

# Сцeнa

**I / 2023**

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 2023.

Број 1

Година LIX

ЈАНУАР–МАРТ

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

# СЦЕНА

УЗ НОВИ БРОЈ ..... > 5

## I / ИНТЕРВЈУ „СЦЕНЕ“ ..... > 6

Разговор са Томијем Јанежичем, редитељем

**Цвијетић је у праву:**

**Аушвиц је константа** ..... > 7

(Разговарао > Игор Бурић)

## II / ТЕОРИЈСКА СЦЕНА ..... > 19

Ружа Перуновић

**Драмски опус Александра Тишме** ..... > 20

Божидар Мандић

**Посвећени театар** ..... > 30

Нина Живанчевић

**Антонен Арто и позориште**

**суровости (окружности) (4)** ..... > 35

Светислав Јованов

Споредна средства (15)

**Игра моћи, моћ игре** ..... > 48

Аналогија, двојник, преображај:

нивои 'драме у драми' у **Сну летње ноћи**

## III / ФЕСТИВАЛИ ..... > 52

Марина Миливојевић Маћарев

**Југословенски позоришни фестивал** ..... > 53

Светислав Јованов

**Извор и згариште илузије** ..... > 58

Desiré Central Station 2022 – No Filter,

Међународни регионални фестивал

савременог позоришта

#### **IV / ОБРАЗОВАЊЕ** ..... > 62

(Приредила > Марина Миливојевић Маћарев)

Интервју са Зором Бокшан Танурџић,  
позоришном редитељком и драмским педагогом

**Да имам два живота, у другом  
бих се мање чудила свему  
што сам радила у овом** ..... > 63

(Разговарала > Сунчица Милосављевић)

Биографија:

**Зора Бокшан Танурџић** ..... > 74

Сунчица Милосављевић

**Драмске игре Зоре Бокшан Танурџић** .... > 76

#### **V / ИСТОРИЈСКА СЦЕНА** ..... > 82

Синиша И. Ковачевић

**Свод театра у Дубровнику,  
рад сликара Влаха Буковца** ..... > 83

#### **VI / АКТУЕЛНОСТИ** ..... > 90

Синиша И. Ковачевић

**Театарски догађаји у региону** ..... > 91

#### **VII / СЦЕНСКИ ДИЗАЈН** ..... > 95

Радивоје Динуловић

**Три представе Дарка Недељковића** ..... > 96

#### **VIII / IN MEMORIAM** ..... > 103

Жорж Бани (1943–2023)

**Последња шетња под  
Муровим скулптурама** ..... > 104

(Пише > Иван Меденица)

#### **IX / КЊИГЕ** ..... > 107

Дејан Петковић

**Постдрамско у опусу  
Александра Поповића** ..... > 108

(Пише > Ксенија Радуловић)

Јоаким Вујић

**Сабрана драме** ..... > 110

(Пише > Александар Милосављевић)

Јована Војводић

**Милка Гргурова Алексић  
– кроз поглавља и чинове** ..... > 113

(Пише > Милена Кулић)

Ивица Кунчевић

**Редатељске биљешке** ..... > 115

(Пише > Синиша И. Ковачевић)

**Доситеј Обрадовић као драмски јунак** ... > 117

приредио Радомир Путник

(Пише > Јелена Перић)

#### **X / НОВА ДРАМА:**

**АЛЕКСАНДРА ЈОВАНОВИЋ** ..... > 120

**Биографија** ..... > 121

Александра Јовановић

**Прасетина на 178 начина** ..... > 122

Драматуршка белешка

**Мирис бензина** ..... > 141

(Пише > Жељко Јовановић)

\* \* \*

**Техничка упутства  
за ауторе прилога у „Сцени“** ..... > 142



ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

# СУГЕРИД

---

# УЗ НОВИ БРОЈ

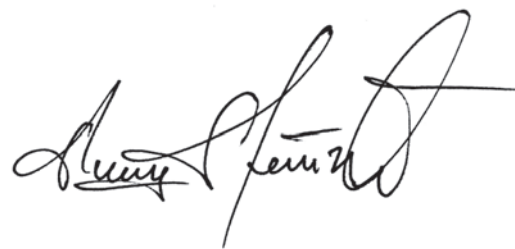
---

**Н**ови број часописа „Сцена“ отварамо, условно речено, новом рубриком, за коју верујемо да ће у посебном времену које обележава нашу свакодневицу, одјекнути као занимљив и актуелан садржај од важности за позоришну уметност. Определили смо се за новинарску форму интервјуа, али с посебним нагласком на театролошке теме, те смо у овом броју „Сцене“ резервисали простор за Томија Јанежича, признатог европског редитеља који је значајан траг оставио и на сценама у Србији. Поетика, истраживање, дилеме и посвећеност раду у театру преовладавају као тематски оквири у овом разговору. Верујемо да ће припремљени, као и договорени разговори са позоришним ствараоцима из Европе и света, потврдити наше опредељење да оваквом рубриком актуелизујемо садржај часописа, а избором

саговорника квалитативно допринесемо вредносном промишљању свих аспеката уметности којој припадамо.

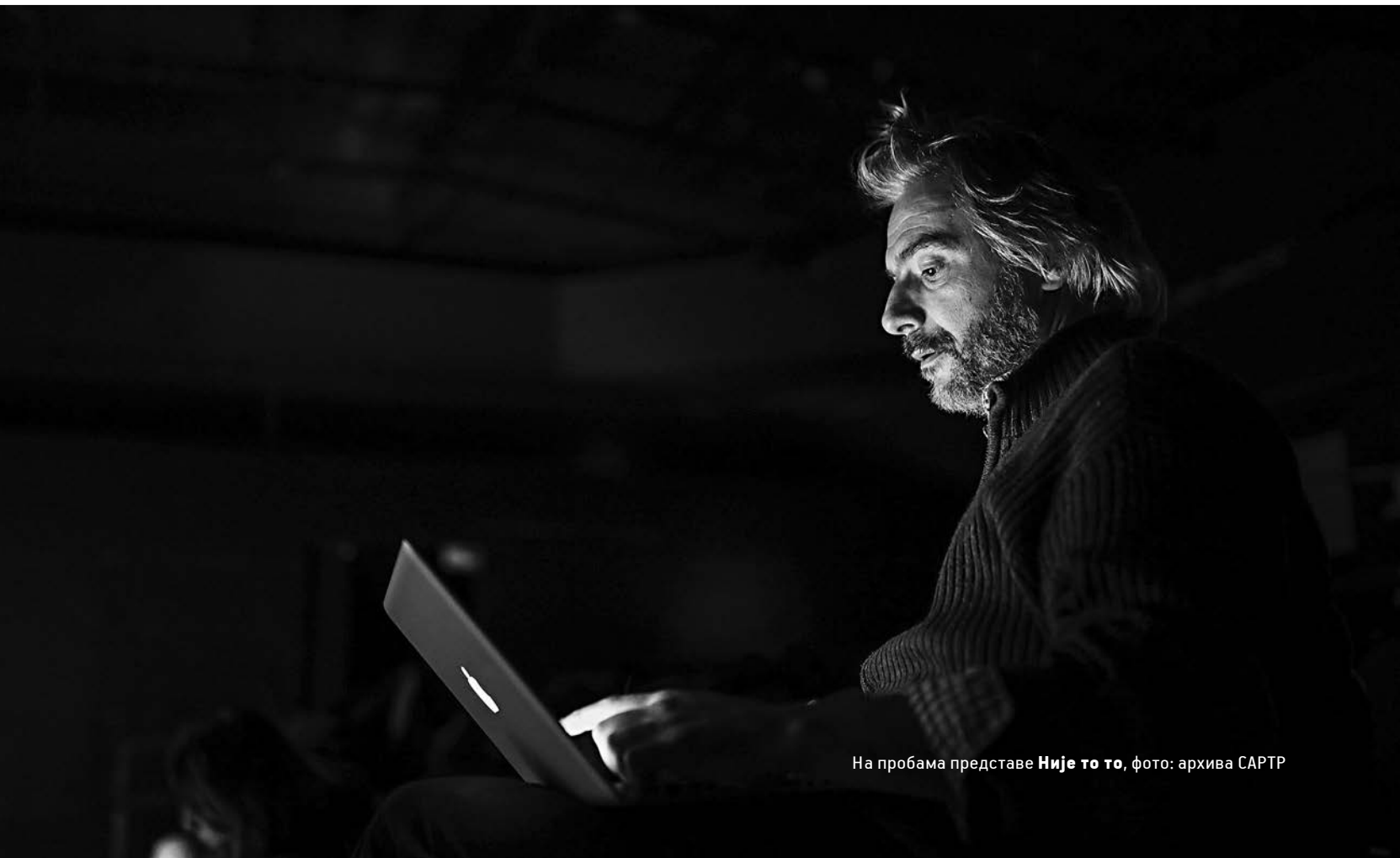
Од осталих рубрика, на које су редовни читаоци навикли, издвајам занимљиве теоријске текстове, а посебно чланак посвећен драматуршком опусу изузетног књижевника Александра Тишме. Такође, читаоци могу пронаћи занимљивости и корисне информације у текстовима које доносимо у одељцима посвећеним фестивалима и новим књигама.

Нови број „Сцене“ представља и нови круг, али и напор редакције и издавача Стеријиног позорја, да театарске теме континуирано буду присутне у нашој јавности, али и шире, у региону. Стога верујемо да читалачка подршка новинама, као и старим рубрикама неће изостати.



Интервју „Сцене“

# ТОМИ ЈАНЕЖИЧ



На пробама представе **Није то то**, фото: архива САРТР

Разговарао > Игор Бурић

# Цвијетић је у праву: Аушвиц је константа

Разговор са Томијем Јанежичем, редитељем

Сећам се *Находа Симеона* из 2006. у Српском народном позоришту као откровења. Нешто спиритуално и јесте била потка ове представе. Сирочићи, они силни монаси и „рударење“ за чврстом стеном, градњом куће и сав тај нанос јеванђеља у комбинацији са поезијом Милене Марковић, а у режији Томија Јанежича, изгледао је и деловао као аутентична уметничка целина. Непосредована, иако жестоко амбициозно продуцирана, све са сценском компасеријом којој је био потребан и мини зоолошки врт – све због чега представа није могла нигде да гостује... И данас сам одушевљен.

После је дошао *Галеб*. Не као *Наход Симеон*, баш ниоткуда, али (поново) као нешто сасвим ново и другачије, баш као оно за чим вапи Трепљев Филипа Ђурића у једној од најупечатљивијих сцена комплетног мог приватног и професионалног позоришног искуства. Биле су то сцена које су мењале однос целе генерације публике, глумаца, па и редитеља према ономе што се назива позоришна представа. Али и према ономе што дефинише однос драмског текста и сценске радње, према ономе што нас занима и што нас се тиче као људских бића, а што је од виталног значаја – блискост и емоција...

## ВЕЋА РАДОСТ МИ ЈЕ ДА ПРАВИМ ПРЕДСТАВУ НО ДА ПРИЧАМ О ЊОЈ

Томи, срећемо се у Суботици, петнаест година после *Находа Симеона*, десет после *Галеба*, представа које су, свака за себе, мењале моје гледалачко искуство, а и данас се помињу као најважније представе настале у Новом Саду и Србији протеклих деценија. Како Вама сада изгледају мотиви тих представа и њихово дејство?

То су за мене две веома важне представе. Како на њих гледам данас? С обзиром на године које сте споменули, помислим прво на то, како сам као студент гледао на представе од пре десет, петнаест година. Слушао сам о томе као о нечем давном. Према томе, претпостављам да младим људима данас – ако им неким случајем неко помене те две представе – то звучи као нешто препотопско, чак нису сигурни ни да ли је њихов редитељ још увек жив. Мислим да то није лоше имати у виду јер се сећам своје младалачке резервисаности док сам слушао митове о некадашњим представама.



Са пробе представе **Човек**, фото: Стас Левшин / БДТ Г. Товстоногова



Ово кажем знајући да ми је већа радост када људима играм представу него када причам о прошлости. Ово сазнање ме на чудан начин истовремено и смирује, јер ми показује да мени живо позориште ипак значи више од свега, али и да могу лакше и сигурније да се присетим тих мени драгих представа. Две поменуте представе су ме дефинитивно одредиле. Кад помислим на њих, сетим се креативног полета. Биле су важне због драгоцених сарадњи са свим предивним уметницима, којих нећу сада редом набрајати. То су за мене биле велике представе, не нужно због самог формата, него због осећања ослобођеног уметничког геста; оне су биле простор разигране позоришне маште. Уживао сам да их компојем. Једна и друга, представљале су посебне изазове, огромну инвестицију, некакву темељну и бескомпромисну припрему и преданост у процесу рада, али и стваралачку флексибилност која је била неопходна да бисмо одговорили на све околности, па и да бисмо се суочили са ризиком. За обе представе сам био лично везан а, истовремено, чини ми се, имао сам довољно дистанце да сам могао да их сагледавам и играјући их састављам. Ту су биле и срећне околности да су те представе уопште могле настати, а тих срећних околности између осталог не би било без руководства позоришта, које је било довољно лудо да верује у настанак тих представа. За обе представе је, као и увек у позоришту које је колективна уметност, била заслужна комплетна екипа. Мислим, да смо волели те представе, а и да их је публика волела. Имали смо привилегију да нам људи, које смо знали, али и које нисмо знали, пишу дирљива писма и поруке захвалности за све што су у тим представама проживели описујући колико су им те представе значиле. Наравно да то доноси смисао овом послу и пружа ми подршку, а и на неки начин ме, мислим, обавезује на будући продуктивни рад.

Но, померимо се од ове две представе. Срећа је када настане представа коју неки људи доживљавају као значајан догађај, представа која и за мене самог

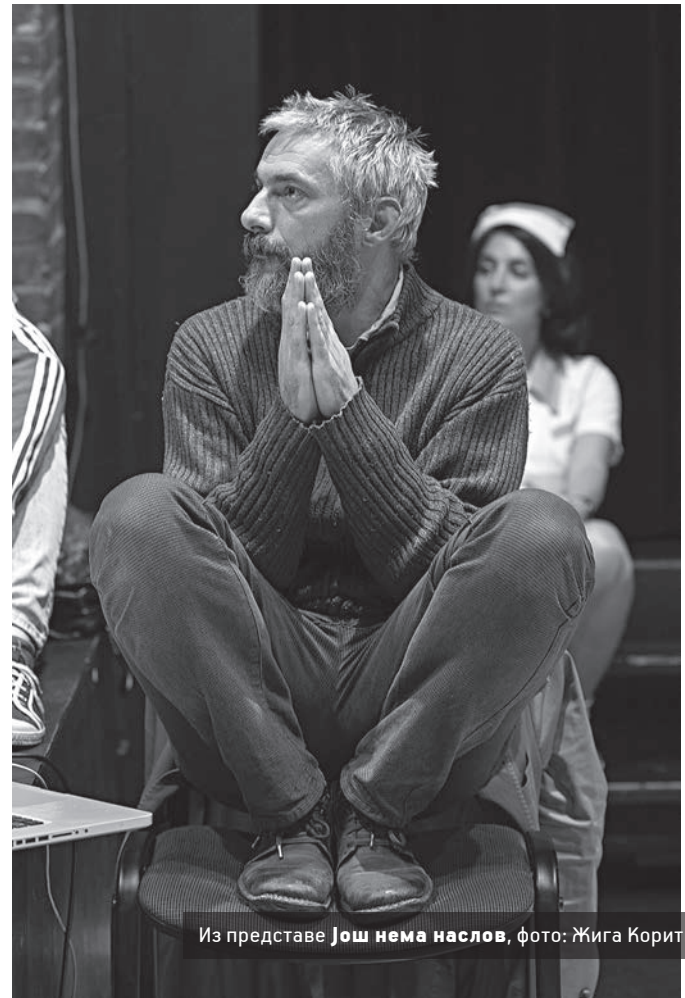


има посебан значај, а истовремено се публика у разним земљама у њу заљуби – као што је то, рецимо, био случај са *Галебом*, а прихвате је и уметници и уметничка струка, па представа добије место у међународном контексту... Када се све ово догоди и буде потврђено на основу релевантних, бројних и објективних критеријума, онда бивају смањене могућности за нечије или властите сумње (а за мене то свакако важи) и за релативизовање вредности таквог рада; онда – можда не први пут, али барем у неком тренутку – имаш осећај да си негде стигао... Где? У позориште. Где сам све време и хтео да стигнем. Тамо, дакле, где сам све време био и можда сам то раније понекад слутио. И нема даље од тога. То онда може да буде тачка доласка или тачка поласка.

