манифестација оваквог типа тешко може бити боља од сцене којој на овај или онај начин служи, чак и кад сама за себе мисли да је понекад и узрок док је, увијек и нажалост, тек посљедица.



Казимир и Каролина, фото: Б. Лучић



Разговарала > Снежана Милетић

Редитељка Снежана Тришић, лауреаткиња Стеријине награде за режију “Казимира и Каролине”

Одговорност према човечанству једини је важан испит

Јубиларно 60. Стеријино позорје било је знаку две њене представе, *Мисџер Долар* (НП Суботица) и *Казимир и Каролина* (Атеље 212). По овој другој, која је добила шест Стеријиних награда, остаће упамћено ово издање фестивала. Представа настала према делу Едена фон Хорвата најбоља је на 60. Позорју, Стеријине награде добили су и редитељка Снежана Тришић, глумице Јелена Ђокић и Катарина Жутић те сценограф Дарко Недељковић и костимографкиња Маја Мирковић.

Шта у Србији доноси најважнија позоришна награда? Да ли се њоме отварају нека нова врата, да ли гарантује континуирани рад, отвара ли врата неким новим младим људима, новим поетикама, трендовима, струјама, начину размишљања о режији, тексту, позоришту уопште?

Надам се да ће Стеријина награда отворити нека нова врата, улисти поверење у мој рад, предлоге, идеје, обезбедити коректне услове за рад и драстично смањити број компромиса у будућим пројектима. Примећујем да се као најпрестижније признање у про-



Снежана Тришић, фото: Б. Лучић

фесионалним круговима веома цени али још је увек рано да говорим о томе шта доноси. Волела бих да ово отвори позоришни и фестивалски простор млађим генерацијама писаца, редитеља, глумаца и осталих уметника. Веома је значајно да се те генерације развијају, греше, уче и стасавају на сцени, кроз рад јер у финалу и ми од њих можемо много да научимо. Позориште се на тај начин регенерише, остаје витално, иновативно и свеже. Награде су подстицаји и добро је да их има. Још боље је кад кад дођу у правом тренутку. Најбоље је кад су заслужене.

Како би описала велтшмерц твоје генерације? Како га раскринкава, лечи, објашњава твоје позоришно "ја"? Како су га у односу на живот који живимо, публику, струку, позиционирале те две представе које смо гледали на Позорју?

Дезоријентација карактерише моју генерацију упркос информацијама, познавању и разумевању многих појава у друштву и свету. Не постоји ангажовање или иницијатива упркос добрим идејама и утемељеним ставовима. Представе које радим пре свега су однос према овом времену и друштву. Некада могу бити дубоко интимне и исповедне или драстичне друштвене полемике, провокације и преиспитивања. Обе представе говоре о индивидуалној и колективној пропасти и слому човека разапетог између страног капитала, домаће валуте и последица разарајуће политике. Човек бесциљно бауља, избезумљен и дезоријентисан тражећи просторе емоције и слободе, које је капитал истиснуо.

Србија је земља у којој је мало ко ишта научио од историје. Она се пословично узалудно понавља. Шта мислиш, да ли је дошло време да пробамо да учимо из неких других наука? Јер, можда нам тај део мозга који пропитује историју није баш довољно развијен? Указујући на све поноре у које смо зашли, позориште има тек помало успеха у мењању свести, у неком готово занемарљивом облику јер се увек обраћа ша-чици истомишљеника.

Од свог настанка позориште је преживело хиљаде година упркос вртлогу историје који је самлео чак и велике цивилизације. У мањој или врећој мери број публике се мењао али је опстао и преживео. Та "шачица" гладних истомишљеника је преживљавала кроз векове, хранећи се неким измишљеним световима на сцени, у нади да ће разумети и мењати себе, свој свет и епоху. Моћ драмске уметности је велика, зато се често злоупотребљава, као и моћ науке. Можемо много или ништа научити од историје, науке или драме али одговорност према човечанству остаће једини испит који нас дели на ове и оне, гладне и сите, шачице и масе.

Редитељи у Србији у медијима прецизно сецирају српску стварност, некад за чисту десетку, из новина грме бомбастични наслови а истовремено се неки од њих претварају у оне против којих праве представе – људе задригле у политику. Често су и сами део братства лицемера али интервјуи им звуче као "Пакао, то су други!". Политика ту, чини се, ради фантастичан посао. Она је, изгледа, озбиљно заразила и позоришно поље...

Уметници су углавном лоши политичари и мислим да не треба тиме да се баве и троше драгоцено време и дар. Уметност даје довољно простора за њихов ангажман, деловање, критику, преиспитивање, бунт. С друге стране, политика се вешто служи разним механизмима позоришта и филма. Ти механизми не пролазе код проницљивих драмских зналаца и уметника али то, нажалост, није случај са већином која не препознаје злоупотребу кад се користе у неуметничке сврхе. У нашем друштву уметност и политика су у некој перверзној шеми. Нажалост, ту нема озбиљних емоција и велике литературе.

Често чујем глумце како говоре да су потцењени у "систему производње представе". Позориште постоји захваљујући њима а скоро да су најмање плаћени. Они некад морају да раде и више од сезоне да би зарадили један редитељски хонорар, тј. хонорар неких

редитеља? Ко заправо поставља високе стандарде редитељских хонорара? Како је могуће да они буду тако високи у тако сиромашној земљи, је ли то неко прање пара, да ли то значи да новца у културу има али само за неке?

Чула сам да појединци имају високе редитељске хонораре а ја опет мислим да су редитељски хонорари (бар моји) недовољни а понуде често понижавајуће и увредљиве. Редитељ је идејни творац представе а идеја је најскупоценији елемент и од ње све почиње. Осим тога, постоје и разумљивије чињенице. Уколико ме не буде мрзело, једном ћу да заведем број мојих радних сати, обавеза и трошкова од почетка рада на једној представи па до премијере. Сигурна сам да је тај рад драстично и неупоредиво већи од било ког сарадника на представи, чиме не умањујем ничију вредност и ангажман. Рад редитеља подразумева прво период за припрему представе, што значи бројне прочитане књиге и стручну литературу, путовања, одгледане филмове, представе, сарадњу и разговоре са свим сарданицима, а затим долази процес реализације који подразумева велики рад пре, после и у току проба. Мој радни дан у току реализације представе траје активно око 12 сати, понекад и дуже. Осим проба, које подразумевају додатну свакодневну припрему и сарадњу са глумцима, ту су још и бројни разговори и рад са осталим сарадницима: драматургом, сценографом, костимографом, композитором, кореографом, организатором и сл. У некој фази у тај процес укључују се мајстор светла, тонац, затим дизајнери плаката и програма, радници у радионицама, декоратери, статисти. Неки од ових сарадника не морају никад да се сретну у току процеса а камоли да раде и промишљају неке ствари заједно, док редитељ то мора са сваким од њих јер се преко њега преламају сви елементи представе која је, као што знамо, комплексан, колективни механизам. Када предано и посвећено радите на представи, немогуће је да режирате две или три представе истовремено. Тај један посао или хонорар подразумева више месеци

дананоћног рада и припема. Мислим да су хонорари већине редитеља потцењени у овој земљи и да се намерно и систематично ради на томе да се још више умање. И, на крају, највећа је одговорност редитеља за успех или пропаст представе. У протеклој години добила сам неколико најзначајнијих награда за режију у Србији за четири различите представе настале у Врању, Суботици, Кикинди и Београду а прекосутра идем на летовање од новца Стеријине награде. Толико о редитељским хонорарима.

Где су интелектуалци у Србији? Шта раде? Да ли је честита интелигенција стварно изумрла или су наша стварност интелектуалци чије је погонско гориво неки европски грант. Док је гранта, ту је и интелектуалаца. Кад нема гранта, трк у најближу партију, по свој државни посао, по свој мали ЛД, ћути, никад не говори, маши главом, летуј, зимуј, а коме звони, баш те брига...

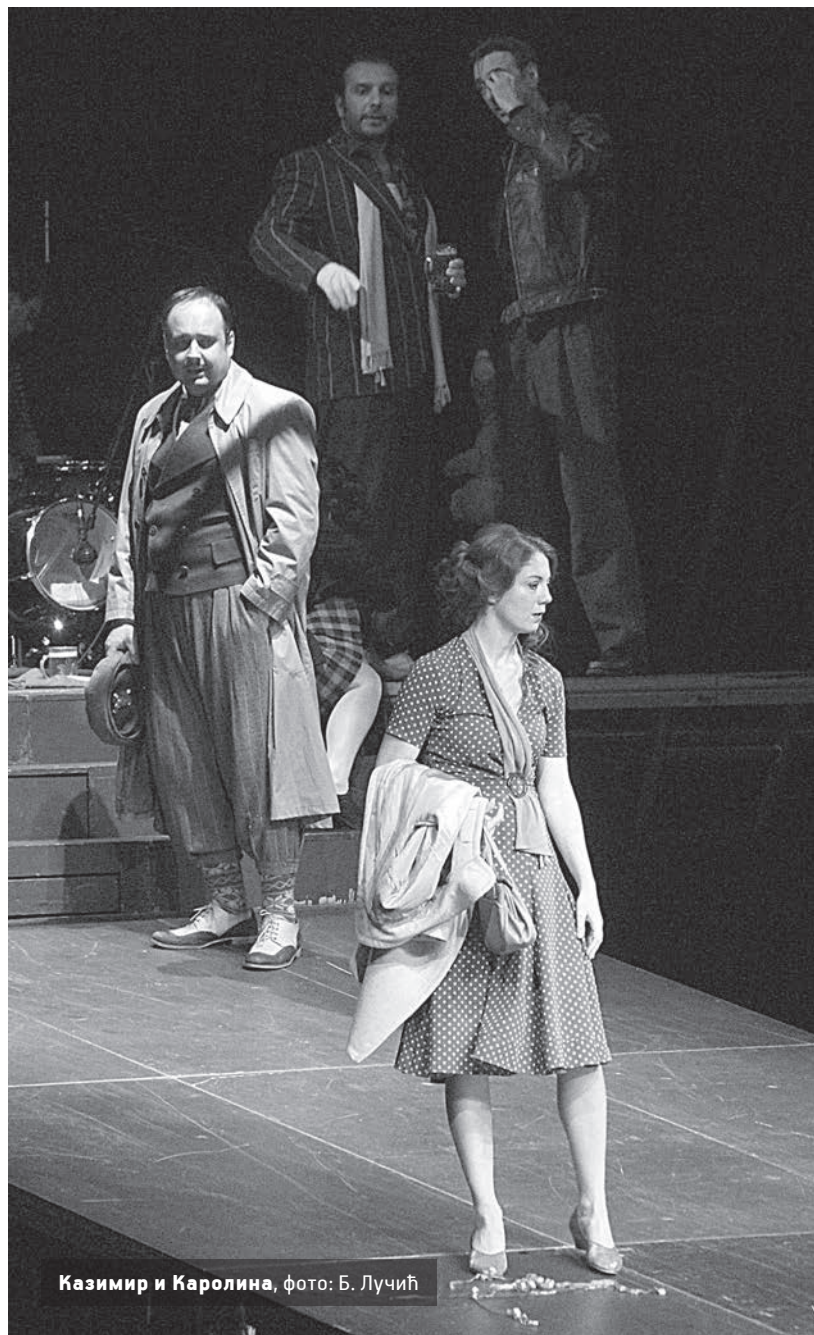
Има свега у Србији, биће и увек је било грантова, полтрона, прелетача, послушника, лешинара и других бесмислених појава. Верујем у ону невидљиву интелигенцију Србије која притајено, мудро ћути и делује из неких скрајнутих ћошкова. Имају они своје споре али истрајне системе деловања али нису луди да се разоткривају или истичу. Они су заправо опасане звери, ови први су живина у кокошињу.

Медиокритетство је најефикаснија морална вертикала данас код нас. Врло ретко је важна стручност, битна је сагласност са нестручним али погодним. Социјална интелигенција је најважнија дисциплина. Све је бруто и нето, све је маркетинг, неважно се проглашава важним, црно за бело, битно за небитно, они који говоре јасно, гласно и истинито проглашавају се лудима, они који мисле – за уседелице, ако су жене, за педере – ако су мушкарци... Заправо у Србији најгоре пролазе они који су ничији, мораш бити државотворан или из НГО сектора, иначе те нема...

Када отворим новине, укључим ТВ или изађем на улицу заплућну ме глупост, вулгарност, неукус, агресивност и дискриминација у разним облицима. Постоје трендови, маркетиншки трикови, лаке и брзе шеме, профитабилне или интересне групације али све је то тривија, пре или касније они сами себе раскринкају. Само их треба пустити. С друге стране изненађује ме и фасцинира колико је врхунских и величанствених појединаца израсло упркос тим околностима, изградило чврсте системе вредности, креирало нестварно богате и раскошне светове унутар и око себе. То ми даје довољно снаге и воље да останем на некој својој “странпутици”.

У свему томе лако је наћи тему, али како бираш сваку следећу, како ти се намеће? Колико често ти је намећу позоришта, колико је она твој избор? Колико су уопште данашњи управници, које готово свугде измашта политика, врло ретко стручност, у дослуху са младим редитељем (овде мислим младим онако како се то у Србији доживљава, дакле до 50. године:)? Јеси ли ти нечија:) Како долазиш до посла?

Редитељи нису увек у могућности да бирају текстове или теме. Најбоље је кад је то ствар редитељевог избора на обострано задовољство али дешава се и да је обавеза наметнута. Не прихватам текстове са којима не могу да се повежем, у којима не проналазим провокацију, изазов или не разумем њихов значај. Такве текстове једноставно не умем да режирам и не желим неког да обмањујем и да то још наплаћујем. Догоди се понекад да добијете сјајан предлог од управе и захвални сте што су баш вас позвали. Углавном имам добру комуникацију са управницима, професионалну и коректну. Не придајем томе превелики значај, што боље раде свој посао, то су ми дражи. Последњих година све је много лакше него на почетку јер сада иза мене стоје резултати рада и референце.



Казимир и Каролина, фото: Б. Лучић

Разговарала > Соња Ћирић

Интервју: Дарко Недељковић, сценограф

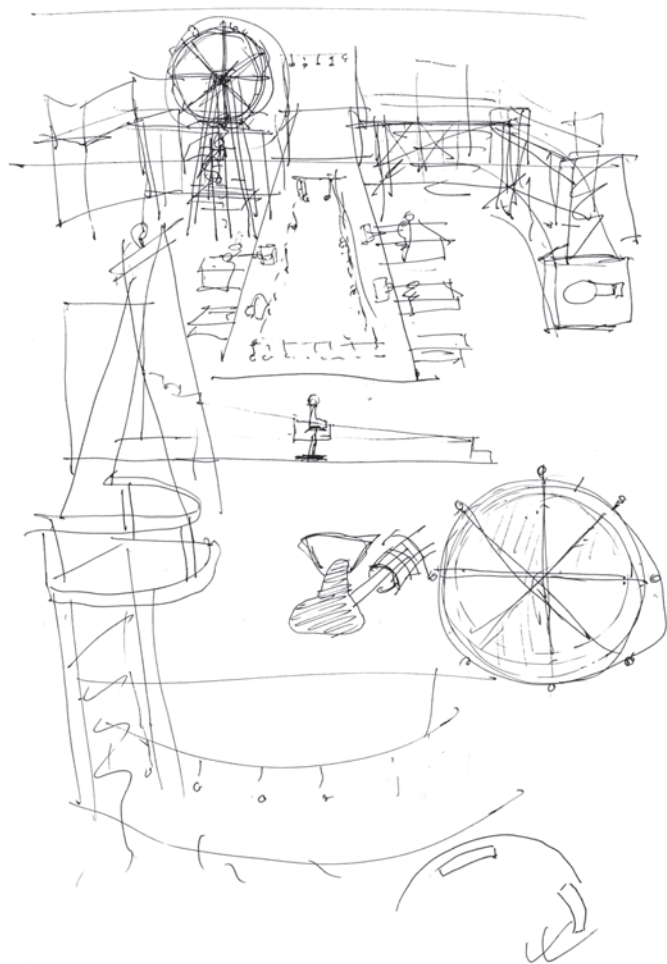
Мој минимализам

Стеријина награда за сценографско остварење једногласно је додељена Дарку Недељковићу за представу *Казимир и Каролина* Едена фон Хорвата Атељеа 212 Београд.

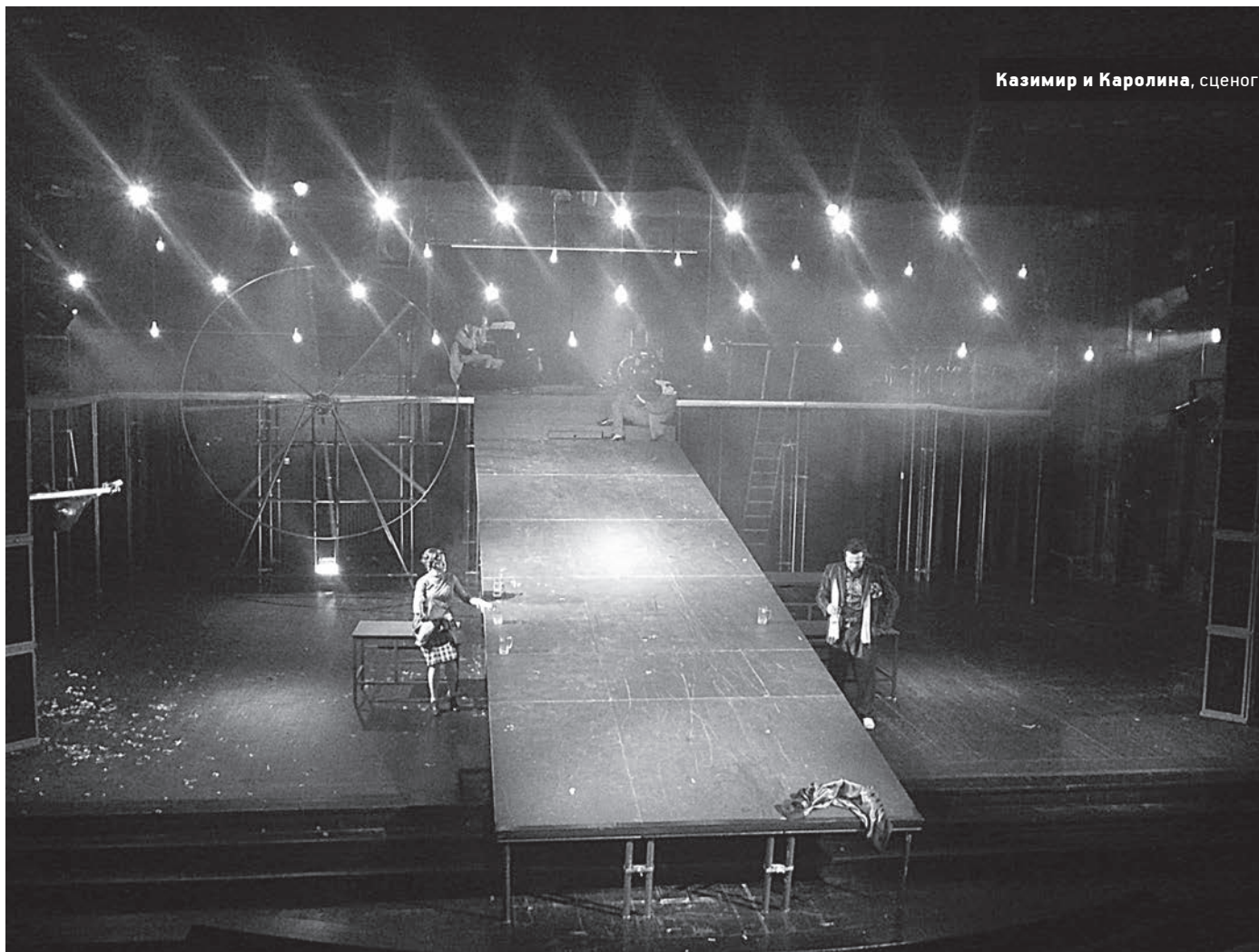
ДАРКО НЕДЕЉКОВИЋ је архитекта и сценограф. До скоро, више од двадесет година радио је као сценограф у Атељеу 212. Аутор је неколико самосталних и групних изложби, добитник неколико признања и награда па и Награде Удружења ликовних уметника примењених уметности и дизајнера Србије за животно дело. Сад је професор на Факултету техничких наука Универзитета у Новом Саду. Потписао је велики број сценографија, рецимо за представе *Иза кулиса*, *Ари*, *Мастер клас*, *Посејилац*, *Смртоносна мојористика*, *Бој масакра*, *ДНК*, *Господа Глембајеви*, *Ујкин сан*, *Трси*, *Пошито иашшеша*, *Вишњик*, *Носорој*, *Амагеус*, *Америка*, *други гео...*

Шта је био сценографски задатак у представи "Казимир и Каролина" и којим средствима си га решио?

Радња комада одиграва се на минхенском сајму "Октоберфест", у делу за забаву, почетком тридесетих година XX века, усред економске кризе и нарастајућег фашизма. Сценографски задатак био је осмислити све те занимљиве просторе за забаву, јер се догађаји одвијају како у екстеријеру тако и у ентеријеру, објединити их у јединствени драмски простор игре у складу



Казимир и Каролина, сценографија



са редитељско-сценографским концептом. Наравно, уз пажљиво праћење радње где Еден фон Хорват приказује и слика свет у сумрак човечанства, онаквим какав је он стварно био, кроз деведест две слике од којих се скоро свака дешава у неком другом простору, што би на филму било лако испратити, али не и у позоришту. Морали смо да редукујемо број места дешавања радње и прилагодимо их сценско-гледалишном

простору велике сцене Атељеа 212. Затим је уследило истраживање простора забаве традиционалног сајма пива у Минхену, од тридесетих година прошлог века до данас. Тако је изгледала потрага за инспирацијом. Просторно се наметнуло главно шеталиште и панорамски точак, као нека врста доминантних репера и жижних места на “Октоберфесту”. Из тога је настала позоришна променада у виду стрме и помало “опас-

не”, дугачке рампе која спаја горњу хинтер бину са просценијумом, на којој се такође налази тобоган и отвор за јахање коња –”хиподром”, док се панорамски точак трансформише у “временски” који се час окреће напред, а час назад, да би у једном тренутку постао рингишпил. Паралелно са задњим зидом позорнице у висини највишег дела рампе одвајају се две галерије, лева и десна, у основи су облика латиничног слова “Л” као далека асоцијација на симбол кукастог крста који и сам сугерише покрет. Комплетан простор решен је од постојећих практикабла (1 x 2 м) постављених на ногаре од челичних цеви које су биле израђене по задатим мерама. Правиле су се и одговарајуће ограде, јер се велики део игре дешава на висини око 2,5 метра изнад бинског пода.

Ако се не варам, у претходним представама бавио си се ентеријером и мање захтевним сценографијама, што је још један разлог зашто се “Казимир и Каролина” памте по ликовности.

Не постоје мање или више захтевне сценографије ако том послу приступате озбиљно. Сценографија за представу *Арт* није мање захтевна од сценографије за *Вишњик* или *Господу Глембајеве!* Не могу да кажем да сам се раније више бавио ентеријером, бавио сам се пре свега простором. Велики број представа захтева приказивање и ентеријера и екстеријера. На пример, у представи *Дон Жуан у Сохоу* Патрика Марбера, прецизно је назначена разлика између унутрашњег и спољашњег простора. У *Казимиру и Каролини* све се дешава напољу, осим кафане и затвореног “хиподрома” што је означено спуштањем обичних сијалица. Кад говоримо о ликовности сценографије за представу *Казимир и Каролина* она је веома скромна, такорећи је и нема. Постоје само голи црни практикабли који формирају косу рампу, исте такве галерије на челичним ногама боје рђе и оградом, црни отвори доње и горње задње (хинтер) бине, челични точак боје рђе и црни

сценски под. Ликовност сценографији дају брижљиво дизајнирано светло, реквизита и костим.

Велики точак и остали елементи који дочаравају гужву и забаву “Октоберфеста” делују скупо. Последњих година навикли смо на минималистичку сценографију. Да ли је ова била скупа?

Не. *Казимир и Каролина* спадају у минималистичке сценографије као и велики број претходних које сам радио. То је сценографски рукопис који је огледало личног схватања простора. То што је сценографија добила Стеријину награду не значи да је “максималистичка”.

Чињеница да је жири наградио твоју сценографију а не сценографију “од штапа и канапа” импонује и, могуће, наговештава престанак става да се без сценографије може.

Мислим да то није био критеријум којим се руководио жири при вредновању сценографија. Висок фонд не значи аутоматски и добро сценографско решење. Најважнија је идеја проистекла из свести о драмском делу, редитељском концепту као и о колективном чину позоришне уметности. Кад је у питању став да се без сценографије може, њега је прокламовала власт у недостаку новца, а здушно су га прихватили многи управници па и неки уважени позоришни уметници. Тако смо добили разне приредбе, политичке слетове или ангажоване рецитале. Још је Гротовски заговарао сиромашно позориште, без сценографије, костима и маски. Довољни су били само глумци и гледаоци, али не због недостатка новца. У његовом случају то је била позоришна лабораторија окренута истраживању (Театар лабораторијум, основан 1959). Глумци су извежбали мишиће лица тако да им маске и шминка нису ни били потребни да би изразили одређена емотивна стања на сцени. Гротовском је такође био важан однос и контакт публике и глумаца у простору, некада су чак и једни и други седели за истим столом (представа *Др Фауст*)... Да скратим: живео принцип “од штапа и канапа” али

само ако је дубоко утемељен у концепт представе. Ипак је увек боље имати фонд за сваки сегмент представе!

Нове технологије доносе нове изуме и у сценографији. Твоја делује старински, делује као некад. Шта мислиш, на пример, о светлосним и сличним ефектима које гледалац треба да доживи као леп крајолик?

Велики сам обојавалац нових технологија и изума, јер они доносе више слободе у креирању нових простора и ослобађају нас конвенција и стега прошлости. Када кажеш “твоја делују старински, као некад”, помислим да си ме са неким побркала, а знам да ниси. У реду је да ти тако делује. За мене је старински, рецимо, директно илузионистичко упризорење, на пример када каширамо сваку циглу и цреп на кућици за треће, најмудрије прасе.

За мене реч старински значи “онако како треба”, значи да је нешто мишљено, да је поуздано и право – онако како треба, али да наставимо: да ли и како водиш рачуна о буџету представе? Како се од десетак столица у “Вишњику” направи господско имање?

Увек строго водим рачуна о буџету представе и буџету за сценографију. То није најважнији фактор при изради идејног решења, али то стално имам на уму. И Чеховљев *Вишњик* спада у “минималистичке сценографије”. И поред тога сценографија за ту представу је монументална по димензијама и структури. То је један високи усправни тунел који у одређеном тренутку јунаке *Вишњика* намерно чини још мањим, чиме минимизира и њихове егзистенцијалне проблеме, наглашавајући тако пролазност свега. Тај дрвени тунел уједно је и кавез за људе који живе у њему, да би на самом крају постао скелет већ “мртвог” имања и заувек напуштеног дома.

Да ли и како водиш рачуна да то што ти замислиш а неко направи треба да траје барем годину-две?

Природно је да о томе сви водимо рачуна, и ја док замишљам сценографију већ мислим о склапању,

расклапању и трајању као што о томе мисле и мајстори и уметници који изводе радове. Правимо је да може да траје бар десет и више година уз предвиђене правке и репарације. Рецимо у Атељеу 212, представа *Љубавно писмо* се за двадесет једну годину одиграла двесто пута, то значи да је двесто пута донешена на сцену, толико пута монтирана, исто толико пута демонтирана и враћена у магацин декора. Треба узети у обзир и гостовања.

Костимографи кажу да воде рачуна о глумцима који ће носити њихове костиме. Да ли је твоја сценографија удобна глумцима? Ја бих, рецимо, радо имала намештај из “Арта” или “Бога масакра”.

За мене је императив да водим рачуна о глумцима, пре свега о њиховом добро организованом кретању по сцени и јасном коришћењу простора сценографије. То не значи увек и безусловну удобност. Коса рампа у *Казимиру* и *Каролини* има дозвољени пад мањи од десет посто, али ипак је стрма. Упркос томе она је изазов глумцима, инспирише их и позива на игру. Драго ми је због намештаја из мојих представа који би радо имала. У *Аршу* су то фотеље инспирисане Корбизјеовим фотељама, а у *Боју масакра* намештај је мој дизајн усклађен са целокупним мизансценом.

Шта је основно, осим знања, што будући сценограф мора да има да би постао сценограф?

Концепт и идеје долазе најпре из ковчега са знањем. Да би неко постао сценограф, потребан је дар, схватање простора и његових бесконачних могућности које он пружа при обликовању сценографског решења, љубав и жар према позоришној и филмској уметности и свим њеним актерима од писаца, редитеља, глумаца, дизајнера светла и звука до столара, бравара, сликара, вајара... Потребна је апсолутна преданост раду, велика толерантност, разумевање и поштовање како би сценограф несметано комуницирао са великим бројем сарадника различитих професија и образовног нивоа.

Пише > Марина Миливојевић Маћарев

О глумцима и глумицама, добитницима Стеријине награде

Глума у позоришту је стање свести. То значи: да ли си ти у стању да лик који играш тог тренутка напуниш оним што си увежбавао и што си ти у том тренутку. Да ли си у стању да му то даш. Значи не да му даш само оно што си увежбао. Не! Зато што ти, тог тренутка, на сцени, људима показујеш живот. А живот не можеш само да увежбаш.¹⁾

(Властимир Ђуза Стојиљковић – добитник Стеријине награде за нарочите заслуге и унапређење позоришне уметности и културе)

Као селекторка овогодишњег фестивала Стеријино позорје имала сам прилике да све представе у селекцији гледам бар два, а неке и више пута. Поновно гледање исте представе подстиче нас гледаоце да размишљамо о наведеној реченици сјајног Ђузе Стојиљковића – шта је глумац увежбао, а шта је лику дао те вечери. Зато је свако извођење специфично и

1) Из интервјуа са глумцем Властимиром Ђузом Стојиљковићем “Представа је непоновљива и другачија, као живот” Соње Ђирић у листу *Време*, 5. април 2012.

неповољиво. Ево по чему ћу памтити глумачке креације које су ове године добиле Стеријине награде.

ПРОВИДЕНЦА – КАКО ВОЛИ МЕЛАНХОЛИЧАН ЧОВЕК

Провиденца Стевана Копривице настала је по мотивима драме *Ујка Вања* А. П. Чехова, а Дондо Војин је пандан Војничког. Драмска линија Донда Војина у великој мери прати линију Војничког, а основна разлика је у фокусу. Наиме, док је у *Ујка Вањи* љубавни мотив уклопљен у читав низ других тема и мотива, у *Провиденци* су сви мотиви уклопљени у љубавну причу и постоје у мери у којој подржавају драму о љубавним вишеугловима: четвороугао Дондо Војин (Војнички) – Јелена (Јелена Андрејевна) – Доктор Астић (Астров) – професор Алекса (Серебјаков) и троугао Јелена (Јелена Андрејевна) – Доктор Астић (Астров) – Соња (Соња). Љубавна драма у *Провиденци* кулминира у дугом и истовремено страсном, трагичном и комичном пољупцу Доктора (Војин Ђетковић) и Јелене (Ана Вучковић)

Провиденца, фото: Б. Лучић



коме спонтано присуствују сви актери љубавних драма и који се завршава тако што љубавнике Професор (Младен Нелевић) буквално физички раздвоји. Шта добија глумац оваквим приступом редитеља и писца? Искусан глумац као што је Небојша Илић – Циле добија велико растерећење (јер не мора да игра и ово и оно и оно тамо...) и могућност да се потпуно фокусира на физичку и говорну експресију једног стања које ће нас гледаоце снажно емоционално подстаћи да сами учитавамо разна значења и тумачења *Ујка Вање* која су у тексту *Провиденце* сачувана у крајње сведеној форми.

Небојша Илић игра како меланхоличан човек воли. Његов Дондо Војин је квинтесенција не само бокешког већ општег осећања меланхолије која је продукт неснађености и инерције на којима стоји осећање промашености живота. То је комплексни скуп осећања који су аутори представе подвели под једну реч – *провиденца*. Ако погледате у речнику Клајна/Шипке, реч “провиденца” долази од латинске речи *providentia* и значи предвиђање, опрезност, опрез; брига, брижљивост и као друга могућност: који је послат од Бога, уместан, потребан, добродошао²⁾. Могло би се рећи да је Дондо Војин провео живот у бризи (прво значење речи “провиденца”) све до тренутка када је у његов дом ушетала лепа Јелена. Њена физичка лепота је њега, неоствареног мушкарца, навела да увиди (потенцијално друго значење “провиденце”) да је промашио живот и не зна како да поправи грешку. Како воли меланхоличан човек? Он вољено биће гледа, гута очима... Међутим, и кад дела, у ствари не чини ништа – кад је се нагледа, само се сроља низ зид као опијен. Нешто касније прати је као сенка, тихо, нечујно, у корак. Она пије чај, он придржава чајник. Онда је на мах необузвано љуби у руку, а затим јој даје наруквицу своје покојне сестре. Изненађена плаховитом реакцијом Јелена се пасивно брани, а у њему од тог љубљења као да надође енергија и он похита да јој набере руже јер му се у заносу учини

2) Клајн–Шипка, стр. 988.

да би је могао освојити. Врати се са цвећем и види њу и доктора како се љубе. Опет меланхолија – нема бе-са, нема суза. Стоји блентаво док га доктор преко њеног рамена не примети, а када се љубавници разиђу, он само каже “ништа, ништа... ништа ја нисам видио”, чиме потврди своју јадну позицију. Небојша Илић добро показује како су губитници кадри да снажно и са убеђењем пригрле статус жртве како би губитништву дали виши смисао. Кулминација играња жртве је велика, патетична сцена огромне патње која биће доводи до лудила. То је у *Провиденци* сцена у којој професор износи свој себични и будалести план о продаји куће. Редитељ Егон Савин у мизансцену учини тако да професор излаже план ка публици, да су остали глумци окренути ка њему (а публици леђима), а да му Дондо Војин демонстративно окрене леђа тј. окрене са ка публици. Тиме се постиже да два глумаца имају партнерску игру која се одвија преко публике (јер се њих двојица не гледају, већ гледају публику) и појачава се доживљај публике. То је припрема за велику, патетичну сцену Дондо Војиновог лудила. Код Чехова Војници на сцени, пред публиком, неуспешно пуца у професора. У *Провиденци* се пуцањ одвија ван сцене а за сцену је остављено истовремено трагично и смешно зазивање лудила јадног Донда Војина. Дондо Војин је смешан јер је истовремено и свестан и несвестан колико је глупо и јадно то што чини и потпуно је немоћан да из те ситуације изађе. Ту се он као човек сломи и одбије да се пред другима и за друге (нпр. за Соњу) претвара да живот наставља даље. То потпуно одустајање од живота је својеврсна побуна против баналности живота без љубави.

За крај треба додати и то да је Небојша Илић у улози Донда Војина сажео искуства бројних својих улога у којима је играо пасивне ликове, оне што трпе радњу, који живот и поред повремених покушаја не живе већ им се он једноставно дешава. Део умећа добре поделе улога састоји се, између осталог, и у умећу да

се препозна садржај глумачког искуства и да оно заживи у пуној снази.

КАРОЛИНА И ЕРНА У КАЗИМИРУ И КАРОЛИНИ ИЛИ УЧЕШЋЕ ЖЕНА У РАЂАЊУ ФАШИЗМА

Две Стеријине награде за женске улоге отишле су у руке Јелене Ђокић и Катарине Жутић које су играле улоге Каролине и Эрне у представи *Казимир и Каролина* Едена фон Хорвата. Радња *Казимира и Каролине* дешава се тридесетих година XX века на чувеном минхенском вашару Октоберфест. Иако је комад написан управо у то време, данас је постао узнемирујуће актуелан. Радња је релативно једноставна: Казимир (Бојан Димитријевић), возач који је изненада остао без посла, доживљава љубавни бродолом са својом девојком Каролином упркос њиховој љубави. Са њиховим судбинама преплићу се судбине других ликова *ad hoc* скупљених на вашару. Актуелност овог комада је у томе како показује последице егзистенцијалног страха (због губитка посла) на психу појединца (Казимир) и кумулативно деловање страха на његове најближе. Друштвена математика је крајње једноставна и истовремено фатална. У друштву у коме је главна вредност новац, појединац, ако остане без њега, доживљава егзистенцијалну несигурност. Када се у друштву накупи довољно особа које осећају егзистенцијалну несигурност, избија насиље. Појава насиља води паничном захтеву за редом што отвара врата фашизму у коме неке од жртава могу постати целати. Посебну (не безначајну!) улогу имају жене. Еден фон Хорват добро описује два типа жене које меље вртлог егзистенцијалног страха базиран на материјалној несигурности и осећању потлачености. Први тип је Каролина. Она је емотивна, изузетно осетљива и зато наизглед добра. Каролина је располоћена између потребе да буде узорна (морална) грађанка и да удовољи сопственом хедонизму ког интензивно храни потрошачки модел развијен у капитализму (а чије је мало чаробно царство управо вашар). Други тип јеерна. Њене емоције су толико потиснуте да је она до-



ерна и Каролина, фото: Б. Лучић

словно физички укочена. На Ернином примеру Еден фон Хорват осликава како изгледа вртлог агресије. Агресија изазива укоченост која особу чини погодним објектом за ново насиље, што води ка новој потреби за анестезирањем, чиме особу чини још погоднијим објектом за ново насиље... Стању тоталне анестезираности обилато доприноси велика количина алкохола тј. пива (опет заштитни знак Октоберфеста). Испод те скамењености крију се огроман потиснути бес, повређеност и потреба да се негативне емоције прелију у агресију. Надлазеће време које собом носи успон нацизма веома ће погодовати оваквим карактерима.

Како Јелена и Катарина играју Каролину и Ерну? Већ у првој сцени “Поздрав цепелину” видимо разлику између две жене. Док је Каролина претерано узбуђена и одушевљено маше, Ерна се, иако је део гомиле, једва покреће. Код Эрне одмах видимо контраст између физичке присутности и духовне одсутности. Сукоб између Каролине и Казимира почиње одмах, а повод је баналан – одушевљење цепелином. Каролина би хтела да буде нежна и осећајна жена, али је Казимир груб према њој. Разлог томе лежи у чињеници да је он уплашен за своју егзистенцију, а Каролина га не прати већ се одушевљава цепелином у коме се воле богати капиталисти (можда управо они који су отпустили Казимира). Писац нас суочава са моралном дилемом коју Каролина одбија да види – да ли жена напушта свог човека онда када он остане без прихода? Каролина негира дилему. Она се декларативно залаже за верност, али истовремено жели да удовољи својој хедонистичкој потреби да се проведе на вашару. Ту настаје раскол између њих двоје јер Казимир нити има воље, нити има новца за провод. Јелена Ђокић добро приказује животни пут особе коју води принцип задовољства и сталног попуштања себи и другима. У првом делу представе Јелена Ђокић игра Каролину као помало смешну, помало симпатичну снашу која се набацује кројачу (Небојша Илић) и тражи од њега

да јој купи сладолед, да јој плати још једну возњу на рингишпилу...

Преокрет настаје у сцени у којој Каролина јаше електричног бика на наговор беспризорних и пијаних богаташа Рауха (Тихомир Станић) и Шпера (Ненад Ђирић). У овој снажној сцени уједињују се ерос и танатос. Јахање електричног бика је метафора дивљег секса – ослобађање неканалисане, разорне енергије. Она јаше, а мушкарци је гледају и подржавају ритам ударањем шакама о под, а затим марширају. То дивље трупкање доводи до врхунца – готово оргазма. Након тога Каролина Јелене Ђокић може све! Она се отворено нуди богаташу, раскида са Ширцингером и Казимиром, седа у ауто и умало страда. Након неуспеле возње, када је богаташ отера, она се, будући да никако не жели да буде сама, враћа Казимиру. Јелена Ђокић савршено игра особу која одбија да буде свесна последица сопствених поступака. Њена Каролина након свега каже: “само сам хтела да једем сладолед”. То је цело њено објашњење и оправдање за све што је учинила и себи и свом Казимиру. Зато што упорно мисли “да је само хтела да једе сладолед” она може, када је одбаци Казимир, да се баци у загрљај Ширцингеру. Тако добијамо комплетну слику особе која је несамо-стална, склона да попушта и себи и другима, кадра да направи хаос и у свом и у туђем животу, а неспремна да се суочи са последицама сопственог делања. Јелена Ђокић Каролини позајмљује свој велики женски шарм (у коме смо уживали гледајући је у улогама Атех (*Хазардски речник*), Кларе (*Лега*), Јелисавета (*Псећи валцер...*) који чини да поверујемо да таква жена може и уме да прегура разне кризе сведочећи о томе колико исто људско биће може бити и разумно и бесловесно и како је неподношљива лакоћа људског постојања.

За разлику од Јеленине Каролине која је сва треперава и у нијансама, Ерна Катарине Жутић је исклесана из једног комада. Катарина Жутић се сусрела са озбиљним глумачким изазовом који је сјајно разрешила. Она има малу улогу, у смислу да има мало те-

кста, а учинила ју је сценски присутном током читаве представе. Катарина Жутић игра пијану жену која нема говорну радњу, али је мање-више стално на сцени. Она има потребу да јој руке буду окупирани предметима – балонима, ташницом, криглама пива, медом... сведочећи тиме о својој неспособности да буде сама и слободна (што јој је практично једина заједничка особина са Каролином). Занимљиво је како Катарина Жутић игра жену коју партнер (Маринко Мацгаљ) мало-мало па ћушне, гурне, удари. Он у ствари нема намеру да је стварно физички повреди, већ је пре реч о менталном малтретирању и јавном понижавању. Ерна те ћушке прима мирно, ту и тамо се савије ако је сила грубе мушке руке на то примора, али доследно се понаша као да се то ње не тиче. Као да је изван тога, као да је физички ту, а ментално негде друге. Узбудљиво је како у таквом “одсутном” тону звуче реплике “ја не волим жене”, “не подносим њихов мирис”... Ерна не воли себе и с тим у вези не воли ни жене. То је нарочито видљиво у начину како она слепо и послушнички прати свог мушкарца. Она трпи његово понижавање, пије са њим, немоћно му се супротставља када он хоће да искористи Казимира и подноси “заслужено” кажњавање због опирања. За њен лик је посебно значајан сам крај комада када хапсе њеног вереника, а она кука, а затим почне да се самокажњава лупајући се по устима. Ту, а затим и у разговору са Казимиром, види се дубина њене психолошке расцепљености, подељености и огромне, потиснуте агресивности. Ерна је изгубила осећај за бол, изгубила је осећај за срамоту и могла би, као што је у једном интервјуу приметила Катарина Жутић, у наредном историјском периоду да буде целат у неком концлогу. Но, на крају комада *Казмир и Каролина* још се не дају наслутити ужаси који тек следе. Представа се завршава формирањем два нова пара – Ерна и Казмир и Каролина и Ширцингер. Ерни, за разлику од Каролине, није битно да има некакву макар малу корист од мушкарца. Важно



Док нас смрт не раздвоји, фото: Б. Лучић

је да је он ту и да му се она ставља на услугу, да ли за љубљење или шамарање, мање је битно.

ДОК НАС СМРТ НЕ РАЗДВОЈИ ИЛИ УМЕТНОСТ ИГРАЊА ПАТОСА

У представи *Док нас смрт не раздвоји* гледамо споро, тегобно и понижавајуће Бланкино умирање (Анита Манчић). Она последње дане проводи прикована за кревет уз своју помајку Љубић (Јасна Ђуричић), такође тешко болесну и везану за кревет. Улога Бланке је велики глумачки изазов зато што је тешко играти лик који углавном трпи радњу и пати. Глумица мора да нађе меру у представљању патње: да има осећај за патос, а избегне патетику, да изазове сажаљење, а да не изазове гнушање или досаду (чему публика може да буде склона ако дуго гледа нешто што јој је у суштини непријатно). Анита Манчић је заиста успешно одговорила изазовима улоге. Она је током читаве пред-

ставе или у лежећем или у полуседећем положају, а нас, публику, води на интензивно емотивно путовање кроз судбину три генерације жена у једној породици.

Добру основу за сјајан глумачки рад дала је списатељица Мира Фурлан која је и сама глумица и која је јако добро поставила породичне односе и кроз њих прорађивала различите теме. Њен комад је дивна психолошка студија у којој се анализирају компликовани породични односи: ћерка (унука) – мајка (ћерка) – бака (мајка), затим однос ћерка – мајка – отац – неприсутна љубавница, зет – ташта – жена (ћерка), однос одраслих према младима, однос здравих према болеснима, однос болесних према болести и болеснима, однос живота и позоришта, однос позоришних људи према позоришту и однос породица позоришних људи према позоришту. Мира Фурлан зна да се права драматика и прави ефекат код гледаоца постиже тек када се тамно сенчи светлим. Зато сцене патње “пресеца” сценама породичне нежности, сетним сећањима на моменте исказивања велике и несебичне љубави... У животној причи две “мученице” Љубић и Бланке преплићу се хумор и патња, љубав и страдање, истина и лаж. Патња коју пате помајка и кћи приказана је реално, али и поетично. Њих две, заједно, кроз диван, поетски и снажан глумачки исказ причају страшне животне приче и показују на уметнички супериоран начин како су болест и слабост грозни, како патња и физички бол унижавају човека и изједају међуљудске односе и како се након дуге и исцрпљујуће болести љубав лагано гуши, не умире, али се гуши и гуши и гуши...

Антологијска сцена је она у којој Анита Манчић дуго, тегобно, ружно и болно умире од рака. Играти самртни ропец (дуже од једног минута!) је, чини ми се, један од најтежих глумачких задатака (ако не и најтежи). Како да глумац игра тако дуго умирање, а да публика у једном тренутку не помисли: Кад ћеш више да умреш, па да идемо кући?! Анита Манчић то је успела, што је заслуга, између осталог, и сјајне партнерске игре њених колега. Позната је глумачка фра-

за да се улога краља игра тако што сви око онога ко игра краља играју ауторитет краља. Тако се и у овој представи смрт игра не само глумачким поступцима главне глумице него и сви остали у сцени играју смрт – односно однос смртника према смрти. Муж (Мики Манојловић) и ћерка (Јелена Гавриловић) тумарају по сцени у покушају да помогну оној којој се не може помоћи. Љубић у суседној соби покушава да изађе из кревета како би последњи пут видела своју кћер. Њу враћају на силу у кревет јер им тако немоћна и болна додатно отежава ситуацију... А за то време Анита Манчић брекће, гуши се, стење, дави... У последњем ропцу њу на носилима односе до Љубића да је последњи пут види, да се поздраве. Колико год претходна сцена била пуна радње која доноси патос, толико је ова сцена једноставна. Љубић на носилима једва дише, без свести, мајка пође руком ка њој, застане и то је то. Сцена је готова. Публици у потоцима теку сузе. Одавно, стварно одавно нисам видела публику да плаче у позоришту. Сузе су, уз смех, оно од чега позориште живи још од времена Есхила до данашњих дана.

НАГРАДЕ ИЗ ФОНДА “ДАРА ЧАЛЕНИЋ” ЗА МЛАДУ ГЛУМИЦУ И МЛАДОГ ГЛУМЦА

Награде из фонда “Дара Чаленић” за младу глумицу и младог глумца су прилика да се напише која реч и о двоје младих глумаца који су посвећено и доследно вршили своје глумачке задатке. То су Јована Гавриловић (игра у представама *Змајеубице* ЈДП-а и *Док нас смрт не раздвоји* Радионице интеграције) и Славен Дошло (игра у представи *Животи стоји, животи иде даље*). Веома је тешко направити било какву паралелу између *Змајеубица* и *Док нас смрт не раздвоји*. Реч је о два битно различита приступа позоришту. Но, ако бисмо покушали да нађемо линију глумачког пута Јоване Гавриловић који спаја ове две представе и открива због чега је она глумица која обећава, то је онда њено умеће да игра младост која жели да живи и која жели да иде даље иако јој се смрт упорно врзма око ногу.

Неко без позоришног искуства могао би се запитати: шта је ту тако изузетно да млада глумица уме да игра младу девојку? Које је умеће играти то што јеси? Опет, свако ко је икада стао на сцену добро зна да је на сцени тешко бити управо оно што јеси – одолети напасти да се “глумом” сакрива истина. Е, то је успела Јована Гавриловић. Она у *Док нас смрт не раздвоји*, захваљујући помоћи костимографкиње Јелисавете Татић (познато је да добре улоге нема без доброг костима) изгледа у костиму (беби-дол или прекратка спаваћица) као некакав врабац-девојка који скакуће око болесних мајке и баке. У *Змајеубицама* њен главни задатак је да, играјући низ различитих улога, подржава глумачка настојања својих колега и колегиница. Била је то показана вежба из тога какве све вештине мора да савлада једна глумица и како се у том показивању чува права мера доброг укуса и колегијалног приступа послу. Јована Гавриловић је за улогу Мине добила и награду за епизоду, чиме је, уз Јелену Ђокић, постала глумица која је на овогодишњем Позорју добила две награде.

Публику и критику је другачијим глумачким задатком одушевио глумац Славен Дошло. Он игра једног наизглед сметењака, банкарског службеника, аматерског љубитеља свирања виолине и тениса. Појављује се отприлике дведесетак минута од почетка представе. Већи део представе седи у дну позорнице, ту и тамо “струже” на виолини химну и ради оно што му други тзв. глумци кажу да ради. Задатак његовог лика је да покаже сву крхкост и неутемељеност у сопственом послу остала три лика. За разлику од њих који су професионалци и назови ангажовани уметници, он је дилетант и љубитељ уметности који у своју дилетантску склоност ка уметности уноси концентрацију и посвећеност обичног банкарског службеника. Он је ту да покаже разорну моћ правог документа у судару са фикцијом, чврсте концентрације наспрам лелујавих хтења, баналног живота наспрам уметности која би да га мења... Сви смо били истовремено потпуно усхићени његовом способношћу да стрпа у главу гомиле су-



Док нас смрт не раздвоји, фото: Б. Лучић

вих чиновничких фраза из резолуције 1244 и потпуно постиђени нашим непознавањем садржине документа који живот нас и наше земље одређује свакодневно већ шеснаест година. Шта се догоди када се документарни театар судари са сировим и непрерађеним документом? Глумац Славен Дошло је једини глумац на овогодишњем Стеријином позорју чији је глумачки задатак такав да мора да противуречи Ђузиној реченици са почетка текста – он у свој текст монолог “резолуција 1244” не сме да уноси себе и оно што је он у датом тренутку – уношења људског елемента у сирови, непрерађени документ је грешка. Посебност његове интерпретације огледа се у том одсуству.

Пише > Јована Бојовић

О селекцији Кругови

Морепловци двадесет првог вијека

На шездесетом Стеријином позорју, у оквиру програма Кругови имали смо прилику видјети савремене интерпретације дјела најзначајнијих класика из Хрватске и Словеније: *Вучјак* Мирослава Крлеже, режија Ивица Буљан, Хрватско народно казалиште, Загреб; *Краљ Бешајнове* Ивана Цанкара, режија Едуард Милер, Словенско народно гледалишче, Драма, Љубљана и Словенско народно гледалишче, Марибор; *Кристиофор Колумбо* Мирослава Крлеже, режија Рене Медвешек, Загребачко казалиште младих.

Иако сва три текста карактеришу јасне политичко-историјске одреднице, мотив усамљеног бунтовника може се подвући као заједнички именитељ представа изведених у оквиру овогодишњих Кругова. Смјештен у различитим временским раздобљима тај је бунтовник другачије обојен и завистан од друштвених околности времена у ком живи. Иако је фабула Крлежиног *Вучјака* и Цанкаревог *Краља Бешајнове* смјештена у двадесети вијек, редитељи нису имали лак задатак интерпретирати их на начин који ће комуницирати са савременим гледаоцем. Стога су комади, писани у духу времена у ком су настали, претрпјели мање или веће

драматуршке интервенције и, у складу с тим, стилски и жанровски третирани.

Вучјак је први пут изведен у Хрватској непосредно уочи нове 1924. године у којој се обиљежавала десетогодишњица почетка Првог свјетског рата. Распад Хабзбуршке монархије, Октобарска револуција чији одјаци одзвањају, збуњеност народа том “новоствореном” друштвеном ситуацијом, преламају се кроз ликове а понајвише кроз главни лик, Крешимира Хорвата. Он, као млади интелектуалац, након обиласка Загреба из којег се испраћају војници на фронт, колегама признаје да намјерава да се пресели на село као учитељ. Згађен свим оним што се догађа око њега, али и у њему, главни јунак из своје градске редакције креће на село, гдје ће започети нови живот. Хорват романтичарски тражи излаз из пакла у ком се налази и сматра да га на селу чекају много здравији живот и бољи људи. Међутим, већ на путу за Вучјак, Хорвата пљачкају и рањавају зеленакадераши, а умјесто идиличне слике школе, дочека га импровизирана гостионица у којој Маријана, удовица бившег учитеља, окупља друштво жандара и дезертера. Већ прве ноћи с њом ступа у страствен од-



Вучјак, фото: Б. Лучић

нос, и тиме у старту запада у неприлике са члановима школског одбора који га увјеравају да је њена прошлост веома бурна и да би, за добробит свих, требало да је истјера из школе. Хорват се не удаљава од Маријане, што га не спречава да се зближи са Евом, Американком која се вратила у Вучјак у ком живи шверцујући злато опљачкано по црквама. Маријана га уцјењује трудноћом, али се њен “мртви” муж, Лазар, враћа из руског заробљеништва и проповиједа вјеру у Бога. На самом крају, ухваћена у шверцу, како би избјегла затвор, Ева убија жандара Пантелију и одлучује да бјежи са Хорватом у Америку.

Јасно је да овај Крлежин текст доста подсјећа на заплет телевизијске серије, а томе иде у прилог и чиненица да је по њему заиста и рађена серија *На њују за Вучјак*. Буљан то, наравно, препознаје, те овај жанровски разнолик комад тако и поставља. У том смислу имамо прилику да главног јунака гледамо, као у три различите епизоде, у мелодрами, крими-драми али и социјалној драми. Говорећи о стилу, преплићу се натуралистичко, психолошко-реалистично али и експресионистичко читање *Вучјака*. Иако су три чина различито стилски одређени, хиперреализам ће обиљежити ову троипочасовну представу. У оваквом редитељском одређењу, драматург Влахо Богишић врло мало скраћује или измјењује интегрални текст. Оваква редитељска стилско-жанровска намјера заиста комуницира са савременим гледаоцем нудећи му широк спектар друштвених назнака савременог доба. Редитељ нам не да да посматрамо град и село двадесетог вијека, непрестано нас подсјећа на примитивизам и опасност у селу и граду данас. Буљан у једном од својих интервјуа истиче да је *Вучјак* савремени приказ неуроza и дисфункционалности и да Хорват из мреже немогућих односа у редакцији – бјежи на село, гдје ће разријешити неуроzu. А управо на селу снаге несвјесног ударају у рудиментарном облику.

Већ на почетку првог чина смјештеног у редакцију градских новина, сценограф Александар Денић запо-

чиње свој рад на “осавремењавању” *Вучјака* исписујући црвеним свијетлећим словима “На село”. Савремени неонски натпис у прологу само је најава сценографије која ће доминирати до краја представе. Рунд бина за три чина нуди знакове из педесетих година прошлог вијека, затим седамдесетих и, најкасније, осамдесетих, међу којима се истиче плакат “Ко се боји Вирциније Вулф”. У складу с тим су и костими Ане Савић Гецан чији жандари носе шињеле који подсјећају на оне из *Полуделој Макса*. Сценографија Александра Денића доводи у везу *Вучјак* са чувеним *Твин Пиксом*, али и тарантиновском естетиком. Промишљена сценографија ни у једном моменту не представља насилну актуелизацију већ проистиче из жанровских одређења редитеља. Осавремењивање текста сценографијом, а не драматуршким измјенама, омогућава да Крлежиног *Вучјака* заиста посматрамо као класик хрватске драмске књижевности.

Поставља се питање како се начин и стил глуме уклапају у овакво читање *Вучјака*. Рекло би се да “узвишена”, пренаглашена глума постаје један од разлога што први чин не успијева бити оно што би, чини се, требало да буде. Као епизода серије, све би савршено функционисало, редакција, смрт, интриге, главни лик који из свега тога бјежи на село. Овдје се филмска естетика мијеша са позоришним начином глуме што доприноси тежем праћењу фабуле, а млади Силвио Вовк који игра Крешимира Хорвата не бива у потпуности примијећен. Редитељ овдје ставља акценат на остале чланове редакције, што је смислено рјешење с обзиром да је редакцијски “вучјак” нешто из чега Хорват бјежи. Међутим, иако је потпуно јасно да главни јунак бјежи од себе самог, то се из првог чина тешко може наслутити, да ли због горе поменутих ралога, превише поштовања интегралног текста или глуме Силвија Вовка. “Али ја сам се патио! Ја сам се увијек патио! И лијево и десно, ја сам се увијек патио! И увијек и увијек, и друго нисам могао!”, каже Крешимир Хорват у једној од својих реплика. То је она дубина Хорватовог лика



Краљ Бетајнове, фото: Б. Лучић

коју редитељ препознаје, али не потенцира, што можда недостаје гледаоцу као могућност поистовјеђивања. Вовков Хорват је загушен у редакцији, несвјесно упада у односе с људима у Вучјаку, пуштајући својим нагонима да владају. Иако бисмо ми можда радије видјели Хорвата који дубоко пати, он, који као марионета иде из ситуације у ситуацију, уклапа се у редитељско читање *Вучјака*. Вовк најбоље игра у комбинацији са Алмом Прицом као Маријаном и Нином Виолић као Евом. Између ове двије дијаметрално различите жене, али и два различита женска принципа, Хорват све дубље пада у своје неурозе и то се у игри са њима најбоље истиче.

И једна и друга су снажне жене. Нина Виолић, у улози Еве, слободне, скандалозне похотнице и злочинке, надмоћна је и прагматична. Она се сексом користи исто као што се користи и новцем зарађеним од шверца златом. Осим ове двије женске улоге треба истаћи и глуму попут Ане Бегић у улози Евине мајке. Иако игра епизодну улогу која траје неколико минута, својом глумом и кајкавским нагласком, Бегић јасно дочарава оно традиционално у Вучјаку које се, ипак, супротставља Евином начину живота.

Треба поменути и Ливија Бадурину, Славка Јурагу, Горана Гргића, Фрању Кухара и Синишу Поповића који у моћној сцени обрачуна с Хорватом прецизно

показују како је Крлежин Вучјак тек друго лице редакцијског пакла из којег бијега нема. Јер, мијењајући мјесто боравка, човјек не може промијенити себе, и бјежећи у замишљену идилу, у ствари, унапријед поражен, бјежи од самог себе. Тиме редитељ показује универзалност овог Крлежиног дјела насталог у двадесетом вијеку, након Првог свјетског рата, чијим се посљедицама бави. и које комуницира са савременим гледаоцима, сто година касније.

У истом вијеку настаје и драма Ивана Цанкара *Краљ Бешајнове*, која је први пут изведена 1904. у љубљанском Дежелнем гледалишћу у режији Франтишека Лијера. Као и *Вучјак* и ова драма је јасно историјски и политички позиционирана. У драми доминирају јасни критички односи према политици словеначких грађанских партија и личним интересима за политичка одређења. У словеначком друштву тог доба почињу се јављати нове револуционарне снаге, као антипод клерикалцима и либералима, који само заступају своје класне интересе. Јожеф Кантор, индустријалац и насилник (тумачи га Јернеј Шугман), кандидат је за посланика и не бира средства да дође до циља. Сплетке, поткупљивања, убиства, само су средства која оправдавају крајњи циљ – статус на друштвеној лествици. И без обзира на његова недјела, додуше кроз страх, понизност, чак мржњу, њега дубоко уважавају. Једини који му се супротставља је Макс, како сам каже, вагабунд. Макс је још један усамљени бунтовник који се, за разлику од Крешимира Хорвата, враћа у Бетајнову као неко ко ће срушити Кантора и његову власт. Међутим, Макс не успијева у својој замисли и бива брутално убијен. Сваки индивидуални покушај побуне је угушен. Максовом смрћу даје се нови живот идеји насиља, капитализма и криминала. Тиме се *Краљ Бешајнове*, једна од кључних драма словеначке модерне књижевности, лако доводи у везу са савременим гледаоцем јер капиталистички принципи се нису много промијенили у односу на Цанкарево вријеме.

Када говоримо о осавремењивању драмског текста и његовом приближавању данашњој публици, Милер се за разлику од Буљана у највећој мјери ослања на драматуршке интервенције. Драматургиња Јанина Мирчевска одлучује се за велико штриховање текста, те избацује мање важне ликове. С друге стране уносе се сонгови који имају за циљ да нагласе гротескност слуганског духа, али и да разбију монотоност која је у тексту прузрокована временом у ком је он настао. Сонгови само потцртавају оно што нам је фабулом већ казано, постају претјеривање, у више наврата се понављају тематски слични стихови и преклапају се са интегралним текстом. Стиче се утисак да, уколико се хтјела нагласити гротескност ситуације, функционалније би било дописивање једног сонга на кључном мјесту у драми, јер је, ако се узме у обзир савремени гледалац, јако танка граница да гротескно постане беспотребно појашњавање. Такође, упркос динамичним резovima, не успијевају се избјећи пословични искази и сентенце које су, опет, последица времена настанка комада. С друге стране, појединим сценама би корисније било да није био штриха, или да је баш на тим мјестима, потцртан, па и дописан однос. Примјер за то је управо кључна сцена између Кантора и Макса. Она, умјесто да буде кулминација, супротстављање два става, двије снаге, да напетост између њих расте (кад већ на сцени стоји пушка), ова сцена протекне истим темпом, као и све остале и заврши се на размјени неколико супротних ставова.

Претјеривање и потцртавање главне теме сонговима, у потпуној је супротности са минималистичком црно-бијелом сценографијом коју потписује Бранка Хојник. Црно-бијели миље краљевине Бетајнове, у исто вријеме је и божји храм и кафана. Оваква сценографија доприноси универзалности самог текста, јер заиста дјелује као неки измишљен простор у измишљеном времену, који је ипак овдје и сада. Суптилни, понекад и непримјетни прелази од цркве до гостионице, јасно говоре о подједнакој корумпираности различитих институција у Бетајнови. Хојник својом сценографијом вјешто истиче основне поенте Цанкаревог текста.

Костимографија Јелене Проковић је такође минималистичка, црно-бијела, једино упрљана црвеном бојом крви. Естетски се савршено уклапа у сценографију и дочарава нам ред који је Кантор вјешто спровео, али и понизност његових слугу.

Иако сонгови, како је поменуто, нису баш најбоље драматуршко рјешење, кореографија Иване Петернељ показала се јако маштовита и прецизна и истиче уиграност глумаца и квалитет глумачке игре.

Осим у сонговима, глумачка игра која иступа из граница реалности, основни је квалитет Милерове представе. Јожеф Кантор (Јернеј Шугман), Макс (Владимир Влашкалић), Францка (Нина Иванишин), Нина (Тина Врбњак), Франц Бернот (Аљаж Јовановић), Крнец (Марко Окорн), Судија (Валтер Драган), Судијина жена (Барбара Жефран), Лужарица (Маја Кончар), Хана, Канторова супруга (Звездана Млакар), чине квалитетан ансамбл представе.

Јернеј Шугман вјешто, прецизно, без имало пренаглашености, а опет ефектно дочарава Кантора, насилника и индустријалца. Насупрот њему, Макс Владимира Влашкалића прави је примјер хероја романтичног доба и сваким покретом изражава комбинацију идеалисте, сањара, са одлучним, дубоко увјереним човјеком који се супротставља Кантору. Сваком изјавом љубави која је истинита колико и немогућа, Владимир Влашкалић дочарава тог освијешћеног усамљеног побуњеника који се донкихотовски бори са капиталистичком вјетрењачом што га на крају усмрти. Тина Врбњак у улози Нине, скучене и уплашене заточенице у Канторовој Бетајнови чисто је отјелотворење страха узрокованог оваквом политиком и бескрупулозношћу која влада око ње. Имајући у виду да се у представи ставља акценат на физичко, али и духовно насиље над женама, епизодна улога, упечатљива и крајње потресна, јесте улога Лужарице коју тумачи Маја Кончар. Лужарица као сиромашна жена чији муж остаје без посла и било каквих средстава за живот, спремна је да учини све како би прехранила своју породицу, диже свој глас. Чини

се да је њен глас јачи и увјерљивији од друга два Канторова опозита – Макса и Свештеника, који од самог почетка понизно иступа пред Кантора и први продаје *духовно* највећем тлачителу. Свештеник понизно, још на самом почеку, признаје да је Кантор прави благослов за њихову сиромашну нацију. А по ријечима Жанине Мирчевске, драматургиње, са позиција неолибералног капитализма, кад не би било Кантора – не би било ни Бетајнове, Бетајнова је тога и те како свјесна и њен је циљ да брани његов ауторитет чак и када он сам признаје да је убица. У том смислу може се закључити да су индивидуални ауторитети нераскидиво везани са масом, они су њена пројекција и тај симбиотички однос управо почива на међусобној зависности.

Однос већине наспрам ауторитета једна је од тема и *Кристиофора Колумба*, једног од раних Крлежиних дјела, писаног у двадесетом вијеку. Међутим, Крлежа Колумба не види као ауторитет који влада адмиралским знањима и умијећима, већ његов “успијех” лежи у преданости идеји у коју вјерује. Колумбовска вјера у откриће Новог свијета, с почетка драме, трансформирала се у драму о разочарању и незаситости оних који желе и сањају. Већ сам Крлежа тиме даје сасвим другу, дубљу и универзалну димензију *Кристиофору Колумбу* од оне коју би могла нудити драма о историјској личности. Стога се овај комад, углавном, смјешта у циклус Крлежиних експресионистичких драма.

Редитељ Рене Медвешек управо тако и поставља овај текст на сцену ЗКМ-а, акценат је стављен на лиризам драмског наратива, али и на неку врсту перформанса који готово ритуално и екстатично комуницира са гледаоцем. На самом почетку позорницом лебди адмиралска галија “Санта Марија”, уз пратњу бубњева и добоша. Галију на својим рукама носе робови којима Нови свијет више не представља никакв циљ, они су жељни само хљеба и повратка кући. Адмиралска фаланга их лажним обећањима приморава да бар још једну ноћ наставе побуну јер су већ на прагу Новог копна. У уводном дијелу, Кристофор Колумбо

присутан је само као сјенка, да би се тек у другој четвртини представе појавио надвикујући вјетар и громове, растјерујући тамну ноћ. Побуњена посада, одушевљено, прекида протест и наставља пловидбу. Али, управо тада, Колумбу се јавља Непознати и он увиђа сву узалудност своје мисије. Схвата да његова пловидба није пут ка Новом већ враћање Старом.

Драматургиња представе Јелена Ковачић, експресионистичке елементе карактеристичне за вијек у ком је дјело настало, ригорозно штрихује. Наиме, од тридесет шест (експресионистичких) ликова (међу којима су Пијани, Плахи, Побожни, Гладни, Безглави, Вапијући, чланови компактне већине, утопљеници, рањеници), задржава само дванаест и групише их у три категорије: Адмиралска фаланга, Морнари и Робови. У Крлежиној подјели на почетку драме они се и појављују као једини (ако изузмемо Колумба, непознатог и галијоте – робове), стварно присутни на адмиралској лађи “Санта Марија”. Решење Јелене Ковачић чини се изразито промишљено, остављајући само суштину текста који својим експресионизмом лако може комуницирати са савременим гледаоцем.

Дидаскалије драме *Кристофор Колумбо* описују морнаре који падају преко палубе брода или како валови запљускују лађу те друге описе олујне поморске ноћи. Медвешек оживљава ту олујну поморску ноћ и велику пажњу посвјећује управо комбинацији сценографије, звука и глумачке игре.

Сценографију потписује Тања Лацко, а уз једра, бачве и даске, чине је и неколико крупних конопаца које у једном тренутку вежу тако да приказују труп лађе и заиста се током представе може осјетити да су и гледаоци на самој лађи увучени у читаву причу.

Костимографкиња Дорис Кристић, уз похабане кошуље, ципеле, радничка одијела, увјерљиво дочарава морепловце, не дајући им при том ограниченост епохом у којој живе.

Постаје јасно да је ријеч о савременом театру који прелази границе драмског и уз помоћ сценографије, костимографије, расвјете, музике, глумачке игре, освјетљава суштинске елементе Крлежиног текста.

Од почетка представе на сцени је свих њених дванаест глумаца, подијељених у три групе – робови (Данијел Љубоја, Франо Машковић, Јасмин Телаловић, Петар Левентић), морнари (Пјер Меничанин, Дамир Шабан, Филип Нола, Кристијан Угрин) и адмиралска фаланга (Сретен Мокровић, Зоран Чубрило, Маро Мартиновић) и сам адмирал, Крешимир Микић као Кристофор Колумбо. Сви су током цијелог трајања представе на сцени, осим Колумба и робова који само у једном тренутку напуштају сцену. Безимени су и међусобно се допуњују у реченицама, повицима, у јецајима, наредбама и молбама, али и вишегласним напјевима у којим показују своје пјевачке таленте.

Насупрот тој колективној игри морнара, робова и адмиралске фаланге стоји усамљен, несхваћен и замишљен адмирал Кристофор Колумбо. Бродска посада сама је супротност Колумбових идеја. Морнари и робови су заробљени у прошлости, жељни своје Шпаније, краља, Цркве (чак и инквизиције). Кад се врате кући биће славни, шириће хришћанство али и отворити трговинске путеве и побољшати своје економске прилике. Они су отјелотворење народа као поводљиве масе којом се лако може управљати. Али и представници суровог реализма који не посједују апстрактно мишљење и немају жељу за развојем и напретком, осим на материјалном плану. Ове карактеристике масе приписујемо подједнако робовима и морнарима као и руководећим члановима фаланге, што јасно говори о већини друштва које тежи капиталистичкој користи. Баш као и становници Бетајнове, али и становници озлоглашеног Вучјака који стоје наспрам Хорвата и Макса. Микићев Колумбо се увјерљиво обраћа својим морнарима и робовима са “народе”. Сопштава им да не жели натраг у Шпанију, трулу земљу нагрижену бројним нерјешивим проблемима, већ жели пловити даље, у неповрат, у апстракцију. Велики Адмирал говори својим вицеадмиралима: Не вјерујем у Глобус! Не вјерујем у Земљу! Нити у Стару нити у Нову Земљу не вјерујем, људи, све земаљско је гњило! Па ако је Земља

Кристофор Колумбо, фото: Б. Лучић



и округла, моје мисли нису кружница! Ја мислим у тангентама! Вама је кружница нада у повратак! Вама је Ново повратити се необретеним путем натраг у Старо!... Ново не може бити у кружници. “Ново не може бити у враћању... Ја нећу да се вратим! Ја сам одлучио да отпатујемо у Неповрат!”

Колумбо одлази у сличан онај Неповрат у ком остаје и Крешимир Хорват из ког “избија нека страшна негација према животу”. Неповрат конкретизован

смрћу која кажњава Макса за своје неповиновање бескрупулозној стварности. У том смислу сва три драмска текста, својим крајевима, нуде два излаза: на копно капиталистичког друштва вукова и излаз на море неповрата. А Буљан, Милер и Медвешек су, као морепловци двадесет првог вијека, истраживали обје стране, вјешто опомињући на велике опасности копна и рушећи илузију да ће нас, након напорне пловидбе, сачекати “благдан са плавим сном”.

Пишу > Нина Сибиновић, Николина Стјепановић

Позорје младих

Илузије младих глумаца

Овогодишње Стеријино позорје понудило је разноврстан и заводљив програм на Позорју младих. Публика је била сигурно уљуљкана у позоришни сан присуствујући фантастичним илузијама младих глумаца бројних драмских академија. И снови су добијали боју! Од академије до академије, од сна до следећег, имали смо прилику да видимо целовечерње представе, одломке и колаже, као и неисцрпну енергију глумишта чији је сан, управо, сцена. Узајамно смо уживали хранећи се потребним и сити посматрали завршетак фестивалских дана. До буђења новог ентузијазма и посматрања неких нових снова. До следеће године.

Академске представе су Стеријин живот започеле трећег дана Позорја, када су част да заиграју први добили студенти треће године глуме Академије уметности Београд извевши представу *Play Shakespeare*, плејаду Шекспирових одломака. Иако је представа саткана од мноштва Шекспирових комада, она је умешном кројачком руком исплетена у функционалну целину, где мисао и емоција складно буде и прате наредну.

Сценографију чине глумци који активно не учествују у датој сцени. Они извијају своја тела и покретима богате атмосферу и излажу чудесне, често симетричне, одговарајуће призоре. Такви прикази умирују, узнемирују или просто наводе да се запитамо зашто видимо баш оно дато. Једини реквизит јесте црвена марама. Попут глумачке сценографије, она сваком сценом мења функцију, значење и поставља ново питање. У извођењу где је све прорачунато, економично и ефектно, сценски покрет блиста. И том светлошћу ставља вео свог ткања на гледалачке очи и осећања. Класа: проф. Драгана Варагић.

Ноћна црнина није утихнула Шекспирову реч. Четврта година глуме на српском језику новосадске Академије уметности изводила је своју дипломску представу, Шекспирову *Буру*. Како комад диктира јединство времена, места и радње, исто чине и ови млади глумци и показују изузетно међусобно јединство својим присуством на сцени. У овом снеликом извођењу, губе се историјом наметнуте границе пола и наводи се да

је човек, биће, једнако способно и подложно насиљу, сновима, љубави, поштењу и уништењу, без обзира на стигму рода и класни сој. Ова *Бура* скида комичну хаљину, огрће трагични капут и оставља нас у реалности где магија не постоји, само патња и из патње лудост магичних мотива. Попут каквог сечива, та реалност. У једном замаху, точи крв умируће илузорне реалности и натапа је мртву новим бојама, јасним, заборављеним. Бојама Сунца, а били смо Месечеве слуге и плесали песмом Аријела. Песма је заувек мук, а бура, њен сведок. Однела је све. Класа: ред. проф. Борис Исаковић.

Следећег дана заиграли су студенти треће године глуме и позоришне режије Академије уметности Бањалука. Приредили су нам колаж који интензивно почиње монолозима Светог владике Николаја Велимировића. Стрељачки вод глумаца је постројен. Њихове пушке су реч уперене у гледалиште, претворено у врли аудиторијум криваца, који може само да слуша, без излаза. “Не кради државу!”, кажу. Један по један, метак по метак, реч по реч, наизменично. Потом нас воде кроз античке ходнике Еурипидових одломака, низ трагичне реке Шекспирове, да на послетку, смехом одјекне Нушић и велики аплауз. Свака глумачка кретња и свако заустављање, изгледали су попут слике уметника вештог ока за композицију. Класа: ванр. проф. Жељко Митровић и ред. проф. Ненад Бојић.

Владари те ноћи били су студенти друге године позоришне режије и глуме Факултета драмских уметности Београд. У три двадесетоминутна одломка, глумци нас позивају да са њима будемо ноћници и сагледамо економију емоција и сва лица која ноћним оком зуре свуд око нас. И горку истину, сви смо ми, заиста, заједно сами. На простору велике сцене Позоришта младих, на самој сцени, стотине гледалачких очију реже интиму Петре фон Кант, Рајнера Вернера Фасбиндера, у њеном дому мајушног сценског цепа. Ишчекујемо да прождеремо њен слом, близу, у том сивом простору огољених зидова. А можда је наша улога, управо улога каквих гаргојла чувара њених расточених мисли у галами тишине самоће.

Селимо се у простор мале сцене Позоришта младих. Сада смо странци који сведоче острањивању у одломку *Ни риба ни месо*, Франца Ксавера Креца. У мраку је кухиња, у кухињи мушкарац, а мушкарац једе сам, кришом. Жена доноси светло. Попут бакље у тамници гуши самоутамниченог мушкарца. Он је буктиња, само због пламеног напора одбија да гори. Неволу и свест доноси, још једном самоћа. И жена гаси светло.

Враћамо се великој сцени Позоришта младих и овај пут виримо у други цеп, паралелан, раскалашан, препун мангупа из *Ојере за три троша*, Бертолта Брехта. Сви смо мангупи за Поли и вршимо у ноћ. Коначно смо једно. Класа: ред. проф. Биљана Машић и ред. проф. Алиса Стојановић.

Пети дан почео је музиком студената четврте године глуме на мађарском језику, Академије уметности Нови Сад. Мјузикл, а у његовој сржи премиса, човек је инструмент, живот музика, а песма путовање. А путовање *Јовице Кукурузова*, по мотивима *Вишеза Јована* и песама Шандора Петефија, заиста је зачудно. Остало је препуштање и уживање у авантури овог, у сваком смислу, фантастичног спектакла, где глумци остављају срце на сцени, спајајући вештину свог глумачког заната са познавањем музике и сценског покрета, док музичари у дну сцене свирају. Замислимо на тренутак први пут свирану песму, која не престаје до тренутка када на инструменту живота не попуцају све жице. Да ли ћемо после многогодишње мелодије променљивог ритма успети да на исти начин одсвиримо њен почетак? Хоћемо ли се уопште сећати, онако истински, њеног тадашњег значења? И на послетку, да ли ћемо моћи да уживамо у њеним једноставним тоновима када смо савладали комплексније и пригрлили их као своје, ма колико мислили да поново желимо једноставност? Класа: Ђерђ Херњак.

Студенти друге године Академије лепих уметности *Тогорис* Београд играли су представу *Play Стерија* која је у себи спајала сцене из више комада Јована Стерије Поповића. Сцене су биле пажљиво биране и лепо ис-



Ко се боји *Вирџиније Вулф*, фото: Анико Бичкеи

повезиване и на најбољи могући начин су приказале рад и достигнућа студената ове академије. Крај је био изузетна реализација добре замисли и публика је, управо због тога, напуштала салу препуна утисака. Учесници су изводили песму због које сви добију прилику да изађу на сцену и тиме затворе своју колаж-представу са осећањем подједнаке важности (што је најчешће неизводиво и зато се може посматрати као подвиг). Музика је била ефектна и у духу времена. Стерија, као и увек, одличан избор. Класа: ред. проф. Божидар Ђуровић.

Шестог дана су се представили гости из Москве – ГИТИС и студенти треће године глуме Факултета уметности Универзитета у Приштини. Драгоцено је гледати представе других држава, јер оне увек носе новину и различитост, без обзира колико нам је данас све доступно путем интернета – ништа не може заменити ту енергију и дух који се осети само ако смо присутни. Московљани су одушевили публику својим способностима – плесом, говорењем поезије, певањем и пр-

венствено самом глумом. Одиграли су део Чеховљеве *Просидбе*, *Цилиндра* Едуарда де Филипа и *Уносној месџи* Островског. Сви глумци били су искрени у глуми и начисто са емоцијама које треба да изнесу. Класа: Галина Дубовскаја, Александр Бармак.

Глумци са Приштинског универзитета су нас, после руске лирике, гурнули у сурову реалност. Играли су *Класној нејријашеља* Најџела Вилијамса адаптираног и прилагођеног нашем окружењу. Неприлагођено понашање за које не постоји решење, несрећна генерација препуштена сама себи. Насиље је њихов однос према свету, међусобни односи, а насилни су и сами према себи. Свака част глумцима који су стоички поднели све физички захтевне сцене. Представа свом брзином јуриша ка разрешењу, али се нажалост чини да разрешења нема, но нада увек остаје, како њима, тако и нама. Једна права омладинска представа – класична за омладинце, а шокантна за старије – у сваком случају производи ефекат и одличан је избор. Класа: ред. проф. Јовица Павић.

Последњег дана на Позорју младих играли су студенти треће године НОВЕ академије уметности Београд и студенти друге године глуме Факултета драмских уметности Цетиње. Обе академије приказале су по две представе одигране у целини. Прва представа Београђана је добро позната, чак и екранизована драма *Ко се боји Вирџиније Вулф?* Едварда Олбија. Глумци су имали озбиљан задатак да глуме њима, претпоставља се, далеке ликове – како по годинама, тако и по осећању. Свесно су кореспондирали са филмом из 1966. године и очигледно били под његовим утиском, али су вешто успели да испливају, одлично се снађу, па чак и дају свој печат и виђење проблема својих ликова. Интересантна сценографија је делила сцену на пола, те указивала на поларитет парова који се константно укрштају. Друга представа је била савремени комад Тене Штивчић *Двије*, изузетно интригантна због врло озбиљних питања о друштву у коме живимо, а опет лака за гледање због привидне баналности у коју је све

упаковано. Читав заплет је интригантан и допадљив, те делује да је публика одговорила на захтеван задатак редитеља – успешно је пратила представу са потпуном присутношћу коју она изискује због неопходности замишљања – и у дворишту Културног центра након представе чули су се само позитивни коментари. Класа: проф. Светозар Цветковић.

Академија са Цетиња високо је поставила лествицу за све академије које буду долазиле у наредним годинама на Стеријино позорје. Представили су се комадима *Creeps* Лука Хибнера и *He iрај на Енлесе* Владимира Ђурђевића. Тема обе представе су бесмислени циљеви који воде бесмисленим животима који никада не спознају радост стварања и уживања у раду, што се не може рећи за младе људе који су учествовали у овом пројекту. Публика је увек сложна у томе да позориштима недостају добре комедије, а ове две представе су управо то. Иако су тек студенти друге године и имају још много да уче и напредују, својим извођењем оставили су утисак да за то не постоји још много простора. Интересантно је да представе нису постављали глумци, већ редитељи-студенти, што је за сваку похвалу и нешто што и друге академије можда треба да уведу у своју праксу. Класа: ред. проф. Бранислав Мићуновић (глума), ред. проф. Радмила Војводић, ванр. проф. Петар Пејаковић (режија).

Поред самих представа, посетиоце фестивала су током овог Стеријиног позорја могле заинтересовати и две позоришне, а *ванпредставне* активности – драматуршка радионица и увод у психодраму и теорију улога. Јана Дамјанов, психотерапеуткиња, тренер и супервизор психодраме, водила је дводневну радионицу, па потом и предавање на ком је говорила о историјату психодраме, методама и техникама, њеној примени. Утисци свих учесника били су позитивни и многи су се заинтересовали да наставе едукацију и у будућности постану и сами психодрамски психотерапеути.

На драматуршкој радионици, односно, јавном часу читања радова студената драматургије, представи-



Класни непријатељ, фото: Анико Бичкеи

лиле су се Академија умјетности универзитета у Бањој Луци, Академија уметности у Новом Саду и Академија уметности у Београду. Прочитано је пет драмских текстова спремних за сцену, *Шкраија* Иване Стјепановић и *Чварци* Стефана Алексића, треће године драматургије у Бањој Луци, затим *Лишница* Стефана Исаковића и *Бирки грама* Соње Манџић, четврте године драматургије у Новом Саду и на крају, *Подморница* Исидоре Радоњић, четврте године драматургије у Београду. Главни мотив свих прочитаних драма био је ескапизам у сваком његовом облику. Неким лицима то је пошло за руком, друга лица увидела су да бег није решење, а последњима је остало да чекају своју прилику да изађу из сопствених живота. Драматуршку радионицу водио је професор Зоран Ђерић.

Ови млади писци, пре свега, сведоче о звезданом своду будућег позоришног неба. Очекују нас само велике ствари.



ИЊИГО РАМИРЕС ДЕ АРО

Сцена

Разговарала > Бојана Ковачевић Петровић

Интервју: Ињиго Рамирес де Аро
(Íñigo Ramírez de Haro)

Позориште је данас живље него икада

Ињиго Рамирес де Аро (Гипускоа, Баскија, 1954), аеронаутички инжењер, филозоф, дипломата, филолог и драмски писац, носилац је наследне племићке титуле XX маркиза од Касасе у Африци, коју су његовим прецима доделили католички краљеви Изабела I од Кастиље и Фернандо II од Арагона, 1504. године у Шпанији. У сопственој биографији, Ињиго Рамирес де Аро наводи да је љубитељ слободе израза и да његово аристократско образовање почива на две кључне тачке: да се у кући никада не говори о новцу и да се према краљу и сељаку треба опходити једнако, као према обичним људима.

Рамирес де Аро је аутор више од двадесет драмских текстова, од којих издвајамо: *Noy no puedo ir a trabajar porque estoy enamorado* (Данас не могу на посао јер сам заљубљен), *Historia de un triunfador* (Прича о једном победнику), *La humanidad es fea* (Човечанство је ружно), *Negro contra Blanca* (Црнац прошив Белке) и *Tu arma secreta contra la celulitis rebelde* (Твоје шајно оружје прошив неукрошивој целулиши), за који је добио Награ-

ду HOLA (Њујорк, 2013) и Награду ACE (Њујорк, 2014) за најбољег драмског писца.

Његови комади *Me cago en Dios/Holly Shit* (премијерно изведен у Театру Ла Мама у Њујорку 2011) и *Trágala, trágala* (праизведба у Teatru Espanjol у Мадриду 2015) изазвали су у Шпанији бројне полемике, па чак и скандале.

У доба када је драма *Твоје шајно оружје у борби прошив неукрошивој целулиши* превођена на српски језик (између октобра и децембра 2014), Ињиго Рамирес де Аро био је отправник послова шпанске амбасаде у Београду. Тренутно живи и ради у Мадриду.

Поводом првог превода неког драмског комада Ињига Рамиреса де Ара на српски језик и објављивања драме *Твоје шајно оружје у борби прошив неукрошивој целулиши* у часопису "Сцена", разговарали смо са аутором на релацији Нови Сад–Мадрид–Торонто–Тоскана.

Позориште је једна од Ваших љубави и један од Ваших многобројних позива. Шта га чини особеним у Вашој каријери и како видите своју мисију у театру?

Позориште је јединствена уметност: тело у покрету. Књижевност је папир; филм је екран, музика је ваздух, архитектура је материја... али позориште је живо људско биће које се креће пред нашим очима, отелотворена реч. У својој величини и у својој беди. За оне којима ништа људско није страна, позориште се претвара у врхунски начин опхођења према тој рационалној животињи, несташној, разиграној и захтевној.

Живели сте, посећивали позоришта и имали премијере својих комада у Шпанији, Африци, Сједињеним Америчким Државама, неколиким латиноамеричким земљама... Шта мислите о данашњем театру? Постоје ли неке посебне струје, неки нови токови на тим просторима када је реч о избору тема, комада, редитеља и односу с публиком?

Проблем је јединствен. У свим местима које познајем (а знам их много), најупечатљивија особина данашњег (и свагдашњег) позоришта јесте његов плуралитет. Али наше културе, разорене монотеизмом, теже да све претворе у “моно”, у “једно”. Отуда и “естетски” монотеизам који је укореван у позоришту. Сажаљевам многе позоришне људе који упорно тврде да постоји само један начин стварања позоришта, и да је он добар. Није!!! То што је фасцинантно у разним градовима на пет континената је саживот многих позоришта са различитим естетикама – од традиционалног костумбризма до фанатичног експериментисања – где свако може бити величанствен у својој различитости, а истовремено делити с другим исто време и исти простор. Морамо учити од плуралитета: то је испит који треба да положимо.

Како видите будућност позоришта? Да ли мислите да позориште XXI века доживљава друштвену маргинализацију или сматрате да театар још увек има моћ да утиче на свест људи?

Мислим да је позориште данас живље него икад. И увек ће то бити. Човеку је потребно да уживо гледа људско тело, као што сам већ рекао, платно није до-

вољно. С друге стране, ми ствараоци морамо помно да пратимо шта је то што занима те разнолике светове, морамо умети да видимо, да унапред знамо како дишу. Да их заинтересујемо. То је велики изум Аристофана и трагичара. Постоји ли још неки људски проналазак који је за 2.500 година доживео тако мало промена и заинтересовао толико различите публике?

Међутим, у позоришту страх улива једино његова изванредна моћ утицаја. Због тога су сваковрсни тоталитаризми, религије, идеологије... одувек максимално користиле позориште за пропаганду и манипулацију масама као, на пример, католичка црква или Стаљин. Али они нису посезали за сваком врстом позоришта: трагедија је одувек била омиљени жанр диктатора и свештеника, док је комедија увек сумњива због своје снаге да раствара и нагриза све моћи.

Какве промене су потребне позоришту, какве нове форме би требало да нам донесе овај позоришни век? И да ли промена театра подразумева промену гледалаца, или тај процес тече супротно?

Сваки уметник, сваки стваралац живи трагајући за новим формама. Двадесети век је био нарочито плононосан у авангардним творевинама, а двадесет први је почео веома снажно. Оригиналност, провокативност и промена саставни су делови саме уметности. Сваки нови комад који седнем да пишем започне неким преступом. Да би човек кршио норму, најбоље је да буде функционер. А што се публике тиче, и даље се држим Артоових речи: да би било публике, прво мора да буде позоришта. То ме не брине. Напослетку, публика није у једнини већ у множини. Никада ме није изневерила.

У једном интервјуу изјавили сте да “за драмског писца нема већег задовољства од смеха публике”. Смех који изазивају Ваши комади заснован је на иронији, чак сатири. Колико је то за Вас као писца захтевно, посејати за префињеним нијансама језика ироније, у неку руку ризиковати, а потом чекати реакцију публике?



То је најтежи изазов. Како је говорио Мек Сенет, свако може да заплаче од лука, али још увек није откривено неко поврће које би нас засмејало.

Опет се дотичемо једне културолошке теме: та наша ужасна традиција научила нас је да “плачемо”, јер се то сматра “озбиљним”, “значајним”, “поштованим”, “узвишеним”, то се назива “истинитим”. Иста та традиција упорно тврди да је “смех” искључиво везан за ниже делове љуског бића. Отуда је смех био толико забрањиван. То је, једноставно, погрешно: смех је најозбиљнија ствар! Он нас наводи на размишљање! Ја не верујем у једноставну истину, стога могу да тврдим да нас смех највише приближава истинама. Или да упо-

требим речи Хардијела Понселе: “Истина је комична... Реци неку истину и видећеш како ће се људи смејати”.

Будући да презирем традиције, моћи, религије, обичаје, ствари које се подразумевају, чистоту језика и појава, експлоатацију мушкараца (и жена) мушкарцима (и женама)... једноставно настојим да се ослободим свег тог смећа. А ништа не ослобађа боље од правременог грохота, када осетиш да ти се све изнутра помера. Обнова смеха! Па још ако је интелегентан, свака част. И ако те уз све то натера на размишљање, *chapeau!*

Провели сте шест месеци у Србији, у дипломатској мисији. За то време сте веома добро упознали наш

позоришни миље. Какав сте утисак стекли о театру у земљи коју до тада нисте познавали?

Пре свега изненађен сам бројем позоришта, уметника и професионалаца. То нисам очекивао. С обзиром на чињеницу да не говорим ваш језик, нисам у могућности да пружим подробнију анализу, али на основу тога што сам видео и људи с којима сам разговарао, стекао сам утисак да имате много оних који раде фасцинанте ствари. Међутим, пошто је Србија “рањена” земља и када је о позоришту реч, многи не цене довољно то што раде. А дивота вашег позоришта је у томе што је истовремено потпуно локално и универзално. Београд има огроман позоришни потенцијал којег није свестан!

Један од ваших комада који обилују суптилним хумором и префињеном (чак провокативном) иронијом је **Твоје тајно оружје у борби против неукротовог целулита**, за који сте добили две престижне америчке награде. Дело је премијерно изведено у Њујорку 2013. а сада се први пут појављује у преводу на српски језик. Реч је о актуелном тексту, применљивом на свако друштво и окружење, који сте стварали са идејом да “понудите публици нову позоришну забаву”...

Тај комад почео сам да пишем пре десет година, али сам га одложио у фиоку. Пре две године сам му се вратио и сасвим га изменио за њујоршку премијеру. То је још један од мојих изазова: да десет година касније комедија има исту вредност; сазнање да “овде и сада” данас ти елементи нису доживели промене у односу на “овде и сада” пре десет година, или стотину, или хиљаду... Дакле, “овде и сада” су такође “тамо и увек”. Управо то ме фасцинира код грчког и римског позоришта, код шпанског барока Лопеа и Калдерона, или Шекспира. Питања којима су се ти људи бавили и даље нас интересују. За мене је већи подстицај да истражујем то што је трајно у људском бићу кроз векове него нешто што је подложно промени, што брзо стари.

Комад *Твоје тајно оружје у борби против неукротовог целулита* нарочито волим јер се под привидом глупости и забаве откривају дубоке истине наше стварности, које нас интимно дотичу и повређују...

Када пишете, да ли више мислите на публику или на протагонисте свог комада?

Када пишем не размишљам ни о чему. Штавише, мој проблем је што имам утисак да никада не размишљам. Тешко је размишљати. Волим да понављам Ваље-Инкланову реченицу: “Увек ће постојати недоумица да ли је човек животиња која треба да размишља или само да пасе.” Величина људског бића, и у исто време његов очај, јесте граница: желео бих да имам више маште, већу моћ размишљања, више духа, шири ум... и све друго. Писање подразумева непрестано ударање главом о зид. И ако се одвали неки камен, ето дела. Али када се пробудите, зид је и даље ту.

Однедавно сте поново у Мадриду. Какви су Вам планови везани за тамошња позоришта?

Најесен се враћам у још веће мадридско позориште са својим новим комадом *Trágala, trágala*, чија премијера у марту је довела до тога да ме актуелна конзервативна влада смени с дипломатског положаја у Србији. У том комаду се као протагонисти појављују савремене личности и појаве из шпанске (и европске) историје: нови друштвено-политички покрети као што је “Подемос”, сепаратистичка стремљења дела каталонског друштва и општи избори у Шпанији. Да ли је позориште икад било плодносније и утицајније него у временима неизвесности и кризе?

Али, мој нови велики пројекат је идеја да направим истински велику позоришну продукцију са пет премијера годишње, мојих и туђих комада, различитих естетика за разноврсну публику, који би могли да путују широм Шпаније, Европе и остатка света. *Твоје тајно оружје у борби против неукротовог целулита* биће један од њих. Зато бих веома волео да видим тај комад идуће сезоне у Србији.

Ињиго Рамирес де Аро

Твоје тајно оружје против неукротивог¹⁾ целулита

ПРЕВОД СА ШПАНСКОГ > Маријана Алексић, Ивана Андрић,
Андријана Биљић, Јелена Дамјанић, Марија Јаћовић,
Ана Крстић, Милена Миленковић, Бојана Новковић,
Сања Пешић, Невена Петковић, Софија Пијевић, Ду-
шанка Томић, Милица Цекић

СТРУЧНА РЕДАКЦИЈА И КООРДИНАЦИЈА ПРЕВОДА²⁾:
Бојана Ковачевић Петровић

НАСЛОВ ИЗВОРНИКА:

Íñigo Ramírez de Haro,
Tu arma secreta contra la celulitis rebelde

- 2013. Награда ХОЛА за најбољег драмског писца, Њујорк, САД
- 2014. Награда АЦЕ за најбољег драмског писца, Њујорк, САД
Reg. Prop. Intellectual. 106.189

1) Реч *бунџован* (шп. *rebelde*) везана је за радњу драме, али уколико редитељ процени да му више одговара неки од синонима (пркосан, непослушан, непокоран, упоран), наслов се може модификовати. (Прим. прев.)

2) Превод ове драме настао је у оквиру предмета “Традуктологија” проф. др Јелене Рајић на мастер студијама Катедре за иберијске студије Филолошког факултета Универзитета у Београду у школској години 2014/2015.

(Улази Рамирес. Пали се светило у сали.)

РАМИРЕС: Одбијам!!! Готово је!! Преварили смо вас! *(Публици.)* Ви сте данас дошли овамо да гледате представу “Твоје тајно оружје против бунтовног целулита”. Зар не? Е па нећете је гледати! Данас овде те представе неће бити. Ни те, нити било које друге. Нисам расположен. Доста је било позоришта, молим вас! Мука ми је! Огорчен сам! Не могу више то да издржим! ...Знам да имамо проблем јер ви долазите у позориште да бисте нешто гледали, неку представу, трагедију, драму, комедију, фарсу, било шта, причу која има почетак, заплет и крај. И још бисте да то буде што краће, да не би било досадно, мада не баш толико кратко да не вреди улазнице коју сте платили и да, наравно, буде подједнако занимљиво као телевизија или биоскоп. Је л’ тако или није? Имате пуно право, платили сте улазницу... Даме и господо, моја је дужност да вам саопштим нешто што се вероватно неће свима допасти. Верујте да ми је жао. Зар није моја највећа жеља да задовољим публику? Али овде вечерас од тога нема ништа, нити ће га бити... И шта сад? Претпостављам да у једној оваквој ситуацији желите да одете и да вам врате новац... То би било најлогичније, али нажалост, не можете никуда да одете, а ово позориште вам сигурно ништа неће вратити. Заборавите на продуцента. Врата позоришта су закључана до краја представе. Не знам колико ће то трајати! Сигурно не мање од дванаест сати. Можете ући, али не можете изаћи. А не смете ни да заспите. Пробудићемо вас једноставним звучним механизмима *(чују се нејријатни звуци)*... Шта ће сад да се деси?... Не знам ни сам... Шта мислите да у наредних дванаест сати ништа не радимо? Само да чекамо. Ништа више. Како вам се то чини? Шта ако вам стварно буде досадно? Знам да читаво наше друштво осећа паничан страх од досаде, опседнуто је “стимулансима”, зато вас и бомбардују новинама, часописима, радио станицама, телевизијским програмима, рачунарима, интерне-

том, гугловима, блекберијима, ајфонима, ајподима, ајпедима, боже ме сачувај!!! ... Е, па, овде ће се данас десити нешто сасвим супротно: стварно ћете се досађивати као никада до сада. Досађиваћете се до очајања, док не почнете да вичете: “Доста више!”... Данас ћемо видети шта се дешава! Шта се дешава кад се не дешава ништа? Шта се вама дешава? Зар то није величанствено? Па још на научној бази... Уосталом, овде сам ја вишак. Не бих желео да вас баш ја “забављам”. То би било смешно! Пошто ће ово потрајати, а ја идем кући, замолио бих вас за аплауз који ми следује како не бих морао да чекам до краја. Осим тога, добро ће вам доћи да се покренете... *(Посматра их.)* Делујете ми веома смирено. Не верујете ми. Навикли сте да је све око вас лаж! Боље. Не можете ни да замислите како ће вам овде бити након дванаест сати без икакве разоноде. Како уопште човек може да се разоноди без разоноде?... Узгред, имате дивне тоалете у дну сале. Као што знате, можете да радите шта год желите. Барем једном осетите како је то бити главни глумац, осетите ту слободу. Збогом.

(РАМИРЕС иде ка излазу из позоришта. Са једног седишта, Санџаго.)

САНТЈАГО: Пардон... Пардон, молим Вас.

РАМИРЕС: Мени кажете?

САНТЈАГО: Да.

РАМИРЕС: Да вам право кажем, ја више нисам овде.

САНТЈАГО: Али хтео сам...

РАМИРЕС: Причајте с гледаоцима. У томе је ствар. Позориште сте ви, публика.

САНТЈАГО: Наравно, али...

РАМИРЕС: Не! И даље сте залуђени. Још увек сматрате да сам ја неко, неки ауторитет. Ауторитет не постоји! Ово је демократија. Ја нисам нико. Сами сте међу једнакима. Спољашњост не постоји, све долази изнутра.

САНТЈАГО: Бићу веома кратак...

РАМИРЕС: Не! Уосталом, нисте овде да бисте гледали представу и да би вам неко пасивно испунио време, ваше време. Нисте дошли да убијете време него да га проживите. Једном у животу, бићете власници свог времена.

САНТЈАГО: Наравно, али, молим Вас, само тренутак... Само бих желео да Вам честитам.

РАМИРЕС: Да ми честитате?

САНТЈАГО (*Устаје са седишта и приближава му се. Пружа му руку. Грли га чврсто.*): Честитам!

РАМИРЕС: Је л' Ви то мене исмевате?

САНТЈАГО: Одакле Вам та идеја? Да ли бисте ми дали аутограм? (*Даје му улазницу да се пошине.*)

РАМИРЕС (*Пошине*): Добро је што сада користите прилику јер кроз дванаест сати не знам да ли ћете то и даље желети.

САНТЈАГО: Чини ми се да ће ова представа бити веома занимљива...

РАМИРЕС: Много ми је драго због тога. А сад, уз Ваше допуштење, одлазим. (*Одмиче се од Сантјага. Креће да изађе. Сантјаго му препречује пут.*)

САНТЈАГО (*Зевајући*): Само сам хтео да Вам кажем да... Да је ова представа... Како да Вам објасним? Импресиониран сам начином на који сте успели да... Не налазим речи... Извините... Ја нисам тако начитан као Ви... То је данас веома тешко постићи у једној представи. Усудио бих се да то назовем... Како да кажем?... Досадом! Али да се разумемо, једном... веома аутентичном... досадом.

РАМИРЕС: То ми је све време и био циљ. Моје представе могле би да се играју и без публике, али једно је јасно, јавне институције, министарства културе, надзорни одбори, општине, фондације, увек јасније сагледавају ситуацију од грађана, разумеју ме и финансирају без икаквих проблема. Овај комад је толико досадан да су га одмах финансирали.

САНТЈАГО: Видим да то није последица случајности већ једног дугог промишљања...

РАМИРЕС: И рада. Права уметност увек је резултат напорног рада. Уверавам Вас да није лако. Људи мисле да јесте, али није...

САНТЈАГО: Не би требало да буде. Добро, да Вам више не одузимам време, враћам се на своје место... (*Враћа се.*)

РАМИРЕС: Није тешко направити досадну представу. Сви праве досадне представе, и то веома добре. Реч је о свакодневној појави. Ја говорим о нечему што сте Ви умели да запазите врло оштроумно и интелигентно...

САНТЈАГО: Много Вам хвала. Још више ми значи јер то долази од таквог ауторитета као што сте Ви.

РАМИРЕС: Да, ја говорим о једној научно неподношљивој представи. Представи која у гледаоцу буди жељу да убије писца, редитеља, глумце, особу на суседном седишту... Разумете?

САНТЈАГО: Не знам...

РАМИРЕС: Представа која у Вама убија жељу да икада више поново дођете у позориште. Зар не кажу да је позориште у кризи? Ово је једини начин да се опорави! А за то је, мада није у реду да ја то кажем, за то је потребан велики таленат.

САНТЈАГО: Који Ви и те како имате.

РАМИРЕС: Много Вам хвала на подршци, јер, искрен да будем, углавном наилазим на неразумевање. Сад стварно идем. Збогом. (*Креће у правцу излаза.*)

САНТЈАГО: Не могу да верујем. Можда у ствари публика није спремна да разуме једно такво дело као што је Ваше.

РАМИРЕС: Пријају ми Ваше речи, али заиста мислим, мислим заиста, да Ви то кажете само да бисте ми се улагивали.

САНТЈАГО: Ја да Вам се улагујем? Не улагујем се ни својој жени. Што бих онда Вама? Ја говорим то што

осећам. А то што осећам кад видим Вашу представу је такво очајање да се питам како сам могао да будем такав идиот да дођем да гледам овај кошмар. Упорно сам се питао: “Зар никад нећеш научити? Зар ти у животу није довољно срања него ти још треба да идеш у позориште?” Право да вам кажем, осетио сам огромну жељу да вас убијем. Сад када сте преда мном, поново то осећам. Убићу вас. Ослободићу свет превараната и хвалисаваца... (*Баца се на Рамиреса.*)

РАМИРЕС (*Измиће му се.*): Одиста искрено, искрено одиста, честитам и Вама и себи, Још увек има првих гледалаца као што сте Ви. То ме испуњава надом. Али, морате да научите да се контролишете.

САНТЈАГО (*Јурећи га њо сали између седишта.*): Мало су траћу да се контролишем. Отарасићу Вас се, скоте! Зар стварно мислите да ја и остали који су тренутно у овој сали, немамо ништа паметније да радимо него да трпимо ваше идиотлуке? Треба да идете код психијатра јер имате озбиљне проблеме! А поврх свега хоћете да одете кући, а нас да оставите да овде отпадамо дванаест сати. Треба имати муда...

РАМИРЕС (*Излази на позорницу ајлаудирајући.*): Браво! Напокон неко нешто осећа!

БАРТОЛА (*Истовремено са дешавањем на сцени, Бартола је закаснила и тражи своје место.*): Извините што касним... Срамота жива! Први пут сам у позоришту. Јесам ли много пропустила? Зар овде не постоје развођачи? (*Показује улазницу једном од гледалаца.*) Које је моје седиште?

РАМИРЕС (*Сантјагу.*): Ја Вам препоручујем да комад погледате неки други дан како бисте похватили силне детаље који су Вам данас можда измакли.

САНТЈАГО (*Рамиресу.*): Још ми се и подсмевате.

БАРТОЛА (*Тражи своје место.*): Сантјаго, где си?

САНТЈАГО (*Хваћа Рамиреса за врат.*): Не могу више да Вас поднесем. Убићу Вас! (*Стеже га.*)

БАРТОЛА (*Публици.*): Је л’ већ много њих умрло? Обожававам кад има смрти и крви, иако сам вегетаријанка...

РАМИРЕС (*Зјабивши Сантјага за руке.*): Ако ме убијете, то ће Вам донети само незгоде, на пример, отићи ћете у затвор...

САНТЈАГО (*Оштрине се.*): Да. У праву сте.

БАРТОЛА (*Гледајући ка позорници, први пут види Сантјага.*): Па, то је мој Санти! Ено га, на позорници! Јој, шта ме снађе! (*Пада на седиште.*)

РАМИРЕС (*Узима Сантјагове руке и приноси их његовом врату.*): Ја Вам предлажем да ту енергију ослободите сасвим здраво, здраво сасвим, тако што ћете је усмерити против самог себе. Стегните себе око врата. Извршите самоубиство.

САНТЈАГО: Не искушавајте ме... Много сам напет.

БАРТОЛА (*Сантјагу.*): То није твоје место! Рекли су ми да гледаоци седе овде. Сместа долази овамо!...

РАМИРЕС (*Сантјагу.*): Окончајте то већ једном. Зашто да и даље живите?... Само ми је жао што ћете пропустити да се досађујете у овом комаду који је тек почео. А данас ћемо тежити нечем много већем, као што је метафизичко досађивање...

САНТЈАГО (*Ослобађа се.*): Чему...?

БАРТОЛА: Чему?

РАМИРЕС: Досађивању које ће сасвим сигурно, сигурно сасвим, уништити публику не само у физичком смислу, смислу физичком, већ у сваком погледу, па и у психичком смислу, смислу психичком.

САНТЈАГО: Јеботе, ал’ је досадно!

БАРТОЛА: Какав простак! (*Публици.*) Извините, молим вас.

РАМИРЕС: Ви већ сада сасвим слободно, слободно сасвим, можете да се умешате.

САНТЈАГО: Ја?

РАМИРЕС: Да. Видим да сте отворени за нова искуства. То баш није уобичајено. Људи су веома затворени... Ви сте изабрани!

БАРТОЛА (*Публици.*): Кад ово испричате мојим другарицама, неће ми веровати.

САНТЈАГО: Шта хоћете од мене?

РАМИРЕС: Ја у Вама видим просечног човека, попут 99% људи које виђамо на улицама, односно које, боље речено, не видимо. Невидљивог човека, број, статистику... сасвим простог, безначајног, неважног... јадног човека.

САНТЈАГО: Човече, баш ти хвала.

БАРТОЛА: И ја га тако видим.

РАМИРЕС: Нудим Вам будућност: почели бисте као Ама-тер... И могли бисте брзо да напредујете у мог Ученика. Како Вам се чини? Треба само да будете то што јесте. Ако се не варам, да бисте пошли мојим стопама, морали бисте да оставите жену, децу, породицу, нацију, религију, посао, телевизор...

САНТЈАГО: Телевизор сигурно нећу.

БАРТОЛА: Не знам зашто ови људи одмах желе да ти одузму телевизор.

РАМИРЕС: Морате да изаберете.

САНТЈАГО: Немојте ме терати да бирам! То ми тешко пада!

РАМИРЕС: Ви прелазите праг једне нове димензије о којој нисте могли ни да сањате... Ослобађање помоћу досаде. Досада као основни извор живота, настајања, духовности. Никада се више нећете “разонодити”, или, што је још горе, “забављати”, каква страхота! Ви ћете бити протагониста мог новог научног експеримента. Ја ћу бити ваш учитељ. Ипак не идем кући. Остајем...

БАРТОЛА: Ја му не бих веровала. Оваква места уопште нису сигурна.

САНТЈАГО: Од срца вам захваљујем на указаном поверењу. Нико нема обичај то да ради, осим када им треба мој новац или глас... Али не могу. Морам да идем.

БАРТОЛА: Сад сте га скроз збунили!

РАМИРЕС (*Загржавајући га.*): Немојте оклевати, будите део највеће позоришне, уметничке, научне револуције двадесет првог века.

САНТЈАГО: Не знам... Волео бих да се посаветујем са својом женом.

БАРТОЛА: Душо, волим те.

РАМИРЕС: Нипошто! Ту постоји велики проблем, јер ако будете заједно, можда ћете се забављати.

САНТЈАГО: Да се забављамо заједно? То би стварно била новост. Не можете ни да замислите колико се моја жена и ја заједно досађујемо.

РАМИРЕС: Могу да замислим, али моје искуство каже да је боље да је не укључујемо. Ви сами, ако вам нико не смета, можете много боље и више да се досађујете.

САНТЈАГО: Не верујем. Јесте ли некада живели са женом? Знате ли за нешто досадније од брака?

БАРТОЛА (*Санџјагу.*): Ти си, бре, досадан! Дођи овамо, сад ћеш да видиш свога бога! Ма, шта радиш тамо? Једном у животу закасим...

САНТЈАГО (*Враћа се на своје место.*): Објаснићу ти, смири се...

БАРТОЛА (*Рамиресу.*): Да вас није можда малтретирао? Ударио вас је! Немојте да га пријавите, молим вас. Склон је насиљу, али уверавам вас да није лош момак. Пре неки дан једна комшиница питала ме је да можда нема шизофренију... Да, то су они неурачунљиви...

САНТЈАГО: Шта причаш?

БАРТОЛА: Не би ме чудило кад би ме ових дана позвали да ми кажу да је упуцб сву децу у некој школи. Јадни, већ могу да их замислим...!

САНТЈАГО: Све је у реду, љубави!

(Рамирес кришом прелази у групу план и излази.)

БАРТОЛА: Мислиш ли да је лепо то што си рекао о мени?

САНТЈАГО: Морамо да разговарамо.

БАРТОЛА: Да разговарамо?

САНТЈАГО: Да, да разговарамо!

БАРТОЛА: Кол'ко дуго нисмо разговарали! Дај ми времена. Нисам навикла. Мора да су те дрогирани! Па да, то је у питању. Овде нешто смрди.

САНТЈАГО: Одлично сам. Видела си да сам упознао редитеља...

БАРТОЛА: Мислиш да је то стварно био редитељ? Да није можда из одржавања? Не верујем да би неки редитељ губио време у причи с тобом.

САНТЈАГО: Наравно да је био Господин Редитељ!

БАРТОЛА: Какав је осећај бити на сцени?

САНТЈАГО: Ништа посебно.

БАРТОЛА: Одувек сам мислила да је занимљиво! Је л' те много било срамота?

САНТЈАГО: Престани да причаш глупости. Господин Редитељ нам нуди будућност.

БАРТОЛА: Будућност! Ево, већ сам се узбудила.

САНТЈАГО: Не препадај ме, љубави. Јеси ли била ту када ми је Господин Редитељ рекао да сам интелигентан?

БАРТОЛА: Или ти булазниш, ил' је тај човек идиот.

САНТЈАГО: Али он је јако познат.

БАРТОЛА: Онда мора да је врло паметан. А шта си ти урадио?

САНТЈАГО: Ја, помислио на тебе.

БАРТОЛА: Имаш изузетну способност да све поквариш.

САНТЈАГО: Биће да је то љубав.

БАРТОЛА: Зашто човек, кад нема шта друго да каже, говори о љубави?

САНТЈАГО: Е, баш си дубокоумна!

БАРТОЛА: Понекад је срећа бити тако плитак као ти. Због дубокоумности само патим. Живети с тобом је просто губљење времена.

САНТЈАГО: И даље ме гане када ми ласкаш као првог дана. Колико успомена!... Добро, шта ћемо онда? Да се придружимо Редитељу?

БАРТОЛА: Зар не видиш да хоће све да ти узме? Ја му не бих веровала, ово је позориште... Боље да сам отишла код педикера, имам жуљ...

САНТЈАГО: Он гарантује да ће ово бити нешто најдосадније што је ико икад видео.

БАРТОЛА: Напокон неко иоле креативан. Међу нама је готово. И још нешто, не опраштам ти то што си ми пред овим људима рек' да сам досадна.

САНТЈАГО: Али нисам...

БАРТОЛА *(Публици.):* Рекао је да сам досадна, зар не?

САНТЈАГО: Говорио сам о нечему другом.

БАРТОЛА: Е да знаш да си ти досадан! И шта се синоћ догодило? Шта? Реци ми.

САНТЈАГО: Ништа.

БАРТОЛА: Како ништа?! Теби није ништа то што си заспао када смо...

САНТЈАГО: Ћути!...

БАРТОЛА: Шта ћути? Нећу да ћутим, не знаш кол'ко ме боли! *(Публици.)* Радили смо оне ствари, знате на шта мислим... Како то називате? ...Коитус *(изговара ко-и-тус)*, да се културно изразим. И у најромантичнијем тренутку... он је на мени заспао. Је л' вама то лепо?

САНТЈАГО: Ћути, љубави! Не мора публика да...

БАРТОЛА: Порекни ако си мушко!

САНТЈАГО *(Публици.):* Добро, није било баш тако. Мислио сам да смо завршили...

БАРТОЛА: Још горе! Ал', добро... Па ти онда и не знаш када...?

САНТЈАГО: Молим те, љубави, доста је...! Био сам уморан.

БАРТОЛА: Ти си, бре, увек уморан. У томе је проблем. (Публици.) Родио се уморан.

САНТЈАГО: Мислим да ове људе не занима наш приватни живот...

БАРТОЛА: А ми као имамо приватни живот? То значи да смо битни...

САНТЈАГО: Хоћу нешто да ти предложим.

БАРТОЛА: Предложиш! Коју фудбалску утакмицу желиш да гледаш?

САНТЈАГО: Нема везе с тим.

БАРТОЛА: Не сећам се да си ми икада, откако смо у браку, предложио нешто друго. (Публици.) Никада му се не излази. Увек је код куће испред ТВ-а. Ако пропустимо неку емисију, то је трагедија... Ја, за разлику од њега, волим да се дотерујем, да излазимо са другим брачним паровима, да идемо на вечере, да играмо бинго... Ма, да упознајем свет, ал' с њим то је немогуће!

САНТЈАГО (Бартоли.): А ко трпи ташту? (Публици.) Ја је трпим! Сваког дана. У кућној хаљини и папучама. А тек што смрди! Не купа се. Каже да је то непотребан трошак. (Бартоли.) Иди с ким хоћеш и остави ме на миру!...

БАРТОЛА (Сантјагу.): Знаш шта, и хоћу, одлазим овог трена. Разводимо се и крај приче! (Креће ка излазу.)

САНТЈАГО (Бартоли.): Али водиш и ташту. Јер ти немаш образа и спремна си да се разведеш и оставиш ми своју мајку за успомену. (Публици.) Разлог што не можемо никада да изађемо је то што не можемо да оставимо ташту саму... Има већ сутра да је одведем у старачки дом.

БАРТОЛА: Ако ће неко да иде у старачки дом, онда си то ти. Маторац један! (Публици.) Он би још желео да буде млад као моја мајка. (Сантјагу.) Ти говориш о мирисима. А твој задах, шта с тим? (Публици.) А тек што подригује! Замислите његов задах наташте сваког јутра. И тако тридесет година! Требало је све-

тицом да ме прогласе! (Сантјагу.) А тек твоји кремљи и слине...? (Публици.) Веома је великодушан када су излучевине у питању, да се изразим на фин начин. (Сантјагу.) Јер ја јесам врло фина!

САНТЈАГО: Слободно ме заборави! И да знаш, моје обилне излучевине повезане су са мојим емотивним незадовољством. То ми је рекао психолог у хитној.

БАРТОЛА: Наравно да ћу да те заборавим. За трен ока. Одлазим. (Иде ка излазу између седишта. Публици.) Једном га убедим да изађемо и... Неће да ми опрости. Погледајте, направио ми је читаву сцену да би ме казнио. А знате зашто?... Зато што ће пропусти порнић на ТВ-у.

САНТЈАГО: Дакле ја сам теби направио сцену!

БАРТОЛА: Него шта! (Публици.) Каж'те, ко је започео? Хај'те, они који мисле да је он, нека устану, а они који мисле да сам ја, нека остану да седе... (Сантјагу.) Видиш? Мени је стварно свеједно. Ово је крај! Ја се више не расправљам. Разводим се и крај приче. Збогом. (Излази. Улази.) Закључано је! Отвор'те! Код кога је кључ?

САНТЈАГО: Код кога ће бити? Код нашег Господина Редитеља. Мислиш да можеш да изађеш кад пожелиш? А договор? А солидарност? А захвалност? (Трчи ка сцени.) Господине Редитељу! Господине Редитељу!...

РАМИРЕС (Улази.): Ко то виче? Молим вас!...

САНТЈАГО: Представљам Вам своју госпођу, Бартолу. Како Вам се чини?

БАРТОЛА (На ивици сцене. Рамиресу.): Дајте ми кључ!...

САНТЈАГО (Бартоли.): Љубави, молим мало више поштовања и каже се – “молим Вас”. Разговараш са Господином Редитељем главом и брадом, уметником, научником, номинованим за Нобелову награду...

БАРТОЛА (Улази на сцену. Гледа публику и свуда око себе. Огледа се у џугријери.): Величанствено...! На сцени сам... Не могу да верујем... Какав осећај...! Ни у најлуђим сновима нисам могла да замислим да ће

доћи овај тренутак... И сви ме прождиру погледом. Врти ми се у глави... Можда сам већ постала позната. Сантјаго, мислиш ли да сам позната?

САНТЈАГО: Љубави! (*Рамиресу.*) Ту смо, Господине Редитељу.

БАРТОЛА (*Рамиресу.*): Ви, тако лепа и тако осећајна... Мислите ли да сам већ позната? То ми је веома важно да бих знала како да се понашам. Где су ти параци?! Када долазе новинари да ме интервјуишу? (*Изјовара ин-џер-ви-ју-и-шу.*) А телевизија? И за радио бих имала шта да изјавим. (*Сантјагу.*) Наравно, прво што ћу им испричати је прича о нама. (*рамиресу.*) Да, о нашем разводу. У детаље. Већ могу да замислим странице у пуном колору. Верујте да ћу као славна личност бити врло једноставна. И врло приступачна... Ма, не! Кад боље размислим, нећу бити нимало једноставна. Баш напротив. Бићу вештица. Такве више воле. Бићу веома зла, веома пакосна и веома отровна... Скроз изопачена. *Публици.* Ја знам да сам zgodна и да ви желите да знате моје најинтимније тајне, сваку ситницу. Даћу вам свој фејсбук (*Изјовара фејс-бук и џивиџер, изјовара џиви-џер*) да бисте из минута у минут пратили моју сентименталну температуру... Већ видим како ме скидате погледом...

САНТЈАГО: Љубави, Редитеј је врло заузет човек...

РАМИРЕС (*Бартоли.* *Пружајући јој руку.*): Драго ми је, Бартола. Почнимо један експеримент...

БАРТОЛА (*Рамиресу.*): О, да. (*Пружајући му руку.*) И мени... је... драго. Јесте ли и Ви то приметили? Између нас двоје је севнула муња. Није Вас спржила? Не горите од жеље да ме интимније упознате...?

РАМИРЕС: Па... Овај...

БАРТОЛА (*Сантјагу.*) Је л' видиш сад како изгледа прави мушкарац? Без иједног набора на сакоу. Беспрекоран. Погледај ти то држање. Тај гел за косу ме излуђује. А тек како мирише! Каква дивља свежина у његовом даху! (*Рамиресу. Задржавајући му руку.*)

Шта, занемели сте од силне страсти? Не чуди ме. Тако је то са мном. Довољно је да Вас човек погледа па да схвати да сте геније. (*Показујући на Сантјага.*) А не к'о овај! Што мени увек мора да западне најгори? А какве сам удвараче имала...

РАМИРЕС: Свиђају ми се особе које имају способност запажања.

БАРТОЛА (*Иде према седмичким.*): Одлазим. Нисам навикла да ме називају "особа".

САНТЈАГО: Врати се, љубави. Редитељ је хтео нешто друго да каже. Мораш да схватиш да његове речи имају више значења...

БАРТОЛА (*Сантјагу.*): Више пута сам ти рекла да ме пред другима не зовеш "љубави", и не само то већ да се правиш да се не познајемо, јер то је, уосталом, истина.

РАМИРЕС (*Бартоли.*): Нисам хтео да Вас увредим.

БАРТОЛА (*Рамиресу. Прилазећи му.*): Веома сам повређена.

САНТЈАГО (*Бартоли.*): Не буди таква.

БАРТОЛА (*Сантјагу.*): Е, па, баш хоћу да будем таква. (*Рамиресу.*) А каква би требало да будем...?

САНТЈАГО (*Рамиресу.*): Господине Редитељу, шта треба да радимо? Спремни смо.

РАМИРЕС (*Сантјагу.*): Видиш? Рекао сам ти да с твојом женом неће ићи тако лако.

САНТЈАГО (*Рамиресу.*): Дајте јој шансу. Мало је нервозна. Јадница не зна да се понаша пред тако битним људима као што сте Ви. Она је са села, домаћица...

РАМИРЕС: Грозим се и саме помисли на везу.

БАРТОЛА: Опа, какав је то страх! Мужјаци се удружују. Сва дрхтим. (*Рамиресу.*) 'Ајде, господине нежењо, то о паровима понов'те пред мојим ушима. (*Сантјагу.*) Ти и ја више нисмо заједно. А шта ако се лудо заљубим у овог човека?

РАМИРЕС: Заљубите се лудо.

САНТЈАГО (*Бартоли.*): Била би у стању то да ми урадиш? Зато ја више волим телевизор где се све дешава на екрану, без оваквих заврзлама од крви и меса.

БАРТОЛА (*Санџају.*): Тачно тако, од крви и меса! Телевизор је увек тако хладан, ништа се не дешава. Али ово је позориште. Сви су од крви и меса. (*О Рамиресу.*) Тако је згодан. Ајој, а тек каква му је алатка...!

САНТЈАГО: Како се усуђујеш? Досађујеш Господину Редитељу.

БАРТОЛА (*Санџају.*): Љубоморан си? Је л' би могао да убијеш због мене? Убио би овог сиротог редитеља?

САНТЈАГО: Бартола!

БАРТОЛА: Учини то због мене. То би била једина велика ствар коју си урадио у животу. Обећавам да ћу те посећивати у затвору. Најмање једном годишње, да ти честитам Божић...

РАМИРЕС: Сад је доста! Одлучио сам. Вас двоје ми не одговарате. Вратите се на своја места! Систем вас је неповратно искварио. Погледајте публику... Не досађују се! Забављају их ваше приче, ваши покрети, ваше глупости...! Чак се и смеју. Публика се добро проводи! Неее! То је ужасно! Та проклетиња ме и даље прати. Рекао сам да не може! Да овде неће бити позоришта! Ја предлажем нешто сасвим другачије. Предлажем искуство. Предлажем да се занемари 2.500 година позоришта од кад је Теспиду синула необична идеја да раздвоји глумца од хора и гледалаца. Предлажем да се позориште врати својим религијско-дионизијским коренима када није било шизофреније: гледалац је био и глумац и представа. Треба да створим новог човека и нову жену...

САНТЈАГО (*Рамиресу.*): Она је крива! Нисам ја. Ја сам Ваш Аmater и желим да постанем Ваш Ученик. Урадићу све што ми кажете.

БАРТОЛА (*Рамиресу.*): И ја. Ја сам сад сасвим нова жена. Ваша лична девица. Пробајте ме...

РАМИРЕС: Ништа не схватате! Бацате ме у очајање! Ви сте робови традиционалних идеја... Ви желите да се забављате!

САНТЈАГО: Ја да се забављам? Нипошто! Кунем Вам се.

БАРТОЛА: Само ми још то фали, да се неко поред мене забавља.

РАМИРЕС: Представа се не дешава овде, на сцени, већ ту, у вама. Не сумњам да имате добре намере и да хоћете да ми удовољите...

БАРТОЛА (*Баца се на Рамиреса.*): И да Вас задовољим! Узмите ме! Не могу више да чекам. (*Узима Рамиресову руку.*) Ставите ми руку овде унутра и видећете шта је права представа. Ваша сам цела...

САНТЈАГО (*Раздваја Бартолу и Рамиреса.*): Бартола! Јеси ли полудела? Контролиши се, молим те. Шта је теби? (*Рамиресу.*) Дозволите, ја ћу Вам помоћи. Исправићу Вам те наборе. (*Ваги чешаљ.*) Шишке су Вам се мало помериле.

РАМИРЕС (*Ошимајући се Санџају.*): Оставите ме! Оставите ме на миру!!...

САНТЈАГО: Да ли бисте ми дали један прамичак своје косе да га увек имам уз себе? Господине Редитељу, молим вас, помозите ми да доживим нова искуства.

БАРТОЛА (*Санџају.*): Ја сам мислила да људи у позориште долазе ради секса...

РАМИРЕС: Доста! Време пролази и ми га улудо трошимо, трошимо улудо. Седите овде. (*Показује два седишта.*) Радите што вам говорим. Бићете моји асистенти. *Публици.* Даме и господо, пошто видим да сте изгубљени, даћу вам нека упутства како да, помоћу досађивања, стигнете до откровења. Ако је Ајнштајн обележио почетак 20. века формулом: "Све је релативно", ја обележавам почетак 21. века новом универзалном формулом: "Све је досадно". Досађивањем, ваша свест ће се отворити за једну нову димензију стварности. Нема више седења у позоришту, биоскопу, цркви, испред телевизора, где

пасивно усвајате, усвајате пасивно упутства шта да радите, како да размишљате, како да живите. Не! Од овог тренутка бићете активни господари сопственог времена, сопственог живота, света...

САНТЈАГО (*Рамиресу*): Много Вам хвала. Нећете се покајати.

БАРТОЛА (*Рамиресу*): Толико лепо говорите да мислим да већ нешто осећам!...

РАМИРЕС (*Публици*): Сада ћемо удобно да се смести-мо... Скинемо јакне... Олабавимо каишеве... Откопчамо свако дугме које нас стеже...

БАРТОЛА: Желите ли да скинем гаћице?

РАМИРЕС: Ђути, јеб'оте!

БАРТОЛА: Простачино! Подсећам Вас да се налазите пред једном дамом!

РАМИРЕС (*Шета кроз њублику, њроверава њоложаје шела и њућује одговарајуће коменшаре. Сантјаго и Бартола ња оњонашају*): Затворимо очи... Дубоко дишемо... Усредсредимо се на своје дисање... Удахнемо... Издахнемо... Дубоко дишите... Врло добро... А сада хоћу да се вратимо на почетак... На почетак света... На почетак својих живота... Да се поново родимо... Хоћу да поново проживимо ствари које смо већ много пута проживели и због тога их сада радимо аутоматски... Сад ћемо да заборавимо на аутоматске радње, да осетимо, да проживимо све испочетка... Наставимо да дишемо... Опустимо се... Рећи ћу вам четири речи које смо користили много пута... Хоћу да се концентришемо на њих као да их чујемо први пут... Мислимо на њихово значење... Шта осећате док их изговарате? Шта нам поручују? Куда нас воде? И препуштамо се...!

БАРТОЛА: Мислим да ми се пишки... (*Наставља као да јој се иде у њоалет*).

САНТЈАГО (*Бартоли*): А замисли како је тек мени са мојом простатом. Одлучио сам, идем на операцију.

БАРТОЛА (*Рамиресу*): Могу ли да одем до тоалета?

РАМИРЕС: Молим вас, развијајте способност апстрактног мишљења! То нас разликује од животиња. Улазимо у другу димензију стварности... Иза граница... Затворимо очи... Прва реч је "Празнина"... Ако треба да се померимо или да кажемо нешто, то ћемо и урадити... Тако је... Врло добро... Имате времена колико хоћете. Имате још дванаест сати... Исто важи и за остале три речи: "Тама", "Учмалост", "Тишина"... Дубоко дишемо... Препуштамо се томе што нам се дешава... Можемо да радимо шта желимо... Утисци... Осећања... Размишљања... Препуштамо се....

БАРТОЛА (*Сантјагу*): Упишкила сам се!

РАМИРЕС: Празнина... Тама... Учмалост... Тишина... Све долази из дубине наше душе... Никада више нећемо бити исти... Другачији смо... Простор је један... Нема сцене... Нема глумаца... Представа смо сада ми... Слободни смо... Празнина... Тама... Учмалост... Тишина... (*Рамирес оглази у њаргеробу*.)

БАРТОЛА: Какво смарање! Ово је много досадно.

САНТЈАГО: Још ништа не осећам. Шта се ради да би се нешто осетило?

БАРТОЛА: Празнина... Тама... Учмалост... Тишина...

САНТЈАГО: Празнина... Тама... Учмалост... Тишина...

БАРТОЛА: И шта ћемо сад да радимо?

САНТЈАГО: Не знам... Да наставимо.

БАРТОЛА: Да наставимо?

САНТЈАГО: Празнина... Тама... Учмалост... Тишина...

БАРТОЛА: И?

САНТЈАГО: Да наставимо.

БАРТОЛА: Јеси ли сигуран?

САНТЈАГО: Да наставимо!

БАРТОЛА: Али зар не треба нешто да променимо?

САНТЈАГО: Шта да променимо?

БАРТОЛА: Све се мења. Свет се мења. Ја се мењам.

САНТЈАГО: Ја се не мењам.

БАРТОЛА: Тако ти и треба. Шта сад да кажемо овим људима?

САНТЈАГО: Празнина... Тама... Учмалост... Тишина...

БАРТОЛА: Требало би да им кажемо неке нове речи! На пример: "Сигурност".

САНТЈАГО: Нисам сигуран.

БАРТОЛА: А шта ове људе брига да л' си ти сигуран?

САНТЈАГО: Па није их брига.

БАРТОЛА: Не само да их није брига, боли их уво! Ја одлазим.

САНТЈАГО: Не можемо да идемо. Ускоро ћемо постати Следбеници.

БАРТОЛА: Где баш сад нађох да те послушам? Не знам, испричај им неки виц.

САНТЈАГО: Да треба нешто друго да говоримо, Он би нам то рекао.

БАРТОЛА: Мислиш?

САНТЈАГО: Сигуран сам. Рекао је да промене више не долазе споља него изнутра, из нас самих.

БАРТОЛА: Рекао је дивне ствари.

САНТЈАГО: Он је величанствен.

БАРТОЛА: Он свакако јесте нови човек.

САНТЈАГО: Он је много више од човека.

БАРТОЛА: Мени већ недостаје.

САНТЈАГО: Морамо да сачекамо...

БАРТОЛА и САНТЈАГО: Празнина... Тама... Мртвило... Тишина...

БАРТОЛА: Имам идеју. Шта мислиш да скупимо добровољни прилог?

САНТЈАГО: Немамо права то да радимо.

БАРТОЛА: Увек си тако конзервативан! Је л' знаш за неко место где ти на крају не траже паре?

(Бартола и Сантјаго узму неке коришце и сакуиљају новац од џублике.)

БАРТОЛА: Молим вас, будите великодушни. Помозите да се наш Учитељ раније вратити. Да Учитељ купи веће позориште па да досађује много већем броју људи.

САНТЈАГО: Да Учитељ купи многа позоришта па да досађује много већем броју људи...

БАРТОЛА (*Сантјаго*): А ако се не врати?

САНТЈАГО: Вратиће се.

БАРТОЛА: А откуда ти то знаш?

САНТЈАГО: Заувек ће нам остати његова реч.

БАРТОЛА: Тако је лепа.

САНТЈАГО: Наша мисија је да његову реч ширимо светом.

БАРТОЛА: Да се Учитељ глобализује и да купи многа позоришта у многим земљама, па да досађује много већем броју људи.

САНТЈАГО: Да Учитељ купи приватни авион како би што пре стигао до свих својих позоришта и тако досађивао целом Човечанству.

БАРТОЛА: Верујем у Њега. А ти си хтео да останеш код куће испред телевизора. Је л' сад видиш што ти стално причам да је добро упознати нове људе. Никад га не бисмо упознали!

САНТЈАГО: Наш живот би и даље био страшна празнина!

БАРТОЛА: Шта си рекао?

САНТЈАГО: Да бисмо и даље у животу имали страшну празнину.

БАРТОЛА: Тога сам се и плашила! "Празнина". Изговорио си ту свету реч тек тако! И то два пута.

САНТЈАГО: Хтео сам да кажем... пустиња.

БАРТОЛА: Али си ипак изговорио оно друго! Мислиш да те је чуо?

САНТЈАГО: Опрости ми, Господе¹⁾!

БАРТОЛА: Мислиш да ће ти опростити?

САНТЈАГО: Да, Он је добар. Заиста се кајем.

1) Игра речи: Господе (Боже) и Господине (Учитељу). (*Прим. прев.*)

БАРТОЛА: Треба да казниш себе тако што ћеш се одрећи нечега.

САНТЈАГО: Господе, кунем ти се да више нећу тек тако изговарати твоје речи.

БАРТОЛА: То није довољно. Мораш да му понудиш то што ти је најдраже на свету.

САНТЈАГО: Господе, кунем ти се да нећу гледати телевизију целе вечери.

БАРТОЛА: Једно вече без телевизије? Само? Зар Он само толико вреди?

САНТЈАГО: Недељу дана! Не тражи ми више, молим те. Телевизија даје смисао мом животу!

БАРТОЛА: То је због Њега. Мени је свеједно. Увредио си га.

САНТЈАГО: Нисам намерно.

БАРТОЛА: Још горе! Дошло ти је из дубине душе. Покварен си.

САНТЈАГО: Неизмерно се кајем.

БАРТОЛА: Докажи то поступцима.

САНТЈАГО: Недељу дана без телевизије!

БАРТОЛА: Годину дана! И да више никад не гледаш порњиће.

САНТЈАГО: Годину дана без телевизије и читав живот без порњића! Шта хоћеш, да умрем? Месец дана!

БАРТОЛА: Ради шта хоћеш. Он ти неће опростити. Ако си постао нови човек, телевизија ти више не треба, а још мање порњићи.

САНТЈАГО: Ужасно патим.

БАРТОЛА: Он управо то и жели.

САНТЈАГО и БАРТОЛА: Тама... Празнина... Учмалост... Тишина...

(Сантјаго и Бартола посмајрају публику.)

БАРТОЛА: Види како онај отвара уста!

САНТЈАГО: Дивота! А где ону!... И оног тамо!...

БАРТОЛА: Баш су се променили!

САНТЈАГО: Његове речи се обистињују!

БАРТОЛА: Види само колико њих жмури!

САНТЈАГО: Као да спавају...

БАРТОЛА: Али су ипак будни...

САНТЈАГО: Будни, али у другом стању свести.

БАРТОЛА (*Пиша публику.*): Како сте...? Испричајте нам... Шта осећате...? Поделите своје искуство... Може бити од користи другима...

САНТЈАГО: Како да знамо да овде није неки серијски убица који ће нас изрешетати? Јер у последње време, време последње, такве ствари се често дешавају.

БАРТОЛА (*Обраћа се публици.*): Дакле?... Увек тако стидљиви у почетку. Да вас подстакнем на разговор, ево, ја ћу започети причу о томе шта се мени дешава. Осећам се препорођено. Једноставно сам другачија. Увек сам желела да будем другачија и данас сам то успела... Када сам вечерас дошла овамо, била сам усред страшне кризе... Кризе идентитета, нисам могла да поднесем саму себе више ни на трен... Била сам у животној кризи, дубокој депресији... Имала сам кризу илузије, више ни у шта нисам веровала... И брачну кризу, овог овде више нисам могла да поднесем... Била сам на ивици самоубиства... И изненада је дошао Он... Признајем да сам у почетку била суздржана... Све ми је деловало страшно забавно... Ал' онда сам почела да се ослобађам и сад ми је све страшно досадно... Криза је прошла! Мој живот има смисла! Желим још више да се досађујем!

САНТЈАГО: Е па, мени се десило то да не знам да ли осећам...

БАРТОЛА: Душо, пусти публику да прича! (*Публици.*) Реците нам... У поверењу... Подигните руку...

(Сантјаго и Бартола посмајрају публику. Пауза. Уколико има више оних који су подигли руку, изабери их и импровизују док не дођу до Ара.)

АРО (*Заваљен у седишћу. Дигне руку.*): Ја... Да... Овде...
Ееј... Могу ли?

БАРТОЛА: Само изволите...

САНТЈАГО: Устаните ако желите.

АРО (*Устаје.*): Хвала. Желео бих нешто да вам испричам...

БАРТОЛА: Да, наравно, ал' пошто смо сада сви једна заједница, једна велика породица, молим Вас да се представите.

АРО: Зовем се Аро...

БАРТОЛА и САНТЈАГО: Здраво, Аро!

АРО: ... Ја сам предузетник... Скромног сам порекла: мој отац је био пијани рудар који је тукао моју мајку и мене. Сирота мама...

БАРТОЛА (*Шајуће Сантјагу.*): Овај је гарант педер...

АРО: Молим?

БАРТОЛА: Ништа. Наставите...

АРО: ... Али захваљујући напорном раду и здравој амбицији да напредујем и остварим своје снове...

БАРТОЛА (*Шајуће Сантјагу.*): Какав надувенко!

САНТЈАГО (*Шајуће Бартоли.*): Рекао бих да има лице убице, држи га на оку...

БАРТОЛА: Да?

САНТЈАГО: Да?

АРО: Сада сам свој човек, победник, јер сам умео да искористим погодности које пружа ова држава...

БАРТОЛА: Попусти! Где су попусти? Морам да купим спаваћницу. (*Обраћа се Ару.*) Овај ми дозвољава (*огноси се на Сантјага*), да купујем само на акцијама...

АРО: Каквим акцијама?

САНТЈАГО (*Бартоли.*): Мислим да он не говори о попустима. (*Ару.*) Молим Вас, пређите на суштину.

АРО: Желео бих да вам испричам своје искуство...

БАРТОЛА: Још један са искуствима! (*Сантјагу.*) Зашто ми никада немамо искуства? Јесмо мање способни? (*Некоме у публици.*) Је л' Ви имате искуства?...

САНТЈАГО: Пусти човека да говори!

БАРТОЛА: Овај све нешто увија... Је л' има попушта ил' нема?

АРО: Заправо, ја само желим да вам пренесем поруку која...

БАРТОЛА: Дакле, ово дело је о поруци. То сам и претпостављала. Која би то била порука?

САНТЈАГО: Откуд ја знам!

АРО: ... Истовремено ће нас и мало забавити, јер, искрено, већ ме уби досада. Одавно се нисам толико досађивао.

БАРТОЛА (*Сантјагу.*): Успели смо! (*Љуби га у уста.*)

САНТЈАГО: Искрено, више бих волео да твој дах мирише на тирамису.

БАРТОЛА: Увек си тако старомодан! Много је модернији дах са мирисом зечетине кô овај што сад имам.

САНТЈАГО (*Ару.*): Честитам, схватили сте поенту...

АРО: Не, извините, каква поента, какви бакрачи. Када вам кажем да је ово досадно, мислим да је заиста несносно досадно. Што би се рекло, прави смор.

БАРТОЛА: Смор! Учитељ ће бити поносан на мене!

САНТЈАГО (*Ару.*): Генијално! Али не жестите се због тога, може да вам нашкоди. Уживите се у своју досаду, открићете нешто што ће вам променити живот. Па ви проживљавате све чему вас је учитељ научио! Хвала, можете сести. (*Публици.*) Послушајмо другу исповест, подигните руку...

АРО: Нисам завршио!... Је л' Ви то мене зезате? Нисам дошао вечерас овамо да ме неко прозива нити да ми држи придике, ни да ми моралише, нисам овде да бих мењао свет или да бих се спасао... Нисам овде ни због једне од тих глупости. Дошао сам вечерас овамо да се добро проведем и забавим после напор-

ног дана на послу. Ишао сам улицом, видео овај сугестиван наслов и помислио: “Сјајно, представа са сисама и дупетима!” Није ми на памет пало да ћу гледати ову папазјанију интелектуалаца решених да униште позориште.

(Санџајо и Барџола ајлаудирају у њодсџичу њублику да ајлаудира.)

БАРТОЛА: Браво!

САНТЈАГО: Сјајно!

БАРТОЛА: Све избаците из себе.

САНТЈАГО: Ослободите се негативне енергије.

АРО: Шта је вама? Што не слушате? Не говорим вам да...

САНТЈАГО: Обратите пажњу на издисање.

АРО: Је л’ се Ви то мени ругате?

САНТЈАГО: Покушајте да пронађете ритам... *(Удише и издише.)*

АРО: Шта?

САНТЈАГО: Покушајте да удишете и издишете. *(Показује му. Долази и Барџола да заједно њодсџакну Ара да их ојонаша.)* Разумете?

АРО: А да вас ја млатнем овом ташном?

(Аро узима своју акџен-џашну и њење се на сцену њреџећи Санџају.)

БАРТОЛА: Насиље не долази у обзир! Држ’те тог човека, убиће га! Од мог мужа је слаба вајда. *(Публици.)* Има ли полицајаца у сали?

АРО *(Санџају и Барџоли.)*: Ви сте баш залуђени! Код таквих људи разум не помаже. *(Публици.)* Даме и господо, не губимо више време на овакве глупости. Време је новац. Посматрао сам вас, и да вам право кажем, ужасно изгледате. Опростите што сам толико искрен, али ја никада не лажем. Тотално сте пропали. Рекло би се да сте дигли руке од свега и изгубили веру у живот. Као да сте се помирили са својом ружноћом. Али ја сам ту! Могу да изведем чудо којим ћете повратити самопоштовање и на-

ставити да се борите у овој дунгли у којој је човек човеку вук...

БАРТОЛА: Вук? А жена?

АРО: Препредена кучка!

БАРТОЛА: Ја кучка? Он то мене назива кучком! *(Санџају.)* Зар нећеш да ме браниш?

САНТЈАГО *(Ару.)*: Истекло Вам је време. *(Публици.)* Да видимо, ко још жели да се исповеди?

АРО *(Једној њосџоћи из њублике.)*: Госпођо, Ви сте, као и сви ми, друштвена животиња, налазите се у позоришту, у друштву, где можете да упознате људе, остварите контакте, стекнете нове пријатеље, можда да се заљубите, или једноставно добијете нове пословне прилике. А погледајте на шта личите! Зар Вас није срамота? Да ли се уопште гледате у огледалу? Или Вам се разбило? *(Ојисује како је обучена, с мноћо њрезира.)* Идите да обучете нешто друго па се вратите!... Немате резервну одећу? Није ваљда дотле дошло? Прво правило: сваки победник увек носи са собом резервну одећу, као што сваки ауто има у гепеку резервну гуму...

БАРТОЛА: Ауто, резервна гума, вук, кучка! Јесте Ви луди?

САНТЈАГО *(Ару, вичући.)*: Како се усуђујете да тако вређате публику!

АРО *(Другој њосџоћи из њублике.)*: Ви, госпођо, мало боље изгледате, али ни ви баш нисте за приказивање. *(Госџодину из њублике.)* Господине, погледајте ове две госпође и реците која Вам је привлачнија... која у Вама распламсава машту... којој бисте волели да предложите... разумете ме... врелу шему, блудну ноћ. *(Тера њосџогина да изабере.)* Она? Па идите и остварите своје жеље...

САНТЈАГО: Хеј, хеј, бре, ово је позориште! Ма шта ви мислите... да је ово бордел?

БАРТОЛА *(Ару.)*: Само да знате, мој муж је велики швалер и све живо зна. Нема му равног када је реч о порнографији.

САНТЈАГО: Шта причаш, бре?

БАРТОЛА: Покажи им колики си експерт. (*Изјавара ек-сексекс-џерџи.*)

САНТЈАГО: Хоћеш ли да ућутиш?

БАРТОЛА: Хајде, порекни ако имаш муда!...

САНТЈАГО: Доста! (*Ару.*) Ви се вратите на своје место! Празнина... Тама... Учмалост... Тишина...

АРО: Живот је, даме и господо, у ствари такмичење, живот је борба за живот! Или победа или пораз, једноставно, друге нам нема. (*Госпођи која је победила.*) Ви сте победница, уживајте у свом улову! (*Госпођи која је изјубила.*) А Ви сте остављени, одбачени, презрени! Зашто? Ствар је врло једноставна. Недостаје вам оно најважније у животу. (*Пиџа џублику.*) Да чујемо, шта је то најважније у животу? (*Имјорвизује разјовор са неколико њих из џублике и коментарише одјоворе.*) Не, даме и господо, грешите. Оно најважније у животу се зове... "ЕФЕКАТ"! Све у животу је ефекат, ефекат који остављате на друге. Две секунде! Све се одигра у прве две секунде када одете на неко место, кад упознате некога. Људи вас погледају и у те две секунде сте у потпуности сврстани у неку групу. Тај први утисак који оставите на некога више ни сам Бог не може да промени! Никога не занима какви сте изнутра, о чему размишљате, шта говорите или шта радите... из једног веома једноставног разлога: Већ су отишли! Даме и господо, моја фирма за лепоту и естетски консалтинг зове се ЕФЕКАТ...

САНТЈАГО (*Прилази Ару да му зајреџи.*): Напустите сцену или ћу морати да предузнем драстичне мере!...

АРО (*Не обраћајући џажњу на Санџјаја, ојвара акшен-џашну и џоказује.*): За само 99,99 долара, можете из корена да промените утисак који остављате: Уклањам бубуљице, пеглам боре, радим надоградњу косе, скидам брадавице, зацељујем проширене вене, топим масти, убризгавам ботокс, радим ласерске третмане, пилинге, подижем капке, вршим замену

хормона, чистим кожу, подижем груди и задњицу, обнављам химен, побољшавам ерекцију, а нудим и последњи крик науке: генетичку епрувету. На основу обичног испљувка сазнаћете разлог свега лошег у вашим генима, од бубуљица до Алцхајмерове болести или прехладе... Бићете као нови. Од славе вас дели само 99,99 долара! (*Публици.*) Ко жели да почне?

БАРТОЛА: Ја...

САНТЈАГО (*Бори се са Аром да му узме џрибор.*): Не дам!

БАРТОЛА (*Санџјају.*): Ако ми обнове химен и поново постанем девица, хоћеш престати да јуриш курве?

САНТЈАГО: Није време за шалу.

БАРТОЛА: Не шалим се!

САНТЈАГО: Зар не видиш да је дошло до побуне маса²⁾?

БАРТОЛА: Чега?... (*Публици.*) Јесте ли видели како је мој Санти паметан, прави интелектуалац. (*Најлавашава сваки слој. Санџјају.*) Магарче један, каже се публика, а не маса!

САНТЈАГО: Само је важно да Господин не затекне на галеријама кокошињац кад се врати.

БАРТОЛА: И кокошке! Јеси ли сигуран да нисмо погрешили позориште и да не гледамо *Књију о џунџи*?

АРО (*Једној жени из џублике.*): Госпођо, видите ли своје боре? Мислите ли да урадите нешто по том питању? Боре нису лепе. (*Показујући на остјале даме из џублике.*) И Ви, и Ви, и Ви...! То је страшно! (*Мушкарцима.*) А ви, господо, још горе! Изгледате ужасно!... Али, даме и господо, ја имам решење! (*Вади крему.*) Уз антирид крему АНТИРИД ЕФЕКАТ РХ ЛИЗОТРОН КОНЦЕНТРЕКС 41 ХАРМОНИЈУМ СУСУРУМ ваше боре ће нестати док трепнете...!

САНТЈАГО: Доста!!! (*Покушава да ојме крему АРУ.*) Не можете тако да саботирате представу!

2) Алузија на књигу *Побуна маса* шпанског есејисте и филозофа Хосеа Ортеге и Гасета (José Ortega y Gasset) која је објављена 1930. године. (*Прим. џрев.*)

АРО: Ја само поступама по упутствима оног вашег редитеља. Осетио сам у себи потребу да продам ове производе. Шта, зар немам право на то?

САНТЈАГО: Наравно да немате! Овде водимо разговор на другом нивоу.

АРО: Значи, ја нисам на вашем нивоу?

САНТЈАГО: Молим вас да своје производе продајете на другом месту. Ово је срамота. Ви сте обичан продавац!

АРО: И част ми је због тога! Прво нас подстичете да се развијамо, а после нас спутавате...

БАРТОЛА (Ару.): Душо, волела бих да пробам ту кремуну против бора. Баш добро изгледа.

САНТЈАГО: Не долази у обзир!

БАРТОЛА: Хајде, мацо, само малчице. И видећеш како ћеш ме опет желети као првог дана. Сећаш се? (*Публици.*) Случајно смо сели једно до другог на клупи у цркви и до краја мисе гаћице су ми биле влажне. Од самих мисли! Звали су ме “Напаљена”.

САНТЈАГО: Рекао сам не и не! Он нам указује на прави пут, а ти се дивиш тамо неким идолима...³⁾

БАРТОЛА: Ма о каквим ти то идолима причаш? Ја умирем од жеље за том кремом.

САНТЈАГО (Бартоли.): Категорички одбијам. Зар не видиш да га тиме издајеш?

БАРТОЛА: А шта је са мном? Зар није издаја то што те уопште не занимају моје боре? Не волиш ме више! Реци! Реци наглас!! Реци целом свету!!!

САНТЈАГО (Ару.): Не приморавајте ме да применим силу: купите своје ствари и сместа се вратите на своје место. (*Публици.*) Извините на овом непријатном испаду. Вратимо се досади: Празнина... Тама... Учмалост... Тишина...

3) Алузија на Библију: ДЕЧИЦЕ ЧУВАЈТЕ СЕ ИДОЛА Мат. 4; 10.1 Јованова 5; 21. Дела 17; 29–31.5; 31.14. (*Прим. прев.*)

АРО (Публици.): Даћу вам промотивну понуду: Пробајте бесплатно кремуну против бора. Док трепнете, имаћете 20 година мање!...

БАРТОЛА: Ја ћу прва! Хоћу да будем прва! Какво узбуђење. (*Узима кремуну и маже је по лицу.*) Да ли сам коначно нашла праву кремуну? Тражим је годинама.

АРО: Не свађајте се. Биће за све.

САНТЈАГО (Бартоли.): Бартола! Зар не схваташ шта радиш? Шта ће Он да помисли? Он није ту, али нас види! Бацаш у воду наш нови живот. Сада смо његови Ученици. Он те је изабрао, а ти га напушташ...

БАРТОЛА: Душо, не претеруј! Никад ништа не разумеш и не капираш шта треба да урадиш. Ти први треба да купиш кремуну против бора! Сав си се смежурао.

АРО (Сантјаго.): Госпођа је у праву. Искористите понуду, још увек има времена. Ни просјак Вам неће прићи! Узмите кремуну. (*Даје му.*)

САНТЈАГО (Ару. Баца кремуну.): Склањајте ми се с очију!

АРО: Мало пристојности, господине.

БАРТОЛА: Сантјаго! Извини му се.

САНТЈАГО (Бартоли.): Не могу да верујем. (*Испирчава ка тардгеробама.*) Господе! Господе! Зашто си нас напустио? Нисам ја Јуда, већ Бартола, за шачицу крема. Ја сам чист. Кунем се... (*Излази.*)

БАРТОЛА: Не слушајте га.

АРО: Љубоморан је што сте постали таква риба и по.

БАРТОЛА: Ах, откад ми нико није дао тако леп комплимент! Наставите.

АРО: Када сам са Вама, инспирација надлази сама. Довољно је само да Вас погледам. (*Публици.*) Немојте пропустити ову прилику. Пожурите, пробајте, пазарите, три П за ваш успех. Ако купите неколико туба, добићете и поклон. Пожурите, имам мало залиха. И ове последње ће се продати!

БАРТОЛА (*Огледа се у огледалу. Са тусиом маи кремом размазаном по лицу.*): Чини ми се да изгледам некако другачије.

АРО: Ово је чудо! (*Публици.*) Зар не?...

БАРТОЛА: Не могу себе да препознам.

АРО: Једноставно, подмладили сте се.

БАРТОЛА: Осећам се као у цвету младости.

АРО (*Публици.*): Били сте сведоци трансформације. Ова наборана, безоблична, увела, смежурана, испијена, суморна, онемоћала, оронула госпођа, која се помирила са својом тужном судбином, сасвим изнурена и без већих илузија осим да буде сведок свог убрзаног пропадања...

БАРТОЛА (*Тренућак раније хишела је да се пожали.*): Добро, не треба претеривати...

АРО: И нема ко да је погледа у лице, осим можда мужа, а то је исто што и нико, јер се претворила у оно што друштво сурово назива... старицу!

БАРТОЛА: Хеј, доста је било!...

АРО: ... И њена једина будућност су старачки дом и језива самоћа...

БАРТОЛА: Шта ће да помисле?...

АРО: И где чуда...! Са мојом кремом против бора АНТИРИД ЕФЕКАТ РХ ЛИЗОТРОН КОНЦЕНТРЕКС 41...

БАРТОЛА: Какав назив, ко би то запамтио!...

АРО: ... Погледајте! Погледајте како одмах делује! Једина вишеслојна заштитна крема, са бројним витаминима и колагенима, без амонијака, али зато са екстрактом куваног грашка и сушеног кулена. (*Баршоли.*) Ви сте једноставно... друга жена.

БАРТОЛА: Ја...

АРО: Да, да, све нам испричајте. (*Публици.*) Чудотворна крема! Намажи АНТИРИД ЕФЕКАТ и постаћеш славна! (*Баршоли.*) Како се осећате сада када сте славни? Какав шарм (*изјовара слој по слој*)! Каква мода... (*изјовара мо-да*). Прави гламур. Какав спој

једноставности и природе. То је јединствени ЕФЕКАТ. Заводљива супстанца. Заљубио сам се у тебе од главе до пете. (*Публици.*) Овакви тренуци подстичу продавца да настави рад за добробит Друштва. Стварамо срећу и радост за цео свет. Купите, даме и господо... купите и будите срећни! Трошите да би тржиште напредовало, да би се економија брже развијала, да би банке зарадиле више новца, а ми богати били још богатији. Трошите за опште добро. Будите солидарни, трошите! А сада, молим вас, један аплауз за Бартолу. (*Айлаудира. Баршоли.*) Можете да се вратите на своје место. (*Публици.*) Даме и господо... Изволите!...

БАРТОЛА (*Ару.*): Зар нисте рекли да сам уз помоћ АНТИРИД ЕФЕКТА итд... итд... изгубила 20 година и да сам поново пожељна? Зар ми нисте рекли да сте лудо заљубљени? Ако ме желите и ако сте заљубљени мора да помишљате на оно... хоћу рећи... разумете ме?... Оно што одувек сви раде... да водите љубав са мном? Ваљда је то нормално. Ил' можда ви нисте нормални?...

АРО: Да, наравно. Урадићемо то чим завршим са клијентелом.

БАРТОЛА (*Почиње да се свлачи свесна публике.*): Желите ли да се скроз скинем?

АРО: Како...? Овде, пред публиком?

БАРТОЛА: Слава тражи свој данак. Ми славни жртвујемо свој живот зарад друштва. Зар ми звезде нисмо најкорисније када се скинемо?

АРО: Да, наравно, али...

БАРТОЛА: Ви сте геј! (*Изјовара шо у маниру хомосексуалца.*) Зар у овом граду није остао ниједан прави мушкарац?

АРО: Уверавам Вас да...

БАРТОЛА: Да није остао ниједан мушкарац!

АРО: Ма, да нисам геј!

БАРТОЛА: Онда се бојите преране ејакулације. Са мном се то увек дешава. Мом мужу то се дешава и након толико година. Не брините, прилагодићу се Вашем ритму. (*Узима ја за руку.*) Или ако желите нешто романтичније, хајде да побегнемо на крај света! Идемо у женски тоалет!

(*Бартола повлачи Ара и гржећи се за руке тврче између седишта до женској тоалети.*)

АРО: А да идемо у шопинг?

БАРТОЛА: Ти си геније, душо! Брзо сврши, па идемо у шопинг.

(*Оглазе у тоалет. Публика оситаје сама. Пауза. Реакције публике.*)

РАМИРЕСОВ ГЛАС (*Снимљен са њлафона позоришта.*): Хеј, Ви из трећег реда, овде се не спава!

(*Чују се звуци разбуђивања и сивењање из тоалети. Рамирес и Санџаго улазе задрљени.*)

РАМИРЕС: Одакле долази та позната бука?

САНТЈАГО: Учитељу, погледајте у шта су претворили Ваш храм, Учитељу! У пијаци! Избаците пијачаре из храма!

РАМИРЕС: Публика делује као да се много досађује. (*Публици.*) Колико вас би већ узело даљински и променило комад? Узгред, међу мојим плановима за будућност је и да пронађем начин да даљинским управљачем мењам представе у позоришту како би биле конкуренција телевизији...

САНТЈАГО: Где је Бартола?

РАМИРЕС (*Прећура по Аровом прибору.*): Направио си ми читаву збрку због неколико крема?

САНТЈАГО: Оставио сам их овде, а излаз је закључан. Само Ви имате кључ...

РАМИРЕС: Теби је ионако свеједно! Сада си мој. Део си највеће револуције коју смо доживели још од старих Грка: позориште без драмског текста, без глумаца и

без сценографије. Заувек смо завршили концепцију фикције и забаве. Позориште је гледалац...

САНТЈАГО: Добро, де, веома занимљиво, али не видим је у публици. (*Виче.*) Бартола!!... (*Публици.*) Знате ли где је отишла?...

РАМИРЕС (*Санџаго.*): Молим те, немој више да узнемираваш публику да би могла несметано да се бави својим духовним животом. Публика је светиња!

САНТЈАГО (*Трчи кроз прве редове ка тоалету.*): Бартола, јеси ли ту?

БАРТОЛА (*Из тоалети.*): Да, душо, ту сам.

РАМИРЕС (*Санџаго.*): Јеси ли сад задовољан? Пошто си је нашао, ти и ја можемо да се вратимо у гардеробу и да наставимо индоктринацију.

САНТЈАГО (*Бартоли.*): Је л' могу да знам шта тамо има?

БАРТОЛА: Секс, душо, много секса.

САНТЈАГО: Је л' ти то мени набијаш рогове?

БАРТОЛА: Ти баш волиш да драмиш!

САНТЈАГО: Подсећам те да смо у браку.

БАРТОЛА: Не подсећај ме, молим те, не сад!

САНТЈАГО: Радиш ми то испред носа!

БАРТОЛА: Хоћеш да гледаш кроз кључаоницу?

САНТЈАГО: И још ми предлажеш "тројку"?

БАРТОЛА: Ах, како ме узбуђује идеја да мој муж буде војајер (*изговара во-ја-јер!*).

САНТЈАГО: Морамо да разговарамо!

БАРТОЛА: Сад ми никако не одговара. Још нисмо свршили, а хоћемо и у шопинг. (*Ару.*) Аро, јеб'оте, је л' ти мислиш да свршиш?

АРО (*Из тоалети.*): Да, ево, тек што нисам. Препричавам мајци преко Твитера...

БАРТОЛА: Треба ти читава вечност. У данашњем свету нема толико времена за ејакулацију. Није практично. Хајде, сврши већ једном, затвориће се радње.

АРО: Мама каже да не одобрава односе пре брака и...

БАРТОЛА: Погледај ме као мушкарац жену!... Или, еколошки речено, као мужјак женку... или, као у животињском царству, вук лисицу...

АРО: Знаш... не излази ми из главе твој целулит...

БАРТОЛА: Па ти мисли на другу...

АРО: Свршавааам!

БАРТОЛА: Коначно неко да сврши. И ја свршавам. (*Санџају.*) Сантјаго, је л' и ти свршаваш? Питај публику да л' још неко свршава...

САНТЈАГО (*Публици.*) Да ли неко свршава? (*Имјоровизује.*)
(*Аро и Баршола се смирују после сношаја.*)

АРО (*Рамиресу.*): Хеј! Шта радите са мојим кремама?

РАМИРЕС: Ваше су?

БАРТОЛА: Уф, која врућина! Каква страст! Какво ложење! (*Санџају.*) Немаш појма како Аро јебе! Ко би рекао, судећи по утиску који оставља!

САНТЈАГО (*Баршоли.*): Починила си ПРЕЉУБУ!!!

БАРТОЛА: Ти баш волиш крупне речи!

САНТЈАГО: Чак и не кријеш то од мене!

БАРТОЛА: Зар не кажу да је у браку најважније поверење?

САНТЈАГО: Да, али не толико, искрено речено! И шта сад ја да радим?...

БАРТОЛА: Да сам на твој месту, убила бих се. Немаш појма какву би нам услугу свима учинио. Буди добар, упуцај се, усталом тако ћу добити и пензију. Мада ми више неће бити потребна, јер одлазим да живим са Аром. Хоће да ме упозна са мамом, баш се радујем...

САНТЈАГО: Само преко мене мртвог!

АРО (*На сцени. Рамиресу.*): Вратите ми све. Могу да Вас пријавим за крађу и присвајање ствари које Вам не припадају!

БАРТОЛА (*Санџају.*): Јеси видео како мој Аро уме да одговори? (*Ару.*) Ух, како те волим, мој Арице! Тако ме чиниш срећном...

САНТЈАГО (*Баршоли.*): Забрањујем ти да тако говориш. И пази се, Господин Директор је мене изабрао за свог Омиљеног Ученика и питао ме да ли хоћу да живим са њим.

БАРТОЛА: Одлично, сукоб илити брак је готов! А готов је и овај комад који већ постаје предугачак. (*Публици.*) Даме и господо, време је да сви пођемо кућама...

РАМИРЕС (*Баршоли.*): Како се усуђујеш? Избачена си!! Назад у публику! (*Ару.*) И ви такође. Покупите своје креме, не вреде ни пет пара. Подваљујете људима. Могао бих да вас пријавим. (*Санџају.*) Сантјаго, хајде опет да досађујемо публици.

САНТЈАГО (*Публици.*): Празнина... Тама... Учмалост... Тишина...

РАМИРЕС (*Публици.*): Како иде? Осећате ли да се стварно досађујете? Да ли је неко већ видео светло на крају тунела досаде?

АРО: Ви сте...!

РАМИРЕС (*Ару.*) Не прекидајте ме! (*Публици.*) Ко је искусио тренутак правог, просвећеног досађивања? Реците... Да ли је неко доживео неко трансцендентално искуство? А духовно?

АРО: Ви јесте...!!!

РАМИРЕС (*Ару.*): Не прекидајте ме, дођавола! (*Публици, док Аро љокушава да ја ућушка.*) Нико не диже руку? Очигледно се нисте довољно досађивали. Морате много више и много боље да се досађујете! Све је то због ових глупих ометања. Неће се поновити, обећавам вам. Рећи ћу вам који је наредни корак у мом експерименту: катарзично путовање. Али катарза се више неће састојати од нашег уживљавања у представу коју видите на сцени како бисте се излечили. Не, истинска катарза на сцени одиграва се у интими нашег бића. Сада и овде, даме и господо, искусићете први пут у свом животу суштину позоришта: врхунац науке, филозофије, религије и здравља као проживљено искуство, као испуњен

живот. Једина сценографија је ваше тело; глумци су ваш ум; а драмско дело је ваш живот.

САНТЈАГО (*Айлаудира и подстиче публику да айлаудира.*): Браво! Генијално, Маестро! (*Публици.*) Празнина... Тама... Учмалост...

РАМИРЕС: Не сада, Сантјаго! Стрпљење молим!