Позориште је ефемерно. Некада можда нисам знао како да се помирим с том чињеницом, а данас у њој видим срж и, признајем, у томе – ако икако могу – уживам. Не у самој чињеници, него у ономе што ова чињеница пружа – у јединствености присуства у позоришном догађају. Другим речима, оних представа, које сте поменули, више нема. Најбитнија је она представа која је сада. Играње представе је неупоредиво веће задовољство и испуњење од сећања на представе. Као уметник вредим колико вреди моја последња представа – у њој се види или не види моја уметност. Сваки следећи рад наново урамљује и контекстуализује све прошле радове.

Било је тада још неколико њих актуелних у Београду: **Путујуће позориште Шопаловић, Шума блиста...** Где сте још били и шта сте радили, тј. шта се све у међувремену код Вас догађало, шта бисте издвојили?

Представе које помињете позване су на значајне фестивале, што је имало за последицу и низ позива из иностранства, па сам после тога режирао неколико представа у Норвешкој, Русији, Италији, Литванији итд. Тамо су настале значајне и награђиване представе, мој позоришни пут се наставио...



Из представе **Још нема наслов**, фото: Жига Коритник

Шта бих могао да издвојим? Прву у низу тих представа режирао сам у Петрограду, у Бољшој драмском театру, то је била представа по књизи Виктора Франкла која је и даље, већ девету сезону ако се не варам, на репертоару. Представа је номинована за четири „Златне маске“, најзначајнију руску позоришну награду.

Своју последњу представу (за сада) сам режирао у Литванији, то је био *Ујка Вања*, у Малом државном позоришту у Виљнусу. И она је такође вишеструко на-

грађивана највишим литванским позоришним при- знањима. Имали смо срећу и са осталим представама које су биле веома добро прихваћене и награђиване.

Осим тога, предавао сам и држао радионице у разним земљама и на разним фестивалима. Рад са студентима је, иначе, у последњој деценији за мене постао све значајнији, јер навијам за младе људе и славним њихове ванредне успехе који су постали редовни.

Е па да, издвојио бих можда и то што сам након једне деценије поново режирао у Словенији и направио две мени драге и важне представе. Рад на представи *Ше ни наслова (Још без наслова)* у Словенском младинском гледалишћу трајао је годину и по дана, и то је доиста био креативан и испуњујући процес рада, попут оног на *Галебу* којег сте спомињали.

Режирам све мање. У прошлој години на пример нисам режирао. Тренутно имам неке планове, али покушавам да их ускладим са породичним животом, што значи да у овом часу махом избегавам да режирам у иностранству, где сам – када се све сабере – проживео ко зна колико година.

## БЕЗ ГЛУМЕ, МОЛИМ!

Нисте одустали од експериментисања ни радећи на представи *Није то то* у Београдском драмском позоришту.

Представа *Није то то* је нешто сасвим посебно. Драго ми је, иначе, да помињете експериментисање које је за мене суштински део уметничког стварања. Када погледам унатраг, учини ми се да ме одувек занимало да позориште сваки пут наново мислим, што је некада резултовало врло различитим представама, а неке од њих би с правом могли да назовемо и експерименталним. Ипак, то није случај с представом *Није то то*. Никада ми није био циљ да градим препознатљиву естетику својих представа, иако се то, претпостављам, на одређени начин барем у неким периодима неминуовно догађало. Тачно је да сам у представама експе-

риментисао за мене новим принципима, поступцима, стратегијама, а оне су се затим често развијале и у низу следећих представа. На пример, основа за представе *Галеб* СНП-а и *Три сесиире* Словенског младинског гледалишча, која је пре двадесетак година гостовала у Београду, па и за многе друге представе, било је експериментисање с глумачким приступима унутар „Студија за истраживање уметности глумачке игре“. Загребачка представа *Без глуме, молим!*, која је с једне стране била последица експериментисања у поменутом студију, с друге стране је била основа за поступке у много каснијим представама које су укључивале рад на аутобиографским материјалима. Многе интервенције у представи *Пушчујуће позориште Шојаловић* биле су важне за неке касније представе. Да није било представе *Смрти Ивана Иљича* у СНП-у, као својеврсног јавног читања, можда не би било представе *Човек* у Петрограду, а без *Црнца* у Риједи на би било *Дојлера* у Трондхајму, док без *Још без наслова* не би било *Седам пишања о срећи*, или без рада у Италији на *Ујки Вањи* не би било *Ујке Вање* у Литванији... Можда бих за сваку представу могао рећи кроз коју се представу наставила. То би могло да важи и за представу *Није то то* која је укореењена у нечему што сам већ раније радио, а с друге стране, у њој смо се упустили и у нешто сасвим ново.

Зачудно ми је што је ова представа више заснована на језику ликовне, визуалне сценске инсталације, да има примеса перформанса и фрагменте драмског, односно драмске радње. Иако експресивна, у великој мери била је херметична, што се могло посматрати и као отвореност за асоцијације и нова поља значења... Како је представа настала и шта сте с њом желели да испробате, тј. урадите? О којем степену развоја у Вашим позоришним истраживањима она говори?

Тачно, у питању је представа направљена за гледаочеву контемплацију, за његове асоцијације и фантазије. Али то у неком смислу може да важи за сваку представу. Неки су је доживели као представу о крају





На пробама представе **Није то то**, фото: архива САРП





Из предстaве **Joш нема наслов**, фото: Жига Коритник





света, о рушењу позоришта итд. То је, између осталог, представа о непојмљивом насиљу. За мене је реч „непојмљиво“ била кључна реч у овом раду. Бавио сам се тиме како људи конструишу појмове, артикулисањем трауме на пример, и суочавањем с немогућношћу да се истина у целини артикулише. У питању је, можда, тема које се дотиче Адорно чувеном реченицом: „Писати поезију после Аушвица је варварски“, или Дарко Цвијетић изјавом у недавном интервјуу: „Поезија и јест барбарство... Аушвиц је константа“.

Узмимо, на пример, чињеницу да су за време рата у Сарајеву, где је представа настајала, снајперисти убили ко зна колико деце. Деце у коју су циљали снајперисти мирном руком – не случајно но намерно, не једном него серијски. Дакле, снајперисти, који су, као сви у школи, учили да неке ствари, попут убијања деце у Крагујевцу за време Другог светског рата, не смеју да се понове. Да не причам о томе да је у Сребреници поновљен, па и три пута надмашен тај стравични масакар таласа у Крагујевцу, који важи за један од највећих ратних злочина у Другом светском рату, а о којем смо сви учили. Или, ако тражимо примере удаљеније од нас, да су угледни јапански научници за време Другог светског рата (а овај податак се спомиње у представи) правили безброј незамисливих леталних експеримената на живим људима, укључујући децу, бебе, труднице. Узгред, ево још једне непојмљивости: микробиолог Широ Иши, који је водио Јединицу 731, добио је имунитет пред међународним трибуналом од владе САД–а у замену за информације и наставак истраживања у оквиру америчког програма биолошког оружја. Има безброј других језивих примера.

Цвијетић је управо: Аушвиц је константа. Шта може да обухвати непојмљиву истину ове чињенице у свим њеним димензијама? По Лакану, истина је увек привремена због немогућности да се артикулише у целини. Она је у целини непојмљива. Као што сам већ рекао у неким интервјуима: то не значи релативизацију истине (иако она свакако јесте релативна), но пре суо-

чавање са немогућношћу да се она обухвати. Прича је својеврсно неопходно бежање које нам је потребно да не би остали заустављени и смрзнати у немоћи „умља“ (не безумља). Она је привремена, утеха у хитним слушајеве и функционално је еволуцијско решење хомо сапијенса да би могао да се креће даље.

Истина има структуру фикције. Истина појединца (или друштва) и не постоји пре него што је он(о) не артикулише. И димензија истине се заправо појави само када се појави језик.

Какве везе то има са позориштем или са представом? Па, мени се чини, везе су непосредне. Представа *Није то то* онемогућава класични наратив. И у неком смислу пружа рефлексију нашег структурисања појмова, нашег „умља“ и начина на који као гледаоци пројектујемо своје фантазије, страхове, закључке, везе и асоцијације. У представи је успостављен неочекивани однос са драмском партитуром која постаје референца и која се у неком тренутку помиње попут других референци. Постоје, значи, референце, чињенице у сваком тренутку представе, а не постоје разлози, не постоји мотивација, циљ; напосто се ређају чињенице. Пожелео сам да створим представу без линеарне, узрочно-последичне приче и у томе постоји низ узбудљивих изазова. Заправо, није тачно рећи „пожелео сам“. Сматрао сам да је, када је у питању Сарајево, неопходно направити такву представу. Рат у Сарајеву је за мене синоним непојмљивости. Та представа је за мене најличније везана управо за то. Ову представу доживљавам као споменик.

Управо је у Суботици, на Фестивалу „Дезире“ пре две године играна ова представа и неколико људи ју је сада спомињало. Она је тамо оставила веома снажан траг, као и у неким другим позориштима где је одиграна. А из неког разлога је нешто посебно, што се тога тиче, био Београд. Можда због дезинформација које су довеле до погрешних очекивања и тумачења, можда због тога јер није играна у простору који би за њу био најбољи, можда због нећег трећег – тешко ми је да ово попутоно

проценим јер нисам тамо могао да будем присутан. У сваком случају, то није уобичајена представа па су и критике и реакције били неуобичајене, а било је их је различитих – од оних који представу сматрају ремек делом до оних који су је одбацили јер нису знали шта би с њом. Тај одзив није без разлога, поготово ако је некеме у позоришту уобичајена драмска структура. У питању је неконвенционална представа која не прича обухватну причу на уобичајен начин јер се бави управо непрепривим. А осетљивост теме, опет, има – када је у питању друштвена реакција – своје последице, но то је можда ствар могуће психоаналитичке рефлексije.

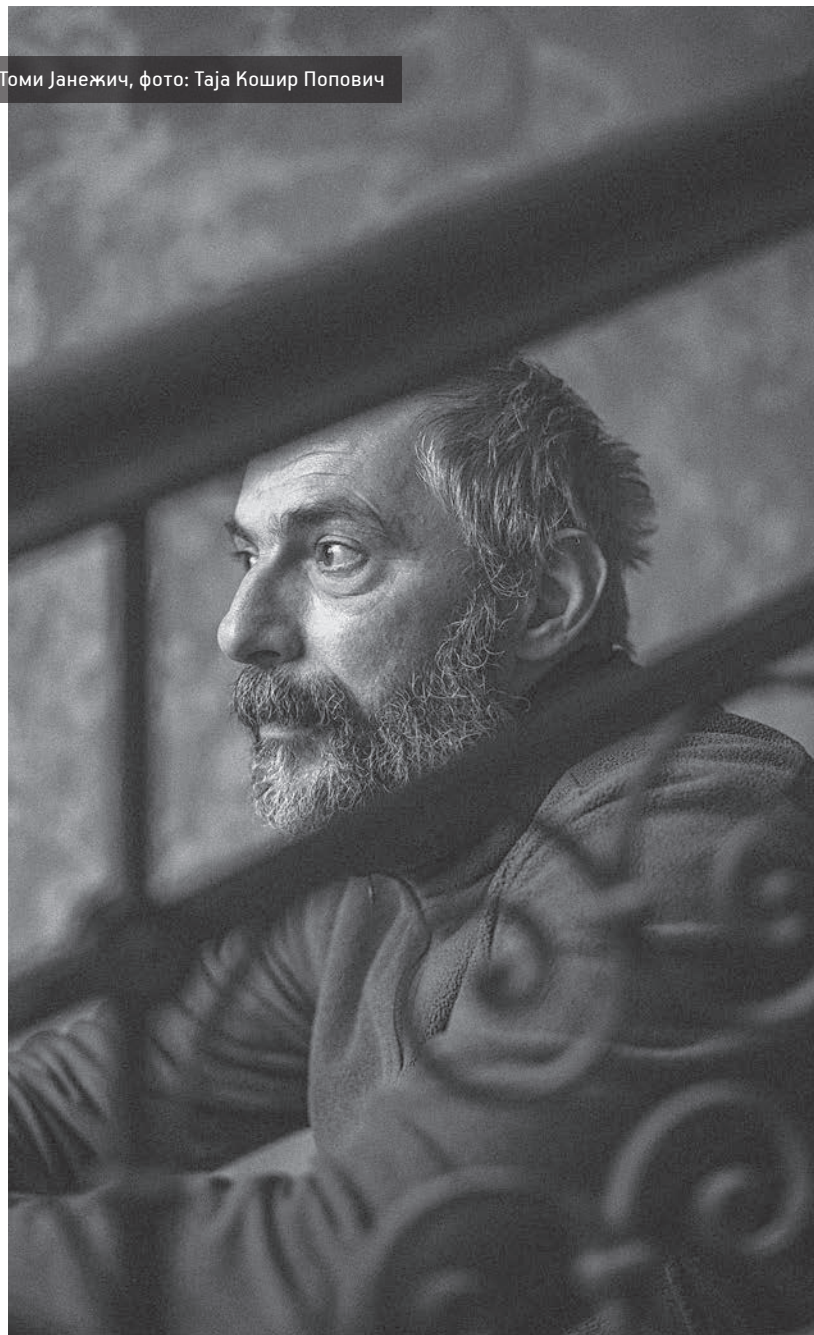
Што се тиче ликовно-визуелног аспекта, који спомињете, ова представа у низу других представа које сам последњих година радио јесте другачија од осталих, али сигурно има и неких додирних тачака између њих. У последњој деценији овај део је за мене на неки нови начин постао кључан, поготово у контексту драматуршких стратегија представе. Сценски простор почео сам да разумем и користим другачије.

### ПРАЋЕЊЕ ПРОЦЕСА НАСТАЈАЊА ПРЕДСТАВЕ ЗА МЕНЕ ЈЕ ПРИВИЛЕГИЈА

Гледао сам Вас као сарадника у представи Катје Легин **О**, како **уобичајено** у којој се ситуација обрнула. Катја је до сада углавном била Ваша сарадница.

Велики сам обожаватељ Катјиног рада и са задовољством дозвољавам да ме искористи ако јој је потребан разговор или поглед споља или савет у њеном процесу. Бојана Робинсон и Катја су представу углавном правиле саме, у разним фазама прикључили су се сарадници, међу којима значајну улогу у представи имају Томаж Гром и Нина Рајић Крањац. Ја у представи у принципу не суделујем, али сам пристао да ускочим са уводом у извођењима у Словенији и Суботици, где сам уживо креирао светло и, признајем, у томе уживао. Праћење процеса настајања представе доживља-

Томи Јанежич, фото: Таја Кошир Попович







Снимање филма **Перо** (реж. Дамјан Козоле), фото: Урша Премик

вам као привилегију и увек проналазим много тога што је за мене у уметничком смислу инспиративно.

Откако сам учествовао у психодрамској позоришној радионици на Академији уметности у Новом Саду, занима ме веза између нашег унутрашњег света и улога које играмо у животу, па природно делује да се ова тема надовеже и на улоге које глумци играју у позоришту. Шта је за Вас, као сертификованог психодрамског психотерапеута, био предмет истраживања у свету психологије и повезивања с уметничким светом? Колико је могуће применити технике психодраме у режији? Каква су Ваша искуства и како је психодрама утицала на Ваш уметнички рад?

Прво ми свакако пада на памет група. У позоришном раду имао сам, пре едукације у психодрамаи,

много искуства у раду с групама са којима сам такође дневно радио, а ипак нисам ни приближно био свестан колико на том пољу има знања, и тек сам кроз едукацију могао да на нови начин приметим и анализирам сва дешавања у групи. То је, по мени, довело до много здравијих, креативнијих, ефикаснијих групних уметничких процеса. Друга ствар је психодрама као платформа кроз коју се могу активно анализирати различити процеси који се одвијају не само за глумца или за редитеља у току рада на представи, или у самој представи, него и за уметнике из разних поља уметности током њихових уметничких процеса. У теоријском смислу за мене су били важни, за промењен поглед на уметност као такву, различити нпр. психоаналитички аутори, из чијих књига иначе можда не бих студирао. Аутор, којег понекад помињем, један

од ретких који су писали о уметничком процесу, био је Ото Ранк, а има и неколико других – Виникот или Хана Сегал.

Што се примењивања психодраме тиче: свакако је технике могуће применити у уметничком и педагошком раду, и томе се посвећујем последњих петнаестак година, а први сусрет с психодрамском радионицом у глумачком студију имали смо раније, ако се не варам, још 2000. године. То је утицало на мој рад. Особито сам у раздобљу пре новосадског *Галеба*, у периоду када две године нисам режирао, почео наново да мислим позориште и позоришну педагогију; почело је постепено да се кристализује за мене ново разумевање креативности и нов приступ уметничком и уметничко-педагошком раду, управо као последица вишегодишње психотерапије и психотерапијске едукације. У неком сам смислу одувек тражио и развијао приступе који би омогућавали већу креативност у уметности и педагогији уметности. Отуда мој интерес за глумачке креативне технике, којима сам се годинама интензивно бавио. Психотерапијска знања – осим психодраме рецимо и групна анализа – донеле су ми изненађујуће много не само у личном него и у професионалном смислу, пре свега на плану остваривања здравијих и ефикаснијих уметничких процеса.

Све је то последње деценије довело до усредсређеног интересовања за личне (и групне) процесе у уметности. Ако, с једне стране, терапија уметношћу мења живот, тј. утиче на – рецимо тако – личне процесе (терапијска снага уметности није ништа ново, и уметничка терапија је постала такоређи наука за себе), занимају ме и лични (и групни) процеси који утичу или, боље речено, воде у уметност.

Зашто настаје значајан уметнички рад? Шта блокира, инхибира, омета, спречава уметнички процес?

У том смислу чини ми се неопходно да уметничка педагогија XXI века користи знања из различитих струка које су се развиле током последњих сто година. Ако би се за Станиславског могло с правом рећи, да

је био испред психологије свог времена, јер је то тада била млада научна дисциплина, данас позоришни и класични позоришно-педагошки рад пречесто остаје застарео и не ажуриран о свему што одавно постоји.

Од овдашњег уметника и педагога Денеша Дебреија, често и Вашег сарадника, сазнао сам да периодично правите радионице и водите неку врсту уметничког центра у Словенији. Овде у Србији се о томе мало зна, па нам кажите нешто више о томе.

То је Креативни центар „Крушче“ где и Катја и ја живимо. То је имање са више кућа, где долазе уметници из целог света. Заправо не само уметници. Најживље је током лета у време – како их зовемо – малих фестивала. Поента тих сусрета је, да учесници и гости из разних, не само уметничких области, заједно пролазе кроз групни рад, воде разговоре, учествују у радионицама и дељењу уметности, као што су представе, концерти, изложбе. Остварује се привремена заједница. Неки људи долазе на дан, други на неколико дана. Заправо је реч о сусрету личних и уметничких процеса. Занимљиво је проматрати како врхунска уметност у том контексту покреће личне процесе и како лични процеси у инспиративном колективу воде у уметничку креацију.

Током године имамо редовне психодрамске групе на Крушчама, свака два месеца организујемо викенд позоришну лабораторију, а повремено и психодрамске и позоришне радионице. Током сезоне долазе уметници или уметничке групе на резиденцију, а понекад се дешавају и представе, концерти, изложбе, пошто је све више људи заволело овај простор. Угостили смо и психотерапијске конгресе, радионице, летње школе и филмске екипе које су снимале, као и све друго за шта сматрамо да припада овом простору. У последње две, три године Катја и ја се све више посвећујемо овоме. То је обавеза али доноси и посебну гратификацију. Наравно да већ дуго маштам о томе како да коначно тамо режирам представу. То ми је овогодишњи план.



На пробама представе **Није то то**, фото: архива САРТР



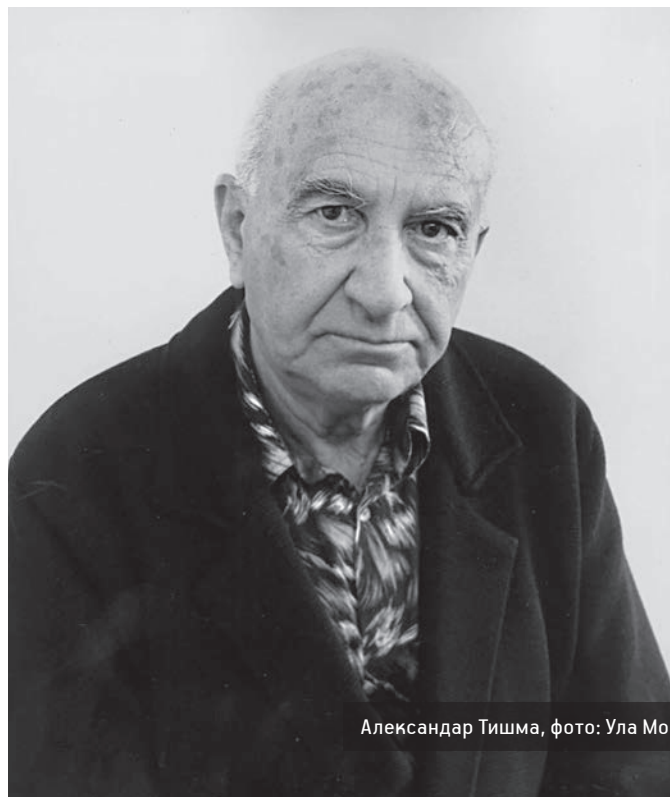
ТЕОРИЈСКА

СУЕИИ

Пише > Ружа Перуновић

# Драмски опус Александра Тишме

Ових фебруарских дана 2023. године навршава се двадесет година од како је преминуо Александар Тишма<sup>1)</sup> – по речима Ласла Вегела *највећи новосадски син* – писац који је више читан у европским него српским кућама, особењак, шетач, ког су природна повученост и проблематичан идентитет произвели у писца. Сматрајући да књижевност има апсолутну надмоћ у односу на историју и статистику, Тишма пише понајвише о несрећној судбини човека, о рефлексима великих историјских дешавања на живот обичних људи, својих суграђана, о жртвама и целатима, о промашеним љубавима и неутољеним страстима, растуруним домовима, о капоима и логорашким проституткама. Трагајући за истином која мора бити изречена, Тишма, као ретко који писац, раскринкава зло и не плаши се да сиђе до самог дна људске патње. У најзначајнијим књижевним остварењима овог писца, доминантне теме су рат и судбина човека у рату, нарочито јеврејског човека. Стога, када говоримо о поетици Александра Тишме највише говоримо о питању идентитета, о неприпадању и усамљености у свету који се доживља-



Александар Тишма, фото: Ула Монтан

1) Александар Тишма (16. 1. 1924 – 15. 2. 2003)



ва као опасност, у ком се непрекидно трага за безбедним местом за живот, да би се напослетку схватило да такво место не постоји, да су свуда само јед и патња. Ликови у његовим романима живе у тешким ратним околностима, али они носе још теже бреме јеврејске судбине, или (као и сам аутор), једнако проблематичну подељеност, подвојеност између хришћанства и јудаизма. У оба случаја, свесни су своје издвојености, (пред) одређености пореклом због којег сваког часа могу бити елиминисани као непожељни за живот у заједници.

Све претходно изречено представља сумирано, опште знања о целокупном књижевном опусу Александра Тишме. Међутим, због специфичности теме којом се у овом тексту бавимо, дакле јавности мање познатим, драмским стваралаштвом нашег писца, сматрамо да је важно објаснити контекст у ком настају његова најзначајнија дела. Указаћемо и на развој Тишме као писца, јер је дуготрајно и специфично сазревање, а самим тим и долажење до књижевних признања, уско повезано не само са настанком прозних дела, по којима је остао највише запамћен, већ и са настанком драма.

\* \* \*

*„Живим за своје физиолошке њошребе, у које код мене сјада и писање.“*

Важно је, на самом почетку, нагласити Тишмину несвакидашњу посвећеност књижевном раду, као и изричиту, бескомпромисну заклетву дату у раној младости да ће да постане писац или ништа друго. Такву одлучност не показује ни у једном аспекту живота, а своју потребу за писањем назива физиолошком. О односу према књизи и књижевном раду највише сазнајемо од писца самог. У дневничким записима (Тишма је *Дневник*<sup>2)</sup> писао непрекидно током читавог свог *при-*

2) Александар Тишма, *Дневник*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Нови Сад, 2001.

Тишма је педантно водио *Дневник* готово 60 година, од 1942. године до 2001. Читаоци у њему јасно уочавају пишчеву истинољубивост, исказану и у овој интимној форми, јер Тишма, не само да не ште-

*љиведачкој* живота) пратимо сваку списатељску фазу, лектуру коју чита, белешке о сопственим делима и делима других аутора, као што јасно уочавамо да су у његовом животу писање и потреба за књигом трајни, заузимају увек прво место због чега неретко друге ствари трпе или постају тек краткотрајно предмет његове пажње. *Дневник* је истовремено и извор из којег можемо да пратимо и тренутак и начин на који су настала његова дела (па и драмска) и он се, у контексту аналитичког тумачења, мора неизоставно читати паралелно са њима.

Преко дневничких белешки уочавамо пишчево недвосмислено опредељење за прозни израз, за реалистички амбијент и савремену тематику (елементи око којих готово да нема дилему – од њих не одступа ни у драмама) али је путовање до конкретног тематско-стилског облика трајало необично дуго. Нарочито је пут до коначног опредељења за јеврејску тему, био дуготрајан, проблематичан, и уско повезан са ауторовим двоструким, српско-јеврејским пореклом. Током двадесетак списатељских година које су претходиле *Књизи о Бламу* (1972) – која ће му осим јавног признања донети и лично задовољство – Тишма непрекидно пише. Понешто од тога излази пред читаоце: (*Насељени свети* (1965), *Крима* (1961), *Кривице* (1961), *Насиља* (1965), *Друјде* (1969), *За црном девојком* (1969)), пише на разне теме, али сам осећа да пише на силу, натегнуто, сматрајући да би писање морало тећи глатко, без толиког напора. Спорадично се окреће писању поезије и драме, али у *Дневнику* признаје да га ове форме не испуњавају, не занима га приказивање драма на позорници ни даље бављење њима, те закључујемо да његов драмски опус настаје у тренуцима трагања за темом, као својеврсна језичка и техничка вежба, припрема за оно *велико* што ће уследити.

ди себе и своју околину, него пише о стварима које га приказују у лошем светлу. Зато *Дневник* у литератури називају и аутобиографијом, романом, књижевним делом.

Међутим, то *велико* никако да дође. Ретко је задовољан написаним, а ни књижевна критка га не бодри. Замерају му недостатак локалне боје, неку израженију везу с тлом, што је исправно запажање и последица суштинског неприпадања које аутор свуда осећа. Замерке су упућене непознавању језика, лошем стилу, али и ликовима који нису довољно разрађени, нису комплексни. Они се коментаришу као бледи и неуверљиви, обични до мере општости, неупадљиви, етнички необележени, самим тим – без дубине и аутентичности. Али писац их жели учинити што општијима, неприметнима, личностима које се не истичу и не одређују припадањем, као што је то и сам чинио, бежећи од свог двоструког порекла јер се у њему, то му јасно од детињства, крије нешто кобно. Описани ликови налазе се и у драмском опусу Александра Тишме, они су без дубине и интегритета, пасивни, неуклопљени у средину, не проналазе нигде своје место.

\* \* \*

*„Једино што је за мене било живо, што ме је узбуркало и њодрмало су Јевреји у Аушвицу, што јесте они мртви чије сам исцражњене баракe, љубилишће, наџомилане осцрижене косе, наочаре, кофере, дечије цццелице и крематорије видео у обиласку, и један живи, а што је био ћелави секретар који нас је онамо ошцрашцо, а онда замолио за дозволу да с нама не уђе у лоџор, јер је у њему изцубио скоро све своје сроднике.“*

Након, слободно можемо рећи, судбинског путовања у Пољску и посете Аушвицу<sup>3)</sup>, тој фабрици смрти,

3) Тишма је 1961. године као уредник Матице српске путовао у Пољску, након чега је написао критички интониран путопис *Меридијани Средње Евроџе* у ком каже „Нисам се ја то отиснуо ни у каквом апстрактном незападном правцу, него по терену Средње Евроџе, терену чије одлике у мени одјекују као кораци у кући где се живело. Путујем, у неку руку, по свом ширем, мало заборављеном себи.“ У њему описује своје искуство у прихватању сопственог идентитета које се десило приликом сусрета са местом страдања

аутор се и јасно (сам пред собом) одлучује да пише о страдању јеврејског народа, пре свега својих комшија и суграђана, дајући на тај начин изузетан допринос књижевности Холокауста. Након коначног одређења за тему, пише са лакоћом, те се ређају најзначајнија дела *Књиџа о Бламу, Уџошребџа човека, Каџо, Вере и завере, Школа безбожницишцва* које представљају својеврсно петокњиџје, у ком је кроз судбине обичних људи и њихових продица приказао прогон и уништење Јевреја током Другог светског рата. Читајући његове романе сазнајемо о свим етапама страдања: предратном благостању и хармоничном саживоту у мултинационалној средини, најави погрома, неверици и пасивном отпору, преживљавању у самом паклу рата (не само из перспективе жртава, него и из перспективе злочинца, што је права реткост) послератном хаосу, брзом заборавању жртава и новим репресијама које смењују претходне.

Несвакидашњи приступ теми, веровање у причу, веристички, али модеран начин приповедања, интересовање за обичног човека и његово страдање у контексту сурове историје, бескомпромисност у приказивању догађаја, задирање до самог корена зла које се крије у људској природи, издвојили су овог аутора у разноврсном и делима обимном, приповедачком кругу послератне прозе – а управо ове карактеристике дају нарочитост и његовом скромном, и чини се занемарном, драмском опусу.

## ДРАМЕ АЛЕКСАНДРА ТИШМЕ

Навели смо да је Тишма на дугом путу до проналажења сопствене теме и израза непрекидно писао драме, поезију, приповетке које су му, како сам наводи у *Дневнику*, служиле као добра вежба за континуитет у писању, од ког никад није одустајао. За неке од

његове јеврејске браће, месту на ком, сасвим случајно, није и сам скончао. Критика коју Тишма изражава, усмерена је ка средњоевропском грађанству које је пристало на овакав злочин и готово ћутке посматрало погром који је извршен.



драма наводи да су писане површно, да су недовршене, њима није задовољан, али нема амбиција да им се врати и заврши их као што је умео чинити са својим причама и романима.