АРО (*Рамиресу.*): Ви сте преварант!! А моје креме су изванредне!... Постараћу се да завршите у затвору! Овде никога не интересују ваше глупости, лажљивче! Ово је поштен народ, и он, јадан, жели да види право позориште, неки мјузикл, а не ово срање. (*Публици.*) Јако ми је жао што сте допали шака овом психопати који је још увек у аналном стадијуму...

САНТЈАГО (*Ару.*): Молим мало поштовања према Учитељу.

АРО: Ма каквом, бре, учитељу...? Он је шарлатан!

САНТЈАГО (*Бранећи Рамиреса.*): Не допуштам Вам да говорите тако о... Месији.

БАРТОЛА: Која је разлика између месије и шарлатана?

РАМИРЕС: Ма пусти га, Сантјаго. Јадничак је и даље заробљен у примитивној фази развоја.

АРО: Ја примитиван? (*Иде према Рамиресу.*) Има главу да вам разбијем!

САНТЈАГО (*Рамиресу, шииишећи га.*): Учитељу, нудим Вам свој живот као жртву за овог дивљака. Желим да будем првомученик Вере. Да живите и ширите реч...

БАРТОЛА (*Задржава Ара.*): Не буди навалентан, душо, не вреди. Покупи ствари и идемо. Нас двоје смо превише заузети да бисмо губили време са овим полусветом. (*Сантјагу.*) Поздрављам те. (*Љуби га у оба образа.*) Било ми је задовољство, добро, у неку руку. (*Рамиресу.*) Дајте нам кључеве, идемо!

РАМИРЕС: Одавде не идете! Имали сте својих 15 минута славе. Нећу више понављати: Молим вас, не узнемиравајте публику и седите на своја места да бисте се отворили ка најтрансценденталнијем искуству у свом животу! (*Публици.*) Треба да доживите метафизику у физици! Бићу ваш пилот на путу катар-

зе! Ово је револуција, слободни сте! (*Имировизује један на један са публиком дајући им инструкције, разговара са њима да би им проверио положај шела, дисање, ојуштености итд.*)

БАРТОЛА (*Рамиресу.*): Радо бисмо у томе учествовали, наравно, звучи јако примамљиво, ал' не можемо, имамо разне друге планове...

САНТЈАГО (*Бартоли.*): Какве планове? Ниси ни имала времена да га упознаш.

БАРТОЛА: Бивша љубави, људима попут тебе је потребно време. Са мојим Аром љубав је тренутак, она је инстант... Појаснићу ти да би могао да разумеш: Инстант као кафа... инстант кафа.... нес кафа. Да ли сад капираш?

САНТЈАГО (*Размишља.*): А, капирам!... Добро, то је готово! Подсећам те да си моја жена...

БАРТОЛА: Жена, да, жена. И част ми је због тога. А можда си ти један од оних који не желе дете када сазнају да је девојчица?

САНТЈАГО: Не завлачи ме! Ти ћеш поћи одавде када и ја. Сасвим природно!... Природно сасвим...

БАРТОЛА: Ха! Послаћу ти свог адвоката да природно сасвим договорите детаље. И молим те да брзо напустиш наш стан. Потребан ми је. Ако ти не смета, остављам ти своју мајку на неко време... Нећу имати времена ни за шта, започињем нов живот пун акције, авантура, одлука, стратешких улагања, приватних авиона, управних одбора...

АРО (*Слушајући се на колена. Бартоли.*): Мислим да сам се заљубио као никада до сада. (*Вади било шта шиио личи на прстен, на пример смошану улазницу.*) Бартола, хоћеш ли да се удаш за мене?...

САНТЈАГО: Бартола је моја!...

АРО (*Бартоли.*): Заједно ћемо постати милијардери, претворићу се у филантропа и основаћу Фондацију, Фондацију Аро ЕФЕКАТ и купићу највећу уметничку збирку на свету, вратићу друштву све што

ми никада није дало, и умрећу, а ти ћеш бити моја удовица. Желиш ли да будеш моја весела удовица милијардерка?

БАРТОЛА: Сад ћу стварно да свршим!

САНТЈАГО: Пази да не прска!

БАРТОЛА (*Ару*): Јеси ли тражио допуштење од мајке?

АРО (*Вади телефон*): Мамице, каква је супица? ...Хоћу да запросим Бартолицу...

САНТЈАГО (*Баршоли*): Зар не схваташ да је морон?

БАРТОЛА (*Санџају*): С обзиром на то да никада ниси био заљубљен, не знаш шта је љубав на први поглед. Јасно је: везе у којима на првом састанку падне секс једине опстају. (*Имјровизује пред неким паром у публици*.) Да ли сте ви... имали односе првог дана?... Слободно реците, не устручавајте се. Ко ће? (*Жени*.) Или сте можда осетили жељу, али сте се суздржали да Вас не би сматрао курвом...? (*Имјровизује*.)

САНТЈАГО (*Публици*): Нама је требало седам година.

БАРТОЛА (*Санџају*): То је био наш случај! Љубав је као берза... једни се пењу, други силазе. (*Рамиресу*.) Нећу више да понављам: кључ!...

САНТЈАГО (*О Ару*): Шта то овај има што ја немам?

БАРТОЛА (*Санџају*): Заиста желиш да знаш шта има? Пази, неће ти се допасти. Аро је прави мушкарац. Није као ти. И као сваки прави мушкарац, воли да иде у шопинг. А не као ти. И као сваки прави мушкарац, обећао ми је да ће ме водити у шопинг сваког дана. Не као ти. И као сваки прави мушкарац, он је бизнисмен. Не као ти. И његов главни задатак је да брине о мени. Није као ти. И укључује ме у све своје планове и пита ме шта желим и о чему маштам... А ја му кажем да је мој највећи сан да путујем по свим градовима света и упознајем тржне центре и купујем, купујем, купујем... И онда ми он, као прави мушкарац, а не као ти, каже: “Срећо, узми новац, узми још и још и још и троши, троши, троши и ако желиш одмах ћемо направити тржни

центар од овог позоришта”... А ја му поставим само један услов: да радње буду отворене 24 сата јер у куповини време лети...

АРО (*Рамиресу*): Откупићу позориште од вас. Колико новца тражите?

РАМИРЕС: Колико новца тражим за своју досаду?!... За своју сујету?!... Да зажмурим на једно око?!... Да ништа не радим?!... Колико новца кошта моје ћутање?!... Ви, материјалисти, мислите да се новцем може купити све, па чак и духовност. Ах!... Говоримо толико различитим језицима да ми никада неће бити јасно како нас могу сврстати у исту категорију хомо сапиенса. Чини ми се да сте ближи аустралопитекусу или сте можда баш Ви та карика која недостаје...

АРО (*Рамиресу*): Док Ви размислите, ја ћу позвати своју грађевинску фирму “ЕФЕКАТ КОНСТРУКТИОНС”. Претворићемо ово позориште у тржни центар будућности, у модел за сва позоришта. Има ли за театар боље будућности од ове?

БАРТОЛА (*Санџају*): Је л’ видиш шта је човек од акције, а не као ти што по цео дан онанишеш у пиџами!?

САНТЈАГО (*Баршоли*): Ућути већ једном! Хоћеш да ми уништиш репутацију?

БАРТОЛА: Па зар ти уопште имаш репутацију? Можда си је добио у јавној кући!

АРО (*Вади мобилни телефон и куца јоруку. Баршоли*): Која је адреса овог позоришта?

(*Баршола наглас изговара праву адресу позоришта*.)

РАМИРЕС (*Ару и Баршоли*): Прекините! (*Вади мобилни телефон*.) Зваћу полицију ако одмах не напустите сцену! Доста је било! Седите на своје место и за 12 сати изаћи ћете као и остали. У ствари, додаћемо вам и ово изгубљено време. Пустићу вас за 13 сати. (*Публици*.) Нико вам неће украсти време!...

АРО: Ово је отмица!

РАМИРЕС (*Ару.*): Рекао сам публици! (*Публици.*) Молим вас, не обраћајте пажњу на ове забушанте! Сасвим једноставно, једноставно сасвим, игнорисаћемо их! Нећемо их ни гледати ни слушати, као да не постоје. Тек што нисмо доживели аутентичну катарзу у себи. Колективну катарзу!... А пошто је Бартола тренутно изгубљена овца, потребна ми је нова Ученица која ће ми помоћи да опустим публику. Има ли добровољаца?... Можда ће ми постати Миљеница! (*Бира једну из публике. Обраћа се јосиођи.*) Дођи да ми помогнеш око публике. Ради исто што и ја. (*Показује на јосиодина из публике. Госиођи.*) Да, да, да! Онај! Погледај, онај тамо доживљава катарзу!... Види му се по лицу да је у екстази. Нема катарзе без задовољства, без среће, као што нема среће без прочишћења. (*Госиодину у катарзи.*) Чистите се, прочистите се, ишчистите се... и када будете осетили “катхарос”⁴⁾, чисти и невини, покажите нам свима своју светлост! Управо сте се поново родили просветљени!...

САНТЈАГО (*Рамиресу.*): Све сам Вам дао. Чак и то што нисам никоме. Ја сам Ваш Миљеник и први пут... (*Горко љаче.*)

АРО (*Рамиресу, док шишка број у шелефон.*): Ма има да зовем полицију! (*Прича шелефоном.*) Полиција? У позоришту (*даје прави назив позоришта и место где се налази*) неки лудак нас све држи затворене, реч је о колетивној отмици...

РАМИРЕС (*Трчи према Ару и прећи му.*): Сместа прекините везу!!! (*Аро прекида. РАМИРЕС се обраћа јосиодину који је доживео катарзу.*) Господине, реците, просветлите нас!...

АРО: Осмислио сам идеалан тржни центар! (*Показује.*) Тамо ћемо отворити Саветовалиште за “познате клијенте”. (*Бартоли.*) Хоћеш ли ти да руководиш њиме? Само треба да наговараш клијенте да што

живописније причају о својим неверствима и мржњама, свом дрогирању и рехабилитацији...

БАРТОЛА: Да!⁵⁾

АРО (*Љуби Бартолу.*): Верени смо! (*Вади шелефон и бележи.*) Да, мама. Бартола је пристала, живећемо све троје заједно. (*Бартоли.*) Хајде да купимо венчаницу за нашу свадбу! Не смета ти да купимо две исте, другу за маму? Знаш, она је слепа...

САНТЈАГО (*Бартоли.*): Бартола, молим те, не ради ми то, ја те волим! Могли бисмо овако да проживимо у срећи још 50 година. Сањам о нашој дијамантској свадби.

АРО (*Сантјагу.*): Знам да сте ви једноставан човек, поштен, вредан, скроман, невин, мало приглуп, то јест, оно што се каже, добар човек... Могу вам понудити посао у новом тржном центру. (*Показује.*) Ви бисте били идеални за фризерски салон који тамо намеравам да отворим. Тог дана када позориште буде могло да се такмичи са фризерским салоном, биће спасено.

САНТЈАГО: Моји снови се остварују! Одувек сам знао да ћу једног дана бити фризер. То је тако креативно занимање! (*Вади чешаљ и маказе.*) Могу ли већ да почнем? (*Публици, импровизујући.*) Ко жели једно шишање? (*Креће ка новој Рамиресовој ученици с намером да је ошиша.*) Ученице морају бити уредно подшишане!

РАМИРЕС (*Шшишећи јосиођу, обраћа се Сантјагу.*): Сантјаго, не долази у обзир...! Јагње моје, мораш научити да ме делиш. Има ли веће радости за стадо од нове овце? (*Госиодину у катарзи.*) А ви, поделите своје просветљење са публиком, да бисмо се сви поново родили просветљени...! (*Импровизује како би јосиодин причао.*)

БАРТОЛА (*Сантјагу.*): Сад разумем зашто сваке вечери заспиш! Хоћеш да будеш мој стилиста и декоратер?

4) Поново алузија на Библију. (*Прим. прев.*)

5) Изговара то као пред матичарем. (*Прим. прев.*)

(Ару.) Биће нас петоро у кући, укључујући моју и твоју мајку. Биће веома романтично!

АРО (*Санџајау.*): Признаћу Вам нешто: победио сам, али се осећам веома усамљено. Да ли бисте желели да ми budete пријатељ?

САНТЈАГО: И ја се осећам усамљено. Нико ме не воли. Захваљујем Вам на поверењу, али, искрено, имам утисак да сте прави правцати... кретен.

АРО: Чудно, стално ми то говоре, а не знам зашто. Мораћу да питам свог личног тренера...

САНТЈАГО: Већ сам Вам рекао да нећете отићи с мојом женом!

БАРТОЛА: О томе ћу ја одлучити, ја и нико други!

РАМИРЕС (*Санџајау.*): Сантјаго, подсећам те да си се закleo да ћеш све оставити и поћи да живиш са мном!... (*Госпођи коју је изабрао из публике.*) И ти такође! Ти си јединствена жена! Ти си изузетна жена! А утопила си се у толику осредњост! Ја ћу ти отворити нове могућности! Хајдемо у гардеробу да те веома детаљно упознам са својом доктрином, да постанеш моја Ученица и Пратиља⁶⁾! (*Узима је за руку и води ка гардероби. Публици.*) Одмах се враћам да вас све просветлим. (*Госпођи.*) Како се зовеш, лепотице?...

АРО (*Рамиресу.*): Сваки пут сте све патетичнији. Види се да сте прави несретник. Понудићу Вам нешто што се не одбија: да будете дечји аниматор у мом новом тржном центру. Допустите да Вам се деца приближе. То ће вам ићи од руке, пошто сте веома талентовани. Али, наравно, досађивање с децом не долази у обзир. Шта хоћете, да нас уништите? (*Куца њоруку на шелефону.*) Бартола, упознаћу те са мамом, веома је узбуђена! Пита ме да ли хрчеш.

САНТЈАГО: Јеботе, још пита да л' хрче! Као да спаваш са крмачом.

БАРТОЛА (*Скаче да удари Санџајау.*): Кретену један, већ 30 година не могу да спавам!

АРО (*Раздваја их док прича са мајком.*): Мама каже да везе у којима првог дана падне секс најкраће трају. Знаш шта, ево ти је па се расправите. (*Даје шелефон Бартоли.*)

БАРТОЛА (*Ару.*): Већ видим да ћемо се бајно слагати! (*У шелефон.*) Добро, свекрво...! (*Виче.*) Свекрво...!

АРО (*Бартоли.*): Она је и глува. (*Вади из џашине ласер и насилнички се приближава Рамиресу.*) Одмах ми дајте кључ, или ћу вас спржити ласером! И то тако да од вашег леша неће остати ни угрушак... (*Рамирес се сакрије иза тосиође.*) Уосталом, ласером могу да отворим све браве! (*Аро насилно одваја Рамиреса од тосиође и узима Бартолу за руку како би изашли напоље.*) Идемо!

БАРТОЛА (*Довикује Рамиресу док иде ка излазу.*): Не брините, свратићемо други пут... ако успемо да пронађемо улазнице, с обзиром на невиђен успех овог комада. Ви то заслужујете јер сте толико талентовани... Свака вам част.

АРО (*Одједном застане, нејосредно њре изласка, и џушића Бартолину руку.*) Наша љубав је немогућа!...

БАРТОЛА: Шта?

АРО: Никада у животу нисам био толико заљубљен, али не можемо да се венчамо!

БАРТОЛА: Зато што нисам ставила дезодоранс?

АРО: Да, и то, али није зато.

БАРТОЛА: Зато што ти је мама рекла да сам кучка?

АРО: Да, али није ни зато.

БАРТОЛА: Зато што сам вегетеријанка?

АРО: Да, и то има везе, али ни то није проблем: Не могу да избијем из главе твој целулит!

БАРТОЛА: Мој целулит?

АРО: Да, и то у тренуцима неукротиве страсти!

6) Алузија на Марију Магдалену (*Прим. њрев.*)

БАРТОЛА (*Претшвара се њред њубликом.*): Мислим да си ме помешао с неким...

АРО: Не подносим целулит! Подилази ме језа, гади ми се, одвратан ми је, покушавам да га не видим али ту је, живи, пулсира, чежњиво ме посматра... Помислим да ти завучем руку, кад одједном, дум! Налетим на напупела испупчења... на те рапаве хриди, ФУЈ, грозно, повратићу!... То је траума из детињства, када сам шпијунирао маму док се купала. Била је права статуа савршене лепоте, узвишена Венера, кад одједном... Планине!... Затварао сам очи да их не видим, али ако ја не бих одлазио планинама, оне би долазиле мени. Лудо те волим, али нашу срећу је убио целулит...

БАРТОЛА: Све сам пробала од како је са десет година почео да ми се појављује. Али постајао је сваког дана све већи и распрострањенији! Желим да умрем! Збогом, љубави, било је лепо док је трајало. Одувек сам знала да ће доћи дан када ће целулит уништити највећу љубавну причу икада испричану. (*Траично њлаче.*)

САНТЈАГО: Е па одлично, готово је и идемо кући! (*Клейне Ара. Помилује Баршолу.*) Искрено, нисам ни приметио твој целулит. Сваког дана човек научи нешто ново... (*Хвања Баршолу како би изашли.*) Али да знаш, излазак у позориште, никад више. Остајемо код куће поред ТВ-а и заборављамо на ту твоју културу.

АРО: Али ја имам твоје тајно оружје против неукротивог целулита! (*Вади из шорбе шњриц са иџлом и бочицу са шечношћу. Пришрема ињекцију.*) Да видимо, голубице, задигни сукњицу, да овом ињекцијом средимо та испупчења. Последњи крик технологије: ЦЕЛУЛИТРИКС КОНЦЕНТРЕКС ЦХ 47...

БАРТОЛА (*Ару.*): Ти баш умеш да смислиш креативан назив!... Осећам се тако женствено када ме зовеш голубице!... (*Задигне сукњу. Аро је боцне. Узвици и шапшање.*)

АРО (*Баршолу.*): Сада можемо да се венчамо! (*Публици.*)

Даме и господо, и ви задигните сукње, или спустите панталоне, јер овде и сада, за само 49,99 долара, ослобађам вас пошасте зване целулит. (*Публици.*) Ко жели да почне? (*Имјровизује са њубликом. Госшћи коју је изабрао Рамирес.*) Да ли Ви имате лице, или дупе, са много целулита? Спустите панталоне, за Вас је бесплатно... (*Аро јој се њриближава гржећи у рукама шњриц.*)

БАРТОЛА (*Госшћи коју је изабрао Рамирес.*): Само ћу вам уклонити масноћу, не брините, не боли... Немојте се стидети... Морамо једни другима веровати... Ово је позориште... Све је фикција...

РАМИРЕС: Неееееееее! Ништа нисте разумели, ово је безнадежно! У новом позоришту више нема фикције! У новом позоришту је све стварност, стварност сваког гледаоца...

АРО (*Госшћи.*): Стварност је да ћете бити као нови. (*Баршолу.*) Зграби је и спусти јој панталоне!

БАРТОЛА (*Баца се на шосшћу.*): Спустите панталоне или ћу их поцепати!

РАМИРЕС (*Шшшшш шосшћу.*): Моја Ученица спушта панталоне само за мене! (*Саншјају.*) Овну, трчи да браниш нашу нову овцу!

САНТЈАГО (*Баца се њреко шосшће.*): Да сам на твом месту побегао бих главом без обзира.

АРО (*Баца се на шосшћу.*): Мирна, немој да те убодем на погрешно место!...

РАМИРЕС (*Баца се на шосшћу.*): Госпођа је моја и жели да је ја подучавам!

(*Сви вичу. Када тунћула госшћине врхунац зачује се бука машина у дањини. Сви се усредсреде на буку. Госшћа из њублике шосшћуа шосшћуе – одлази или осшјаје...*)

АРО: Стигле су моје машине за рушење! Крећемо у акцију!

САНТЈАГО: Тако брзо?

АРО: Ја сам човек коме се жури. Зато сам и успешан.

БАРТОЛА (*Шета међу публиком и показује своје бушине без целулића.*): Позориште је чудо. Лишава те свих брига.

РАМИРЕС: *Deus ex-machina!* Али ја ништа нисам потписао... (*Ару.*) Колико бисте били спремни да платите за моје позориште?

АРО (*Рамиресу.*): Знао сам да ћемо се разумети. Новац је све у животу.

САНТЈАГО (*Хвања Бартолу како би изашли.*): Много је сати. Знаш да мрзим да лежем касно, а још нам остаје да водимо љубав и оперемо зубе. Немој да људи помисле да нам је брак у кризи. Иначе, хоћу да ми испут објасниш неке ствари из овог комада које никако да разумем. Јако је дубокоуман! Види, ово ме збуњује: На почетку не верујемо у Бога, а на крају не верујемо ни у рекламе на телевизији. Најгоре од свега је што чак не знам ни да ли сам се досађивао...

РАМИРЕС (*Публици.*): Али зато ви знате колико вам је досадно! Одаћу вам последњи детаљ. Шта се искуси на крају тунела досаде?... **ИСТИНА.** (*Господину који је доживео кашарзу.*) То просветљење које сте доживели, али не знате како да нам га објасните, то је истина! (*Публици.*) Досада је спознаја истине, али не религијске, која је чиста фикција, већ научне истине по којој свака идеја мора да буде емпиријски доказана. Истине која преко позоришта оживљава у сваком од вас! Доживите истину! Позориште је истина од крви и меса...

АРО: Једина истина је нула на мом банкарском рачуну.

САНТЈАГО (*Бартоли.*): Једина истина је да си ми набрала толике рогове да не могу да прођем кроз врата.

БАРТОЛА (*Сантјагу.*): Једина истина је да си ти педер и сада увиђам све своје мане.

РАМИРЕС: Не, не и не! Истина не може бити само једна. У човеку је проблем. Истине су бројне!

АРО (*Бартоли.*): Драга, кажи им да смо јако заљубљени или више нећеш бити моја весела пребогата удовица!

САНТЈАГО (*Ару.*): Да више нисте звали моју жену драга, мајку ли вам вашу! (*Хвања Бартолу.*)

АРО: Не пипај моју вереницу! Кретену један!

САНТЈАГО (*Ару.*): Кретен је глува и слепа курва од ваша мајке!

АРО (*Угара ја.*): Убићу те, битанго! Није се родио тај који ће за моју мајку рећи да је кур... то!

БАРТОЛА (*Раздваја их.*): Ја желим да живим у полигамији!!!

САНТЈАГО: Шта, хоћеш да те повали цело позориште?

БАРТОЛА (*Стеже Сантјага испод једне, а Ара испод друге руке док излазе.*): Хоћемо да узмемо такси ил' да се вратимо бусом и да мало уштедимо, од ове кризе живот је постао страшно скуп?

РАМИРЕС: Ма одавде нико не излази без моје дозволе!! Колико пута то треба да поновим?! Уосталом, да бисте изашли морате да платите. У овом позоришту се плаћа и улаз и излаз. Само 50 евра. Прикупљени новац у целини одлази Националном фонду за спасење банкара и милионера. Ако се спасу банка и богаташи, сви смо спасени!

(*Бука коју праве машине се појачава све док се не прећворе у полицијске сирене које наједном утихну.*)

ГЛАС преко метафона: Обраћа вам се полиција. Опкољени сте. Молим вас да ову отмицу мирно завршимо...

РАМИРЕС (*Виче.*): Не пуцајте! Нико није наоружан!...

ГЛАС преко метафона: Терористи, изађите с рукама изнад главе!

АРО (*Виче.*): Ово је неспоразум, овде нема никаквог терористе, само један провокатор!...

РАМИРЕС (*Виче.*): Ви сте терористи!!

САНТЈАГО И БАРТОЛА: Ђутите!!!

Чује се гуја рафална палба. Сви су мршви, и љумци и љублика.

ГЛАС преко метафона: Добро сте обавили посао, агенти! Нема палих у нашим редовима. Сви страдали су колатерална штета ради сигурности Безбедносних снага...

К Р А Ј

МОГУЋА ВАРИЈАНТА.

(У њујоршкој поставци изведен је и овај монолог на почетку.)

(Рамирес улази у своју лабораторију где су WC шоља, камера и пројектор. Скида панталоне и седе на WC шољу.)

РАМИРЕС: Пишем срања. Не радим то из понизности, нити да бих провоцирао, мада ми идеја о провокацији не звучи лоше, а разлог није ни песничка слобода. То је једноставно моја стварност. Сваки пут када ми се јави нека идеја, моја црева реагују. Што је идеја генијалнија, говно ће бити веће.

Не морам ни да погледам у папир. Ако видим брабоњчиће као код козе, слободно могу да поцепам то што сам написао; ако се, напротив, појави позамашна балега попут кравље, онда знам да стварам најреволуционарнији позоришни комад још од времена старих Грка.

Критичари су одмах хтели да ме сврстају у неку категорију. Али то није лако, јер док је, с једне стране, моје писање потпуно органско, а ја бих додао да није везано само за органе већ и утробу, са дубоким осећањем очигледне "истине", што подсећа на традиционално схватање идентификације код

Аристотела и Станиславског; с друге стране, увлачи ме у актуелну расправу о "физичком театру", корпоралној драматургији, са развојем онога што ја зovem "драматургија срања", а што се не сме помешати са "драматургијом која је срање". Заправо, цела ова поетика драматургије срања и драматургије која има везе са задњицом, води порекло од мојих опсесија кад сам био дете и када сам се, током мајских поподнева, лежећи болестан у кревету, кроз прозор дивео аеродинамичком лету ластва, питајући се каква веза постоји између апстрактног и конкретног.

Уследиле су године махнитог научног експериментисања како бих доказао да појмови: "иновација", "садржај" и "форма" или они чисто позоришни: "сукоб", "лице" и "драмска радња"... утичу на "конзистентност", "величину" и "избразданост" измета, али, истини за вољу, резултати ме нису довели ни до каквог коначног закључка. Једина научно доказана повезаност била је на нивоу нагона: било која нова идеја одмах се претварала у материју. "Идеја је материја".

Не знам да ли сте свесни значаја мог научног открића које доказује да "душа", коју сви толико обожавају и хвале и којој се толико диве, постоји једино у главама пророка и визионара. "Душа је само тело".

Веза између идеје и материје је тако интимна, тако дубока, да је "понављање" изазивало затвор, док се "оригиналност" неизоставно претварала у дијареју. Аааааа.

"Драматургија срања" је чудесни чин љубави према сопственој онанистичкој интими. Ја живим затворен са својим говнима и својим текстовима на њихово задовољство, али и моје; другим речима, осећам да сам жив само када пишем, и зато кењам. Кењам, дакле постојим; постојим дакле кењам; кењам дакле пишем; пишем дакле кењам.

А када кењам, ја мислим на публику; на ону публику која није читала Хегела, чији је мозак навикао на ритам од три сата глобалне телевизије дневно, и која спада у оних 70% који никада неће отићи да виде ову древну уметност звану позориште. Када кењам, ја мислим на досаду. Када кењам, мислим на структуре. А када мислим, искењам се на те структуре. Када кењам, размишљам шта кажемо када не искажемо то што желимо да кажемо, размишљам како ништа није онако како изгледа, како је све друга-

чије него што се чини. Када кењам, ја размишљам како је позориште мало напредовало од Ешила до данас. Када кењам, мислим на бојни поклич када се премијерно изводи неко дело: “Много гована”, јер ако их је било много, то значи да је било много коња са кочијама, дамама и господом који су кењали; када кењам, ја мислим на све оне коње који су се стварно искењали на позориште и на те даме и господу. А док буде гована, биће и наде!...

(Рамирес прекида извођење. Пали се свећло у сали.)

THALIA SPANISH THEATRE
41-17 Greenpoint Avenue, Sunnyside (Queens)
www.thaliatheatre.org ANGEL GIL ORRIOS, Producer

TU ARMA SECRETA
SECRET WEAPONS

contra la **CELULITIS**
of **FAT**
DESTRUCTION

MAY 10 to JUNE 23, 2013
MAYO 10 a JUNIO 23, 2013

TICKETS \$25, \$22 (718) 729-3880

Пише > Бојана Ковачевић Петровић

Драматуршко-преводиачка белешка На трагу Бихнера и Лорке

Комад *Твоје шајно оружје за борбу против неукротивог целулитиса* (*Tu arma secreta contra la celulitis rebelde*) Ињига Рамиреса де Ара (Íñigo Ramírez de Haro) настао је у две етапе и такорећи у две верзије. Прва је започета пре више од деценије и завршена 2013, а друга прилагођена праизведби у њујоршком театру Ла Мама 2013.

Целулитис је написан на трагу два значајна драмска дела настала у распону од једног века. Први је *Леонс и Лена* (1836) немачког драматурга из деветнаестог века Георга Бихнера (Georg Büchner), који је преминуо у 23. години и оставио за собом само три позоришне драме, кратку причу и велики број писама. Тај комад у шекспировском тоналитету неретко се помиње као прва модерна трагикомедија.

Друго дело које препознајемо у иронично-сатиричном драмском тексту Рамиреса де Ара још увек није у целини објављено на српском језику. Реч је о комаду *Публика* Федерика Гарсије Лорке који је имао светску праизведбу 2014. године у Краљевском позо-

ришту у Мадриду, у оперској форми. То херметично, тешко разумљиво дело, у којем је чувени шпански песник и драмски писац први пут отворено проговорио о својој (хомо)сексуалности, деценијама је било изгубљено (изузев фрагмената, објављених у Лоркиним Сабраним делима), а интегрална верзија појавила се тек осамдесетих година двадесетог века. Српски превод настао је пре више од три године, али још увек чека на објављивање, будући да је замишљен као део велике студије о шпанској (књижевној, позоришној, филмској, ликовној...) авангарди чији је приређивач др Александра Манчић, издања које је требало да објави *Службени гласник*.

Твоје шајно оружје у борби против неукротивог целулитиса прати четири лика (једну жену и тројицу мушкараца) сасвим различитих карактера: Бартола је жена (о)средњих година “у врло широком смислу те речи”, која је те вечери први пут у позоришту; њен муж Сантјаго, толико склон ТВ емисијама да би се радије одрекао жене него телевизора, такође “грешком” дос-

пева у позориште; умишљени велики редитељ Рамирес (године нису важне) упорно настоји да своју несвакидашању (досадну) “представу” одржи под контролом и уместо класичног театра сервира (животну) лекцију присутној публици; а квазипродавац Аро, предузетник скромног порекла са обиљем траума из детињства, “захваљујући напорном раду и здравој амбицији” жели да напредује и оствари своје снове. Комад почиње одласком једног “сасвим нормалног” брачног пара у позориште у намери да се забаве насумице одабраном комедијом. Тамо доживљавају велико изненађење када их редитељ обавештава да те вечери неће бити никакве представе, а понајмање оне која би забавила публику, те да ниједан гледалац не може изаћи из закључаног позоришта док не доживи нешто сасвим аутентично на основу – досаде. У својој интелигентној и провокативној комедији, Рамирес де Аро проговара о општим цртама људског менталитета, “звездама” око нас, остварењу снова, тежњи да у животу постанемо неко и нешто, нашој (насушној) потреби за забавом и разонодом, пропаганди која вреба на сваком кораку, “имицу” појединца и друштва, чињеници да се данас све купује и продаје... а надасве о љубави (са наводницима или без њих) и разним аспектима односа између мушкарца и жене.

Осим што је препознатљив у свим просторима и изводив на свакој сцени (како тематски тако и због сценографске незахтевности), *Целулић* нам доноси дах (барем) једног тока надасве активног савременог шпанског позоришта. Двадесет први позоришни век у Шпанији доноси алтернативну стварност ослобође-

ну сложених костима и крупне сценографије, обојену аудитивним и визуелним помагалима, обновљеног сценског језика и са акцентом на публици, важнијој него икада.

Замисао о преводу овог комада на српски језик настала је у оквиру предмета Традуктологија на мастер студијама хиспанистике на Филолошком факултету у Београду. Будући да је једна од предиспитних обавеза студената подразумевала превод драмског текста, дошли смо на идеју да то буде савремени драмски комад и од аутора Ињига Рамиреса де Ара добили дозволу да радимо *Твоје шајно оружје у борби против неукроћивој целулићи*. Двомесечни процес састојао се из три фазе: драма је подељена на 13 сегмената, будући да је групу чинило толико студенткиња Науке о превођењу, чији је задатак био да својих 4–5 страница текста пажљиво преведу и детаљно коментаришу сваки преводилачки проблем, недоумицу, захтевнију реч или фразу. Након тога урађена је ревизија њихових појединачних превода и реплика на коментаре, а потом, у трећој фази, превод је обједињен, термилошки и стилски усаглашен и у сарадњи са аутором изнијансиран. Брижљиво се водило рачуна о циљним групама (глумцима с једне и публици с друге стране), а нарочито о уједначености преводилачких рукописа, будући да овакав вид превођења није (и не треба да буде) уобичајена пракса – изузев у посебним, едукативним случајевима какав је био овај. Стога користим прилику да захвалим својим студенткињама на дивној сарадњи, као и проф. др Јелени Рајић на поверењу које нам је указала.

A stylized graphic of the number 1111, composed of four vertical bars of varying heights and widths. The first three bars are solid grey, while the fourth bar on the right is a diagonal slash. A horizontal white bar with a thin black border is superimposed over the middle of the bars.

ЕДВАРД БОНД: СКРИВЕНИ ЗАПЛЕТ

Сцена

Избор и превод > мр Наташа Миловић

Едвард Бонд: Скривени заплет Белешке о позоришту и држави

НАПОМЕНЕ ПРЕВОДИТЕЉИЦЕ

И забрани есеји из књиге *Hidden plot: Notes on Theatre and the State* (*Скривени заплети: белешке о позоришту и држави*) британског писца Едварда Бонда имају за циљ да публику уведу у критичку мисао и поетику “последњег трагичара 20. века”. Поред сваког назива есеја постоје назначени бројеви страна, уколико се неки читалац заинтересује да поручи и прочита ову изузетну књигу у оригиналу. Одабрана дела представљају увод у разумевање кључних премиса (и специфичног *бондовског* појмовника). Сама књига есеја обилује белешкама, предавањима која је држао студентима широм света, поемама итд. Бонд у њима додиче саму суштину друштвених односа у савременом друштву/држави и свих последица тих односа које се одражавају и на драму и позориште.

Овакве белешке често претходе самим драмама, а Бонд их још назива и “пролозима”, успостављајући и на тај начин посебан дијалог са својим “савременицима” по трагичком осећању: Грцима (посебно са Еурипидом), али и са Шекспиром (видети *Последња белешка В. Ш.*) и Брехтом са којим је често поређен (видети Писмо о Брехту). Бонд теоретичарима позоришта оставља мало простора за “слободне интерпретације” (што је и добро), будући да баш на терену интерпретације може доћи до великих и неопростивих неспоразума као и манипулација, те зато он сам пише предговоре и анализе својих драма (а то, опет, театролозима даје још више могућности за рад).

Бондова теза да *машина поседује своју логику и да је неодољива од разума*, као и *да је драмска структура најближа структури људског ума* је она на којој Бонд не само што гради своје драмске стратегије и заплете,

Едвард Бонд



већ њоме разобличава парадигму анатомије насиља, једног рационалистичког поимања знања/васпитања, које је довело друштво и цивилизацију до погубног парадокса XX века – губљења свести о себи и другоме, до губљења људскости. Бонд најчешће тај парадокс сагледава кроз његова “омиљена” места анализе, његове центре у драмама: Аушвиц, Хирошима, Баби Јар (потоњи је директно утицао на дугогодишње писање комада *Кафа* који је део драмског циклуса Народног позоришта Колин (Colline). Трагедија под називом *Кафа* већ је преведена и код нас – у преводу Марије Стајић,

чији је превод драме *Људи*, да подсетимо, објављен у *Сцени бр 1*, јануар–март, 2013. Нажалост ни *Кафа*, као и многе Бондове већ преведене канонске драме на наш језик (највише их је у преводима Ђорђа Кривокапића), нису објављене, осим четири у књизи *Злочин 21. века* (Архипелаг, 2011), која је замишљена да буде први том сабраних дела, али је остала и једини.

Надам се да ће *Скривени зајлеји*, у целости, заинтересовати одговарајуће издаваче у Србији, а Бондове драме и наше позорнице.

ЈЕЗИК

Људи смо, јер поседујемо људски језик. Друге животиње комуницирају, у интеракцији су, осећају бол и задовољство; али, оне не знају разлику између, рецимо, силе и убеђивања. То је зато што оне не знају да постоји слушалац. Наш језик је људски зато што знамо да постоји неко ко нас слуша док говоримо. Слушамо једни друге кад говоримо, и слушамо сами себе док говоримо и мислимо. То нам даје самосвест и чини наш језик људским.

Нису сви језици које говоримо људски. Ми говоримо и животињским језиком. Они нису наши биолошки језици већ наши рационални језици – чисти технолошки језици, математички и тако даље. Такви језици раде на начин објеката у интеракцији. Они су у себи комплетни чак и пре него што су изговорени. Они не зависе од слушалаца. Кад би говорили само таквим језицима, не би били људска бића.

Самосвест је одржива у људском језику која промовише како промену тако и нашу способност да одговоримо на промену. То је основна динамика. Она потиче из говорниковог осећаја за његово или њено право да буде, да постоји, и онда је то оно право које треба да буде обзнањено слушаоцу. То је порекло наше жеље за правдом. Појављује се прво код детета када оно учи да буде човек и да говори. Без овакве динамике, ум није кохерентан и не може да чује себе. Без тога је аутистичан или поремећен.

Уверење “право да се постоји”, жеља је за правдом, изискује од уверења да је свет одговарајуће место за такво право и да је једино ограничење наша људскост. Ово је истина која важи само за свет природе, али не и за друштвени свет. Друштвени свет је поседнут, а самим тим и неправедан. Сав људски језик је изговаран кроз хоризонт неправде и изговарати чак и најтривијалнију ствар подразумева брањење правде од неправде.

Користимо се техничким језицима стварајући комплексне ствари као што је цепање атома или јед-

ноставно отварање врата. Али сви други језици постају метафоре за наш људски језик. Зато религиозни говоре о Богу као математичари. Бог је такође назван извором моралности и правде. То је још један разлог зашто не можемо говорити без брањења жеље за правдом. Правда није објективна последица, природна релација – већ зависи од друштвеног односа, заснованог на говору и слушању.

Овај однос је био динамичан у историји; то је начин на који ми одговарамо на материјалну промену. И зато што је то тако, историја изгледа као досије наше повећане хуманости – чак и сада, када снажна моћ технологије умножава нашу умањујућу нехуманост чинећи нас најмање човечним до сада.

Људски језик прећутана је жеља за правдом, у смислу шта језик треба да искаже. Жеља за правдом је унутрашњи идиом људског језика. Али, свет друштва је неправедан. И тако је људски језик одувек био жеља за праведнијом будућношћу, било да је политичка Утопија или за религију Судњи дан – време када ум може да говори истинито без корупције и искривљења које долази због привикавања на ауторитет. На овај начин је будућност увек била део садашњости. Сваки дан је такође и последњи дан и борба за утопију би тако нешто антиципирала. Трансцедентно је било део прећутаног. Једноставније речено, слике и акције биле су најузвишеније. Уметност је била знак Бога. Због тога ми не доживљавамо само муке историје, ми можемо замислити и муке пакла. Све – визуелно и тактилно – постаје језик, слика и метафора – ако је читав свет желео правду.

Правда претпоставља да имамо право на унапређење нашег живота. Али друштво је било место оскудице. Та оскудица је захтевала да буде администрирана од стране ауторитета. То је неизбежно довело до стварања и заштите привилегованих. Друштвене институције администrirале су правду, али су саме корумпиране. То је био део неизбежне последице оскудице. То је резултирало страшним идеолошким и психолошким искривљењима у којем најгласнији глас

за правдом управо долази од неправде. Зато језик има потребу за смислом будућности – праведно време када ће сувишком заменити оскудицу. Економија зависи од олуја на мору, од кише и сунца за жетву – ствари које су у Божијим рукама. И тако дневни опстанак зависи од живота зависног од последњег дана, Судњег дана, од Утопијског времена које ће доћи. И сада изгледа као да је технологија била усмерена ка будућности – заправо је укида. Не зависимо од Бога да бисмо у економском смислу просперирали нити технологија чека на Утопију. Ако постоје грешке, оне су технолошке и технологија ће их решити. Технологија не функционише као Бог – она је у нашим рукама сада и овде. Разлика је фундаментална. Ми говоримо много истих речи, али слушамо другачије.

Ова промена је умножена захваљујући економији. Изгледа као да је економија тако блиско повезана са технологијом да она мора бити део технологије и говорити њеним језиком. То није тако. Наша економија је алхемија. Технологија се држи природних закона, али економија не. Њена сопствена активност производи феномене које држи и тражи да контролише. Она произвољно производи своју сопствену неопходност, стварајући фундаментално разилажење од потребе за људским језиком. Средњовековна алхемија је покушавала да базе метала претвори у драгоцен метал, талог у злато. Алхемија је пропала јер се није држала природног закона. Наша алхемија успева: она претвара све у злато, у новац и капитал, али преокреће и све друге вредности – нашу слободу, демократију и правду – у талог. И зато наш језик престаје да буде хуман.

Алхемија дела зато што паразитује на технологији. Зато што алхемија не зависи од природног закона она је више прилагодљива у односу на технологију – тако алхемија и без технологије вози економију. Сада економија постаје наш морални арбитар: способни и вредни напредују, а бескорисни и слаби су изгнани у вечито сиромаштво. Алхемија поседује сву религијску корупцију и ништа од тога није невино. Модерни

капитализам је “други долазак” – и Бог се вратио на Земљу – луд.

Све је ово створено са најбољим намерама. Корупција није егзистенцијално зло, то је жеља за правдом изопачена страхом. Парадоксално, корупција даје право правди са свим идеолошким заносом створеним од жеље за правдом: али наравно она је никада неће постићи. Одатле бес патолошког ума и реакционарних политика. Одатле повећано расуло и насиље у нашим великим гадовима. Одатле наше наоружање и затвори. Али, алхемија која одржава наше животе преименује све ствари и зато ми више не можемо да објаснимо себе себи. Западна демократија је постала тајна Културе смрти. Уместо да говоримо људским језиком, ми рецитујемо алхемијске бајалице наоружани нашом магијом уз терор гигантске технологије.

Економија има потребу за сиромашнима који ће се борити да буду богати и за богатима који су богати само зато што су поразили сиромашне. То је неправедно, али ми смо створили правду која одговара нашој сопственој слици, која је нераздвојива од нашег говора, и када је наша потреба за правдом ослабљена – као код старих богова који су постајали слаби – ми ту потребу преокрећемо у гнев. Наша демократија ради оно што фашизам није могао: она комбинује технологију са алхемијом и произвешће доба ворлока са нуклеарним оружјем. Ове зачетке налазимо у постмодернизму. То што је било названо Крајем историје је стварно Нестајање будућности. Постмодернизам значи да смо почели да живимо у прошлости. Бука у нашим медијама је као звук диносауруса. Свака врста, пре него што изумре, улази у стање постмодернизма.

Постоје знакови да ми више не говоримо људским језиком. Наши филозофи не умеју да нам кажу значење ствари, наши моралисти нам говоре како да деламо, ми смо наоружани оружјем тако моћним да нам мир доноси претњу ратом, наши медији говоре нам о удаљеним катастрофама да би нас удаљили од суочавања са нашим сопственим, наша демократија

не може да дефинише слободу за нас, наши политичари не разумеју шта чине, наша деца одлазе од нас.

Постмодернизам је тачка преокрета која још увек није завршена. То је као када би људски живот био последњи трзај у сну мозга мртвог човека. Ускоро бисмо пали у сан заувек. За још неко време можемо још увек чути ехо људског језика. Он остаје неизговорен у нашим судницама, законодавствима, фабрикама, ретко у нашим школама и позориштима. Али ми још увек чујемо ехо на зидовима наших затвора, лудница, дечјих игралишта, одбачених гета наших великих градова.

Позориште има само једну тему: правду. Наши умови су места маште зато што ми слушамо као што говоримо. Машта ствара наш свет. То је као када би свако од нас био скулптор који ствара слику из сировог, још необрађеног света. Слика може бити и праведна и корумпирана. Позоришта су места јавне маште где је дистинкција између говорења и слушања растворена. Ни љубав ни религија то не могу, већ је то есенцијално у односу на нашу подељену људскост, јер како ћемо другачије научити да живимо праведно? Али сада наша алхемија корумпира нашу машту, и ако успе у томе ми ћемо изгубити наш људски језик. Ни једна претходна култура није унапредила тај екстрем нихилизма.

Постоји стара легенда која каже да, када се Лазар дигао из мртвих, сећао се како је то живети – како је то ходати, јести, облачити се, спавати, смејати и плакати. Познавао је своју породицу и пријатеље. Једина ствар коју је заборавио јесте језик – и тако се он није могао сетити или испричати шта му се десило. Наш задатак је да научимо мртве да слушају.

(1995)¹⁾

БЕЛЕШКА ЗА КОМАД КАФА ЗА НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ КОЛИН

Кафа има два чина. Први је наизглед постављен у “машти”. Људи се појављују и ствари мењају као магијом вођени. Други је постављен у “стварности” – а заправо, оно што се дешава у комаду десило се у стварном свету. Затим, то је стварни догађај који би требало да буде испред свих замишљања. Зашто се то догодило?

Војници су масакрирали невине у Баби Јару. Мислили су да су завршили за тај дан. Онда су отишли да се одморе и спреме кафу. Међутим, остала је још једна преостала група раштрканих који су се скупљали на месту за стрељање. Војник је био толико узнемирен што мора да ради прековремено да је са гађењем одгурну своју кафу – покрет мрзовољног детета које одбија храну. Тај покрет осликава последње столеће и опасности које му прете.

Зло није банално, али оно све остало чини баналним – наше домове, друштво, политику, животе. Зло разлива кафу. Живимо у добу баналности. Проблем није у томе зашто су војници убијали у Баби Јару. Проблем је како су Баби Јар – и Аушвиц – икада били могући. Историјска и друштвена објашњења не објашњавају, већ приписују узроке који су могли да имају друге последице. Аушвиц је место без историје. Он је увек у садашњем времену. Аушвиц је колевка у којој ми љуљамо нашу децу – то је дар нашој баналности.

У каквој вези је први са другим чином комада? Већ је речено да су људски младунци животиње које морају бити социјализоване. Они су без људских умова и људске бриге. Хитлер и Фројд би се око овога сложили. Људски ум не може да пробије баријеру између животиње и човека. Сво људско искуство је део постанималног ума. Не можемо бити редуковани на друштвено-биолошке животиње.

1) *Hidden Plot: Notes on Theatre and the State*, стр. 6

Животињске вокализације нису елементарни језик. Али људи не морају чак ни да чекају на језик пре него што уђу у друштвени, симболички поредак. Од рођења ми комуницирамо знацима, изразима, гестовима. Ако ударимо или нападнемо дете, постоји обострана комуникација *значања*. Ако то исто радимо животињама, не-*значање* је комуницирано.

Деца имају само једну сврху: да буду код куће у свету. То је сврха разума. Дете мора да покуша да промени свет да би од њега створило свој дом. Кад се свет не потчињава његовој вољи, оно бесни и жели да га уништи – али само да би могло створити свет у коме би се осећало као код куће, место у којем је могуће бити хуман. Жеља да се створи хумани свет је аксиоматична за егзистенцију детета. Дете треба да говори са стварношћу пре него што научи како стварност говори са собом. Још у том малом свету, жеља да се буде хуман је потпуна и никада касније неће бити већа. Изгледа да у великом свету одраслих, жеља за хуманостју се корак по корак губи. То је пролаз од невиности ка корупцији. Дете нема водича на путу ка хуманости. То је Данте без Вергилија. Свет не може схватити нити се изборити са буком дететове жеље за људскошћу. И зато свет кажњава ту дечју жељу. Тако да, захтевом да свет буде опет хуман, дете свој свет претвара у пакао. Пакао је место нападнуто невиношћу. Друштво је траума детињства.

Детиња невиност је радикална зато што се она не труди да буде добра. С обзиром на његово сазнање о себи као детету, оно *је* добро и не може више бити зло колико то Бог може. Оно изгара да створи свет у коме оно може делати невино и да због тога не буде кажњено. Колико год изопачена или корумпирана та жеља може постати касније, у њој постоје остаци пређашње жеље за невиношћу. Историја је лавиринт овог парадокса. Када дете расте и улази у свет одраслих, његова егзистенцијална потреба да буде у свету као код куће постаје жеља за правдом. Али, свет је неправедан. У

прошлости, мудраци су се повлачили из света да би трагали за изгубљеним светом невиности детињства.

Када дете расте, оно себе проналази у “стварном” свету, јер оно повећава своје схватање које би требало да покаже да правде има само ако она може да се подели. Ако бисмо морали да се управљамо само ка природном поретку било би лакше бити праведан, али ми морамо да будемо у односу са другим људима. Наше постојање зависи од тога. Да би били чланови друштва, ми усвајамо његове неправде. Ако осудимо дете његовим односом са “стварним” светом, дете је лудо. Зрело доба би требало да ишчезне са лудилом. Уместо тога, зато што нас друштво индоктринира својим неправдама, ми постајемо друштвено луди – то значи пристожни, закону-покорни грађани, религиозни верници, патриоте, и ови са поштено зарађеним новцем. Ове ствари су институције друштвеног лудила.

Лудило је ствар веровања, не мишљења, зато што је сво лудило утемељено у дечјој потреби за невиношћу и каснијој зрелој потреби за правдом. Један тако замршен лавиринт. Друштвено лудило ствара од жеље за правдом практиковање неправде, од жеље за невиношћу ствара опсесију за корупцијом, од жеље за разумом ствара навике лудила, од жеље за љубављу – жудњу за мржњом. Наш друштвени поредак је хаос, ми живимо у култури смрти. Зло је наш покушај да будемо код куће на овом свету – да зарадимо нашу кафу и попијемо је у миру.

Ми живимо у два света. Оба су врло стварна. Људска стварност је интеракција између та два света. Али, зато што смо друштвено луди, мотив који производи невиност у дечјем свету, првенствено свет маште, исти је мотив који производи корупцију у другом, материјалном свету. Ова два света су нераздвојна. Да јесу не би било проблема, ми бисмо увек могли знати који је свет онај у коме смо.

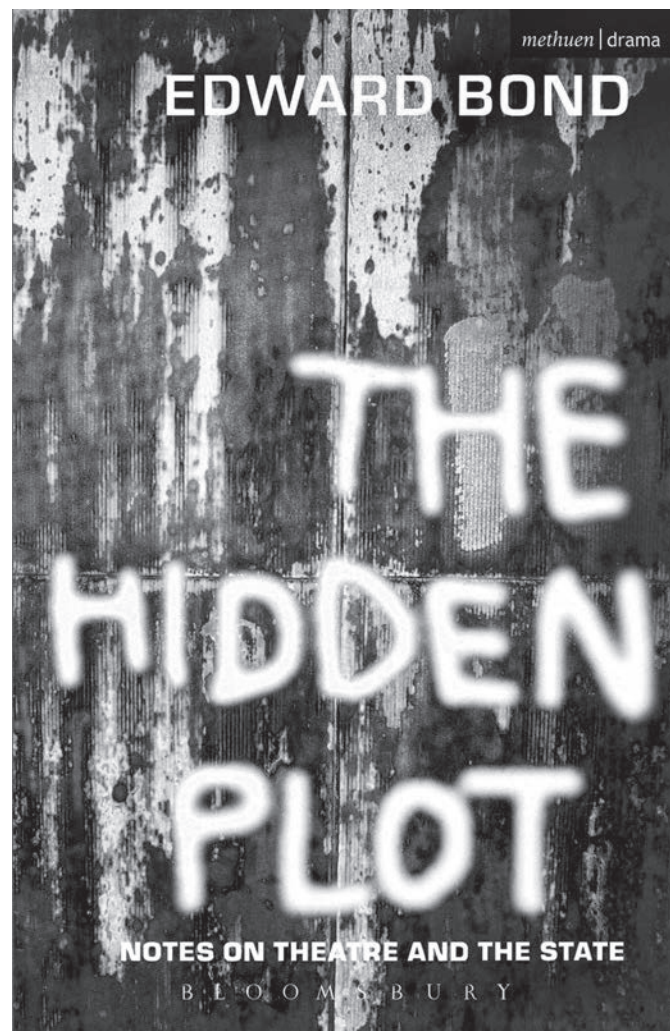
Но, машта може схватити себе само у терминима материјалног света, и наш материјални свет постоји само у зависности од маште. Никад не упозна-

мо себе. Живимо у процепу између два света и водимо борбу да их што више приближимо. Ми нисмо као слепи човек који опипава са својим белим штапом да би се снашао у свету. Наше стање је чудније. Као када би слеп покушавао да опипа свет у којем је он некад био – и то је једини пут да би се спознало шта је свет у ком смо сада ми.

Не можемо рећи да је машта детињаста, а материјални свет зрео. Или да је машта свет “уметности”, а материјални свет, свет “технологије”. Ми живимо у материјалном свету само тако што бивамо у свету маште, а у свету маште – само уз неизоставно постојање у материјалном свету. Као на литици, војници називају своје пушке играчкама, а убијање игром коју зову Дужност. Они су друштвено луди.

Говорио сам о томе да је *Кафа* као свет Платонове пећине, где сенке пролазе кроз стварност. Али, ми морамо другачије од Платона да разумемо ово. Не постоји трансценденталан свет правде. Уместо тога ми имамо егзистенцијалну потребу да стварамо правду – и ако ту потребу немамо, морамо преокренути читав свет у Баби Јар. Без компромиса између деструкције и стваралаштва то је сада могуће. У прошлости снага наше технологије стварала нас је хуманијим, терала нас је да боље схватимо материјални свет. Али, ми смо преживели управо због слабости технологије – она лимитира моћ друштвеног лудила. На литици у Баби Јару, војници су били наоружани слабим оружјем. Сада ми наоружавамо друштвено лудило технологијом која може уништити свет у рату или миру.

То су та два света у *Кафи*. Али како је могуће да је човек старији у првом свету него што је он то у другом? Или неки други људи добри у првом свету и одједном лоши у другом? Зашто процес промене није показан? Како може девојчица бити мртва у првом свету и жива поново у другом? Зашто процес промене није показан? Ми живимо у оба света одједном и у сваком док смо, као да смо били у оном другом. Наше културне и друштвене идеологије паразитирају на тим



дуалитетима. Оне их преокрећу у конфузије. Урлајући изговарамо њихова кред (уверења) у лавиринту. Због тога и невиност може бити корумпирана, а и квареж може чак бити озрачена невиношћу – иако је често у јадним ритамима цивилизације за коју се чврсто држимо.

Чекајућу Гогоа је комад о *fin-de-siècle* дегенерацiji зато што је имплицитно постављен у имагинарном свету, али га интерпретира у терминима материјалног

света. У комаду се чека Сатана, да потврди имагинацију као материјално и понуђено зло као изговор. То је покушај да се дата баналност опере лажним ефектом беде. Одиста, комад нема маште, зато што нема ни материјалног света у њему.

Кафа је постављена у два света. Али ми не можемо приказати људе у два света одједном. То би био естетизам. *Кафа* приказује људе у материјалном свету. Ипак, свет маште упада у Другу кућу и лови Велики јарак, друге “Куће” и њихове ликове. Када се нађу у тој дубокој клисури, ликови су још увек такође у Другој кући. Они још увек не знају то. То је као да покушавају да се сете тога шта су радили у дубокој клисури – или да се склоне од ње у страху. Касније, како се они приближавају катастрофи у којој се два света сукобљавају, то је чак као када би се свет маште борио да запамти, и, да са материјалним светом – поново упадне у њу. То се дешава када ликови говоре о визијама, другим местима, просторима, световима. Али, све визије су написане у прабини овог света док год смо људи.

Сопство – ум – је прича. Прича има логику маште. Машта је више логична него здрав разум зато што је она отелотворена: она не треба доказ. Логика маште је оно што Грци називају Судбином или Срећом. Али, машта нема прошлост, она зна само за садашњост. Прошлост је у њој не као памћење, већ као део садашњости. Зато што машта нема прошлост, ми не треба да будемо заточени у прошлости. Прошлост нас не може ослободити судбине. Грци су мислили другачије зато што су у оно време још увек видели прошлост онако како је виде деца – Судбина је била Бог у материјалном свету. Ми можемо схватити материјални свет и његов однос према машти различито.

Ум је прича – драма – у којој напетости обухватају два света заједно, који тако обједињени сачињавају драмске структуре. Привилегија позорнице је да она сама није ни у једном од тих светова. Позорница се налази у јазу који постоји између та два света. И зато ум мора стварати драму. Уметност је сећање нашег

ума на садашњост. Сваки ум има своју сопствену причу. Драмске уобичајености доводе у везу свакога од нас са уобичајеностима наших сопствених прича, порекла и логика. Драма не доноси откривање истине, већ питање: *зашто?* Не зашто ликови раде то што раде, већ зашто се ти тако понашаш као што се понашаш – да ли су твоји поступци невини – траже ли они правду – ко си ти? Ако драма доводи до овога, онда нису потребни одговори. Одговори у Делфима су увек били питања.

Ми не можемо говорити душевно здраво у друштвеном лудилу. Ипак, драма допушта сопству бег од сопствене садашњости тако да се у том тренутку појављујемо у оба света. Како би то изгледало кад би све у материјалном свету престало, пресекао се наједном? Ми бисмо онда остали заточени у машти. Јер, машта је извор наше људскости – да бисмо стварали нашу људскост морамо бити слободни. Тако да ми морамо осигурати наш излаз из маште: чинимо то тако што је стављамо на позорницу. Не можемо је подносити дуго. У нашем садашњем, рањеном стању, исцрпљујуће је бити хуман. Али, можемо поднети довољно дуго појаву нас самих у процепу. Зато нам треба трагедија.

У позоришту, уобичајени процес бивања је обрнут. Обично видимо себе у материјалном свету, али такође и у свету маште. У позоришту видимо свет маште на позорници, и тако смо заправо у материјалном свету. Како то објаснити! То је као када бисмо имали очи на потиљку, или када би време, простор и догађаје ослободили од свог затвора и направили их променљивим. Управо је то зато што у драми ми упознајемо себе по први пут – то је увек по први пут зато што се ми увек мењамо као што се однос између два света мења. Истовремено, позорница показује нас, у процесу стварања односа између два света – ми нисмо у фантазији, већ у логици маште. Грци су знали јасније него ми да људи живе у том односу: није изненађујуће да су они посматрали представу као нешто свето. Комад *Кафа* највише се бави посматрањем тог односа. Као Веласкезова *Las Meninas* и Платонова слика пећине.

Он је заокупљен моралношћу посматрања. У њему сагледавамо наш затвор од спољашњости.

Морамо поново веровати позоришту. Брехтов аристотеловски прорачун трагедије требало би да буде скандал. Аристотелова катарза је прочишћење путем сажалења и страха након дела, чина, а Брехтов ефекат алијенације је – прескриптиван – чишћење од сажалења и страха пре дела, чињења. Рећи да је сво саосећање глупост је глупо, али још је глупље рећи да нама не треба саосећање. Нацисти су стрељали људе у Баби Јару – нацисти су гасом убијали људе у Аушвицу – зато што нису саосећали са њима. Аушвиц је Позориште В-ефекта – исто као Гулаг и Баби Јар. Брехтизам је културни стаљинизам. Нема од њега користи у модерном свету. То је ирелевантност мандаринских интелектуалаца. Брехт је исувише добар писац да би био *брехтшовски*.

Правда је створена материјалним делима, не жељама у машти. Машта тражи разум и разумевање. А то је чини рањивом пред друштвеним лудилом. То такође значи да она мора трагати за схватањем материјалности других, њиховог бивања, присутности у материјалном свету. Како ми препознајемо то присуство кад га сретнемо? Како су нацисти могли да препознају материјално – не да замисле – Јевреје? Како су могли Нолд и други ликови војника у *Кафи* да препознају своје жртве? Можеш препознати друге само ако умеш да препознаш себе. У драми је то могуће – у драми можемо сусрести и препознати себе саме у процепу. Нема извесности. Уметност није трансцендентална – ништа није. Ако уметност служи да се неко ослободи, то мора бити могуће само зато да друге људе одвуче дубље у корупцију. Наши садашњи медији су одводни канали конзумеризма, забаве понуђене нашој баналности. Све што можемо је жеља да спознамо саме себе. Драма нам помаже у томе када се бави овим екстремима, зато што су питања која нас дефинишу већ пронађена. То су питања грчког и јакобинског позоришта.

Сви ми – чак и они рођени касније – преживели смо Баби Јар, Аушвиц и Хиросиму. Није сигурно да ће било ко преживети ово столеће, да ће људскост преживети насиље и баналност. Морамо створити ново позориште. Оно неће бити ни као грчко нити јакобинско, али ће служити истој сврси: створити слику људскости. И зато морамо поново научити да верујемо позоришту.

(2000)²⁾



ПИСМО О БРЕХТУ

Рудолфу Раху

Париз
18. март

Драги Рудолфе,

Ти знаш да ја гледам на Брехта као на утицај и наравно да ћу наставити да стварам под његовим утицајем. Али, то је утицај због којег сам се увек осећао – и говорио о томе – нелагодно. Он је значајнији писац и у вези с тим немам нелагоду.

Као и Брехт, провео сам моје средње године у егзилу. Захваљујући теби ја сам видео у Француској моје значајније комаде у добрим продукцијама. Такође сам их видео у Француској у унакаженим продукцијама. Неки редитељи нису разумели проблеме мојих комада, неки јесу, али су решења била деструктивна. Нарочито продукција *Рајних комага* у Нантеру – која је била често величана – била је уништена отпацама брехтизма. Ја сам назвао позориште V-ефекта, Позориште Аушвица. Очигледно је да нисам мислио поједностављено. Поједностављено би значило неистинито. Нацисти у Аушвицу би Брехта истребили, а не би га поставили на сцену. Брехт је потрошио своју

2) *The Hidden Plot: Notes on Theatre and the State*, стр. 165

енергију и живот покушавајући да учини паклене ја-ме попут Аушвица – или Гулага – немогућим. Ништа озбиљније не би се могло рећи о Брехту од онога што сам ја рекао у *Бележици о Кафи* (за Позориште Колин). То је у духу комада који сам ја назвао *Кафа*, а не *Крв*.

Стварно имам потребу да говорим о читавом људском животу ако сам спреман да објасним своје запажање о Брехту. То сам покушао у тексту *Позориште разума*. Разум је Брехтова реч. Али ја сам описао и успоставио природу те речи различито. То значи говорити о томе шта људско биће јесте. И то – са својим последицама – суштински ме разликује од Брехта.

Имам снажно чуло у вези са битисањем на почетку једне епохе. Због тога претпостављам да се не осећам као Брехтов Галилео – на новом почетку. То је осећање ухваћено у цртежима Месеца које је Галилео укључио у *Sidereus Nuncius* и у свом опису мозаика преко његових опсервација – на почетку од 7. јануара 1610. – Јупитерових природних сателита и како они полако поново обликују космос и односе људи наспрам њега. Конфузно гледиште које полако разрешава само себе. Као писац, осећам да се управо таквом моменту приближавам. Такође мислим да је Брехт жив да би се приклонио томе – или би постао Инквизитор. Као и Галилео, то није баш скоро као видети шта се дешава физички тамо – зато што је људскост створена и једино може да чита опажања, а не опажено. Писац мора да створи *опажено*. Писац стиже ка томе поредећи шта је било написано и документовано о прошлости са вртлогом садашњости. Ти си део вртлога, али си вођен прошлошћу. Прошлост је обала – за драмске писце као што су Чехов, Ибзен, Стриндберг, Брехт. Савремени писац треба ове писце да чита, као и многе друге – многе сликаре, музичаре и романописце. *Али они нису у вртлогу са шобом*. Потребно је имати нови почетак. То је ново, али не као ствар литерарне моде. Зато ја критикујем, не Брехта, већ читаву цивилизацију.

Писац остаје веран одређеним вредностима и оне га идентификују и – ако су људске – оне оправдавају оно о чему он пише. То је истина за Ибзена и Брехта (и

остале писце које сам споменуо). Можемо се упитати колико добро они разумеју њихову савремену ситуацију, репресије и стваралачке побуне. То би их учинило бољим или горим писцима, само због њихове способности да опишу своје време. Писци морају радити више, они морају имати чуло за историју.

У том смислу они би могли бити као астрономи који константно компликују и компликујући циклусе звезда и планета на начин помирења опсервације са теоријом. Галилео је урадио нешто другачије: он је променио читаву аргументацију. Потребна нам је нова парадигма знања. Размишљамо моралистички – гледамо на литературу као део Манихејеве борбе добра и зла – та борба је интелектуални и морални оквир који има естетске консеквенце – естетика је пут којим ми смештамо истину (не истину по себи). Док се стилови и форме мењају. Не постоји начин на који астрономи могу помирити астрономичке циклусе док напуштају геоцентризам: подешавања – наговештена побољшања – изравнаних грешака. И тако и бива док, уместо Манихејеве борбе између исправног и погрешног, свака епоха знања не исцрпи довољно своје грешке, и док се не деси преокрет у нову парадигму знања. Ми живимо у доба исцрпљености. За астрономе после Галилеа и даље постоје звезде и планете – али има и више од њих, више да би биле укључене у теорију – и нов универзум је објашњен да би се у њему живело.

Брехтов Галилео каже узроку да нов свет се рађа и он не може бити заштићен. Верујем да се то управо дешава. Промена последњих сто година била је револуционарна у скоро свим гледиштима осим у погледу људског – у којем је пропала. Апорија Брехта и његове позиције не може више бити помирена него што је пре-галилејевски модел простора могао бити помирен са опсервацијом. То се мене заправо тиче зато што сам често био поређен са њим. То је важно за мене разјаснити зашто ја нисам *брехтовски* – и не могу бити ако пишем о мојим временима. И ја морам бити јасан зашто не могу бити: а то значи не одбацити Брехта већ доказати да он припада данас редундантној

парадигми знања. Ја узимам отклон из, не ван, чина – не примењујем га. Не морам да правим отклон у *Кафи* – из, не ван центра драме, отклон може бити створен да објасни себе као чињеницу – шољица кафе (и тако ја треба да створим позоришни догађај – ПД). Ја унапређујем “спецификацију” – ја спецификујем оно што се дешава – тако да то не може бити идеолошки прикривено (без хотимичног напора поништавања од стране публице).

Ми морамо да почнемо да мислимо у епохи разумевања – у таласу почетништва – када аргументи старе, парадигме нису више стварне, актуелне, нити имају значење. Ми смо ухваћени у замку нашег знања. Треба да постоји пут ван овог – то је сав доказ о радикалној невиности у *Белешци о машини*. То значи укидању свих идеологија. Ми то можемо учинити само разумевањем о томе како је невиност подложна кварењу и како се разум односи према машини. Ја мислим да, кад је Галилео избројао сателите Јупитера, Аушвиц је постао неминовност. Ово није детерминистичка теорија зато што ја мислим да су нове парадигме знања могуће. Али ви се не можете померити директно од старинског људског жртвовања у двадесет први век конзументске демократије. Шта ја мислим сада могуће је да буде ново разумевање тога како људи схватају разне врсте прогреса – и то тако, да велике парадигме прошлости које су биле неминовне, то више нису. Али да би тако и било, процеси у којима људи поново стварају себе – сцена и медиј – морају бити другачији. Многе обале позоришта то траже: Арто и његов бес, Брехт (*soi-disant*) разум, обзир са индивидуалном психологијом, Бекет и његова мапа очајања: сви ови мањци тоталног театра могу описати наше животе и пренети нас у чин само-стварања.

Проблем је повезан са Саром Кејн. Њено самоубиство мора бити схваћено. Она је била најдаровитији драмски писац њене генерације. Речено је да је она убила себе зато што је била клинички депресивна. Шта то значи писцу? Не да је њена смрт имала узрок,

већ да њен живот није имао подстицај. Она није видела будућност за позориште и тако ништа ни за себе. Ипак, могуће је видети будућност за позориште. Њени комади представљају потребу за таквим позориштем. Она је била далеко од Брехта, као и ја.

Ироније у свему овоме су многе: Брехт, ја, Галилео, Инквизиција, шољица кафе. Али оне се крећу ка центру ствари.

Најлепше жеље
Едвард³⁾



ПОСЛЕДЊА БЕЛЕШКА ВИЛИЈЕМА ШЕКСПИРА

Након његове смрти, пронађено је неколико белешака написаних Шекспировом руком. Све осим једне уништила је његова кућнепазитељка у кухињском пожару. Од те једне, многе стране су биле поједене – највероватније од самог Шекспира. Оно што следи су узорци (примерци, мустре) непоједених страна. – Уредник

Политичари су врране које кључају закрпе.

Мртво тело нема даха да дуне у свеће на свом самртном одру; исто је тако наставник поносан што подучава знањем.

Брутални СС-овац каже да се покораваш закону. Они који живе по реду и закону су као СС-овци. Закон значи да се покораваш реду.

Влада је увек слабија него ти. Она узима твоје врлине и враћа ти их као мане. Владина храброст је твој кукавичлук, њена часност твоја корупција, њена култура твој варваризам.

И тако, кад си храбар у њеној служби, ти си кукавица, кад си частан у њено име, онда си корумпиран, и када играш у складу са њеном културом, дивљак

3) *Hidden Plot: Notes on Theatre and the State*, str. 171

си. Како другачије твоје време може бити схваћено? Већина компетентних влада стварају најгоре људе. Ни једна влада не може постојати без изопачења моралне одговорности у људима. Здрав разум је форма терора. Здрав разум се садржи у овој формули: свет је равна плоча. Он ствара терор који доводи до руба пропасти. Сваки терор је од исте врсте. Ако је свет и округао, ја ћу пасти са њега. Здрав разум не дозвољава да изађеш из куће и доспеш на улицу, али на крају ће те тај исти здрав разум довести у ситуацију да лежиш убијен на улици. Као што ефекат здравог разума не објашњава ништа он је увек потпомогнут неким недостатком Идеологије. Како здрав разум, тако и Бог. Белешка о Богу објашњава једну ствар: зашто било шта постоји. Али она чини све остало апсурдним и мучним. Француз је рекао “Бог је зло”. Не, Бог је страх. Како је Бог могао поднети смрад црног дима из Аушвица? Тужно је да је бог разапео свог сина; Бог страши човечанство. Не дајте ексерс Богу, нити метке војницима.

Франшизе и новац су инкомпатибилни. Кад постоје богати и сиромашни, нико није слободан. Кад постоји затвор у твом граду, свака соба у твом граду је ћелија. Кад ти шаљеш свог непријатеља у затвор, ти чиниш да је твоје дете затвореник. Оправдавање казне корумпира оправдавача. Свака казна је увек суровија од дела које се кажњава. Ко год је кажњен је невин. Жеља за кажњавањем је криминал. Казна је перверзија створена легално. Казна је перверзија моралиста.

Сва деца штете својим учитељима: и због тога, учитељи мрзе децу. Сва деца плаше њихове учитеље: ето зашто деца одрасту да праве школе, затворе и кампове смрти. Образовање те учи да слажеш коцке, али ко ће те учити да ли њима градиш болницу или гасну комору? Змија је имуна на отров који држи у својим устима: ми смо отровани оним што говоримо. Не постоји слобода штампе у нашој демократији зато што су све новине у нечијем поседу. Затвореник пише на зиду: где ти пишеш?

Похлепа није жеља да се има много: то је страх да се нема ништа. Ми смо повредљиви: радимо најгоре док стремимо најбољем.

Само једна ствар може бити купљена новцем: ропство.

Ако зарађујеш за свој живот тако што правиш оружје, твоје доба ће бити занемарено, а твоја деца ће постати луда. Мушкарац се враћа аутобусом кући проевши његов радни дан у сврси убијања: он прави оружје. Жена до њега малтретира старе људе и децу: она прави оружје. Малтретирање деце је добро за економију. (То такође објашњава и твој музички укус.)

Добри грађани зову своје синове Аушвиц, а своје кћери Хирошима. Херој се дичи својим ранама: стварно, оне су његова бол.

Патриотизам је респектабилно име за расизам. Побожност је респектабилна форма фашизма. Дете у униформи учи како да буде кукавица и како да буде лукаво. Мушкарац у униформи је костур у узаној јакни. Мушкарац у униформи не поседује своју сопствену кожу.

Берлински зид није уништен када је оборен. Он је раздељен по рукама и џеповима и неслобода је тако распрострањена.

Глад, сиромаштво, плачка, насиље – све је то лоше: али гора од тога је филозофија у којој се оне осуђују само као последице људске природе.

Погрешна идеја убија више него куга и гладовање. Циљ владе је да суди неправди – закона да суди злочину – тржишта да суди расходованом. Наша демократија је непризната диктатура.

Твоје врлине стоје ти добро само за твоју сопствену руку и ум. Ти своје врлине дајеш држави и она ти их враћа заузврат као мане. Не треба ти пиштољ у твојој руци да браниш своје врлине – само своју неправду.

Време нас је стигло. Када су машине биле некоћ слабе, сада су оне тако јаке да праве оно што су некад биле грешке, катастрофе, погубљења, геноциди, религије, холокауст, агитације парохије, ратови континена-

та. Ко год не поседује сопствену машину, он користи ону коју неко поседује. Да ли би могао да кажеш да си икада био слободан када би неко поседовао твоју жену, али би ти допуштао да је користи? Држава ти допушта да користиш своју жену. Ми смо сенке одбачених машина. Мислиш да ми поседујемо, али машине нас продају на пијаци.

Не можеш подучити лудака о томе да је луд: он има разлога да мисли да је душевно здрав. Кад постоји насиље и криминал у твом граду, то је лудница, али ти то не знаш зато што си луд. Не можеш себе познавати зато што си свој ум предао држави, а она ти га је вратила у виду једне урне (или једног чајника). Кад ставиш крстић на гласачки папир, ти пишеш своје име на листи заробљеника. Оно што ми називамо слободом је само способност да трошимо новац и живимо насилно. Ти си корумпиран ако пустиш државу да ради у твоје име оно што ти не би чинио себи тј. ако радиш са оружјем оно што иначе не би чинио твојим голим рукама или зубима.

Св. Августин: “Воли и чини шта те је воља”. Химлер: “Тровао сам Јевреје гасом из љубави”. На овом парадоксу почива будућност човечанства. Али то је парадокс који се наша култура усудила да не разуме и који крије тајну без које наша демократија не може проћи. Наша демократија своју децу учи мудрошћу Химлера и назива је мудрошћу Светог Августина; иако су оне стварно иста мудрост. Свети Химлер и Рајхсфирер Августин. Дајеш своје врлине држави, а она ти заузврат враћа мане.

Заиста, свако дете је цин у поређењу са било којом патуљастом владом. Дете вреднује играчке на начин на који одрасли вреднују својину. За одраслог, својина даје вредност; за дете машта даје вредност својини. Дечја машта све ствари обдарује животом. Дете даје вредност лутки, играчки, парчету дрвета; одрасли примају вредност, али је не стварају. Дете изражава опште у појединачном; за њега, вредност свих ствари је једна ствар, вредност свих односа у једном

односу, пролазак читавог времена у једном тренутку; тако да дете не може бити деструктивно; чак је и његов бес стваралачки зато што је то једна намера да се на свету успостави правда – запамтите, дете је једини творац вредности. Ако дете није мислило да је било Бог ми не бисмо могли да будемо хумани. Дете није себично, оно само идентификује себе са свим стварицама. Дете ствара мапу света и оно је део те мапе. Дете тако преузима одговорност у односу на свет, и чини темељ његовог разума, и, ако оно не би урадило тако, оно не би постало душевно здраво; зато што дете увек делује врлинама. Ко год погоди дете, ошамарио је Бога посред лица.

(Неколико страница овде је поједено. – Уредник)

Свет одраслих има потребу да обучава дете... дисциплини и реду... Дете остаје у уверењу да је постојала космичка мапа и да су оно и мапа били једно; држава му говори да је она једина честица, атом... држава преокреће машту од стваралаштва у деструкцију. Дете је давало вредности чињеницама, држава користи чињенице да девалвира дете: одрасли постаје посед државе...

(Тачке указују на пасаже обрисане траговима зуба – Уредник)

Занимљиво, машта је даље померена од Инстинкта, него од Разума. Разум је способност која нас пушта да функционишемо на начин који би био свршен инстинктом код мање компликованих животиња у мање компликованим еко-односима. Одрасли функционише у правом свету чињеница; дете не би требало разум док не постане адолесцент и морало би да се понаша као одрасли; дете има разум, али без потребе за чињеницом тако да је ум детета слободан и оно бива као сопство-у-свету, у слободи; то је дело Маште; тако да је дете разумно и творац је правде – управо нас оно чини хуманим. Али држава каже (исправно): “То што замишљаш није тако. Уместо тога даћемо ти прави реални свет и ти ћеш постати право ја”. На тај начин држава преузима контролу над детињом маштом и

преокреће је од њеног стваралаштва у деструктивност: то је једини ритуал преласка у Западној Конзумерској Цивилизацији. Тај ритуал дете преводи из стања слободе у стање потчињености. Када дете себе мапира у свету, свет своје лажи изговара стваралачки и ствара вредност; сада држава своје неистине говори деструктивно: она их изговора у форми Идеологије. Идеологија је дечја фантазија преокренута у мит о нужности. Зато су тако далеко отишле све политике, јер су засноване на дечјим играма одраслих и сво оружје постало је играчка одраслих. Будућност наше врсте зависи од једне и једине ствари: да машта одраслих буде ослобођена као машта детета. Онда ће одрасли моћи да замишља стварно – то је, стварање вредности у свету чињеница. Радећи тако, одрасли ће преузети одговорност за свет: он или она ће постати део мапе света. Када одрасли Замисле стварно, онда ће постати хумани: у супротном они то нису – и онда машта бива поседована од стране државе и производи идеологију, неистине иза којих се крију бајке које причају убице. И то је онда историја овог времена.

Разум који не потиче од маште је лажан. Када држава каже детету “Сада си ти велики и своје детињарије заборави – а ми ћемо ти дати прави свет и твоју улогу у њему” – кад то учини држава заправо скреће дете у фикцију. У Западној конзумерској Демократији сви људи су људи фикције. То је зато што капитализам држи машту поседнутом – то је једна естетика лишена садржаја. Кад је твоја машта поседована, ти постајеш фикционални лик, ти више не ствараш себе, ниси сопствени творац. То је облик поробљавања прихваћен у нашој демократији – и они који су заробљени у естетици чак више немају жеље да буду слободни, зато што они сами купују своје сопствене ланце.

Наше друштво је сада фиктивно. Имамо дечје умове, али без дечјег осећања за одговорност. Ми имамо технолошку циновску моћ, али немамо контролу над тим ни колико дете над својим играчкама. То је све оно

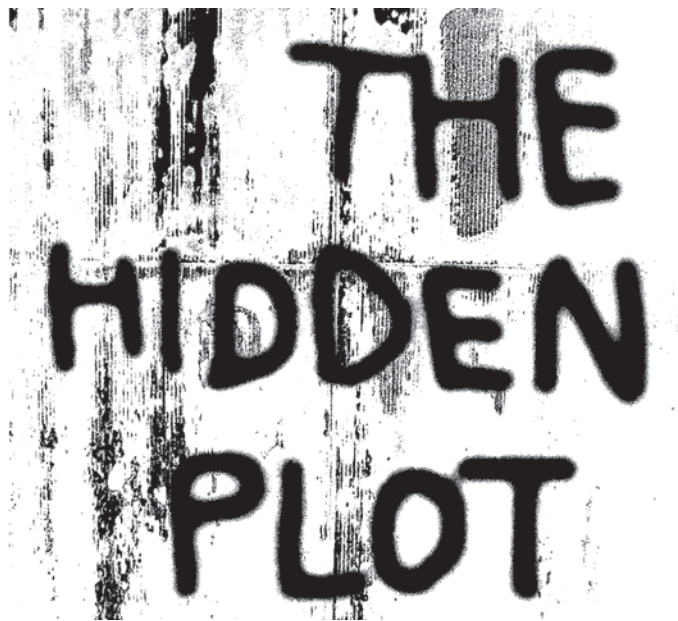
што наша демократија јесте. То је стање велике опасности. Деца смо која се играмо оружјем Армагедона.

(Од овог дела многе стране су поједене – уредник)

Неки људи помоћу схватања очајавају. Зар није миш који грицка земљину куглу покушај да се нешто схвати као спектакл? Да, али то је ако би били мишеви, јер мишеви тако раде. Али, бити човек? Шта раде људска бића кад раде? Машта нема самопоуздање, технологија нема стрпљења – а ти можеш исто тако рећи да баш као лист на ветру говориш људском бићу да –

(Остатак белешке је поједен, делимично од стране писца и делимично, као што трагови зуба показују, од миша. – Уредник)

(1995)⁴⁾



4) *Hidden Plot: Notes on Theatre and the State*, str. 98

IV / Суета

ТЕОРИЈСКА

Суета

Пише > Ана Тасић

Утицај медија у постдрамском позоришту

Трансформација идентитета и фрагментарност
у представама групе **Forced Entertainment**

Анализирајући промене које је медијска култура изазвала у друштвеним околностима, постмодернистички теоретичари, попут Жана Бодријара и Фредерика Џејмсона, тврде да су субјекти имплодирали у масе, да су фрагментирано, неповезано и дисконтинуирано искуство основне карактеристике савременог друштва. Дискутујући о утицају нових медија на савременог човека, Џејмсон истиче да је он изгубио способност да своју прошлост и будућност организује у кохерентно искуство, као и да је тешко уочити на који начин његово стваралаштво може резултирати ичим другим осим “гомиллом фрагмената”, праксом чије су главне одлике хетерогеност и фрагментарност. Ову тезу Џејмсон доводи у везу са Лакановим ставовима о шизофренији који нуде сугестивни естетички модел: “Лакан описује шизофренију као прекид у ланцу означитеља, то јест, у међусобно повезаним синтагматским серијама означитеља који конституишу одређени исказ или значење... Када то постане генерализовано као стил у култури – престаје да одржава неопходну везу са морбидним садржајем који ми повезујемо са терминима какав је шизофренија, и постаје употребљиво за веселије емоције, за ону еуфорију која – то смо видели – може да замени старија осећања несигурности и отуђења... Желео бих да окарактеришем постмодерни-



Ана Тасић

стичко искуство нечим што ће, претпостављам, изгледати као парадокс: рекао бих да 'разлика повезује'.¹⁾

У студији *Медијска култура*, Даглас Келнер пише да та невероватна разноврсност могућности за стварање идентитета у култури која обилује фрагментима и непостојаностима без сумње доприноси стварању изузетно нестабилних идентитета, али и константно пружа нове могућности реструктурисања личног идентитета.²⁾ Марина Гржинић нуди радикалније виђење промена идентитета у медијским околностима. Она сматра да оба простора, реални и виртуелни, бришу парадигму идентитета, преобраћајући варљиве и притворне старе идентитете социјално позитивних и потпуно реализованих индивидуа, у постсоцијалистичке и посткапиталистичке субјекте: "Са новим медијима и технологијама имамо могућност артифицијалног интерфејса, којим господари не-идентитет, односно, разлика. Уместо производње новог идентитета, нешто много радикалније се мора предложити: потпуни губитак идентитета."³⁾ Разматрајући ове промене у идентитетима, као резултат непрестане изложености субјекта медијатизованим представама стварности, Метју Коси истиче да оне доводе до новог рођења трагедије: "Налик Ничеовом моделу рођења трагедије, укоренење у покрету, од божанског тела до прописаног тела, сведеног на друштвене законе, што је нашло отелотворење у светим ритуалима (спарагмос), онтолошка промена од органског до технолошког, телевизијског и дигиталног бића трагична је. Трагично, у овом случају, проналази свој израз и пројекцију у фантазијама фрагментарног и дигиталног, медицинског и постколонијалног тела, као што је то изражено у уметничкој пракси Стеларка, Орлан и Гомез-Пене... Ово није трагедија едиповског

1) Фредерик Цејмсон, "Постмодернизам или културна логика касног капитализма", у *Студије културе*, зборник, приредила Јелена Ђорђевић, Службени гласник, Београд, 2008, 511.