Укупно је написао шест драма: *Цена лажи*, Јелена Гавански, *Од 5 до 7*, *Укришћено вече или Не, није то само љубав*, *Дозвољене истре*, *Дејше*, мада само за прве две знамо тачно када су настале јер се Тишма, чак и у *Дневнику*, бави највише прозним остварењима на којима ради паралелно са овим језичким вежбама. Сабране драме објавио је у Прометеју, 2000<sup>4)</sup>. године са кратким предговором и хронолошки поређаним драмским текстовима, а 2011. године Академска књига<sup>5)</sup> је у оквиру сабраних дела објавила и драме, са предговором Јована Попова.

Иако сам никада није показивао истинску страст према драмском стваралаштву, интересантно је да се у јавности први пут појавио баш са драмом *Цена лажи*. То је уједно и једина његова драма писана за позорницу и на њој изведена у Нишу 1953. Залагањем Бошка Петровића преведена је на немачки за извођење на фестивалу у Изерлону у Западној Немачкој (то је дакле и прво преведено Тишмино дело). Апсурдно је да писац (који у овој драми пише о репресивним, контролишним државним уређењима), није добио пасош, па није могао да присуствује извођењу.

Остале драме имале су или само телевизијско извођење, или су остале без њега.

Од свих драмских текстова само један обрађује Холокауст (*Дејше*), али су теме које затичемо у осталих пет драма, присутне и у Тишминој најбољој прози. Ту најпре мислимо на портретисање предратне грађанске класе и њено опстајање у послератном периоду, потом на прљаве политичке игре, али и партнерске односе које увек прати неиспуњеност у љубави, компликовани брачни односи и незадовољене еротске потребе.

4) Александар Тишма, *Дозвољене истре*, Прометеј, Нови Сад, 2000.

5) Александар Тишма, *Дозвољене истре*, Академска књига, 2011.

У сегменту који следи аналитичким читањем појединачних драмских текстова указаћемо на тематску везу са најбољим пишчевим романима.

## ЦЕНА ЛАЖИ

У својој аутобиографији<sup>6)</sup> Тишма наводи да је сиже за прву драму *Цена лажи* преузео из истинитог догађаја који се одиграо у Чехословачкој када је син једног министра сведочио против оца у монтираном политичком процесу, а потом се због стида и кајања убио. Овај догађај, сам по себи драматичан, писац смешта у неименован простор и 1950. годину показујући живот у страху и под ужасним притиском информбироовског режима, од ког је и сам страдао неколико година раније, када је због баналности искључен из Партије. Нећемо залазити у преиспитивање да ли је драма оваквог садржаја у том тренутку била пожељна или не, али нам она данас (нарочито читана у контексту каснијих Тишминих романа) указује на исти образац репресије који се кроз историју понавља и долази као последица лекција које нисмо научили.

У фокусу Тишминог интересовања су породични и друштвени односи условљени политичким приликама. Владимир Сверт, младић, интелектуалац, бива приморан да сведочи против свог оца јер га на то тера прљаво политичка кампања коју воде искусни играчи, спремни да тешким уценама преобрате сваког и направе раздор у породици, све у име *виших циљева и оштрије добра*.

Мање је познато да је Тишма пратио судске процесе у Новом Саду, те му је образац саслушавања познат. (Из неких од судских сведочења настале су приче у збирци *Насиље*.) Међутим, овде су у питању насилници и злочинци, а не класични полицијски инспектори. Кроз драму пратимо мучну, али увежбану технику испитивања Владимира Сверта који има свега двадесет

6) Александар Тишма, *Сечај се вечкрај на Вали*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Нови Сад, 2000.

и две године. Када један притисак не успе, спреман је следећи, све један тежи од другог – са спољашњих уцена, прелази се на унутрашње притиске чланова најуже породице. У причу се укључују и мајка и стриц који, такође инструисани, непрекидно говоре о *дужности*, о *обавези* коју сви имају због неке *више ствари* која надраста њих саме. Младић се прво супротставља, нуди аргументе, осуђује, апелује на морал, љубав према оцу, али се до краја сломи и пристане на наручени исказ.

Тишму највише занима психолошка игра, зло које се гомила и расте, руши све подразумеване моралне, социјалне и породичне вредности. Исти образац суровог ислеђивања преселиће се двадесет година касније у роман *Књига о Бламу*, у коме послератна, тобоже правична, власт брутално саслушава ратног профитера Предрага Попадића пре него што му рафалном паљбом проспе мозак. У својим мислима, кроз имагинарни поступак грубог ислеђивања, пролази непрекидно и сам Мирослав Блам, док замишља како би испитивао некадашњег комшију који је пријавио његове родитеље током Новосадске рације и тако их гурнуо у смрт. И сам би био једнако бруталан као испитивачи Владимира Сверта, да има храбрости да преузме правду у своје руке.

Писац нам стилски сведено и језички секантно демаскира репресивни систем, информбироовски принцип рада, као и лице злочинца које постоји у сваком друштву и сваком систему. И у каснијим својим делима Тишма ставља акценат на на рушилачку страну човекове природе и преиспитује улогу појединца у злочиначким процесима, занимајући се, пре свега, за психолошку мотивисаност да се пристане на злочин. У драми је стога, можда најинтересантнија, а за каснији Тишмин приповедачки рад и најзначајнија, улога иследника, записничара, полиције, тих дехуманизованих фигура које предано раде свој посао, ма по коју цену и не заустављају се док не дођу до циља који им је наређен. Изостанак свести и осећања било

какве одговорности, изнова потврђује истинитост закључка о *баналности зла*, јер и ови службеници ‘само раде свој посао’.

Драмски текст писац завршава још суровије, јер Тишма, као и у романима, иде до самог краја, не штеди читаоце у приказивању окрутности. Када се, након што је сведочио против оца, и сазнања да је изманипулисан, Владимир Сверт због гриже савести убије, настаје паника у полицијским редовима, јер тај чин свакако није део њиховог плана. Сад је његова мајка доведена на ислеђивање на ком јој приписују заверу против система и саботирање истражног поступка. Нељудскост иде дотле да јој се безочно пласира тврдња да је она тобоже наговорила сина да се убије, да би напакувала држави.

Проучаваоци приповедачког опуса Александра Тишме често истичу да је главни јунак Тишмине прозе само зло. Трагајући у својим делима, пре свега, за истином у свим аспектима живота, Тишма долази до сазнања да су насиље и зло неодвојиви део човекове природе, и нуди га као датост, као непомериву чињеницу. Стављајући акценат на деструктивну страну људи, смешта своје јунаке у вртлог историје где се у име такозваних виших циљева и изградњи праведнијег друштва, гази преко основних хуманистичких принципа. У сличним или истим ситуацијама наћи ће се преживели јунаци Тишминих романа – Сергије Рудић, Средоје Лазукић, Вера Кронер – који се по окончању рата у ком су (неки мање, неки више) страдали, суочавају са новим забранама и притисцима.

## ЈЕЛЕНА ГАВАНСКИ

Драма *Јелена Гавански* написана је у лето 1958, исте године је припремана за извођење у СНП-у, али до тога, из неког разлога, није дошло. Објављена је у Летопису Матице српске 1959. у два наставка, а изведена тек као телевизијски филм 1982. у режији Миленка Маричића, са Оливером Катарином и Радмилом Радовановић у главним улогама.



И о овој драми Тишма пише у свом *Дневнику*, понављајући да је у питању вежба док се не деси писање *истинског дела*. Ни њоме није био задовољан, сматра је лоше написаном, на ивици кича, али је задовољан због тога што осуђује кукавичлук пред љубављу. Овим коментаром Тишма истиче још једну *стиалну* тему – трагање за истинском љубави, предавање партнеру по сваку цену, па и цену аутодеструктивности – коју ће даље разрађивати у приповеткама, као и романима.

Дакле, још једна важна тема, која ће добити своју детаљнију елаборацију у романима, имала је свој зачетак у драми. Радња је сведена и смештена у послератно доба у ком пратимо породицу Гавански која је пре рата имала све – новац, углед, положај – а данас нема ништа. Тишму занимају изненадне промене које су преокренуле животе толиких породица (зато и у романима увек води причу на релацији некад/сад) које после рата живе скрајнуто и омаловажено, неспособни да прихвате нови живот и околности које он носи. Познаваоци Тишминог дела јасно ће препознати ликове и ситуације из романа *Књига о Бламу, Вере и завере*, *Упошреба човека*, у којима поједини протагонисти не могу да се начуде, а камоли да се прилагоде променама које доноси ново доба.

Након што су после рата проглашени буржујима, Гаванским је одузета кућа, са њом и достојанство, те су се пресели из удобности свога раскошног дома у мали стан. Детаљан опис ентеријера дат у дидаскалијама, указује на неадаптираност и послератну збрку. Стан обилује стилским, старинским намештајем, али и безобличним и практичним стварима какве намеће нова стварност. И није само простор рогобатан и неусклађен. Односи у породици су хладни и дистанцирани, испуњени горчином. Јелена Гавански је уздржана и строга, уморна од живота и неспособна да прихвати промену коју јој је живот донео. Њен брат Аришко је неприметан лик, па иако и он делује уморно, покушава да унесе неко весеље у тај дом. Оженио се пре рата лепом и заводљивом Лином, сиротицом заводничких

фото: Фондација Александар Тишма



способности, која је за њега пошла из интереса, да је спаси беде, а сад кад је пропао жали се да је роб те породице и вреба прилику да побегне за имућнијег. Тишма Аришка приказује готово као пајаци, површног, неприлагођеног лика, који једноставно није у стању да реално сагледа живот, попут Вилима Блама (*Књиџа о Бламу*), негира озбиљност ситуације, неспреман је да куди, али ни да нађе место у новом свету, само бежи од живота и затвара очи пред проблемима.

Њихово животарење прекида долазак доктора Стојана Бранкова, пријатеља из младости, који је некада, као сиромашни младић, имао љубавну везу са Јеленом Гавански, а данас је чувени, свуда тражени лекар. Сусрет са њим отвара прилику да се сви заједно сете некадашњег света и, што је још важније, прилику да Јелена и Стојан обнове своју љубав. За то нема никакве објективне препреке, обоје су самци, имају симпатије једно према другом. Међутим, Јелена је одавно помирена са судбином, храни се горчином коју јој је живот донео, и више од симпатије осећа презир према кукавичлуку бившег момка, који јој се све ове године није јавио из страха да се њихово пропадање не прелије на његову судбину. Зато користи прилику да излије свој јед, да му саспе у лице разне увреде. Све време доктор покушава да пронађе речи да је одбровољи, али за то је прексно. Између њих су се испречиле године, класне поделе, друштвена неправда, незадовољство и горчина.

Ту је зато Лина, која се отворено, пред мужем, удвара доктору и у њему види спас од беде. Сматра да су она и доктор на истој страни – по прошлости, сиромаштву у ком су одрасли, али и садашњим потенцијалима и жељом за животом. У Тишминим каснијим романима женски ликови (Јана из *Књиџе о Бламу*, Тереза из романа *Уиошреба човека*, Инге Лебенсхајм из романа *Вере и завере*) улазе у брак по нужди, из интереса и, баш као и Лина, имају промискуитетну црту, наглашено су еротичне и кроз живот иду уз помоћ свог сексипила. Стога сматрамо да је и овај драмски текст само скица брачних односа и портретисање женских ликова од којих ће Тишма направити комплексније ликове готово две деценије касније.

\* \* \*

Наредне три драме (*Ог њеи до седам*, *Укршиено вече* и *Дозвољене ипре*) настале су након романа *Књиџа о Бламу* и *Уиошреба човека* и великог успеха који су они донели. две две изведене су на Телевизији Београд 1976, а *Дозвољене ипре* на Радио Сарајево исте године.

## ОД 5 ДО 7

Драма *Ог 5 до 7*, снимљена је као телевизијски филм 1976. у режији Милоша Радивојевића. Главне улоге играли су Бранко Плеша и Душица Жегарац. У питању је драма атмосфере и крајње једноставне приче у којој доминира Тишмина увек присутна тема – незадовољство у љубавном животу.

Бора Мартиновић је типичан Тишмин лик, особењак, усамљеник, не припада нигде и никоме, не разуме друге нити они разумеју њега, али се ипак нашао у брачној замци јер није способан ни да се одупре очекивањима околине, али ни да се њима у потпуности прилагоди. Замара га летовање на ком се тренутно налази, купање у мору, друштво, цика, вриска и весеље, навика да нешто треба радити јер тако налажу обичаји, ред, правила... Тишма приказује унутрашњу драму човека незадовољног својим животом, који тражи да га нешто споља погоди, загреје, оживи, али није свестан да је мртав изнутра и да ту никаква спољашња сила не може помоћи.

Незадовољна је и његова жена, њихов однос је сведен на нервозну комуникацију, љутњу и празнину. Некомпатибилност брачних парова стална је тема Тишмине најбоље прозе – ниједан брак није склопљен из љубави, већ из осећања обавезе коју појединац има према себи, друштву или породици. Незадовољство је велико, без изгледа да се промени, јер Тишмини јунаци немају снаге да себи помогну, да учине неку промену, они су способни само за контемплацију, али не за акцију.

Тако Бора Мартиновић жуди за *оџијањем* животом, те на летовању одлази у библиотеку и у књигама Тургенева, Стендала и Балзака покушава да пронађе



лепоту и задовољство. Уместо класицима, за тренутак се опије библиотекарком која ради у том малом месту од пет до седам, а остало време проводи негујући мужа у инвалидским колицима. У њеном трудбеничком животу, који наоко делује мрачнији него што јесте, има више елана, бодрости него у животу нашег јунака. Бора у њој види решење својих проблема – нуди јој да је спасе и убеђује је да негде побегну заједно. Та жеља је, наравно, једнострана, јер Бора Мартиновић није способан да процени да је ова жена чврсто на ногама, да има свој смисао. Зато се, још љући, враћа својој жени, неспособан да оконча тај брак који га разара и да пронађе нешто што му истински греје душу.

Пораженост у љубави осећа и Мирослав Блам који чезне за испуњењем и топлином у својој уговореној брачној заједници. Исти проблем мучи и Роберта Кронера из *Ујошребе човека*, који у самоћи своје собе чезне за властитом женом, али у романима Тишма залази много дубље и шире сагледава ситуацију, анализирајући све аспекте који воде у незадовољство, од порекла, преко друштвених околности, до психолошког склопа појединца.

### УКРШТЕНО ВЕЧЕ ИЛИ НЕ, НИЈЕ САМО ЉУБАВ

Једночинка *Укрштено вече или не, није само љубав* базирана је на забуни. У питању је изузетно кратак, и сигурно најслабији драмски текст Александра Тишме. Два човека која треба да се сретну су заправо, због лошег договора, завршили свако у стану оног другог, у разговору са супругама. Тишма нас прво уводи у стан у коме је све на свом месту, чисто и уредно, где је смисао брачног односа базиран на релацији посао-кућа, у скуваном ручку, испегланом вешу и једноличним навикама. Жена у том ритму, који је сама градила, проналази топлину и мир, сигурност у којој ужива.

Од Бранка Јелића, који забуном долази у посету, сазнајемо да живи са женом и троје деце и то је живот у сталној журби, неслози, хаосу и дуговима. Очаран је жртвом коју и посвећеношћу коју у овој кући затиче. Диви се заправо ономе што му недостаје и наглас по-

ставља питање које имају на уму и други Тишмини јунаци: може ли се побећи из ове животне клопке? Брак се доживљава као затвор, робија, док слобода о којој се сања делује неосвојиво.

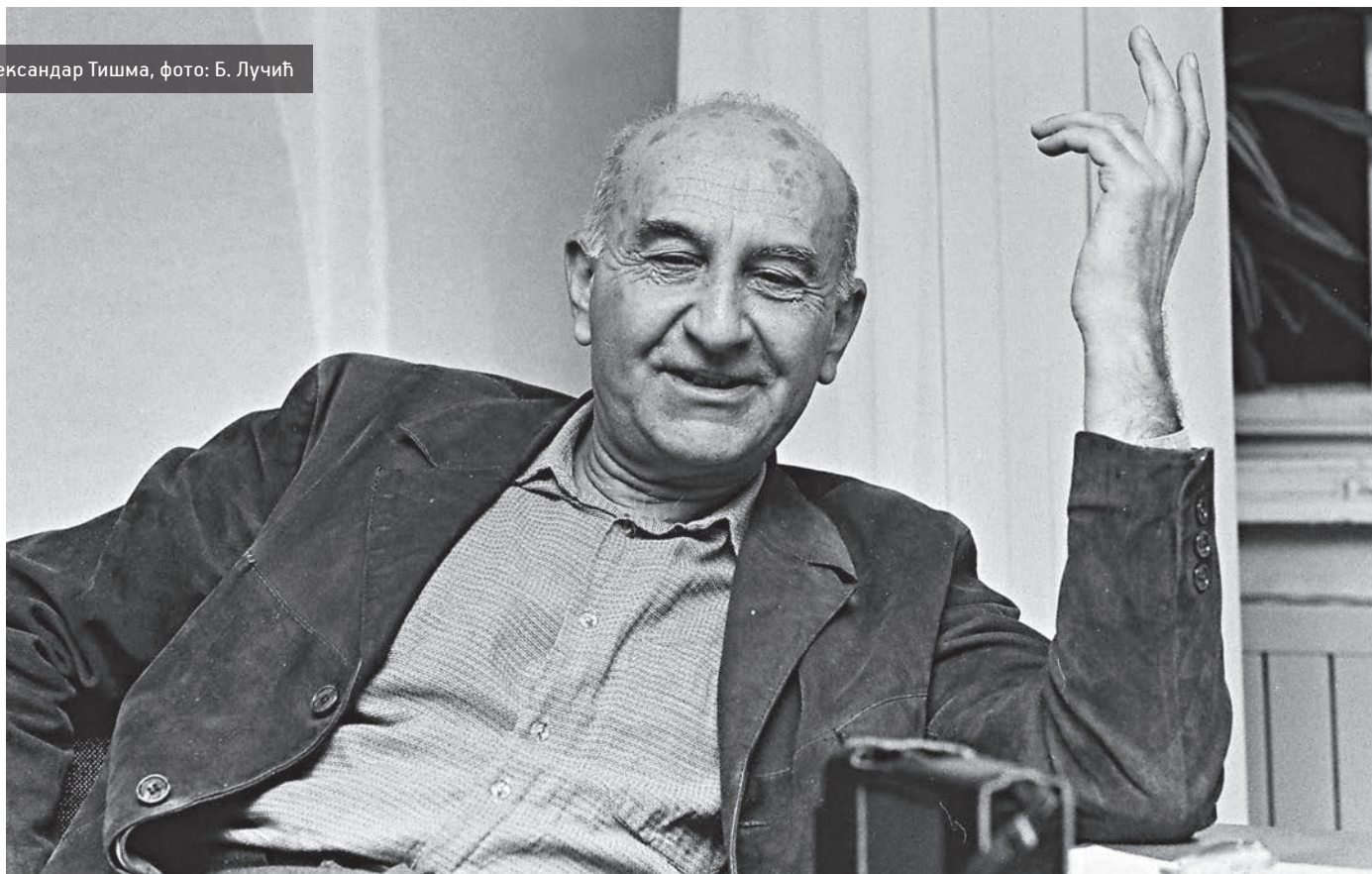
У последњој сцени враћа се муж који је био у окрштеној вечери, у кући Бранка Јелића, кући збрке и хаоса. Њега је одушево тај стан, неред и хаос који тамо влада, а који он види као животну енергију и радост. Јунаци ове драме су заробљеници својих избора, живе у супротном окружењу од онога који прижељкују.

### ДОЗВОЉЕНЕ ИГРЕ

У драми *Дозвољене игре* Тишма јасније прави заокрет ка еротском, тачније еротској игри која настаје између неименованог мушкараца (он представља само мушки принцип, нагон) и удате жене. Они воде вербалну, еротску игру којој су сами смислили пропозиције чије границе не прелазе. Измишљају идентитете, простор и време у ком се налазе, креирају причу, забавну, често и опасну, али остају само на речима, без телесног чина прелубе. Жена, међутим, не успава да опстане у оквирима игре, враћа се у стварност јер јој треба конкретан мушкарац, а не измишљени љубавник. Због тога настаје свађа, па и разлаз. Тишма драму окончава сусретом са новом женом, којој се такође нуди ова *дозвољена* игра. У игри дакле може да учествује било која жена, све док се придржава правила, док може да машта и помогне у креирању имагинарног живота, далеко од прозаичне свакодневице.

У дневничким белешкама Александра Тишме (а потом и у романима) можемо доследно пратити Тишмино интересовање за еротско. Готово све жене с којима се сусреће добијају своју белешку у еротском контексту. Писац трага за том женом, спремном да се природно, једноставно, истински, а опет страшно и безрезервно *преда*. Литерарно трагање за еротским задовољством иде још од романа *За црном девојком*, а наставља се у књигама *Књија о Бламу*, *Ујошреба човека*, *Вере и завере*, *Кајо*. Жеља за забрањеним у љубави увек извире из сложеног порекла и структуре личности појединца.

Александар Тишма, фото: Б. Лучић



За савршеном врстом телесног склада чезну Тишмини каснији, најупечатљивији јунаци – Мирослав Блам, Средоје Лазукић, Роберт Кронер, Сергије Рудић, Средоје Лазукић. Њиховим животима управљају нагони, они чезну за еротским складом, али га не доживљавају. Писац овој теми, у романескној форми, даје далеко већи простор и смешта је у друштвени контекст, те трагање за еротским задовољењем неретко постаје кобно и увек је у тесној вези са смрћу и страдањем.

Стапање с другим телом, представља се као припадање некоме, и још више од тога, *сиособности* (којој се тежи) да се некоме до краја припадне. Будући да су ликови у делима Александра Тишме увек отуђе-

ни, далеки свима, обележени неприпадањем, телесно општење успоставља се као једини вид блискости. Таква блискост их чини налик другима и даје јасније контуре њиховом, доста празном и усамљеничком животу.

Куповина и продаја љубави, еротска игра, недозвољена и неоптерећена обавезама, нашла се и у драми *Дозвољене игре*. Инсценирање и машта дају драж прозаичном животу, нуде могућност да се побегне од овог света и буде неко други. Тако мушкарац и љубавница у дозвољеној игри шетају трговима, путују у Марсеј, Напуљ, Цариград, плешу, испијају пића у баровима, учествују у пљачки банке, купују скупocen накит, имају удвараче... Све док жена не поквари игру стал-

ним скретањем пажње на праву себе. Мушкарац даје предност игри, за њега већи интензитет има маштање о прељуби, него сама прељуба. Он је типичан пример лика који занима Тишму – усамљеник, незадовољан својим животом, неспособан за акцију, док је жени потребан конкретан мушкарац да мало растерети туробну свакодневицу и разоноди монотонију њеног породичног живота.

## ДЕТЕ

За разлику од осталих, драма *Детше* није никада изведена, али је објављена у часопису Домети. У њој се писац враћа својој главној теми – страдање Јевреја у рату. У питању је кратак драмски текст, сачињен од два дела која су исписана као у огледалу. Насловљено дете (Јеврејка Катица) је у седишту приче иако не изговара ниједну реч. Њу је мајка током рата, уз новчану надокнаду, предала нејеврејској породици на чување. Кад је новац престао да стиже, породица је случај пријавила полицији и девојчица је одведена.

У првом делу пратимо сам чин одвођења, који је обављен након кратког разговора полиције и жене која је чувала дете, а у другом делу, у послератном времену, поново видимо исту сцену, кратак разговор исте жене и неке друге комисије, поводом одведене девојчице.

Радња је сажета, кратка, нема украса, нема дидаскалија, само хладан дијалог и чињенице, изречене документаристички у маниру књижевности о Холокаусту. Разговор је сведен, једноставан и циљ му је решавање бирократске процедуре, а не брига о судбини детета.

Тишма преиспитује постојање хуманистичких принципа у свету огрезлом у декаденцију и ништавило. Сви (неименовани) ликови у овој драми, и немачки војник током рата, и домаћи полицајац након рата, показују исту дозу равнодушности за судбину детета, као што је показује и жена којој је девојчица остављена на чување. Најважније је да попуне формуларе и да (у оба случаја!) затраже потпис од жене који симболички потврђује – пристајемо на све.

На крају самог драмског текста Тишма уводи и дописницу – документ којег се жена изненада сети – у којој девојчица тобоже јавља да је добро, да је сита, обучена, у друштву са другом децом и да „ће ускоро поћи за својом мамом”. Иако недвосмислено схватамо да дописницу није сама писала, као и да *йолозак* значи полазак у сигурну смрт, то не изазива никакву реакцију код присутних.

Питање одговорности и пристајање на зло су теме које окупирају Александра Тишму и представљају највећи подстицај за књижевно стварање. Према Тишмином мишљењу књижевност има задатак да нас стално подсећа на прошлост, да сведочи о ратним догађајима у светлу уверења да оно што није записано – не постоји. Улога књижевности је, пошто већ не може да понуди дефинитивне истине, да изнова поставља питања, ма колико она била тешка. Колика је улога посматрача злочина? Како се односимо према жртвама страдања? Шта желимо да чувамо у сећању и пренесемо наредним генерацијама? Уз чији пристајак је нестао читав један свет?

Док бескомпромисно трага за истином која мора бити изречена, Тишма нас трезни од илузија, суочава нас са чињеницама ко смо и какви смо уз истицање сазнања да одговорност лежи на сваком појединцу, да изузетих нема. Иако се чини да у свему види бесмисао или зло, Тишма баш великим поверењем у писану реч, указује на (архетипску) потребу за смислом упркос бесмислу. Без обзира да ли је реч о великим историјским неправдама, или личним унутрашњим драмама, Тишма је једнако истинољубив и аналитичан.

\* \* \*

Овај текст завршавамо напоменом да се наредне, 2024. године навршава сто година од рођења Александра Тишме, те ће, поводом овог великог јубилеја, надамо се, бити још више прилике да говоримо о приповедачком, али и драмском опусу писца, о коме се, чињеница је, није довољно писало. Сигурно не онолико колико заслужује.



Пише > Божидар Мандић

## Посвећени театар

Театарска посвећеност Породице бистрих потока извире из авангардних дешавања почетком 70-их у Новом Саду и протеже се кроз целокупну испољеност у хепенинзима, писању, излагању експоната, снимању филмова и креирању позоришних представа. На тај начин наша урбана комуна угравирала је апартну естетику пуну храбрости, провокација и не лако разумљиве садржаје. Две најзначајније представе *Злоб* и *Три шри* играле су на Трибини младих, али и по становима, на обали Дунава и у Рајиној шуми. Представе су режирали чланови групе „Код“ и Мирослав Мандић.

То несагледиво искуство широког хоризонта могућности (20. век посебно је био обележен тиме) у мени је отворило жељу да стварам ризикантна позоришна дела. Овај принцип применио сам и у писању и ликовним истраживањима.

Када сам схватио да немам талента, почео сам да се бавим уметношћу. Често ме цитира Дарко Шишковић: „Уметност као низ очајничких мера да се сачува нада“. Многи су мислили да је то неки мој „штос“, заснован на парадоксу реторике, али не – ја сам лепоту стварања црпео из неталента. Сматрао сам да су помало већ истрошене форме и садржаји засновани

само на даровима божанске датости. Уметност се све више почела заснивати на технологији и претварала се у дизајн. Нажалост, ова моја антиципација, посебно у овом веку, све више се обистињује. Новинари постају узор књижевницима, дизајнери сликарима. Пре неки дан видео сам огроман билборд с натписом: „ТЕХНОЛОГИЈА И УМЕТНОСТ ДИШУ ЗАЈЕДНО!“ Гротескно је то, што је билборд постављен испред Дома здравља за менталне болести у Палмотићевој улици. Ролан Барт и Жак Дерида су најавили смрт аутора, мада би по мом мишљењу било боље рећи, због напретка потребно нам је убиство аутора! Обистињује се још мрачнија интенција да уметност нестане.

Моја трупа и ја имали смо срећу да, уз уобичајена игнорисања и неразумевања, ипак постоје театролози који су нас подржавали и стимулисали да наставимо да иритирамо, разарамо класичне форме и посветимо се сиромашном позоришту у којем је довољно да постоји – само Човек! Нису нам потребни техника, ефекти... само присуство човека и његове естетске могућности. Зато наше позориште није ни аматерско ни професионално но посвећено. Јер посвећеност је „најстарији од свих најстаријих ентитета.“





59. Октобарски салон Рудник, фото: Владимир Опсеница



Представе смо правили из Ничега. Основали смо шумско позориште са сталним репертоаром. Чак смо и карте продавали – по веома скромној цени која је укључивала и дводневну обнову душе у нашем дому. Заједно с публиком смо јели, спавали, разговарали и одисали сусензибилитетом времена...

Јован Ђирилов је рекао да нисмо авангардни но антички театар, јер су представе у Атини игране на отвореном. Рекао је да смо поток поред ког смо се настанили, и да кроз њега тече уметност. Извориште им је, вели, природа око њих, али и природа у њима. А у природи човека је да мисли својом главом, али и главама свих који су пре њега мислили. Писао је и: они се скидају наги али не из протеста као што су то чинила „деца цвећа“ но да би се идентификовали с флором и фауном. Зар се за храст може рећи да је наг кад је заштићен (али и огољен) својом кором. Због тога су они наши „ливинговци“. Они себе доживљавају као остварљиву утопију у којој се не игра због славе или новца, него да нада постане чињеница. У овом тренутку уз Божидача су Драгана Јовановић, Зоран Марковић, Дарко Шишковић, Мирела Андрић... и многи који су протрчали кроз сан и сећање најједноставнијих могућности...

Владан Радовановић је записао: „И да назив театра Бистрих потока у целини није истакнут, схватило би се да је посреди театар о театру. Једно од својстава овог театра је баш та читљивост главног усмерења и без манифестационог текста. Манифест је, у ствари, урастао у сâм театар у виду реплика. Можда изгледа да узвикивање сажете реплике драмску структуру сувише приближавају плакату. Уколико се то и деси, тај плакат је свесно изабрано средство израза постављено на право место – на чело сценског збивања с циљем да нас од почетка усредреди на бит овог театра. Ако је дозвољено да се подржи одсуство нечега – у театру Бистрих потока поздравлио бих одсуство ‚новог читања‘ већ написаних позоришних комада. Сакаћење и изобличавање Шекспирових текстова једнако је не-

прихватљиво као и досликавање Вермерове слике или прерада деоница Бахове фуге. Због тога актер на сцени каже – Кад заборавим текст, почињем да глумим“.

Љубивоје Ршумовић је после представе *ЗЕМЉА ПИЧКА КУРАЦ ЗЕМЉА*, одигране у Дому омладине Београда, рекао: „Види се да ни курца не знате, али види се да се ви волите на сцени. Божидар Мандић је новоромантичар. Он у својим делима поезији и театарским напорима настоји да се освети укоренењем традицијама. То је стваралачка осветољубивост да намере доведе до новог поимања уметности“.

Даринка Николић казује да, ако су Гротовски и Арто проналазили извориште својих идеја у источњачком театру, али и у источњачким филозофијама, Мандић по сопствено признању, инспирацију проналази у „крављој балеге“. Кад она сере чује се тап-тап-тап! Слични су и ударци штапова по даскама и испред публике – тап-тап-тап!

Александар Милосављевић је записао да Породица бистрих потока бистрину проналази у природи планине Рудник. У најдиректнијем додиру са земљом, травама, дрвећем, лишћем, водом, снегом... И то већ у почетној иницијацијској тачки њиховог театарског-уметничког ангажмана. Није тешко препознати самоизолацију у којој нестају и изнова настају идеје света који тврдоглаво одбија да пристане на комерцијализацију и индустријализацију уметности. Субверзивност тако формираног погледа на свет напосто се подразумева.