2) Даглас Келнер, *Медијска култура*, Клио, Београд, 2004, 426.

3) Марина Гржинић, *Авангарда и иполизика*, Београдски круг, Београд, 2005, 36.

идентитета, деловања или судбине, већ трагедија незапамћене фрагментације реалног у виртуелно. Можда је поновно промишљање трагичног данас могуће. Или неопходно."⁴⁾

Како се промене у друштвеном окружењу, наравно, рефлектују у позоришту, бар у оној пракси која жели да иде у корак са временом, да истражује своја значења и статус у контексту друштвених промена, ова нестабилност, губитак старих и трагање за новим идентитетима, довели су до потребе за променама структуре сценског језика који би адекватно одговарао на промене у окружењу. Сматрам да на делу поља савремених сценских уметности зато настаје радикални раскид са линеарним наративима и кохерентношћу форме, што је последица промена у идентитету савременог човека, о чему пишу Келнер, Гржинић, Коси. Ове промене су код постдрамских аутора директно проблематизоване. На пример, представе групе Forced Entertainment, нарочито оне из осамдесетих и деведесетих година, попут *Неке забуне око закона љубави* (*Some Confusions in the Law About Love*, 1989), *Марина и Ли* (*Marina & Lee*, 1991) или *Очарана Емануела* (*Emanuelle Enchanted*, 1992), испитивале су значења ове опште фрагментације. Оне су биле специфичан колаж различитих текстова. У представи *Марина и Ли* која, по својој структури, подсећа на роуд филмове, андрогена Марина путује полако, преко неонски осветљене, цвећем засуте позорнице. Док она хода, непрестано је прекидају различити призори: кунг-фу борбе, опере које се претварају у рекламе за Тојоту, фрагменти телевизијских трилера, вестерна итд. Сваки пут када Маринин одмор у углу сцене наруши неки од ових призора, ствара се утисак да је она случајно стигла у погрешну сцену, погрешан филм, погрешан живот. Тим Ечелс пише да смисао ове представе није био у комплетној

4) Matthew Causey, "The Screen Test Of The Double: The Uncanny Performer In The Space Of Technology", *Theatre Journal*, vol. 51, No. 4, Theatre and Technology (December 1999), The Johns Hopkins University Press, 393–4.

причи, већ у фрагментима са којима треба да се суочимо, у смислу неопходности разумевања некохерентности која суштински дефинише савремено окружење: “Они треба да се истраже и преуреде – реч је о преуређењу које је, када се боље посматра, често зависно од личних, индивидуалних психолошких конструкција.”⁵⁾ Уместо наративног континуума, у наведеним представама постоји нелинеаран, изломљен низ сцена, ритмичан и музикалан. Њихова значењска нестабилност је полазиште за активније укључивање гледаоца у процес тумачења представе који треба да помогне у разумевању нових друштвених околности. Ечелс пише: “Потребно нам је позориште које истражује тајне, контрадикторне тонове и структуре у нашим животима, а не оно које описује површину. Када користимо слике, ми не покушавамо да негирамо двосмислености и несигурности које оне производе. Ми их прихватимо, водећи публику у свет са две оштрице, какви су и њихови животи. Само тако стварамо представу која истинито приказује ова времена. Упркос разликама, ми и аутори попут Station House Opera, Стива Шила (Steve Shill), Dogs In Honey, Герија Стивенса (Gary Stevens), имамо сличне ставове о томе како представа треба да се односи према публици. Мислим да нико од нас не жели да говори о извесностима, биле оне моралне, наративне или позоришне. За нас, представа није изјава о нечему што знамо, већ заправо почиње и завршава се као истраживање територија које су изван јасног разумевања. Постоји захтев за двосмисленошћу, за свим врстама несигурности, за сликама које су намерно двосмислене.”⁶⁾

Овај пренос слика из телевизијске културе на сцену подразумева ново, другачије, непосредније присуство. Слика коју смо видели много пута на телевизији, ослобођена своје електронске медијативности, на сцени

провоцира због своје непосредности. А живо извођење није само слика, нема само тај један ниво појавног, визуалног, већ је и механика конструкције те слике, инхерентно присутна и видљива, за разлику од њене иницијалне, медијске форме. Интеракција између ова два нивоа – непосредне игре и видљивости њене конструкције, значајна је, не само у погледу проблематизације њиховог односа. Ечелс још пише: “Употреба слика из медијске културе у сценским уметностима, тежи да некако изазове супротно значење – да представи и успостави једно интимније, реалније, личније значење. Чак и у најочигледнијим аутобиографским радовима, многи уметници истовремено користе интимност и непосредност извођења, али их, истовремено, преиспитују.”⁷⁾ Полазна наративна основа представе *Очарана Емануела* био је софт порн филм *Збојом Емануела* Франсоа Летеријера из 1977. године, трећи део познатог филмског серијала о Емануели. Иницијална идеја, да наратив овог филма буде пренесен у наративну основу представе, након пет недеља проба, истраживања и импровизација, одбачена је. Ипак, у представи је задржано неколико референци из филма.⁸⁾ У *Очараној Емануели*, пет извођача покушава да одигра представу сачињену од низа фрагмената, током “једне чудне ноћи када је киша престала да пада”⁹⁾, у времену кризе, одређеном паником у граду, изазваном политичком кризом и њеним личним рефлексима. Ситуације и фрагменти радње у *Емануели* су задати извођачима с намером да се истраже три проблема: позоришно приказивање, језик и сећање.¹⁰⁾ Ту је реч о борби да се друштво представи и да се разуме, да се комбиновањем и понављањем фрагмената радње произведу нови модели, наративи и значења, света

5) Tim Etchells, “Diverse Assembly: Some Trends In Recent Performance”, u *Contemporary British Theatre*, edited by Theodore Shank, Macmillan Press Ltd, London, 1994, 112.

6) Tim Etchells, “These Are A Few Of Our (Half) Favourite Things”, magazin *City Limits*, February 9th–17th, 1988.

7) Etchells, “Diverse Assmby: Some trends in recent Performance”, *op.cit*, 113.

8) Наводи Ечелс у програму представе *Очарана Емануела*, обновљено извођење, мај 2000.

9) *Ibidem*.

10) Tim Etchells, *Certain Fragments*, Routledge, London, 1999, 142.

који нас окружује, с једне, и сценског представљања, с друге стране. Извођачи играју кратке, често неповезане сцене, међусобно одвојене померањем завесе на просценијуму. Чест је случај да се иза те завесе не дешава “ништа”: извођачи тада збуњено стоје, седе или припремају сценографију за наредну сцену. Понекада се деси и то да неко од њих навуче завесу и “затвори” призор за гледаоце усред игре.

Коренито присуство нових медија у нашој свакодневици захтева преиспитивање односа између реалности и њеног медијатизованог одраза, разумевање медијских механизма, тражење стварности која се крије иза њене медијске представе. Проблематизација глуме и театралности, инсистирање на демистификацији сценског представљања, у савременим извођачким уметностима, као што је то случај у раду *Forced Entertainment*, подстиче на (само)испитивање механизма медијске конструкције реалности. Представе *Forced Entertainment* наглашавају амбивалентну природу извођења, уче гледаоца да медијске, као и друштвене представе у свакодневном животу, посматра са дистанцом, са свешћу о постојању двоструке присутности, глумца и лика. Тако су у представама *Очарана Емануела* или *Клуб без кајања* извођач, лик, као и сама позорница, непостојане зоне, где су допуштене бројне контрадикције које чекају на анализу и интерпретацију. Ликови немају детерминисан идентитет, прошлост, биографију, године, често ни пол. Извођачи на сцени често су реалне особе у реалном времену, овде и сада, без ликова који посредују између њих и гледаоца, а када представљају неког другог, они показују да је реч о представљању, чиме разбијају илузију игре. Међу централним питањима у раду *Форсед Ентертајнмент* јесте анализа односа између глумца и лика, живота и позоришта, реалности и фикције. Гледалац је у сталној недоумици око тога да ли на сцени посматра извођаче који представљају неког другог, што је навикао у традиционалном позоришту, или актере који јесу. Та гледаочева несигурност ствара једну граничну ситуацију која од њега безусловно тражи разумевање природе

и аспеката значења сценског представљања. Већ сам поменула да се у *Очараној Емануели* извођачи намерно приказују у тренуцима када су изван улоге, између сцена у којима показују да представљају неког другог, што је изазовно полазиште у истраживању односа између глумца и лика. У *Клубу без кајања*, лик Хелен Х, изгубљена у шуми, фигурира као редитељ игре два актера који од ње добијају задатак да изведу низ неповезаних сцена, референтних текстовима популарне културе (телевизијским трилерима и мелодрамама). Театарски материјал се наручује, изводи много пута, истражује, понавља, прекида, мења. Као и у *Емануели*, овај низ сцена се много пута понавља, с намером да се у њима пронађу нова значења. Други пар извођача функционишу као инспицијенти. На пример, они доносе првом пару извођача папире са текстом или делове сценографије, тако да публика може да их види. Њихово присуство веома често ремети ток представе – они праве огромну буку, тако да се не чује текст који први пар извођача изговара итд. За то време, Хелен Х показује да игра особу која је изгубљена у шуми, јер се током представе непрестано смењују њено реално присуство (она често гледа шта други извођачи раде, пије воду итд.) и улога коју игра, при чему текст често чита, намерно несигурно, збуњено, неприпремљено, доследно рушећи илузију сценског представљања.

Суштина овог приказивања неприказивања, односно експлицитног истицања оних момената на сцени када извођачи не глуме, јесте указивање на есенцијалну “двоструку присутност” извођача. “Двострука присутност” (*double presence*) је термин који користи Ричард Шекнер у описивању свог редитељског искуства у раду са Перформанс групом (*Performance Group*): “Да би позориште било уверљиво, неопходно је да задржи своје двоструко или непотпуно присуство, као сада-и-овде представљање, тада-и-тамо догађаја.”¹¹⁾ Сценско извођење засновано на двоструком показивању супротно је представљању које користи технику уживљавања,

11) Richard Schechner, *Performance Theory*, Routledge, New York, 2003, 190.

јер спречава извођача да изазове уживљавање и некритичку идентификацију гледаоца. Но, то не значи да се извођач тога мора потпуно одрећи; он је употребљава онолико колико би га употребило било које лице, без глумачких способности, да прикаже неко друго лице, односно његово понашање. Шекнер даље сматра да празнина између овде и сада и тамо и тада даје прилику публици да размишља о приказаним догађајима и да се ангажује у стварању значења. Он, између осталог, театар дефинише као “уметност играња једне од низа виртуалних могућности, што је луксуз који је немогуће приуштити у свакодневном животу.”¹²⁾

Извођачи Forced Entertainment непрестано истичу то елементарно двоструко присуство, односно двоструке идентитете: њих самих, с једне, и ликова које су добили задатак да представе, с друге стране. Шекнер напомиње да извођачи тиме показују да су изабрали да глуме, да то није датост, већ могућност, чиме се развија гледаочева свест о томе да он прати причу испричану театарским средствима. Намерно приказивање извођача који је изван улоге, који се за њу припрема (облачи костим, учи текст), или чека свој ред да игра, или на сцени “не ради ништа”, као што је то случај у *Емануели*, јесу средства у испитивању структуре и значења сценског представљања. Шекнер, који је са Перформанс групом, на сличан начин, истраживао потенцијале лабаво и амбивалентно постављене сценске реалности, те граничне моменте, намерне “рупе” у игри, назива селективном непажњом. Она је, по њему, непроцењиво значајна и значењски продуктивна, Шекнер је пореди са спремношћу атлета пред стартном линијом, односно спортиста пре игре. Недостатак енергије у овим демаркационим моментима представе, на који се публика са правом може пожалити, надомешта се експлозијама енергије, које су, након тих пауза, ефектније. Њихов учинак је у тоталу већи, сматра Шекнер. Ова динамична смена концентрисане пажње и селективне непажње је значајна јер публика те

12) *Ibidem*.

празнине користи у посматрању и анализи секундарних конститутивних елемената представе, који иначе (када је њихова пажња апсолутно усмерена на догађаје на сцени) остају непримећени – сценографија и динамика простора, присуство извођача који не глуме, понашање остале публике итд. Селективна непажња, дакле, отвара могућност посматрања представе у целини, а не самог једног њеног дела, представе која се одиграва на сцени. Други важан моменат селективне непажње, према Шекнеру, јесте чињеница да је публика коаутор представе, што је недвосмислена предност живих сценских уметности, јер гледаоци, у заједничком простору и времену са извођачима, учествују у стварању значења. Представа која се користи селективном непажњом генерише и дубоку релаксацију, уместо тензије коју ствара традиционално позориште.¹³⁾

Епизодична, лабава, флексибилна, незатегнута структура, у раду постдрамских аутора, указује на идеју да сценска игра, као ни живот, није сачињена само од концентрисане акције, већ да постоји и у манифестацији оног између, одсуства акције, ничега, празнине, у којима се, дакле, према Шекнеру, добија могућност за препознавање суштине. Ови међупростори извођења стварају пукотине у значењу, што је карактеристика представа Forced Entertainment, као и представа других постдрамских аутора, на пример Хајнера Гебелса, Ренеа Полеша, Андраша Урбана и других. На тај начин, између осталог, они имплицитно публици откривају механизме конструкције реалности у медијатизованом друштву, указују на процесе стварања друштвених представа. Такође, ова деконструкција извођења, театрализација и ауторефлексивност игре, резултат су неопходности да театар открије своју аутентичност. Од појаве нових медија и ширењем њиховог утицаја, театар, коме су филм, телевизија и интернет постали конкуренти, дошао је у ситуацију да мора да пронађе и нагласи своје особености. Позориште, као своју карактеристичност, тако препознаје непосредност, која

13) *Ibidem*, 234.

га одваја од медијатизованих, репродуктивних облика. У тој (само)спознаји театра долази, затим, до ретрализације и ауторефлексивности. Ханс-Тис Леман у томе открива следећи механизам: појава новог медија скоро аутоматски води ка томе да се дотадашњи медији, који се одједном дефинишу као стари, питају шта је специфично за њих, као уметност: “Под утицајем нових медија, старији постају ауторефлексивни (тако се догађало у сликарству када се појавила фотографија, у позоришту када се појавио филм, а у филму када су се појавили телевизија и видео). Иако та промена само у првој фази реакције све друго баца у сенку, отада ауторефлексивност остаје трајна потенцијалност и нужност која се изнуђује поређењем и надметањем уметности.”¹⁴⁾

Ауторефлексивност је скоро стално присутна у постдрамском позоришту. Аутори користе и испитују предности театра као непосредног, живог извођења, што су квалитети које медијски прикази немају. Ауторефлексивност се често поставља у постдрамском позоришту и свакако је једна од последица његовог простирања у медијском окружењу. У позоришту се онда јасно истиче његова специфичност, његово постојање у садашњости, непосредност, чињеница да извођачи и публика деле заједнички простор и време.

У том заједништву често настаје одређена врста трансформације гледаоца у актера. Уместо традиционалног, затвореног уметничког дела, које стоји само за себе и има егзистенцију независно од реципијента, у постдрамском позоришту које инсистира на ауторефлексивности и укидању илузије, ствара се извођење у које се укључују сви присутни. Уметничко дело постаје отворен систем, јер, какав је случај у описаним представама *Forced Entertainment*, дело обилује пукотинама у значењу, које гледаоци треба да попуне.

Ерика Фишер-Лихте истиче да се у таквој врсти извођења представа/извођење трансформише у догађај

у који су инволвирани и гледаоци, а не само извођачи: “Ни за посматраче не постоји објект који је независан од њих, који се увек изнова може перципирати и тумачити другачије, него напротив, ситуација *hic et nunc*, у којој су у истом простору и у истом времену били стављени презентни ко-субјекти... Ове промене на релацији гледалац–актер допуштају да се традиционално разликовање естетике продукције, естетике дела и естетике рецепције управо као хеуристичко диференцирање појави као упитно, ако не чак и као застарело.”¹⁵⁾

Растварање илузије, отварање извођења према гледаоцу и његово укључивање у процес стварања представе, начини су да се театар одвоји од медијатизованог извођења и да се избори за признавање његових особности. Анализирајући промене у културном окружењу које је иницирала свеprisутност телевизијских слика, Сузан Козел утврђује термине пост-линеарне културе и пост-линеарне наратије у позоришту који реферирају на рад постдрамских аутора и у вези су са проблемом трансформације гледаоца у актера. Пост-линеарна наратија је, према Козеловој, резултат промена гледалачких навика публике: “Већи део становништва Запада директно је упознат са праксама линеарности и пост-линеарности у наратији, кроз артефакте популарне културе, као што су касета у вокмену, ВХС, ЦД, компјутерске игре и интернет. Ми тренутно живимо у околностима где физички чиновни притискања дугмића омогућавају остваривање митова индукованих од стране тржишта.”¹⁶⁾ Козел даље дискутује о томе да се пост-линеарно извођење може разумети и у смислу односа између пасивности и активности публике, оно функционише супротно уверењу да позориште постоји као ескапистичка забава, оно је захтевно јер од пуб-

15) Erika Fischer-Lichte, *Estetika performativne umjetnosti*, Šahinpašić, Sarajevo i Zagreb, 2009, 10.

16) Suzan Kozel, “Introduction to part Eight (Post-Linearity And Gendered Performance Practice), u *The Routledge Reader In Politics And Performance*, edited by Lizbeth Goodmann with Jane de Gay, Routledge, London and New York, 2000, 258.

14) Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište*, CDU i TKH, Zagreb i Beograd, 2004, 64.

лике тражи напор, рашчишћавање конфузије, разумевање. Пукотине у пост-линеарном извођењу траже да гледаоци укључе своје погледе и искуства у тумачење сценских призора, да исцртају своју мапу значења, базирану на својим навикама и искуству. Козел још пише да се пост-линеарно извођење може дефинисати као генеративно и у том смислу ту је реч о сценској пракси у којој се гледалац трансформише у актера: “Ако се на сцени представља неки облик дистопије (нпр. расне предрасуде или сексуално злостављање), он се ретко представља као непроменљив. Уместо тога, приказује се као гласно обелодањење: погледајте ово – јесте ли знали да се ово догађа? А затим имплицитно следи: ‘урадите нешто тим поводом!’ С времена на време се путем овог генеративног извођења нуди предлог, уз то да се гледаоцима допусти активна улога у стварању сопственог значења, оставља им се да одлуче шта да ураде тим поводом. То је политичка пракса која избегава да буде искључива.”¹⁷⁾

Козел сматра да се линеарност и јасне наративне структуре доводе у везу са конвенционалним или мејнстрим позориштем, док су у политичком смислу повезани са тоталитаризмом, или, блаже речено, конзервативизмом. С друге стране, по њеном уверењу појам пост-линеарности доводи се у везу са постмодернизмом и радикалним истраживањима значења. Она се још пита: у ком смислу је пост-линеарно извођење политичко? Следи одговор: “Политичко је у погледу генерисања сукоба између присутног и одсутног, видљивог и невидљивог. Моћ живог извођења је у сукобу између материјалног присуства глумца и плесача и елузивности алтернативних присуства која се отварају. Ова алтернативна присуства могу бити будуће утопије, преиспитане историје, замишљене конструкције или наговештаји несвесног. Живо извођење никада није једноставно присутно, овде и сада. Оно се протеже и класти преко низа временских и просторних регистара.”¹⁸⁾

17) *Ibidem*.

18) *Ibidem*, 261.

Forced Entertainment: Cardboard Sign Photographs (1992)



Пише > Лидија Мустеданагић

Данило Киш (1935–1989)

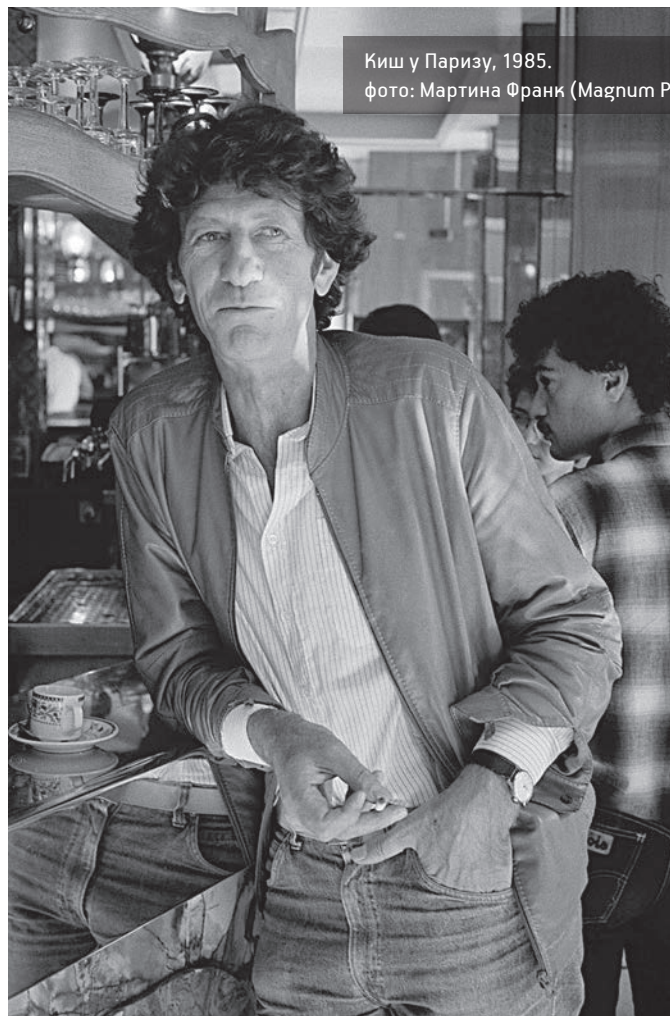
Драмско стваралаштво

Данила Киша

ЕЛЕКТРА

Иако је *Елекџира* хронолошки прва драма Данила Киша, написана по узору на Еурипидов комад, објављена је тек постхумно и уврштена у Кишова ауторска остварења. Настала је 1968. за потребе Камерне сцене Атељеа 212 која је претендовала на ново, модерно извођење Еурипидовог комада, а како се једини постојећи превод Коломана Раца показао као застарео, “потпуно неприступачан данашњем сценском говору и слуху” и како није било адекватног одговора међу хеленистима, понуђено је Кишу да изведе адаптацију овог превода. “Пришавши, дакле, тексту Коломана Раца с невиношћу нестручњака, да не кажем с простодушном наивношћу песника, почео сам да на задату тему пишем своје стихове, тачније своје строфе, чувајући у почетку само основну нит мисли.”¹⁾ Ствар адаптирања се код Киша, дакле, преметнула у ауторску интерпретацију како митске тако и античке трагичке поставке.

1) Данило Киш, *Песме, Елекџира* (Сабрана дела Данила Киша, књ. 11), Београд: Просвета, 2007, 156–157.



Данило Киш у поговору наводи разлоге неких те-мељнијих интерпретација, као што је измена ликова и психологије који не одговарају Еурипидовом времену, улога божанског поретка која је код њега сведена на “божанство у срцу човековом”, хора замењеног “сонговима”, улогу Пилада и слично, док посвета Антоне-ну Артоу редитељима треба да буде сигнал у којој се мери захтева суровост у драми. У години када је наста-ла, ова драма је и изведена у Атељеу 212,²⁾ док је сле-деће године изведена на Битефу под насловом *Елек-тра 69*. Од тада је више пута, углавном краткотрајно, постављана на наше сцене.

Драмски првенац уједно је означавао и крај са-радње Данила Киша са Атељеом 212 која је започела 1965. Из искуства које је стекао као драматург настале су касније његове четири драме *Ноћ и мајла*, *Пајаџиј*, *Дрвени сандук Томаса Вулфа* и *Механички лавови*.³⁾ То је, уз *Електру*, цео Кишов драмски опус којем треба додати и већи број његових превода драмских дела као што је *Сиг* Пјера Корнеја, *Дон Жуан Жан-Батиста По-клена Молијера*, *Тројанке Жан-Пола Сартра*, *Љубављу се не игра* Алфреда де Мисеа, *Филозофија у будоару* Маркиза де Сада, *Последњи дан на смрти осуђеној Жа-на Иполита Тисерана*, *Касица-џрасица* Ежена Лаби-ша, *Мачка у џаку Жоржа Фејдоа* и *Раји и мир у кафани* *Снефл* Ремоа Форланија. Низу драмских решења могу се приписати и два филмска сценарија *Марин Држић* *Вигра* и *Кончаревци*.⁴⁾

2) Режија Зоран Ратковић, Електру је тумачила Неда Спасојевић, Ореста Миша Јанкегић, а Клитемнестру Ксенија Јовановић. Према: Јован Ђирилов, *Кишова електрија из Јајошеве подвесници*, у: Данило Киш, *Електрија* (режија Јагош Марковић), Београд: БЕЛЕФ, 2004, 7.

3) Мирјана Миочиновић у последњој види само драматизацију припо-ветке *Гробница за Бориса Давидовића*. Види њене текстове *О Елек-три*, у: Данило Киш, *Електрија* (режија Јагош Марковић), Београд: БЕЛЕФ, 2004, 7. и *Уводне напомене*, у: Данило Киш, *Песме, Електрија* (*Сабрана дела Данила Киша*, књ. 11), Београд: Просвета, 2007, 173.

4) Мирјана Миочиновић сматра да се уз драме у књизи *Ноћ и мајла* могу наћи, до сада необјављена и не реализована два филмска сценарија, јер припадају истом – драмском, роду. Види њен *Појовор*, у: Данило Киш, *Ноћ и мајла – Дrame и филмски сценарији* (*Дела Данила Киша у десет књига*), Београд: Архипелаг, 2014, 303.

Електрија према Мирјани Миочиновић није парадоксална појава у Кишовом стваралаштву, она је најбољи производ његовог затомљеног песничког дара. “Еури-пидова трагичка схема била је Кишу подстицај да у са-мој материји језика (њеним лексичким, синтаксичким и ритмичким својствима) пронађе драмску тензију, да *изрицање* претвори у *делање*, а да руци (гесту) препусти само завршни ударац. Стога посвету Антоне-ну Артоу треба схватити не само као читљив стилски предзнак (који би требало да утиче и на начин извођења) већ и као парадокс: трагедија овде црпи снагу из језика и исказивања, супротно Артоовим претпоставкама.”

Приметио је и Данило Киш, као и многи истори-чари књижевности, да је између Еурипида и Киша било 17 драмских варијација *Електрије*, од Софокла и Есхи-ла, до Леконта де Лила и Жана Жиродуа. Да се подсе-тимо основног сижеа: Електрија је кћи микенског краља Агамемнона и Клитемнестре, сестра Ифигенијина и Орестова. Клитемнестра заједно са својим љубавником Егистом убија Агамемнона по повратку из тројанског рата, изазивајући Електрину мржњу. Њу ће из тог раз-лога удаљити из Микене, удајући је за неког припро-стог сељака, чиме су само још више потакли жељу да им се освети за смрт оца, што ће уследити осам годи-на касније, по Орестовом повратку. То су биле основе Софоклове и Еурипидове драме, као и Есхилове сре-дишње трагедије у његовој трилогији *Орестидија* (*Хое-форе* или *Покајнице*). Киш је, поред наведених измена и аутентичне алтерације стања главних јунака, увео и Зидара (уместо Сељака), “који је, ипак, много ви-ше од пуке социолошке и језичке дистинкције. Како у време врхунца античке демократије, и првих знакова опадања, тако и у време комунистичког врхунца, али и првих знакова његове деформације, у овом лику не-ки су препознали оно здраво семе (па чак и извештан ангажман), које ипак никад неће проклијати, него ће се изјаловити”.⁵⁾

5) Зоран Ђерић, “*Електрија* Данила Киша” (Режија: Михаило Миша Јанкегић, Српско народно позориште, Нови Сад, премијера 4. април 2005), *Позориште*, год. LXIII, 2005/2006. (фeбруар 2006), 50.

“О проклет био тај час / кад ми ту кугу улише у срце, јер / глас о мени чуо се далеко, стигао је / и до твоје мајке, светле краљице, / па ме ево дивно наградила: дала ми / девицу (и шаку новчића), краљевску кћи / везану заветом. Краљевску кћи / бедноме зидару за ког веле да је сав врлина, / човек поштен и сиромах, што за једне значи / будала а за друге, за тебе и твоју мајку, / немоћник и бедник!”⁶⁾

У првој сцени Електра се представља као неумољиви заговорник начела које не одступа, као посредник више силе богова која презире мушку – људску – слабост, додељујући јој само посредну улогу ка извршењу праведног наума – освету, потцртавајући своје тврдокорне речи истргнутим ножем из корица, претварајући поштеног Зидара у очајника и грешника, који побуну пути и ругања околине, на крају свог ламентационог одбацује у част њене воље и наума. У следећих неколико сцена одвија се сусрет Електре са Орестовим гласником (заправо самим Орестом кога она још не препознаје), што оживљава сву муку њеног прогонства, далеко од куће, породице, сталешке припадности и свега онога на шта живот краљевске кћери може асоцирати. Њено представљање Зидара и његовог поштења гласника тј. Ореста уверава у супротно од онога што је чуо, а када га је и угледао, сумње су се сасвим развили, и на том месту успоставља се један антрополошко-нихилистички увид, којим Орест не штеди ни публику, окренут ка њој:

“О, ви шупљоглавци, ви празне мешине, ви / пуњене птице, / зар ћете увек судити о људима / по новцу и положају? / Таквих пуњених птица пуни су нам амфитеатри / и дворови. / Ти што сјајно живе и што се шепуре туда / то су само гомиле меса без срца / и памети / што закрчују тргове и попуњавају седишта!”⁷⁾

Тек Агамемнонов учитељ Строфије, још једини преостали прогнаник са двора, препознаје Ореста по ожиљку над обрвом, што хор екстатично поздравља

6) Данило Киш, *Песме, Електра*, 100–101.

7) Исто, 116.

песмом, славећи дан освете, коју ови замислише тако што ће Орест изненадити Егиста у пољу док приноси жртву, док ће Клитемнестру намамити Електра лажном вешћу о новорођенчету.

Још једна сцена непознавања и сурово зазивање богова и полагање жртава које изводише Егист и Орест заједно, нагло се преокрене у задавање смртне ране Егисту и Орестово разоткривање слугама, за које му је Строфије рекао да ће га следити јер: “Својство је ропске душе да слави победника. / Ма ко да је.”⁸⁾ Климакс читаве драме почиње да се одвија Клитемнестриним доласком и колебањем које Ореста обузима, присећајући се нежне мајчинске љубави у детињству и касније махнитости при којој је сумануто јурчала ка њему са секиром (“Та иста махнитост која и нас води? Жеђ исте освете која и нас гуши? Овај исти горак укус у устима? Ова иста дрхтавица тела? Ово исто помрачење свести?”).⁹⁾ Електра и Строфије су постојани у својој осветничкој намери и док се њих двојица скривају, Електра дочекује краљицу-мајку и са њом ступа у дијалог, срљајући директно у саму срж њиховог односа: злочин, прељуба, изгнанство.

Има нешто у Кишовој Клитемнестри што евоцира једну другу литерарну Клитемнестру, али не из домена драмских дела, већ прозних, тачније лирско-прозних, како је Маргарит Јурсенар назвала своје приче скупљене у књигу *Ватре*.¹⁰⁾ *Клитемнестра или злочин*, писана као монолог, јесте подједнако прича која модернизује прошлост, као што то чини и Кишова драма; њена предоређеност за удају својим пореклом и статусом помиње се на оба места, али су зато у супротности помињања Ифигенијине жртве коју ни једна не може да опрости, премда на различите начине преживљава; М. Јурсенар у том чину не види ништа друго до чин муш-

8) Исто, 25.

9) Исто, 140.

10) “Велики је број писаца које је Киш одабрао по сродности”, а једна од њих је и Маргерит Јурсенар. Види: Радомир В. Ивановић, *Горки шалој живојној и стваралачкој искусиа*, у: *Споменица Данила Киша*, (ур. Предраг Палавестра), Београд: САНУ, 2005, 430.

ког славољубља, док Киш својој јунакињи даје извесну меру ширине која у жртви види могућност спасења многих других живота. Но оно што ниједна од њих не опрашта је одбаченост, напуштеност, превара са другом женом, при чему је избор Егиста заправо тужна супституција и оруђе за извршење злочина (секиром по челу, тј. “међ’ уши” код Киша).

Електра јој не даје за право и не препознаје те мотиве већ види нешто сасвим друго у свему томе, а то је завист према сестри Хелени, према њеној слави коју је стекла распламсаном ратом, због које је Клитемнестра пожелела да се Агамемнон не врати, те да сама влада земљом, али се чини да заправо Електра не може да јој опрости чињеницу одбацивања и прогонства које је као судбину наменила њој и њеном брату. Клитемнестра јој чак обећава да ће Егист према њима бити бољи и спремна је на неку врсту мирења, но узалуд, трагедија се већ расплела у правцу крви. У предоченом дијалогу свака заступа своју страну и свака има своје схватање и правдања, објашњења којима се демаскира убиство “првога међ’ првима” и даје разлог за мржњу и освету по принципу талиона (“Крв се, велиш, крвљу плаћа”), и који, дошавши скоро до помирљивог Клитемнестриног тона и геста бабице, ипак завршава њеним убиством, у чему је учествовао и Орест. Чин убиства пратила је дрхтавица која их је обузела, а затим сумануто падање Електрино на тело мртве жене “као да је проклиње”, чиме се и код Електре имплицирају комплексна осећања помешана са жељом за осветом, као и код Ореста, само у мањој мери. “Емоција је онај фактор који организује драматуршки материјал путем експресивне интерпретације теме”, а чулност аутора “онај мост који ће повезати схематичку непомићност експлоатираних тема са карактеристичном за њих емотивном обојеношћу”.¹¹⁾

11) Александра Ливен, “Звездана” филозофија драматургије Данила Киша, у: *Књижевно дело Данила Киша, Зборник радова II* (ур. Радомир В. Ивановић), Подгорица: Културно просветна заједница Подгорица; Будва: Средња школа “Данило Киш”, 1996, 120.

НОЋ И МАГЛА

“Ноћ и магла (нем. *Nacht und Nebel*) је ознака за фирерову директиву коју је Адолф Хитлер издао 7. децембра 1941. а потписао ју је, и спровео у дело, немачки генералфелдмаршал Вилхелм Кајтел.

Директива је укратко значила да се сви они које је нацистичка Немачка на било који начин означила као неподобне, могу тајно тј. без знања породице или локалних власти, транспортовати директно у било који концентрациони логор, било у држави из које дотичне особе потичу или директно у Немачку. У тим концентрационим логорима они би највероватније нестали или једноставно били погубљени.

Ова директива била је означена као строго поверљива тако да је тек након завршетка Другог светског рата процурила у јавност. Немачки војници и други званичници су за заробљенике те врсте користили назив НН-заробљеници.”¹²⁾

Исти назив Киш је дао свом драмском првенцу, драмолету, предвиђеном за ТВ извођење, а везао га је за личности препознатљиве из његове породичне трилогије, тачније *Раних јага* и романа *Башића, ђејео*.¹³⁾ Лица су Младић, Марија Риго и Емил, а двоје последњих представљају, како Киш каже, “транскрипцију” стварних личности. “Када сам после неких двадесет година ходочастао у онај крај Мађарске где сам провео део детињства, нисам нашао своју учитељицу; била се одселила у Пешту, где сам је потражио. Постала је народни посланик и, како се каже, активисткиња. Њен

12) Wikipedia, http://sr.wikipedia.org/sr/Nacht_und_Nebel, доступно 31. 07. 2013.

13) *Ноћ и магла* је приказана на београдској телевизији у два маха, јануара и јула 1968, те на Бледском фестивалу југословенске ТВ-драме; редитељ је био Славољуб Стевановић Раваси, улоге су тумачили Миша Јанкегић, Љиљана Крстић и Светолик Никачевић. Раваси је ову драму поставио и на холандској телевизији, где је у продукцији ТВ Хилверсум изведена под називом *Мист* 1969. Штампана је и у *Антологији ТВ-драма* (Београд: РТВ, 1969). Подаци о првим извођењима свих драма који се налазе у овом раду узети су из БИГЗ-овог издања из 1995. (види следећу фусноту), а они су остали исти у свим потоњим издањима, закључно са издањем Архипелага из 2014.

муж је имао такође значајну, мада локалну функцију. Без обзира на нека добра дела која су нам за време рата учинили, поуздано памтим да су обоје били симпатизери *њилаша*, мађарских фашиста. Подсећање на такву прошлост мојих јунака уредник ТВ-програма је, из превелике опрезности, избацио, тако да се овај мој драмски првенац свео на неку врсту лирске варијације на тему времена и сећања, а од поменуте алузије остао је само наслов – дослован превод злогласног нацистичког *Nacht und Nebel*, чије је значење уреднику изгледа измакло.¹⁴⁾

Мирјана Миочиновић такође памти ово Кишово враћање и сећа се следећег: “Када је шездесетих ‘ходо-частио у пределе где (су) живели за време рата, Киш је сусрео своју ‘прву љубав’, јунакињу приче *Вереници*. Телевизијска драма *Ноћ и мајла* настала је после тог другог ‘повратка из Мађарске’, на који се мисли у овој забелешци, док је ‘проклета јазбина’ опис куће у којој је живео за време рата и коју је, после равно 20 година, изнова видео.”¹⁵⁾

Стваран мотив (писца) јесте вероватно даља потрага за остацима сећања, где наилази највише на крхотине, фрагменте, достатне за реконструкцију једне могуће стварности, испод које проваљују далеки механизми лажи, манипулације и вештачког стварања “другачије” личне (и колективне) историје. Изненадна посета тајанственог Младића старом учитељском пару и камерно одвијање дијалога (и монолога, када учитељица разговара сама са собом у кухињи док припрема послужење, при чему ови краћи монолози откривају

14) Данило Киш, *Ноћ и мајла*, Сабрана дела Данила Киша, Београд: БИГЗ, 1995, 7–8. Књига садржи четири Кишове драме: *Ноћ и мајла*, *Пајатај*, *Дрвени сандук Томаса Вулфа* и *Механички лавови* (*Гробница за Бориса Давидовича*).

15) Ради се о попису тема које Киш или није никада довршио или није објавио, а ова успутна напомена (број три) надовезује се на неколико таквих. Види: Мирјана Миочиновић, *Завичајне теме у књижевној заоставштини Данила Киша*, у: *Данило Киш – између Пешиња и ианонској поштом*, *Зборник радова са научној скупи, Пешиње, 15–17. октобра 1993*, Цетиње: Централна народна библиотека Републике Црне Горе “Ђурђе Црнојевић”, 1993, 40.

прикривене страхове) служи као иницијални окидач за покушај суочавања са собом у давној прошлости од пре 20 година, као и за тематизовање релативизације успостављања (историјске) истине, јер се јунаци непрекидно “мимоилазе” у чињеницама: овде је на делу литерарни модел “игре огледала”, када ликови “увек имају своју индивидуалну представу о томе што се некад збивало”.¹⁶⁾ “Лирска варијација на тему времена и сећања” држи се на ивици једне иронично-сентименталне повести два старија актера и једног млађег човека, које не/препознавање догађаја из прошлости нагони да опипају и докуче остатке негдашњег постојања, на нивоу вербалног и колоквијалног.

Старачка заборавност у први мах се чини довољном за изневеравање факата којих се Младић (током дијалога прво сазнајемо име – Андреас, а потом и презиме – Сам), постојано држи, али потоњи развој допушта увиђање и другачијих психолошких потреба. Учитељица Марија Риго постепено долази до извесних детаља које везује за лик дечака Андреаса, његовог презимена (као да јој је и презиме Киш било на памети у једном моменту, чиме је јасан пишчев сигнал да је, као и прозна трилогија, овај драмолет усмерен ка призивању једног изгубљеног времена, прустовски речено “у потрази за изгубљеним дечаком”¹⁷⁾), лика његовог оца Едуарда који је био велики ерудита, алкохоличар, добар познавалац хране и рецепата, до Грофове шуме, живота на селу, обућара Хорвата и његовог сина Беле, и овај избор детаља са којима се употпунило препознавање Младића иде у правцу реконструкције збивања познатих из наведених Кишових романа. Међутим изневеравање се усклађују са оним нивоом сећања који се тичу и њеног мужа, а најпосле и ње саме, односно њиховог госта.

Емил се не сећа својих непедагошких буботака које је деци задавао својим тешким старинским прсте-

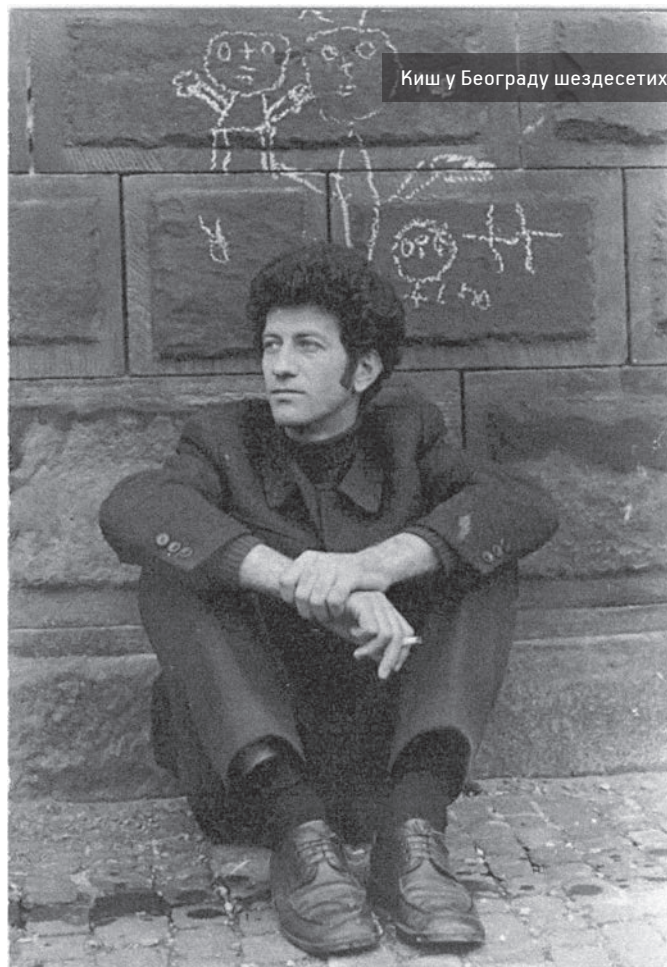
16) Александра Ливен, нав. дело, 114.

17) Данило Киш, нав. дело, 27.

ном, касније одузетим у заробљеништву. Његово робијање окончано је руским преузимањем и заклинањем у црвени код комунизма, чиме се потцртава и идеолошка усмереност и заслепљеност. На Младићево инсистирање да је на тој истој робији можда јео карфиол уместо шећерне репе и то кришом, не делећи ни са ким, јер је то била награда чувара за “ситне мале услуге”, задобија Емилов револт којим је на исти начин покушао да демистификује његов “механизам сећања” и убеди га у нешто сасвим супротно, а на тим танким линијама, када се иза баналности (карфиол или репа) отвори пукотина која претпостави страву злокобне мотивације, чује се Емилов глас, пун претње “јер то више не би био прост механизам успомена, мала девијација, мала деформација, него лаж, крупна, безочна, тенденциозна, понижавајућа”.¹⁸⁾ Учитељица такође изневерава своје успомене, тако да прва Андреасова љубав Јулијана није била плавуша већ црнка, а пас Динго није био нека врста полувучјака него бернардинац. Поред тематизовања (ре)конструкције прошлости, поред филозофске запитаности чему слике и чињенице, које су основни носиоци емоција инвестираних у одређена сећања, дијалози се благо заодену и у својеврсни истражни поступак, а ову посебну форму Киш је нарочито употребио и преудесио у роману *Пешчаник*.

Својом посетом Младић није успео пуно да оствари и драмолет се креће и на линији пародије прозних остварења, ироније поузданости људског сећања и порива да се пронађе, докучи и употпуни истина. Киш је томе приступио деконструишући поједине митове свог детињства, изграђене у трилогији, дотичући се и неких факата оспособљених за поткрепљивање чињеничког стања и статуса актера, као што је Емилово надугачко приповедање о Оскару Кишу који је са њим допао руског заробљеништва и којег је после видео у Новом Саду (“Е, тог сам Сама, да, звао се Оскар Сам,

18) Исто, 51.



Киш у Београду шездесетих година

ипак нисам сасвим излапео, дакле сретнем га после рата у Новом Саду, сасвим случајно, тако рећи на улици, заправо у млечном ресторану, но сад то није важно, затим смо отишли на Рибарско острво, и почнемо да препричавамо успомене из заробљеништва, онако уз вино...”¹⁹⁾). Њихово измирење о детаљима везаним за дан када су их Руси преузели одиграло се на начин да обојица прихвате своје верзије, што представља кли-

19) Исто, 37.

макс отпора свакој потрази и могућности утврђивања истине. Ипак, иако се Младић наизглед ломи под утицајем преобиља детаља којим га обасипају његови бивши учитељи, остаје непоколебљив у снази свог сећања. За Емила, старог учитеља који се временом пропио, и који је до краја драме пијан, све је “дим, пара, сан, магла, ништа”,²⁰⁾ својеврсни нихилизам крајњег свођења сваког покушаја установљивања било какве истине.

Александра Ливен већ у овом комаду запажа “јасан, мада и летимичан утицај Брехтове теорије о изградњи драмског дела. Кишов покушај да користи успомену као основни конструкциони елемент дозвољава му да интерпретира на оригиналан начин идеју немачког драматичара о прекиду основне приче и формирању мозаичке структуре комада. Киш не прати доследност историјских догађаја, већ одабира поједине аутономне епизоде и ређа их у складу са емоционалним стањем својих јунака. Али је овај приступ, који ће бити реализован у свом истинитом облику у комаду *Механички лавови*, овде присутан једино на нивоу стваралачке ауторске мисли, односно и у мислима његових јунака.”²¹⁾

ПАПАГАЈ

У предговору овој драми Данило Киш каже да је она далеки одјек “липањских дана”, односно студентских демонстрација 1968. године.²²⁾ Његови јунаци су, наводно, прототипови тог времена: “папагајски брбљив, сентименталан, полуобразован младић, накљукан општим местима; ‘црвена буржоазија’, заплашена и дезоријентисана, у почетку се понаша полтронски, а на крају ‘пуца из свих оруђа’”.²³⁾

Лица у драми су Младић, гђа Марта Смердел, њен муж Антон: како се она неочекивано вратила са

20) Исто, 58. Слично је на страни 43: “Ваздух, пара, дим, ништа!”

21) Александра Ливен, исто.

22) Драма је емитована на ТВ Београд 1970; редитељ је био Александар Ђорђевић, а глумили су Раде Шербеџија, Ксенија Јовановић и Бранко Плеша.

23) Данило Киш, нав. дело, 8.

оперске представе пре времена, затекла је лопова у свом стану, са којим ступа у дијалог. Лопов тј. Младић се “представља” кроз дијалог са самим собом, односно са невидљивим папагајем на рамену којег зове Буби; комплекси конвертовани у фантомског папагаја, његово удвојено ја, прави је лопов јер има непогрешиву интуицију да одмах пронађе новац и накит, мада станове обија првенствено како би јео џемове и слатка. Испоставља се да лопову више треба саговорник, да његово логорејично стање тражи да буде прихваћено и тако је гђа Смердел постала извештај саучесник у дијалогу/монологу, уцењена наравно страхом за сопствени живот. Од Младићевих дугачких исповедања сазнајемо да је хтео да буде глумац, песник, чак у једном моменту декламује један драмски цитат, и то део који изговара Марчбенкс из *Кангига* Џорџа Бернарда Шоа, једне од “пријатних драма” (*Pleasant Plays*) којима је Шо детектовао слабе тачке у најпоузданијим вредностима друштва као што су ратни хероји и култ патриотизма (“‘Ох, не, никада. Онда одлазим, идем у ноћ!’ (*Сјаје у њашејично-тројеској поезији пред њу Смердел-Кангигу*) ‘За сто година бићемо подједнако стари. Но у мом срцу лежи тајна лепша од те. Пустите ме. Ноћ ме нестрпљиво чека.’”).²⁴⁾ Игра личности се наставља и до доласка њеног мужа, пред којим је тера да глуме далеке рођаке, да би, поступно нервирајући овог и даље се немушто понашајући, прикривајући и откривајући свој “идентитет”, на крају самог себе раскринкао. Ради се о младој поремећеној особи у потрази за сопственим идентитетом, у потрази за породичним окриљем из којег је поникла и чијим је непознавањем била изманипулисана од других, док и сама није постала таква. Климакс је у општем препознавању ова ироничне “комедије карактера”, након чега полупијани муж покушава да из ормана-арсенала извуче пушку како би се супротставио Младићевом револверу – заправо играчки (!), при чему Младић скаче са терасе, док се са спратова високих соцреалистичких вишеспратница драматично пале електрична стамбена осветљења

24) Исто, 85.

усред ноћи и житељи оба пола почињу да пуцају са тераса на “глиненог голуба”.

Парадокс модерног друштва послератне Југославије изражен је на психолошко реалистичан начин, представљајући друштво у којем једни остају без свега, породице и детињства па иако пуни талената, услед лошег друштвеног окружења погрешно их артикулишу, док други, званични хероји и јунаци дана, живе такође у разореном душевном миру, обезнађујући сопство богатом збирком активног оружја и хранећи нетрпељивост и параноју. Лудило је овде иронично-гротескно драматизовано, злоупотребом простора и манипулацијом дошло је до рекреирања идентитета, нарочито условљено речитошћу преступника који подршку налази у невидљивом, анималном алтер-егу, а завршава једним хиперболизованим и филмско-фантастичним чином деструкције. Тешко да има баш пуно црта прототипа које је Киш у предговору шкрто најавио, јер је психолошки лик далеко слојевитији, премда на линији више филмских карактера који таквом заплету одговарају. “Киш, исто као и Шо, вешто претвара политичке и социјалне теме у међуљудске односе, при чему даје предност анализи њиховог деловања на психу, менталитет и понашање појединца.”²⁵⁾ Писац је у најави остао непоуздан је ли овој драми претходио или не извесни *faits divers* (кратке новинске приче са сензационалним и мрачним темама из француских новина).

ДРВЕНИ САНДУК ТОМАСА ВУЛФА

У Кишовим драмским остварењима гротескност се највише уочава у драми *Дрвени сандук Томаса Вулфа*.²⁶⁾ Иако посвећена лењости, драма говори о овој

25) Александра Ливен, нав. дело, 116.

26) Киш насловљава драму по једном од својих омиљених писаца, што се да ишчитати из једног краћег списка утицаја тј. имена оних књижевника који су оставили трага на њега, посебно у склоповима када се међу њима “испреплићу неки тајанствени односи: Ади – Аполинер! Белоу – Библија – Борхес! Рабле – Роб-Грије! Сартр – Исидора! Сервантес – Шкловски – Толстој! Тургењев – Томас Вулф – Виржинија Вулф!”. Данило Киш, *Час анајшомије (Сабрана дела Данила Киша*, књ. 8), Београд: Просвета, 2005, 196.

особини доведеној до екстрема: о немоћи произвођења, односно стваралаштва, о опседнутости ненаписаним романом којим се “реализује” цео век мучног Јаковљевог живота са Доктором. Гротескно је у парадоксалној несразмери – Јаков “остварује успех” писањем посвете која ће бити увод у још ненаписани роман, коју чита над урном мртвог доктора. Дрвени сандук је евоциран случајем писца Томаса Вулфа, који је у ковчег бацао странице романа и имао срећу да га овај прослави, а у драми постаје гротескна инверзија једног метали-терарног симбола, као и конкретизована метафора, јер дрвени сандук уједно евоцира своју другу намену – симболичку сахрану једног неоствареног писца, на шта Киш овде уметничким средствима упућује.

Драма је настала на позив Филипа Давида седморици писаца да обраде теме смртних грехова за телевизијске драме,²⁷⁾ сваки по један, а како је Киш већ имао готов образац у личности која му је могла послужити као парадигма лењости, реализовао ју је.²⁸⁾ Обломовска фигура негдашњег пријатеља којег је упознао у Стразбуру постала је модел ове “едукативне драме” како је Киш назива. “Анегдота о дрвеном сандуку је, дакле, аутентична, као што је аутентична и личност несрећног писца који проводи живот чекајући небеске знаке надахнућа... Вољу су му били убили у неком од немачких логора, где је био одведен као дете, преживевши пре тога пакао варшавског устанка. Живео је од скромних ратних репарација и у свету својих кошмара. Веровао је, наивно, да је за литературу искуство страдања довољно.”²⁹⁾

27) То су били Борислав Пекић, Данило Киш, Мирко Ковач, Бора Ђосић, Брана Црнчевић, Драгослав Михаиловић и Живојин Павловић. Према: Божо Копривица, *Плућа као гробница душе*, Време, бр. 790, 23. 02. 2006; доступно 08. 05. 2015. на <http://www.vreme.rs/cms/view.php?id=444077>

28) Драма је емитована почетком 1974. године на ТВ Београд и приказана је на фестивалу Prix Italia у Фиренци, као и у оквиру фестивала у Порторожу. Режирао је Бранко Иванда, а улоге су тумачили Зоран Радмиловић и Слободан Перовић.

29) Данило Киш, нав. дело, 8; “Госпођа Мирјана Миоциновић открила ми је да је за време боравка у Страсбуру (1962–64) Киш упознао

У напоменама Киш даје упуте режисеру да сме-не годишњих доба треба да буду наглашене, да проток времена мора бити очигледан, а протагонисти, Јаков, неостварени писац и Доктор, односно Соломон Сингер, сваки пут видно старији, јер њихово пријатељство траје 20 година, и то треба да буде запажено. За музичку подлогу предлаже снимак рабиновог појања који су направили Немци пре него што су стрељали групу Јевреја којима је ово појање било намењено. Драма је подељена на шест делова који носе називе према годишњим добима – *Јесен, Зима, Пролеће, Лето, Јесен, Зима*.

Доктор и Јаков упознали су се у биоскопу, тј. након одгледаног документарног филма о логорима током Другог светског рата. Доктор је био у логору, али његова жена и кћерка нису преживеле. Уочио је да је Јаков током пројекције био потресен, за разлику од равнодушне већине, а он је живо евоцирао своје успомене на смрад који из тог времена памти. Јаков, којег је писац описао као млохавог, у старом капуту, своје детињство провео је по домовима за ратну сирочад, што је такође нека врста логора. Доктор му говори да се бивши логораша међу собом увек препознају, без иједне речи чак. Код Докторове куће Јаков сазнаје да је он превео са немачког један кувар, и овде сазнајемо да су његова мајка и сестра биле депортоване у логор и да он чак нема ни фотографију као успомену, а да у знак сећања на њих и милионе других жртава жели да напише једну јединствену књигу, једно књижевно де-

.....
извесног Жилијена Сисмана, кога је посебно занимало позориште... Тај Жилијен Сисман патео је од лености, од оне метафизичке лености и Киш га је стално наговарао да нешто, о позоришту или за позориште, пише. Сисман је написао драму 'Последњи примерак' од неких пет страница. И ништа више. Нешто од личности Жилијена Сисмана, каже Мирјана Миочиновић, може се препознати у лику Јакова, онога који сумња у своју моћ, а онај који стално у себе сумња он је као што су валови морски, које ветрови подижу и размећу." *Боже Копривица, Плућа као тробница душе, или драма о лености, или Данила Киша "Дрвени сандук Томаса Вулфа", у: Данило Киш – између Цетиња и канонској поштом, Зборник радова са научної скупштини, Цетиње, 15-17. октобра 1993, Цетиње: Централна народна библиотека Републике Црне Горе "Ђурђе Црнојевић", 1993, 36.*

ло, у чему га Доктор ватрено подржава. Холокауст је тема која је објединила судбине двојице протагониста.

Други део, *Зима*, почиње сценом на отпаду и препуна је старих и расходованих ствари, кроз које Доктор пролази, премећући и тражећи старе књиге и часописе, покушавајући при том да загреје прсте, окружен немим присуством лутака-манекена, са утиснутим инвентарним бројевима, што представља гротескну инверзију мотива логораша са бројевима на рукама. Декор је овде носилац значења на исти начин као и у првој сцени, када се њих двојица упознају у биоскопу, где након логорашких филмских слика које обилују лешевима, гомилама наочара и других ствари, багерима који рашчишћавају трупла, њих двојица посрћу кроз полузамрачене ходнике закрчене грађевинским материјалима и набацаним стварима; на исти начин на који ђубриште и складиште код Киша имају ону препознатљиву реификовану метафоричност, подједнако у лирици и прози: све су то наслаге прошлог, у распадању, у пролазности ка ништавилу, отпаци времена. Доктор налази писаћу машину марке ремингтон и носи је са собом, Јакову. Њих двојица евоцирају ретка сећања на боравак на мору и док је Докторово сећање на зимски боравак у Опатији пред рат у њему тада пробудило најлепше успомене на једно морско летовање, дотле је Јаковљева успомена из детињства у летовалишту поред Херцег Новог донела низ непријатних сцена, крунисаних утапањем једног дечака, због чега им је после био забрањен улазак у воду, а смрдљиви, отужни Медитеран остао у Јакову као траума из детињства, једног ратног сирочета, чији је изглед тада био близак логорашком. Одлазак на море требало би да буде једног дана награда када Јаков објави дело о страдању и патњи.

Трећи део догађа се у болници у коју је Доктор смештен, где га Јаков посећује, при чему у разговору провејава тема његовог ангажмана на писању књиге; сцена се измешта на претрпану терасу стана у трошном предграђу, на којој Доктор седи у колицима, док

Данило Киш



у соби, за закрченим столом на којем се налази ремингтон машина, Јаков пије пиво и једе, затим разговарају, подсећајући се времена у логору када је Доктор повредио кичму и чије последице сноси. Јаков му обећава да ће то све запамтити, и онда се подсећа како је Томас Вулф то радио: седео, писао и бацао листове рукописа годинама у један дрвени сандук, из којих их је, једног дана, повадио извесни издавач, прочитао и објавио – генијално дело. Њихов однос који је започео као сусрет људи са скоро идентичним уклетим судбинама и који је добрим делом пун пријатељског и фамилијарног покровитељства, у овој сцени се нарушава међусобним пребацивањем, пребројавањем онога што је Јаков радио и колико је времена потрошио жртвујући се за Доктора, уместо да је писао своју књигу, његовим демонстративним одласком, као и повратком очајном и сломљеном Доктору.

У Четвртм делу – *Лешо* – Јакова затичемо на тераси, а Доктора како журно отвара врата на звоно и потом у крилу, на својим колицима, носи пошиљку – дрвени сандук! Налик војничком, са заобљеним поклопцем, само дупло већи, којег Јаков прво смешта са једне, онда са друге стране, потом клекне и загледа га

као дете играчку. Писац не пропушта да нам у свим напоменама описује све дерутнији и опустошенији изглед обојице, који видно старе и пропадају. Нижу се детаљи сиромашних и бедних услова у којима живе други људи тог времена, као и сазнање да је Доктор анестетичар, да никада није завршио студије и да је у логору постао доктор, те био стерилисан и да, након изласка, са извесном Саром није могао да има деце због чега се она после две године развела од њега и отишла у Америку. Сазнајемо и да Јаков све више пије. Фантомски Летрингер, садруг-робијаш, извор је једног дела ових сазнања. Доктор се све лошије осећа и говори како су његова астматична плућа гробница за његову жену и кћерку и тражи да му Јаков обећа како ће на његовој урни писати сва три имена. Јаков му придржава главу док повраћа и док из њега липти крв.

Пети и шести део су најкраћи – *Јесен* и *Зима* поново, евоцирају гашење, нестајање, крај. Сцена на којој је приказан Јаков сам, нем, неуредан, пред празним листом хартије увученим у ремингтон машину, затим како из дрвеног сандука вади згужван лист хартије, исправља га и чита. Потом плаче, а куцање будилника прераста у куцање људског срца. У последњем делу налази се пред урном Соломона Сингера (1909–1972) и разговара са њим, односно самим собом: написао је посвету која ће стојати у његовом роману, још увек ненаписаном – књигу посвећује својој мајци, сестри и оцу, као и Соломону, којег је сматрао скоро оцем, те сенима његове настрадале породице.

И овај текст варира неке мотиве из Кишове *шрилоџије*, као и из аутобиографских поглавља романа *Псалам 44*. Тема холокауста која се у овим делима провлачи и постаје историјска, антрополошка и идеолошка окосница и овде ће бити доминантан оквир, посебан судбински жиг који сједињује посебну касту људи, оних који су преживели логоре, у које су били послани због свог јеврејског порекла. И отац Данила Киша постао је жртва погрома као и бројни чланови породица главних протагониста, а ружноћа и сиромаштво који су се над њим надвили такође је пандан тешком детињству и околностима у којима су се Киш и његова породица

налазили. (“Доктор: Ваши су...? Јаков: Нестали! Пуф. Нестали... Отац, мајка, сестра. Знате ли о чему сам малопре у биоскопу размишљао? Да су можда неке од оних наочара припадале мом оцу.”)³⁰⁾

Трагична конотација везује два човека у једну сентименталну спрегу, осећа се нешто од односа отац–син, покровитељски Соломон извор је оне доследности у којој Јаков траљаво истрајава, падајући у извесну тупу баналност свакодневног живота испуњеног једино великим речима изговореним у тренуцима усхита да ће нешто написати, заједно са све учесталијим испијањем пивских флаша. Киш можда из бројних историјских разлога није суров према лењости свог јунака, већ му даје извесну хуморну ноту: када Јаков набраја које су све методе други писци користили – Шилер је миришао труле јабуке, Гогољ је по осам пута преписивао свој рукопис, преписивао и спаљивао, Чехов је писао на Јалти и на Каприју, а Пруст облагао собу плутом. Систем одлагања је исто референтан: или му смета пролеће или зима, или је гладан, или неко у комшилуку плаче или му тај исти Соломон иде на живце као и сопствена пожртвованост према њему, с обзиром да је тежак болесник или му недостаје када је у болници или када умре. Чак и насловима поглавља по годишњим добима Киш реферише о узалудности протока времена, које не доноси ништа ново већ се само понавља, само све старије, све опустошеније. На то указује и изглед сцена и простора које су у складу са дерутним схватањем живота као сметлишта, мотив који је Киш баштинио и из ликовне радионице Леонида Шејке.

30) Нису само имена протагониста веза са романом *Псалам 44*, већ су то и наочаре као један од кључних мотива: кад група младих немачких туриста долази у музеј (логор), један од њих са гомиле узима наочаре с гвозденим оквиром. “Натиче их себи на нос. *Nihu! Ich bin Jude! Ich bin Jude!* Затим резак удар наочара бачених натраг на гомилу. Оштри игличасти звук стакла прска помешан са маљавим, обесним смехом. *Ich bin Jude! Ich bin Jude!*” Данило Киш, *Псалам 44 (Сабрана дела Данила Киша*, књ. 2), Београд: Просвета, 2006, 128–129. Исте наочаре препознајемо и у прозној трилогији *Породичној циркуса*, као незаобилазан детаљ у опису Едуарда Сама.

МЕХАНИЧКИ ЛАВОВИ (ГРОБНИЦА ЗА БОРИСА ДАВИДОВИЧА) – ДРАМА У ДЕВЕТНАЕСТ СЛИКА СА ЛАЖНИМ ЕПИЛОГОМ

У Предговору овој драми Киш признаје како је, одазивајући се да у драму преточи своју причу, помало наивно веровао да је то само ствар мање-више верног пресликавања, да је пребацивање драматских ситуација у драмски дијалог и форму поступак колажирања одређених приповедних целина из књиге, односно истоимене приче, што се испоставило као нетачно и неадекватно. Схватио је да је тешко, скоро и немогуће, преточити у драму “драмски” набој појединих сижејних врхунаца, када престаје могућност сваког дијалога између два супостојећа и веома удаљена света, у лику Новског и Федјукина, где је све “прерасло у метафору, у грч, у полусену, у треперење светлости, у маглу, дим, у дахтање, где се чује каткад јасно још само механички звук писаће машине и где се ‘механички лавови’ јасних и опречних концепција не боре више људски, људским средствима и људском вољом, него већ само силом замахнутог механизма сопствених идеја, и ту дакле људским речима и људским здравим, нормалним реакцијама нема места... ту је прозно ткиво испољило свој отпор, отпор материје, ту се механистичка концепција распала у парампарчад: требало је, дакле, почети све изнова. Написати драму по мотивима истоимене књиге.”³¹⁾

Метафора је тако претворена у персонификацију, а Киш је тешкоћу преиначавања прозног у драмско ткиво савладао и извесним техникама телевизијске и филмске монтаже, нарочито у смењивању просторних и временских планова и реализацији појединих микросцена. Напомене режисеру, тј. сценографу и глумцима откривају доста тога о Кишовом слободном драматуршком схватању: поједине слике се могу и избацити, њихов редослед може се мењати, текст скраћивати, али без уношења другог и сл. Друге напомене тичу се појачавања и објашњења појединих ефеката у неким

31) Исто, 11.

сценама, тумачења цитата или робијашког аргоа, а како је “ово реалистичка сцена, слика живих, крвавих људских судбина” (када говори о 18. слици) не препоручује лутке, лажне псе и коње. Само живог глумца.³²⁾

Деветност слика смењују се најчешће по принципу контрапункта, где се са једне стране налази минималистички удешен простор канцеларије (сточног вагона, тамнице, подрума) у којем се одвија истражни поступак где Федјукин уцењује Новског да потпише признања за дела која није починио и верификује искреирану, лажну представу себе и свог живота, док се паралелно са њима, у једном спиралном окретању времена, одвијају сцене са бала, брода, из салона отменог швајцарског санаторијума, спаваће собе, из удаљене прошлости јеврејске куће 1885, логорске бараке... Заједничко им је фрагментовано колажирање, идентификовање мистериозних чињеница везаних за повест Новског, који је заправо имао велики број псеудонима, познавао многе људе, сведоке појединих животних епизода, неке врло блиске а неке и наведене на издају и лажно сведочење, изнуђене грозовитим уценама. Кишово поигравање временским плановима, искораци у разне историјске ситуације, омогућује му психолошко нијансирање и монтажу великог броја различитих појава, на плану стварања лика и ефеката који прате одређене карактеризације. “Киш обрађује пре свега социјалну проблематику, са карактеристичним смислом за историју, разумевањем људске психе, реалистичким избором ситуација и јунака и проицљивим разумевањем везе између националне и интернационалне судбине.”³³⁾

32) Премијера ове драме изведена је 1980. године на сцени зеничког Народног позоришта, затим на Стеријином позорју 1981, те у оквиру Битефа у Народном позоришту у Београду. Главне улоге су тумачили Здравко Биоградлија (Федјукин) и Жарко Мијатовић (Новски), у осталим улогама појављују се: Анка Ђорђевић, Радмила Прајнингер, Миленко Горановић, Деса Биоградлија, Милка Филиповић, Јасна Башић, Борислав Цветковић, Славко Михачевић, Бошко Марић, Миодраг Трифуновић, Фарук Задић, Сеада Суљић, Шефика Коркут-Шуње, Бранко Петковић.

33) Александра Ливен, нав. дело, 117.

Велика згуснутост чињеница биографско-енциклопедијског карактера налази се у једнаестој сцени, која је смештена у Федјукинову оскудну канцеларију. Ручни зглобови Новског су у завојима, што алудира на покушај самоубиства; Новски оповргава да је шпијунирао за Енглезе, мада је британски Тредјунион подигао, по речима Федјукина, велику буку око његовог хапшења; у овој слици долази до “натезања” два става, два света, како каже Киш, Новски одбија да мења своју биографију и тако постане шпијун. Нижу се бројне године, детаљи и секвенце који у једном махнитом колажирању предочавају оно што извире као могућа биографија чувеног затвореника: 1913. радио је у Бакуу као помоћник ложача на локомотиви, потом је био вођа штрајка у фабрици зидних тапета у Ивано-Вознесенску; почивао је неколико месеци са бескућницима у јавном купатилу и по Федјукину успоставља везу са есерима који спремају бомбашке атентате, хапси га полиција, и ту прибавља себи име Б. Д. Новски по ноћном чувару тог истог купатила; 1914. одведен је у оковима у робијашницу у Владимирову, одакле је побегао речним путем; исте године осуђен на шест година због организовања тајног терористичког друштва међу робијашима; после једног атентата склонио се у Париз; следе два бекства из затвора и једно са робије – први пут је пробио зид на ћелији, други пут побегао преобучен у одећу надгледника који је остао го, затим бекство преко границе у јеврејским таљигама кријумчарским путевима, преобучен у путујућег трговца; провео је неко време, са лажним пасошем на име Земљаников, међу опасним лудацима од којих је бициклом побегао преобучен у гимназијалца; лекарску потврду да је неурачунљив потписала су два лекара, симпатизери револуционара; преко Константинопоља бежи у Париз скривен на броду међу јајима; у Паризу највише времена проводи у руској библиотеци у Авенији Гоблен и у музеју Гиме, проучавајући историју религија, а вечери проводи на Монпарнасу; полиција га након објаве рата хапси код Монпељеа; након 1917/18. приклопио се табору пацифиста под утицајем большевика,

бацио пушку и спалио нацрте својих бомби, поставши интернационалиста; 1918. задужен је за конвоје жита који путују за Москву, 1919. постављао минска поља Денјикиновим јединицама, затим се налази на броду Спартак и успева да стигне у Кронштат...

Пре тога упућени смо на препознавање великог броја лица и имена које јунак носи: Борис Давидович, Твердохлебов, Парабелум, Б. Н. Долски, Пролетерски, Н. Л. Давидович, Безработниј... На питање Зинаиде Михајловне Мејснер ко је он у ствари, Новски одговара: “Биографија револуционара меша се са историјом... И губи у њој, као што се поток губи у реци, река у мору, у океану...”³⁴⁾ Својој супрузи испричао је и комплетну повест свог постанка, кренувши од момента када је његов отац Давид Абрамович упознао његову мајку, приповедајући истовремено параболу о истрајности у патњи и вери, о тихом непоколебљивом отпору који је његов отац у војсци показао према коњичком пуковнику, кнезу Вјаземском, након што је овај изронио сребрни крст из хладне воде, и који није хтео да учествује у пијанци поводом тог догађаја, већ је читао Талмуд. Онесвешћен насилним напијањем, потапањем у хладну воду и батинањем пренет је у кућу извесног Соломона Меламуда где среће Хану, мајку Новског, који у документима има уписане три године рођења... Овај сижје биће касније драматизован, у четрнаестој слици, чиме се уписује једно унурашње метадраматуршко виђење појава и историје.

“Митско је у Новском најављено већ на почетку приче енигмама око његовог датума рођења. Оно се сугерише идејом о вјечном постојању и још се више појачава на крају његовим ишчезнућем у огњу кипућег котла, смрћу без земних остатака, смрћу као трајањем у апсолутној временској дијахронији. Саопштење у ‘Тајмсу’, на крају приче, не затвара већ отвара мистификовану биографију. Осим што потврђује идеју о вјечности, носи и вјеру у побједу снага хармоније фиксирањем године 1956. (када је Новски тобоже виђен) – године

34) Данило Киш, нав. дело, 219.

у којој се први пут почело нешто да се цијепа у иначе грозоморном монолиту комунистичког пакла.”³⁵⁾

Виђење главног јунака као средства митске поруке о супротстављању злу представља тумачење Константина А. Оруша и оно је парадигма за идеологизовану средину у којој се такав лик архетипски помаља. Егзистенцијално негативној средини се као противтежа може наметнути једино исконски архетип отпора, оваплоћен у Борису Давидовичу. “Дакле, макар и немитска, ова средина има способност да производи и потенцира стварање митских ликова-опонената.”³⁶⁾

ДВА ФИЛМСКА СЦЕНАРИЈА

Данило Киш се први пут суочио са сценаристичким послом када је са редитељем Душаном Вукотићем сарађивао 1976. на сценарију за његов филм *Акција Стадион* на којем, по окончању филма, није био потписан. У посао писања сценарија упустио се после тога још свега два пута, током 1979. године, написавши један обимнији синопсис за филм о животу Марина Држића и сценарио под називом *Кончаревици*, за филм који је требало да режира Вељко Булајић. Први његов сценарио, под називом *Марин Држић Вигра*, наручио је Адриа филм из Загреба, али филм никад није снимљен. *Кончаревице* је (са поднасловом *Factory story*), наручио Јадран филм који је од тог сценарија одустао, без обзира на склопљени уговор. Разлози одустајања остали су непознати. Рукописи оба сценарија први пут су објављени 2011. године.³⁷⁾

Синопсис *Марин Држић Вигра* заснива се на кључним научним студијама које су посвећене Марину Др-

35) Константин А. Оруш, Феномен антими́та и однос мит-антимит у перспективи анонимативног митолошког поступка, у: *Књижевна дело данила Киша*, Зборник радова II (ур. Радомир В. Ивановић), Подгорица: Културно просветна заједница Подгорица; Будва: Средња школа “Данило Киш”, 1996, 146.

36) Исто, 147.

37) Данило Киш, *Два филмска сценарија*, Вршац: Књижевна општина Вршац, 2011.

Данило Киш



жићу, о чему сведочи приложена библиографија. Држићев живот хронолошки је представљен од младићких дана до смрти под неразјашњеним околностима, од Дубровника, преко Сијене, Венеције, Рима и Фиренце у којој је преминуо. Описи и склоност ка детаљу доминирају над дијалогом који је тек требало изградити, како нас обавештава приређивач текстова Мирјана Миочиновић. “Лик Држића као вечног побуњеника, као пар екселанс човека ренесансе, кога ни свештенички позив, ни меркантилни (пркос свему) дух средине из које је потекао, нису могли одвојити ни од уметности ни од живота, израња из ове сценаристичке скице у свој својој величини и трагици.”³⁸⁾

Куга је у Дубровнику и старији Дум Марин, отац, саветује свога сина да иде у Колочеп и са собом поведе

38) Мирјана Миочиновић, *Поговор*, у: Данило Киш, *Ноћ и мајла – Дrame и филмски сценарији (Дела Данила Киша у десет књига)*, Београд: Архипелаг, 2014, 304.

мајку и сестре, ионако је добио папину потврду именована, “у прави час”; нижу се сцене са зараженим и осуђеним Андријом кога кажњавају мучки са ужареним гвожђем, затим укапања мртвих; церемонијал увођења у свештенике младог Дум Марина, којем свештеник Радуловић држи говор, набрајајући инструменте којих се ваља одрећи зарад јединог анђеоског инструмента – оргуља, ставља му капу на главу и предаје кључеве цркве, сви су ганути, поздрављају тај чин а неки га гледају и подсмешљиво, сумњајући да ће се Марин тако лако одрећи песама, љубави и хунцутарија, што Марин и потврђује исте вечери свирајући световне песме на оргуљама, саблажњавајући свештеника Радуловића.

Опис кратке сцене у којој се прокламује продаја куће Држићевих “на бубањ” и свих Маринових инструмената, а он се запошљава као свирач оргуља у катедрали, где му пучанке намигују; он одлази на једно острво до Мавра Ветрановића. У Вијећу расправа о Држићевој молби да му се да стипендија за студије; он се пак залаже за то да Вијеће дели власт са пучанством, а против дубровачке дипломатије, која се ослања на златнике и тврде зидине, златне речи и лукавство, има речи критике: замера Дубровчанима што су пустили Шпанце да се сами са Србима боре у херцеговској тврђави против Хајрудина Барбаросе, обећававши им дипломатску помоћ, која није стигла.

Занимљива је сцена у сијенској таверни где Марин забавља госте бокачовским причама, а после га на свеучилишту бирају за студента ректора и овде о њему мисле да је простосрдачан, учен, забаван, правдољубив, мада неким смета његово комедијанство и дугови које не враћа; следи сцена у позоришту, где се даје Бабијенов комични комад и где упада стража како би хапсила глумце, али се са њима “игра”, односно Марин прави гег са једним стражаром; после у судници суди се сињор Буонкампањи што је у својој кући дозволио извођење ове маскерне лакрдије, у чијем духу Марин наставља даље да сведочи.

Марин је изгубио интерес за студије и враћа се кући у Дубровник, где за почетак бива запослен у личној служби код војсковође Рогендорфа, који је на оку Вијећа; Марин му одговара јер је забаван и говори језике. Сусреће се са Мавром Ветрановићем 1545; следи опис једне сцене у подруму на начин Казанове, те позоришна представа; игнорисање Држића на једној теренци тј. свадби од 30 дана; писмо кнезу Медичију против владавине двадесеторице у Дубровнику, чија је власт упропастила морнарицу; прате га и у време младалачких побуна, и као 60-годишњака који лута фирентинским улицама. Овде умире, док Ветрановић рецитије потресне стихове у Дубровнику.

Кроз смену бокачовско-карневалских призора, под којима Киш гради маску једног неозбиљног, лакрдији и веселу склоног песника, студента, младића, провирује друго лице Држића, строго у критици и акцији која је уперена против лоше дипломатије и власти, у духу владавине народа, у ставу који прозира све неправде и људе види подељене на “људе назбил и нахвао”. Киш је језички употпунио лик Дунда Мароја и неке дијалоге разрадио до крајњих граница, мада је у питању само синопсис.

Кончаревци су потпуни тематски Кишов искорак од онога чему се, посебно у свом романескном и прозном стваралаштву, бавио. Однос према савремености се испоставио као кључан у писању овог сценарија, који је покривао период од првих послератних година до краја седамдесетих прошлог века, са темом из радничког света, из живота једне фабрике која је на себи носила печат почетака социјалистичке изградње “новог” човека и друштва. Има документарну вредност због чињенице да прати почетак изградње фабрике “Раде Кончар”, кроз који се проламају догађаји везани за рад ИБ-а. Догађаји нису хронолошки нанизани, већ по принципу контрапункта, смењују се секвенце првих послератних година са секванцама из 70-их, предочавајући рад времена и индустријализацију која деперсонализује људе под окриљем идеологије, смештајући

их у трагични оквир. Сценарио је тако замишљен као да је документарни филм у питању, односно реконструкција једног пресека ствари који је владао у два периода. Менталитет је предочен кроз кратке сцене, изјаве или монологе, од којих су бројни дати у *офу*, представљају нам робустан и скоро експлоататорски однос власти према радницима, најчешће задојеним идејом о пожртвованости према изградњи своје земље и оних капацитета који су јој најпотребнији, као што је електрификација.

Случај крађе бакра мајстора Љубе, кога је директор Никола скоро убио пиштољем, јурећи за лоповом, приказан је у духу рашомонијаде: једно су говорили тада, друго после 20 година, са различитих позиција: да ли је Љубо био упуцан или не, имао болесну ћерку којој је требало платити лечење или није, као и многе друге чињенице, остаје неизвесно. Кроз сличне случајеве провирују назнаке привредог криминала, манипулације идеологијом, преваре иностраних сарадника, жеља обичних радника за доказивањем и истицањем и трагичне околности које их, из свих тих разлога, одводе и у смрт, као и друге видове губитака. Сцене су кратке и распоређене по локацијама збивања: двориште творнице, хала, изложбена галерија, кабина камиона, погранични прелаз, одељења за монтирање великих трансформатора, велика хидроцентрала, хотелска соба, одељење генератора, гробље... Поред личних имена, у дијалозима ишчитавамо актере као што су директор, жена, један инжењер, министар, један радник и сл. што више потенцира проблем деперсонализације, нарочито малог изманипулисаног и маргинализованог човека у жрвњу социјалистичке изградње друштва и менталитета прве две деценије након завршетка Другог светског рата у (ФНР/СФР) Југославији.



**ПОЗОРИШТЕ И
ОБРАЗОВАЊЕ**

Пише > Криси Тилер

Драма у образовању: Природа партиципације

Превела > Сунчица Милосављевић

Потражите речи ‘Драма’ и ‘Позориште’ у било ком речнику језика или синонима и пронаћи ћете обиље дефиниција: највећи број њих указиваће на разлику између процеса (писања текста или развоја комада) и продукта (представе или других облика који се изводе пред публиком, односно које публика кроз рецепцију доживљава). Али пошто живимо у Лемановом ‘постдрамском’ добу¹, где је ‘представа’ (у ширем смислу: перформанс) преузела превласт над текстом, а ‘пасивна’ публика се преобразила у – како то Рансијер дефинише – ‘еманципованог гледаоца²’, рекло би се да се расправа о значењу појмова Драма и Позориште само проширила.

Порад очекивања за потпуним урањањем у позоришни доживљај (*immersive theatre*³) и личним, чак

интимним театарским искуством (*one-to-one theatre*) где се однос између публике и перформера све више преобликује, позива да се поставе нова питања. Код великог дела публике очигледно је присутна глад за другачијим искуством од оног које нуди ‘конвенционално’ позориште. Партиципација публике која превазилази интеракцију својствену сваком живом извођењу, све се више тражи: било кроз избор личне путање кроз амбијенталну представу – као што је то случај у представама компаније *Shunt* из Велике Британије, или узимањем активније улоге у представи, па све до укључивања публике као ко-креатора представе. У многим од ових продукција, јасно је, искуства која настају кроз ‘учествовање у радњи’ чине само продуцентак ‘економије партиципације’, а публика је свега нешто мало више од ‘индивидуалистичких’ конзумента који су ‘заинтересовани само за себе’, како то вели Џон Возиак⁴.

У свету Дrame и Позоришта у образовању границе су слично замућене. Драма у образовању (ДyO)

1) Lehmann, H. (2006) *Post-Dramatic Theatre*, Routledge

2) Rancière, J. (2011) *The Emancipated Spectator*, Verso

3) Дослован превод израза *immersive theatre* је урањајуће њозоришће. Односи се на покрет у позоришту где се на различите начине настоји да се публика укључи (урони) у радњу, са жељом да се осети њеним делом, односно да се избришу границе између реалности и метареалности креиране на сцени. (Прим. прев.)

4) Woziak, J. (2015) The value of being together? Audiences in Punchdrunk's *The Drowned Man*. *Participations*. Volume 12, Issue 1



Криси Тилер

уобичајено се поистовећује са позориштем као процесом. Позориште у образовању (ПуО) – дефинисано као друштвена активност која се бави творбом и акцијом – идентификује се са представљањем крајњег продукта: било да професионална позоришна трупа долази у образовно окружење (нпр. школу) да изведе позоришну представу, или да млади људи сами праве представу. У стварности, рад у области и ДуО и ПуО одвија се негде дуж заједничког спектра. Као једну крајност тог спектра можемо поставити обуку за позоришно извођење и бављење позоришном естетиком, а као другу – рад где се реконструишу упитне ситуације у друштву, с циљем да учесници разумеју проблеме који су до тога довели и потраже решења. Овакав угао тумачења односа између две праксе чак у извесном смислу може бити користан. Али, као што је то случај са изразом ‘партиципативно позориште’, може да доведе и до збрке у терминологији, тако да се два приступа (ДуО и ПуО) сматрају узајамно заменљивим.

Зато сматрам да би било корисно да Дрaму у образовању посматрамо у контексту шире дебате о партиципативној позоришној пракси, како би се показале неке разлике које сматрам битним. У скорашњем броју часописа који се бави студијама публике и рецепције

‘Учествовања’ (*‘Participations’ – the Journal of Audience and Reception Studies*), Брилс⁵⁾ користи термин ‘агентност’⁶⁾ (*agency*) да изрази утицај који партиципација врши на позоришну публику. Ако *ајенџносџ* схватимо као ‘снагу да се дејствује и покреће промена’⁷⁾ у стварном животном контексту – ширем од било ког позоришног оквира, партиципативног или не – ове се разлике брзо указују. Чак би се могло доказивати да у стварању новог облика ‘четвртог зида’ – инсистирањем да публика носи маске, а затим контролисањем њеног ‘личног’ искуства и доживљаја у уским, често ‘провокативним’ оквирима – многа дела ‘урањајућег’ позоришта публици нуде мање ‘агентности’ – прилике за дејствовање, него бројне представе које се сврставају у ‘мејнстрим’. Као што W. B. Worthen запажа у својој анализи представе ‘Не спавај више’ компаније *Punch Drunk*, постоји одређена доза парадокса у форми где ‘својим кретањем исписујемо наше индивидуализоване приче, али смо у представу уграђени као реалистични воајери, посматрачи и читаоци, али не и дејственици (*ајенџс*).’⁸⁾

Као што се наводи у недавно објављеној публикацији пројекта DICE⁹⁾, а с циљем да се разјасни разлика између ПуО и ДуО, у образовном контексту у великој мери ради се о фокусу и намерама. Док се ‘позориште

-
- 5) Breels, A. (2015) Audience agency in participatory performance: A methodology for examining aesthetic experience, *Participations*, Volume 12, Issue 1.
 - 6) Најближи по смислу превод речи *agency* на српски језик је *покретачка снага*, али се значење речи тиме не исцрпљује. Овде користимо неологизам *ајенџносџ* да изразимо посебно значење које му аутори придају у смислу примене у контексту рада са учесницима и публиком. За објашњење неологизма *ајенџносџ* видети: Тилер, Криси: “Покретање промена” у: *Зборник са конференције Културна улога школе и образовна улога културе – Драма у образовању*. Београд: БАЗААРТ, 2015. www.bazaart.org.rs
 - 7) Worthen, W. B. (2012) The Written Troubles of the Brain’: *Sleep No More* and the Space of Character, *Theatre Journal* 64 (2012): 79–97.
 - 8) Chris Barker, *Sage Encyclopaedia of Cultural Studies*
 - 9) Making a World of Difference. <http://www.dramanetwork.eu/file/Education%20Resource%20long.pdf>

фокусира на публику (...), у Драми у образовању фокус је на процесу (...), што ствара могућност да се испробају концепти, теме и проблеми који леже у средишту људскости и успоставља простор за рефлексију која води ка новој спознаји света'. Управо тај простор за рефлексију, где је учесник у процесу и глумац и публика, отвара простор за 'агентност' и ствара код учесника осећај снаге за деловање и осмишљавање нових, другачијих решења.

То нипошто не значи да представе Позоришта у образовању не пружају могућност за агентност (дејствовање и иницирање промене), а посебно у конадима оних трупa које своје представе изводе у образовном окружењу (нпр. у школама). Али 'избори' који се нуде учесницима – чак и у представама Форум Театра или радионицама након представе – често су унапред зацртани унутар јасне структуре коју су осмислили аутори представе. На исти начин како би се могло рећи да 'урањајуће' позориште манипулише својом публиком, и многе представе ПуО наводе учеснике да на крају донесу 'исправну' одлуку у датој ситуацији. На пример, комад који се бави вршњачким насиљем у школи, попут оног који Герет Вајт описује у књизи *Партиципација публике у позоришту: Естетика позива*¹⁰, претпоставља да ће публика на крају осудити насиље. Међутим, како Вајт истиче, када учесници затраже физичку казну за преступника, укључује се лик 'наставника' да их опомене како би најефикасније решење ипак било 'да са њим разговарамо о томе, наместо да ствар узмемо у своје руке'. Тиме је агентност публике већ ограничена пожељним решењима која дају аутори и односом одрасли–дете или учитељ–ученик између извођача и публике.

Када је реч о представама у којима учествују млади људи (ученици), ограниченост избора често је још већа. Многе школске представе, иако младима остављају одређену слободу нпр. како ће играти неки лик,

већ су усмерене и омеђене изборима које је начинио наставник који води рад на представи. Често 'најбољи' глумци добију 'најбоље улоге', нарочито уколико представа треба да се прикаже пред родитељима или широм публиком. Иако су можда током првих проба сви ученици подједнако учествовали, селекција се, како се извођење приближава, заоштрава и деца која су имала прилику да уче музику или плес изван школе добијају 'соло' нумере, како би показала свој 'таленат'. Упркос чињеници да – врло искрено – тежи да младима пружи прилику за самоисказивање и оснаживање на исти начин као ДуО, ретко који позоришни пројекат у школи чини корак даље од преношења постојећих хијерархија у учионици и изван ње.

Процесна природа Драме у образовању омогућава да учесници добију другачију врсту 'агентности'. У ДуО постоје стварни услови да млади предложе нова и другачија решења за проблеме којима се баве. Наставник-у-улози, након што понуди полазиште (које могу предложити и сами учесници), мора да прихвати да можда више неће имати контролу над резултатима. Тиме што је спреман да преузме ризик и позове ученике да, кроз машту, сами истраже драмску ситуацију, наставник омогућава младима да стварају алтернативне реалности и показује да он/а није особа која поседује све одговоре. Ово не само што мења однос између наставника и ученика већ младима отвара приступ отворенијем, друштвено одговорнијем и запитанијем облику образовања. То је оно што бел хукс¹¹ у свом делу *Погука за њрекршај (Teaching to Transgress: Education As the Practice of Freedom, 1994)* дефинише као обавезу наставника да за своје ученике створи 'место могућности' или 'образовање као вежба слободе'. Или, ако се вратимо Рансијеру, оно што он у *Учишељу не-*

10) White, G. (2013) Audience Participation in Theatre, Aesthetics of the Invitation. Palgrave MacMillan

11) Глорија Џин Воткинс (25. септембар 1952), америчка ауторка, феминисткиња и друштвена активисткиња познатија под псеудонимом бел хукс (bell hooks), изабрала је да своје име и презиме пише малим словима у знак протеста што су њени претци и преткиње били робови. (Прим. прев.)

зналице¹²⁾ назива ‘еманципаторском праксом’: облик учења где учитељ ‘не предаје ученицима своје знање, већ им налаже да се отисну у шуму појава и знакова, да кажу шта су тамо видели и шта мисле о томе што су видели, да то потврде и провере’.

Бавећи се искуственим учењем и непосредношћу тренутка игре, радије него увежбавањем за представу, ДуО континуирано уважава доприносе ученика. Омогућујући свима да доприносе развоју заједничког наратива, она ствара другачији осећај заједништва и инклузивности него што је то случај код елитне и упућене публике коју негују бројна ‘урањајућа’ и партиципативна позоришта. Младима је допуштено да кроз креативне одговоре на проблеме преиспитују, чак оспоравају културне норме сопственог друштва. Сва чији допринос се цени и нема ‘тачних одговора’. Као што Сесили О’Нил образлаже у свом уводу у пројекат *Разгрананавање (Branching Out)*¹³⁾: тиме што ствара простор ‘који почива на многим гласовима и перспективама’, Драма у образовању ‘ствара културни простор или форум где дијалог може да цвета’, пружајући младим људима ‘добровољно ангажовање у једном облику демократије у акцији’.

Фокус на партиципацији и учењу кроз ‘чињење’ (драма вуче назив из грчког глагола *гран* што значи чинити, радити) не значи да Драма у образовању не подучава учеснике и позоришним вештинама. Иако је пажња често на ситуацији која се разматра, потреба да се разјасни идеја, одигра ситуација недоумице или спозна дубина осећања подстичу учеснике да се позоришном естетиком баве једнако колико и друштвеним садржајем. Кроз ДуО, учимо да се бавимо знаковима и означеоцима. Ево примера. Ако кажем: ‘Када уђем у просторију носећи белу тканину, желим да замислите како сам ја Медејина слушкиња’, мораћу да рафинирам гест, језик и тон, како бих из улоге одговори-

12) Rancière, J. (1991) *The Ignorant Schoolmaster*, Stanford University Press

13) *Branching Out* (2001) Ed. C Tiller, National Theatre, London

ла на задату ситуацију. Учесници ће развити разумевање снаге коју има метафора у стварању приче, као и безбедне и заштићујуће дистанце од реалности коју метафора пружа извођачу. Пробудиће се способност рада на плану апстрактног, као и на плану реалног. У смислу партиципативног позоришта, реч је о учењу у радњи и рефлексiji о радњи у исто време: перцепција и радња, као и публика и извођач, чине целину.

Како бих још мало развила ове идеје, желим да размотрим један одабран пример. Пре више година радила сам у граду Приморском у Бугарској, са младим људима из те заједнице и са групом гостујућих уметника и стручњака из бивше Југославије. Бавили смо се причом о Медеји. Одабрала сам баш ту тему делимично зато што се ова драма обрађује у школи, делимично због постконфликтног контекста на Балкану, а делом и зато што је Медеја, попут мене, била ‘аутсајдер’. Наша драмска радионица почела је речима које сам горе навела. Бела тканина је била стварна, ја сам била стварна и учесници су били стварни. Све остало – идеја да сам ја једна од Медејиних слушкиња, да су они грађани Коринта, да је учионица Јасонов суд – постојало је само у нашој машти.

Како је радионица напредовала, ‘грађани’ су тражили да се сретну с Медејом (коју је за ту прилику представљала празна столица): коментарисали су њено понашање, саветовали је, постављали јој питања на које није могла да одговори. То тече тако што слушају једни друге, међусобно надограђују идеје и предлажу акцију. Желећи да боље разумеју жену која је убила властиту децу, одлучују да одиграју догађаје из њеног детињства и живота пре удаје за Јасона. Док ми, одрасли, о Медеји размишљамо као о страственој жени, подједнако величанственој и застрашујућој у њеној срџби и жељи за осветом, млади људи су желели да истраже однос између ћерке и њеног оца, између младе жене и њених пријатеља. Током тога, стално су мењали улоге. У једном тренутку отац предосећа опасност, у следећем ћерка моли да јој се услише жеље, затим пријатељ са-

ветује опрез. Испитују заповест да Медеја напусти свој дом, отпује у Коринт са човеком ког је тек срела и у ког се заљубила, постане аутсајдер, снађе се у другој култури и научи вредности другачијег света. Замишљају себе као слуге који ће путовати са њом, размишљајући о дому који напуштају и причама и сећањима које ће понети са собом. Завршавају радионицу као морнари који се отискују од обале – стварајући своје ритмове док веслају и бирајући песме које ће певати док плове у изгнанство.

На драмској радионици, стално прекидамо тренутке радње како бисмо размислили о ономе што смо научили – на који начин смо решили да те тренутке поделимо са другима. Непрестано смо и у причи и изван ње. Схватато како је празна столица постала моћна метафора за Медеју – особу коју по много чему не можемо да разумемо. Говоримо о својој потреби за обредом приликом напуштања дома, о потреби да одаберемо и побројимо предмете које смо одлучили да понесемо са собом. Истовремено смо аутори своје представе и сопствена публика. У једном тренутку, младић у улози оца каже: “Не можеш да одеш!“. “А ако ипак одем?“ – пита ‘Медеја’. Отац одговара: “Убићу те. Ја сам ти дао живот и ја ћу ти га одузети.“ У том тренутку ми тачно разумемо и шта значи бити тај човек и шта значи бити та девојка.

Када касније разговарамо о комаду који смо заједно развили, млади људи инсистирају да разлози леже подједнако у очевом окрутном одбацивању Медеје и у њеном разочарању у родитеље. “Разумем зашто је Медеја убила своје синове” – објашњава један од младих учесника; “Она зна да не би били добри краљеви... и разочарана је у њих.” Поново смо у учионици где разговарамо о нашем виђењу лика који постоји само у нашој машти. Али кроз истраживање приче, кроз спајање емотивног и рационалног доживљаја са нашим властитим тумачењем догађаја, можемо отвореније да говоримо о сложеним односима између родитеља и деце, о напуштању дома, о животу у другој земљи и о интер-

културалним напетостима – што све чини стваран део живота младих у овом тренутку.

У извештају из пројекта *Игром ирошив насиља* – то је била прва партнерска сарадња која ме је довела у Београд – глумац Слободан Бештић говори о ‘Три Медеје’. Полазећи од истог подстицаја, он је радио са две различите групе. За наставнике, психологе и уметнике који су сачињавали прву групу, Медеја је ратница која полако губи разум у страшној ситуацији у којој се нашла. За београдске тинејџере (који нису прочитали драму) она је прељубница, посрамљена што је ‘преварила’ мужа и што деца нису његова; убија их како би прикрила своју ‘превару’. У разговорима који следе, групе причају о различитим реалностима и различитим мотивима – али увек унутар простора који чине драмски педагог и учесници.

Изазови сложеног света у ком живимо, где неједнакост непрестано расте, чине да традиционални концепти образовања, које Пауло Фреире¹⁴⁾ назива ‘гомилањем знања’¹⁵⁾, делују све више застарело. Развој демократског, хуманог, толерантног и слободног друштва зависи од образовања наредне генерације и од оних наставника који желе да их оспособе и оснаже. Љубица Бељански-Ристић говори¹⁶⁾ колико је важно да наставници науче да буду ‘креатори, истраживачи и критичари своје сопствене праксе’. Тиме што им омогућава да стварају нове светове, истражују нове перспективе и, што је најважније, размишљају о последицама својих поступака, верујем да Драма у образовању младим људима пружа прави осећај отворених могућности и шта ‘агентност’ заиста значи.

14) Freire, P. (1970) *Pedagogy of the Oppressed*, Continuum Press.

15) На енглеском: *banking of knowledge*. (Прим. прев.)

16) *Play Against Violence*. (1999) Ed. C.Tiller. ECF, Amsterdam

Пише > Маја Мрђеновић

Улога позоришта за дјецу и младе у културном животу државе и процесу васпитања младих генерација у Црној Гори

Которски фестивал позоришта за дјецу од оснивања 1993. изнова се потврђивао као једна од најзначајнијих манифестација овог типа у региону и као узоран модел када су у питању престижне манифестације у области културе у Црној Гори. Иако је мисија фестивала од оснивања укључивала представљање и промоцију аутора, продукција и трендова у изведбеним умјетностима за дјецу и младе, она се постепено битно усмјеравала и ка стварању савремених вриједности – инклузија дјеце и младих са сметњама у развоју и других социјално рањивих група, друштвено освјешћивање дјечијих права, волонтаризам, интеркултуралност, и др.¹⁾ Ове постепене промјене резултат су напора да се детектује шта недостаје на позоришној фестивалској мапи Котора и Црне Горе, и да се одговори на те потребе. Основне активности усмјерене су ка томе да подрже различите и разноврсне приступе стваралаштву за дјецу, охрабре имплементацију интеркултурног дијалога у овој области и мобилност радова и професионалаца, те његују вриједности толеранције,

едукације и дјечијих и људских права. Сходно томе, за црногорско позориште за дјецу и младе, али и театарски живот у Црној Гори у цјелини, овај фестивал је од огромног значаја јер, осим што подстиче комуникацију, култивише међународне релације и омогућава интернационално поређење, такође дјелује и као изнимно важна “критичка скупштина” која пропагира право дјеце на културу и умјетност.

Од 1. до 12. јула у оквиру 7. међународног фестивала КоторАрт, одржано је 23. издање Фестивала позоришта за дјецу, на коме је, у оквиру главног позоришног програма, приказано дванаест позоришних представа намијењених дјец и младима од најмлађег до тинејџерског узраста. Овогодишњи фестивал програмски је акцендовао црногорско позориште за дјецу и младе, са тежњом вредновања његових достигнућа и разматрања могућности даљег развоја, па је тако приказано чак пет овосезонских црногорских продукција за дјецу и младе²⁾ – *Чаробњак из Оза*, *Мачор у чизмама*, *Бајка о рибару и рибици* (Градско позориште Подго-

1) Усп. :<http://www.kotorskifestival.me/#!filozofija-festivala/c130o>, приступљено 21. 8. 2015.

2) Уобичајена позоришна продукција представа за дјецу и младе у Црној Гори до сада је износила двије или три премијере годишње.



рица), *Ивица и Марица* (Краљевско позориште Зетски дом), и *Пази, зебру пази* (Центар за културу Тиват), као и двије фестивалске (ко)продукције из претходних година – *Како расту велики људи – Њеиш за дјецу* и *Кинез* (копродукција са Градским позориштем Подгорица). Приказане изведбе освијетиле су актуелни тренутак на овом пољу у Црној Гори као колебање између преовлађујућег, застарјелог разумијевања театра за младу публику као педагошког помагала и/или средства за забаву, и ријеђих примјера аутономне, прогресивне позоришне умјетности која се бави темама које су ст-

варно битне за дјецу и младе у оквиру савременог контекста, што ће бити показано кроз сажету анализу три одабране представе.³⁾

Бајковити спектакл *Чаробњак из Оза* Градског позоришта Подгорица настао је према истоименом роману Франка Лајмана Баума. Роман се данас готово поистовјеђује са истоименим филмом Виктора Фле-

3) У анализама представа кориштени су дијелови текста: Маја Мрђеновић, *XXIII kotorski festival pozorišta za djecu: o ukusima (ne)vrijedi raspravljati?*, *Peripetija.me* – електронски часопис Удружења позоришних критичара и театролога Црне Горе, 14. 7. 2015.

минга из 1939. који огромну популарност несумњиво доноси, између осталог, очаравајућој и за тадашње вријеме спектакуларној визуелности, али, још много више, значењима која допиру до дубоких страхова и несигурности дјетињства. У драматизацији Александре Гловацки и режији Јагоша Марковића, радња је огољена на срж потраге за насловним Озом, што доприноси разумљивости и ритмичкој уједначености изведбе, али истовремено дјелује и значењски осиромашујуће. У први план сценске поставке стављени су раскошни али суштински самодовољни, и спрам дјечије маште и интелигенције пасивизирајући визуелни ефекти, као што су углавном немотивисане летеће акробације на сајли, мјестимично предимензионирани раскошни костими, дим који имитира воду, “киша” перја, и сл. Комерцијалне и ескапистичке намјере додатно су потцртане свеprisутним прволопташким геговима за насмијавање, карикираном инфантилношћу ликова, те сонговима који, иако “заразно” памтљиви, пуштени на плејбек дјелују “без душе”. Осим што изостаје покушај дубље анализе и интерпретације полазишног текста, из оригиналне приче увелико су ампутирана и изворна значења која са собом носе и озбиљно, тужно, и застрашујуће. Поруке које представа посредује сведене су на најоупштеније, као што су значај пријатељства, истрајност и позитиван и активан став према животу, што у случају Доротиних сапутника увелико бива обесмишљено позицијама на двору Јужне Чаробнице као наградама које их задовољавају. Сам Доротин пут, лишен озбиљног подтекста који га у њеној машти иницира, оспољен и сведен на случајни инцидент и ненамјерну авантуру, једноставно лебди “у празно”, и не нуди нам убједљиве разлоге за постављање ове приче на позорницу.

Остварење *Пази, зебру пази*, по тексту Мирољуба Мијатовића и у режији Петра Пејаковића (продукција Центар за културу Тиват) спада у глумљено представљање градива о култури саобраћаја. Ово подразумијева кориштење глуме и разних елемената театра (реквизити, костими, сценографија итд.) у настави, и сматра се

да овакав начин учења код дјеце и младих има многе позитивне ефекте. Дакле, драмски поступак има моћ да олакшава учење и чини га занимљивим, док истовремено може да врши васпитну улогу указујући на одређене проблеме и начине за њихово спречавање и рјешавање. У овом случају, у невербалном, стилизованом и забавном маниру слепстика, уз кориштење елемената акробатике и прожетост геговима, глумци су дјецци представили како се вози добро и како не треба возити, како се (не) прелази улица, кориштење пјешачке зебре, улога саобраћајних знакова, семафора и полицајца као регулатора саобраћаја, како правилно реаговати у случају незгоде... Међутим, изведбе које су првенствено педагошко помагало намијењено простору васпитно-образовних установа, није адекватно представљати као аутономно позоришно, умјетничко дјело.

За разлику од претходне двије изведбе, представа за младе *Кинез* (копродукција Которског фестивала позоришта за дјецу и Градског позоришта Подгорица), коју је према тексту Маје Тодоровић режирала Ања Суша, примјер је одговорног позоришта за дјецу и младе, које подразумијева конфронтацију, активност и одговорност у бављењу стварним проблемима и актуелним темама младих генерација данас, умјесто подилажења и приклањања комерцијалном ескапизму као линији мањег отпора. Редитељка је представу креирала на прогресиван, дијалогски начин, који подразумијева развијање инструмената којима се дјеца и млади укључују у дискусију око релевантности и квалитета њима намијењене умјетности. Протагонисте представе *Кинез*, осјетљиве предадолесценте који не прихватају груби, лажљиви свијет који им се намеће и покушавају љубављу, пријатељством и маштом да се одупиру једноумљу, безрезервно истинито отјелотворили су Јелена Симић, Емир Ђатовић и Горан Славић. Из визуре младих раног пубертетског узраста, ова изведба без патернализма, а са озбиљношћу и дубином третира болно одрастање и грађење идентитета у окружју поремећеног система вриједности, не намећући “поуке”, али нудећи охрабрење, наду и подстицај. Ак-

туелни локални контекст друштвених турбуленција, трауматичне транзиције, деградирајућег и девастирајућег утицаја доминантних културних модела, све-присутног насиља и испразног неолибералног материјализма приказује се са трагањем за дубљим узроцима владајућег поремећеног система вриједности (као што су деструктивни друштвени процеси деведесетих и рат којим су кулминирали). Насупрот томе, у представи се непрекидно отварају и простори маште и свијетова изван појавне реалности, што је истовремено, на веома драгоцјен, животан начин, чини бајколиком и суровом, њежном и ангажованом. На ширем плану, представа *Кинез* донекле је освијестила готово потпуно занемареност младих као позоришне публике у Црној Гори. Својим постојањем и трајањем допријела је промјени неадекватне и застарјеле парадигме позоришта за дјецу и младе у Црној Гори, које у већини случајева карактерише заробљеност у ескапистичкој социјалистичкој естетици и аутизам у односу на оно што се на овом пољу догађа у Западној Европи, која је повела и даље води развој и намеће трендове у овом дијелу позоришне продукције. Креирање ове представе донијело је прогресивни, дијалогски начин позоришног стварања за младу публику, који подразумијева развијање инструмената којима се дјеца и млади укључују у дискусију око релевантности и квалитета њима намијењене умјетности.

Дакле, 23. которски фестивал позоришта за дјецу показао је да се васпитно-образовна димензија позоришта за дјецу и младе у Црној Гори врло често погрешно разумијева као комерцијална значајка, која треба да оствари везу много више са одраслим медијаторима који доводе дјецу у позориште (махом родитељима и васпитно-образовним радницима), него са самом циљном публиком. Јер као што је познато, позориште за младе генерације суштински се увијек обраћа двојној публици⁴⁾, и одлуке како о доступности позоришта дјец и младима, тако и о томе какво то

4) : <http://www.peripetija.me/article.21.critic.html>

позоришно искуство треба да буде, посредоване су ширим друштвено-политичким окружењем. А често управо одрасли медијатори у позоришту за дјецу из незнања и неразумијевања захтијевају васпитно програмирање представа за дјецу, настојећи умјетничко дјело подредити васпитним циљевима, често на штету аутономних функција умјетности.⁵⁾ Имајући ово у виду, у склопу теоријског сегмента пратећег програма фестивала, између осталог, одржан је округли сто *Улога позоришта за дјецу и младе у културном животу државе и процесу васпитања младих генерација*, са основним циљем иницирања практичних корака који би водили ревизији односа позоришта за дјецу и младе и образовног система.

Генерално гледано, веза између позоришта за дјецу и младе, те васпитања и образовања младих генерација, иако органска, веома је комплексна и не-једнозначна. Позориште по себи не смије бити инструментализовано, дидактично и имати “слугански” однос према образовном систему, иако је оно намијењено дјец и у доба свог настанка било чврсто позиционирано у образовни контекст као педагошко средство, а не циљ по себи.⁶⁾ Данас је међу еминентним савременим теоретичарима и практичарима позоришта за дјецу и младе прихваћено мишљење да се “професионалне представе за дјецу не праве да их учине здравијим, толерантнијим, демократичнијим, добро васпитаним, образованим или култивисаним”⁷⁾, нити да би служиле педагошком васпитном раду у вртићима или школама, учествовале у формалном школском образовању, па чак ни да би

5) Shifra Schoman, *Theatre as a Medium for Children and Young People: Images and Observations*, Springer, Netherlands, 2006, str. 17.

Wolfgang Schneider, *Kazalište za djecu – aspekti diskusije, utisci iz Europe, modeli za budućnost*, Mala scena, Zagreb, 2002, str. 63.

6) Исто

7) Beth Juncker, *What is the Meaning? The Relations between Professional Theatre Performances and Children's Cultural Life*, у: *TYA, Culture, Society: International Essays on Theatre for Young Audiences* (ed. Manon van de Water), Peter Lang, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien, 2012, стр. 15.

училе дјецу о умјетности. Сматра се да јавна подршка позоришту за дјецу и младе као *умјетности* не смије бити условљена неким мјерљивим, ванумјетничким резултатима, него иманентним унутрашњим добробробитима, који су неоспорно благотворни, али немају нужно мјерљиве друштвене, едукативне, економске и сл. резултате.⁸⁾

Са друге стране, снажан утицај формалног образовања на културну (не)партиципацију потврђен је многобројним истраживањима⁹⁾ и, сходно томе, у многим европским земљама у фокусу културне политике за дјецу и младе налазе се умјетничко образовање и различити едукативни програми и акције повезани са културом. Умјетничко и културно образовање препознати су као алатка која омогућава пренос искуства и креира повољне услове за развој будућих културних стваралаца и публике. Ради тога, културна и образовна политика снажно су функционално повезане и потребно је пронаћи начине да се подржи континуиран развој, одрживост и ефикасност у спровођењу међуресорне сарадње. Међутим, ријеч је о изузетно разуђеном подручју чије је системско уређивање, иако пожељно, веома сложено, и до њега долази углавном у развијеним земљама у поодмаклој фази културног развоја тих земаља, са изграђеном претходном инфраструктуром и ријешеним секторским питањима сложеног система културе.

С обзиром да у Црној Гори питања културе за дјецу и омладину нису укључена у општу културну политику, нити постоје неки други план или стратегија који би надомјестили тај недостатак, дјеца и млади су у ствари изложени ад хок културном развоју. Сходно томе, немогуће је говорити о сврсисходном и учинко-

8) Усп. Katya Johanson and Hilary Glow, *Being and Becoming: Children as Audiences*, u: *New Theatre Quarterly*, vol. 27, no.1, Cambridge University Press, Cambridge, 2011, стр. 60.

9) Усп. *Access of Young People to Culture*, Interarts Foundation, 2008: <http://www.interarts.net/descargas/interarts1834.pdf>, последњи увид 21. 8. 2015.

витом преклапању ресора културе и образовања, иако се у стратешким документима (који често представљају некритичко преузимање, уз незнатна прилагођавања, сродних докумената социјално развијенијих држава) изричито подвлачи потреба за међуресорном сарадњом. Кроз анализу¹⁰⁾ надлежности и активности одговорних Владиних тијела, те релевантних правно-нормативних аката и стратешких докумената, стиче се увид да право дјеце и младих на културу у Црној Гори не може бити задовољено постојећим средствима и инструментима актуелне културне политике. Кључни документ на којем се заснива културна политика у Црној Гори јесте *Национални програм развоја културе 2011–2015*, који утврђује циљеве и приоритете развоја свих сегмената културе, као и мјере за њихово остваривање. Међу циљевима и приоритетима у *Националном програму* нема оних који би били везани за културу за дјецу и омладину, тј. она није препозната као засебна, битна област чији би развој требало подстицати. Ова област кратко је поменута у поглављу “посебна питања”, гдје се укратко констатује да је култура младих посебан сегмент коме треба посветити више пажње, да културне потребе младих нису истражене на систематичан начин, да се млади не подстичу ни као публика ни као креатори и реализатори културних садржаја, те да остаје интерсекторска сарадња Министарства културе и Министарства просвјете.¹¹⁾ Даље се каже: “Да би млади активно учествовали у културном животу Црне Горе, потребно је: промовисати културу у школама, кроз заједничке пројекте Министарства културе и Министарства просвјете и спорта; јачати партнерство школа и институција културе; локални културни садржај прилагодити националним и међународним

10) Детаљна анализа спроведена је за потребе магистарске тезе *Позоришна умјетност у културној политици за дјецу и младе: продукциони проблеми и аспекти позоришта за дјецу и младе у Црној Гори*, која је одбрањена у оквиру студијског програма Продукција на Факултету драмских умјетности Цетиње, 2015.

11) *Национални програм развоја културе 2011–2015*, Министарство културе Црне Горе, март 2011. (у даљем тексту: *Национални програм*), стр. 46.

трендовима; побољшати културну понуду у свим градовима; омогућити младима да сами осмишљавају и реализују културне садржаје.”¹²⁾ Међутим, ови овлаш констатовани проблеми нису ушли у акционе планове¹³⁾ за 2011, 2012. нити за 2013, док је у акционом плану за 2014. као једна од активности у оквиру циља “промоција културе” наведено “организовање посјета музејима, галеријама, фестивалима и манифестацијама и осталим културним дешавањима”, за шта су као надлежни органи наведени “Министарство културе, јавне установе, Министарство просвјете и спорта”, али без детаљнијих спецификација о динамици организовања посјета, навођења шта се тачно посјећује и колико често, ко ће одабирати програме на које би се водила школска дјеца и омладина и сл. Треба напоменути и да се у позамашном списку међународних докумената на која се *Национални програм* ослања и са којима је усклађен¹⁴⁾, не наводи *Конвенција о правима дјетета*. Такође, међу члановима Националног савјета за културу који је конституисан 10. маја 2010¹⁵⁾, “за праћење стања у појединим областима и дјелатностима културе и за предлагање мјера унапређивања развоја културе”¹⁶⁾, и чији су чланови “умјетници и стручњаци у области културе, високе репутације, из земље и иностранства”¹⁷⁾, не постоји стручњак или умјетник чије би поље дјеловања, барем дјелимично, било култура за дјецу и омладину. У организационој шеми Министарства културе¹⁸⁾ не постоји сектор/одсјек/канцеларија/самостални савјетник који би се бавио питањима културе за дјецу и омладину. Иако су дио тренутног мо-

12) Исто, стр. 47.

13) Акционе планове за имплементацију *Националног програма* могуће је пронаћи на сајту Министарства културе Црне Горе: <http://www.mku.gov.me/biblioteka/strategije>, приступљено 8. 1. 2014.

14) *Национални програм*, стр. 11–13.

15) “Службени лист ЦГ”, број 26/10

16) Исто, стр. 15.

17) Исто

18) <http://www.mku.gov.me/organizacija>, приступљено 28. 2. 2014.



Бајка о рибару и рибици

дела културне политике конкурси за суфинансирање пројеката и програма од значаја за остваривање јавног интереса у области културно-умјетничког стваралаштва, постављених у неколико области, међу тим областима стваралаштво за дјецу и младе нашло се само 2011, док је 2012, 2013. и 2014. изостало.

Министарство просвјете Црне Горе бави се и културом за дјецу и омладину, у виду развијања програма за имплементацију умјетничког образовања у образовни систем. Постоји и посебно Владино тијело, Национални просвјетни савјет Републике Црне Горе, које има улогу савјетодавног тијела у области образовања. Национални просвјетни савјет врши мониторинг и анализу ситуације у образовању на свим нивоима, те такође утврђује правце развоја и унапређивања квалитета умјетничког образовања.¹⁹⁾ Одређени програми умјетничког образовања у образовним установама укључени су у наставни план основних и средњих

19) Општи закон о образовању и васпитању, члан 35.

школа (гимназије и стручне школе). У Црној Гори, као и већини земаља региона, ђаци бивају упознати са умјетношћу кроз програме ликовног и музичког образовања, док позоришна и друге умјетности готово да не постоје као дисциплине које се обрађују кроз наставни програм. Ни капацитети присутних умјетничких предмета нису искоришћени у пуној мјери. Новим Законом о основном образовању из 2007. уведене су радионице и ваннаставне активности различитих дисциплина, као што су књижевност, музичка умјетност, ликовна умјетност и драма, али у пракси је врло чест случај да се садржајем тих ваннаставних активности само испуњава форма и да изостаје иновативан и интересантан начин приближавања умјетности дјечи. Све у свему, образовни систем у Црној Гори, као углавном и у свим неразвијеним земаљама, и даље поставља матерњи језик, природне и друштвене науке у центар својих наставних планова, док се на умјетничке предмете гледа као на “мање важне”, споредне.

Драмска односно позоришна умјетност, за разлику од музичке и ликовне умјетности, није заступљена у црногорском формалном систему образовања. Драмске дисциплине се дјелимично прожимају кроз предмет матерњег језика, и само ријетко се појављују као ваннаставне активности у појединим школама. Организован одлазак у позоришта најчешће зависи од ентузијазма појединачних учитеља или предметних наставника, а у већини случајева, или уопште никад, одлазак у позориште не прати одговарајућа припрема нити ближи сусрети са умјетницима, као што су разговори после представе. Сличан случај је и са драмским секцијама, што је облик који је релативно распрострањен, али се спроводи само када су у питању припреме пригодних представа за нпр. дан школе или сличне празнике. Облици попут “форум позоришта” (техника позоришног рада Аугуста Боала у којој је тежиште на разматрању и рјешавању одређених друштвених проблема) или “community art” (“позориште у заједници”, локалне иницијативе којима се његује позоришна култура) нису развијени у Црној Гори. Интердисциплинарни настав-

ни методи као што су драмска педагогија и драмски поступци у разредној настави, који се годинама уназад изузетно успјешно системски упражњавају у Европи, али спорадично и у региону, нису препознати у црногорском школском систему.

Неповољну ситуацију на овом пољу додатно погоршава чињеница да у Црној Гори нити једна од 14 јавних установа културе на државном нивоу, као ни једна од 29 општинских јавних установа културе није примарно посвећена култури за дјецу и младе, ријетко имају програме за ове циљне групе, и немају свијест да одговорност за развијање културних потреба дјеце и омладине треба да буде међу најбитнијим приоритетима сваке од њих. У културним стратегијама на државном и локалним нивоима нигдје није истакнуто шта се од постојећих културних институција понаособ очекује, нити је развијена било каква методологија квалитативне евалуације, што омогућава да се буџетска средства додијелују без прецизних критеријума, “логиком стечених права”. Док је већина позоришта за дјецу на простору бивше Југославије до данас остала “заробљена” у старим социјалистичким организационим и естетским моделима, мање-више неадекватним данашњици, у Црној Гори стање је још горе, јер се у оквиру слабо развијене позоришне мреже систем позоришта за дјецу никада није ни развио у правом смислу ријечи. Градско позориште Подгорица је једини театар који се дјелимично бави и продукцијом представа за дјецу, односно, данас у Црној Гори не постоји нити једно професионално позориште у потпуности посвећено дјечи и младима. У условима квантитативне неразвијености, међу продуцентима и креаторима позоришта за дјецу и младе не постоји истинска спремност за отварање дискусија о квалитету: “Нас је прије свега само неколико. Често нас нема ни довољно за дискусију. Постоји само један или ниједан актер-саговорник. Оно што је још чешће, афирмативно подржавамо сваки облик активности на овом пољу, под мотом: боље ишта него ништа. Оно што се чини најважније је бити максимално конструктиван и сагле-



Мачор у чизмама

давати првенствено развојне потенцијале у овој, још увијек, у великој мјери пионирској фази развоја позоришног стваралаштва намјењеног дјецу и младима.²⁰⁾

Рад малог броја других независних иницијатива које се баве дјечијом и омладинском културом везује се за едукативне пројекте за дјецу и омладину из об-

20) Изјава Петра Пејаковића, позоришног редитеља и директора Которског фестивала позоришта за дјецу у: Маја Мрђеновић, *Цијела порција позоришта – виртуелна трибина о позоришту за дјецу и младе у Црној Гори*, *Peripetija.me* – електронски часопис Удружења позоришних критичара и театролога Црне Горе, 19. 3. 2015.

ласти културе и умјетности, а само изнимно ријетко продукцију и дисперзију. Међутим, активности ових организација су спорадичне, јер је њихов опсег дјеловања често шири, као и због тога што је финансирање њихових пројеката од стране министарстава и општина промјениво и неизвјесно. Наиме, ступањем на снагу важећег Закона о невладиним организацијама 2011. године укинута је могућност финансирања црногорских НВО од стране ресорних министарстава. Нови модел подршке цивилном сектору подразумијева финансирање од дијела прихода од игара на срећу НВО-а из

свих области, па тако и културе и умјетности. Међутим, рад Комисије за расподјелу дијела прихода од игара на срећу још од ступања на снагу поменутог закона прате бројне расправе, уз осуде за малверзације, неправилности у раду и ненамјенско трошење средстава. На тај начин, стављањем независне позоришне сцене у неравноправан положај, онемогућен је њен озбиљнији развој – а активности и програми цивилног сектора морали би бити развијени у далеко већој мјери да би могли барем унеколико да надомјесте недостатке и подстакну развој званичне културне политике за дјецу и омладину.

Закључно, све ово доприноси ситуацији у којој у Црној Гори готово потпуно изостаје суштинско повезивање драме и позоришта, и васпитно-образовних установа на конструктивне, прокушане начине, као што су драмска педагогија, образовни програми институција културе, програми за умјетност и културу у образовању, и слично. Ова веза се најчешће своди на опционално организовано вођење дјецe у позориште што раде васпитачи или наставници, при чему дјеца остају у пасивном положају, јер ове посјете не прате разговори и радионице који би омогућили интерактивност. Са друге стране, позоришни актери представе за дјецу прилагођавају наставним плановима, махом обрађујући тзв. лектирне наслове и приклањајући се комерцијално исплативој дидактично-забавној тематици. Васпитачи и наставници углавном су необучени за примјену драмских техника у свом раду, док професионалним позоришним и драмским ствараоцима недостају педагошке вјештине. Због тога, дубље могућности

сарадње између позоришта и школе остају непознате и једнима и другима, и драма и позориште са једне и васпитно-образовне установе са друге стране, на штету дјецe и младих, остају потпуно одвојене области.

На овогодишњем Которском фестивалу позоришта за дјецу, између осталог, најављено је скорашње оснивање црногорског Националног позоришта за дјецу и младе, што је дугогодишњи циљ фестивала. Доследним тежњама умјетничког вођства да фестивалске активности проширује како временски, односно у правцу дјеловања током цијеле године, тако и на друге пројекте (попут семинара за едукаторе у области драмских умјетности, промовисање драмске педагогије, издаваштво, еколошке активности, властиту продукцију итд.), оснивање националног позоришта за младу публику задобило је подршку надлежних органа на државном и локалном нивоу. Осим квантитативног и квалитативног развоја позоришног стваралаштва за дјецу и младе и представљања истог на цијелој територији Црне Горе, као један од основних задатака овог позоришта биће развој драмске педагогије у Црној Гори, кроз реализацију едукативних програма намијењених родитељима, педагозима и умјетницима, те развијањем перманентне сарадње са образовним институцијама. На тај начин, Национално позориште за дјецу и младе у Црној Гори тежиће да постане и национални центар за подстицање међуресорне сарадње ресора културе и просвјете, и иницијатор различитих програма и акција на том плану, које ће жељено довести до редефинисања улоге позоришта у процесу васпитања и образовања у земљи.

Пише > Милан Маћарев

#Бетон махала: вербатим театар

Гостовање аматерске представе *#Бетон махала* новопазарске драмске трупе “Јој, ево их ови” у Звездара театру показало је моћ сценске истине која се налази на трагу вербатим театра, али и позоришта заједнице. Уз малу-велику помоћ редитеља Бранислава Трифуновића и Рифата Рифатовића, драматурга Бранислава Недића и композиторке Ирене Поповић, осморо девојака и младића из Новог Пазара проигравају прошлост и садашњост свог града. Петар Костић, Ајтана Дражанин, Драга Костић, Лејла Бучан, Амар Ђоровић, Ема Муратовић, Цана Љајић и Недим Незировић наступају у своје име, али и као ликови у духовитим сценским етидама. Представа је настала током једног од Фестивала позоришта младих (Youth Theatre Festival), који се одржава у Новом Пазару, у организацији Канцеларије за младе.

Занимљив драматуршки контраст у представи *#Бетон махала* остварује се зачудно страсним играњем геополитичких података, који су повремено у супротности са горко-хуморном сликом Новог Пазара. У својим монолозима млади извођачи врло јасно кажу шта воле и не воле и за шта се залажу и то на такав начин да би нека (о)позициона партија могла да срочи солидан програм. Уместо да буду захвални на сугестијама, политичари из Новог Пазара листом су сагласни да ова представа не одражава на прави начин своју средину. Овакав став је више него логичан, јер у супротном би



#Бетон махала

се поставило питање дугорочних последица њиховог политичког деловања.

Вербатим театар је позоришна форма која последњих година претендује да прикаже голу истину на сцени. Успешни примери вербатима навели су позоришта и ауторе какви су Оливер Фрљић (*Турбо фолк*,

Проклет̄ био издајица своје домовине, Кукавичлук), Борис Лијешевић (*Чекаоница, Очеви су Град(или), Пешићаркић*) или Борут Шепаровић (*Генерација 91–95, 55+, А тдје је револуција, сшоко*), да полако али сигурно троше овај златни рудник. Међутим, инфлација вербатим представа на ех-Уи простору довела је до тога да аутори, извођачи и публика временом постану презасићени јер се ова форма није довољно развијала. Стекао се утисак да је вербатим театар само један лукав начин да се редитељски театар изједначи са ауторским и да се текстови драмских писаца, чак и када се користе, третирају само као предложак. Закаснили креативни одговор драмског аутора гледали смо ове године на 60. Стеријином позорју као квазивербатим представи *Живош сшоји, живош иде гаље* Филипа Вујошевића у режији Јелене Богавац и у извођењу Битеф театра.

Имам утисак да је вербатим театар одјек позоришта партиципације али без партиципације. Када би у вербатим театру (професионалном или аматерском) партиципирала публика, ситуација би подсећала на радионичко искуство. Група истомишљеника учествује у радионици или изводи интерактивну представу за истомишљенике која има снажно дејство на учеснике. Међутим, они који одлучују и који не решавају проблеме, као по правилу не долазе на радионице и на интерактивне представе. Због тога сам пре неколико година осмислио и водио радионицу дијалога између младих и политичара из различитих партија “Питања и одговори” на 15. фестивалу еколошког позоришта за децу у Бачкој Паланци (2009). Тежак задатак био је да се током само једног продуженог викенда успостави поверење и креативни простор за промену у локалној заједници коју иницирају млади. После радионицарског рада направљена је заједничка Изјава у којој су се млади и политичари обавезали, а касније су и реализовали оно на шта су се обавезали.

Претече вербатим театра су представе позоришта спонтаности које су изводили глумци са којима је сарађивао Јакоб Леви Морено, оснивач психодраме; екс-

перименти са документарном грађом Ервина Пискатора и Бертолта Брехта тридесетих година ХХ века, импротеатар Кита Џонстона који је настао после Другог светског рата, тзв. Живе новине које су заговарали Петер Вајс, Ралф Хохут и Доналд Фрид педесетих и шездесетих година прошлог века¹; педагогија потлачених Паола Фреира, позориште потлаченог Аугуста Боала, примењено позориште, позоришна и извођачка антропологија, антрополошки театар и позориште заједнице. Позориште заједнице настаје из потреба заједнице и верно одражава његову слику која се пред публиком појављује као тамна страна Месеца. Ово позориште праве представници заједнице сами или уз помоћ професионалаца. Претеча позоришта заједнице у Енглеској било је Позориште Београд (Belgrade Theatre) које је основано 1958. у Ковентрију где је играло представе за децу у школама и оснивало омладинске клубове.² У овом позоришту примењује се ТИЕ метода (позориште у образовању и васпитању од 1964. Ова метода била је много примењивана у БИХ током деведесетих, али и у Санцаку и јужној Србији. Ако је судити по представи *#Бейшон махала* ефекти ТИЕ метода нису били дугорочни, јер се нова генерација младих у Санцаку сусрела са сличним проблемима као и њихови претходници. Временом, примена позоришта и драме у неформалном васпитању и образовању деце и младих почела је да се користи и у едукацији одраслих као предуслов целоживотног учења. Наравно, тињала је потајна нада да ће нешто од ових искустава временом ући у формално образовање, не само у домену позоришта и позоришног образовања већ и педагогије и психологије. То се

1) Ана Тасић, *Документарно позориште као простор преиспитивања транскултурног сећања и идентитетског случаја предсјава Хилермезија и Рођени у УУ, ФДУ, Београд, 2012.*
www.fdu.edu.rs/uploads/.../2012_ana_tasic.pdf

2) Назив Позориште Београд је добило по дрвној грађи коју је послао град Београд да помогне у обнови града Ковентрија. Сунчица Милосављевић, Магистарски рад *Креативна драма као уметнички процес у функцији социо-културног развоја*, ФДУ, Београд, 2009, 130.

повремено и догодило у неким основним, средњим и високом школама за васпитаче у Србији.

Last but not least, вербатим театар и његове претече (не)намерно подстичу питање о судбини аматерског позоришта у Србији. У периоду после Другог светског рата аматерски театри и групе били су експериментални полигони за промене у театру. Међутим, инсистирање на продукту а не на процесу довело је до тога да су највећа аматерска позоришта у Србији постала професионална. На другој страни, нуклеус процесног начина рада зачет је у Дечјем и омладинском драмском студију “Шкозориште” 1977. да би касније полако али сигурно наставио да се шири. Промени односа према аматеризму и алтернативном театру придонели су протагонисти тзв. позоришне антропологије чији је родоначелник био Еуђенио Барба са својим радом у Один театру, његови следбеници у Србији (Дах театар, Истер театар, Плаво позориште), снажна струја у савременој психологији која се залаже за принцип да стваралаштво није само делатност уметника већ општа способност и промена односа уметник–гледалац у савременом театру.

Учешће публике у стварању уметничких дела један је од облика уметничке анимације који данас има сасвим нови значај и квалитет, будући да уметници настоје да обезбеде активно доживљавање процеса свога рада и резултата рада (уметничког дела). Тако се ствара нови однос уметника и публике, између којих више не посредује завршено уметничко дело, *већ сам процес уметничког стваралаштва* (подвукао М. М.). Уметник постаје иноватор, истраживач, како у сфери уметности, тако и у сфери друштвених односа, а гледалац престаје да буде пасивни посматрач или активни “доживљавалац”, већ такође постаје стваралац и учесник у процесу настанка уметничког дела.³⁾

Нажалост, данашње аматерско позориште дели судбину опште друштвене небриге не само о позоришту

већ и о култури у целини. Аматери се баве уметношћу из љубави и од тога не живе тако да су они у време неолибералног капитализма анахрони, непотребни и маргинализовани. Међутим, представа *#Бейџон махала* један је од снажних гласова који нас упозорава да љубав и хуманост нису превазиђени. Напротив.

П. С.

На гостовању представе *#Бейџон махала* у Звезда театру био сам пријатно изненађен не само присуством великог броја позоришника, који иначе не прате аматерске представе, већ и доласком много трудница. Желим да верујем да је њихова подршка представи и извођачима и симболичка најава нове свести о одговорности према садашњости у име будућности.



КЊИГЕ

- Боал, Аугусто, *Позоришће поплачено*, Библиотека Часописа “Градина”, Ниш, 1984.
- Др Драгићевић Шешић, Милена, др Стојковић Бранимир, *Култура, менаџмент, анимација, маркетинг*, Клио, Београд, 1996.
- Мађарев, Милан, *Креативна грама у “Шкозоришту”*, Мост Арт, Земун, 2009.
- Милосављевић, Сунчица, Магистарски рад *Креативна грама као уметнички процес у функцији социо-културног развоја*, ФДУ, Београд, 2009.
- Van de Water Manon, McAvoy Mary, Hunt Kristin, *Drama and Education*, Routledge, London i New York, 2015.

ЧАСОПИСИ

- “Сцена”. бр. 4, Нови Сад, 2014.

ВЕБ-САЈТОВИ

- Тасић, Ана, *Документарно позоришће као простор преиспитивања транскултурног сећања и идентитета; случај прегledава Хипермнезија и Рођени у УУ*, ФДУ, Београд, 2012. www.fdu.edu.rs/uploads/.../2012_ana_tasic.pdf

3) Др Милена Драгићевић Шешић, др Бранимир Стојковић, *Култура, менаџмент, анимација, маркетинг*, Клио, Београд, 1996, 31

VIV

сцена

АЛТЕРНАТИВНА

Пише > Симон Грабовац

Нова осећајност или од романтичког обрта до спектакла

Прва представа новооснованог позоришта “Нова осећајност” требало је да буде *Макбет*. Међутим, није, јер су одржане само две отворене генералне пробе. Премијере, нажалост, никад није ни било, иако су припреме трајале седам месеци. Пробе су започете и одржаване другом половином 1980. у Сава центру и ту је требало да буде и премијера, али ствари су се, како сами учесници кажу, “искомпликовале” и отворене пробе су одржане у Вајфертовој пивари у Скадарлији. Много је, сигурно, чинилаца који су довели до овог неуспеха – проблеми нерешеног простора, финансија и технике сигурно су утицали на неславан крај овог вишемесечног напора – али, кључно је, очито, било то што за такву представу није био сазрео тренутак. Јер, како каже Борка Павићевић, “С *Макбетом* се десило оно што се дешава и у Шекспировој драми. Искрсло је питање: ко може данас бити Макбет? То се у раду поставило као најважнија дилема групе. Када је, рецимо, отишао глумац који је играо Магдафа, испоставило се да стварно нема ко да открије убиство и каже: ‘Храм је господњи миропомазани/развалило убиство светогрд-

но.’ Десетак београдских глумаца није желело да изговори ту реченицу.” И додаје: “Проблем нашег *Макбета* био је проблем појединца који није свестан онога што чини зато што није свестан себе самог. Публика није препознала проблем представе, јер се и сама више свесно бринула шта други чине пред њом и ради ње, но што она сама, публика, има свести о себи као делу једне целине, једног друштва”¹⁾. И зато за њу одлазак једног глумца из представе није било никакво изненађење, али за представу је, очито, био ненадокнадив.

Зашто смо се мало више бавили овом, могло би се рећи непостојећом, представом? Не зато што је она у краткој биографији овог позоришта наведена као прва, него зато што оцртава његову поетику и што јасно говори о новој свести о позоришном чину. Да би што боље идентификовали разлику и иновације, вратићемо се на основни оснивачки текст који прецизно говори о тадашњој позоришној пракси и о њиховим уметничким афинитетима. Јер, у не баш краткој послератној

1) *Вјесник*, 23. 1. 1982.

историји алтернативног позоришта у нас, скоро свака нова позоришна трупа начинила је значајан корак бар у неком виду промене. Постоји скоро природна закономерност у генерацијској потреби да свој стваралачки агон искажу на себи одговарајући начин. Синтагма природна закономерност допуњена речју скоро хоће да укаже на асиметричност између њиховог унутрашњег налога и друштвених прилика. Наиме, наше је дубоко уверење да свака генерација доноси нешто ново, међутим, друштвено-политичке околности својом мимикријском логиком неке генерације успевају да заведу или да за извесно време заклоне њихово право лице. Када говоримо о генерацијском кругу, не мислимо баш на свако годиште него на неки природни временски период од око четири године када се догађа то сазревање. У образложењу разлога за оснивање нове трупе више него отворено о томе говоре: Свака генерација тражи своје позориште, сваки историјски тренутак, све акумулирано тражи да буде изражено; и друго, данас је све већи број младих уметника свих генерација који не могу из нужности и због свога опредељења да нађу своје место у постојећим позориштима. Ново позориште се јавља као природни захтев. Таква је духовна и уметничка клима у нашем граду. И: младим људима прети опасност гета, прети исувише дуго остајање и трајање у неизражавању. То може довести до ентропије стваралачких снага. Чак се, у наставку текста, алтернативном даје предност и оно ставља у први план: Веома често се говори о постојању паралелне и алтернативне културе и облика људског исказивања. Зашто ту ствар не бисмо могли поставити и овако? Није ли ово преовлађујуће, оснажено, владајуће алтернативно. Јер, није ли оно што настаје као алтернативно заправо то што изаражава ово време и услове у којима настаје. Нису ли постојећа кодификована култура и позоришна пракса превазиђене, обесдржајене и неадекватне гледаоцу, публици? Следећи ту логику могло се очекивати ново позоришно окупљање младих стваралаца, јер од појаве Позоришта 'Двориште' и Под

разно, протекло је довољно времена да сазри нова генерација са другачијим преокупацијама и дослухом са ширим духовним контекстом. Практично, крајем пролећа, почетком лета 1980. у Београду је, како они сами непрецизно прецизирају, настало позориште "Нова осећајност". Оснивачи ове привремене позоришне радне заједнице били су: Александар Берчек, глумац, Татјана Бошковић, глумица, Милан Гутовић, глумац, Волођа Живковић, инжењер, Герослав Зарић, сценограф, Сузана Јованић, организаторка, Драган Клаић, театролог, Суада Капић, помоћница редитеља, Марина Кољубајев, глумица, Бранислав Лечић, глумац – председник Збора чланова ППРЗ "Нова осећајност", Предраг Манојловић, глумац, Владица Милосављевић, глумица, Драган Максимовић, глумац, Георгије Марић, правник, Борка Павићевић, драматург, Соња Савић, глумица. Председник ППРЗ "Нова осећајност" био је Егон Савин, редитељ.

Поред уметничког, нова група доноси и себи својствен поглед на свет и стварност, који ће у фокусу бити више када се будемо бавили тумачењем значења њеног имена. Међутим, откриће да већ тада једна трупа позоришном чину даје потпуну аутономију, за наше истраживање има посебан значај. Јер, за неке претходне трупе важан је био само домаћи или савремени текст, док новоосећајци отворено, у делу текста свога програма названом Радна група-пројекат-представа, говоре о томе да позориште није литература и да се залажу за самосвојнији приступ позоришном чину. "Залажемо се за друкчији принцип. За постојање групе која развија тему, идеју, садржај, у којој уплив на пројекат проистиче из уметничких и интелектуалних моћи, где се формира текст представе у складу са хтењем групе, где редитељ, сценограф, глумац у чину игре пријављују свој став према свету и садржаје што их у себи носе. Да би закључили: Наша представа хоће да буде еманација и зрачење једног јединственог играчког и смисаоног језгра, а не збрајање слојева, не комбинација различитих уметничких компоненти театарског чина... Изнад



Егон Савин, председник ППРЗ **Нова осећајност**

свега нужно је установљивање поља смисла, истраживања и исказивања. Представа треба да буде отворени исказ истраживања теме." У том смислу они говоре о интердисциплинарном позоришном продукту који у себе укључује различите дисциплине одражавајући самим тим и састав групе и закључују да се "само повезивањем најразличитијих људи и подручја њиховог делања може остварити театар који занима и узбуђује све људе, једну средину, и свет у коме настаје." Други део образложења или, још прецизније, други текст "Документи на новој осећајности или југословенски покушај новог романтизма" практично може да послужи као разумевање другог дела синтагме из назива труппе. Шта је по њима осећајност и колико она у свом захвату

може да буде радикална? Започињући га са "романтичарски чин је побуњенички", аутори као да хоће да саопште нужност промене која своје полазно стајалиште налази у позоришној пракси, наравно, имајући свест о њеном дејству на шире друштвене аспекте. Јер, према њиховим увидима "сазнања и осећања захтевају да буду изражена... Романтично захтева од самог себе и од других измену стварности у име идеала и концепта сваког појединца и свега што у себи носимо. Као да се изнова сусрећемо са Новалисовим давним, запенушаним открићем: "Дајући општем виши смисао, обичном тајанствени изглед, познатом достојанство непознатог, коначном сјај бесконачног, ја га романтизујем." Упркос закључку Ридигера Зафранског да је последњи ро-

мантичарски покрет студентски покрет из шесдесет осме прошлог века, то не обеснажује идеју да он кроз разне облике и данас може да постоји, па чак и по њему приспособљеној логици и набоју. Посебно због тога што се неки делови њихових поетичких одређења сасвим поклапају и преклапају са његовим (зафранскијевим) разумевањем ове појаве: “Романтични дух је многообличан, музикалан, огледан и искушавачки, воли удаљеност, будућност и прошлост, изненађења у свакодневном, екстреме, несвесно, сан, лудило, лавиринте, рефлексiju”.²⁾

Гете је рекао да је романтично болесно. И као да су били више него свесни овог његовог наличја, јер се уопште не бакћу њиме, остајући вазда окренути искључиво оном активистичком и стваралачком. “Романтично значи оштрину, радикални захват, кретање између крајности, значи напети лук између политичког и естетичког, између истине и лепоте, између појединачог и општег, између театра и публике.”³⁾ Не либе се да без длаке на језику изнесу радикалне ставове о уметности и друштвеном тренутку. Није се иза њихових речи скривао олаки романтичарски поглед на свет и уметност, него баш обрнуто, што у једном од многих разговора, скоро ултимативно, наглашава и Борка Павићевић: “Ако оно што имамо да кажемо не кажемо сад, много смо даље од прилике да све што знамо и умемо кажемо икад. Најгора ствар је мимикрисати се. Наше романтично позориште је могуће. Оно хоће да донесе и страст и мисао, веру и скепсу. Ми га зовемо романтичним зато што тежи вертикали крајњој, трагичној, индивидуалној. Зато чудо које се дешава ових недеља у Студентском културном центру у време гостовања загребачког с пројектом “Карамазови” јест у најбољем смислу појашњење теме могућег романтизма, и могуће политике... То је митизација позоришта у најплеменитијем смислу речи и тотална демистифи-

2) Ридигер Зафрански: *Романџизам*, Адреса, 2011.

3) Сви наводи су из текста “Југословенски покушај новог романтизма” у рукопису.

кација свих оних квазитумачења о томе по чему нешто не дејствује са сцене. Та светковина која се дешава у СКЦ-у показује да је то права политика, права уметност, прави романтизам. То је тренутак кад се деси позориште: кад се од једног растрзаног, безверног света у публици сачини полис...”.

“Нова осећајност” је била и финансијски самостална. Будући да се налазила у просторијама старе Пиваре, у Скадарској улици, она је финансијски природно припадала СИЗ-у Скадарлија, а подржавали су је и СИЗ за културу града, Телевизија Београд и пивара БИП. Своју самосталност највише је, међутим, заснивала на самофинансирању тј. продаји улазница. Простор пиваре је дуг правоугаоник са колонадом стубова. Један излаз води у фабричко окружје, а други на Скадарску улицу. Дакле, ситуација да “Осећајност” ради у Пивари и одлука да баш ту ради умногоме је одређивала њен репертоар. Облик гледалишта и сцене, битан за однос публике и извођача, могао је да буде сваки пут потпуно различит, што су аутори појединих представа зналачки користили и простор је “играо” за представе и у представама. Основно уверење уметничког руководства позоришта било је да је битан пројекат, његова тема, садржина и начин на који би се играо – као и упорност у континуираном раду и одређеној везаности припадништвом или неприпадништвом том простору као духовном, али и као практичном подручју. Одлуке о новим пројектима доношене су саобразно ономе што се жели са оним што постоји, уз консултовање чланова екипе која припрема пројекат са члановима радних јединица. Поједини пројекти реализовани у оквиру “Нове осећајности” обележавани су NO 1, NO 2, што је скраћеница назива трупе.

С јасном визијом, прецизним тематско-мотивским опредељењем и изразитом осећајношћу за суштински актуелне садржаје, уметнички тим “Нове осећајности” улази у нови изазов, држећи се и ту својих начела да “играју одређене теме”. Сучељавање човека са самим собом тема је коју они истражују кроз Бекетов драмолет

He ja, у којем учествују Егон Савин, Борка Павићевић, Слободан Машић, Георгије Марић, Соња Савић и Рајко Продановић. Значи, не само њихово полазиште које се, пре свега, тиче тематско-проблемске осе истраживања, него и посебан однос према Бекетовом тексту, у којем драматуршко-редитељска замисао, подразумева се, не подражава налоге аутора текста, него се држи својих уметничких идеја и ставова. И Јован Ђирилов, у приказу представе, иако констатује да се редитељ оглушио о неке од основних идеја и порука овог Бекетовог текста, ипак на крају закључује: “Ако пређемо преко те почетне измене, онда је представа *He ja* веома добра. Са истинском новом осећајношћу Соња Савић је са Егоном Савином нашла и начин и тон како да изговара Бекетов текст... У превладавању тешкоћа које скидају намеће, Савићева је оправдала ту необичност неком природном извештаченошћу у коју смо веровали. Слободан Машић је мемљиви простор бивше пиваре претворио у импресивну тродимензионалну варијанту “метафизичког сликарства” рецимо Ђорђа де Кирика. Рајко Продановић је еманирао истинску концентрацију преко својих леђа.”⁴⁾ Други критичари без икаквих ограда говоре о веома успелој представи. Владета Јанковић у приказу објављеном у *Књижевним новинама*, само констатује да “су уста постала женска фигура у простору, док се, код Бекета статични, Аудитор на промишљено синхронизован начин сасвим споро помера читавом дужином просторије ка белом коњу који стоји у дну, покуша и не успе да узјаши, па се враћа и зауставља, као метроном. Бекет је овде протумачен савременим и сугестивним сценским језиком, тако да је целина деловала уверљиво и подстицајно. Упркос херметичности текста који представља загрцнуту и неразговетну исповест на нивоу тока свести једне неуротичне жене, ниједног тренутка нисмо осетили замор или досаду. За то је, поред инвентивне и доследне Савинове режије, највећма заслужна Соња Савић, већ

4) Јован Ђирилов, “Шемберг у драми”, *Полишика*, 23. октобар 1981.

готово комплетна глумица...”⁵⁾ Према Авди Мујчиновићу, “Он (редитељ) у средиште представе поставља питање шта једна млада жена мисли и осећа о једном промашеном животу, на који начин се она обрачунава са тим сазнањем. Упоредо са њезиним обрачуном, развија се једна друга слика, слика животне фикције коју је јунакиња прижељкивала, која се није остварила. Ова два плана максимално дејствују градећи пун учинак и садејство. Представа *He ja* јесте истраживање које додикује овом позоришту, истраживање снажног продора и посебне атмосфере и осећајности. Стога можемо да кажемо: Добро нам дошла, Нова осећајности.”⁶⁾

Иако је трећа продукција позоришта “Нова осећајност” била у знаку вишеструког понављања, оно, ипак, није оставило дубљег трага. Једно од понављања односи се на редитеља, друго на његову поновну поставку Чеховљеве *Просигбе*, а треће на избор глумаца. Наиме, 1978. године у групи Акт Егон Савин је поставио *Просигбу* и *Свагбу*. Сад се одлучио само за једну једночинку, *Просигбу*. Наравно да та поновна поставка није могла бити пуко понављање јер се радило из сасвим нове перспективе, перспективе другачијег приступа и тематског интересовања. Теме еротике и смрти биле су у епицентру истраживања ове поставке, у којој, поред Егона Савина и Борке Павићевић, учествују глумци Соња Кнежевић, Енвер Петровци, Драгољуб Денда, као и Герослав Зарић, Олга Никач, Георгије Марић. Нашу тврдњу да смо добили нови производ потврђује Дејан Пенчић Пољански, који, после констације о поновном бављењу истом једночинком, каже: “Редитељски и глумачки поступак је исти: гротеска. Међутим, док се у ранијој поставци употреба гротеске чинила напетна, непримерена Чехову, а представа патила од озбиљног недостатка хумора, гротескна карикатура у садашњој поставци делује неоодољиво комично. Говорећи својевремено о Савиновој поставци *Просигбе*

5) Владета Јанковић, “На магловитој размеђи”, *Књижевне новине*, Београд, 2. јул. 1981, стр. 31.

6) Авдо Мујчиновић, “Добро дошли”, *Полишика експрес*, 18. 10. 1981.

и *Свадбе* означио сам ове поставке као истраживање изражајних могућности гротескне карикатуре, без стварног резултата. Као представу у којој је сам процес рада резултат. Данашња поставка *Просидбе* показује да су Соња Кнежевић, Енвер Петровци и Драгољуб Денда овладали нимало једноставним стилем глуме, да је глумачки израз постао оно што треба да буде: средство пласирања текста. Уместо циљ представе, као раније”.⁷⁾ Откривајући нам да је Савин: “...Чеховљеве ликове и радњу сместио у дракулоидни амбијент хорор филмова, заснивајући представу на персифлажи, интензивном покрету, црном хумору и наглашеној еротичности...” Владета Јанковић закључује да представа нема никакве везе са Чеховом и да је тако треба читати и оцењивати. И закључује, “Она, међутим, има темпа и није без унутрашњег живота, а повремено је истински смешна. Све поенте нису истог квалитета, ни подједнаке вредности: понекад – као на почетку оне имају тенденцију да се “цеде”, али на неким местима врцају у низовима, и у тим тренуцима се представа сасвим лепо гледа”.⁸⁾ Неке од примедби, а посебно она о односу приватног и личног, не читају се из савременог позоришног искуства као нешто негативно, већ као предосећање позоришних тенденција или неких трендова, дакле, као позитивне, добре.

Одгонетање велике једначине живота по својој слици света основна је упоришна тачка истраживања које је спроведено над текстом Георга Бихнера *Војцек*. У овој истраживачкој авантури учествовали су глумци: Светозар Цветковић, Стела Ђетковић, Бранимир Брстина, Дубравка Живковић, Љуба Тадић, Зоран Цвијановић, Андрија Маричић, Иван Кукољ и Инес Милутиновић; редитељка: Суада Капић, драматург: Ивана Димић, сценограф: Миодраг Табачки, асистент

7) Дејан Пенчић Пољански, “Седам уметности Другог програма Радио Београда”, 8. 12. 1981. у: Д. П. Пољански: *Ејон Савин, монографија*, 2012.

8) Владета Јанковић, “Чехов и по њему”, *Књижевне новине*, Београд, 7. 1. 1981. стр. 41.

сценографа: Милан Тепавац, светло, техника: Бранко Појић, уметничка дирекција: Борка Павићевић. А у сарадњи са гледаоцима Војцеков опит је поновљен још петнаест пута. О томе колико је простор пиваре био изазован говоре редитељска решења, међутим и многи прикази критичара. Због чега смо и ми дошли у искушење да бар делимично наведемо један: “Огромни бетонски простор овога складишта Суада Капић уз помоћ сценографа Миодрага Табачког функционално и ликовно обликује око гледалаца који се налазе у средини, седећи на пивским сандуцима, окрећући се на стране пратећи збивања... Капићева Војцека тумачи из угла једне младе генерације, тако да се поента ставља на Војцекову тиху и готво невидљиву побуну против прописаног начина живљења и делања. То бомбардовање упутствима и саветима Војцек ће поднети гордо и без роптања, посртаће кроз живот достојанствено да би на крају завршио живот заједно са Маријом испод точкова трактора на очиглед публике”.⁹⁾

Пројектом *Она ће гоћи* отворено је ново поље интересовања. “Нова осећајност” додаје својим истраживачким интересовањима још једну тему која по дефиницији припада позоришту са оваквим називом, а посебно са опсегом значења која подразумева. Овим репертоарским искорак (савремени, млади аутор), позориште је привукло пажњу јер се, за разлику од тадашњег тренда политичког позоришта, бавило темом љубави, кроз однос аутентичног и клишеа. По читању Катарине Пејовић на један ироничан начин: “Текст је, већ по задатој форми рецитал, својеврсна персифлажа овешталог академског приступа позоришту, али при том није оптерећен претенциозношћу. Иронично дејство постиже се контапунктирањем не само текстуалног и гестуалног значења већ и њихових природа. Тексту, разбарушеном, расплинутом, поетизованом до патетике, супротставља се строго кодификовани или кореографисани систем аутоматизованих и сведених

9) Авдо Мујчиновић, “Гордо посртање”, *Експрес политичка*, 11. 2. 1982.

покрета. С друге стране контрапункт се, у заостре- нијем, чисто драмском виду, успоставља између овог артифицијелно-артистичког језгра и једног неартику- лисаног бића чија су изворна траума и хаос довољно снажни да тренутно разоре наизглед чврсто склопље- ни “као” систем.”¹⁰⁾

Рад и деловање позоришта “Нова осећајност” мо- гао би се поделити у две фазе. Прву карактерише ок- ренутост инсценирању појединих тема, а другу тема- тизовање и уланчавање позоришних феномена (Годо фест), спектакуларност и отварање према другим об- лицима културе, са све чешћим уласком у копродук- цијске односе са осталим чиниоцима културе. Први, амбициозни догађај ове врсте био је Годо фест који је, према Љубиши Ристићу, једном од његових покрета- ча, “само део напора да се стабилизује алтернативна југословенска сцена. Данас, та сцена је оно што је не- када почињало са *Гогоом* у старом Атељеу 212, са из- влачењем дела Александра Поповића из фиока, с оним што се радило у Београдском драмском, и с потоњим расулом у београдској позоришној политици”.¹¹⁾ Тај амбициозни културни замах најављен је једним по- себним прогласом, чије бројке говоре не само о зна- чајној продукцији већ и призивају неке од спектаку- ларних догађаја. Његови творци су: Борка Павићевић, Нада Кокотовић и Љубиша Ристић са следбеницима, а гласи: “Две стотине самосталних уметника, глума- ца, студената, инжењера, ђака, радника, доктора нау- ка и других, као и Радна заједница “Нова осећајност”, КПГТ, Плесни театар КПГТ, Књига и реч, Арт филм и Славија-филм покренули су иницијативу да се, без тро- шења друштвених средстава (а у складу о вршењу само- сталне делатности уметника у СР Србији без покрајин- а) у времену од 8. јула 1984. године до 8. октобра исте године у Београду, одржи око две стотине културних приредби – позоришних, музичких, ликовних, филм-

10) Катарина Пејовић: *Књижевне новине*, бр. 671, 2. 8. 1983.

11) В. Стефановић, “Годо фест, шта је то, заправо”, *Полићика*, 21. 7. 1984.

ских – у којима ће учествовати уметници целе Југо- славије.” У оквиру Годо феста реализовано је неколико представа: *Чекајући Гогоа* у режији Љубише Ристића, *Who is godot?* Суаде Капић и *Гого* у кореографији Наде Кокотовић. Поред ових одржано је и мноштво разних програма: филмских, музичких, гостовања представа и других догађаја. Нас, наравно, интересују само позо- ришне инсценације. Годо фест је започео премијером представе *Чекајући Гогоа*, у режији Љубише Ристића. Његова поставка је у многим својим елементима из- мештена из основног легла текста. Простор игре/из- вођења је двориште, велики део поделе је женски са музиком уживо, а у представи игра и Љуба Тадић који је био и део историјског, првог извођења *Гогоа* код нас. Други део представе употпунила је “гомила градског становништва”, а према критичком приказу Јована Ђи- рилова све је добило невероватне обресе: “У реланом простору београдског дворишта, међу старим магази- ма и опустелим окнима остава, међу маховином и град- ским отпацама, Годо је засијао својим старим метафи- зичким сјајем, као тамна поема која додирује велике теме чији се смисао улива, као свака велика поезија, без разјашњења, непосредно у срце и мозак”.¹²⁾ Нову димензију фестивалу дала је друга представа, корео- драма *Гого* Наде Кокотовић, својим радикалним, тран- сжанровским приступом. “Кореодрама *Гого* донела је превратнички раскид са номенклатуром жанрова; то је радикални чин ако га гледамо било као драму би- ло као игру. Нада Кокотовић је непоштедни редитељ новог позоришта, новији као драмски редитељ него као трагалац за новим покретима свога, пре свега, иг- рачки васпитаног ансамбла, састављеног од личности које су током представе емитовале своју личну енер- гију и преданост трагању”.¹³⁾ Овој програмској целини припада и представа *Who is Godot?* Суаде Капић, која се, иако настала нешто пре, природно уклопила у ово

12) Јован Ђирилов, “Годо уз електричну гитару”, *Полићика*, 1984.

13) Јован Ђирилов, “Бекет као игра”, *Полићика*, 18. 7. 1984.

Симон Грабовац, фото: Б. Лучић



јединствено тематизовано истраживање, не због теме, већ много више због сасвим другачијег приступа. Према приказу В. Н. у овој представи: “Све је речено мозаичким театарским језиком глуме, сонга, покрета балета, пантомиме, реплика на енглеском, руском, немачком и српском језику, поп музике, Чајковског, Брехта, филмске пројекције...”¹⁴⁾ А тема је потпуно новоромантичарска: револуције од 1918. до 1984. године, наравно и све оно што оне носе: наде, разочарања, дилеме, ратови, несналажења, слутње...

Као незаобилазна тачка на путу мена и раста овог позоришта, без обзира на учешће више копродукената, сасвим природно се нашао спектакл *Кармина Бурана* у Сава центру, којем је као основа послужило истоимено Орфово дело, а надградили су га Душан Јовановић, као аутор текста, Љубиша Ристић, редитељ, Нада Кокотовић, кореографкиња и Паоло Мађели, редитељ. Ради се, наиме, како Јован Ђирилов каже, о “...епској таписерији нашег века – октобарској револуцији, рађању и паду руске авангарде, процвату анархизма, потресима и гротески чикашке берзе, јези Пиночеовог стадиона, судбини Вердија и сукобу на косовском корзоу, а и још понечему”. Овај спектакуларни догађај био је величанствена слика стваралачке моћи једне земље, али, очито, и последњи њен крик, упркос каснијим настојањима Љубише Ристића да се у оквиру КППГ-а бар у култури сачува југословенски дух. Круг једне романтичарске стваралачке побуне се овим спектакуларним вишедневним понављањем затворио. Век о коме је говорила ова величанствена представа имао је, поред других, и још неколико несрећа више. Један пар њих се односи на то да је почео касније и завршио се пре него што је календарски одређено и, други, да су и почетак и крај обележени ратом. Бар што се Европе тиче.

А што се тиче позоришта “Нова осећајност” можемо да закључимо да је оно настало на широким новоромантичарским претпоставкама, веома јасним и

прецизним, али не ислучиво као покрет позоришних промена. Други битан елеменат промене односи се на то да је за њих позоришни чин аутономан, што се директно односи на позоришни обрт, којим је драмски текст детронирани, постајући истоважан са другим материјалима при грађењу представе – производа играчког и смисаоног језгра. Следећи се односи на мултидисциплинарност чија се логика одсликавала у представама; дакле није била вербална него структурална, израстајући из процеса истраживања при припреми представа. Додамо ли овоме посебност простора, као још један нужан елеменат у целине појединих пројеката, постају нам више него јасна изворишта промена која се тичу “Нове осећајности”. Уз ове формалне одлике које се, како смо видели, односе на све кључне фазе настанка и извођења представа, треба истаћи квалитет и незаборавне домете појединих представа који их сврставају у, за сада, имагинарну историју нашег позоришта.

Поред ове, основне намере текста да истражи и укаже на иновативне доприносе позоришта “Нова осећајност”, он успутно, на нивоу усамљеног покушаја, подсећа на истинитост и потмуло одјекивање Ђириловљевог закључка подом спектакла *Кармина Бурана*. Као опомене. Нама. А он гласи:

“Такав подухват у земљи већих традиција и јачих масовних медија био би догађај сезоне који би одјекнуо широм Запада или Истока. Код нас постоји опасност да се нешто што је разорно нова уметност, схвати само као енервантна епизода једне групе левих уметника.”

14) В. Н.

Пише > Зоран Р. Поповић

Изнутра, изнутра

42. ИНФАНТ: Споменик Лењину, руже, нож и молитва, црвени џемпер и црвена освета

ДОБА ПРАЗНИНЕ: АМАРКОРД

О природи, значењу, вештини памћења говори приповедач у опсежном елаборату који чини и основу и фон по коме протиче надахнуто разматрање у представи *Прошлости* – предавању-у-покрету Констанце Макрас (Доркипарк и Оскар Бјанки, Немачка). “Попут неке врсте унутрашњег записа, утисци и слике су извор свег знања” каже се на почетку, памћење је “збирка менталних слика чулних утисака”, смештено “у истом делу душе као и машта” чува се повезивањем “слика сећања са местима” (тачкама оријентације) и без помоћи слике не може да се запамти “оно што је суптилно и духовно”. Полазиште по коме овакве меморијске слике заснивају систем памћења (“Слике су облици, знаци или симулакруми оног чега желимо да се сећамо”) управо интригира ауторку, покреће њену машту, мисао, осећање у позоришном разоткривању и разигравању призора сећања испод наслага прошлости и опасног заборавља. Започета приповест озбиљних историјско – теоријских упоришта представља се / излаже у деловима између којих се као на маргинама књиге што се чита уносе забелешке, утисци, личне

слике сећања људи, помињу конкретне тачке оријентације (“реликвије из сандука на тавану историје”), мешају различита гледишта, потврђују или проверавају почетне премисе, уноси неопходна документарност. Из специфично прикупљених материјала, наводе се изјаве грађана који су били очевици битних догађања у немачким градовима (Дрезден, Берлин), разарања у бомбардовањима 1945. или промена после пада Берлинског зида 1989. године. Склапа се аутентичан збир интимних, непосредних запажања, мишљења, ставова, односа према прошлом и садашњем као непрекинути низ кратких делова реченица, кажа, упамћених ситуација, слика живота везаних за место, предмет (сећања на град који је горео, Шаушпилхаус, ходнике и собе, мали стан и у њему велики сто, бели клавир, разгледницу или кукичану минијатуру, замрачене прозоре и подрум), за реч *ттраума* која посебно делује на појединца (да ли је постала “позната тек након немачког уједињења”?) или оних у којима су још увек чудне особе из суседства, другарице, очеви у рату. Чини се да у први план долази попис онога што је нестало, што *недостаје* и питања: да ли је било могуће “оставити ствари

онакве какве јесу. Као трагове”, ко је уклонио голуба мира који је стајао у центру трга, да ли је споменик Лењину заклањао видик или је био величанствен, неми оријентир у сналажењу у граду и свету?

Кроз особену сложену форму казивања, плес / покрет / кореографија, музика, перформанс / глума, текст / реч, јарке визуелне композиције, креирају остварење које повезује концерт, плесни театар и час историје на коме се разлиставају албуми прошлости и сећања; развија се и шири дискурс о уметности памћења (детињства, града, себе) у намери да се оживе, учине видљивим, опипљивим трагови искуства, нечега што је остало дубоко у сећању, иза онога што може просто да се опише, покаже. У истраживању меморије и мнемотехника, концепт града узима се као апстрактна представа, оквирно постављена мапа у коју се поступно уцртавају стварна / замишљена сећања; док се предано прати и тумачи оглед о сећањима-у-градовима, текст који износи “предавач” постаје саставни део плеса-слика-и-утисака, укључују се и савети, коментари, опомене о грешкама које играчи размењују као своје личне (“Нема милости за играча”), сценско збивање евоцира обнављање живота у простору имагинарног града / позорнице (који се тек сећањима граде). Са неколико нивоа – спратова, степеницама, остацима станова, зграда са којих су нестале фасаде (аутори егзактне сценографске слике Лаура Гамберг и Чика Такабајаши), указују се заправо кулисе града чији потпуни изглед треба обновити кроз покрет / сећање (сместити “све своје кораке у... имагинарну зграду” да би могли после да се свега сетимо), средства за дочаравање позоришне збиље – фикције овде су материјал за ре-конструкцију оног стварног што је било и на том месту постојало (макета фонтане која се доноси да поврати неки важан тренутак, велики вентилатор што производи “прави” ветар града – времена, под којим се повијају пролазници и одлазе, нестају).