Нела Антоновић: „Све бајке почињу у шуми. Улазак у шуму је улазак у непознато. Живети у природи на планини, где неколико кућа с баштом усред шуме изгледају као острво неког мора, доноси уметнику непресушиви извор креативности. Годинама Б. М. води комуни, ствара и окупља ширу Породицу бистрих потока усред шуме. Његове представе су важне за нашу средину јер је мало истраживача који доносе нове кодове у уметност. У феномен се улази телом а не умом, те његове духовито промишљене реченице унутар представа су предуслов да се истраже феномени кроз фи-









59. Октобарски салон Рудник, фото: Владимир Опсеница

зички театар. И препознају препреке једноставности невиног човека“.

Ото Толнаи нам је увек први аплаудирао кад бисмо играли на „Дезиреу“, фестивалу Андраша Урбана. А Желимир Жилник вели да је Породица бистрих потока представник љутог дилетантизма. Моја главна глумица Дагана Јовановић, која са мном игра дуже од две деценије, вели да у прве две године уопште није капирала нашу естетику. Ни ја је не разумем, рекао сам јој. А онда је схватила да је наш театар заснован на вери узбуђења и истинитој преданости и сцени, животу, пријатељству...

Енергија не може да се одглуми.

Породица бистрих потока основала је пре 21 годину шумски фестивал под називом ШУМЕС – Шумски сусрети, које је до сада посетило око 3 хиљаде младих. На њему се разговара, чита поезија, играју представе и спава у шаторима. Три дана последњег викенда августа славимо дубински осећај заједништва. Основано је

шумско позориште. За три дана обнове душе посетиоци не плаћају улазницу, него унесу свој живот. Два дана гледају представе, живе са нашом комуном, сами реализују своје естетске предлоге и „евоцирају шездесете“ кад је још било наде за овај свет. Позориште које траје 24 часа. Учесник постаје универзални уочавалац значења и проширује сопствену свест увиђањем да је уметност у сваком од нас. И да је потребно да је изразимо.

Пре 40-ак година Маргарет Тачер је рекла да профит нема алтернативе. То је умногоме умртвило уметнике. Страх и језа увукли су се у ствараоце, интелектуалце, мислиоце... распарчан је свет и, заиста, није лако пронаћи излаз из свеопште збуњености. Наука и религија не желе да спасу свет. Управо нам зрнце ауторске смелости указује да ниче ново праскосорје личности. Оних уметника, позоришних стваралаца који желе да трагају, истражују, пропадају у неизвесно... али с добрим, бекетовским намерама које испољавају бесмислену храброст која се не предаје.

Пише > Нина Живанчевић

# Антонен Арто и „позориште суровости“ (IV)<sup>1)</sup>

Антрополошко, амбијентално и анархистичко позориште

## ЕУЋЕНИО БАРБА

Гротовски је својим радом у Лабораторијима остварио огроман утицај на млађе редитеље попут Жан Луј Бароа, Питера Брука, Цоа Чејкина али надамне на Еуђенија Барбу. Барба је био асистент Гротовског у раном периоду рада пољског редитеља, и био је једини ученик великог редитеља кога је мајстор признао за свога директног следбеника. Барбин Один Театрет је основан 1964. у Ослу, да би га 1966. Барба пребацио у Данску, где је убрзо редитељ објавио „смрт театра као таквог“. Барба је наставио истраживања Гротовског у правцу психо-физиолошке основе глумачког чина ради формирања новог позоришног језика. Употреба новог језика ослањала се, пак, на иконографски стил раних експресионистичких филмова. Фаворизована је употреба архетипских гестова, покрета и израза лица који

трансформишу спонтане емоције у чиста стања Страх, Бола или Жеље. Током 1980-их Барбина истраживања емоционалне комуникације довела су до покретања нове теоретско-позоришне лабораторије ИСТА (Међународна школа за позоришну антропологију). Ова лабораторија је користила технике и уметничке приступе „транскултуралној анализи извођачке уметности“, а основни приступ у њој заснивао се на традицији оријенталног театра који укључује искуства Но-а, Кјогена, Кабукија, Катакалија и Балинежанског театра.

Лабораторија је инсистирала на супростављању стандардном европском приступу психологизацији драмске ситуације, такозваној традиционалној карактеризацији у глуми а притом се фокусирао на неуропсихолошку анализу глумчевог „присуства“ на сцени, на анализу глумчеве употребе гласа и звучних ефеката на сцени. Школа је ангажовала тим психолога да воде „међукултурно истраживање телесно-емотивних изражавања“, те је у том циљу истраживала различите технике импровизацијских одговора у различитим земљама света. Као и Гротовски и Барба је трагао за

1) У спрској Википедији Артоово *Позориште суровости* назива се *Театар окрујности*, међутим ова два различита појма садрже бројне различито обојене нијансе конотација и ја бих синтагму преузела као „театар суровости“.

биолошким пореклом сваког израза који условљава „пред-експресивност“ у понашању. Барба је дефинисао Антрополошко позориште као студију понашања човека који користи своје физичко и ментално присуство у одређеној организованој перформативној ситуацији. Ако пратимо Барбин рад приметимо, пак, да је редитељ од почетка, у свом окружењу, живео одређене политичке слободе које нису биле доступне његовом учитељу Гротовском у комунистичкој Пољској његове епохе.

У представама као *Фераи* (1969) и *Каспаруана* (1967), Барба устаје против лажних и уштогљених митова инсистирањем на ритуалном понашању у одређеним контекстима; своје ритуале он базира на биолошким реакцијама које се јављају, по њему, у екстремним ситуацијама. Барба тврди да смо сви друштвено одређени све док те предвиђене гестове у свакодневном животу не трансформишемо у „природни језик тела“, језик којим су се парадоксално некада служили сви изопћеници друштва. Барбин комад *Фераи* (1969) се сматра каменом темељцем његовог редитељског стила; то је прича о краљу тиранину чију смрт су крили три године да би се сачувала државна дисциплина, а прича је симболична смрт духа народа под диктаторским режимом. У њему сложене експресионистичке слике носе мултипна значења која сваки гледалац интерпретира у складу са сопственим искуством и потребама. Овај отворени стил интерпретације комада још је израженији у *Каспаруани* (1967), о животу Каспара Хаузера у којој лик Каспара, „природног човека“ стоји насупрот друштву, а овај лик ће касније преузети и Џозеф Чајкин у својој *Мушацији* (1971) и Питер Брук (1973). Јунак комада је шеснаестогодишњи дечак кога су од рођења држали изолованог од контакта са људима у Нирнбергу почетком 19. века да би га затим убили. Његова смрт је метафорично представљена као смрт недужне душе згажене друштвеним условљавањем и као тема, обрађен је, не само у поезији Георга Тракла, него и у истоименој драми Питера Хандкеа (1968). Барбина и

Ханкеова друштвена критика је оштра и подвлачи комуникативну улогу „заједнице као образовног фактора“ у друштву. Међутим, вредност Барбине драматургије представља синтезу ритуалне трансценденције Гротовског и беспштедног егзистенцијализма Семјуела Бекета. Барбин Один Театрет је путовао широм света са *Каспарујаном* следећих пет година где су у јужној Италији, на Далеком истоку и у Јужној Америци трагали за областима у којима је појам театра непознат: тамо су стварали систем „размене“ при коме би размењивали са локалним становништвом властита позоришна искуства у замену за локални традиционални мелос и њихове технике извођаштва. У овом смислу глумци су постајали антрополози, али су при овим догађајима били праћени групом филмских сниматеља који су бележили понуђена искуства. Званични језик којим су се глумци служили био је дански што је ограничавало лингвистичку комуникацију у Италији и Јужној Америци, тако да се Один Театрет у почетку ослањао на игру и физички покрет. Циљ овог уличног театра био је да окупи што више локалних учесника који би затим приказали неки свој етно-поетички перформанс са непрофесионалцима. Њих је касније Барба назвао Трећим театром (прва два су била званично Позориште естаблишмента и експериментално авангардно позориште) и они би даље развијали групу која би била и својеврсно политичко тело, „ћелије новог друштвеног организма“. „Размена“ је за Барбу представљала нови динамички процес који је подразумевао однос глумца и публике и у коме је свако имао своју „функцију“, дијалектички однос који је био однос промене, а не статике унапред утврђених правила. Уследиле су легендарне представе *Дођи! И дан ће бити наш* (1976) и *Милион* (1979).

*Дођи! И дан ће бити наш* је представа заснована на низу историјских инцидената који су се јављала током освајања америчког Запада а које је описао Кастер пре но што је са својим војницима масакриран 1876. Она је укључила шесторо глумаца, три „цивилизована“





Еуђенио Барба, фото: Кирстен Јустесен

белца и три америчка Индијанца који су интерпретирале убиство Лудог Коња, игру шамана, игру Бика Који Седи у циркусу Буфала Била и масакр индијанских жена и деца у Рањеном Колену. Представа је сликала геноцид у процесу америчке колонизације, а служила је као парадигма теме да „у име одређених вредности човек уништава другог човека верујући да су његове вредности универзалне“. Прави материјал у представи представљала су искуства Один театра са којима се трупа сусретала на многобројним путовањима, она су укључивала сцене потирања оригиналних култура као

и истребљивање свега оног културолошки различитог од културе колонизатора. Након повратка са Одиновог дугог путовања настао је *Милион*, представа која је укључила различите извођачке стилове и жанрове у свету као и карневалску представу која представља универзалну синтезу популарне културе. У њој се јапански Но смењивао са ратничким плесом Амазонских Индијанаца, а балинежанска ритуална драма играла се уз синкопиране ритмове џеза из Њу Орлеанса; ту су играчи Кабукија плесали у духу Брехтовог кабарета Курта Вајла. Фигуре из балинежанског Рангда театра

које су раније коришћене у уличним процесијама носиле су маске и играле на штулама и притом оглашавале рађање и смрт у карневалском тону каквим га је раније огласио Бахтин у свом трактату о народним етничким културама. Примитивно и ритуална драма су овде биле наглашени физичком виртуозношћу глумца.

### РИЧАРД ШЕКНЕР

Још један редитељ који је себе гласно назвао учеником Јержија Гротовског је американац Ричард Шекнер. Своју интерпретацију Еурипидових *Баханџкиња* насловио је *Дионис у '69* (1968). У Шекнеровом комаду амбивалентног бога Диониса редитељ поставља као представника фашистичке тенденције у коју се претворио један део левице препуштен сексуалној револуцији и опијатској култури 1960-их. Почетна идеја, пак, потпуно је уоквирена ритуалном структуром драмског догађања у коме оргијастичан приступ игри и неспутаном нагом телу откривају тип религиозног античког перформанса који преостаје из древних примитивних култура, а који је још увек присутан данас. Са Шекнером је увек нагласак на перформансу био у самом његовом путу, у процесу који траје, а не у финалном продукту или циљу представе. Или бар је то било објашњење наше редитељке Иване Вујић када је средином 1980-их почела да ради са великим редитељем. Прави акценат овде почивао је на „заједници“ или заједништву које је навело Шекнера да описује архајску племенску културу као „заједничку“ (базирану на заједници) а не као „примитивну“. Поменути концепт навео га је и да укључује потпуно и бескомпромисно учешће публике у перформансу јер је управо она активно трансформисала статус и идентитет перформативне групе. Наговарање публике да активно учествује у представи не само да је понављало острашћени принцип авангардне представе, већ је и гарантовало трансформисање перформанса у ритуални облик заједнице. Учешће публике претварало се у политички чин који је по се-



Ричард Шекнер, фото: Фред Р. Конрад / NYT

би представљао радикалну промену у друштвеном поретку. Нагост глумца тумачена је као извесно одбацивање друштвеног система, а његово тело постало је алатка у радикализовању дате промене система. Значи, суштинско значење комада *Дионизије*, као и њему паралелно извођеног комада *Paj Saga* Ливинг театра (1968) не почива у класичној наративној нити представе, него у покушају да се учесницима- глумцима и гледаоцима, оголи њихова политичка с(а)вест.

Еурипидова драма била је сведена на ритуал иницијације у коме су глумци од самог почетка успоставили контакт са гледаоцима, а тако формирана екипа представљала је хор који је до краја представе био до-

минантно везивно ткиво између осталих елемената. Мушка и женска нага тела формирала су тунел који је подсећао на грлић утеруса кроз који је пролазио Дионизије, бог који је поновно рођен, али овога пута га заједница није раскомадала већ пустила да се попе на врх пирамиде којом је покушао да влада. Шекнер је свео Еурипидову оригиналну радњу на њене основне елементе јер је по сваку цену желео да обезбеди учешће публике у представи, такозваном баханалу. Он је почињао позивом и трагањем Пентеуса за добровољцем у публици који би се придружио глумцима на сцени, који би се добровољно мазио са целом глумачком екипом и који би се укључио у ову психотерапеутску представу. Шекнер је представу називао „ритуалом, екстазом, слављем и мучењем“.

У том духу и кроз праксу коју је раније развио Капров у свом концепту „хепенинга“, Шекнер је развио свој Амбијентални театар у коме није било импровизације, јер она обично допушта извођачима да разрађују одређена правила. У његовом позоришту постојали су само отворени, неприпремљени тренуци у којима би омање групе посетилаца и глумаца изненада померале акцију; акција није била планирана као ни правац у коме се кретала и често није улазила у оквир драмске акције у комаду.

У познијем периоду његовог рада учешће у представи се базирало на познавању драмске акције, са сценама које су се померале из једног дела простора у други без икаквих просторних ограничења, што је наводило и гледаоце да се померају и прате ток новонастале радње из разних индивидуалних углова гледања. На извесан начин ово је подвлачило субјективност посматрања представе од стране гледалаца. Питер Штајн је развијао слично авангардно позориште у Немачкој крајем 1970-их. Кретање кроз сложене слојеве вишеспратних нивоа глуме укључило би публику у архитектонску грађу комада и чинило од ње позадински и саставни део представе (Шекнеров *Макбет*, 1969).

У случају режије Брехтове *Мајке Храбрости*, Шекнер би целу екипу своје Перформанс гараже ставио у један вагон, са конопцима и колицима која су висила са стране и са шаторима неког војног кампа, да би вагон на крају био изгуран на отворени простор, на улицу. Међутим, мешање стварносног амбијента и извођачког нигде није достигло виши степен од оног у Женеовом *Балкону* (1979-1980), у представи која је била крај редитељског рада овог маистра са његовом Перформанс групом. Шекнер је познати комад хоморотске тенденције деконструисао тако што га је осмислио у виду „тајне жеље и нагона“ индивидуалног перформера који нам се овде јавља као трансродни лик и који се суштински поклапа са Женеовом темом, али који истовремено веома одступа од познатог сценарија. Револуција у оригиналном Женеовом комаду овде је сведена на фантазију Женеове јавне куће која је упућивала, пре свега, на америчку револуцију авангарде 1960-их са свим њеним промашајима и изневјереним идеалима. Уличне борбе ове сексуалне и политичке револуције редитељ је свео на звук фонографа који контролише извесна проститутка у комаду. Критика ове револуције свела се на критику авангардног позоришта као и на критику лажног експерименталног подухвата у коме Генерал, Бискуп и проститутке продају креативну фантазију у сумњивом бизнису. У комаду су и гледаоци сведени на ниво „клијената“ док се шетају међу покретним платформама. Шекнер је овде желео да нам покаже да је само позориште „кућа илузије“ које је по структури и интенцијама слично јавној кући. Међутим, испоставило се да амерички авангардни театар није још био спреман на овакву врсту коментара, јер су критичари сахранили Шекнеров *Балкон* називајући га посмртним епитафом експерименталном театру 1970-их. Сличну врсту друштвено политичког коментара производио је и Џозеф Чајкин у свом Отвореном театру који се развио из низа затворених глумачких радионица, да би се коначно остварио кроз ритуалне комаде архетипске садржине.