И поред свега што се збило, морали су да преостану неки таласи, макар само ехо постојања, који као да

чују, прате, постварују гестом надахнути играчи *Прошлости* -у-садашњости Констанце Макрас. Понуђени – нови текст стварности присут је чудним знацима, они доносе неки посебан дух, дашак мистерије; уз промењену физиономију места, појављују се необичне (људске) прилике: из торбе, спуштене на сред пута (остављен пртљаг сећања и историје), налик на човека-змију извлачи се изузетно висока особа гипког тела и почиње заводљиво да игра, једна жена усамљено пева док се купа у кади, друга у венчаници бесциљно тумара, дечак покушава да буде хип хопер, промичу приказе у старим костимима, са маскама, неке без глеве или руку, као визије страшних прошлости, започетих – прекинутих радњи, фрагменти изломљених, непотпуних сећања.

ДОБА ПОД-СЕЋАЊА: ЗНАКОВИ ПОРЕД ПУТА

О вести, свести, савести, о својој другарици из детињства Дади Вујасиновић, о новинарки која је деведесетих година извештавала са ратишта и изгубила живот под неразјашњеним околностима, о прошлости, садашњости, о времену које протиче без разјашњења, о себи, својој земљи, говори и игра у свом узбуђујућем есеју-у-покрету Сања Крсмановић Тасић. Или, можда пре свега о важности, постојаности сећања које се опире забораву, занемаривању, у коме су сачуване слике, утисци као записи (“извор свег знања”) присутни у нама и око нас, па се мишљу, осећањем, потезом стварања, ре-креације окупљају, бивају видљиви, читљиви, блиски. Позориште се овде указује као простор памћења, односно средство чувања прошлости, сагласно са уверењем ауторке да је то место посвећења, дозивања оних којих више нема. Како то есеј претпоставља зачини се краћа расправа о “неком јавном питању” писана “течно, лако разумљиво, строго (књижевно) и нимало површно”, умешно уобличена као целовито казивање; пошто основу уметничког изражавања Сање Крсмановић Тасић чине покрет, игра, њен позоришни есеј, оригинална форма коју је осмислила формулише се као *есеј у њокреју*. Тако и представу *О с(а)веси* (*Хлеб ше-*



О с(а)вести, фото: Б. Лучић

аџра и Битеф театра) заснива особен наративно сценски израз “где се кроз уметничке акције приповедају истинити догађаји и појаве уз критичко промишљање њиховог настанка и последица”; примерено есеју, он и овога пута носи визуру личне историје “стављене у контекст друштвених догађаја који су на њу директно утицали”, па се у простору широко отворене емоције, јаче од сваког документа или чињенице, афирмише интимни доживљај као непатворено људски, најбитнији, стваран и дељив. Прича о Дади Вујасиновић склапа се као слагалица, поступно, од фрагмената сећања и података, делова у које је уписан понеки prizor живота, новински напис, изјава; делови слагалице су фусноте есеја, овог пута стављене на почетак, које се по редо-

следе који одреди публика (стога је свака представа другачија) разоткривају / приказују као језгровити, драматуршки fino обликовани садржаји “кроз текст, видео рад, сцену, интервенцију у простору, интеракцију или на неки други неочекивани начин” (једна од фуснота увек остаје неотворена, као што и Дадина прича, оно што се збило нема разрешење).

Простор играња есеја-у-покрету је постављен као место оивичено белом траком где се све одиграло и траје реконструкција случаја или као Дадина соба са фотељом, радним столом, у којој је време стало а позориште се ту враћа да обиђе, препозна сенке прошлости. Заставице са једне и друге стране на којима су исписани интригантни наслови четрнаест фуснота су

налик на знакове поред пута по којима представа-есеј прати трагове. Иза сваког знака открива се нешто друго: слике и на њима места / призори (заједничког) одрастања, снимци на којима се Дада појављује или говори, као одрази нечег што је било и још постоји у простору, хватају се на платнима која се померају, читају записници поновљених истрага и писма другарици Александри, прате радна / ратна биографија, прича о Дадином аутомобилу “Лади”. Неке од фуснота као минуциозне визуелне композиције нарочито су импресивне: једна поред друге пројектују се фотографије Сање и Даде од најмлађих дана до одраслог доба, ређају “Године” до оне тужне последње која их раздваја; опомињући текст Даде Вујасиновић о незаштићеном човеку у немилим временима (“Благо пужевима и жабама” о њима има ко да брине”), о људима – глистама који су изгубили достојанство, ишчитава се у видео раду “Из живота кишних глиста” (ауторке Анастасије Тасић) у коме речи, реченице, плавим словима у свеску уписује нечија рука као хитру, храбру, живу мисао; неизбежан поглед у “Данас” пружа инструктиван снимак интервјуа београдских студената новинарства који (не)познају Даду и говоре о будућности професије. Када се све фусноте (осим једне) сложе, пронађу своје место у причи што шири нарочито осећање (уз музичке слике Александра Ђокић), суптилном изражајношћу, присуством, кретњом, положајем, Сања Крсмановић Тасић поново пролази назначеним траговима, повезује све тачке у којима је нешто било изречено, све слике које су се указале, без гласа, само телом-у-покрету ствара преплетени цртеж есеја-у-покрету као присног суочавања са историјом једног живота, загонетком човековог бивања и опстанка.

ДОБА ТИШИНЕ: ИСТОРИЈА ЉУБАВИ

Мит и прича носе у себи “ужарено стање језика”; језик је свет, стварност, у њему је драма, збивање. У једну такву посебну причу-о-љубави која је праузор, прича-свих-прича, одводи изузетна поетска драма Свет-

лане Макаровић *Мршвац долази по грају*; написана по мотивима истоимене народне песме као и Прешернове адаптације баладе “Леонора” Готфрида Биргера, она у свом средишту сажима оно битно изворно, исконско, древно, одакле потиче сазнање стварности човековог живљења, где је почетак сваке потоње савремености. Познате тематске оквире романтичарске литературе (одлазак вереника у рат одакле се не враћа, девојка која га чека, повратак мртвог драгог, љубав остварива само у смрти) ауторка инспиративно развија, шири поље намера и односа јунака, открива мрачне жеље и изазове, добро чуване тајне, па њихова заједничка приповест живота опорих, баладичних тонова постаје и социјална драма и мистериозна скаска и фантазмагорична поема о (не)могућој љубави. Тако се главни лик удваја, равноправно наступају две Мицике (неразрешива двојност човековог бића) од којих свака сматра да она друга не постоји, да се само причињава: Прва која чека непрежаљеног Анзела-свог-срца, тражи га и боса по камењу следи али не проналази, Друга која тврди да њега нема и да га никада није ни било, да је она сама измислила своју двојницу а ова свог драгана, да је све тек привиђење, сан; постоји једино мучна, *стварна* стварност, живот који се прихвата, па због тога није “ни речи рекла, ни сузу пустила” кад су јој силом наметнули момка Млинаревог “јер жена не може живети сама”. Прва као део меланхоличне песничке визије и Друга, као житељ сурове збиље (која се у огледалу измишљене сестре огледа), две Мицике размењују своје појавности, настају и нестају у крхотинама својих стварности.

Јернеј Лоренци, редитељ несвакидашање осећајности и стваралачког потеза, прихвата меланхоличну сагу Светлане Макаровић као партитуру по којој “компонује” позоришну сонату за реч, глас и оркестар а она се представља у форми драмског концерта пуног присуства, одмерених радњи и покрета глумаца – извођача. Са пажњом и уважавањем на сцену је изведена

занемарена реч која звучи, простире се, игра, реченица и глас који је изговара бивају чиниоци догађања.

У остварењу чудесне, танане звучности и магичних тишина, музика је важан конституент говора (ауторска креација Бранка Рожмана); и музички инструмент стиче моћ активног учесника, хармонике на грудима актера дишу, приповедају, разговарају једна са другом, као унутрашњи гласови п(р)озивају, опомињу, траже, њихови суптилни дијалози, одговори, супротстављања, казују неспоразуме, недостајања, чежње. Дело се гради са уверењем да свака реч, изјава, реплика, носе у себи свој скривени музички садржај, да стих, тон, звучна слика, кретња, имају сопствену емотивну димензију. Простор је и мисао и поезија и слика (сценограф Бранко Хојник), поливалентан између филозофских премиса човековог не-постојања, стварног места бивања и песничког привида; особеним визуелним аранжманима постиже се интерактиван однос фигура – простор, развија фина динамика призора, остварена флуидност ситуација дочарава релативност области стварности где се приче заснивају и сусрећу. Окружено мраком чија се дубина не може сагледати, постављено је правоугаоно поље (сплав што лебди у страшној празнини) одакле као са неког старог платна посматрају људи који непомично седе на столицама; на њима је традиционална, црна одећа, на хаљинама приметан по неки етно мотив, да би времешност њиховог изгледа допуниле патике из овог доба, указујући на свеприсутну садашњост у којој приповест (прошлости?) о човеку и његовом животу траје у покушају да се спозна, прочита. У представи Прешерновог гледалишча из Крања и Местног гледалишча из Птуја чита се појавношћу, гласом који казује и пева, минималистичком акцијом и прецизно интонираном игром; умешно оркестриран наступ свих актера ствара импозантно вишегласје у коме се надигравају / натпевавају заљубљена, готово бестелесна а стварна Мицика (Ана Урбанц), њен Анзел као лепа жудња (Миха Родман) и историја њихове љубави коју као мудро предање проноси Свети Тадеј

(Борут Веселко) и на другој страни свет коме припадају, живот који живе нека Друга Мицика (Весна Пернарчич) и неки други људи. У садејству употребљених средстава, одређени елемент, унети детаљ шире план значења, уписују у текст додатне поетске слике: то се пре свега односи на брашно (извор хране, живота, хлеба што се од њега меси је тело Христово, знак Бога, прах свега постојећег) са којим се у атрактивним сценама евоцирају ритуали посвећења и жртвовања, оно се расипа из утробе Друге Мицике као тело нерођеног детета и у исто време постаје узглавље мртвим љубавницима. Тако се формулишу егзактни призори нарочите ликовности, композиција фигура, односа и боја (бела на црној позадини, са црвеним ружама) који добијају зачудну патину.

ДОБА ЗЛОЧИНА: ПОГОДИ КО ДОЛАЗИ НА ВЕЧЕРУ

Хамлет је један од малобројних јунака који живе изван текста, који живе изван позоришта, упућивао је Јан Кот. *Хамлеи* је увек неизбежно присутан, понавља се или *Трагична историја Хамлеиша краљевића данског* непрекидно траје па се као своја доживљава, живи, чита се стално присутним под-сећањем на текућу безнадежну стварност и лудило времена, преписује, дописује, исписује у сваком потоњем добу које опет дозива неког новог Хамлета чија ће прича не само да гласно проговори него и да каже више, пружи разумљивије, јасније одговоре. Како данас интерпретирати Шекспиров генијални комад који је увек био у средишту бурних ново-театарских превирања и откривања, додати различита нова-нова значења, обновити много пута разбијану а онда опет састављану “драгоцену стару вазу”? У *Хамлеи*у Оливера Фрљића (представи Загребачког казалишта младих) поновно читање знаменитог дела није само “умножавање истога”, преносење старих фабула и понављање познатог модела (и у њему већ виђених призора злочина, отимања власти и политичких интрига, патњи, болних сазнања и не-

Хамлет, фото: Б. Лучић



достајања, узрока трагичког у погрешно усмереним намерама и љубавима) већ и ревизија прочитаног, издвајања или измештања делова (монтажна скраћења), откривање неког изазовног литерарног – позоришног међупростора, настојање да се “у дисконтинуитету, мањку, нестанку, понору, пригушивању, у некој неизвесности...” очи различитост. Редитељско виђење Шекспировог дела може бити другачије у односу на оно што је написано, па као мање важни остају садржаји у којима су кроз филозофски аспект наглашени хамлетовска преплетена мисао, сумња, разматрања

света-који-је-изашао-из-зглоба. У прецизном ауторском концепту битан је актуелан политички контекст који се тиче моћи политике, односа “индивиде и колектива” што јесте “питање времена у којем живимо” (добра индивидуа је само она која је одустала од своје персоналности) и улоге хероја у нехеројском времену (јединка што може да поремети утврђено стање ствари увек губи у игри која треба да заштити колективни интерес, остаје беспомоћна у односу на систем који је “затворио простор мишљења његове алтернативе” и индивидуална побуна на нивоу друштвеног геста

парадоксално ојачава средину према којој је упере-на). *Хамлеџ* како тумачи редитељ није драма у којој главни јунак “поступно спознаје колико је друштво и сустав у којем дјелује корумпирано и искварено, већ то он од самог почетка зна”; Фрљићев је “*Хамлеџ* апстрактна анализа узурпације власти у којој колектив на крају убија њега”.

Читава радња се одвија у ограниченем простору сасвим близу погледа гледалаца (сценограф Петра Вебер): црни масивни сто око кога је окупљена породица – друштво / држава (повод је помен Хамлетовом оцу и / или свадба мајке и стрица) место је где се једе, пије, плеше (уводна блиц секвенца кафанског фолк пира), осматра и искушава, дебатује и убија. Све делује као (политички) скуп сродника, истомишљеника и непријатеља (онај са којим седиш и једеш “на крају ће ти пререзати врат”), злочинаца – убица који манипулишу истином, завереника у смишљеној акцији. Сви су у црном, Хамлет је са дугом црном куварском кецељом (знак статуса, привидне сервилности); једино Краљица / Офелија има елегантну белу хаљину (венчаницу) која изгледа изношено (позади је једва затворена) као и не баш нарочита одела осталих (неки од присутних су се затекли у испраним мајицама) што потврђује утисак да је реч о половним позоришним костимима које носи глумачка дружина у припремљеном крвавом драмолету. У вези са тим стоји и начин игре која је театрализована, са одстојањем између лика и његовог носиоца, приметно је глумљење без доживљаја, јачих психолошких мотивација; актери су тако сведени на хладне чиниоце механизма власти, дехуманизованог друштва / света који заступају и бране, у коме настоје да опстану, за трпезом су мрачни, ћутљиви људи-без-својстава, без казивих осећања (уз понеки иронизовани траг људског), по потреби понизни или ауторитативни, смирени или спремни на акцију, пристајући на сваки захтев заједнице којој до краја припадају. Поменути стил игре чини да је прелаз из улоге у улогу природан, готово неприметан: иза

истоветне привлачне појавности лепе загонетне жене оглашавају се Гертруда и Офелија (сјајна Нина Виолић) из различитих тамних углова женског бића – прва затворена, одбојна, прорачуната и далека, строга и рањива, друга нешто топлијег погледа, збуњена, несигурна, пометена у свету у који је бачена; са лакоћом, лежерно, Клаудије, играч без премца, врхунски манипулатор који покреће и води, без знатније промене бива и Дух краља Хамлета (Сретен Мокровић), незнатна разлика између новог и старог владара упућује и на то да су обојица репрезенти истог система присиле у коме се мењају само они на челу. Коначно, у све драматичнијем судару појединца и друштва, махнитом настојању да се преживи, све јаче долазе до изражаја намере, унутрашњи подстицаји оног *gruioi* у човеку и он више није својих дела господар. У свету опседнутом борбом за моћ, осветом, више ништа није свето, нема милости ни за оне које смо некада волели; тако Хамлет у часу убија Офелију која стоји на његовом страшном путу а Гертруда добија улогу некога ко разрешава ствар, пролива крв сина Хамлета, уклања последњу препреку напретку старог – новог доба. Трагедија је потпуна, Хамлетово *Биџи ил’ не биџи* само је успутна неважна кажа. Остало је ћутање.

ДОБА ВЕРОВАЊА: ШТА ЈЕ ТО У ЉУДСКОМ БИЋУ

Изнутра, изнутра, каже се на почетку уводног сонга “Мале (музичке) приче о Антихристу”, излазе гадости, гордост, похлепа и завист, скривите тајне, опасне намере и опсцене мисли, све оно што је изнутра, изнутра, испод лепог обличја људског (женског) бића створеног од Бога кога оно дозива и слави. Тај хитри излазак изнутра свега сабраног (у духу, души, моћном уму и отвореном срцу) мучи и раздире тело, оно се грчи, пропиње, баца, посрће и пада, у поседу нечастивог (који може да буде различитог лика и појавности), обузето немиром, жељом, нечим неказивим што тражи да буде задовољено, испуњено. У периодима замора, кратког смирења, из тог тела-које-игра, изнутра,



Кратка приповест о Антихристу, фото: Б. Лучић

изнутра, излази глас-који-пева, дозива и тражи, моли и проклиње, јавља да је ту. И управо одатле, изнутра, изнутра, из тела и гласова пет фантастичних глумица, њихових прича које без остатка казују собом, у френтичном, бучном окружењу, долази и намах испуњава простор позоришна игра-чула Андраша Урбана. Представа Битеф театра развија се из позоришног дијалога који се успоставља у односу на дело *Три Разговора* Владимира Соловјева, односно последње поглавље “Разговор Трећи – Кратка повест о антихристу”. У овом пророчанском делу познати руски мислилац износи

свој поглед на апокалиптичну будућност човечанства, кроз разговор неколицине ликова указује се на зла која прете да завладају светом (материјализам, апстрактни морализам, лажни хуманизам и апотеоза мржње), најављује долазак Антихриста, “човека безакоња” који ће ујединити све људе и религије. Филозофска расправа само је полазна тачка позоришног истраживања, текст је материјал који покреће, инспирише да се крене даље и дубље иза понуђене дискусије о последњим данима који следе, предсказањима краја (историје). Тако се “једнодимензионалне фигуре антихриста” из

филозофског трактата Соловјева постављају у “политички контекст двадесет и првог века”, у токовима актуелних дешавања (сукобљени Исток и Запад који једни у другима виде *антихристие*) сагледава предуслов за долазак правог Антихриста, “великог миротворца и усређитеља” – “глобалног владара будућности”. Шире посматрано, представа – истраживање се развија кроз покушај “полемике са дефиницијама појма друштвеног зла, у односу на институционално зло, системско зло, те зло и добро у метафизичком смислу, дефинисано у кључу либерално-капиталистичке данашњице”.

Сонгови као скуп напева из неке управо отворене сиве (нотне) свеске који излећу из уста, громких и бритких звукова и значења, непосредни су, јарки искази, доживљаји себе, сопственог мрака и не-веровања, у средини која притиска постављеним лажним моралитетима духовности и слободе. Текстови Јелене Богавац на фону музике Ирене Поповић, инспирисани филозофским поставкама Соловјева али и личним поетским виђењима етичких претпоставки, болних заблуда и магловитих вредности, читају се као апартна поезија чији делови посебно насловљени снажно артикулишу бурну мисао и осећање у судару *божанској* и *људској* у пост-апокалиптичној садашњости.

Атрактивне мизансценске радње, игре сирових страсти или трезвене речитости у концертним пасажима који носе у себи протестну панк-баладичност, предочавају пре свега силовиту борбу у себи, са собом, пораженог, између страховања, надања и мржњи изгубљеног, скрханог па ипак побуњеног појединца који би да зна, верује и буде. У *Крајњој приповесци о Антихристу* не говори се о Христу или Антихристу, “него о људима, савременом човеку и проблемима са којима се сусреће у друштву”, не износи се неки одређени став, закључак, не нуди ауторско “изјашњавање о свету”. Полемички филозофски спис из 1900. године постаје повод за полемички сусрет индивидуе са личним дилемама постојања и опстанка, расправу које она води *са собом* и *о себи*, са увек неизвесним питањем

шта се то скрива и жари, изнутра, изнутра у људском бићу; “то је као да разговарате сами са собом а теме су живот и смрт, вера и невера, добро и зло и то не на начин литературе већ позоришта које је пре свега чулно дешавање” упућује Андраш Урбан.

Само глас (сонгови су једини текст) и тело у покрету, игри, урођени у узбуђујуће музичке и визуелне аранжмане, остварују говор кратке егзактне “Приче” која се заснива као квази религијски ритуал где се мотиви вере и светогрђа мешају између свечане приредбе и јетке ругалице, изражене телесности и тешких знакова, у којој се пева и пуца, хули и верује. Или, као ефектно уобличени рецитал са сменом обредних плесова и милитантних корео-вежби, приказ јавног истеривања ђавола (егзорцизам зла) у обрачуна са свим противницима и неистомишљеницима (у наглашеном физичком исказу као да су сабрани сви немири овог доба обележеног тескобним стањем, помамом верског заноса, претњом и позивима на освету и уништење). Простор збивања је празан, присут сламом (посвећено место света профаних радњи), на задњем зиду је велики крст, симбол вере кроз који се поглед пружа у даљину, где промичу свете слике и тамни облаци (видео рад Игора Марковића). У представи у којој је реч о “агресији, насиљу, пожртвованости човека који трпи из разних сфера”, редитељ се опредељује за пет младих глумица (Сузана Лукић, Борјанка Љубимовић, Анико Киш, Марта Береш и Данијела Петковић) пошто је жена та која “доноси нови живот” и може да обнови, продужи човеково постојање. Оне наступају у оргијастичном заносу, као робиње Свевишњег и као не-вернице, саме и део заједнице коју воде изазови тела и захтеви религије, мајке и свете жене, паћенице и ратнице-осветнице (у аранжираним кич-приказима мајчинства и рођења – са Христом скинутим / одшрафљеним са крста или “богоугодног ратовања”, разгледницама света који слави / злоупотребљава своје светиње). У завршници партитуре за тело и глас уписан је као завршна песма низ питања (о рату, крају историје, веровању,

издаји, телу и души, љубави и глади) и она се упућују на другу страну позоришта. Чуће се: “Да ли вас Бог воли?”, “Како ви њега волите?”, “Да ли постоји грам душе?”, “Колико сте спремни да платите?” И тако даље. Без одговора.

ДОБА ИСТИНЕ: ЛЕТ ИЗНАД КУКАВИЧЈЕГ ГНЕЗДА

“Човек никад не зна ко је. Други вам стално говоре ко сте”, изјављује књижевник, драматичар Томас Бернхард кога обично спомињу као “великог тврдоглавог усамљеника”, “хумористичног трагичара”, “зловољног виртуоза очаја”; на питање како види себе одговара: “...као будалу, лакрдијаша. То је једино подношљиво”. Писац који је “писао мачем уместо пером” (покушавао да изравна рачуне с неким људима, са светом, собом самим) проговара јетко и дубоко о историји и њеном изневеравању, међуљудским односима, уметничком савршенству. Као мизантроп који много прича и куди сматра да су “човеку подједнако одвратне све владе и државе”, да је “спрега владе и цркве” страшна ствар, а Аустрију, своју земљу за коју је везан описује као “бескрупuloзан бизнис где се сви погађају и међусобно врађују”. О својој позицији човека и ствараоца у средини која га не познаје, којој не припада, о странтовању међу људима и писцима, испразности конвенција у корумпираном друштву, одбацивању свега “што има неку званичну ноту” и не прихватању никаквих признања, говори и обрачунава се са много духа Томас Бернхард у есејима сабраним у вредну књигу *Моје напруге* и у истоименој представи – ауторском пројекту Маје Пелевић и Слободана Бештића (Народно позориште у Београду и Културни центар Панчева).

Аутобиографско дело чији је “језик толико питак, толико сценичан” а исповедну форму прати особена мелодија Бернхардовога текста, посматра се као нека врста музичке партитуре; драматуршке интервенције Маје Пелевић подразумевају само скраћења уз настојање да се очувају и до пуног изражаја дођу сла-

пови мисли, речи и реченица, да се без прекидања, са понављањима и поигравањима (где трагично прераста у болно-смешно) истакне чаролија Бернхардовога језика. Штиво живописног казивања у првом лицу у коме аутор записано о себи, свом свету и људима, оштру критику друштвеног устројства које се не мења (“баналности зла”) упућује не-видљивом саговорнику (и у временима која следе), инспиративно је полазиште у позоришном остварењу за-глумца-и-суфлерку. У виђењу Слободана Бештића Томас Бернхард је сложена личност, интригантан, тешко докучив, и патриота (са “деликатним патриотизмом презира” према домовини којом је опседнут), моралиста и опонент (осећајући непријатност, отпор пред друштвеним церемонијама), рационалан, резонер оштрих опаски и сентименталан, рањив, аналитичан, бистрих запажања и противуречан, напоран и забаван. Глумац са великом пажњом и смиреншошћу, бернхардовском речитошћу и осећајем за чистоту језика, казује, прати, тумачи густе, сложене текстуалне пасаже у којима је и присутан, учесник, (он Бернхарда заступа) и истовремено све оно бриљантно написано и изговорено са пријатељском бригом ослушкује, мисли, неким финим гестом, погледом, интонацијом у гласу уноси сопствени коментар (чуђење, не-веровање, заокружено нешто ублаженом “ироничном каденцом”), као да то Писац сам, “уметник погледа на свет”, мајстор претеривања и ништавила, преиспитује фиктивну стварност свог приповедања, увек се питајући ко је он заправо. Суфлерка Гордана Перовски (по природи посла присан али скривен сарадник глумца) не налази се овде само формално на сцени да се тиме пружи отворенији увид у игру позоришне збиље; она наступа као Бернхардова Тетка, једина блиска особа у животу усамљеног писца (код које се “осећао као код куће”), не-видљива док прати његову мисао и казивање, подсећа, упућује, а ту крај њега када му помаже у свакодневним радњама.

Бештић сугестивно, пластично образлаже пишчеве есејизирани приповести, води кроз његову историју

живота у којој живе слике језика отварају просторе и призоре дешавања. У девет прича о девет књижевних награда Бернхард најпре без прикривања објашњава да му је увек био потребан новац и да је награда тиме добијала смисао (због тога је штошта морао да истрпи), па описује онај час задовољства када је од првог признања купио прелеп ауто и њиме путовао у Опатију. У његовим бурним изливима непристајања има и јасне аутоироније, свести да је и он део система који критикује (“Презирао сам оне који награде додељују, али нисам их одбијао. Све ми је било одвратно, а најодвратнији сам био сам себи.”). Са блиставим детаљима као опоре хумореске указују се ситуације везане за свечаности додела и стварне, угледне људе на њима.

Док говори, креће се кроз Бернхардова поведеања и (само) преиспитивања, Бештић прати промене, временски ток, постепено установљује простор збивања о коме је у датом часу реч; тако он на почетку носи традиционалну народну одећу (знак припадности, порекла), потом док се као награђени писац припрема за одлазак на доделу облачи свечано (тесно) одело (прихватање конвенције) да би на крају, када се врати себи, само свом пределу стварности, опет био у старим панталонама и омиљеном *црвеном џемџеру* у којима је *йрвевео чиишав живоиш*. У исто време, док се моћна фраза писца простире и испуњава празан сценски простор, уносе се један по један сценографски елементи којима се гради, са свим детаљима, свечана трпеза за добитника књижевног признања. Писац и Глумац играју и изговарају заједнички текст, њихова времена и гласови се приближавају једно другом. И ево позоришта у коме проговара садашњост.

ДОБА ПЕСМЕ: ЦРВЕНО, ВОЛИМ ТЕ ЦРВЕНО

“Доћи ће нова младост, донијети нове дане / и наставиће наше пјесме недопјеване / у живој ватри исковане”, казују у поезији Бранка Ђопића његови *Мршви цролешери*. Управо ти и такви стихови настајали у жару

борбе за слободу у коју су пошли “сви једним бескрајним кораком” док је “горео хоризонт њихових жеља”, стихови живи и стварни као борба сама, сакупљени у драгоцену песмарицу југословенске комунистичке, револуционарне и партизанске поезије, чине основу јарког сценско-поетског колажа у представи *Није то црвена, то је крв!* (Теорије која Хога у копродукцији са Центром за културну деконтаминацију) особеног редитељског виђења Бојана Ђорђева. Инспиративан наслов није директно везан за поезију или перформанс али битно доприноси тумачењу стварности песничких остварења која се узимају и делања њихових аутора, односа уметности и борбе. У питању је парафраза одговора Жан-Лик Годара на став новинара да у његовом филму *Луги Пјеро* има доста крви, заправо “реполитизација (његове) лаконске изјаве” да то није крв већ црвена боја (чиме се сугерише претпостављена фикција у кадрираним сликама). Партизанска поезија, *црвена*, стварана у / кроз борбу (у којој се *црвена* крв проливала) према *црвеном* хоризонту новог света, није опис, белешка, поетска визија те борбе, не развија се *умесито борбе* и није замена за борбу и замена за политику, “она не служи некој идеји, већ је њен неодвојиви део”, она се не поима као борба већ *јесте* борба. Уметници који су ступали и борили се заједно са партизанима, писали су поезију која је говорила о “данима мучним”, страхотама и страдањима, али и зрачила надахнућем, доносила подстицај да се увек креће даље; “Песниче, дужност знаш?” питао је и опомињао Отон Жупанчич, а песници су својим делима, са пуном свешћу, прецизно, постављали сопствену уметност у подручје борбе, у стиховима су “стваралаштво, револуција и борба нераскидиво везани”. Овакво полазиште одводи револуционарну поезију изван ограничених расправљања о аутономности или политичности уметности, песма јесте борба, живот (“Крвава смо платна преко земље разапели... / од наших смо кожа / сликарска платна разапели / ми, модерни Рафаели...” пише Карел Дес-

Мртавац долази по драгу, фото: Б. Лучић



товник Кајух у посвети свим уметницима – борцима који *преко смрти стиујају до слободе*).

Како мислити партизанску уметност показује се као битно питање које разматра истоимена студија Миклавжа Комеља (бави се преломом који је партизански покрет изазвао у стваралаштву – оно се “не прилагођава тренутку у коме настаје” већ “симболички артикулише промену из немогућности у могућност”) и чини теоријску базу у истраживању које је пратило настајање представе. Прикупљањем грађе, читањем, анализом и разговорима ауторског тима постепено је склапан

текстуални предложак који обухвата најразличитије песничке приступе аутора из свих делова Југославије, познатих предратних песника, београдских надреалиста, учесника или погинулих у народнослободилачкој борби и оних који су писали после њеног завршетка. У средишту интересовања стоји покушај да се јасније сагледа могућност успостављања везе између поезије која припада бурном добу прошлости и перформанса као савременије уметничке праксе која се везује за час одвијања, постојано *saga*, превођења поетског предлошка врло посебних слика језика у “изведбени гест”.

Нематеријална, доступна за читање и казивање, поезија је увек утемељена у одређен друштвени и колективни контекст, у њеном се представљању евоцирају / постварују социјалне – историјске прилике везане за револуционарну, авангардну борбу за другачију будућност. Њено смештање унутар граница изведбеног заједничког простора и времена, у “јавну сферу данашњице”, ствара занимљив отклон у средини у којој су идеје народноослободилачког ратовања и заноса револуције сасвим запостављене, посматране кроз предрасуде и упрошћене приказе, негиране кроз типска пропагирања. У понуђеној осмишљеној поставци, изабране песме прихватају се као вредна остварење снажног исказа, заснивана као један од бројних форми изражавања у широко распрострањеној *уметности оштора* где су ликовна дела (слике, скулптуре, графике), и театарска, и кореографска, значила подједнако важне облике борбе.

У сценском реализовању *поезије перформанса* придодaje се важно питање како мислити партизанску уметност / песништво-у-простору. Место збивања (изузетан рад Синише Илића) успоставља се као нарочит издвојен одељак стварности у којој се поезија обзнањује, простире, креће, живи и игра, сусреће са присутнима. То је затворен таман простор (на широкој позорници иза гвоздене завесе), на једном зиду постављен је кроки-од-папира неког замишљеног – незавршеног града (као започет цртеж још небојен, неиспуњен детаљима), визија света коме се тежи, свуда околу су без виднијег реда постављене платформе, уздигнуте површине направљене од дрвета налик на скеле, делове какве започете грађевине, у једном углу је мала позорница са микрофонима (целокупна композиција једноставних, равних облика уочава се као узорно дело пост-ратне уметности у који се уносе, постварују поетске слике уметности тог истог доба). Гледаоци – окупљена група људи-посетилаца-пролазника сами проналазе место, седају где желе да би били део дешавања које их окружује. Троје посвећених извођача (Ана Мандић, Стипе Костанић и Милош Ђуровић)

остварују присну везу са живом материјом песничког језика кроз сложен и захтеван процес приближавања, предајући јој се “као медијуми, као инструменти, као интерпретатори”, у трагању “за утеловљењем и друштвеном ситуацијом те поезије данас”. Поезија се на чудан начин препознаје, усваја, приступа се у њен простор у коме се рашчитава и ослушкује, раздваја на јединице ритма, звучности и значења, да би се потом гласом, покретом, телом (у чијој је акцији бурно превирање идеје) као инструментима казивања ослободила, “догодила”. У настојању да дочара оне призоре, стања, тегобе и надахнућа које стихови носе, свака поједина песма тражи свој пут, место, кутак за који се везује, где ће бити речена, “виђена” као слика. Извођачи (који заправо материјализују говор, ритам збивања песме) све се више поимају као одрази присутног песничког бића (по зидовима се крећу дуге сенке), а читав простор као кућа-пуна-поезије која не мирује, допире до човека коме се обраћа и његовог времена.

У читању мале антологије револуционарне поезије, редитељ се одлучује за обрнуту хронологију, путовање уназад кроз време које евоцирају песме. Кратак рецитал на почетку (са стиховима написаним после освајања слободе) је посвета земљи грађеној у страховтама борби и жртвовања (које више нема), средишњи део обухвата стваралаштво настајало у голготама рата а у завршници су дела предреволуционарног периода чија се напетост пројектује “у данашњицу”. У празном простору које отвара време што долази у коме ће се “срести *ништва* и све о којима пева и *Интернационала*” (М. Комељ), инструктиван је поглед у прошлост једне земље и једног доба која “садржи више будућности него садашњи тренутак”, подсећање на јачину *идеје* која је водила, стварала (поезију), градила. У покушају да се (кроз позоришни чин) реafirмише успостављање “колективне субјективности”, гледаоци добијају црвене папире на којима је песма “Црвена” Косте Абрашевића из 1894. године и позвани су да је заједно са глумцима прочитају. А у њој стоји: “Црвена је крвца што кипи у нама;... / Црвена је мржња у нашим груди-

ма... / И освета наша црвена ће бити". И ево прилике да (барем у позоришту) једна песма зазвучи као глас заједништва и текуће стварности у коју је упућена. (И можда више од тога?)

ДОБА МУЗИКЕ: ЈЕДНОМ У ГРАДУ КО ЗНА КОМ

Догвил је у истоименом знаменитом филму Ларс фон Трира измишљени градић у некој забити крај Стеновитих планина у коме људи живе затвореним, тврдим, невеселим, мучним животом; то је дакле неки неодређени град али *амерички* ("американ аунтаун") према коме аутор усмерава врло директан, оштар критички поглед. Изазвавши бурне реакције, *Доџвил* је посматран као особено постављена брехтијанска критика неправедног друштва, параболо о људској злоби и лицемерју човека (у Америци), критика идеализма (који у себи увек носи насиље) везана за питања правде, гостопримства, давања, опраштања (како поступамо са странцима, са онима којима је нешто потребно?), сатира о америчкој опресији и лажно прокламованим представама хришћанског милосрђа, у одређеном, ригидном, наопако постављеном друштву у коме још једино делује људска окрутност, опора фантазија о Америци, стварности америчког сна (другачија од *америчке фанџазије*). "Мислим да постоји много тога што је ова земља заборавила, ја само покушавам да људима освежим памћење путем оваквог начина илустровања" упућивао је Ларс фон Трир. На исти начин, представа *Доџвил* (*Миксер*, Студентски културни центар Нови Сад, *Fast Forward*) наглашеног, директног ангажмана, настоји да поврати свест о стварности која окружује, подсети на приметне суштине у окружењу несхватљивог света и у њему изгубљених људи. "Ово није наш град..." каже се у једном сонгу као знак наводног неверовања, одбијања да се прихвати истина; наравно, свака сличност је намерна, у слици и причи то јесте *наш траг*, али та очигледна препознатљивост, алузија на текућу збиљу остају у другом плану.

Представа "Догвил" није тек обична, гласна приповет о садашњости, изолацији, урушавању културе, свих вредности и претпоставки *нормалној живој* нити пак просто враћање оног позоришног из филма на сцену. Важно упориште налази се у инспиративно постављеној форми извођења (садржај није само у нарацији већ и у начину показивања), па гранична стања друштвеног понашања и индивидуалних одговора проналазе исказ кроз спој концерта, позоришне представе и филма а говор остварује интеракцијом глуме, музике и видео – филмских слика. Штавише, посматрано прецизније, основна замишљена изведбена форма је концерт: изузетна музика Марка Грубића одређује доминантну, свепрожимајућу просторност, у њој је стварност Догвила и свих преплетених стања и односа, све оно што стоји изнутра и неказиво је другим средствима (композитор истиче два плана као важне психолошке аспекте приче, границу "између искрене емпатије и нагона за самоодбраном", из чијег се сусрета, судара рађа музика). Њен унутрашњи "слој" чине ефектно пласирани сонгови (текстови редитеља Кокана Младеновића) као снажан узнемирујући, глас подсећања, брехтовски отрежњијући, који призива стварност, брише сваку илузију. Сама прича Фон Трировог Догвила остаје окружена, уроњена у музику, она је и инспиративно динамично средиште говора, стално присутан либрето прича-стварности, страшна визија *нашег трага* или света који се претворио у глобални Догвил.

На празној сцени, са тек понеким реквизитом којим се маштовито дочарава догађање (Догвил је дрвени сандук што се помера у скицираним ситуацијама), заснива се минималистичка игра, са примереном зачудношћу, односом према игром предоченом. Функционална је идеја да једна глумица (Милица Мајсторовић) игра све женске, а глумац (Бранислав Трифунновић) све мушке ликове које представљају (не заступају), извлаче трагове њихових поступака и промена, бивајући притом и приповедачи и актери. Међу њима се појављује Грејс (њено име није случајно) као "ле-

Балерине, фото: Б. Лучић



лујава појава”, одмерена у наступу, одлучна у намерама, и рањива и загонетна (Тамара Алексић) која на себе преузима сво зло човековог чињења постајући страхан показатељ мрачне “социјалне свеколикости друштвеног тоталитета” али и појединац, трауматични посматрач властитих патњи који треба да донесе одлуку, препуштен “ужасном искушењу доброг”. У садејству свих стилских поступака, у одређеном контексту места и савременог доба, Музика и Игра Довила допиру до неких кључних питања данашњице – жртве и жртвовања, странца и заједнице, економије и морала, от-

пора, смисла свега у фундаментално (не)трагичном пост-пост свету. Простор игре присут је белим прахом – брашном: у Догвилу је пао снег али није покрио брег, па остају видљиви трагови али и бели отисци на лицима, телима, као ожиљци које човеку оставља град-свет. Они су и као мрље остале од увек телима исписиваних питања. А прва гласе: како да свет постане боље место за живот? Како изгледа представа тог света у коме је позориште / позорје света у сталном преиспитивању “приказивања самог приказивања”? Можда о свему томе пре свега говори музика?

WII /

ИСТОРИЈСКА

СУЕТА

Пише > Снежана Шаранчић Чутура

Бранко Ђопић (1915–1984)

Подсећање на драмског Ђопића



Бранко Ђопић

Бранко Ђопић јесте хумориста првог реда, али комедиограф, са таквим статусом, није. Другим речима, драмски Ђопић није и најбољи Ђопић. *Дружина јунака (џионирско-звјериња иџра у џеј слика)*, комад за децу први пут објављен под насловом

Угарници (1945), комедије *Одумирање међега* (1958) и *Вук Бубало* (1961), Ђопићева драмска остварења која се прештампавају у сабраним делима и представљају више од скичева и једночинки писаних у току Другог светског рата или непосредно по његовом окончању, попут *Нових жена* (1945) – биће тек напомена (каткад ни толико) у капиталним историјским прегледима српске књижевности, у студијама о развоју српског позоришта, у изборима критичких текстова о делу Бранка Ђопића, монографијама које претендују на целовит увид у његово стваралаштво... Уз прећутни став да је реч о делима помало (или повише) *rasse*, или о слабирим комадима, или о “неподобним”, научни, критички, академски мук о овим остварењима бива довољно гласан и јасан. Но, на сцени, Ђопићев опус јесте присутан, по свему судећи много више када се у креативној радионици драматизовања нађе његова приповедна проза, кратка прича, поема или роман. То потврђују и непребројиве аматерске, анонимне “адаптације” за свечаности, школске приредбе, јубилеје и професионалне позоришне поставке које је Ђопић за живота дочекао, најчешће непосредно по објављивању појединих дела. Међу њима збирка *Доживљаји Николеџине Бурсаџа* има неприкосновено место,¹⁾ али су изазов

1) *Доживљаји Николеџине Бурсаџа* објављени су 1956. Избор из ванредно богатог позоришног историјата овог дела, овде, као и поводом касније поменутих наслова, даје се на основу података Позориш-

сценском читању и уподобљењу упутили и романи *Не шујуј бронзана сџражо*,²⁾ *Осма офанзива*,³⁾ *Делије на*

.....
 ног музеја Србије, монографија Петра Волка *Позоришни животи у Србији 1944/1986* (Београд: Фдуинститут, 1990), *Писци националног театра* (Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1995) и *Између краја и почетка. Позоришни животи у Србији од 1986. до 2005.* (Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 2006). Годину дана након објављивања збирке, Београдско драмско позориште поставља *Доживљаје Николетине Бурсаћа* (драматизација Миња Дедић, режија Миленко Маричић); у наредне две године, поставља их Народно позориште Крушевац (режија Душан Родић), Народно позориште Ужице (драматизација Мирослав Дедић, режија Јелашин Синовец), Народно позориште “Љубиша Јовановић” Шабац (драматизација и режија Јанко Ердељ), Народно позориште Сомбор (драматизација Миња Дедић, режија Милан Барић), Народно позориште “Тоша Јовановић” Зрењанин (режија Милан Барић), Српско народно позориште Нови Сад (драматизација Мирослав Дедић, режија Миленко Шуваковић), такође и позоришта у Суботици, Вршцу, Зајечару, Крагујевцу, Нишу, Приштини; 1960. године постављени су у Народно позоришту Лесковац (драматизација Мирослав Дедић, режија Миленко Маричић), и опет 1971. као представа за децу (драматизација Томислав Цветковић, режија Душан Михаиловић); 1965. налазе се на репертоару Народног позоришта Пирот (драматизација Миња Дедић, режија Душан Добровић), 1968. на сцени Савременог позоришта Београд (драматизација Миња Дедић, режија Јелена Марковић); 1973. приказује их Народно позориште “Стерија” Вршац (драматизација Миња Дедић, режија Милован Новчић); 1974. Народно позориште Суботица (режија Сања Баум), Српско народно позориште Нови Сад (драматизација и режија Славенко Салетовић); 1975. играју се у Народно позоришту “Јоаким Вујић” Крагујевац (драматизација Мирослав Дедић, режија Никола Веселиновић) и Народно позоришту Тимочке крајине Зајечар (режија и драматизација Милан Богосављевић). Народно позориште “Љубиша Јовановић” Шабац, 1980. поставља их као представу за децу (драматизација Мирослав Дедић, режија Љубомир Милошевић); 1984. налазе се на сцени Звездара театра (режија Егон Савин); 1986. приказују се у Народно позоришту Ниш (драматизација и режија Рајко Радојковић)...

2) *Не шујуј бронзана сџражо*, роман објављен у Сарајеву 1958, већ наредне постављају Народно позориште Ужице (драматизација Јанко Ердељ, режија Милан Богосављевић), Народно позориште “Љубиша Јовановић” Шабац (драматизација и режија Јанко Ердељ), Позориште Тимочке крајине “Зоран Радмиловић” Зајечар (драматизација Јанко Ердељ, режија Милан Гајић), а 1963. Народно позориште Приштина (режија Здравко Катић)...

3) Роман *Осма офанзива* Ђопић је објавио 1964. у Риједи (латиницом) и Београду (ћирилицом). Сценско обличе *Осма офанзива* добија наредне, 1965. у Народно позоришту Ужице (драматизација Петар Говедаровић, режија Зора Бокшан Танурић), у Народно позоришту Лесковац (драматизација и режија Љубодраг Мило-

Бихаћу,⁴⁾ *Доживљаји мачка Тоше*,⁵⁾ *Мајареће јодине*,⁶⁾ поема *Јежева кућица*,⁷⁾ коначно, круна Ђопићевог стваралаштва, *Башића сљезове боје*,⁸⁾ те и друга остварења и различити сценски мозаици, попут *Прича из Хашана* (Народно позориште Лесковац, 1985), *Сџраже јод Козаром* (Савремено позориште Београд, 1973), *Петорице јод барјаком* (Савремено позориште Београд, 1974),

.....
 шевић), у Народно позоришту Пирот (драматизација Петар Говедаровић, режија Душан Родић), Народно позоришту Тимочке крајине Зајечар (режија Вида Огњановић), Народно позоришту “Јоаким Вујић” Крагујевац (драматизација Петар Говедаровић, режија Сава Барачков). И касније, рецимо, 1968. игра се у Народно позоришту Сомбор (режија Вера Црвенчанин), 1973. у Народно позоришту “Љубиша Јовановић” Шабац (драматизација Петар Говедаровић, режија Милан Барић)...

- 4) *Делије на Бихаћу*, Ђопићев роман из 1975. већ наредне бива постављен на сцену Народног позоришта “Љубиша Јовановић” Шабац (драматизација и режија Петар Говедаровић) и Народног позоришта у Нишу (режија Рајко Радојковић); 1978. поставља се на сцену Народног позоришта Тимочке крајине Зајечар (драматизација и режија Петар Зећ); 1980. игра се у Народно позоришту “Стерија” Вршац (режија Ђура Удицић).
- 5) *Доживљаји мачка Тоше* (1954), изведени су у Народно позоришту Ужице 1958. (драматизација Јован Алексић, режија Ранко Тришић), у Малом позоришту “Душко Радовић” Београд 1965. (режија Соја Јовановић), а у Народно позоришту “Стерија” Вршац (режија Томислав Пејчић) 1976.
- 6) Роман *Мајареће јодине* (1960), свој сценски живот добија, рецимо, у Народно позоришту Лесковац (драматизација Јован Максимовић, режија Љубодраг Милошевић) 1963. а обнавља га данас Позориште “Бошко Буха” Београд (драматизација Милица Константиновић, режија Марко Манојловић).
- 7) *Јежеву кућицу* (1949) у априлу 1974. Народно позориште Београд премијерно изводи као музичку драму (либрето Јован Алексић, режија Јован Путник). И данас се налази на репертоару аматерских, школских и предшколских сцена. Камерна сцена “Мирослав Антић” у Сенти поставља је по драматизацији Предрага Бјелошевића; као луткарска представа у режији Стевана Бодрожја и драматизацији Предрага Бјелошевића, игра се у Позоришту лутака “Пинокио” из Земуна...
- 8) *Башића сљезове боје* (1970), две године по објављивању, бива постављена на сцену Народног позоришта “Јоаким Вујић” Крагујевац (драматизација и режија Петар Говедаровић), а 1973. у истој режији, игра се у Народно позоришту Тимочке крајине Зајечар. И касније, рецимо, 1995. бива део репертоара Малог позоришта “Душко Радовић” из Београда (режија Милан Караџић).

Райничкој расшанка у режији Егона Савина и музиком Ксеније Зечевић (Звездара театар Београд, 1984)...⁹⁾ Глумили су у тим представама Драгутин Добричанин, Радмила Савићевић, Бата Паскаљевић, Зоран Радмиловић, Миодраг Петровић Чкаља, Тома Курузовић, Раде Марковић, Властимир Стојиљковић, Петар Божовић, Јосиф Татић, Соња Савић и многи, многи други врсни уметници југословенског театра. Утисак је да је овде реч о парадоксу: док се Ђопићева драмска жица откривала накнадно и извлачила као есенција анегдотског приповедања, истовремено је његово изворно драмско стваралаштво остало у сенци.

То, чини се, највише важи за *Нове жене*, драму у једном чину, која неће наћи своје место у Ђопићевим сабраним делима. У две сценске слике, једноставно и огољено, сучељен је традиционално-патријархални концепт са назорима “новог човека”. Катарзично померање “назадног” ка “напредном” остварено је без великих потреса, спонтано, као неминовност приклањања “заблуделих” новој идејности. Тај, тек скициран, процес “освешћивања” старе Манде која се комшиници (писменој жени, одборници) чуди јер жена није “ни ђак ни поп” да јој ваља знати писаније, која свог мужа ни после пола века не сме волети јер је “љубав мушка ствар, жене раде како они хоће”, коју узнемирује девојка која се не стиди да каже да је “целу ноћ с војском ноћивала”, или Кокрљино одустајање од идеје да женско нема шта да бира, поготово не момка за ког ће се удати (очева реч јој је “свето уље”), или Којино, које од “млитаваца” (оца пита и где да седне, и кога да воли,

9) Томе у прилог иде и филмски живот Ђопићевих дела. Осим као писац сценарија за филмове *Живјеће овај народ* (режија Никола Поповић, Јадран филм, Загреб, 1947) и *Мајор Баук* (режија Никола Поповић, Босна филм, Сарајево, 1951), у југословенској кинематографији Бранко Ђопић је присутан и са делима *Доживљаји Николетине Бурсаћа* (режија Бранко Бауер, 1964), *Орлови рано лете* (режија Соја Јовановић, 1966), *Хајдучка времена* (режија Владимир Тадеј, 1977), *Осма офанзива* (сценарио за тв серију Арсен Диклић, режија Соја Јовановић, 1979), *Одумирање међеда* (тв адаптација Тарик Хаверић, режија Дренко Ораховац, 1983), *Мајареће тогине* (режија Ненад Диздаревић, 1994)...

ако треба кобилу – кобилу, али неће жену у панталонама јер ће му се ругати цео свет), успева да направи правог момка, партизана – заправо је основна идеја комада. Природа ангажмана је посве очигледна: у духу времена и визије да свет може бити бољи и другачији, Ђопићева једночинка нуди чист, искрен оптимизам да се ствари и могу и морају мењати: “Старо било и прошло, а ново ћемо друкчије ковати”... У *Новим женама* Мирослав Беловић видео је више од површног хумористичког скеча: “мелодију и ритам народне приче”, “колоритни језик”, јасан контраст али без грубе поделе позитивних и негативних ликова и гледишта, комику којој “треба наћи меру и људскост”, “топлину и наивност Ђопићевог хумора”, комад који глумци морају дочарати “са дечјом вером и без ефеката”, актовку која носи “непосредност и припросту драж Генералићевих слика”.¹⁰⁾ Отуда све касније дато у *Одумирању међеда* делује још речитије, па се вредност *Нових жена*, ако не у комплексно драматуршком, чисто естетском, високо уметничком смислу, засигурно може видети у књижевноисторијском, а посебно у смислу сагледавања развијања и мењања Ђопићевог поетског израза: од идеолошког утопизма до све чешћег и све непосреднијег отварања простора хумору, иронији, гротесци, или, још чешће, оној чудесно ђопићевској мешавини зрачка исте оптимистичне вере у смисао једне идеје и њеног наличја...

Ђопићево једино драмско остварење за децу имало је донекле бољу “судбину”. Представа *Угарници/Дружина јунака*, са музиком и певањем (музику је компоновао Миховил Логар), приказана је премијерно 1946. у Народном позоришту Београд (зграда на Врачару) у режији Петра Петровића, а потом је била део дневног репертоара (и по три-четири пута недељно) у току новембра и децембра 1946. и почетком јануара 1947. Од тог, по свему судећи, одлично посећеног сценског до-

10) Беловићева напомена дата је уз ову драму штампану у књизи: Иван Цанкар *Слуја Јернеј* (драматизовао Фердо Делак)/ Мирко Божић *Девети томољ*/ Бранко Ђопић *Нове жене*/ Скендер Куленовић *А шши саг* – ? Београд: Културно просветно веће Југославије, 1959: 86–87.

гађаја, и приказивања 1947. у Народном позоришту “Јоаким Вујић” Крагујевац (режија Петар Петровић), до потоњег вишедеценијског маргинализовања, доспело се до уверења да је ова сценска игра све своје одавно рекла, баш као и књижевна и позоришна критика.¹¹⁾ Ту се, мање-више, завршава званичан позоришни живот *Ударника* у Србији, али и знатно шире – интересовање тумача Ђопићевог опуса за децу за ово дело. Ако се насумично погледају историјски прегледи књижевности за децу, уџбеничка литература, избори драмских текстова за децу, приређена издања за тзв. школске позорнице, у којима ће се Ђопић неретко показати као незаобилазан аутор искључиво преко драматизација¹²⁾ – *Ударника/Дружине јунака* у оваквим публикацијама нема. Све то упућује на закључак да је реч о минорном остварењу које остаје међу заборављеним сценским играма важним и популарним *једном*, као сведочанство о “опскурном стваралачком билансу прве послератне деценије”.¹³⁾ *Без намере да се Ударницима приступа “уз ветар” суда времена, намеће се питање: да ли је данас могуће, ипак, прочитати Ђопићеву њионирско-звјерињу итру другачије но као дело стешњено, па сравњено идеолошком пресом... Јер, осим децијег партизанско-диверзантског подвига, наћи ће се ту понешто од истоветне привлачности каква је овила*

11) Н. Пашић “Бранко Ђопић *Ударници*” (*Младосћ I*, 1945: 92–94), Е. Финци “Бранко Ђопић *Дружина јунака*” (*Наша књижевност III*, 1946: 583–584), Д. Максимовић “Наша дечја књижевност (Бранко Ђопић *Приче њионирке, Пјесме њионирке, Ударници*)” (*Наша књижевност I*, 1946: 138–139).

12) Рецимо, наћи ће се драматизација Зоре Меденице Ђопићевих *Матарећих година* (З. Меденица. *Школско позориште*. Београд: Нова књига, 1974: 132–165); делови драматизације *Доживљаја Николешине Бурсаћа* из пера Миње Дедића, или одломци из сценске адаптације *Делија на Бихаћу Драга Буке (Дјецја позорница. Избор сценских шекспира за дјецу основношколског узраста)*. Приредила Насиха Капицић Хаџић. Сарајево: Свјетлост/ Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1986: 346–360); делови романа *Орлови рано леће* (Јожа Скок. *Зборник шкроказа*. Загреб: Школска књига, 1980: 379–393)...

13) Бранислав Крављанац. *Антологија српске драме за децу*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2001: 12.

приповедање о *царству лејширова и медвјега* неколико година раније, понешто од неодољивости антропоморфизације са понеким гротескним импулсом, каткад и отвореном пародијом или иронијским сенчењем. Попут оног који на тренутак дозива Кочићевог *Јазавца*, без горчине апсурда, али не и без такве помисли, посебно у појединим репликама којима тужитељи (Медвед, Веверица, Зец, Вук) своју муку предочавају судији, Лисцу Мудријашу, “свијетлом параграфском лицу”, и настоје, како је ред, испоштовати бирократски бонтон. Читати тај део као алегоријско-иронијску пројекцију актуелног стања и политике (нити су странке посве снисходљиве, нити је “уважени шумски судија” оличење врлине и правде, нити све остаје у свету наивности) може деловати непотребно и конструисано, али не и неосновано. Латентна гротескност, која на махове обележава поједине сцене и ситуације, иде у прилог томе, бар хипотетички, посебно ако се посматра као варијација о лицима и релативности правде, а потом и јунаштва. Осим тога, наћи ће се овде и понека духовита клетва-благослов типична за многа Ђопићева дела за децу (на пример Медведова, упућена “уваженом судији”: “Дабогда читавог живота спавао у кокошијем перју и спотицао се преко гушчјих батака кад си тако добар”), па и понека натуралистички сирова, али увек непосредно, живо сведочанство Ђопићеве потребе да усмену реч потврди као стилистичко начело. Препознаће се понешто од дијалога са усменим причама, понешто од најбољег Ђопићевог хумора, посебно философија привида супротстављених тужитеља и тужених, привидног неразумевања између привидно различитих... Уопште, као једно од раних Ђопићевих дела за децу, ова игра садржи низ импулса који ће се касније развијати, усложњавати, варирати у другачијим литерарним моделима (поемама, бајкама, кратким причама, причама о животињама, лагаријама, романима). У том смислу, *Ударници/Дружина јунака* могу бити читани и као дело настало по потреби и за потребу, посве јасног ангажманског оквира, али и као вид Ђопићевог

артикулисања властите визије књижевности за децу.¹⁴⁾ Осим тога, чињеница да је управо овај комад широм отворио врата позоришном животу Ђопићевог опуса, да је посебно допринео популарисању позоришне културе код најмалађих,¹⁵⁾ представља додан разлог због ког не завређује прикрајак.

Другачије мотивисано “одсецање” са репертоара задесило је *Одумирање међега*,¹⁶⁾ прву Ђопићеву комедију која се неретко прећуткује чак и као библиографска јединица у публикацијама лексиконског типа.¹⁷⁾ Створено у времену идеолошке репресије у ком су се као непожељни етикетирали сви комади са критичким односом према актуелним збивањима, *Одумирање међега* добија ознаку “штетног”, “неподобног”, “јеретичког” комада. Апаратура политичких притисака, скривена иза фиктивне либерализације у духу партијског препуштања “уметности уметницима”, већ “прозван” Ђопић као “случај”,¹⁸⁾ аутора је, у најмањем, “осведочила” као политички “неизграђеног”.¹⁹⁾ Ако је *Одумирање међега* и кренуло од сатирички провокативне намене, оно ју је, чини се, за корак превазишло – у резигнирано прихватање да су ствари такве какве су, да промена нема

нити их бити може, да је примитивизам неуништив. Иза пародичности и јеткости, у сенци стоји другачији Ђопић, не болећив за људске слабости, који, како се то често каже, прашта, већ онај који се одриче властитога сна, а да га се никад не одрекне. Његова сатира тиче се, без сумње, менталитета једне власти (или било које власти), једног времена (или било ког времена) у ком се “намножило усређитеља као скакаваца” и у ком су још опаснији они “што продају памет” (“чим понестане другог еспапа, на пазару се појави памет”).²⁰⁾ Но, много више, тиче се одсуства етике на дну на ком демократија бива извор и страха и поруге, исто као и образовање, просвета, култура, уметност, држава и човек у њој, а можда највише прометања изворног вјерују “новог човека” (оличеног у невиности песме *Уз гру-џа је груџа*) – у нешто небитно и гротескно, што нико у српској послератној књижевности није одболовао тако и толико као Бранко Ђопић.²¹⁾ Распознавање општих места о корупцији, мрежи “кумашина”, постојаном механизму по ком се сваки мањак “навуче, натегне, уштима”, бахатости, психологији џабалука, па и, нека буде, низа “бајатих вицева”,²²⁾ свакако је доминантна, али површинска раван *Одумирања међега*. Такве су и бројне опаске у којима се лако препознаје судбина и статус данашњих просветних радника,²³⁾ или новинари (почетници, културно-санитарни, јубиларни, дежурни парадни критичари, и они “црни” задужени за крађе,

14) Пре 1945. Ђопиће је за децу објавио збирке *У царству лејширова и међвега* (1939), *Оћено рађање домовине* и *Приче њаршизанке* (обе 1944).

15) Петар Волк. *Лисци националног шеаџира*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије, 1995: 197.

16) Београдско драмско позориште припреману представу није извело 1966. али јесте Народно позориште “Тоша Јовановић” Зрењанин. Књажевачко-српски театар Крагујевац (режија Петар Говедарић) игра је 1967. а Народно позориште “Стерија” Вршац (режија Душан Владисављевић) 1968. После готово пола века, Народно позориште Ужице (режија Немања Ранковић), 2015. поставља је изнова.

17) Рашко В. Јовановић, Дејан Јаћимовић. *Лексикон драме и позоришта*. Београд: Просвета, 2013: 977.

18) *Јеретичку причу* објавио је Бранко Ђопић у *Књижевним новинама* 1950. Реакције, од новинских чланака, преко партијских прозивања, до осуде државног врха, учиниле су га првим послератним дисидентом.

19) в. Ратко Пековић. *Суданије Бранку Ђопићу (1950 – 1960)*. Бања Лука/Београд: Књижевни атеље/ ДМП, 2000.

20) Бранко Ђопић. *Одумирање међега*. Сабрана дела Бранка Ђопића, књига седма. Београд: Просвета/ Сарајево: Свјетлост, Веселин Маслеша, 1975: 64.

21) Мирослав Егерић. “Српска послератна сатира”, у: *Анџолоџија савремене српске сатирике*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987: 41.

22) Како је Милан Празић насловио свој приказ позоришне представе *Одумирање међега* на сцени вршачког позоришта 1968. године (*Дневник*, год. 25, бр 7898, 27. 10. 1968, стр. 13).

23) Тек ради подсећања, само неколико реплика: “ДАКО: А вала, баш и није ред да један старији човек вири у књижурине. Већ си фантазирао од њих. Још мало па ће се дјеча за тобом камењем бацати, као да си просвјетни радник”. Или,

силовања, шовинизам, анархизам, надреализам, савомољу, реформу школства),²⁴⁾ политичари (и њихова дозвољена мера “кољуцкања” и “крадуцкања”), локални властодршци... Ваља, можда, прочитати и приказати овај комад ако не баш као трагедију, оно свакако као драму, тешку од спознаје да се из круга нема куд, да смејање самом себи неће поништити зебњу од слике и прилике властитог времена и друштва угледане у оном међеговском, тако привидно далеком.

Последње Ђопићево драмско дело, комедија *Вук Бубало*, настала је као прилог обележавању двадесетогодишњице револуције и имала је најбољу позоришну рецепцију одмах по објављивању.²⁵⁾ Био је то комад-мамац за публику, па тако и пуне сале, проверена рецептура и драматургија, али како она није створила комедију каква се очекивала почеком шездесетих година,²⁶⁾ критичко оспоравање било је нека врста противтеже изразитој Ђопићевој популарности. О овој комедији, непосредно по њеном првом позоришном извођењу, писали су Љ. Тешић (*Дневник*, 3. 12. 1961: 12), Е. Финци (*Полиџика*, 3. 5. 1962: 9), М. Мирковић (*Борба*, 4. 5. 1962: 7), В. Стаменковић (*НИН*, 6. 5. 1962: 8)... Као што

.....
 “ЛАКО: Баш ми је и миш неки вајни погрошач. Грицка, сиромах, негде у ћошку, као какав просветни радник”. (Бранко Ђопић, нав. д. 1975: 12; 14).

24) Исто, стр. 25–26.

25) Већ 1961. и 1962. играла се у Народном позоришту “Тоша Јовановић” Зрењанин, Народном позоришту “Стерија” Вршац (режија Ђорђе Ђурђевић), Народном позоришту “Љубиша Јовановић” Шабач (режија Јанко Ердељи), Народном позоришту Тимочке крајине “Зоран Радмиловић” Зајечар (режија Градимир Мирковић), Народном позоришту Приштина (режија Милован Новчић), Народном позоришту Ниш (режија Рајко Радојковић), Народном позоришту Титово Ужице (режија Душан Станојевић), Савременом позоришту/Сцени на Теразијама (режија Соја Јовановић), у Народном позоришту Приштина (режија Душан Станојевић), Народном позоришту Лесковац (режија Љубодраг Милошевић), Народном позоришту Пирот (режија Душан Родић), Народном позоришту Сомбор (режија Зора Танурић Бокшан), Народном позоришту Суботица (режија Милан Барић), Српском народном позоришту Нови Сад (режија Бора Ханауска)...

26) Петар Волк, нав. д., стр. 219.



је и тад бивала читана као сентименталан, површан, баналан, расплунут комад, бледих ликова и збивања без рељефа, намењен за публику која од театра тражи лаку забаву,²⁷⁾ у ком каткад искрсне понеки хуморно и комички ефектан детаљ, комад који малобројне похвале исцеди понајпре из уважавања Ђопићеве добродушно-наивне слике света – тако се и данас, најчешће, и даље чита. Неспорно, *Вук Бубало* представља безазлено конципирану комедију, што не значи да остаје без карактеристично ђопићевски уобличене ругалице и соли ироније, и препознатљивог споја утопијске визије и свести да је све то само носталгичан, интиман сан. Она доноси и ламент над ратним, партизанским надањима, али и подбадање на рачун механизма

.....
 27) Ели Финци. “Један кутак револуције. Доживљаји Вука Бубала Бранко Ђопића у режији Соје Јовановић”, у: *После њредсјаве. Савремена домаћа драма на сцени (1948–1975)*. Нови Сад: Стеријино позорје, 1978: 169–170.

“освјешћивања”, “уздицања”, актуелне терминологије и неприкосновености идејности која се иза ње крије; сличице о уклапању велике визије новог доба и искуства Вука Бубала, ком привид старости-лудости (али и “професија” црквењака) обезбеђује, бар каткад, слободу исказивања онога што је у *Огумирању међега* било “спорно” или бар слободу сумњичавости у постојаност новог друштва; пародијску стилизацију истоветности небеске и земне бирократије, хијерархије власти и вечито виталних “малих врата”; а истовремено доноси и дашак болећивости, слике нежности између старости и младости, златне нити Ђопићевог опуса...

Вечито упитан омер нескривене тенденције и естетског добачаја, у случају Ђопићевих драмских остварења бива посебно наглашен: једноставно она су заглављена између утиска о идеологичности која данашњем читаоцу/ гледаоцу делује или смешно, или напасно потцртано, па тако и неприхватљиво, и, с друге стране, утиска о стално присутном комично-ироничном огледалу света и века, не само менталитета с ових простора или само једног историјског тренутка, у ком се читалац/ гледалац понекад и сасвим неочекивано огледне. Међу најпостојанијим чвориштима Ђопићеве поетике јесу хумор, пародија и амбивалентност, и

питање је заправо веома једноставно: има ли их у његовим драмским делима. Да ли је у *Угарницима*, *Огумирању међега* и *Вуку Бубалу* изостала кључна жица Ђопићевог стварања; да ли је овде, костићевски речено, заиста змај прогутао славуја; како се и овде није изукрштала мекота лиризма са робусношћу, сета са гротеском, меланхолија са иронијом, танана осећајност са пародијом; напосто, како је могуће да је чудесна Ђопићева способност сагледавања лица и наличја, његова философија, етика и естетика амбивалентног овде заказала. Стиче се утисак да један од највећих мајстора нарације, живе речи и илузије непосредног усменог казивања, анегдоте и подругачице, и ругалице и бајке, и лагарије и лирике у прози, у драмској форми није био свој на своме. Тај део његовог опуса најмање је читан, најређе помињан, најчешће оспораван. Но, можда само није дочитан. У име новог читања, ово кратко подсећање на драмског Ђопића не жели оповргнути почетну тврдњу, већ само указати да би ваљало поново, још једном изнова, ова четири дела посматрати у светлу његове поетике и тражити оно драгоцено и вредно испод површине реченог, разгртати слојеве, који се, у први мах, чине невидљивим.

Пише > Дејан Пенчић Пољански

Властимир Ђуза Стојиљковић (1929–2015)

Све улоге и награде Властимира Ђузе Стојиљковића



ПОЗОРИШНЕ НАГРАДЕ

- 1972: Стеријина – Б. Пекић: *На лудом белом камену* – Љ. Драшкић Атеље 212(8) (Пуковник Блауринг – *Генерали или Сродство по оружју*)
- 1979: Ђуран, Дани комедије – Р. Маринковић: *Инспекторове силеџике* – А. Огњановић, БДП (Инспектор СССКД)
- 1983: Октобарска Београда – Луиђи Пирандело: *Вечерас импровизујемо* – П. Мађели, БДП (Фрулица)
- 1983: СИЗ–а културе Београда – Луиђи Пирандело: *Вечерас импровизујемо* – П. Мађели, БДП (Фрулица)
- 1984: ЗЛВ МЕСС – Луиђи Пирандело: *Вечерас импровизујемо* – П. Мађели БДП (Фрулица)
- 1986: ЗЛВ МЕСС– Василиј Аксјонов: *Чајља* – Д. Мијач, Атеље 212 (Моногамов)/ Н. В. Гогољ: *Женидба* – Д. Мијач, БДП (Паткаљосин)
- 1995: Сусрети “Јоаким Вујић” са Браниславом Јеринићем за племенито партнерство А. Островски: *Шума* – Љ. Драшкић, Крушевачко позориште (Срећковић)
- 1995: Дани Зорана Радмиловића Зајечар – А. Островски: *Шума* – Љ. Драшкић, Крушевачко позориште (Срећковић) – глумач вечера
- 1999: “Борини дани” Врање – награда вечера/ заједно са С. Бојковић – Братислав Петковић: *Legion D’Honneur* – Б. Петковић, *Модерна гаража* (Благоје Петровић)
- 2000: Свечаности “Миливоје Живановић” Пожаревац – Награда публике – С. Стојановић (Велики дан – Радослав Дорић, БДП (Посилни)
- 2001: **ДОБРИЧИН ПРСТЕН ЗА ЖИВОТНО ДЕЛО**
- 2003: Свечаности “Миливоје Живановић” Пожаревац – Награда публике – Ричард Калиноски: *Звер на Месецу* – Н. Брадић, БДП Стари господин (Винсент)
- 2005: ЈПФ Ужице Специјални Ардалион – Глумачки ансамбл представе *Брана*, Атеље 212 Београд (Петар Краљ, Бранислав Зеремски, Тихомир

Станић, Властимир Ђуза Стојиљковић, Дара Џокић)

- 2009: **ЗЛАТНИ ЂУРАН ДАНА КОМЕДИЈЕ ЗА ЖИВОТНО ДЕЛО**
- 2009: ЈПФ Ужице Ардалион за епизодну улогу – *Шума блиста*, Атеље 212/ поделио са Горданом Ђурђевић – *Кандид или Ойшмизам*, ЈДП Београд
- 2011: 18. Међународни фестивал малих сцена Ријека * Специјална награда “Вељко Маричић” – *Господа Глембајеви* – Јагош Марковић, Атеље 212 (Титус Андроникус Фабрици–Глембај)
- 2011: Дани Зорана Радмиловића Зајечар – Награда “Зоран Радмиловић” и Награда “Зоранов брк” – *Ошац на службеном џуџу*, Атеље 212, Дино
- 2011: ЈПФ Ужице Ардалион за мушку улогу – *Ошац на службеном џуџу*, Атеље 212, Дино
- 2012: **СТАТУЕТА “ЈОАКИМ ВУЈИЋ” ЗА ДОПРИНОС СРПСКОМ ТЕАТРУ**
- 2015: **СТЕРИЈИНА НАГРАДА ЗА НАРОЧИТЕ ЗАСЛУГЕ**

УЛОГЕ

1945/46.

01.05.46: Валентин Катајев: *Родитељски дом* – Миодраг Наупарац, Крушевац, Арсењев

30.06.46: Молијер: *Тврдица* – Борисав Михаиловић, Крушевац (2), Ла Флеш

18.07.46: Стеван Сремац&Сима Бунјић: *Зона Замфирове* – Мирослав Петровић, Крушевац (3), Поте

1946/47.

15.09.46: Бранислав Нушић: *Госпођа министарка* – Б. Михаиловић (2) Крушевац (4), Пера Каленић

17.11.46: Александар Афиногенов: *Машења* – М. Наупарац (2) Крушевац (5), Виктор

29.06.47: Јанко Веселиновић: *Хајдук Стијанко* – Здравко Лукић, Крушевац (6), Заврзан

1947/48.

07.01.48: Б. Нушић(2): *Сумњиво лице* – М. Наупарац (3) Крушевац (7), Вића

- 29.01.48: Б. Нушић(3): *Гђа министарка*(2) – Б. Михаиловић (3) Крушевац(8), Пера Каленић (2)
1948/49
1949/50
- 20.03.50: Б. Нушић (4): *Народни посланик* – Теја Тадић, БДП – Грађанин
- 1950/51.**
17.02.51: Мирко Божић: *Повлачење* – Соја Јовановић, БДП (2), Матетина
- 1951/52.**
12.10.51: Ежен Лабиш&Марк Мишел: *Сламни шешир* – С. Јовановић (2) БДП (3), Феликс
06.12.51: Артур Милер: *Смрт шривачкој цуџиника* – П. Динуловић, БДП (4), Хепи
20.03.52: Жан Ануј: *Бал лојова* – С. Јовановић (3) БДП (5), Густав/алтернација
- 1952/53.**
31.10.52: Бен Хехт & Чарлс Макартур: *Насловна страна* – С. Јовановић (4) БДП (6), Марфи
20.12.52: Тенеси Вилијамс: *Стаклена менаџерија* – Миња Дедић, БДП (7), Младић
27.02.53: Мирослав Крлежа: *Вучјак* – П. Динуловић (2) БДП (8), Јован Кучић
24.05.53: Антон П. Чехов: *Три сестре* – С. Јовановић (5) БДП (9), Роде
- 1953/54.**
03.10.53: Милован Глишић: *Два цванцика* – Василије Поповић/Влада Вукмировић, БДП (10), Мића
06.01.54: Виљем Шекспир: *Укроћена тороија* – П. Динуловић (3) БДП (11), Биондело
26.02.54: Алан Патон: *Плачи вољена земља* – С. Јовановић (6) БДП (12), Стивен Кумало
18.05.54: Драго Жерве: *Каролина Ријечка* – В. Вукмировић(2) БДП (13), Џорџ
- 1954/55.**
19.10.54: Бертолт Брехт: *Добри човек из Сечуана* – С. Јовановић (7) БДП (14), Јан Сун
- 17.02.55: Жан Ануј (2): *Коломба* – С. Јовановић (8) БДП (15), Арман
26.05.55: М. Крлежа (2): *Летенге* – М. Дедић (2) БДП (16), један од Робова (Кристофор Колумбо)
- 1955/56.**
11.11.55: Б. Нушић (5): *Сумњиво лице* (2) – С. Јовановић (9) БДП (17), Газда Миладин
04.04.56: Добрица Ђосић: *Наследник* – С. Јовановић (10) БДП (18), Ђорђе Катић
- 1956/57.**
17.12.56: Семјуел Бекет: *Чекајући Гогоа* – Василије Поповић (2), Атеље 212 – Естрагон – ускакање уместо Михаила Паскаљевића
- 1957/58.**
06.12.57: Бранко Ђопић&М. Дедић: *Доживљаји Николетине Бурсаћа* – Миленко Маричић, БДП (19), Јовица Жеж
- 1958/59.**
10.58: Коле Чашуле: *Вејка на вејру* – М. Дедић (3) БДП (20), Цими
11.11.58: Клод Сантели: *Породица Арлекин* – С. Јовановић (11) БДП (21), Шеф трупе (Пролог), Бригела (Заљубљени старци), Шеф трупе/Председник суда (Шума/ Арлекинов процес), Скарамуш (Италијани у Паризу)
24.02.58: Б. Брехт(2): *Газда Пунџила и његов слуја Маџи* – Ј. Путник, БДП (22), Мати
- 1959/60.**
06.10.59: Милош Црњански: *Конак* – П. Динуловић (4) Савремено Црвени крст, Потпоручник Милутин
24.02.60: Т. Вилијамс (2): *Нежна њиџа младости* – М. Дедић (4) Савремено ЦК (2), Чанс Вејн
22.04.60: А. Патон (2): *Плачи вољена земља*(2) – С. Јовановић (12) Савремено ЦК (3), Стивен Кумало (2)
- 1960/61.**
19.12.60: Агата Кристи: *Мишоловка* – П. Динуловић (5) Савремено/Теразије, Детектив Тротер

1961/62.

25.05.61: П. Гаринели&С. Ђованини: *Лаку ноћ, Бештина* – С. Јовановић (13) Савремено ЦК (4), Андреа Персикети

1961/62.

27.05.62: Том Џонс&Харви Шмит: *Занесењаци* – Мира Траиловић, Атеље 212 (2), Приповедач/Ел Гало

1962/63.

21.12.62: Јуен Макол: *Ојерација Лисисираиша* – Димитрије Ђурковић, Савремено Теразије (2), Милон

29.03.63 Јевгениј Шварц: *Сенка* – Александар Гловацки, Савремено ЦК (5), Научник

1963/64.

12.01.64: Александар Брефор&Маргарет Моно: *Слајка Ирма* – С. Јовановић (14) Савремено ЦК (6), Нестор–Дроња/Гроф Оскар

11.03.64: М. Крлежа(3): *Улотору* – П. Динуловић (6) Савремено ЦК (7), др Пуба Аграмер

1964/65.

15.10.64: А. Милер (2): *После њага* – Александар Огњановић, Савремено ЦК (8), Мики

22.10.64: Избор прозе и поезије – *Београд, траг на води и вешту* – Урош Гловацки, Савремено ЦК (9)

12.12.64: Леонид Леонов: *Мењава* – П. Динуловић (7) Савремено ЦК (10), Серјожа Сабрин

29.04.65: Хајнар Кипхарт: *Случај Ојенхајмер* – А. Огњановић (2) Савремено ЦК (11), Роберт Опенхајмер

1965/66.

03.10.65: Џемс Болдвин: *Тутованка за i. Чарлија* – А. Огњановић (3) Савремено КЦ (12), Парнел Џемс

06.03.66 :Дервиш Сушић&Слободан Стојановић: *Хиљаду камиона* – А. Огњановић (4) Савремено КЦ (13), Данило Лисичић

16.11.65: Брана Црнчевић: *Кафаница, судница, лудница* – З. Ратковић, Атеље 212 (3) ускочио у улогу (Леви бек)

1966/67.

03.10.66: А. Милер (3): *Случај у Вишију* – А. Гловацки (2) Савремено КЦ (14), Монсо

19.01.67: Миодраг Илић: *Пред слейим зигом* – А. Огњановић (5) Савремено ЦК (15), Огњен

17.03.67: Френк Гилрој: *Ко ће да сјасе орача* – М. Дедић (5) Савремено ЦК (16), Лари Дојл

13.02.67: Александар Поповић: *Развојни џуш Боре инајдера* – Б. Плеша, Атеље 212 (4) – Милосављевић, ускочио у улогу

1967/68.

26.10.67: Исак Бабел: *Црвена коњица* – А. Огњановић (6) Савремено КЦ (17), Константин Гуљевој

02.06.68: Хенрик Ибзен & Артур Милер (4) *Нейријашељ народа* – А. Огњановић (7) Савремено ЦК (18), Доктор Стокман

1968/69.

20.01.69: Џек Гелбер: *Веза* – Бранко Плеша (2), Атеље 212 (5), Лич

27.03.69: Бора Ђосић: *Радо иде Србин у војнике* – Љубомир Драшкић, Атеље 212 (6), Војник

1969/70.

19.10.69: Арнолд Вескер: *Четири тодишња доба* – Александар Ђорђевић, Атеље 212 (7), Адам

20.01.70: Едвард Бонд: *Рано јуиро* – Арса Јовановић, Атеље 212 (8), Дизраели

23.02.70: Витолд Гомбрович: *Ојереша* – Богдан Јерковић, Атеље 212 (9), Гроф Шарм Хималаји

1970/71.

05.02.71: Б. Ђосић(2): *Улоа моје њородице у свејској револуцији* – Љ. Драшкић (2) Атеље 212 (10), Ујак

29.03.71: Б. Пекић: *На лудом белом камену* – Љ. Драшкић (3) Атеље 212 (11), Пуковник Блауринг (Генерали...), Нови (У Едену, на исшоку), *Стеријина награда ,72

1971/72.