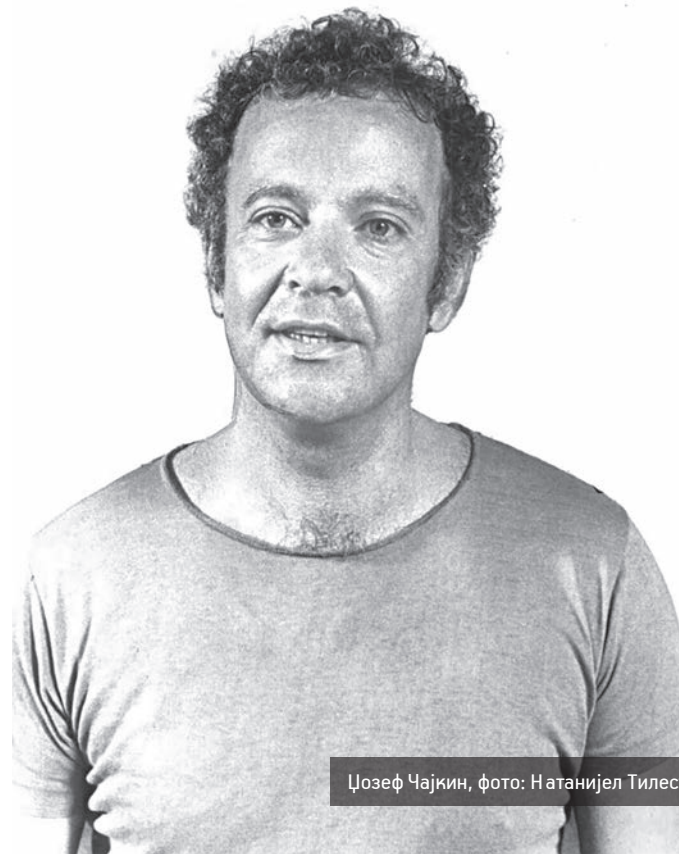


## ЏОЗЕФ ЧАЈКИН

Чајкин је своју каријеру започео са Ливинг театром да би наставио сарадњу са Питером Бруком и на крају почео да развија своју легендарну представу *Змија* у Лабораторији Гротовског 1967. Његова *Змија* је колаборативна представа заснована на библијским митовима о Генези, Рају и паду у Пакао, комбиновала је све водеће авангардне позоришне аспекте тог времена. *Змија* је била форма коју су обликовала тела петорице глумаца; она је, по Чајкину, представљала позитивну животну снагу док је Бог, на супрот њој, представљао снагу психолошке репресије у глумцу; сходно овоме, божје проклетство представљено је гротескно изобличеним фигурама глумаца у грчу. Занимљиво је приметити да Чајкинова поставка никада није укључивала реквизите или сценарио, а сви таблои или сценски покрети ослањали су се на жива тела глумаца.

Све следеће Чајкинове продукције укључиле су Жаријевог *Идија*, *Терминал* (1969), *Мушанши* (1971), причу о Каспару Хаузеру, као и комад *Ноћна Шетња*, испитују табуе, друштвене ритуале и снове, док трагају за стањима у којима спиритуалност улази у обичну свакодневицу на велика врата. У *Терминалу* који се бави процесом умирања, духови мртвих бдију над живима посећују осуђене на смрт и обраћају им се на посебан начин. Међутим, након неколико „Обија“ те награда славног Драма деска и београдског БИТЕФ-а, велика пажња критике проузроковала је институционализовање овог некада авангардног позоришта, што је постепено подрило њихове темеље начињене од сјајног мермера. Позориште је 1974. изненада престало да постоји.

Заједнички елементи у Отвореном театру и у Шексперовој Перформанс групи били су стапање илузије са стварношћу, инсистирање на потпуном личном ангажману, као и крајња субјективизација драмског догађаја тако да су се ова позоришта, по театрологу Кристоферу Инису, постепено претварала у врсту психотерапије.



Џозеф Чајкин, фото: Натанијел Тилестон

Међутим, могли бисмо се упитати, а зар позориште, макар делимично то одувек није било?

Склони смо, ипак, да се сложимо са Инисом да карактеристично директно обраћање публици од стране глумаца као и физичко укључивање посетилаца у представу, а који карактеришу праксе ових позоришта успевају да уклоне само површне баријере између учесника и публике. Инис додаје да је у оба случаја перформативни догађај био пре свега врста катарзе за глумце, а мање катарза за посетиоце, међутим из ове данашње перспективе није нам више доступно да сагледамо пун сценски угођај ни посетилаца, а ни

глумца тог периода. Шекнеров извођач би сам писао свој дијалог за представу *Дионис* што је у Шекнеровој трупи, а и у Чајкиновој доводило до сукоба интереса: ауторске текстове писали су извођачи, па су отуда често стајали насупрот одлукама редитеља задуженог да држи општу визију представе, визију која је била везивно ткиво представе. У Ливинг театру, ако ме сећање не вара, извођач је на колективним пробама износио своју визију ауторског текста, али је није наметао колективу – на јавним састанцима сви би разматрали *Предлој улоге* и предложену визију, али би их редитељи (Џудит Малина и Џулијан Бек, затим Ханон Резников) коначно размотрили и инкорпорирали у представу; задржавали су предлоге који су за дати комад били најпертинентнији.

Најважнији модел глумца-извођача, за све настављаче традиције Јержија Гротовског, био је модел азијског глумца-перформера чији се развој базирао на религиозном приступу животу и извођењу у овом оквиру: овај приступ се увелико разлковао од западњачког приступа глуми који је привилеговао инструментализацију и стицање одређених техника које се дају подучити. Међутим, ако анализирамо рад Еуђениа Барбе, потенцијални недостаци овог рада, који се заснивао на раду Јержија Гротовског, постајали су све уочљивији: замерке типа „суштина театарског рада се преместила са писане стране на гениталије извођача“ чуле су се све чешће и нико, управо ниједан од архиепископа авангарде, попут Гротовског или Барбе, није имао ни храбрости ни непоштене лудости да негира истинитост ових замерки.

Већ код Гротовског разлика између посматрача и глумца потпуно је избрисана и његови редитељски текстови су постали хипнотичке структуре звука убачене у ухо гледаоца; ако његовој представи додамо политичку свест идеолошки опредељеног извођача и његовог посматрача, добијамо кључ за савршену представу нове позоришне „гарде“ која је себе назвала Ливинг театром.

## ЛИВИНГ ТЕАТАР

Већ је Шекнер подарио велику аутономност глумцу у погледу избора текста и његове интерпретације; у његовом *Дионису* један од глумаца каже: „за мене *Дионис* није драмски комад – овде ја глумим свој властити живот – ово је мој ритуал“. Међутим, поменули смо да се визија редитеља често сударала са креативним поступцима извођача и овај радни метод показао се некомпатибилан са групним радом у театру. Можда су се зато све позоришне групе које су одрастале под крилом Гротовског убрзо распадале, међутим сви ови нови приступи театру који су се заснивали на самоуправи и у којима се перформер више мање „самодириговао“ радикално су изменили саму улогу глумца у представи. Он није више био инструмент у представи него је постао стваралац, аутор и писац који је делио одговорност са редитељем и продуцентом у погледу исхода и успеха дате продукције.

Овакав став и приступ драмском комаду погурала је до крајности радикална анархистичка група Ливинг театар у којој је њен оснивач, Џулијан Бек, називао своје глумце „aktrezorima“. Ова кованица састојала се од две речи „aktor“ (на енглеском глумац) и „trezor“, јер је Бек видео своје глумце као трезоре глуме који су требали да подигну ниво глумачког чина, перформанса и хепенинга на највиши, или далеко виши ниво од оног претходног у историји театра. Његов програм је већ започео Гротовски који је захтевао од глумаца да достигну виши духовни ниво путем личне трансформације у оквиру јединственог извођења у представи. Особа која је могла да достигне трансформацију кроз процес „трансилуминације“ у представи могла је да се сматра његовим глумцем чак и да није претходно прошла кроз традиционалну обуку за глумце. Џулијан Бек, сликар, и Џудит Малина, песникиња и драматуршкиња, срили су се у глумачкој радионици Ервина Пискатора, немачког редитеља и великог пријатеља Бертолда Брехта крајем 1940-их у Њујорку, да би 1947. основали сопствено позориште. У почетку су се ослањали



Ливинг Театар: **Слушкиње**, фото: Марк Б. Анстендиг

на искуства јапанског Но позоришта и средњовековних Мистерија, те су адаптирали *Оресџију* (користећи маске и фолклор јапанског театра), Жаријевог *Краља Ибија* и Стриндбергову *Сонаџу духова*.

Од 1963. па надаље, на редитеље ће велики утицај вршити Артоове теорије, нарочито његов концепт куге и кужног друштва које треба да оздрави или нестане; у овом духу Бек и Малина ће креирати *Бри* (1963) Кенета Брауна, *Мистерије* (1964), и Женеове *Служавке*, представу ритуалног аспекта која је по први пут изведена са мушком поставом глумаца, онако како ју је сам Жене замислио. Кажу да је Гротовски дао Бековима ритам за сценско извођење њихових најзанимљивијих представа, међутим Пискатор је био њихов прави извор идеолошке и политичке формације. Прва представа Бекових био је комад Гертруде Стајн *Др Фаустус и-ли свешто*, а прва велика представа Ливинг театра била је *Рај сага* (1968). Централни структурални мотив на коме се представа сценски базирала био је мотив

*ајокаџасџасиса* (трансформације демонских сила у анђеоске). Овај мотив Бекови су преузели од Гротовског и крај сваког чина-секције представе обележио би апокатастасис. У овом случају глумац је постајао свештеник или шаман који је изводио позоришну церемонију која је била само део примитивног мистичног ритуала. У њиховим поставкама *Мистерија*, *Раја сага*, па и касније, у Брехтовој *Анџиони*, сценографија се састојала од физичких слика или „хијероглифа“ које су образовала тела глумаца у одређеним положајима. Положаји или залеђени таблои су потицали из традиционално виђених архетипова преузетих из грчке митологије (лик Икара, Европе, Минотаура), са асирских и египатских барелефа, индијанских тотема, и из Будиног или Христовог Пантеона ликова.

Истовремено, структура сваке појединачне акције почивала је или на схеми из Кабале, или на схеми приказаној у Тантричким ритуалним списима или на оној забележеној у ритуалу елеузијских мистерија. Театар је овде виђен не само као место где човек доживљава веома интензивно искуство које је полу-сан и полу-ритуал и у коме гледалац остварује самоспознају у великом несвесном, већ је виђен и као арена у којој се остварује партиципација и еманципација публике. Овде се представа не зауставља на глуми неког искуства или емоције, него постаје искуство и емоција по себи. Пискатор је био први који је увео тенденцију учешћа или увлачења публике у ток представе. Овај стари Брехтов пријатељ се и разишао са Бертолдом управо из поменутог разлога. Брехт је, наиме, сматрао да током представе, тог креативног уметничког чина, гледаоца треба оставити на миру и на удаљености да сања њему својствен сан. Пискатор је био за потпуно другачију акцију потпуног увлачења посетиоца у игру, а његов метод су наставили Џулијан и Џудит Бек. Њихов развојни пут, баш као и усамљенички пут Гротовског, био је пут изналажења комуникације средствима које надилазе реч и говор; трагали су за знаковима, сигнаlima (*Сигнали кроз вайру* је био Беков филм о



његовом животном путу) који би најбрже објаснили наша осећања и идеје невербалним путем. Теоретичари често кажу да су се све праксе и идеје свих авангардних позоришних покрета сусреле у микрокосмосу Ливинг театра.

Основни постулат сваког авангардног театра је анархија, односно бескомпромисно одбијање савремене цивилизације или постојеће друштвене структуре. Ово одбијање одводи авангарду у бег од устаљених идеологија, њена утопија је политичка позиција која се ослања на архетипску грађу као и на примитивне драматске форме базиране на антрополошком религиозном искуству и источњачком мистицизму. Веза између политичког и аполитичког (несвесно, митологија, анархизам) је у случају Ливинг театра представљала чудан спој реалног и иреалног. У периоду када сам почетком 1980. у кући песника Ајре Коена, упознала Џудит Малину она је још увек у торби имала књигу Мартина Бубера коју је читала у подземној железници, док су поред ње седели ортодоксни Хасиди који нису подизали поглед са дебелог Талмуда.

Ливинг театар је заговарао идеју да спиритуално напредовање појединца представља предуслов за значајну и општу политичку промену у друштву, а да бављење друштвеним проблемом на политичкој, академској основи само проширује ђавољи круг насиља и опресије. Упоредо, трудили су се да стварају емоционално-инспиративне слике или таблое које би довеле у питање постојеће табуе и друштвено условљене обрасце у мишљењу. Њихове најснажније и најубедљивије слике биле су управо негативне репрезентације моћи и експлоатације човека које налазимо у представи *Brig* (1964) у којој је драмска акција фокусирана на „правила и одредбе“ у затвору за америчке маринце. Ову представу, коју је касније детаљно обрадио Стенли Кјубрик у филму *Паклена њоморанца*, карактерише груба глума чији је циљ да изазове nelaгодност и гађење код посматрача који се антагонизира према глумцима, али истовремено постаје свестан структу-



Ливинг Театар наступ на тргу у Тренту 1980.

ра које стварају прохибиције (полиција, војска, затвор, граничари). Глумци изговарају кратке експресионистичке слогане:

„Ниједан затвореник не сме да проговори осим са одређеним чуваром и то на следећи начин „Господине, затвореник број - - - тражи дозволу да се обрати господину...”

– На сваком излазу и улазу исцртана је бела линија. Затвореник не сме прекорачи линију а да претходно није затражио дозволу.

– Затворенику није допуштено да хода од једног до другог места. Он мора да трчи...”

Стив Бен Израел, један од првих „актрезора“ и интерпретатора у *Brigu*, испричао је у интервјуу да су глумачки тренинг или репетиција за ову представу били толико захтевни, чак сурови „да је сваки глумац у току прве пробе – научио све технике и методе глуме Ливинг театра“. Слике друштвеног условљавања и дехуманизованог испирања мозга који завршавају у убиству,

Бекови су касније обновили у *Мисџеријама*, али новој представи додали су и песму коју су глумци рецитовали. То је била песма састављена од бројева и текста написаног на доларској новчаници, а овај идеолошки реквизит употребљен је касније и у Франкенштајну. Овде се „радње на светском нивоу“ догађају у вишеспратном затвору кроз који круже глумци, смењују се пиштаљка, мрак, затвореници који стално прелазе у неку нову ћелију, пролазећи кроз репресивне сексуалне фантазије пред смрт, у ћелију потом ступа нови затвореник коме узимају отиске итд. Сличан поступак примењен је и у *Анџиони* и *Мисџеријама*, где су преживеле слагали поврх мртвих тела као да су вреће, у гасним коморама. Међутим, тачка Артоовске суровости достигла је ипак највиши степен у *Франкенштајну* који обилује сценама погубљења, електричним столицама и стрељачким водовима.