12.12.71: Франк Ведекинд: *Лулу* – Петар Теслић, Атеље 212 (12), Маркиз Касти Пјани

- 10.01.72: Харолд Пинтер: *Рођендан* – Дејан Чавић, Атеље 212 (13), Голдберг
- 04.05.72: М. Крлежа (4): *Лега* – А. Огњановић (8) Савремено ЦК (19), Витез Оливер Урбан
- 20.08.72: М. Крлежа (5): *Ареџеј или Леџенда о Светиој Анџили Рајској њиџици* – Георгиј Паро, Дубровачке љетне игре
- 1972/73.**
- 14.11.72: Михаил Булгаков: *Пурџурно осџврво* – Љ. Драшкић (4) Атеље 212 (14), Генадиј Панфилович
- 1973/74.**
- 05.03.74: Том Стопард: *Акробатџи* – Мира Траиловић (2), Атеље 212 (15), Арчи
- 1974/75.**
- 09.02.75: Михаил Булгаков (2): *Молиџер* – Љ. Драшкић (5) Атеље 212 (16), Луј Велики
- 12.04.75: Славомир Мрожек: *Емиџранџи* – Богдан Рушкуц, Атеље 212 (17), АА 1975/76
- 19.03.76: Еден фон Хорват: *Код лејој изџлега* – Паоло Мађели, Атеље 212 (18), Барон Емануел Штетен
- 1976/77.**
- 12.10.76: И. Бабелъ (2): *Мариџа* – Љ. Драшкић (6) Атеље 212 (19), Димшиц Исак Марковић (заменио Слободана Перовића)
- 27.04.77: Зорица Јевремовић: *Ој Србиџо, ниџде лага нема* – Љ. Драшкић (7) Атеље 212 (20), Требињац
- 09.06.77: Живорад Михајловић Шиља: *Бомбашки џроцес* – Зоран Ратковић (2) Атеље 212 (21), Светозар Томић
- 1977/78.**
- 24.10.77: Михајло Реновчевић: *Кайеџан Жика џуџуџе* – Љ. Драшкић (8), Позориште на Теразијама – Капетан Жика
- 08.04.78: Ранко Маринковић: *Инсџекџорове сџлеџке* – А. Огњановић (9) БДП (23) Инспектор СССКД, * “Ђуран” Дани комедије
- 1978/79.**
- 21.10.78: Б. Нушић (6): *Госџођа минисџарка* (3) – А. Огњановић (10) БДП (24), Чеда
- 29.12.78: Б. Пекић (2): *Буђење вамџира* – Димитрије Јовановић, БДП (25), Андрија 28.06.79: Братислав Петковић & Војин Кајганић: *Sporting life* – Братислав Петковић (2) & Војин Кајганић, БДП (26), Лаза
- 1979/80.**
- 23.01.80: Х. Пинтер (2): *Изгаџа* – Вида Огњеновић, Атеље 212 (22), Џери
- 28.01.80: Ж. Фејдо: *Везана вређа* – С. Јовановић (15) ПнТ (2), Буа Д’Анген
- 1980/81.**
- 05.02.80: Б. Пекић (3)/Б. Михајловић Михиз: *Џинџари или корешџоџенџиџа* – Арса Јовановић (2), Атеље 212 (23), Симеон Његован Хаџиџа – ускочио у улогу
- 21.10.80: Слободан Стојановић (2): *Пренођиџиџе* – М. Маричић (2) БДП (27), Момчило, поп па распоп
- 1981/82.**
- 09.09.81: Јован Јовановић Змај: *Несређна Каџина* – Србољуб Станковић, ПЛ Пинокио (снимак песама)
- 06.11.81: Дарио Фо: *Случаџна смрџ једној анархисџе* – Славенко Салетовић БДП (28), Лудак
- 12.02.82: Андреј Хинг: *Берџино блаџо* – Паоло Мађели (2), БДП (29), Арнеж
- 29.04.82: С. Мрожек (2): *Амбасаџор* – Љ. Драшкић (9) Атеље 212 (24), Амбасадор
- 1982/83.**
- 15.10.82: Душан Ковачевић: *Сабирни џенџар* – Љ. Драшкић (10) БДП (30), Јанко Савски
- 16.02.83: Јаков Игњатовић/Ђорђе Лебовић: *Сенџандрејска раисџоџиџа* – Милош Лазин, БДП (31), Шамика Кирић

- 13.05.83: Луиђи Пирандело: *Вечерас имјровизујемо* – П. Мађели (3) БДП (32), Фрулица, * Октобарска ,83, * СИЗ Београда ,83, * ЗЛВ МЕСС ,84
- 1983/84.**
- 10.03.84: Николај Ердман: *Самоубица* – Дејан Мијач, БДП (33), Подсекаљников
- 05.11.83: Еден фон Хорват (2): *Приче из Бечке шуме* – П. Мађели (4) Атеље 212 (25), Чаробњак
- 11.03.84: Павел Кохоут: *Марија се бори с анђелима* – Љ. Драшкић (11) Атеље 212 (26), Јозеф, ускочио у улогу
- 1984/85.**
- 27.03.85: Николај В. Гогољ: *Женидба* – Д. Мијач(2) БДП (34), Паткаљосин, *ЗЛВ МЕСС *86
- 23.02.81: Вацлав Хавел: *Аудијенција/Вернисаж* – Љ. Драшкић (12) Атеље 212 (27), Михаел (*Вернисаж* – ускочио 1985. уместо Боре Тодоровића)
- 1985/86.**
- 01.10.85: Витолд Гомбрович (2): *Ивона, бурјундска кнегиња* – П. Мађели (5) БДП (35), Краљица Маргарета
- 02.10.85: В. Хавел (2): *Просјачка ојера* – Љ. Драшкић (13) Атеље 212 (28), Виљем Пичам
- 27.12.85: В. Хавел (3): *Ларјо десолајо* – Д. Мијач (3) БДП (36), др Леополд Коприва
- 06.02.86: Василиј Аксјонов: *Чајља* – Д. Мијач (4) Атеље 212 (29), Моногамов, *ЗЛВ МЕСС ,86
- 1986/87.**
- 07.09.86: Д. Ковачевић (2): *Свети Георгије убива аждаху* – Љ. Драшкић (14) Атеље 212 (30), Доктор Константин
- 27.05.86: Јелица Зупанц: *Црњански или Лако је Андрићу* – М. Лазин (2) Атеље 212 (31), Милош Црњански
- 05.02.87: М. Крлежа (6): *У ајонији* – Вида Огњеновић, Звездара театар, др Иван пл. Крижовец
- 1987/88.**
- 18.12.87: Велимир Лукић: *Теманска кућа* – Љ. Драшкић (15) Атеље 212 (32), Аполон
- 1988/89.**
- 22.11.88: Б. Нушић (7): *Покојник* – Павле Минчић, НП Београд, Павле Марић
- 06.01.89: Ж. Фејдо (2): *Не шетај се тола* – З. Ратковић (3) Атеље 212 (33), Вантру
- 08.03.89: Д. Ковачевић (3): *Сабирни центар*(2) – Љ. Драшкић (16) БДП (37), Јанко Савски(2)
- 15.07.89: Александар Пушкин: *Борис Годунов* – З. Ратковић (4) Атеље 212 (34), Варлаам
- 1989/90.**
- 06.04.90: А. Поповић (2): *Сабља Димискија* – Златко Свибен, БДП (38), Пријатељ Рада
- 20.04.90: Слободан Селенић/Ненад Прокић: *Очеви и оци* – З. Ратковић (5) Атеље 212 (35), Стеван Медаковић
- 07.06.90: Гала корисница – Атеље 212 кроз векове – Љ. Драшкић
- 1990/91.**
- 28.11.90 Стеван Копривица: *Оружје, збојом* – Нађа Јањетовић, БДП (39), Срђа Бајовић
- 1991/92.**
- 03.09.91: Вељко Радовић: *Дођађаји у мајарчевој сјеници* – Бранислав Мићуновић, Барски летопис/ЦНП Подгорица, Лука
- 03.10.91: Б. Пекић(4): *Генерали или Сродство по оружју* – Небојша Брадић, Крушевац (9), Рајнер Марија фон Блауринг (2)
- 20.02.92: Жан Клод Гримбер: *Слободна теоријорија* – Зоран Тасић, БДП (40), Симон
- 12.04.92: Синиша Ковачевић: *Генерал Милан Недић* – Јовица Павић, Звездара театар (2), Милутин Недић
- 01.08.92: Ж. Фејдо (3): *Кнегиња од Фоли–Бержера* – Љ. Драшкић (17) Атеље 212 (36), Кнез Пичењев

1992/93.

06.12.92: Александар Обреновић: *Поврашаак Дон Жуана* – Кокан Младеновић, БДП (41), Дон Жуан

1993/94.**1994/95.**

03.11.94: Новица Савић: *Како пошаманиши тамаг* – Б. Плеша (3), Звездара (3), Никола

13.11.94: Фридрих Шилер: *Марија Сџуарџи* – Љ. Драшкић (18) Атеље 212 (37), Гроф од Шруз-берија

28.12.94: А. Поповић(3): *Мрџва џачка* – Радослав Миленковић, Звездара (4), Светозар Калафатовић

19.02.95 Александар Островски: *Шума* – Љ. Драшкић (19) Крушевац (10), Срећковић +Сусрети “Јоаким Вујић” ,95 – са Б. Јеринићем за племенито партнерство!+ Властимир Ђуза Стојиљковић, глумац вечери – Дани Зорана Радмиловића 1995

07.05.95: Алфредо Балдући: *Пушчујуће позоришће Рикоти* – К. Младеновић (2) Атеље 212 (38), Хамилкар Рикоти

1995/96.

22.12.95: Меша Селимовић: *Дервиш и смрџи* – Н. Брадић (2) Крушевац (11), Кадија Братислав Петковић (2): *Grand prix* – Братислав Петковић (2), Модерна гаража, Лазар Радић

1996/97.

21.11.96: Б. Нушић (8): *Пројекција* – Даријан Михајловић, Крушевац (12), Аћим 1997/98

10.11.97: М. Булгаков (3): *Бексџво* – Љ. Драшкић (20) Атеље 212 (39), Африкан

1998/99.

Б. Петковић(3): *Legion D’Honneur* – Б. Петковић (3) Мод. гаража (2), Благоје Петровић +Награда вечери Бориних дана Врање ,99/ заједно са Светланом Бојковић

21.01.99: Угљеша Шајтинац: *Реквизиџер* – Ђорђе Марјановић, БДП (42), Жива

1999/2000.

17.12.99: С. Стојановић(3): *Велики ган* – Радослав Дорић (2), БДП (43), Посилни + Награда публике – Свечаности “Миливоје Живановић” Пожаревац 2000

26.02.20: А. П. Чехов (2)/Мајкл Фрејн: *Дивљи мед* – Д. Мијач (5), Атеље 212 (40), Порфирије С. Глагољев

27.05.20: Ежен Лабиш (2): *Неодољиви швалер Селимар* – Љ. Драшкић (21), Вечерња сцена Радовић, Пол Селимар

2000/01.

09.02.01: М. Крлежа (7): *Лега* – Д. Мијач (6) Атеље 212 (41), Господин

04.05.01: Ежен Јонеско: *Сџолице* – Р. Миленковић (2), Сремска Митровица, Стари

10.08.01: В. Шекспир (2): *Бура* – Слободан Унковски, Град театар Будва, Гонцало

2001/02.

04.12.01: Ежен Лабиш (3)&Марк Мишел: *Једва сџече зџџа* – Горица Поповић, Атеље 212 (42)

08.03.02: В. Шекспир (3)&Кристофер Марло/Љ. Драшкић: *Шајлок* – Љ. Драшкић (22) Факултет драмских уметности – Позориште “Мата Милошевић”, Шајлок

27.04.02: Ричард Калиноски: *Звер на Месецу* – Н. Брадић (3) БДП (44), Стари господин (Винсент) +Награда публике – Свечаности “Миливоје Живановић” Пожаревац 2003

2002/03.

03.07.03: Дејвид Мемет: *Гленџери Глен Рос* – Алиса Стојановић, БДП (45), Шали Левин

2003/04.

03.10.03: Меша Селимовић (2)/Небојша Брадић: *Дервиш и смрџи* – Небојша Брадић (4), Крушевачко позориште (13), Кадија

08.10.03: Харолд Пинтер(3): *Поврашаак* – Никита Миливојевић, Звездара театар (5), Сем

03.04.04: Горан Марковић: *Villa Sachino* – Милан Карацић, БДП (46), Министар

2004/05.

30.10.04: Конор Макферсон: *Брана* – Милица Краљ, Атеље 212 (43), Финбар, *ЈПФ Ужице Специјални Ардалион – Глумачки ансамбл представе Брана, Атеље 212 Београд (Петар Краљ, Бранислав Земски, Тихомир Станић, Властимир Ђуза Стојиљковић, Дара Џокић)

28.03.05: Виљем Шекспир (4): *Краљ Лир* – Томи Јанежич, Атеље 212 (44), Луда

2005/06

25.12.05: Томас Бернхард: *Три хероја* – Дејан Мијач (7), Атеље 212 (45), Роберт Шустер

24.03.06: Бранислав Нушић (9): *Госпођа министарка* – Милица Краљ (2), НП Републике Српске Бања Лука, Ујка Вас

2006/07.

2007/08.

2008/09.

28.10.08: Милена Марковић/Томи Јанежич: *Шума блиста* – Томи Јанежич (2) Атеље 212 (46), Срећко */ЈПФ Ужице Ардалион за епизодну улогу – Шума блиста, Атеље 212/поделио са Горданом Ђурђевић – Кандид или Оптимизам, ЈДП Београд

03.04.09: Тена Штивичић: *Свици* – Татјана Мандић Ригонат, Атеље 212 (47), Оливер

2009/10.

22.06.10: Иља Иљф & Јевгениј Петров/Горан Марковић: *Злајно шеле* – Горан Марковић, Народно позориште Београд (2), Паниковски

2010/11

16.10.10: Игор Штикс/Дарко Лукић: *Елијахова столица* – Борис Лијешевић, Сцена “Бојан Ступица” ЈДП Београд/Фестивал МЕС Сарајево (Јакоб Шнајдер, Симон)

04.02.11: Мирослав Крлежа (8): *Госпођа Глембајеви* – Јагош Марковић, Атеље 212 (48), Титус Андроникус Фабрици – Глембај, * Специјална награда “Вељко Маричић” – Међународни фестивал малих сцена Ријека 2011

27.03.11: Абдулах Сидран; *Ошац на службеном џуџу* – Оливер Фрљић, Атеље 212 (49), Дино, * “Зоранов брк” – Дани З. Радмиловића Зајечар 2011, * Награда “Зоран Радмиловић” – Дани Зорана 2011, *ЈПФ Ужице Ардалион за мушку улогу 2011

2011/12.

2012/13.

21.04.13: Бранислав Пиповић: *Плави анђео* – Ерол Кадић, Опера&Театар Мадленијанум Земун (Феликс)

ПИСЦИ – ДОМАЋИ И ЕХ ЈУГОСЛАВИЈА – 69

9 Бранислав Нушић

8 Мирослав Крлежа

4/1 Борислав Пекић

3 Душан Ковачевић и Александар Поповић

3/1 Братислав Петковић, Слободан Стојановић

2 Меша Селимовић, Бора Ђосић

1 Мирко Божић, Јанко Веселиновић, Милован Глишић, Урош Гловацки(избор поезије), Драго Жерве, Јелица Зупанц, Миодраг Илић, Зорица Јевремовић, Јован Јовановић Змај, Синиша Ковачевић, Стеван Копривица, Велимир Лукић, Ранко Маринковић, Горан Марковић, Милена Марковић, Живорад Михајловић Шиља, Александар Обреновић, Бранислав Пиповић, Вељко Радовић, Михајло Реновчевић, Новица Савић, Абдулах Сидран, Добрица Ђосић, Андреј Хинг, Брана Црнчевић, Милош Црњански, Коле Чашуле, Угљеша Шајтинац, Тена Штивичић

1/1 Сима Бунјић, Миња Дедић, Јаков Игњатовић, Војин Кајганић, Ђорђе Лебовић, Борислав Михајловић Михиз, Ненад Прокић, Слободан Селенић, Стеван Сремац, Дервиш Сушић, Бранко Ђопић

ПИСЦИ – СТРАНИ – 81

- 4/1 Артур Милер, Виљем Шекспир
 3 Михаил Булгаков, Харолд Пинтер, Жорж Фејдо, Вацлав Хавел
 3/2 Ежен Лабиш
 2 Жан Ануј, Исак Бабел, Бертолт Брехт, Тенеси Вилијамс, Витолд Гомбрович, Славомир Мрожек, Алан Патон, Еден фон Хорват
 2/1 Антон П. Чехов, 2/2 Марк Мишел
 1 Василиј Аксјонов, Александар Афиногенов, Алфредо Балдући, Семјуел Бекет, Томас Бернхард, Џемс Болдвин, Едвард Бонд, Александар Брефор & Маргарет Моно, Франк Ведекинд, Арнолд Вескер, П. Гаринели & С. Ђованини, Џек Гелбер, Френк Гилрој, Николај В. Гогољ, Жан Клод Гримбер, Николај Ердман, Иљф & Петров, Ежен Јонеско, Ричард Калиноски, Валентин Катајев, Хајнар Кипхарт, Павел Кохоут, Агата Кристи, Леонид Леонов, Конор Макферсон, Јуен Макол, Дејвид Мемет, Молијер, Александар Островски, Луиђи Пирандело, Александар Пушкин, Клод Сантели, Том Стопард, Дарио Фо, Бен Хехт & Чарлс Макартур, Том Цонс & Харви Шмит, Јевгениј Шварц, Фридрих Шилер, Игор Штикс
 1/1 Хенрик Ибзен, Кристофер Марло, Мајкл Фрејн

РЕДИТЕЉИ – 150

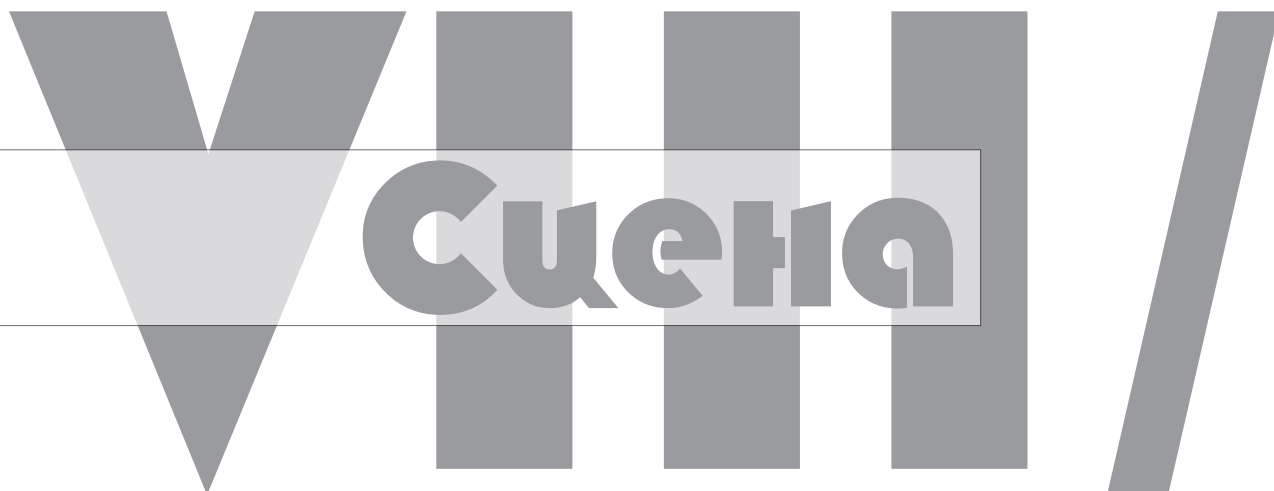
- 22 Љубомир Драшкић
 15 Соја Јовановић
 10 Александар Огњановић
 7 Предраг Динуловић и Дејан Мијач
 5 Миња Дедић, Паоло Мађели и Зоран Ратковић
 4 Небојша Брадић
 3 Борислав Михајловић, Миодраг Наупарац и Бранко Плеша
 3/1 Братислав Петковић
 2 Александра Гловацки, Радослав Дорић, Томи Јанежич, Арса Јовановић, Милица Краљ, Милош Лазин, Миленко Маричић, Радослав Миленковић, Кокан Младеновић и Мира Траиловић

- 2/1 Влада Вукмировић и Василије Поповић,
 1 Урош Гловацки, Александар Ђорђевић, Димитрије Ђурковић, Нађа Јањетовић, Богдан Јерковић, Димитрије Јовановић, Ерол Кадић, Милан Караџић, Борис Лијешевић, Здравко Лукић, Татјана Мандић Ригонат, Ђорђе Марјановић, Горан Марковић, Јагош Марковић, Никита Миливојевић, Павле Минчић, Бранислав Мићуновић, Даријан Михајловић, Вида Огњеновић, Јовица Павић, Георгиј Паро, Мирослав Петровић, Горица Поповић, Јован Путник, Богдан Рушкуц, Славенко Салетовић, Златко Свибен, Србољуб Станковић, Алиса Стојановић, Теја Тадић, Зоран Тасић, Петар Теслић, Слободан Унковски, Оливер Фрљић, Дејан Чавић
 1/1 Војин Кајганић

ПОЗОРИШТА

Крушевачко позориште	12
Атеље 212	49
Београдско драмско позориште	46
Савремено позориште – Црвени крст	18
Савремено позориште – Теразије	2
Позориште на Теразијама	3
Звездара театар	5
НП Београд	2
Модерна гаража	2
Вечерња сцена Радовић	1
ЈДП Београд	1
Опера & театар Мадленијанум	1
Факултет драмских уметности Београд	1
Дубровачке љетне игре	1
ПЛ Пинокио	1
Барски летопис	1
Позориште “Добрица Милутиновић”, С. Митр.	1
Град театар Будва	1
НП РС Бања Лука	1
Факултет драмских уметности	1

150



Сцена

У РЕГИОНУ / ФЕСТИВАЛИ

Пише > Ана Тасић

Лето 2015: Будва град театар и Дубровачке летње игре

Упоредни поглед на позоришне програме

Летњи фестивали Град театар Будва и Дубровачке летње игре, који у својим програмима редовно публици доносе богате културне програме из области књижевности, ликовних и музичких уметности, филма и театра, овог лета подарили су нам изузетно занимљиве позоришне садржаје и сопствену продукцију.

Фестивал Град театар Будва који је ове године трајао од 20. јуна до 22. августа, у својим позоришним продукцијама искључиво је донео тумачења класичне драматургије, Шекспировог *Јулија Цезара* (режија Кокан Младеновић), Ибзенове *Авесе* (режија Андреј Носов) и Аристофанове *Птице* и *Жабе* (обједињене у представи *Сродне душе* редитеља Дина Мустафића). Фестивал Дубровачке летње игре (10. јул–25. август), у својој продукцији донео је и нова сценска тумачења класичних текстова, *Дубровачку шрилоцију* Иве Војновића (режија Сташа Зуровац), али и савремених дела, *Елементарне честнице* Мишела Уелбека (режија Ивица Буљан). Због ове дубровачке различитости у избору дела, али и самом приступу њихове сценске обраде, можемо говорити о демократичности приступа, односно жељи управе да се задовоље различити укуси и афинитети публике.

Може се са сигурношћу рећи да су продукције оба фестивала, најпре *Јулије Цезар* и *Елементарне чест-*

нице, изазвале велику медијску пажњу, али и то да су оне врло оправдане у уметничком смислу. У Будви је пажњу изазвао Кокан Младеновић због савременог, брутално директног сценског читања Шекспира, док је у Дубровнику заиста незапамћено интересовање медија било поводом представе *Елементарне честнице* редитеља Ивице Буљана, због избора текста Мишела Уелбека који је оптуживан за расизам и исламофобију. Медијска пажња није примарна особеност ових представа, већ је то њихов уметнички квалитет.

ЈУЛИЈЕ ЦЕЗАР

На изолованој, тихој сцени на Светом Стефану, премијерно је приказана копродукција Града театра Будва и Центра за културу из Свилајнца, *Јулије Цезар*. За ово сценско читање значењски раскошне Шекспирове историјске трагедије о неутољивој жеђи за влашћу политичара, али и плиткости превртљивог народа, може се рећи да је препознатљиво *кокановско*, у смислу директности, суровости сценског језика, продорног наметања значења гледаоцу, понављања теза до у бескрај, док нам не позли од истине. На идејном плану, Шекспирове теме су концентрисане на теме критике апсолутизма и владавине једног човека, при чему доносе крик из дубине утробе да се тиранија сломи. Та-



Јулије Цезар

кође је примарна тема пропале револуције и назадног враћања система на претходно стање, оно које је револуција настојала да промени.

У формалном погледу, Младеновићева режија је сложена. Представа је мултимедијална, брехтовска, постдрамска, донела је спој музичког и плесног театра, видео перформанса (адаптација и драматургија Кокан Младеновић, кореографија Андреја Кулешевић, музика Ирена Поповић). Игра глумаца на елегантно и сведено утврђеној сцени је експлозивна (костимографија Татјана Радишић, сценографија Марија Калабић). Сергеј Трифуновић, Бранислав Трифуновић, Саша Торлаковић, Марко Марковић и Јелена Минић играју више ликова. Осим Шекспирових историјских личности Цезара, Брута, Касија, Антонија, Порције, Калпурније и других, глумци представљају и нараторе и коментаторе савремене политике, блиско моделу Брехтовог отуђења. Шекспирове сцене се најављују на микрофон, повремено се прекида ток игране радње како би се дало тумачење њеног данашњег смисла, што има и брехтовско значење успостављања критичког одмака.

То је посебно важно у контексту идејне савремености представе, упадљивог наглашавања пропалости наше недавне револуције.

У вези са спровођењем друштвеног критицизма на брехтовски начин, на почетку се емитује краћи анимирани поучни филм о историјским околностима Цезаровог успона и пада. Његова функција се може схватити у Брехтовом кључу, као део процеса упознавања гледалаца са догађајима, одмах на почетку. Циљ тога је да се касније не изненађујемо њиховим развојем, већ да пажњу усмеримо на укључивање и изоштравање нашег критичког мишљења. И касније, током развоја радње у представи, филм употпуњује, допуњује, коментрише радњу која се уживо игра на сцени. У више наврата, паралелно са савременом играном радњом, приказује се амерички филм *Јулије Цезар* из педесетих година. На тај начин се ефектно сугерише историјско понављање трагичних грешака, заблуда револуције, а тема се успоставља и као глобална јер се исте сцене дешавају у различитим временима и на различитим локацијама. Посебно треба нагласити важност мотива понављања у представи, понављања текста, ситуација, идеја. Значења критике апсолутизма и тираније власти, као и неопходности отпора потлачених, понављају се до изнемоглости, *ad infinitum*.

Образац понављања карактеристика је популарне културе чијем наслеђу ова представа и те како припада. Текстови популарне културе су у својој основи сурово директни, чулни, прљаво телесни, неумивени, бунтовни. С тим у вези Младеновићева сцена је и нека врста дискотеке, карневалског простора где актери често ђускају, певају, наливају се вискијем, забављају се. Аутентичности клупске атмосфере битно доприноси стално присуство композиторке Ирене Поповић, за пултом са десне стране сцене, која наступа у улози ДЈ-а и повременог наратора. Тај клупски, карневалски простор, традиционално је место политичког отпора, како су тумачили теоретичари Михаил Бахтин, Џон Фиск и други.

Однос према гледаоцима је све време представе веома жив, што такође појачава друштвено-критички значај игре, због разарања пасивности, распиривања духа критике и побуне. Глумци нас често гледају појединачно у очи, постављају нам директно питања, тражећи наша мишљења и одговоре. Уклањање баријере између извођача и публике посебно је ефектно у извођењу чувене друге сцене трећег чина Шекспирове трагедије, која се дешава на форуму, где Брут и Антоније држе бриљантно осмишљене и манипулативне политичке говоре. У тој сцени је народ, кроз фигуре неколико плебејаца, приказан као туп и поводљив, лака мета политичке манипулације. Глумци који представљају *vox populi* ту седе међу нама, под укљученим светлима, а сви заједно постајемо једно друштвено тело. Позориште је овде форум, пробни простор друштвених промена.

ЕЛЕМЕНТАРНЕ ЧЕСТИЦЕ

У простору тврђаве Ловријенац играна је представа *Елементарне честице*, настала на основу романа Мишела Уелбека (1998), у режији Ивице Буљана. Продукцију су од почетка пратиле контроверзе због извођења дела писца који је оптужен за расизам, мизогинију, исламофобију. Убрзо након објаве да ће се представа радити, пројекат је забрањен јер је процењено да је безбедносни ризик за бројне туристе који током лета бораве у Дубровнику. Затим су се уметници побунили, и представа је враћена на репертоар овог угледног фестивала.

Централни простор игре је прекривен песком, публика га окружује, као да је на некаквом ритуалном окупљању, а доживљај публике је потпунији јер се представа изводи у импозантној тврђави Ловријенац, чији се простор раскошно користи (сценограф Александар Денић). Сценска поетика је карактеристична за рад Ивице Буљана, што практично означава изразиту, голу телесност игре глумаца, укључивање уживо извођене рок музике која појачава идеју телесног ослобађања и



Елементарне честице

чулног доживљаја публике, донекле блиско Младеновићевој сцени-дискотеци у *Цезару*. Овај Буљанов, артоовски приступ, у овој представи сјајно се стопио са њеним садржајем, Уелбековим специфичним, огољеним, циничним погледом на свет, са његовим тамним расецањима савременог друштва, темама манипулације религијом, сексуалношћу, бављењем дисфункционалним породицама и дисфункционалним појединцима, усамљеношћу савременог човека, опшом депресијом и безнађем који се покушавају надоместити хемијским супстанцама или њу ејџ третманима, на пример медитацијом (драматург Роберт Валтл).

Представа је жанровски сложена, има састојке перформанса, драмског, епског и музичког театра,



Авети

што одражава Уелбеково такође сложено књижевно дело. Глумци супериорно представљају нараторе и Уелбекове ликове, Бруна (Марко Мандић), Кристијану (Сенка Булић), Мишел (Стипе Костанић), Анабел (Хана Селимовић), Жанин (Луција Шербечија), Софи (Јелена Михољевић) и друге. Наративни и драмски делови игре су исплетени са хипнотичким сонговима на француском језику, у маниру ретро шансона, чвршће обрађених (композитор Митја Врховник Смрекар). Изузетном квалитету музичког извођења доприноси наступ Зорана Продановића Прље, певача групе “Лет три”, који игра Старог хипика.

Аутори нису избегли да у представи директно реагују на медијску помпу око њене забране. Она почиње сонгом у којем један од извођача, уз пратњу хармонике, иронично пева, отприлике “Хоће ли вечерас бити терористичког напада”. Други глумац, Марко Циндрић, у лику некаквог цокера, стенд-апера или шаљивог наратора, касније прекида ток радње читањем чланка из медија са екрана свог мобитела, где се наводе речи Мани Готовац, драмске директорке дубровачког фестива-

ла, поводом забране. Овакви аутоиронични коментари су адекватно и духовито уклопљени у отворену структуру извођења. Укупно посматрано, може се рећи да је поетика представе неоавангардна, блиска на пример америчком експерименталном позоришту из шездесетих година, истраживањима Ричарда Шекнера или Ливинг театра, наставцима Артоовог театра суровости.

Младеновићева и Буљанова представа донеле су радикалнији, суровији, огољенији сценски израз. Друге две продукције будванског и дубровачког фестивала, будванске *Авети* и дубровачка *Дубровачка шрилоџија* су суздржаније, умивеније форме, а њихов данашњи значај на првом месту чини универзалност значења драмских текстова, њихова савременост, као и суптилно, глумачки супериорно сценско читање.

АВЕТИ

Авети (1881) су трагична грађанска драма из Ибзенове треће фазе стваралаштва, према Рејмонду Вилијамсу, фазе прозних или породичних драма, заједно са *Нором* и *Хедом Габлер*. Ибзен се ту детаљно психолошки бавио питањима наслеђених грехова и немогућности да се побегне од дугова родитеља, али и друштвеном хипокризијом. *Авети* су и конкретна критика друштвеног неморала, уобичајеног, друштвено прихватљивог закопавања истине у таму незнања, али и метафора људског постојања, стања духа у савременом свету. Парадигматичан је у том погледу говор госпође Алвинг која каже: “Авети! Скоро да верујем да смо сви ми авети... У нама живе свакојак мртве идеје, беживотна стара веровања... А ми се сви тако ужасно бојимо светлости.”

Политичност *Авети* се у сценском читању редицеља Андреја Носова указује као изузетно савремена, и данас врло пробојна. На плану значења, изоштрени су проблеми сукоба генерација, погубног утицаја прошлости на садашњост, неизмирених грехова родитеља. У првом плану је и разматрање могућности напуштања дома и проналаска бољих услова за живот у

неком другом друштву. Ова тема је нарочито маркантно дата у Освалдовом лику, у његовој узаврелој потреби да напусти свој дом, место авети и удара неспокојних духова прошлости, и оде негде другде, где сија сунце и постоји животна радост. Све набројане теме су јасно актуелне данас и овде, на бившем југословенском простору, у сада самосталним државама које се нису темељно разрачунале са немирним духовима недавне прошлости.

У погледу стила игре, редитељски приступ Носо-ва је окренут ка стилизацији, маниристичкој обради ликова и радње. Глумци играју сагласно, хипнотички, слојевито, углавном сведено на спољном, а прилично згуснуто на унутрашњем плану. Мирјана Карановић импресивно наступа у улози Хелене Алвинг, минималним средствима, уз наслуђујуће бурне унутрашње турбуленције, заобљене иронијом. Она је веома брижна мајка, изграђена у љубави према сину Освалду, али и изузетно јака жена која је живот провела заробљена мрачним брачним тајнама. Слободан Бештић такође врло упечатљиво, одмерено и слојевито приказује смутљивца Мандерса, пастора, оличење друштвеног лицемерја и одржавања двоструких стандарда. Он са језивом хладноћом и одлучношћу промовише тугу и несрећу у животу као једине могуће животне путеве, док опцију среће резигнирано одбацује. Бранко Цвејић је дао битне комичке димензије лику Јакова Енгстранда, снисходљивог љигавца, али понекада и дијаболично симпатичног у његовој прорачунатој бедности.

Представници млађе генерације, Освалд и Регина, борци су за истину, јер су због бескрајних лажи родитеља уплетени у нерасплетиву мрежу пропасти. Освалд Милана Марића није физички слабашан тип скршен болешћу, што би се могло очекивати, већ је и даље пун елана и животне снаге. Регина Енгстранд Јоване Гавриловић има дозе младалачког цинизма због ситуације у којој се налази, али и јачину воље да у расплету радње донесе храбар избор, да спроведе своју снажну индивидуалност, попут њене претходнице Норе.

ДУБРОВАЧКА ТРИЛОГИЈА

Дубровачка трилогија према драмском триптиху Иве Војновића (1902), премијерно је играна у простору Кнежевог двора, у старом граду Дубровника, у редитељском тумачењу Сташе Зуровца, аутора који је српској публици понајвише познат као кореограф (његов балет *Ко то тамо пева* на сцени Народног позоришта у Београду једна је од најуспешнијих српских представа у последњих десетак година). Представа је уређена као *hommage* Кости Спаићу, редитељу који је 1965. на истом овом фестивалу поставио текст као трочинско целовито дело. Мани Готовац која је присуствовала процесу рада на Спаићевој представи, за програм ове представе навела је његове речи које одређују кључност избора амбијента Кнежевог двора, палате из 13. века, тада седиште владе и стан кнеза, највише политичке функције у Дубровачкој републици: “Само оне зграде, само они тргови, само они простори који су доживели хиљаде људских судбина, трагичних или комичних, и који о њима још увек говоре, само они могу постати плодно тло да се на њему у кратком трајању једне позоришне представе поново роде нове људске судбине. Кнежев двор је први међу њима.”

Трилогија је вероватно ненадмашено дело хрватске модерне, драма која поетски, у три дела, снажно испишује губитак дубровачке слободе, пад републике. Први део рефлектује залазак сунца слободе, метафорички речено, након ступања Лористонове војске у Дубровник (*Allons enfants!*). Други у меланхоличном тону приказује суморно пропадање горде властеле (*Сушон*), док трећи не приказује само декаденцију и последње тренутке већ и успомене некадашњег госпарства (*Нашараци*). Зуровчево читање Војновићевог класика поетично је и сведено, фокусирано на глумачки израз, психолошки деликатан, мек, фино изнијансиран. Игру глумаца у сва три дела уживо прати клавирска музика композитора и извођача Матеја Мештровића, која битно појачава осећајност игре, утиске о незадрживој пролазности и несигурности живота. У представу ни-



Дубровачка трилогија

су утиснута нека посебно нова значења, већ је оригиналном тексту дато пуно поверење. У вези са тим, редитељ је у програму навео: “Један сам од оних који не сматрају да је потребно посебно се бавити и указивати на оно што се догађа данас да бисмо уздигли драмско дело, писца или себе. Већ је и више него довољно бити доследан ономе што пише један такав велики писац-пророк, као што је Иво Војновић.”

Бројне Војновићеве теме у представи су пажљиво исцртане, од друштвено-политичких до мелодрамских. Ликови дискутују о односу између слугу и господара, о последицама промене власти, губљењу политичких и друштвених слобода, дубокој кризи идентита властеле која је изгубила своју моћ и богатство. Важни су мелодрамски састојци радње који рефлектују дубоку друштвену кризу. У сва три дела постоји љубавни пар који је увек осујећен, љубавници су осуђени на одвајање и поцепаност од бола. Њих, Орсата и Дешу, Луја и Павле, Марка и Лидију, у сфумато тоновима играју исти глумци, Мислав Чавајда и Јадранка Ђокић, чиме се показује константност судбине љубавника и

љубави у свету безнадежно подређеном политици. Сва три пара се одричу родитељства. То је једна од мноштва интригантних тема које Војновић и Зуровац у овој ненаметљиво инспиративној представи изручују пред гледаоце. Зашто рађати децу у свету који је пред апокалипсом?

Глумци су вајали ликове на пољу психолошког реализма. Орсат Чавајде је у првом делу, на пример, сав изграђен од нерва, зноји се и пуца од енергије. Он се усамљенички бори за очување своје, али и политичке слободе, ломи се у убеђивању властеле да је важно очувати традицију gospodarства. Његова Жена Деша Ђокићеве је тиха и брижна, пружа му утеху. Глумица је приказује сведеним средствима, у сфумато тоновима.

Представа је елегантно дизајнирана, неколико стилизованих столица довољно је да означе ентеријере. Што се костима тиче, бели и црвени тонови преовлађују у прва два дела, док у трећем сцену преплављују и живље, жовијалније боје, зелена, плава, што је значењски оправдано, имајући у виду да он приказује финалну необузданост, декаденцију властеле (костимографкиња Дорис Кристић). Клавирска пратња живи у сва три дела појачава осећања у игри, сету, пролазност, несталност, страх од промена, у првом делу, бол због губитка наслеђених вредности у другом, док у трећем наглашава декаденцију (композитор и извођач Матеј Мештровић).

На тематском плану, изузетно су занимљиве друштвено-политичке теме које представа распирује. Поставља се питање односа према власти, као и судбине оних који су смакнути са ње, проблематизује се идентитет некадашњих владара. Шта су они када изгубе моћ, како се прилагођавају на промене? У представи је приказана њихова драма, конфузија представника бивших виших друштвених класа који више не знају како да себе посматрају. То је драма изгубљених људи, оних који су преживели снажне друштвене потребе.



Пише > Наташа Гвозденовић

Нови тврђава театар, Чортановци 2015.

Утисци / белешке

У свом тексту у каталогу за овогодишње издање фестивала “Нови тврђава театар”, уметничка директорка фестивала Вида Огњеновић пише: “Излазећи из дворане у слободан простор позоришна представа нашег времена у ствари призива искуство сопственог прапочетка. Позориште је настало под ведрим небом на отвореном простору подешеном тако да сваки од више хиљада гледалаца може несметано да види и чује шта се на играјућем терену догађа.”

Чортановци, Вила Станковић, део сам жирија уз Александру Плескоњић и Александра Милосављевића.

ДАН ПРВИ: Сцену отвара Драмски театар из Скопља и представа Јордана Плевнеша *Архелаос или Еурипид се враћа на Балкан* – аутор приповеда мит, а митови се овде живе и трају. Плевнеш у комаду полази од Еурипидовог повратка (протераног из Атине) у македонско село Аретуза где је написао своју последњу драму *Архелаос*. На свом путу он среће 7 Ифигенија балканских и покреће питање – колико их има свугде на светлу дана.

Не треба тражити, наравно, дословну аналогију, оно што јесте заједничко јесте врста страдања које повезује и територије и судбину жене. Једна врло слободна интерпретација мита која гледаоцу оставља простор за сопствене асоцијације, а највише вас држи управо, а говоримо о Балкану, песмом и игром, приповест се највише осети у мелодији.



ДАН ДРУГИ: гледамо *Дивље месо* Горана Стефановског у режији Дина Мустафића и извођењу сарајевског Народног позоришта. Излишно је говорити колико је тај комад горка породична драма, настала пре готово четири деценије, актуелна у данашњем времену, јер овде је увек лако бити у непријатном процепу, такво је тло, а наравно та се позиција увек рефлектује на породичне односе који се урушавају – исцрпљујућа, напета драма која, како уочава и драматушкиња Жељка Удовичић Плештина, као једно од питања поставља оно: Можемо ли даље? Хоћемо имати снаге? Добро економишући енергијом на сцени глумци управо показују тешкоћу која постоји када нам сопствена позиција у животу није јасна, *када не видимо сојстивени њиш и када ојети енерџију шрошимо улажући је с најором у њојрешне шрасе*. Гледам Јосипа Пејаковића на сцени којег знам као великог глумца, јак је и сведен и тврд као Димитрије Андрејевић и Зијах Соколовић, наравно, један од оних који на сцени увек показује да нас предавање без остатка заправо обнавља. Треба бити кадар за такву игру.

ДАН ТРЕЋИ: Аристофанове *Пшшшце*, онако како их је видео кореограф Едвард Клуг – представа је настала као копродукција Битеф театра и фестивала “Нови тврђава театар”. Битеф денс компанија и једно уживање у игри те топле ноћи – маштовито, духовито или како је Аристофан актуелан данас и то испричан покретом – врло слободно и маштовито. Прва асоцијација на *Пшшшце* јесте да је то једна од првих прича о Утопији и чежњи да се у једном крвавом и жестоком времену створи Оаза, један идеалан Град Птица, тако близу боговима. Играчи Битеф денс компаније га тако и граде – са жељом – управо како каже Клуг, *њокушаће-мо да изшрадимо сојстивени Кукунебоштраг, наше шнездо жеље или наш кавез знашшжеље*. Управо тако – на радост публике која је увучена у игру потраге за оазом. У једном тренутку док гледамо *Пшшшце* авион лети изнад нас, амбијент игра за представу, за Аристофана. Питам се како је играти напољу окружен једино природним

границама. Александра Плескоњић говори да је игра на *захшевно, бошашшје и друшачије, шприрода штражи да штраш са њом. Она са шшобом штра свакако*.

ДАН ЧЕТВРТИ: *Бан банк*, Новосадско позориште или како Андраш Урбан изврће наизврат чувени Катонин комад и интерполира у њега документарни театар. Представу сам гледала неколико пута у позоришту и уочавам да ту заиста паше Тврђава, напослетку – тек ту се игра у аутентичном простору драме. Готово да је излишно говорити о томе како игра ансамбл Новосадског позоришта – лако и моћно – као један див на сцени и наравно суверена Силвија Крижан као Гертруда која ми у једном разговору након представе каже: *Волим да штрам краљшцу*. Наравно, Силвија. Урбан се, а често то чини, игра са оним што се узима здраво за готово, да не кажем са оним што је свето – игра се духовито, лако, горко и отворено. Са циљем да публици понекад створи nelaгоду, понекад да је шокира, у сваком случају да је покрене из које год врсте конформизма.

ДАН ПЕТИ: *Дошвил*, по мотивима истоименог филма Ларса фон Трира, режија Кокан Младеновић, играју: Бранислав Трифуновић, Милица Мајсторовић и Тамара Алексић.

Музику је радио Марко Грубић, а на сцени је живо изводи Вроом. Музика је једна од улога. Кокан Младеновић говори оно што има да каже: жестоко, *на сав шлас*, не уме, а и неће другачије имам утисак. Врста позоришне представе и концерта у једном, он говори гласно да би дословно *шробудшо* гледалиште тј. становнике Догвила. Колико смо спремни суочити се са сопственом сенком? Колико смо свесни да је изолација штетна? – то су само нека од питања која врло јасно поставља представа чија снага најпре долази из набоја са којим се наступа и који је све време једнако снажан. Као угриз који вас до краја не пушта.

ШЕСТОГ ДАНА фестивала гледамо студенте Виде Огњеновић и Божидара Ђуровића. Те вечери заправо се одмарамо у њиховој игри.

Птице, фото: Б. Лучић



ДАН СЕДМИ: *Гозба*, ауторски пројекат Оље Лозице, у извођењу Хрватског народног казалишта Вараждин – Оља Лозица најпре говори о свету у којем живимо, како у оном што су наши локални практично још увек *иранзицијски оквири* и шире, наравно, говори о једном, како каже Уелбек, систему у којем је немогуће живети. О свету у којем отуђеност царује, у којем је изгубљено из вида срце исходишта свега. Да је оно што је унутра оно што је споља. Да је природа бесконачна као и васиона. Не уочавамо више колико су уски оквири у којима се крећемо, да поред нас постоје *други*. Те теме својом игром пропитују глумци вараждинског театра.

Фестивал се завршава представом *Уљез* театра “Маска” из Букурешта – Борхес приповедан и игран без речи, покретом и музиком. *Уљез* је пример како модерна пантомима приповеда готово древну причу:

два брата и љубав према истој жени. Која у тој подели карата наравно у једном тренутку постаје *Уљез*.

Ветар почиње јако да дува тек пошто је представа готова. Као да зна да тада сме – глумци су отишли са сцене. И прија на крају фестивала.

Сваки је фестивал путовање, интензивно, путовање у мноштво позоришних стварности.

Фестивал је, каже Саша Милосављевић, на завршетку – *још једна освојена слободна итеријорија*.

Да се вратимо на почетак приче – ово друго издање Новог тврђава театра одржаног у простору Виле Станковић у Чортановцима потврђује да је отворени простор најприроднији за театар и да самим тим управо на отвореном, *на свом*, театар игра спонтано у својој аутентичности.

За сва наредна издања, свом својом снагом – шаљем добар ветар.

Пише > Радмила Ђурица

Анархија директног, сировог и експлицитног

(21. ПУФ, Међународни казалишни фестивал у Пули)

Морган В. П. Печели каже да је “савремено позориште хибридни рад који интегрише текст, плес, музику, слику, звукове, костиме и вокалну експресију у сложене интерактивне организме”.¹⁾ Рад тела, физички театар темељи се на естетској историји и почиње још у раним експериментима Даде, а даље се развија кроз авангарду. Међународни казалишни фестивал ПУФ (Пула) је фестивал савременог позоришта. Настао је као експеримент, одмах после рата и распада Југославије овај фестивал уводи нови позоришни вокабулар. Сваке године дешава се прво у Истарском народном казалишту а затим се спектакл наставља на пулским улицама, важним историјским или археолошки занимљивим местима.

Често се извођења хибридних дела приписују подручју експерименталног позоришта уз, наравно, помоћ музичких, перформерских или видео елемената. Много тога десило се у савременом театру у Европи, још пре Саре Кејн у В. Бритнији постојало је Артоово позориште

сировости, директно и експлицитно. Савремени колажи извођења више нису пуко причање, већ је то технички строг и пажљиво оркестрирани анархични хаос. Такав хаос дизајниран је да поремети перцепцију гледаоца и захтева критички ангажман с публиком. У погледу културне похвале и вредности, овогодишњи аутори перформанса *Anno Domini* који сваке године отвара фестивал је анархистичко музичко-перформерски спој различитих уметника загребачког Театра &ТД, под лицом живе легенде Дамира Бартола Индоша, Златка Бурића и данског музичара Хенинга Фримана Ларсена (Henning Frimann Larsen). *Anno Domini* је изведен на некадашњој железничкој станици града Пуле. Ово сада запуштено индустријско здање, у старој Југославији било је најживахније место у граду, смештено на самој обали лучког дела Пуле које многе од нас подсећа на чудесно место из сећања на детињство.

Четвртог дана фестивала, у Истарском народном казалишту Театар &ТД извео је *Кабарет шамне звијезде*, представу посебне оригиналности и индивидуал-

1) Morgan v P. Pecelli, део текста преузет са www.lostnotebook.com



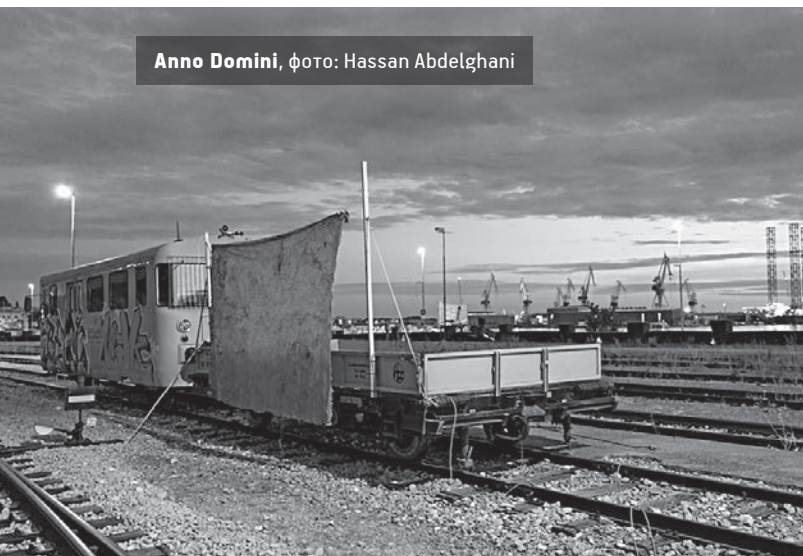
Кабарет тамне звијезде, фото: Дејан Штифанић

ности, пажљиво промишљено дело доброг позоришног изражаја. Нови пројекат је, како аутори подвлаче, дело "нехијерархијски структуриране групе" перформера и музичара са Фриманом, Индошем и Златком Бурићем на челу. Представа је форма постиндустријског кабарета или, како с хумором дефинишу, "постмен(о)пауза пунк концерта и казалишне представе". Један од најзанимљивих концепата на овогодишњем фестивалу *Кабарет тамне звијезде* је дело у потрази за новим облицима позоришне комуникације. Ова група аутора функционише по нехијерархијском моделу рада и елементима авангардне позоришне поетике из 70-их и 80-их година XX века. Ту постоји одређена референца на дела *Прича о циркусу њаве звијезде и дјевојци са златним рибицама* и *Великој шрици кроз њурјурну мајлу*

Индошевог Кугла глумишта. Сви су подједнако важни у пројекту: глумци, перформери и музичари, они се супротстављају позоришној тенденцији *ирешеране театралности*. Скептични су и руше идеолошке језике и методе који су можда некад били субверзивни. Врло је важан музички аспект представе: високо Ц које разбија стакло, различите звучне скулптуре Хенинга Фримана и Мире Манојловића, претварање звука у слику и слика у звук, анархија електронске дисторзије и Д. Б. Индош који се савија под челичним опругама. Анархистички хаос посрнутих представника авангарде из 80-тих враћа се на сцену и презентује апокалипсу у садашњости.

Фестивал ПУФ је ове године доделио награду *Облак* Хенингу Фриману Ларсену за музику и сценогра-

Анно Домини, фото: Hassan Abdelghani



фију и Мири Манојловићу, једном од аутора пројекта, за израду музичких инсталација у представама *Anno Domini* и *Кабареи шамне звијезде*.

ПОСТДРАМСКИ ИЗОСТАК НАРАЦИЈЕ ЧОВЕК-ДРВО

“Адреса концептуалне расправе унутар естетике, подразумева разнолик распон културних интереса и доноси задовољство популације широм света”, објаснио је Печели. Услед демократизације позоришта и легитимације недрамских извођача данас на сцени имамо велику мешавину свега и свачега, или нечега што би могао бити концепт савременог театра.

21. ПУФ почео је израелском представом *An Hour With All-Eaters*, дуела Shani&Nevo а завршио француском плесачком трупом OrianTheatre Dance Company из Париза и представом *Yet-Untitled*, кореографа Мехдија Фарајпура (Mehdi Farajpour) и америчке црне цез певачице, композиторке и глумице Гвен Сампе (Gwen Sampé). Усамљеник, плесач и музичар Нево Романо већ је гостовао на овом фестивалу ранијих година, али овај

пут са уметницом Шани Грано (Shani Granot) упустио се у смело плесно-музичко-перформерско извођење. Потпуно наги извели су необичну кореографију, упућујену плесном тачком са виолином. Са успоном на почетку и благим падом на крају осећа се равнотежа између видљивог и невидљивог аспекта у представи. Романо је за појединачно или скупно остварење добио једну од награда ПУФ-а – *Кайљу*.

Ако идеја савременог позоришта, поготово плеса, лежи и у самом осећају, кад је у питању интуитивни распон *емоцивне* и експресивне пуноће, слојевитости израза – што се рачуна као врхунска плесна вештина, француска плесачка трупа OrianTheatre на том плану испунила је сва очекивања. Ова трупа кореографа Мехдија Фарајпура, Иранца по рођењу, данас Парижанина, освежила је оригиналном идејом, а пре свега кореографским концептом у представи *Yet-Untitled*. Уз осећај *стируктуре* и ритма, постоји креативна веза између тела, поетичне идеје о човековој повезаности са природом и дигиталне технологије. Кореографија је комбинација видео пројекције, физичког театра и фантастичног гласа америчке црне певачице Гвен Сампе. Она својим гласом прати и подражава аспект природе у представи. Његов уметнички концепт представљен је кроз покрет, моћан глас певачице Сампе и елементе природе у представи. Плесач постаје човек-дрво, он је као сенка на позадини белог платна, док се елегантним и смишљеним покретима исцртава по телу. Представа ме је подсетила на Јожефа Нађа и његове *Вране* због цртања по телу, музичара у позадини и беле подлоге иза. Кореограф и вођа OrianTheatre, балетског удружења који се бави истраживањем новог кореографског језика, Мехди Фарајпур освојио је награду *Облак* за целовито сценско промишљање.



Пише > Зоран Гаши

Узбудљива театарска визуелизација

Јордан Плевнеш, Ћирило и Методије, Who are you?

Ћирило и Методије, Who are you?, фото: Владимир Ђорђејоски

ЋИРИЛО И МЕТОДИЈЕ, WHO ARE YOU!?

АУТОР: Јордан Плевнеш

РЕЖИЈА: Мартин Кочовски

ПРАИЗВЕДБА: Театар “Војдан Чернодрински”, Прилеп,
у копродукцији са NET-ом, Љубљана, Република
Словенија и “Сфумато” театар, Софија, Бугарска

СЦЕНА: Јани Константиновски-Пунтос, Пољска

КОСТИМИ: Елена Иванова, Бугарска

МУЗИКА: Горан Трајковски

ДРАМАТУРГ: Владимир Ђорђејоски

УЛОГЕ: Ђорђе Јолевски, Атанас Попдимитров, Хриса
Јоаниду, Илија Волчески, Андон Јованоски, Дими-
трина Мицкоска, Наташа Наумоска, Ангелина Нау-
моска, Здравко Стојмиров, Игор Трпче, Александар
Тодески, Димитар Црцороски и Виолета Чакарова



Ево једне узбудљиве театарске визуелизације, о двојници свесловенских просветитеља који нису само духовни заштитници Европе које је прогласио Папа Јован Павле II 1980. него и бљесак свести да се после хиљаду и сто година проговори о двојници солунске браће, апостолима словенске писмености Ђирилу и Методију, који су кроз своје дело натерали европску интелигенцију да прогласи Цивилизацију Љубави и Носталгију по јединству.

Ђирило и Методије, Who are you је нови текст Јордана Плевнеша који сведочи да се о великим темама може говорити и на овај начин: нежно, свеже, снажно, не реметећи склад да се о љубави кроз драматуршки контрапункт вештог писца, проговори и о националном идентитету. Пре свега, занимљив је пишевички инцидент да у паралелним световима прати историјске Ђирила и Методија, са једне стране и садашње, Вилијама Брауна који тражи сусрет са Ђирилом Белогорским, који је по списима тајних служби експерт за њихово кретање кроз сав словенски свет. Новац, имати га, дати га, направити филм од петнаест минута који ће одговорити на многа питања, повезати, детектовати, да се (не) могу идентификовати. Питања цивилизацијских недоумица са којима се Европа у последње време често дотиче, сукобљава или су то садо-мазо нужна искуства великих љубави малих нација, којима се из таквог еротизованог танатоса одређује историјски ДНК. Ту прецизно вођену драмску параболу Плевнеш исцртава, сенчи, али оставља под очњаке тог хиљадугодишњег сећања, својим рубовима према чистом, како је Рилке записивао. Чини ми се да можда ту лежи, сада већ посве уверен, неисцрпан извор, овог, на овакав начин презентованог дела. Плевнеш и Кочовски иако делују дисхармонично, на први поглед, а и задњи, заправо невидљивим плетивом штрикају ново модерно одело митоманизоване хиљадустогодишње прошлости. Рекао бих да је на делу стваралачка осмоза већ потапшана по рамену и уведена у драматуршку креативну игру за некога ко добро послушкује и види другачије.

Редитељ из Македоније, иначе бугарски ђак Мартин Кочовски, препознатљив по врло прецизном ишчитавању драмског предлошка, где прецизно издваја битно од небитног, минимизира или максимизира посебности драмског језика, могао бих да кажем својом посебном поетиком, сада већ потпуно препознатљивим стилем. *Црвено*, Брехтов *Добри војник Швејк*, и др...

Можда неке не, али мени помало херметичан по својој посебности, текст *Ђирило и Методије, Who are you* уводи у ону позоришну визуру која добронамерном гледаоцу нуди више од сценског заигравања. Кочовски на први поглед уводи нову причу која има свој језик и свежину који су врло вешто инкорпорирани у јединствено дело о љубави и препознавању. Та дијалектика ракурса потири старе, али отвара нови дискурс гледања, различит али не и противречан, префињеном уметничком материјалу који доносе оба уметника на радост публике. Све то не би било изводљиво да надахнуту платформу за тако специфично осмишљену представу није дао прилепски театар "Војдан Чернотински", са уиграном екипом глумаца и гостима из Грчке и Бугарске, покретљив, скоро невиђен. Али могло би се говорити врло аналитички о спектакуларној сценографији Јанија Константиновског Пунтоса, сцени где се временске коцке савршено уклапају пред нама, отварајући нова питања и одређујући путоказе као рупе живота и смрти. Раскошним али прецизним костимима Елене Ивановне или апокалиптичној музици Горана Трајковског, фронтмена културних музичких група *Анастасија* и *Мизар*, која с времена на време израста у склад равноправних музичких речи, одломака музичких пасуса. Како представа са великим успехом обилази регион, остајемо у нади да ће је видети и публика у Новом Саду.

Сцена

КЊИГЕ / КОНКУРСИ



Светозар Рапајић

Драмски текстови и њихове инсценације

Позоришни музеј Војводине, Нови Сад
и Факултет драмских уметности, Београд 2013.

Књига Светозара Рапајића *Драмски текстови и њихове инсценације* јесте књига живог сећања на представе и редитеље који су оставили најдубљи траг на нашој позоришној сцени у 20. веку. Аутор књиге нам питорескно, истовремено и објективно, дочарава стварање и живот представа због којих је публика опседала позоришта, због којих се увек тражила карта више на Стеријином позорју. Светозар Рапајић нам узбудљиво, емотивно али и врло танкоћутно прича како су представе стваране, како су редитељи откривали и кроз глумце оживљавали нове и нове изворе смеха код

Пише > Мелина Пота Кољевић

Прустовско оживљавање нашег позоришног сећања

Нушића, Стерије, Александра Поповића, Радоја Домановића, како су успевали да публику дирну и освоје дубоким емоцијама играјући драматичне и трагичне комаде Милоша Црњанског, Иве Војновића, Горана Стефановског, Ивана Цанкара, Војислава Јовановића Марамба.

Под скромним и једноставним насловом ова књига заправо открива велику тајну како је осмишљен и како је живео читав један позоришни свет проба и представа, свет који у себи садржи прустовски укук времена, врло самосвојан. Позоришне представе над којима се већ спустила завеса као да настављају да постоје у неком виртуелном простору у коме је увек могуће ући иза завесе и погледати понеку сцену, понеког глумца, још једном. Тај виртуелни простор оживљава захваљујући ауторовој дубокој, професионалној емпатији према оном што је представа требало да буде у замисли редитеља, као и према оном што је представа, док је живела, емитовала са сцене. Због изузетне емотивне пластичности у ауторовим причама о представама које нисмо гледали, нама се некако ипак чини да смо их гледали.

Прву већу целину књиге аутор започиње прецизним историјско-критичким освртом на погрешна виђења Стерије као дидактичког писца “здрог разума”.

Анализирајући све релевантне редитеље Стеријиних комедија, Светозар Рапајић нас најпре суочава са чињеницом да је Стерија, када се појавио са својим комедијама, био далеко, далеко испред свог времена. Историја значајних редитељских поставки Стерије, кроз Рапајићеву проницљиву анализу, јесте историја покушаја да се Стерија “стигне” и “достигне”. Та ис-

торија започиње крајем 19. и почетком 20. века са великим глумцима, Чича Илијом Станојевићем и Пером Добриновићем. У позоришним критикама њихове глуме Рапајић налази трагове њихове режије која се концентрише на Стеријин невероватни комички нерв, али и на мрачну страну његових ликова. Тим глумачким читањима следи озбиљно одмицање од реализма у режијама Бранка Гавеле и његово окретање процесу приближавања трагичној сатири, као и конструктивном реализму Мејерхоља.

У откривању редитељског “откључавања” Стерије, Рапајић минуциозно, суптилно прилази самом Стерији као писцу који се код нас међу првима дотаклао врло актуелне теме духовне скупености, тескобе и простоте малограђанштине. Аутора књиге занима на који начин су редитељи решавали загонетку коју им поставља Стерија јер он врло истинито и прецизно сагледава реалност, а ипак не посеже у том сагледавању за реализмом.

Рапајић нам префињено и с великим искуством открива на који начин је Раша Плаовић уметнички истинит док поставља Стерију из једног кафкијанског угла, како се Павле Угринов приближава Стерији кроз мрачни бекетовски хумор и гротескни парадокс, како се Мата Милошевић креће у својој режији према Домијеу и хиперболи. Од савремених редитеља Стерије, аутор издваја Дејана Мијача и Егона Савина у чијим режијама открива Стеријин поглед на свет пун скепсе, горчине, али и меланхолије главних јунака који покушавају да побегну из сивила, простаклука и малограђанштине у некакав другачији, бољи свет.

Рапајићева анализа Нушићевих дела полази од увреженог а погрешног начина Нушићевог тумачења кроз психолошки реализам и кроз дидактични задатак комедије. Аутор књиге истиче Нушићеву усмереност на водвиљ и геометријску прогресију којом се у њему заплет и забуна мултиплицирају и акумулирају и тако граде пут према театру апсурда. Ту Рапајић налази

тачну везу између Нушића и наших савременика Аце Поповића и Душка Ковачевића.

У том смислу Рапајић најпре говори о Јосипу Кулунцићу и његовом схватању “акционе групе” у смислу неке врсте “хора” који се у Нушићевим комедијама увек супротставља појединцу или другом хору. Рапајић то исправно повезује са експресионистичком драмском техником и руским конструктивизмом Мејерхољдове школе. С тим позоришним правцима, као и са брехтовском традицијом су у вези средства и начини које примењује Мата Милошевић у својим режијама, и које Рапајић с правом истиче, а то су супротстављање узвишене форме и ниског садржаја, патетичног исказа и тривијалне физичке радње, као и концепт групног и стилизованог мизансцена.

Мирослав Беловић до савршенства доводи и сценско кретање и делање тзв. акционих група, као и стилизацију комада јер су оба чиниоца послужила “откључавању” Нушића.

Тако Рапајић пише своју књигу у два смера, суптилно и неприметно – идући од анализе писца и њихових комада према редитељским поставкама, али и обрнуто, размишљајући о редитељским идејама и методама у контексту бољег и тачнијег разумевања писца. Те редитељске анализе често промишљеније и оштроумније доприносе анализи драмских аутора од анализе професионалних књижевних теоретичара.

Други велики део своје књиге Рапајић започиње анализом драме *Наши синови* Војислава Јовановића Марамба. На примеру ове драме, Рапајић истанчано а једноставно објашњава како се натуралистичка драма управо разлагањем драмских чињеница живота до најситнијих детаља, на сличан начин као и импресионизам у сликарству разлагањем нашег виђења на низ визуелних утисака, удаљава од реализма и реалистичности. Аутор књиге истиче како Беловић у позоришној форми акцентује споредне ликове као представнике “социјалног миљеа” који упадају и прекидају главну радњу ради “момента” уплива на пометени, несређени

живот главних драмских ликова, подржавајући слику дезинтеграције породице којој одговара поменута дезинтегрисана, разубуђена форма драме. .

Када је реч о преношењу прозе на сцену, аутор књиге издваја један специфични вид драматизације каква је *Сирадија* Радоја Домановића у којој је Борислав Михајловић Михиз инкорпорирао ликове и ситуације из других Домановићевих прича. У том декомпонованом, а затим ре-креираном Домановићу сажето је, међутим, оно што је бит Домановићеве прозе – да логично бива проглашено за лудило, а оно што је бесмислено сматра се пожељним и нормалним. Светозар Рапајић подржавајући овакву “драматизацију” демонстрира ширину свог схватања “праве верности једном писцу”. Да би се на сцени остварио уметнички и животно тачан “превод” домановићевске хиперболе, гротескног и карикатуралног, Светозар Рапајић истиче следећи корак а то је режија Јована Путника, која користи експресионистички хорски мизансцен и изражајни плес, као и неуротичну фрагментарност.

У наставку своје књижевно-теоријске анализе других драмски потентних дела, Светозар Рапајић истанчаном компаративном анализом открива запањујуће сличности између *Кавалера с ружом* Хуга фон Хофманстала и *Маске* Милоша Црњанског. Осим упоредљивости историјског времена у које су смештене радње оба дела, Рапајић своје главно поређење заснива на сличности два главна женска лика која исказују страх од пролазности младости и приближавања смрти, оваплоћен у женском донжуанизму. Уз додатну упоредну анализу и *Орлића* Едмона Ростана, аутор књиге наглашава значајку која одваја *Маску* од других дела, а то је експресионистичка искиданост сцена у њој, које почињу из средине и завршавају се пре поенте, уз опис линија радње које се сударају и мимоилазе ритмички и енергетски, а не по некој узрочно-последичној вези.

И најзад, у трећем делу књиге који се бави спонтано насталим спојевима између неких домаћих драмских писаца и неких домаћих редитеља, Рапајић поново варира неку врсту лајтмотива своје књиге – уве-

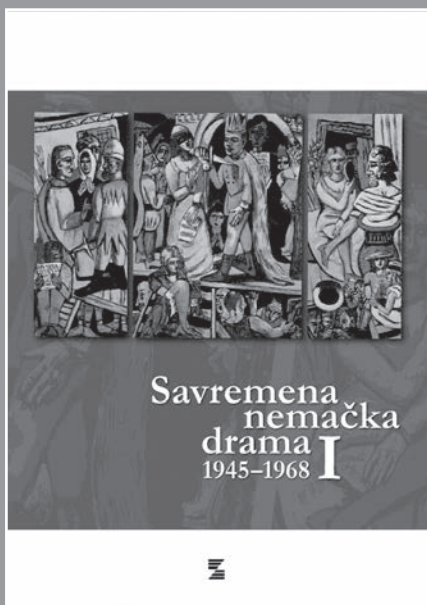
рење да истинитост једне уметничке представе почиње и наставља се на уметничку истинитост ЧИТАЊА неког драмског ткива. Или како то сам аутор књиге мало другачије каже: “... стилско/жанровско обликовање представе не произлази само из ћудљивог укуса и сензибилитета редитеља, него пре свега из трагања за стилско-жанровском нијансом која ће најефикасније сценски покренути ткиво драмског текста.”

У историји одржавања Стеријиног позорја стварају се тандеми драмских писаца и редитеља и Рапајић са великом уметничком радозналешћу анализира ту појаву. Бавећи се ауторским дуетима као што су Ђорђе Лебовић и Димитрије Ђурковић, Александар Поповић и Небојша Комадина, Горан Стефановски и Слободан Унковски, Душан Јовановић и Љубиша Ристић, Александар Поповић и Егон Савин, Светозар Рапајић у њиховом креативном сучељавању проналази “ауторски контрапункт две креативне визуре које једна другу стимулишу, допуњавају и надрастају”. Када је реч о сусрету редитеља са класицима какви су Иван Цанкар, или Иво Војновић, аутор подржава редитељска остварења Милета Коруне или Ивице Кунчевића инспирирана уверењем да читање старих драма јесте “поштовање традиције (које) није... преношење претходно задатих модела”.

Рапајићеве анализе дела и драмских писаца, као и његове анализе режија, што из критика и редитељских белешки код старијих редитеља, а што из личних сећања потврђују основну тезу ове књиге – да само из минуциозног и танкоћутног, из читања поштеног и према себи као редитељу и према писцу драмског дела може произаћи сасвим аутохтона, јака, уметнички и животно истинита представа. Посебну вредност ове књиге, да се на ово вратимо још једном на крају текста, чине кристално прецизна и јасна сећања Светозара Рапајића на представе које је и сам гледао и на редитеље и писце које је познавао и са њима сарађивао. Због тог и таквог сећања уздижу се као холограми пред нама представе над којима је одавно спуштена завеса.

Пише > Марина Миливојевић Мађарев

Савремена немачка драма (1945–1968)



САВРЕМЕНА НЕМАЧКА ДРАМА 1 (1945–1968)

Приредиле: Бојана Денић, Дринка Гојковић,
Јелена Костић Томић, Zepster Book World 2015.

Амбициозни издавачки подухвати у домену драме и позоришта код нас су ретка појава. Када се такав догоди, обавезно му треба указати дужну пажњу и зато овде представљамо издање Zepster Book Worlda *Савремена немачка драма (1945–1968)*. Шта један издавачки пројекат чини амбициозним? То није

само намера да се обухвати велико и плодно раздобље једног језика и културе, као што је драма на немачком говорном подручју (Ср Немачка, Др Немачка, Аустрија, Швајцарска) од 1945. до 2008. То је, још више, начин на који је пројекат изведен. Као прво, око пројекта су се окупиле реномиране преводитељке са немачког језика које већ имају значајно искуство у превођењу драма. То су (наводим их редом којим су потписане у антологији) Бојана Денић (широј читалачкој јавности позната по преводима драма Елфриде Јеленек и Томаса Бернхарда), Дринка Гојковић (сјајан превод целокупног дела Георга Бихнера) и Јелена Костић Томовић (професорка београдског Филолошког факултета, преводитељка Ведекиндових драма о Лулу). На примеру овог издавачког пројекта види се колико су за живот књижевности значајни преводиоци и преводитељке и на каквом смо ми губитку као култура зато што су вештина, а може се рећи и уметност књижевног превода, скрајнути и банализовани. Да су само сакупиле и објавиле своје преводе, то би већ по себи било значајно, али ове три даме имале су ширу визију. Оне су желеле да њихов заједнички подухват буде репрезентативна антологија савремене немачке драме. Да би оствариле тај наум, било је природно и неопходно да, осим својих превода, објаве и преводе других колега: два превода Драгослава Андрића (*Макс Фриш Бидерман и њаликуће*, Фридрих Диренмат *Физичари*) и превод Предрага Новакова драме *Пројон и убиство Жан-Пол Мараа* Петера Вајса.

У уводној речи коју заједнички потписују три преводитељке наведени су јасно и консеквентно разлози за објављивање антологије и критеријуми приликом избора драма: немачко позориште у периоду 1945–2008. изузетно је продуктивно и за развој наше драмске литературе и позоришта врло значајно. Дrame најпознатијих аутора са немачког говорног подручја извођене су на нашим сценама. О томе можете читати на крају књиге где је, уз биографију сваког драмског писца, наведено и да ли су и где његове драме изведене. Међутим, значајан број важних аутора

за разумевање немачке драмске књижевности познат је нашим читаоцима и позоришницима тек узгредно (нпр. Волфганг Борхерт или Хајнар Кипхарт) те је ово прилика да их упознамо и сагледамо њихово дело у контексту сопствене епохе и тако стекнемо целовит увид у немачку драму. Критеријуми за овакву антологију увек су комплексни. На првом месту то је свакако значај аутора за немачко позориште и драму и значај конкретне драме за ауторов опус. Затим, у којој мери драма својом темом репрезентује период коме припада и колико је аутор спреман да се у свом приступу теми суочи са кључним питањем своје епохе. Важан критеријум била је и рецепција драме у време када је изведена – односно у којој мери је друштвено и позоришно окружење позитивно реаговало на драму и колико је била присутна на позоришном репертоару и утицала на развој немачког театра.

Имајући у виду да антологију праве преводитељке, важан критеријум је и у којој мери је драма била изазовна и инспиративна за превођење. У уводној речи приређивача леп простор остављен је и за дело колега чији су преводи уврштени – Драгослав Андрић и Предраг Новаков. Ту имамо и један изузетак од правила. Наиме, један од важних критеријума за избор превода за антологију јесте да је драма, наравно, преведена са немачког на српски. Међутим, превод Предрага Новакова је индиректан – текст оригинално писан на немачком преводио је са енглеског. Превод је ипак уврштен у антологију, реч је о преводу који је, по стручном мишљењу преводитељки, квалитетом једнак оном који би био да је драма преведена са немачког, што је велика похвала за њиховог колегу Новакова.

Ова антологија има своју вредност не само због превода него и стога што је, кроз пратеће текстове, у њој објављена и кратка историја немачке драме. Ако прочитате увод приређивача, затим врло користан и аналитичан предговор Ивана Меденице о самим драмама и додаток о ауторима (на крају књиге), можете стећи сасвим добар увид у међуоднос немачког друштва, списатељског пута појединих аутора и позоришног

живота. Развој друштва на немачком говорном подручју и промена контекста били су главни критеријуми на основу којих су драме настале током 63 године, што је подељено у три тома. Први том (објављен у јуну) обухвата период од краја Другог светског рата до студентских демонстрација 1968. Овај период обележавају обнављање земље, суочавање са нацистичким злочинима почињеним у име немачког народа, изградња социјалистичког друштва на истоку, страх од атомске бомбе. У другом тому биће објављене драме настале у периоду од студентских демонстрација 1968. до пада Берлинског зида 1989. У трећој књизи биће објављене драме настале од пада Берлинског зида до почетка велике, планетарне економске кризе 2008.

Када говоримо о оваквом издавачком пројекту, никако не смемо испустити из вида ни његов потенцијални значај за наш позоришни живот. Које драме би могле да буду атрактивне за српске редитеље и управнике позоришта? Редитељ Милош Лолић је веома успешно поставио *Magic Afternoon* Волфганга Бауера (додуше у бечком Фолкстеатру) и за ту поставку добио је највеће аустријско признање, награду “Нестрој”. Поштоваоци тренутно све популарнијег Брехта, сигурно ће се заинтересовати за његов комад *Софоклова Антигона*. Позоришни *ever green* су драме Петера Вајса *Пројон и убиство Жан Пол Мараа* и Диренматови *Физичари*. Вашој пажњи препоручујем и комад Хајнера Кипхарта *Случај Роберта Ојенхајмера* који говори о судбини творца атомских бомби бачених на Хирошиму и Нагасаки. Комад је наново ауктуелан јер студиозно истражује утицај медијског притиска на судбину појединца с једне, и начин на који ауторитарна власт од истине прави лаж с друге стране. Макартнијев систем бавио се вештином да од истине направи корисну лаж тако што манипулише вешто одабраним и маркетиншки аранжираним чињеницама. Захваљујући тој игри врхунски научник је патриота када креира бомбу која уништава на хиљаде невиних цивила, а издајник када у трци наоружања одбије да направи још разорнију хидрогенску бомбу. Немојте заобићи ни комад Макса

Фриша Бидерман и паликуће о грађанину Бидерману који се нада да ће сам бити поштеђен од пожара који хара околином ако се у сопственој кући буде љубазно односио према паликућама. Ова друштвена метафора изведена у духу театра апсурда свакако ће вас забавити, али и натерати да размислите.

За крај ћемо још навести коју драму је превела свака од преводитељки: Дринка Гојковић: Волфганг Борхерт, *Напољу, испред вратиша*, нобеловац Елијас Ка-

нети, *Орочени*. Јелена Костић Томовић: Бертолт Брехт, *Софоклова Антигона*, Фриц Хохвелдер, *Јавни шужилац*, Хајнер Милер, *Исправка I (Извештај о изградњи комбината "Црна пумпа")*, Хајнар Кипхарт, *Случај Роберта Ојенхајмера*. Бојана Денић: Петер Хакс, *Брије и моћ*, Карл Цукмајер, *Баволов генерал*, Волфганг Бауер, *Magic Afternoon*.

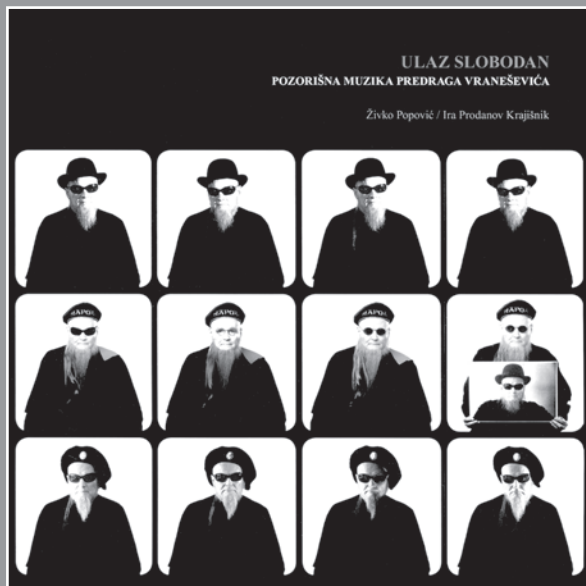
Читав пројекат подржала је књижевна мрежа Традуки.

Пише > Станислава Радосављевић

Улаз (не)слободан

Улаз слободан је књига о позоришној музици Предрага Вранешевића у издању новосадске Академије уметности (2014). Књигу су приредили Живко Поповић и Ира Проданов Крајишник, обоје професори на Академији. Осебујна је и вишеслојна ауторска личност Предрага Вранешевића, са братом Младеном (преминуо 2006), који су били оснивачи популарне групе Лабораторија звука браће Вранешевић. Радио је са бендом из шездесетих година, *The Best Nothing*; активан на сцени новосадске концептуалне уметности, радио на филму и телевизији, компоновао филмску и позоришну музику. Упамћен је по музици за популарне ТВ серије коју је писао са братом Младеном: *Полетарац*, *Форе и фазони*, *Варошарије*, *Приче из Нејричаве...* Такође и по филмовима: *Слав Медузе*, *Још овај џуџ*, *Октоберфест*, *Оригинал фалсификација*, *Пун месец над Београдом*, *Крај ратиша...*

Ова инспиративна књига је доста добар покушај да се обједини 40 и више година дуге, плодне и разноврсне каријере Вранешевића као позоришног и филмског композитора, музичког извођача, мултимедијалног уметника и архитекте. Укратко, уметника – Предрага Вранешевића. Књига се састоји од пет целина у којима се аутори осврћу на Вранешевићеве почетке у



Живко Поповић и Ира Проданов Крајишник
**Улаз слободан. Позоришна музика
 Предрага Вранешевића**
 Академија уметности у Новом Саду, 2014.



Пеђа Вранешевић

музици и позоришту, подвиге и изазове у његовој дугогодишњој и непредвидивој каријери.

Текстови су скуп аутобиографских и биографских чињеница, богато поткрепљених плакатима, нотним записима и фотографијама из представа. Све то даје више него добар увид у једну разбарушену каријеру, високих домета и достигнућа. Као додаток уз књигу је и ЦД са музиком из представа, да прецизирамо, њих 18, а неке су: *Гаспарбајџер ојера*, *Кайеџан Цон Пилфокс*, *Баал*, *Је ли било кнежеве вечере?*, *Ричард III...*

Ова књига као својеврсни *l'hommage* делу и личности Предрага Вранешевића, била би засигурно богатија и имресивнија, а свакако и обимнија, да многа његова музичка дела нису загубљена током година и преснимавања са магнетофонских трака. Подсећамо да је Вранешевић учествовао у стварању више од сто позоришних представа. У додиру са самим позориштем, он је научио начин како оно функционише, како се шта одвија на сцени, те је својом музиком помагао да оно буде животије, уметничкије, емотивније – илузија на даскама “које живот значе”. И, то је то. Музика прати представе, не штрчи, не солира, она је у функцији онога што гледамо, она нам помаже да представу боље схватимо и доживимо. То не значи да ова музика не може да се слуша без представе, напротив, али Вранешевић је знао меру свога ангажмана, он се професионално и ефикасно уклопио и добили смо одличне продукте – представе. Аутори књиге су нам минуциозним и документарним радом осветлили велики део стваралаштва Предрага Вранешевића, вешто комбинујући текст (књигу) и звук (ЦД), тако да је сада све доступно читаоцима и слушаоцима. За то имају само речи хвале. Скоро цела Вранешевићева уметност је сада ту.

А, има ли ту уметности? Па, Вранешевић о својој раду и уметности има став, који је “позајмио” од Георга Гроса, “Све се своди на исто, било да неко брбља глупости, или велича сонете Петрарке, Шекспира, Рилкеа, било да деље ђонове или резбари Богородице. Убијање се наставља, профитирање се наставља, глад се наставља, лаж се наставља: чему онда уметност?”



**Лутка и маска у српској култури:
од обредног до позоришног чина**

Приредили: Љиљана Динић и Зоран Ђерић
Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2014.

Исама признајући занемарени значај луткарства као облика позоришта о чијим специфичностима треба више и дубље размишљати, *Сцена* је читав један број (4/2013) посветила тематици изучавања употребе лутака и луткарских представа. Позоришни музеј Војводине друга је културна институција која с једнаком упорношћу покушава да на танким концима одржи пажњу не само дечије него и шире јавности за ову тематику. Осим годишњих изложби позоришног луткарства посвећених различитим земљама, природни корак даље било је објављивање књиге *Лутка и маска у српској култури*. У питању је заправо заједничко дело сачињено од четири индивидуална научна рада

Пише > Ирина Субаков

Лутка и маска у српској култури

појединаца који су са својих различитих полазишта и интересовања истраживали аспекте лутке и маске у српској култури.

Први научни рад “Лутка у обреду, играчка, сценска лутка” др Љиљане Ж. Пешикан Љуштановић полази од преиспитивања термина “лутка” у материјалним записима, првенствено Вуковом *Рјечнику*, да би прешла на конкретне археолошке налазе и закључке о обичајима изведене из њих. У конкретним примерима она покушава да докаже да у обредној манипулацији лутком постоје “елементи сценског перформанса, представе”. Она локалне народне обичаје упоређује са употребом индустријализоване лутке-играчке да би истакла функцију лутке да замени и представи човека, односно да дела као његов алтер-его. Овлаш прелазећи преко модерних луткарских представа, она ритуале маске театролошки придружује ритуалима лутке у чијем сакралном, обредном карактеру види инспирацију за позориште.

Др Зоран Ђерић у раду “Лутка: од ритуала, преко играчке, до представе”, прелази сличан историјско-онтолошки пут покушавајући да диференцира јасну линију развоја маске и луткарства. Када лутку нераскидиво веже за настанак цивилизације и жељу за игром утврди као неопходност за човеково психолошко здравље, он лутку као дечју играчку, преко лутке као огледала, доводи до позоришне лутке. Ту користи прилику да, позивајући се на Лазу Костића, подробније пише о српској историји луткарског позоришта које је, покоравајући се неминовности сапутништва човековој игри, проналазило свој пут и у народном и у црквеном позоришту.