Међутим, негативне слике у комадима често смењују позитивни таблои који нас уводе у свет инкантиције, Јунгове мандале, јога дисања, хиндустичких мантри и индијских рага; ови *tableaux vivants* осмишљавају визије наде и револуционарне акције и Џулијан Бек који је превасходно био апстрактни сликар, улагао је огромну снагу и енергију у правилно осмишљавање ових таблоа. Легендарна представа *Paj saga* (1968) била је заснована на принципу трансформације негативних квалитета човека (ригидност, непријатељство) у њихову позитивну супротност (разумевање, љубав). Успостављао се одређени дијалог између глумаца и публике: на негативне изјаве попут „није ми дозвољено да путујем без пасоша... није ми дозвољено да пушим марихуану“ глумци, односно „жртве ситуације“ би прелазиле на благе, умирујуће изразе попут „дивна уста... дивне очи нас гледају... дивне руке нас додирују и не повређују“ и њихова инкантиција је трајала све док им неко из публике не би одговорио такође позитивним речима. Комад се завршавао позитивном нотом разумевања и обостраног праштања мучитељима од стране жртви. Од оригиналне представе *Paj saga* прошло је не-

колико деценија и уследиле су различите фазе Ливинг театра – смрт оснивача театра Џулијана Бека, замењена је редитељским радом Ханона Резникова (1980-их и 1990-их), а након Ханонове смрти компанија се дели на два дела – компанију која остаје у Сједињеним Државама (са Џудит Малином) и на део који остаје у Италији (с редитељем Гери Брекитом). Европски део Ливинг театра је у лето 2009. обновио представу *Paj saga* у Орвиету, под одредницом „представа Зеленог театра“. Оригиналан наслов је изостављен јер је овде, као и у свим осталим случајевима Ливинг театра, авангардни приступ фузионисања позоришта са екстремном стварношћу узет у обзир. Значи у Италији 2009. се није могло говорити о рају него о трансформисаном облику потражње за зеленим простором и ваздухом, које бисмо данас назвали „рајем“.

Поменуто „фузионисање театра са стварношћу“ најјасније је у периоду који је уследио након прве фазе развоја Ливинг театра, а тај се период називао фазом МЕТАТЕАТРА. У овом периоду представе попут *Шема* (Џека Гелбера, 1959) фаворизовале су природни дијалог глумаца који заправо нису били глумци него стварни ликови који су на сцени, причајући непосредне догађаје из својих живота, производили неку врсту социолошког искуства за публику. Од „глумца“ се захтевало да остану у лику који портретишу и да се у истом духу друже са публиком за време паузе међу чиновима. Тема престава о овисницима тврдила је да је „стрејт“ друштво у коме живимо далеко непоштеније и морално похабаније од света контракултуре, али представа је ишла чак и даље, покушала је да укаже да су та два света потпуно једнака – с једне стране зли дилери дроге су нека врста спретних бизнисмена, а на другој су наши „прави“ бизнисмени који су овисници о новцу, никотину и седативима. *Шема* је била прва представа у којој су глумци почели да играју сами себе, или да на сцени представљују театарални део њиховог правог бића, без додатне шминке, естрадне сценографије и посебне костимографије.

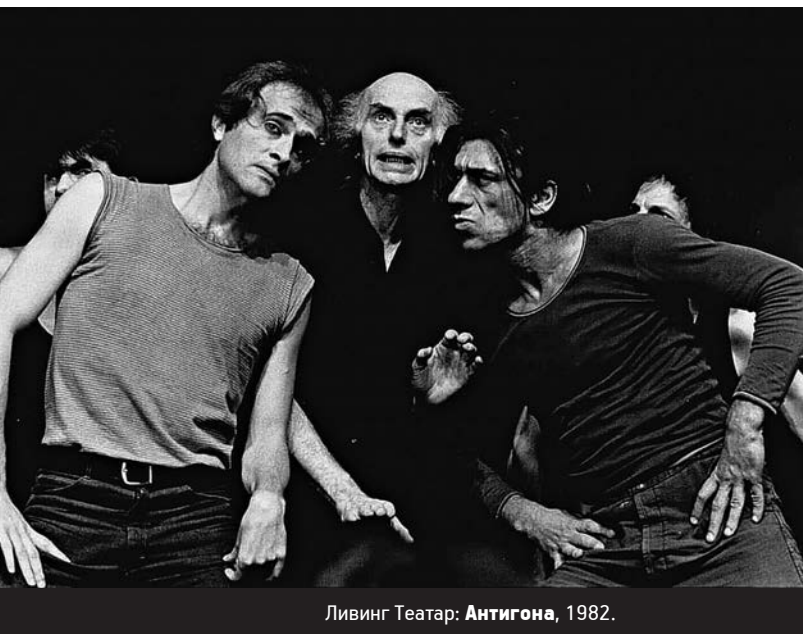
Важно је поменути, макар и успутно, да је у свим продукцијама Ливинг театра, као у сваком пост-експресионистичком театру, музика играла изузетно важну улогу; у првом периоду рада који обухвата касне 1940-те и 1950-те композитор за Ливинг театар је био Џон Кејџ; 1960-их и 1970-их је палицу преузео други цин авангардне музике, Алан Ховханес, док је 1980-их и 1990-их, све до смрти Џудит Малине (1926-2015), активни члан групе и композитор био Карло Алтомаре (оснивач и директор Алхемијског театра).

Високо структурирана представа као *Paj saga* није имала за циљ само трансформацију глумца у особу која је он суштински био; било је то спиритуално и политичко уздизање човека ка небу, а то се изводило на осам нивоа или „ранкова“ тј. спратова којима се биће пење навише. Сваки „ранк“ је поседовао сопствени ритуал, а акције које су повезивале извођаче и посматраче биле су сведене на изразе крајњих емоционалних реакција. Као и у *Франкенштајну* или *Анџиони*, и овде је обраћање гледаоцима било рудиментарно и грубо; публика је требало да представља репресивне снаге друштва. Циљ представе био је да повећа фрустрацију публике услед недостатка комуникације са глумцима, да би се на крају ова алијенација трансформисала у свој опозит, у физичко сједињавање снага које визионарски обогаћују људскост и разумевање у свету (ритуал Универзалног Општења). Идеја је, између осталог, била да се позориште изведе из сопственог „институционалног затвора“ и то управо на улици којој и припада. Узвикивали су слогане: „Позориште на улици! Улица припада народу! Ослободите улицу! Ослободите позориште! Крените сада!“ Када је европски центар Ливинг театра под управом Герија Брекита, покушао да обнови представу *Paj saga* у малом италијанском и средњовековном Орвиету, септембра 2009, помагала сам Брекиту да организује неких 20-ак глумаца-приправника који су се плашили учествовања на улицама овог градића, са очигледним разлогом. Комад, наиме, није био провокативнији или тежи од осталих, али је

Ливинг Театар: *Антигона*, 1980.







Ливинг Театар: Антигона, 1982.

градоначелник Орвиета био озлоглашени неофашиста који је сваке секунде могао да пошаље карабињере да нас истуку или ухапсе. Ипак, овога пута све се добро завршило: у позоришту, где је био почетак, napravili смо две акције – „летећу“, као и у оригиналној представи *Raj saga*, а на улицама Орвиета смо формирали „оргон“, круг чисте позитивне енергије ком се придружило око 200 посматрача и пролазника. Улога коју сам креирала почињала је репликом „Верујем у позориште које ће се отарасити мобилних телефона и које ће директно разговарати са народом...“

За разлику од Брехта који је држао посматрача на завидној дистанци, Ливинговци као Пискаторови следбеници захтевали су од гледаоца одређену количину учешћа, довољну да га преобрати у протагонисту.

Кад сам поменула да се „овога пута све добро завршило“ (у Орвиету), хтела сам да кажем да је традиционално ова провокативна представа често компанију слала у затворе или би напросто била забрањена

у току извођења, као што се то догодило у „славном“ случају када градоначелник није дозволио да се представа из позоришта измести на улицу, па је истерао Ливинг театар из Авињона 1968. Те револуционарне 1968. Ливинг театар је боравио у Француској и забарикадирао традиционални Бароов Teatar de Frans, данашњи париски Одеон.

### ПОЗНИЈИ ПЕРИОД (1970–1980–1990)

Почетком 1970-их Џудит Малина и Џулијан Бек су се вратили, са делом америчке трупе, у Сједињене Државе где су наставили традицију герилског позоришта. Често би штампали око стотинак летака које би затим делили шетајући у процесији испред великих корпорација и институција Њујорка. Мамутски спектакл био је *Наслеђе Каина*, који је инсистирао на укидању расизма и ропства; најчувенији делови представе били су *Кућа*, *Зашворска црна снова* (коју су Бекови формирали у затвору у Бразилу), као и *Кула обновца*, који је по тврдњи многих старијих чланова трупе био и остао најбољи комад који су Ливинговци јавно извели. У период 1970-1980. реализовани су комади *Седам медијација на јолијички сагомазохизам* и *Шест јавних акција*. На изванредан начин нормално је да се оригинална група распала 1970. јер је позивала на „напуштање театра“ што је био својеврстан „гروتовскијански“ логичан продужетак развоја авангардних стремљења у театру. Ово померање представљало је експресионистички покушај да се на терапеутски и непосредан начин публика напоји емоцијама, као што је подразумевало и жаријевско и артоовско самодеструктивно изједначавање драмског принципа са личним животом у позоришту. Но, ваља истаћи да је инсистирање на акцији која изазива промену свести у гледаоцу заштитни знак не само Ливинг театра него и сваке претходне, али и потоње авангарде. Логични пут до овог остварења је духовно, у Буркеовом смислу *сублимно* путовање које нас упућује на идеализацију архајске драме. У овом смислу Ливинг театар непрес-

тано инсистира на перформансу који је истовремено религиозни и ритуални *готађај* (у Алан Бадијуовом тумачењу појма), отуда његова шаманска истеривања духова и иницијације, пројекције хипнотичких стања духа, и *медитације*. Ови чиновни били су смишљени да „претворе насиље у слогу“ путем „светог глумца“ који је шаман, и да често аудиовизуелним путем дочарају архетипске слике и мотиве репетитивних инкантација.

Сви ови елементи потцртали су разлику између доминантне линије авангардног позоришног истраживања и разних других експеримената које затичемо у чисто политичком театру, у одређеним хепенинзима или перформансима руских формалиста.

Током 1980-их, након повратка Ливинг театра у Њујорк, њихов метод рада се изменио. После смрти Џулијана Бека 1985, вођство преузимају Малина и Ханон Резников чији рад постаје више камерни, на нижој скали и кабаретског формата. Биле су то рано-експресионистичке камео поставке у којима сам и ја учествовала до почетка 1990-их: *Таблети* (Арман Швернер), *Ја и моје групо ја* (Елса Ласка Шилер) и *Електира* (Мајкл МекКлур). Редитељи Џудит Малина и Резников као да су престали да верују у могућност чисте и неспутане импровизације те потпуно учествовање публике у представи. Ипак, никада нису престали да верују у случај и у могућност партиципације – обично нису организовали аудиције за нове представе, увече би обилазили локалне кафе и просторе за камео перформансе, па су на једном од таквих места приметили и мој соло рад. У галерији Ла Маме сам, наиме, изводила скромну једночинку *Наш Ето од цвећа*. Џудит ми је након представе пришла и једноставно ме питала:

„Да ли би волела да сарађујеш са нама, са Ливинг Театром?“ Пошто је питање било љупко и једноставно, као и она сама, и како је дошло из ведра неба, снебивала сам се, нисам знала шта да одговорим, срце ми је снажно лупало. Притекао ми је у помоћ Карло Алтомаре, некадашњи члан породице Ливинговаца, који је, попут Џоа Чајкина, ослањајући се на искуство Ливинга на крају покренуо своје позориште Alchemical Theatre. „Да, наравно,“ рече он уместо мене, „Нина је добра песникиња и организује поетске вечери у мом позоришту, само је понекад мало стидљива...“. „Важи, одговори Џудит, зваћемо је *Blu Flauer*.“ (Плави цвет).

#### ПОСЛЕДЊИ ПЕРИОД РАДА (ПРВА ДЕКАДА 2000)

Након смрти Ханона Резникова, па до Малинине (2015), Ливинг театар је направио низ политички освешћених представа – у ове пре свега убрајамо *Резист* (оснивање и деловање покрета отпора „Окупирајмо Вол Стрит“), *Еурека*, *Корач* и *Махлул* (израелско-палестинска прича о двојној постави активистичког театра под управом Герија Брекита). Са групицом палестинских глумаца, Ливинг је путовао на израелску територију Газе и постављао питање публици: „Када ће све ово да престане?“ да би се затим с израелским глумцима вратио у палестински део и Палестинцима поставио исто питање. Тада сам горко плакала јер нисам могла да се придружим мојој позоришној породици; уместо да са њима наступам *уживо* у Гази, била сам обавезна да предајем *њихову историју* на француском универзитету Парис 8.

Споредна средства (15)

## Игра моћи, моћ игре

Аналогија, двојник, преображај:  
нивои 'драме у драми' у **Сну летње ноћи**

**Д**ок се у *Млејачком шривоци* односи између спољашње и унутрашње драме успостављају углавном посредством метафоре и контраста, у Шекспировој најсложенијој комедији *Сан летње ноћи*, „драма у драми“ се обликује помоћу много сложеније стратегије, засноване на систему жанровских и реторичких преображаја. Таква стратегија не само да битно обогаћује значења и функције поменутог поступка, већ на далекосежан начин проблематизује и читав статус комичке илузије.

Одабрани приступ има за последицу чак и двосмисленост у погледу одређивања о којем типу драме у драми је реч – уметнутом или уоквиреном. Поједини тумачи *Сна летње ноћи* се задовољавају формалистичким приступом овом питању, стављајући у први план доминацију вишеструког заплета. Отуда Франк Зипфел, рецимо, у димензију унутрашње драме сврстава само изведбу представе *Пирам и Тизба* од стране занатлијске дружине Петра Дуње (на свечаности венчања Тезеја и Хиполите у V чину), док, по-

ред самог тог венчања, као сегменте спољашње драме идентификује како „збрку четворо младих љубавника у атинској шуми, свађу краља и краљице вила... као и Пукове смицалице“, тако и „напоре занатлија у припреми представе“<sup>1)</sup>. Иоле помнија анализа показује да је ближи истини тврдња Џејмса Калдервуда о постојању двеју „драма у драми“ у Шекспировом ремек-делу, а то су „занатлијска представа и ‚метафорична игра‘ у којој млади љубавници невољно играју у драми коју режирају Оберон и Пук“.<sup>2)</sup>

Следећи Калдервудову тезу, можемо увидети да оба комичка комичка заплета, зачета у првом чину – бекство Хермије и Лисандра у атинску шуму на-

1) Frank Zipfel, *Very Tragical Mirth: The Play within the Play as a Strategy for Interweaving Tragedy and Comedy*, u: *The Play Within the Play: The Performance of Meta-theatre and Self-reflection*, ed. by Gerhard Fischer, Bernhard Greiner, Rodopi 2007, 210.

2) James L. Calderwood, *Shakespearean Metadrama: The Argument of the Play in Titus Andronicus, Love's Labour's Lost, Romeo and Juliet, a Midsummer Night's Dream, and Richard II*; Univesity of Minesota Press, 1971, 114



кон Егејеве оптужбе и Тезејеве пресуде, као и одлука Дуњине трупе да припреме представу – бивају радикално преображена преношењем у амбијент вилинског света атинске шуме, тачније, довођењем у везу са смилицом Оберона и Пука (предузетом у циљу освете Титанији). Било да овакав преображај тумачимо у психоаналитичком кључу, или у складу са конвенцијом фантастике/ониричног, чињеница је да се на овај начин уобличавају две „унутрашње драме“, између који аутор успоставља и развија однос (*обрнуће*) *аналогије*. С једне стране, два љубавничка пара (Хермија – Лисандар, Хелена – Деметар), преузимају друкчије улоге тако што мењају међусобне позиције (троугао Хермија – Лисандар – Деметар претвара се у троугао Лисандар – Хелена – Деметар), да би кроз игру жеље и илузије, доживели губитак идентитета и његову обнову на вишем нивоу:

**„ЛИСАНДЕР:** ... а теби

Мој ум првенство даје испред ње  
к'о лепшој...

**ХЕЛЕНА:** Јер срцем љубав посматра, не оком.

**ДЕМЕТАР:** Врлина сва мог срца, једини

Предмет и радост мојих очију“.

Паралелно с тим, Вратило, репрезентативни представник занатлијске аматерске дружине, прелази пут од примитивне незграпности у поимању позоришне илузије (при проби