Научни рад “Ритуали, маске и маскирање кроз време” др Весне Марјановић намерно покушава да, уместо уобичајеног играчка-позориште значења, лутку и маску преиспита као културно наслеђе. Даје један специфичнији историјски временско-просторни преглед да би на крају издвојила конкретне врсте маскирања и њихове примере. Научно-детерминистички, долази до закључка да су магијски ритуали напуштени како се нов, световни однос према маскирању усаглашавао са новим потребама заједнице за кохезијом. Међутим, она истиче да је симболика маске и разлог нашег уживања у њој управо у њеном, нама заједничком, фолклорном пореклу.

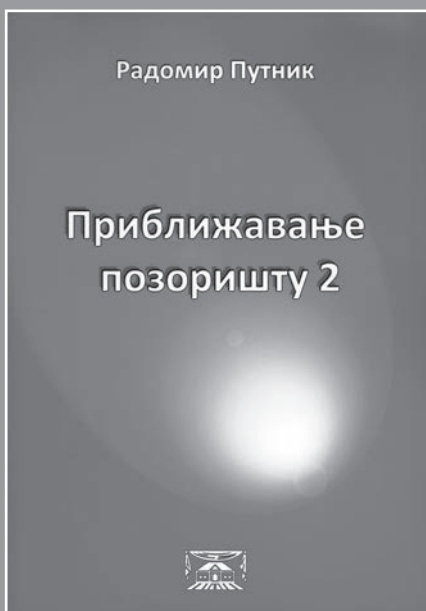
Коначно, др Радослав Лазић у научном раду “Вертеп” покушава да повеже народно глумовање са дионизијским култом с једне, и луткарским позориштем с друге стране. “Вертеп – божићна школска драма са покретним луткарским призорима Христовог рођења...”

у овом раду окосница је која помаже да боље сагледамо и улогу које су црква, школско позориште и други народи попут Руса и Украјинаца имали на српску културу, али и сазнамо различита мишљења и гледишта наших књижевних и научних аутора на вертеп и његов недвосмислени значај.

Иако је јасно да књизи може да се замери мало неусклађености због фрагментарне структуре, понеко понављање или чак контрадикторности између радова, као и мали отклон према могућој широј читалачкој публици због посве научног језика, сегментирања слика у посебан одељак на крају итд., ова књига никада и није претендовала да буде ново популарно-забавно дело попут српских и словенских митологија које су актуелне последњих година. У питању је сажет здружени покушај научника и позоришних професионалаца да не одустану од луткарства и да га снажно вежу за нашу културу, историју и, надајмо се, будућност.



Ован-бербек, покладна маска



Радомир Путник

Приближавање позоришту 2

Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2014.

Приказ књиге приказа књига можда треба да започне истицањем необичности структуре оваквог издања, за које и сам Радомир Путник у свом делу каже да је настало осамнаест година након *Приближавања позоришту* (Народно позориште у Београду, 1996), написаног за емитовање у емисији Хроника Трећег програма Радио Београда. За разлику од првог дела са 101 приказом, обим друге књиге од 464 странице у себи носи 442 приказа, 62 која се односе на стране књиге и преосталих 402 који разматрају позоришне књиге са простора Србије и бивше Југославије.

Идеја аутора била је да истакне театарске књиге које дају допринос теорији и историји позоришта,

Пише > Ирина Субаков

Прикази позоришних књига

али и да укаже да позоришне литературе и теорије не мањка. Написана књижевним језиком разумљивим професионалцима колико и грађанима љубитељима позоришта, ова књига има употребљивост и као лексикон или сажети уџбеник, који би младе позоришне људе или лаике упутио у правом смеру у широкој области изучавања позоришта. Пишући о свакој од књига, концизно и без претенциозних израза, истакнута су најснажнија и најбитнија места сваке теорије/аутора, са појашњењем историјског или позоришног контекста где је то потребно.

У области страних аутора укључене су рецензије позоришних класика попут *Система* Константина Сергејевича Станиславског, *Ојере и граме* Рихарда Вагнера или *Двеста хиљада грамских ситуација* Етјена Суриоа, а аргументовано Путниково мишљење није устезало да се супротстави или повинује општем мишљењу где је то нађено за сходно. Што се тиче много обилнијег дела посвећеног овдашњим ауторима, чини се да није исуштена прилика да се говори о, за тако мали простор, великом броју најразноврснијих дела, била она по тематици посвећена глуми, режији, драматургији или опери.

Упорност у изучавању литературе, спремност да се дела приближе читаоцима (односно слушаоцима), о њима информишу и за њих заинтересују, доводи до закључка да је *Приближававање позоришту* у два временски удаљена дела огроман културно-дидактички труд који не само да похваљује тамо где похвала приличи него и стручна, научна и ретка дела извлачи из херметичног професионализма и пружа токовима опште културе. Просветитељски труд који не треба да остане незапажен.

Стеријино Позорје

Нови Сад, 1. септембар 2015.

К О Н К У Р С

ЗА ОРИГИНАЛНИ ДОМАЋИ ДРАМСКИ ТЕКСТ 2015. ГОДИНЕ

На основу Правилника о условима и поступку спровођења конкурса за оригинални домаћи драмски текст број 120-48-2/2015 од 26. 1. 2015, Стеријино позорје расписује конкурс за оригинални драмски текст.

Право учешћа на конкурсима имају држављани Републике Србије и сви аутори који пишу на српском језику. Запослени у Стеријиним позорјима, чланови Управног и Надзорног одбора Стеријиног позорја као и чланови редакције часописа за позоришну уметност "Сцена" немају право учешћа.

Биће разматрани оригинални драмски текстови изворно написани на српском или преведени на српски језик. Жири ће узимати у обзир необјављене, неизвођене и ненаграђене драмске текстове.

Стеријино позорје преузима ауторска права на објављивање награђеног текста у издањима Позорја, на српском и енглеском језику, и права на произвођење, без накнадне надокнаде.

Конкурс је анониман. Текстове, у штампаној форми (4 примерка), слати под шифром. На драмском тексту не сме бити име аутора. У посебној коверти послати решење шифре (шифра под којом је послат рад, име и презиме, адреса боравка и контакт телефон). Исти аутор може послати највише два драмска текста. По објављивању резултата, награђени аутор је дужан да

у року од пет дана пошаље оригинални драмски текст са решењем шифре.

Рок за слање текстова је 30. новембар 2015.

Текстови приспели на конкурс не враћају се и биће похрањени у Библиотеци Стеријиног позорја.

Додељује се само једна награда. Награда подразумева Стеријину значку, сертификат и финансијски део у износу од 400.000 динара.

Одлуку о награди жири доноси до 31. јануара 2016.

Додела награде биће уприличена 29. марта 2016. (дан Стеријиног позорја), у просторијама Позорја.

Стеријино позорје расписује конкурс за оригинални домаћи драмски текст под покровитељством Министарства културе и информисања Републике Србије, Градске управе за културу Новог Сада и Секретаријата за културу и јавно информисање АП Војводине.

Одштампане текстове са шифром слати на адресу:

СТЕРИЈИНО ПОЗОРЈЕ

(за Конкурс)

Змај-Јовина 22/1

21000 Нови Сад



UNIMA ЦЕНТАР СРБИЈЕ

Под покровитељством Секретаријата за културу града Београда, а уз подршку Међународног фестивала позоришта за децу у Суботици, Стеријиног позорја, ASSITEJ-а и часописа *НИТИ* (Позоришни музеј Војводине), расписује

К О Н К У Р С

ЗА ОРИГИНАЛНИ ДОМАЋИ ДРАМСКИ ТЕКСТ ЗА ЛУТКАРСКО ПОЗОРИШТЕ

Право учешћа на конкурсима имају држављани Републике Србије и сви аутори који пишу на српском језику. Чланови Управног и Надзорног одбора UNIMA центра Србије, као и чланови редакције часописа за луткарску уметност *НИТИ* немају право учешћа.

Биће разматрани оригинални драмски текстови извођени написани на српском. Жири ће узимати у обзир неobjављене, неизвођене и ненаграђене драмске текстове.

Циљ расписивања конкурса је подстицај и афирмација како домаћег драмског стваралаштва за децу, тако и луткарства уопште. Циљна група су деца до 12 година, што је репертоарска одредница већине луткарских позоришта у Србији. Тема конкурса је слободна.

Рок за слање текстова је 1. децембар 2015. године, а одлуку о награди жири доноси до 28. децембра 2015. године.

Чланови жирија: драмски писац Игор Бојовић – директор Позоришта лутака “Пинокио” и UNIMA центра Србије, редитељ Драгослав Тодоровић – председник Управног одбора UNIMA центра Србије и др Зоран Ђерић, театролог.

Додељује се само једна награда. Победнику ће бити додељена новчана награда у износу од 200.000,00 динара (бруто), чиме ће бити откупљен ауторски текст са правом првог извођења у луткарском позоришту, које прво покаже интересовање. Позориште које се одлучи за реализацију награђеног текста је у обавези да са аутором договори уобичајену висину тантијема. UNIMA центар Србије ће организовати јавно читање награђеног комада. Такође, победник ће бити позван да буде гост Међународног фестивала позоришта за децу у Суботици 2016. го-

дине. Награђени текст ће бити objављен у часопису *НИТИ* бр. 4. Текстовима који уђу у најужи избор конкурса, UNIMA центар Србије ће дати препоруке за извођење и даљу афирмацију.

Основни критеријуми приликом доношења одлуке жирија о победнику биће уметничка вредност, иновативност на плану форме и универзалне вредности у кореспонденцији са дечијом публиком, као и сценска изводљивост комада.

Жири задржава право да не прогласи победника уколико, према његовој једногласној одлуци, ни један комад не буде одговорио на постављене значењске и естетске критеријуме на довољно високом нивоу.

Конкурс је анониман. Непотписане текстове у штампаној форми, означене шифром (4 примерка) и CD са копијом непотписаног текста у .pdf формату и означен шифром, треба доставити поштанским путем. У великој коверти са текстовима послати и затворену коверту са решењем шифре: наслов текста, име аутора, адреса боравка, телефонски и електронски контакти. Текстови и CD приспели на конкурс се не враћају. Текстове треба доставити на адресу:

**Позориште лутака “Пинокио”
за КОНКУРС UNIMA-е
Гоце Делчева 1
11070 Нови Београд**

Текстови који су у супротности са наведеним правилима пријаве неће бити узети у разматрање.

У Београду, 24. 08. 2015. године

XI

Сцена

НОВА ДРАМА

ОЛГА ДИМИТРИЈЕВИЋ

ОЛГА ДИМИТРИЈЕВИЋ



Дипломирала драматургију на Факултету драмских уметности у Београду. Писала позоришне критике за *Време* и *Театрон*. Учествовала на многим међународним радионицама, семинарима и конференцијама које се баве уметношћу, теоријом и родним студијама. На одсеку родних студија на Централноевропском универзитету у Будимпешти одбранила мастер тезу *Тело народне певачице: Конструкције националних идентитета у Србији након 2000. године* (2009). Изведени текстови: *Инженерши* (Дадов, 2009), *Радници умиру певајући* (Хартефакт фонд и Битеф, 2011), *Народна драма* (Позориште “Бора Станковић” Врање, 2012) и *Страни да се пооздравимо* у оквиру пројекта “Проток жудње” (ТкХ и ЦДУ, Загреб, 2014). Остали пројекти укључују кабаре *Иза оледала* (Културни центар Рекс, 2012), коуредништво књиге *Међу нама – неиспичане приче теј и лезбејских животиња* (Хартефакт фонд, 2014), повремени предавачки рад на квир и женским студијама у Београду и драматуршки рад у позоришту. Добитница Стеријине награде за драму *Радници умиру певајући* и победница на конкурсима Стеријиног позорја за оригинални домаћи драмски текст за драму *Како је добро видећи те ојети* (2014).

Жива архива социјализма

Драма *Како је добро видети ње ојети* прати судбину четири пропшне старице, “живе архиве социјализма” (како их ауторка описује), које се овде и сада, у свету који више не губи смисао него га уопште нема, боре за правду (које никада није ни било на претек, да се разумемо). Отуда не чуди што се на почетку текста каже: “Мрачно је и много мрачно а биће још мрачније.” Питање је само, дакле, шта правда дође нама, а шта правда каже да ми дођемо њој. Све друго су трице.

Баш као и у другим текстовима Олге Димитријевић (*Народна грама, Радници умиру њевајући*) и овде се феномен друштвено-политичког суноврата пласира сирово – али не без осећајности, никако једнодимензионално и фаталистички, као нешто што је безнадежно. У стилу писања препознаје се специфичан ауторски систем. Смео и утемељен. Са јаким иронијским отклоним. Систем који подразумева преплитање прошлог, садашњег и будућег времена, преплитање драмског и дневнички интимног, преплитање стихова и прозе, поништавање јасне границе између реплика и дидаскалија. Плус ех-уи поп-култура. Сам наслов драме упућује нас на “Нове фосиле”, а на ту плау-листу одмах ваља додати Радојку Шверко и Терезу Кесовију, Мирослава

Илића и Мишу Ковача, Виду Павловић, Индексе, Наду Топчагић и (обавезно!) партизанске песме.

Јер јунакиње драме имају импресиван стаж који подразумева период пре и после Другог светског рата, живот у ушушканом СФРЈ комунизму, распад заједничке државе и транзицију која има намеру да их сатре. Међутим, упркос својим годинама (најмлађа има седамдесет пет а најстарија деведесет), четири хероине “чији свет полако нестаје” не признају старост као пораз. Без јефтиног сентиментализма боре се за солидарност и мањинска права и при том не ходају, него трче и јуришају.

Како је добро видети ње ојети је поетична, духовита и на моменте меланхолична драмска слика, у шеснаест призора, са прологом и епилогом. И са свим потребним предиспозицијама за настанак дуговечног сценског *blockbustera* о животном добу када људи одбијају да траће време радећи оно што не желе. На први поглед, рекло би се драма о старости и носталгији. Суштина је ипак баш у супротном. У дуговечности и у успоменама. У дирљивој осећајности главних јунакиња, у њиховом немању страха од смрти, у несталним искрама лепоте коју проналазе унутар евро-реформаторске беде у којој живе. Веће од живота. Рекло би се да је то њихов мото.

Олга Димитријевић

КАКО ЈЕ ДОБРО ВИДЕТИ ТЕ ОПЕТ*

* драма награђена на Конкурсу Стеријиног позорја
за савремени домаћи драмски текст, 2014.

У ДРАМИ СЕ ПОЈАВЉУЈУ:

ДРАГИЦА, од ње све почиње

РУЖА, добра вила

ЗАГОРКА, незгодан играч у пензији

ИВАНА, партизанка ex machina

Ту је и Иванов син, неки писар, и још понеко,
али њих ионако презиремо и може комотно да их игра једна особа.

Пролог, нормално, говори Драгица.
С друге стране, сасвим је свеједно ко говори епилог, само да га говори.

АФЖ-у, ешто, онако.

ПРОЛОГ:

Мој свет нестаје полако.

Променили су тротоаре, поплочали их и они су сада лепи. Неке нове зграде су дошле, неке су опет окречене, и они локали у улици испод су сви постали нешто друго.

Продавнице у којима сам ја радила сада су углавном празне, или дате у закуп, у сваком случају у њима више нема лоше моде и ниских цена. Нема ни нас жена, нема заправо ничега, осим масивних регала и прашине. Ја сам тамо радила, а сада је ништа. Ето, и од овог женског рада, баш као и од нас, на крају не остаје ништа осим прашине.

Мој свет, и пријатељи, нестају полако. Неки су се стопили са болничким креветима, неки су падали на улици, понегде је био несрећни случај, и тако редом. Мој свет нестаје на хиљаду начина.

Највише ми је жао сећања која више нико не може да чује.

Сећања на радне акције

Сећања на доделе станова

Сећања на Кнез Михајлову закрену аутомобилима

На годишње одморе у одмаралиштима предузећа
Арапе и црнце који су говорили српскохрватски, полицијске рације кад им време није, трапаве прве телевизоре и другачије акцендовање и стил глуме у филмовима

На секс који смо имали пре брака и за време брака изван њега

Рад на црно, крађу трешања

Послератну глад

Проблем са сећањима је што неће више никоме значити, као што наши животи више никоме не значе. Ми смо нацак бабе што узимају место у превозу,

узимају пензије, праве гужве код лекара и просто су некорисне, осим ако не причувају унучиће с времена на време.

Ми смо живе архиве социјализма и сви једва чекају да умремо да би и сећање умрло заједно са нама.

Мрачно је и много мрачно а биће још мрачније.

Зашто си баш сада морала да одеш и то баш пре мене, што нисмо у исто време или ја барем само мало пре?

I ДЕО

1. САХРАНА

ДРАГИЦА:

Поворка иде преко Новог гробља. Иду прво она кола са ковчегом, онда иде родбина, и ту негде иза најмлађе ћерке ожалошћене фамилије стојим ја, а около и поред мене је још пуно људи у поодмаклим годинама.

Поворка иде преко Новог гробља. Драгичине ноге то тешко подносе. Али она иде, иде, и све гледа у ковчег. Важан део њеног живота одлази са тим ковчегом, и то зна већина у поворци, али исто тако не зна шта би тачно с тим. Музика свира, а Драгица у себи пева песму која се свира.

ДРАГИЦА:

Не волим јесен

Не волим кад пада лишће златно

Не волим кише

А не волиш ни ти вероватно

И јесен плаче за тобом

Јесен двехиљаде неке

Прекјуче смо последњи пут
 Шетале крај реке
 Сада смо стигли где треба
 Онда је дошао поп
 Ми сви у поодмаклим годинама
 Сви тихо псујемо
 Ивана, ти би овог пушком отерала

Све то што Драгица у себи понавља, породица по-
 којне Иване добро зна, али на то не даје ни пет пара.
 Они су тог попа и довукли, јер тако је ред од деведесет
 и неке, а Ивану наравно ни питали нису. Нису питали
 ни Драгицу, далеко било.

Поп ради своје и одради и оде. Породица ради
 шта се већ ради на сахранама. Неко одржи понеки го-
 вор. Била си добра мајка и баба и знала си да све радиш
 по своме. Одрже неки говорчић и бивши саборци јер
 био би већи скандал да ништа не кажу, и после отпе-
 вају песму. А Драгица ништа. Онда се оде на ручак, и
 на ручку, па знате већ шта.

ДРАГИЦА:

Звецкају виљушке
 Звецкају ножеви
 Звецкају чашице ракија којима се наздравља
 за душу
 Алкохол хвата а храна леже у стомак
 Дугачки су столови у ресторану поред гробља
 И старо и младо звецкај есцајгом
 Деца полако почињу да креште
 Овамо креће прича о политици, а онамо пола-
 ко падају вицеви да се опусти свет
 “Добро је да иду како је и ред”,
 Чује се понегде
 У мом тањиру супе плива нека мала буба
 Дави се
 Удавила се
 Гледам у свој тањир супе

Сто људи седи у ресторану
 Сто људи а ја као да сам сама
 Сви једу
 Сви једу
 Звецкају
 Мљацкају
 Ђаскају
 Звоцају
 Куцкају
 Ђацкају
 Мрљаве
 Алаве
 Ја не могу.

Драгица спушта своју кашику, устаје од стола и
 одлази. Као да нико то није приметио.

2. ПРАЗАН СТАН

Врата стана се затварају за Драгицом тако да се
 њој чини да су одјекнула као никад пре. Напољу киша
 и даље пада, сваки звук одјекује празним станом, сва-
 ки звук за Драгицу значи празнину, велику празнину,
 и празан простор у ком је до прекјуче било свега, пра-
 зан простор препун предмета које је до прекјуче Ива-
 на додиривала, подизала, узимала, користила. Празан
 простор у ком стоји само Драгица, коју је до прекјуче
 Ивана грлила и волела, као што ју је грлила и волела
 последњих четрдесет и нешто година.

Драгица одлази до старог грамофона, и притиска
 дугме, не би ли барем песма попунила сву ту празнину.

“Остављаш ме саму
 Тако грубо и тако изненада
 Остављаш ме саму
 Након свега што ми значиш
 У том изгубљеном времену
 У ком нема милости за смех

Остављаш ме саму
Након година и љубави
Ти одлазиш без поздрава...”

Радојка Шверко пева са грамофона изнова и изнова, као да би певала до вечности. Али ништа не траје вечно.

У собу ступа Иванин син. Лешинар који хоће стан, и смислио је како да га добије. Упркос уговору о доживотном издржавању који су Драгица и Ивана имале као симулацију брачног уговора, он је смислио да се дочепа стана, и смислио је како. Однос снага овде је крајње неравноправан. Ово је сада њихов дијалог, Драгица па лешинар, Драгица па лешинар:

Шта хоћеш, лешинару?

Немој да отежаваш.

Знам ја шта хоћеш, али не знам одакле ти образа.

Није ни мени ово баш пријатно.

Да ти је стварно непријатно, не би ни долазио.

Ја имам троје деце.

А ја седамдесет пет година.

Знам. И шта ће теби оволики стан. На млађима свет остаје. И закон је јасан.

Ово је моја кућа.

Ово је била кућа моје мајке. А сад је, значи, моја.

Ми имамо уговор. Не можеш да ме избациш.

Адвокат каже другачије. Лако ћу да оспорим тај ваш уговор.

Видећемо се на суду.

Не лупај. Видећемо да ти помогнемо мало за почетак.

Како?

Спакуј се, Драгице. Наћи ћемо ти неки дом, да га плаћаш од пензије.

Не треба мени дом. Ово је мој стан. Хоћу да умрем у свом стану.

Никад није ни био твој.

Јесте.

Није.

Иди. Иди.

Молим те да се спакујеш када сутра поново дођем.

Иди!

3. ПРАЗАН СТАН А ОНИ СУТРА ДОЛАЗЕ

Када једној жени која је управо остала сама после неколико деценија заједничког живота, кажете да мора да иде из стана у ком се одвијао тај заједнички живот, она може свакојачко да одреагује. Драгица се овом приликом осећа празно, као што је празан стан. Чак је и Радојка престала да пева са грамофона.

Одједном јој се чини да је превише свега, превише ствари, превише старих регала, одеће, књига, посуђа, фротира, завеса, столова, чаша, слика, абажура, Бурди, кревета, кауча, сијалица, витрина, фотеља, музичких уређаја, рамова, фигурица, столица, виљушки, ножева, биљака на тераси и биљака унутра, папира. Масиван је и фрижидер, и судопера, и телевизор, и веш машина, и замрзивач и ципеларник. Масиван је тај свим и свачим испуњен велики простор.

Сваки предмет носи Иванин траг. Али Иване више нема.

4. КАКО ЈЕ ДОБРО ВИДЕТИ ТЕ ОПЕТ

Било је осам на Тргу цвијећа. Од Трга цвијећа, односно Цветног трга, спуштате се низ Масарикову, из Масарикове даље у Народног фронта. Ту се завија друга надесно, па прва лево и ту је Ломина улица. У овој улици живела је кума моје мајке, са својом мајком, а ту је живела и моја мајка док је студирала. Код куме у стан, и код њене такође покојне мајке, ишле смо као мале, моја сестра и ја, мама нас је водила, имам и даље негде дневничке записе из трећег разреда основне где о тим посетама пишем као о најлепшим данима у животу (зато што бих тад губила неке часове или добијала петице, и онда бисмо мама, сестра и ја ишле у мекдоналдс, па на кокице и слатко, читање стрипова и тако те ствари код кума Мире у Ломиној).

Као и мама, и Мира је умрла изненада и напрасно једног дана, и онда је сахрањена у свом старом граду и отад нисам била у њеном стану, нисам толико ни улицу посећивала, али сваки пут када прођем кроз њу, сетим се тог стана, и слатког, и стрипова, и старих бројева Бурди, и сунца које је падало по стану цело поподне.

Али то сад уопште није толико битно и ово је била велика дигресија. Битно је да смо ми тренутно на Тргу цвећа то јест на Цветном тргу, и да се спуштамо кроз Народног Фронта и Балканску до Ломине. Дан је врло леп, један од оних лепих сунчаних дана који се задесе Београду, и том маршрутом сада иде једна старија жена, Драгичиних година, онако, пристојна старија жена без неких посебних обележја. Са њеног тела ми не видимо ни колико тачно година има осим да је старија, не видимо ни којој друштвеној класи припада јер на себи има ту одећу која је пристојно скројена али опет врло стара.

Драгица случајно баш у том тренутку пролази Ломином улицом, иде туда јер воли туда да пролази, и улица је, као и мене, сећа на неке лепе ствари. А са исте стране улице, ка Драгици хода она пристојна старија жена из претходног пасуса. Пошто је Драгица

замишљена, оне се скоро сударе, што ће бити велика срећна околност.

Две жене се загледају у лица, па се збуне, па наставе, а онда се скоро истовремено окрену и дрекну “Драгице” и “Ружо”.

И загрле се:

РУЖА: Па колико времена је прошло?

ДРАГИЦА: Не знам.

РУЖА: Не може се ни избројати.

ДРАГИЦА: Нисам знала да си у граду.

РУЖА: Нисам знала да си жива.

ДРАГИЦА: Одавно већ нисам мислила о теби.

РУЖА: Међу нама дани и године стоје!

Искрени смех старих другарица на ову смешну музичку референцу. И неверица. Па настављају:

ДРАГИЦА: Ех да. Зар ниси била негде у белом свету?

РУЖА: Била до мировине то јест док Душан није умро.

ДРАГИЦА: А сада?

РУЖА: Ех а сада. За сада ме не питај. А ти?

ДРАГИЦА: Ех а ја.

Драгица то тако каже да је Ружи јасно да неки велики, превелики бол превире у Драгици. И да јој треба друштво, пријатељско женско као, уосталом, и Ружи самој. И логично:

РУЖА: Нећу ништа да те питам. Хајде дођи код мене.

Да се испричамо мало.

Хвата је под руку, и крећу полако налево. Ружина кућа је, наравно, одмах ту, у тој улици. И две жене улазе.

5. РУЖА И РУЖЕ

Мало је тешко прићи Ружином стану, јер одмах до њега стоји скаламерија цигли, малтера, скела и других ствари које чине новоградњу у настајању. Атрактивна је локација, па нема смисла расипати све те потенцијалне квадрате на полураспаднуте предратне зградице. Тако је речено и Ружи, али она то није баш најбоље разумела, ваљда и зато што, као жена архитекте из доба социјалистичког модернизма, презире комплетну транзициону архитектуру.

Разумела Ружа или не, инвеститор неће одустати тако лако и од њене парцеле, али до тога ћемо доћи касније. За сада нам је важно да је стан у једној приземној згради у Ломиној, сличан онај из мог сећања, гледа на реку и у њему шкрипи бродски под, онај још од прерата. Већ је негде пред крај дана, кроз оне миље-завесе пада светло, жуто да жуће не може бити, јер је већ време да сунце зађе, и то даје посебну атмосферу целој просторији.

Уз један зид је један кауч, уз други зид други, овако на прву делује да је комбинација зелене и браон, као у свим старим становима. Уз трећи онда дође сто, и две столице и тамо поред је телевизор. На столу је, погађате, цвеће.

РУЖА:

Раскомоти се
И смири
Није ти лако, јасно је мени
Реци ми сад, као жена жени
Живиш ли добро
Имаш ли здравља
Чујеш ли се са неким
Од старих другара

ДРАГИЦА:

Ех, Ружо моја
Не знам ко је жив преостао
Не знам ни ја зашто живим више

РУЖА:

Нисам те довела овде да ми се давиш у очају
Него да попричамо и испричамо се

Да се нагледамо ових нових лица пуних бора,
као да би додала Ружа, када би била склона патетици
као што није.

РУЖА:

Идемо, да ставим прво каву.

ДРАГИЦА:

И слатко, не заборави
Лепо ти је овде

РУЖА:

Лепо, лепо, лијепо ће ми бити када дођу да руше.
Прете сваки дан.
Долазили су већ неколико пута, нудили паре и станове,
тако су већ срушили овдје пар кућа, а што ће мени паре и кућа
и да се селим сад под старе дане.

ДРАГИЦА:

А деца?

РУЖА:

На другом крају свијета. Дођу за Божић и за летовање.
Долази ми овако сваки дан Зага. Бежи од својих.

ДРАГИЦА:

Ко је Зага?

РУЖА:

Суседа једна ту. Дружимо се годинама.
Него, хајдемо по једну. Како оно каже пјесма:
Пријатељи стари гдје сте
Као зрака младост мине...

ДРАГИЦА:

Јаој, тај твој глас.

РУЖА:

Пропао је. Нисам пјевала годинама. Нудили ми неки, звали ме, све сам их одбила.

ДРАГИЦА:

Па што, има још наше генерације?

РУЖА:

Е, моја Драгице. У души сам Југословенка, када је пукла Југославија, и ја сам пукла и повукла се. Што имам да им пјевам, нек пјевају сами.

Станка у разговору. Ружа и Драгица би сада требало да се испричају, да препричају једна другој сво то време које се нису виделе, а то је много година, онолико колико се мери у деценијама. Али Драгица не може, све јој је кнедла у грлу, а Ружи исто бива мало нелагодно, ал јој се и прича. Па Ружа тако изабере да прича.

РУЖА:

А ти?

Породица, унуци, синови, кћери, муж

Где ти је све

Гдје живиш

Имаш ли добру пензију

Како си преживјела ово време

Ја сам мислила

Да када он умре

Да ће и мени бити крај да ће и мени бити доста

Због њега сам дошла овдје да останем

Да ми се увијек док причам мешају два дијалекта

Трпела што су ми убацивали у поштанско сандуче по националној основи

Љубав већа од живота а већа и од моје пјесме

Неће ваљда он пре мене кад дође време за то

Ако он први оде и мени ће вријеме стати

А онда не само што ништа није стало

Већ

Прошло је толико дуго

Срце већ одавно тугу не крије
Откада је једну ракију стукло
И на под пао, ко да га било није

Баш јутрос, стигло ми је једно писмо.

Драга мама

Деца расту а ја сам добио неки нови посао

Умро је он

Па је отишао син

Не знам ни ја више што је било и што је боље за ову причу

Битно је да сам сама и да склапам крај са крајем

Где сам то данас прочитала

Кад напуните шездесет траје још ваш живот

Али је ваша прича испричана.

(А колико је тек прошло од мојих шездесет!)

Гдје ли сам то данас прочитала?

Видиш, више не памтим ни шта читам, а ускоро нећу моћи ни да читам. Ускоро, сигурна сам. Што ће ми читање под старе дане.

И сад као да пева шлагер:

Некад сам пјевала некад сам била сретна

И свет био је сретнији но сад

И земља и плата је била већа

А о тиражима плоча да не говоримо

Некад сам пјевала некад сам била сретна

Имала сам сина

Имала и мужа

Муж је сада два метра под земљом а син две тисуће километара далеко

Певала сам све сам пјесми дала

Пјевала сам о љубави тужној

И о кишним ноћима у парку

О лепоти пролетњег дана

И о једној лепој земљи

Заправо, о свему о чему су тада певале пјесме
Сад те лепе земље нема
И ја немам више о чему да певам.

ДРАГИЦА:

Јутрос сам дошла са гробља. Боље да сам и ја
легла у гроб.

РУЖА:

Је л' ти муж умро?

Драгица не одговори него се заплаче, ионако је на
ивици суза још од половине Ружиног монолога. Ружа,
тактично, одустане.

РУЖА:

Ајде, ајде. Не клони духом.
Ти си, моја Драгице, увијек била
Жена са два срца
Ако једно стане друго ће да куца.

И не постоји више ништа, ни пристојност, ни
срамота, ни уздржавање. Ту је само велика Драгичи-
на туга, Ружино бескрајно разумевање, и старо прија-
тељство које се за то једно једино поподне обновило
у свој јачини и љубави. Стога се и Драгица усуди да
бојажљиво пита:

ДРАГИЦА:

Ружо, је л' могу да преспавам овде?

РУЖА:

Наравно да можеш. Биће ми драго.
Седи само
И причај ми још
Да не буде да само ја причам.

ДРАГИЦА:

Тужна сам
Драга моја
Никада ми није било тако тужно
Него као јуче

Или данас
Кад се видим како стојим и седим
Заваљена и спора
Мршава
Пропала
Упала
Каква никада нисам била и какву се не памтим
Од оног што је било тело
И жена и то све
Остало је пола
А причам и даље.

Некад се плашим да ће се превише причати
када тело више нема ништа да каже. И оно ће
тако да стоји и трули а глас да излази и то све.

Страшне су ствари које Драгица прича, страшно је
велико Ружино саосећање, и њихова пријатељска љубав
која се поново, после много година, буди. Две жене ће
се сада загрлити, чврсто и љубавно, срећне што нена-
дано проводе поподне у овом стану, уздрмане сећањима
и промишљањем свог садашњег статуса у друштву.
Или, укратко, као што Ружа каже:

Држи се, драга
Можда нису најсретнија времена, али барем
поново имамо једна другу.

“Можда нису најсрећнија времена али сад поново
имамо једна другу”, још је вртела Драгица у глави ту
реченицу када је легла у кревет. Ту, у Ружином стану,
плакала је до касно у ноћ.

II ДЕО

ПРОЛОГ:

Све ово
 Град и комшилук
 Превоз и станови
 Ово је пуно тихе смрти
 Пуно нашег старог зноја
 Оног проливаног кроз године изградње
 Оног ког више не препознајете
 Живите у зградама окупаним нашим знојем
 По нашем зноју возе ваши аутомобили
 И култура овог града је натопљена њиме
 Превише га је проливено
 Превише сте га прегазили
 Толико да ми никада нећемо имати безбрижну
 лагодну старост.

6. ЈУТРО ЋЕ ПРОМИЈЕНИТИ СВЕ

Ружин трошни стан почиње да се тресе како почиње бушење на парцели поред. Грађевинари и приватни инвеститор изводе грађевинске радове и, што се каже, унапређују град. Некад су ту живели појединци и појединке као Ружа, а сада ће живети, када заврше и ако не буде спекулација, маме, тате и деца. И грађевинска мафија негује породичне вредности.

На Ружину кућу сенку баца та зграда што је никла до њене, па је двориште мало мрачно. Каже Ружа да то није добро ни за њене руже.

И Драгицу буди та бука, мало је дезоријентисана по буђењу, јер ипак није спавала у својој спаваћој соби. Она је још буновна, а из кухиње допире жамор, и мирис кафе. Онда види руже на столу па се сети где је.

Ружа је за трпезаријским столом а Загорка нешто прича док закувава кафу, као свака права комшиница која се осећа као да је код своје куће.

ДРАГИЦА:

Добро јутро.

РУЖА:

О, драга моја. Ово је Загорка, да је нема теже би ми било.

ЗАГОРКА:

Ево има кафе за све.
 Тако ти кажем, Ружо, они то не би смели да раде.
 Ако нећеш да им продаш, не могу да те избаце.

РУЖА:

То је било тако у твоје вријеме.
 Сад могу шта хоће.
 Видиш да буше ко будале,
 Свако паметан би до сада изашао.

ЗАГОРКА:

Гледај, можеш да их тужиш.

РУЖА:

Нема ништа горе од суда.

ЗАГОРКА:

Ало, жено, ти си луда,
 У суду је живот!
 Све се ви бабе плашите да изађете на фронт!

РУЖА:

Одакле ми новци.
 А и док се процес заврши могу да умрем.

ЗАГОРКА:

Они то хоће.
 Али не смеш да их пустиш!

РУЖА:

Где, жено, знам колико ћу да останем жива?

ДРАГИЦА:

То увек дође изненада.

ЗАГОРКА:

А која си сад па ти?

Ружо, непозната лица у кући имаш.

РУЖА:

Моја стара другарица.

ЗАГОРКА:

Ал ти је другарица

Какав је ово став?

Какве ово дефетистички настројене посетиоце имаш?

Одакле си је уопште ископала?

За Драгицу је ово превише и она излази напоље. Ружа покушава да смири Загоркин незгодни карактер, што и неће бити неки проблем, јер она је тип жене који брзо и безразложно плане и бреца се, и још брже смирује и прихвата.

РУЖА:

Загорка, не буди безобразна!

То је моја Драгица

Среле смо се јуче на улици

Замисли, чудом препознале

Па нисмо се виделе

Боље да не кажем од када

И престани са тим твојим

И медведа би преплашила!

И сад да јој се извиниш!

ЗАГОРКА:

Добро, извини, откуд сам знала

Кад прича глупости.

РУЖА:

Ниси јој дала да дође до ријечи.

ЗАГОРКА:

У реду, умем некад и да претерам.

РУЖА:

Да јој се извиниш! Драгице...

Па гдје је сад?

ЗАГОРКА:

Нисам је ваљда ја отерала?

Јеси, Загорка, јеси. Наравно, праштамо ти, јер ниси могла да знаш колико је Драгица неуобичајено осетљива у овом тренутку. Ипак, сада ћеш морати да исправиш своју брљотину.

Ружа је, кад схвати да Драгице више нема нигде у кући, уплашена. И реагује у складу с тим.

РУЖА:

Па ти, стварно, ниси бистра.

Што си морала тако да јој се обратиш?

ЗАГОРКА:

А шта је она, свилена нека?

РУЖА:

Осетљива је у последње вријеме.

ЗАГОРКА:

Откуд сам ја то могла да знам. Одједном видим непознату жену у кући која нема ништа паметно да каже.

РУЖА:

Јаој, Загорка! Чекај, гдје је могла да оде...

ЗАГОРКА:

Па кући, где би?

РУЖА:

Плашим се да то није опција. Што би онда пре-спавала овде?

Загорки и даље није јасно све, али се сад и она мало забринула, на себи својствен начин.

ЗАГОРКА:

Истерала сам ти другарицу на улицу, црна ја.

РУЖА:

Чекај, шта је оно мрмљала синоћ
Да је дошла са гробља... Заго, па она је на гробљу!

ЗАГОРКА:

Шта ће тамо?

РУЖА:

Сахранила некога јуче,
А није хтела да каже кога.

ЗАГОРКА:

Мужа?

РУЖА:

Ма не.

ЗАГОРКА:

Дете?

РУЖА:

Не знам.

ЗАГОРКА:

Пусти причу. Хајдемо по њу.

7. ДЕСАНТ НА ГРОБЉЕ

Овде сад иде једна сцена коју ћемо ми, пошто смо у позоришту, морати највероватније да замислимо.

Наша Драгица је збрисала из куће јер јој је било непријатно, с тим што није заборавила да претходно кришом покупи руже из вазе, и сада седи на свежем гробу и плаче. Сви који прођу поред и примете свежу хумку и године рођења и смрти на њој, мисле да Драгица плаче за сестром; логично, ником није ни на крај памети да она плаче за својом љубавницом и животном партнерком, а помало и за собом самом. Али то је тако са свим невидљивим женско-женским, и сличним, љубавима.

Седи она тако на клупици поред гроба, кад доле кроз капију улећу Ружа и Загорка, и праве прави, партизанским речником речено, десант на Ново гробље. Да је ово цртани филм, или играни, ми бисмо могли да их видимо како иду од парцеле до парцеле и гласно дозивају Драгицу. Пошто није, замислићемо да су оне све то радиле, и онда се, баш као у неком филму, среле баш ту где је сахрањена Ивана и где Драгица седи на клупици поред њене свеже хумке, и проклиње Иванину фамилију што су јој ставили крст на гроб, јер Ивани је, као старој АФЖ-овки, до крста било стало колико и до неписмености, што ће рећи презирала га је из дна душе.

РУЖА:

Знала сам да ћеш овамо да дођеш. Призиваш ли, призиваш.

ДРАГИЦА:

Јој, Ружо моја...

ЗАГОРКА:

Немој ти њој Ружо моја. Пустила те у кућу, спаваћицу ти дала, а ти тако ни да се поздраваш већ бежиш.

РУЖА:

Пусти је, видиш да није при себи.

Драгици већ помало креће на живце ово тетошење. Ипак је она жена која уме брзо да се прибере.

ДРАГИЦА:

Добро сам. Па не могу да будем код тебе по цео дан.

ЗАГОРКА:

А где ти је кућа, несрећнице?

ДРАГИЦА:

Овде.

РУЖА:

Бути, баба, још ниси мртва, не трчи пред руду.

ЗАГОРКА:

Ко ти је ово умро?

Драгица би да каже, али, како то рећи тек тако, па зато само нешто промрмља. Нису ни Ружа и Загорка блесаве, па знају да сад не треба да чачкају даље, доћи ће време и за то. Зато ће само Ружа, уз највећу пажњу и љубав овог света:

РУЖА:

Хајдемо, Драгице, дома.

И тада, на тренутак, свима се учини као да су чуле неки глас који је нешто ниоткуда рекао. Заправо, вероватно је само фијукнуо ветар јер би заиста било превише да су још и мртви почели да нам се обраћају.

Ухвате се тако њих три другарице, руку под руку, и крену полако ка излазу.

8. НАЈЛЕПША ЈЕ ОНА ЖЕНА ЗА КОЈОМ ТЕ ДУША БОЛИ

Ружина кућа је овај пут без ружа, али ту су слатко и кафа. И ракија, али то вам нисам рекла, да не буде да претерано износим интиму старијих госпођа.

РУЖА:

Драгице, хајде причај.

ДРАГИЦА:

Шта да причам.

РУЖА:

Гледај, драга. Деценијама се нисмо виделе, ал знам те ко злу пару. Нашла сам те малтене на улици, немаш где да одеш, а онда идеш да плачеш на гробу неке жене. Мораш ми рећи шта се дешава.

ДРАГИЦА:

У праву си, остала сам без стана.

РУЖА:

Па како?

ЗАГОРКА:

Јесу ти узели преко хипотеке?

РУЖА:

Је л' преко жиранта?

ЗАГОРКА:

Неки кредит пропао?

РУЖА:

Унуци све прокоцкали?

ДРАГИЦА:

Ма ништа од тога.

Велики колективни уздах. Ове две су уморне од набрајања, а Драгица уздише јер види да ће сад морати да им каже, иако не зна одакле би почела, јер, руку на срце, како бисте ви уопште почели ту причу пред дојучерашњим незнанкама?

Али, мало по мало, онако стидљиво, ипак она почне.

ДРАГИЦА:

Ето.

Шта да вам кажем.

Ја сам вам живела четрдесет и кусур година ту.

У том стану мислим.

Живела сам са

пријатељицом, и она је сад умрла.

Сад, скоро.

Па су дошли њени и избацили ме из стана.

ЗАГОРКА:

Са пријатељицом, мислиш...

РУЖА:

... мислиш *пријатељицом*?

ДРАГИЦА:

Да, пријатељицом.
Да, тако мислим.

Ове друге две само се згледају. Не чује се овако нешто сваки дан.

РУЖА:

А била си ти увек тако мало на своју руку, па и у школи.

ДРАГИЦА:

Па јесам.

ЗАГОРКА:

То је био њен гроб тамо?

РУЖА:

Ој, душо моја!

ДРАГИЦА:

Да, Ружо моја.

Каже Драгица ово, па све три прасну у смех и сите се исмеју. Јер се ове госпође другарице, са свим својим животним искуством, врло добро разумеју, а и свака туга ту и тамо мора мало да се разбије.

ЗАГОРКА:

А ја, видиш, никад пре нисам чула да тако нешто има!

РУЖА:

Их, ал си затуцана, где нема. Ово што сад овако причају о парадама, свашта, било откад је света и века.

ЗАГОРКА:

А добро, како се то десило?

РУЖА:

А и ти свашта питаш.

ЗАГОРКА:

Па где знам како то иде?!

РУЖА:

Па иде ко и свуда што иде. Заволе се млади, па праве глупости...

ДРАГИЦА:

А ваљда ја треба да испричам!

У ГЛАС:

Причај, причај!

ДРАГИЦА:

Нисмо ни биле толико младе, то јест, није она. Ето, тада је била зима. Зима у граду каква се само замислити може. Снег свуда, пуно пада, а мало се чисти. Ја сам ишла у биоскоп. Дошла тамо, и карте биле распродате, и налетела ја на Ивану која је имала карту вишка.

А она, онако, у униформи, скоцкана. После филма смо отишле у Москву на колаче и понеку ракијицу. Кад смо изашле одатле снег је поново падао, а она ме позвала код себе на још по једну. И тако је почело. Педесет година чисте среће.

РУЖА:

Педесет година!

ЗАГОРКА:

И кажеш, чиста срећа. А свађе, а чарке, мора и то да буде?

ДРАГИЦА:

Их, па свађале смо се, где се нисмо свађале. Па смо се онда мириле. И тако у круг. Ко и сви. А било је много лепо.

ЗАГОРКА:

И шта сад, ти не смеш да се вратиш?

РУЖА:

Па то је твој стан.

ДРАГИЦА:

Мој, а чији би био. Ал кад нема.

Оставила је она то мени, склопиле смо и уговор. Али њен син ме је тужио, тера ме напоље, има адвокате, везе, све. Има рочиште за стан данас, ал што да идем кад знам унапред шта ће да буде.

РУЖА:

Да је наша Партија још ту, то се не би десило!

ЗАГОРКА:

А и ти си смешна.

РУЖА:

Није! Да је наша Партија остала, до сада би то било све решено!

Што је најгоре, има нечега у овој Ружиној тврдњи. Да је било ко што Ружа замишља и њена Партија остала, сигурно би већ негде почетком двадесет првог века била донешена историјска одлука, да не кажем декрет у стилу: “другови и другарице, наша партија је одлучила да исправи историјску заблуду према друговима и другарицама хомосексуалцима, и они од данас уживају пуна права као и сви остали Југословени”... Шта би било кад би било, није то сад ни битно, него је битно да ова прича око стана буди у Загорки стару страст за старом професијом, угашену одласком у пензију.

ЗАГОРКА:

Онда би та твоја Партија морала и све законе да промени. За почетак онај о наслеђивању.

Неће Ружа баш да се свађа са Загорком о томе, ипак правничке заврзламе нису њен терен, па се одмах врати на занимљивије, односно ведрије теме.

РУЖА:

Па ко је кога први пољубио?

ДРАГИЦА:

Их, где могу сад да се сетим!

РУЖА И ЗАГОРКА:

Немој да нас лажеш!

ДРАГИЦА:

Добро, добро. Мислим да сам ја њу. Додуше, она да је жива, рекла би да је она. Ал то је зато што она мора да буде прва у свему.

РУЖА:

А како сте... знаш, *оно*...?

ЗАГОРКА:

Ружо!

Ма шта је то питаш!

РУЖА:

Па кад не знам, занима ме.

Неће Драгица на ово да одговори, наравно, урође-на пристojност је спречава, али јој је драго што је неко питао. Па настави да прича даље, прича ли прича Драгица о својој Ивани, а време само лети. И свако мало нека од њих пита: а шта ово, како ово, шта је тада било, а пита и Драгица њих за детаље њихових приватних живота.

Кад у једном тренутку, а пуно је времена прошло, зазвони неко на врата. Партибрејкери, наравно. Све се одједном ућуте, па крене панично шапутање.

ЗАГОРКА:

Не отварај.

ДРАГИЦА:

Што?

ЗАГОРКА:

Не отварај.

РУЖА:

Опет иста прича

Е сад ћу вала да их отерам.

ЗАГОРКА:

Немој, како ћу после?

РУЖА:

Не могу тако са тобом.

ЗАГОРКА:

Пусти, шта да им радим.

РУЖА:

Онда боље тихо, да не чују да смо овде.

ЗАГОРКА:

Знају они добро где смо.

ДРАГИЦА:

Шта се дешава?

Сад већ креће и лупање по вратима. И глас иза који виче:

“Ружо, Загорка!”

РУЖА:

Не, не, не...

ГЛАС:

Отворите! Знамо да сте ту!

И Ружа, шта ће, оде да отвори.

ГЛАС НЕКОГА ИЗ ЗАГОРКИНЕ ФАМИЛИЈЕ:

Како вас није срамота. Како тебе није срамота. Она пије лекове. И мора кући.

РУЖА:

Није она дете.

ГЛАС:

Ма горе сте од деце.

ЗАГОРКА:

Пусти, Ружо, идем.

Устане, прође покуњена, и оде. Оде Загорка, а Ружа довикује:

РУЖА:

Не дај се, Загорка!

ДРАГИЦА:

Е, свашта. Одрасла жена, а овако да је воде.

РУЖА:

Пусти, увијек иста прича. Искраде се тако сваки дан, дође, пијемо каву, и ето таман у вријеме ручка, дођу по њу.

Драгица се замисли и уздахне. Ето, неког избаце из куће, а неког гурају у кућу. Окрени обрни, тешко је бити жена.

А није ни њој лако.

ДРАГИЦА:

Па како могу тако са њом?

РУЖА:

Ех, како. Она ти је доцкан добила дете, а то дете је касно добило своје дете, па је сад Загорка баба и мама од које се очекује помоћ у кући, или је обичан терет и нема своју сврху на овом свијету. Тако ти је то, некога терају из куће, а некога у кућу.

Драгица би да уздахне, али јој Ружа не да.

РУЖА:

Ти не брини ништа. Ти ћеш мени да останеш овде. Кад има мјеста за мене, биће и за тебе. Док нас не избацие.

9. ГДЕ ЈЕ ЈЕДНА, ТУ СУ ТРИ

Војаџер је пуштен у свемир 1977, исте године када је Нада Топчагић певала “чекам ја, чекаш ти – остарисмо ми”. Сад је већ увелико друга деценија XXI века, и Војаџер је изашао из Сунчевог система, а ми смо сви, ето, заједно остарили. Живот, рекло би се, уопште није превртљив, баш као ни Ружин карактер и великодушност.

Та Ружина великодушност, то смо до сада научили, нема границе. Али границе нема ни инвеститорска похлепа. Уз јутарњу кафу нашим другарицама стигло је и писмо, ни најмање љубавне садржине.

РУЖА:

Ето ти.

Ваљда је то једино што је могло да се изусти у том тренутку. Драгица и Ружа седе, а очи пуне суза.

Врло нетактично, у стан упада Загорка, ко олујни ветар.

ЗАГОРКА:

Дошла сам

И рекла сам им: ИДЕМ!

Стајали су ко у чуду само

Па су рекли – луда жена

Баба једна истрошена

Пусти, веле, дошло јој да лупа

И ја сам онда лупила, није да нисам, али не онако како они веле, него шаком о сто!

Иде одавде сад ова баба

Превише времена таворим овде

Ви, матори, деца вам порасла

А сви сте од оне паразитске сорте

Баба вам је добра

Када скува ручак

А прави је терет

Кад доктора зове

Никад боље није било вама

Него кад се баба

Бактала са пеленама

Знам да само чекате да умрем

Да се простор отвори у стану

И направи шанк од моје собе

Кад сахраните ову стару врану

Ја стварно сад ИДЕМ!

Не желим више да кувам

И превијам пелене ноћу

Можда ми је тело старо

Ал и даље знам шта хоћу!

Загорка блиста одлучношћу, али ентузијазам јој полако спласне када види да је Ружа бризнула у плач. Плаче тако Ружа, а Загорки ништа није јасно, па јој Драгица само примакне онај папир с почетка сцене. Загорка погледа, па седне, да не кажем, стропошта се на столицу.

ЗАГОРКА:

Леле.

Куд ћу сад.

РУЖА:

Куд ЋЕМО сад.

Нашла си кад ћеш да одеш од куће!

Ко да си тинејџерка нека.

ЗАГОРКА:

Па знаш како кажу да се у старости подетињи.

Када ће да руше?

ДРАГИЦА:

Ево брзо.

РУЖА:

Ех, када бисмо могле нешто да урадимо.

ДРАГИЦА:

Ех, да нам је сада мој стан.

Заиста, где ће и шта ће сада њих три. Излаза нема, ни социјалних станова одавно нема, те другарице почињу елегију над својим животом:

Ех да су нам они дани

Они дани и године

Моја љубав кућу би нам дигла

Моја песма зидове би окречила

Моје знање би купопродајни уговор средило

Ал ја више немам љубав
 Ни ја не певам своје песме
 А мени је знање у пензији

Ми смо жене које су градиле овај град. Жене
 које су родиле ове што сад ту живе. Жене који-
 ма они које су родиле сада поручују да би било
 лепо да оду што пре.

Да не троше више паре из буџета за пензије
 Да не заузимају места у превозу
 Да не праве ред у пошти
 Ми смо само неке луде бабе.

У овом граду је све мање од нашег света. Нес-
 тале су продавнице и фирме: у којима смо ра-
 диле, у којима смо куповале одећу и намештај.
 Нестали су и стамбени фондови у које смо уп-
 лаћивале од плата. Нестала су и понека деца.
 О нашим пријатељима да не говоримо.

Ми смо градиле социјализам како-тако и то је
 наш највећи грех.
 Суочимо се, другарице моје, ми више не тре-
 бамо ником на овом свету.

Ја мислим
 Да ћемо све поцркати
 Онако, да ћемо цркнути
 Од једноставног немања пара
 Од очаја што их немамо
 Што их нисмо створиле на време
 Говоре нам – ради па заради
 То говоре данас, сада
 А ја сам радила и зарадила ал то што сам зара-
 дила ја више не видим
 Поцркаћемо
 Сви, само тако
 Поцркати

Да ће то колико ћемо поцркати бити један ве-
 лики невидљиви геноцид
 Читаве генерације
 Пензионера
 Геноцид
 Без испаљеног метка
 Али геноцид јер ће да нас почисте по једном
 нашем својству
 То је својство да не можемо више да радимо,
 или да оно што радимо не доноси профит
 Да нико не зна шта са тим радом, или тим про-
 шлим радом

Масовна смртна казна за милионе, за све нас.
 Намножили смо се, има нас сувише, претичемо
 на све стране. Не радимо а треба да радимо, а
 неплаћени рад у кући се по обичају не рачуна.

Поцркаћемо
 Ко да нас било није
 Ја имам живот иза себе
 Мој живот сада не вреди ништа
 И све што је остало за мном
 Исто тако не вреди ништа
 Ни пишљива боба
 Моје су радне године за мном
 За њих више никог није брига
 Ја сам сад само терет државног буџета
 Истрошена стара пензионерска лига

Али гледам ове младе
 Њима ће тек страшно бити
 Ја сам могла и радити
 Док је снаге било
 Радити зарадити
 На стабилном радном месту
 Поштено и беспрекорно
 Где сам једном дошла

Одмах после факултета
Ту остала целога живота
И ништа ми није фалило
Ови данас
Како дођу, тако оду
Ја у Партији нисам била
А имала сам посао
Сад не знам шта ће ми деца
Популарна плата
30000 динара
Пробни рад обавезан
То значи да може да те плати а и не мора
То значи да може да те искоришћава колико
хоће
То значи да можеш да се сликаш
Ђк ђк, сликали смо се, птичица

10. ПАРТИЗАНКА ЕХ МАСИНА

Како је ова њихова елегија потонула до највећих дубина очаја, или како је Драгица поменула рочиште, свеједно који је био разлог, одједном усковитла се ваздух, светло почне да се пали и гаси, а и транзистор и телевизор и остале кућне направе мало полуде. Што се каже, право стереотипно појављивање духа.

Појављује се Ивана, ко да је нису пре пар дана сахранили. Ружа цикне неки звук од шока, а Драгица исто од шокна цикне “Откуд ти”, а Загорка “Ко је ова”, скоро па у исти мах.

РУЖА:

Држи се, срце, ил си женско ил социјалистичко.

ИВАНА:

Шта сте се скамениле, ни кафом да ме понудите?

Ружа клечајући устаје да крене ка кухињи, али је Ивана прекине.

ИВАНА:

Шалим се, где сте виделе да духови пију кафу?

ДРАГИЦА:

Ивана, како је ово могуће?

ИВАНА:

Па ето, видиш да јесте, гледам вас па не могу да верујем како само кукате и очајавате. Бабе једне.

ДРАГИЦА:

Баба ми каже.

Него шта ћу него да кукам, како си могла тако да ми одеш?

ИВАНА:

Шта си очекивала, имала сам деведесет две године. Увек си тако ирационална.

ДРАГИЦА:

Ако могу да приметим, нема ништа рационално у појављивању духа умрле жене.

Стану све па се заједно исмеју, јер руку на срце и јесте смешно.

ИВАНА:

Дошла сам само да вам испричам једну причу. Четрдесет треће на Сутјесци, знате све, пета офанзива, окружили нас са свих страна, Тито рањен, Сава погинуо, ми гладни, готово. Заглавио се ту тако са мојом јединицом један од оних Енглеза што су долазили у делегацију. Ми опкољени, а он ме, као команданта, пита што се не предајемо. Ја му кажем, да питамо другове шта о томе мисле. Ја питам, и сви му се сити насмејемо у лице. И он, јадничак, шта ће, морао у пробој са нама. Кренули ми у пробој, распршили се на све стране, ударају меци, ударају гранате, али ми идемо, не стајемо. И кад

се све рашчистило, више нисмо имали ни хране ни оружја, ни неколико погинулих другова, али ми што смо остали имали смо једни друге. У преводу: престаните да кукате. И Драгице, шта смо, који ђаво, потписивале уговор ако нећеш да се позиваш на њега?

ДРАГИЦА:

Ти као да ниси живела овде. Рекао ми је да ће то лако оспорити, и он ће то да уради.

ИВАНА:

Он може да покуша, а шта ћеш ти по том питању?

ДРАГИЦА:

Твој син је зацртао да ће да узме тај стан, и шта ја ту овако матора могу!

ИВАНА:

Пусти ти мог сина, мој син је похлепни идиот.

ЗАГОРКА:

А ко га је васпитао да то постане?

ИВАНА:

Добра примедба. Него, нећеш ваљда да пустиш то тако да му прође?

ДРАГИЦА:

Ајде реци ми шта да радим. Шта би ти урадила. Он има и адвокате и паре а ја ништа.

ИВАНА:

Имаш погани папир који смо потписале. Зато иди на суд и позови се на њега. Нек ти објасни другарица шта значи тај папир.

Ивана намигне Загорки и оде некуд, боље речено нестане као што је и дошла.

III ДЕО

СМРТ КАПИТАЛИЗМУ СЛОБОДА НАРОДУ

ПРОЛОГ:

Да ли сте приметили, ви млади, како вас уче да вам стари буду гадни. То је заправо оно гадно.

Уче те да је гадно када те стара тетка ујна стрина неки род пољуби у образ а ти потураш косу а мало ти је гадна и коса. Па онда видиш боре, и очи, оне се гасе, па седо седо седо. Седа длака има различиту текстуру, старачки младежи те плаше, и квргави прсти исто. Она погуреност. Штапови. Сркање и мљацкање, стари људи у породици увек срчу и мљацкају. Чак иако не раде то као да раде. Ваљда због зуба. Ту је и одећа која смрди на старост. Та одећа је увек ружна.

Њихову љубав нико не жели жели је само када им треба

Њихову љубав нико не жели жели је само када им треба

Њихову љубав нико не жели жели је само када им треба

Њихову љубав нико не жели жели је само када им треба

Нама је сада мало доста.

По шумама и горама

Наше земље поносне

Крећу чете лудих баба

Славу борбе проносе.

11. НОВО ЛЕТО НОВА НАДА

Само што се стишао ковитлац ваздуха који се подигао због Иваниног одласка, да не кажем нестанка, наше три јунакиње настављају брзим темпом:

ДРАГИЦА:

То тако личи на њу. Појавила се, дигла буру, и отишла.

РУЖА:

Ех да сам ја са овим мојим имала такву љубав...

ЗАГОРКА:

Жене, фокус! Ова партизанка је у праву!
Какав то уговор помиње?

ДРАГИЦА:

О доживотном издржавању.

ЗАГОРКА:

Па ви то имате?

РУЖА:

Ију, па то као прави брак.

ЗАГОРКА:

Шта чекаш, блесава блесо. Трк на суд!

ДРАГИЦА:

Шта ћу на суду.

ЗАГОРКА:

Гледај, да ти објасним.
Када си рекла да те онај тужи за стан, ја сам мислила да ти је она то тестаментом оставила
Да ти је тако оставила, тешко да би ишта урадила
Али није та твоја била блесава
Једино са тим уговором не могу ти ништа
Правац суд!

ДРАГИЦА:

Ма зна он за то. И смислио је све до сада.

ЗАГОРКА:

Нема он шта да смисли. Закон је закон.

РУЖА:

А и нама треба стан.
Ајде, лепо се спреми, донела сам ти одећу.

ЗАГОРКА:

Све овако да им кажеш: ми имамо уговор...
Све ћу да те припремим, нема шта да бринеш!

РУЖА:

Баба, у пензији си!

ЗАГОРКА:

Не фркћи!
Драгице, иди и реци им тако и тако, ја имам уговор, и тачка. То је крај. Иди тамо и тражи списе предмета. У списима мора да је тај папир. Судија то мора да ти нађе.

ДРАГИЦА:

Судија нешто да нађе за мене?

ЗАГОРКА:

То му је посао, бено бенава. Ајде, трк!

12. У КОМ ГРМУ ЛЕЖИ ЗЕЦ

Сећање на неки другачији живот и могућности и даље је живо; то објашњава како је могуће да сада, након што су испратиле Драгицу, остале две жене седе и пију кафу, да не кажем шампањац, са Иваниним духом, и уверене су у срећне вести. Добро, било је напето у почетку, али онда су што шампањац што пријатно друштво одвели разговор у другу страну. Што се каже, запричале су се.

РУЖА:

А како сам путовала...
Вала ја сам ти путовала ко нико на свету. Фестивали, музика, Италија, иноземство. Певала сам, до Њујорка и назад!

ЗАГОРКА:

Све сами хитови!

ИВАНА:

Каква је то само генерација певача била...

РУЖА:

Ето, отишло их је доста...

ЗАГОРКА:

Када умиру омиљени певачи, то је као да ти умире генерација...

ИВАНА:

Крај једног доба.

РУЖА:

Точно.

ИВАНА:

Смрт певача подсећа на пролазно време...

Замишљају се оне тако у добром расположењу над прошлим временима и каријерама, кад дође време да се и овај тренутак ескапизма распрши. Улази Драгица.

ДРАГИЦА:

Видим, лепо сте се раскомотиле.

ИВАНА:

Па мало смо попричале док смо те чекале.

ЗАГОРКА:

Чекале да се вратиш као победница!

РУЖА:

Победница него шта.

Сада ипак схвате да нешто није како треба. Сви погледи само у Драгицу упитно гледају.

ДРАГИЦА:

Кажу нема неког папира.

ИВАНА:

Ког папира?!

ДРАГИЦА:

Па папира да си била нормална.

ИВАНА:

Па јеси ли им рекла да имамо и то?

ДРАГИЦА:

Откуд ја знам. Отишла сам и тражила папире како си ми рекла. И овај узео, погледао, и рекао – жао ми је, госпођо, тог папира нема.

Они су то тако причали,
Ја рекла да то није тачно.

Да је она чисте свести и здраве памети то потписала.

ИВАНА:

Као што и јесам.

ДРАГИЦА:

Цабе ти то кад ниси извадила уверење да си нормална.

ИВАНА:

Откуд ти идеја да нисам
Ишла ја да вадим па нисам луда!

ДРАГИЦА:

Поменула сам ја то
Ја рекла да је био папир
Судија гледао у списе и рекао да нема.

ИВАНА:

Па где је онда?

ДРАГИЦА:

Нема,
Овај каже да нема.

ИВАНА:

Ко каже.

ДРАГИЦА:

Писар Лукић.
На крају ми је онај твој рекао “знала си како ће се завршити”.

ИВАНА:

Чек идем да видим.

Ивана се усковитла и оде, тј. нестане, па се одмах врати.

ИВАНА:

Стварно.
Узео тај мали Лукић.

ЗАГОРКА:

Је л' то син оног Лукића,
Судије?

ИВАНА:

Да.

ЗАГОРКА:

Оца му његовог, хохштаплери сви.

ДРАГИЦА:

Знаш га?

ЗАГОРКА:

Како да не. Па радили смо заједно некад.
Дрхтао је преда мном,
Злотвор.

РУЖА:

Онда је сад готово,
Могоа је он то да баци где год.

ЗАГОРКА:

Ни случајно!
Тај мали је моја брига!

ДРАГИЦА:

Ма шта твоја.

РУЖА:

Пусти, лупа
Дође јој тако понекад,
Сећа се старих дана.

ЗАГОРКА:

Лупа, лупа.
Видећете ви колико ја то лупам.

И оде.

РУЖА:

Види, увриједила се.

ДРАГИЦА:

Их, као да она никада никог није увредила.

РУЖА:

Вратиће се брзо.

Ивана се само смешка, јер она зна где је Загорка кренула. Ми, додуше, то већ наслућујемо, за разлику од Руже и Драгице којима није ни на крај памети да Загоркин ауторитет у одређеним круговима ни старост ни године шиканирања у породици нису могли да наруше.

13. СУДСКА ПОСЛА

Ужурбани људи пролазе ходницима, људи који су се начекали и даље чекају, певачица Ана Николић се неприкладно појавила у кратком шорцићу, а тамо неки хулиганчићи залупају врата незадовољни казном. Добар дан свима, ово је Палата правде.

По њој се шепури мали судски чиновник Лукић. То што је чиновник не треба да вас превари, он је заправо један прави полуозбиљни играч. То значи да је врло отворен за сарадњу у предметима које записује.

Међутим, данас, креста малог Лукића само што није пала.

ЗАГОРКА:

Добар дан, драги дечаче.

ЛУКИЋ:

Оо, тета Заго
Дуго се нисмо видели од славе пре три године.

ЗАГОРКА:

Јесте, баш си порастао
Како ти је стари?

ЛУКИЋ:

Ето, гура.

ЗАГОРКА:

Лепо, лепо.

ЛУКИЋ:

Откуд ви овде, дошли да се сетите старих дана?

ЗАГОРКА:

Па ето, може се рећи. Дошла послом.

ЛУКИЋ:

Па је л' могу нешто да помогнем?

ЗАГОРКА:

Можеш, можеш
Заправо, баш тебе и тражим.

Видиш, драги мој
Ти радиш један предмет...

ЛУКИЋ:

Па знате колико предмета ја радим
Где бих се свих сетио!

ЗАГОРКА:

Овог ћеш, вала, да се сетиш
Заправо, треба ми да се сетиш једног папира
који си однео из списка.

Лукићу је већ јасно да је укебан. И праснуо би,
отргнуо се од ове старе жене, али не сме. Није он тај
калибар. Па ће да се прави невешт.

ЛУКИЋ:

Ја да радим такве ствари сачувај боже.

ЗАГОРКА:

Одувек сам ценила твоју фамилију, побожни
сте људи целог живота, и онда кад није било
актуелно а сад још више.

ЛУКИЋ:

Тако ме је стари васпитавао.

ЗАГОРКА:

Диван човек твој стари, увек ме је слушао.

ЛУКИЋ:

Увек је причао да сте ви сила, тета Заго.

ЗАГОРКА:

Кад те је тако у хришћанском духу васпитао
Сигурно те је научио и ону паметну
Да сила бога не моли

Сироти Лукић се труди да се ништа не примети,
а овамо се презнојава све више и више.

ЛУКИЋ:

Научио ме је он бројним пословицама.

ЗАГОРКА:

Јесте, сећам се, иде твој отац судом, држи те за
руку, па ти ми дамо лизалицу а ти нам реци-
тујеш шта си научио. Преслатко си дете био. И
увек си волео да се играш са судским папирима.

Лукић се труди да се као искрено смеје. Јадни-
чак. А Загорки је већ досадило да користи ове умилне
тонове, не губи се старој жени више времена на ову
слатку малу гњиду.

ЗАГОРКА:

Срце Загино, слушај
Сада си порастао па ти није примерено годи-
нама да се и даље играш тако
Сада ћеш
Драги мој
У име прошлих лепих дана
Пријатељства мене и твог оца
Славских колача које смо секли заједно
Да учиниш нешто тета Заги
Ситница права
Али праведна
Прикладно, јер ипак смо у Палати правде

Треба да вратиш један папирић на место
Шта ћеш са папирићима које си примио да тај
битан папирић не би био ту, не занима ме
Битно да овај један вратиш
'Ајде, оћеш да учиниш то тета Заги?

Превејана, стара ајкула смазала је сирото пи-
сарче у секунди. Он сад не сме реч да зуцне, а и како
би. Тата га је запослио, а тату је Зага запослила, или
је тако нека прича у фамилији. Зна се само да су јед-
ва чекали да јој виде леђа кад је одлазила у пензију,
и да сада једва чека да јој опет види леђа, уз наду да
се више неће враћати кроз та врата кроз која је ушла.

Не зна се шта је продорније, Загине очи, ауторитет
или глас. Тако да мали Лукић нема баш пуно избора.

14. СЛОВО ЗАКОНА

ИВАНА:

Закон је јасан. Уколико су две особе потписа-
ле уговор о доживотном издржавању у замену
за стан, а ова која даје стан то је учинила при
чистој свести и здравој памети – то је то. Ни
армија синова и кћери, жена ил мужева, по-
томака и родбине, тај уговор више не може да
оспори. На тај начин и они непризнати зако-
ном понекад могу да се снађу, али као што смо
видели, не без борбе.

Елем, сада ћемо направити један текстуални
интермецо, и брзо али детаљно објаснити шта
се дешавало након што је Загорка притерала
малог бескичмењака уза зид. По повратку кући
објаснила је осталима шта је урадила. Онда је
ухватила Драгицу за руку, и одвела је назад на
суд. На рочишту је мали Лукић одједном “про-
нашао” затурено уверење да је Ивана, то јест
ја, била чиста у глави. Драгици је онда остало
само, по Загоркиним инструкцијама, да каже:
ево доказа, посведочио је вештак, уговор је ве-

родостојан. Судији је остало само да каже: од-
бацује се тужба, стан остаје госпођи.

Када је стан остављен госпођи, остало је само
да госпођа са својим другарицама оде и врати
се у оно што је њено. Иако се ја грозим приват-
не својине, у овом случају, направићу компро-
мис, и одлетети брже-боље да видим шта ће са-
да да буде са тим.

15. КОНТРАОФАНЗИВА

Не треба ни да напомињем колико су Ружа, За-
горка и Драгица сада срећне. Време је да се крене у
поход на стан, време је да се правда испуни.

Ипак, не може ни то да прође без перипетија. Оне
улазе у стан, али у њему је и даље Иванин син, ни нај-
мање расположен да им тек тако препусти територију.
А и зашто би; све кад срачунамо, до извршења овакве
пресуде могла би да прође читава вечност.

ДРАГИЦА:

Видиш сад, драги мој
Опет се срећемо на овом прагу
Морам признати да ликујем мало
Иако није требало овако да буде
Зашто си уопште пружио шапу
Кад знаш да ово никад није било твоје
Зар сину своје жене ово да радим
Али ко ти је крив
Ти и твоја похлепа само
Да си се стрпио, примирио мало
Сачекао да и мене године стигну
Ничега овог не би ни било

ИВАНИН СИН:

Само ти причај, луда бабо
Три луде бабе на мом прагу
Безубе, погрбљене

А шта ми ви можете
 Имаш као папир од суда
 Ај баш да видим шта ћеш са њим
 Ај баш да видим како ћеш да ме избациш
 Да нећеш да ме подигнеш и бациш кроз врата можда

Још једно рочиште док се не деси
 Тебе ће већ појести зима
 И када се деси и кад добијеш папир
 Тек онда да видим шта ћеш са њим
 Ја се одавде мрднути нећу
 Још мало па ћу и децу да доведем
 А како власт да избаци децу
 Дечицу нико не сме да дира

То што су деца матори коњи од по двадесетпет и седам, никог брига.

ДРАГИЦА:

Изгубио си ово
 Никад није ни било твоје
 Имаш пара ко плеве
 А није ти доста

ИВАНИН СИН:

Никад није доста то и сама знаш
 И шта ћеш
 Док укњижиш пресуду
 Док то легне у катастру
 Док ти дођу из суда да нас избацују
 Док наговориш њих да дођу
 Па и то да видимо
 Еј, избацују породицу због бабе
 Требало је да узмеш дом кад ти се нудио
 Сад ми је свеједно и да цркнеш на улици.

ЗАГОРКА И РУЖА:

Ту смо и ми само да знаш
 И ми ту идемо са њом
 Ја сам ти крива што ти мито није прошао

Ја сам је склонила кад је побегла од тебе
 Мислиш да и ми можемо тек тако да цркнемо

ИВАНИН СИН:

Да цркнете, него шта

ЗАГОРКА И РУЖА:

Па лепо
 Е ми одбијамо

ИВАНИН СИН:

Баш да видим како ћете то
 Пишам ти се ја на тај твој суд

СВЕ ТРИ:

А је л' тако!
 Пишамо се и ми на тебе!

ИВАНИН СИН:

Е лудих баба. Напоље!

Заиста, пат позиција. Њих три, осим убеђивањем, овог једног не могу да избаце. Али он ако би хтео, могао би да избаци, физичком принудом дакако, њих три. А чини се да је човек већ увелико изиритиран прпошним старицама, и да само што није замахнуо руком. Ипак овде влада закон јачег.

Ипак, управо тај закон јачег ће и овом билмезу доћи главе.

Опет ковитлац, опет необичност, опет лудило. Опет Ивана.

Можете само замислити збуњеност, чуђење и страх који може да осети пред духом умрле мајке један син свестан да јој својим понашањем опасно стаје на метафорички жуљ.

ИВАНИН СИН:

Мама?

ИВАНА:

Учини ми живот срећним, сине мој. Где си креуо?

ИВАНИН СИН:

Шта ћеш ти овде?

ИВАНА:

Не свиђа ти се што видиш мајку?
Где си се то залетео, балавче ниједан?

ИВАНИН СИН:

Али мама, па наш стан...

ИВАНА:

Ово није твоје, чујеш ли. Никад није ни било.
Ћубре једно ђубрасто.

Док Ивановин дух само расте, син као да се физички смањује. Његов дух је ионако бедан, па ту нема више ни шта да се смањи у том смислу.

ИВАНА:

Сахранио ме са крстом, повамбирени православца. Е па ево ти мама као повамбирена комуњара.

Иванин син не верује, Ивановин син је преплашен, Ивановин син је дао петама ветра, претходно испустио кључ, и отрчао напоље да се никада не врати. И не сумњамо да ће већ неком муком пронаћи неки начин да жени и деци објасни да нема ништа од стана.

А овамо, у стану, доба среће може да почне.

16. МАНСАРДА МАЛИ СТАН

Драгици сузе очи, што од љубави што од неверице. А ни остале нису далеко.

ДРАГИЦА:

Успела си.

Драгица би да је загрли, а зна да не може. Ако и само крене, рука ће да прође кроз ваздух, а то ће вероватно да распрши Ивановин дух, а Драгица би тако хтела барем још накратко да се испричају.

ИВАНА:

То што би ти, то бих и ја
Али нећемо сад

Схвата то ова друга, па се и сама разнежена насмеши.

ДРАГИЦА:

Ах то твоје тврдо партизанско срце.

ЗАГОРКА:

Шта ћеш сад да радиш?

ИВАНА:

Па да се вратим одакле сам дошла, нормално.

РУЖА:

Можда би могла повремено да уходиш зграду што ће нићи на месту моје учерице. Онако, реда ради.

ИВАНА:

Можда бих и могла.

Сетно се ту Ивана насмеје, и јасно нам је да је дошао крај и да мора да се иде. Рећи ће само још оно најважније:

Волим те, Драга.

И оде. Наше три пријатељице оставила је у посебном расположењу. Толико посебном, да је заиста дошло време за њихову заједничку, завршну песму. Ћуте ли ћуте, а онда ћутање прекида, ко би други, до Руџа. Овај пут, после толико година, истински срећна и распевана, па њену песму одмах и остале прихватају:

Некад сам певала некад сам била сретна

А сада се опет сунце на лице враћа

Другарице имам, и нову кућу

И не треба ми

Ни да сам ситија ни да сам млађа

Земље у којој сам певала нема

Земље у којој сам крочила смело

Али важно је да су још ту
 Радост, другарице, и моје руже
 И певаћу из свег гласа
 Док год ме носи ово старо тело

Држава је можда избрисала мој живот
 Али сад опет срећа на уснама гори
 И пријатељство осмех на лице враћа
 Запамтите, никад није касно
 Да се за достојанство срчано бори
 И то нам ова песма говори!

ЕПИЛОГ ИЛИ ДОМ ЈЕ ТАМО ГДЕ ЈЕ СРЦЕ:

Постоји још прича које се могу испричати, и које само жене попут Руже, Загорке и Драгице могу испричати. Њих више нико не пита о томе а када се буде сетио да пита, биће скоро па касно. Тако је моја баба памтила руске кутлаче и чоколаду што је добила од неког Немца. Деда памти како је два пара цокула износио само четреспете кад се потуцао по Југославији са пушком. Баба вероватно памти још нешто али никако да је питам. Деду сам једном питала и рекао ми је врло мало. Онда је умро. Тата ми је о деди рекао више, да је бацао неко камење са врха Авале на Немце и да су по њему онда пуцали. Причао ми је и за бабиног оца који је лечио и четнике и партизане без разлике, тако нешто.

Баба је поменула и како је деда са својим братом побеђивао на такмичењима у свирању фруле у селу за време окупације. Деда ми је испричао да је отишао на

Сремски фронт да не би ишао његов брат који је тада чекао прво дете, деда је тад имао седамнаест година. Тата ми је после још испричао како је лично Митра Митровић долазила у село да врбује деду да свира фрулу за ФНРЈ негде на приредбама после рата, али он није хтео.

Кад се све ово скупи, делује врло мало, врло мало тога што ја знам о мојој породици у великом Другом светском рату.

Него, да се вратимо на завршетак наше приче.

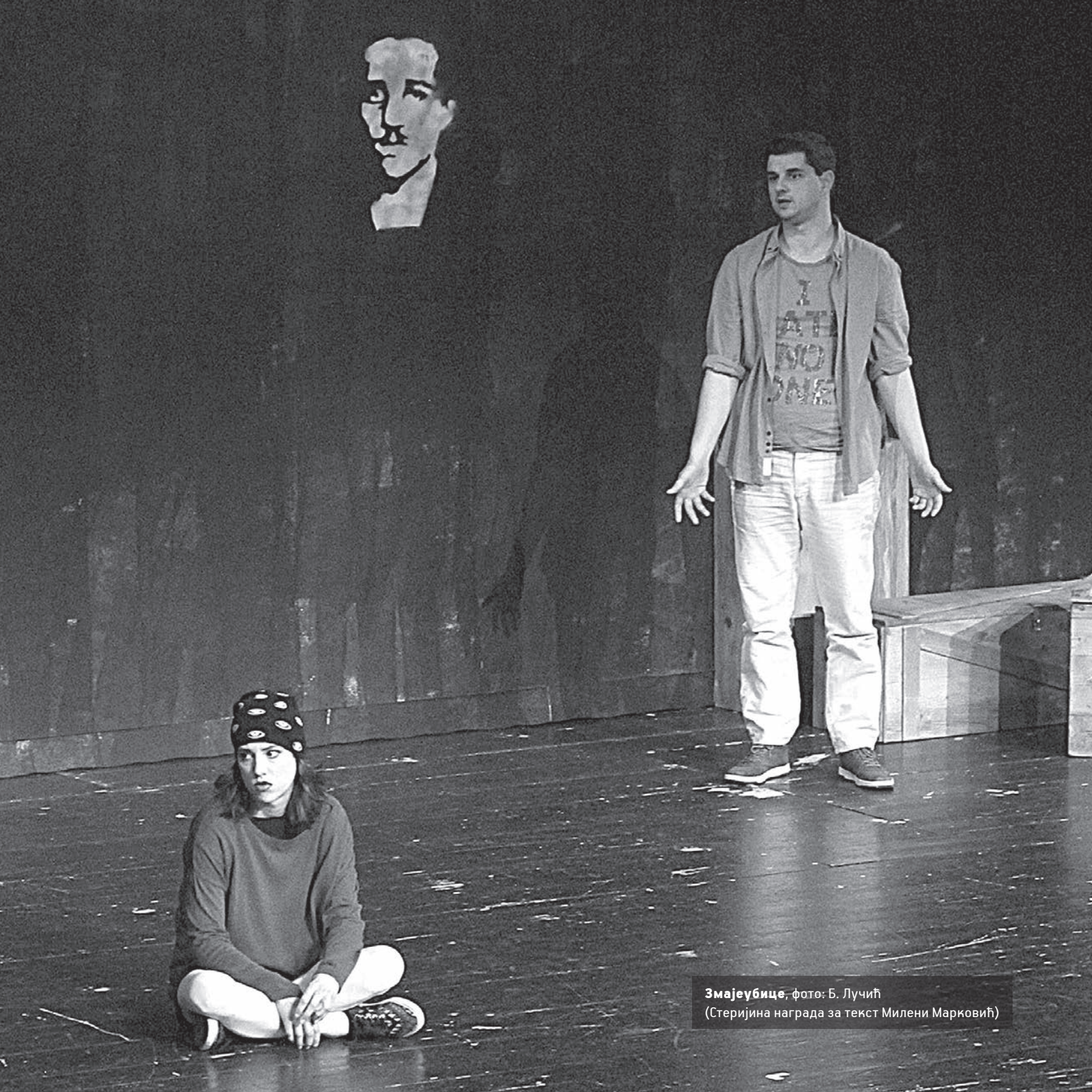
Пролећни је дан, април је, и даље најлепши месец у Београду док нам климатске промене не буду уништиле тако лепа пролећа, а инвеститорска архитектура у потпуности завршила започето и уништила сам град, што наше другарице, на жалост или на срећу, ипак неће дочекати.

Пролећни дан је тако, и прозори су њихови широм отворени, и пирка неки поветарац, и на великој, лепој тераси све је подешено тако да може да се седне, и да се развеже нови разговор. Иванин и Драгичин стан сад живи новим животом, и то ће тако да се наставља свако вече, до кад је света и века, или барем до краја њихових богатих живота. Могуће је да је овакав крај превише безразложно срећан, а готово је сасвим извесно да се у стварном животу никада не би овако завршило, само што то овде не сме да буде наша брига. На крају крајева, врло је једноставно. Ако престанемо да мислимо о праведнијим световима, уфитиљили смо га скроз.

К Р А Ј

Bogdan
Žerajić





Змајеубице, фото: Б. Лучић
(Стеријина награда за текст Милени Марковић)

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
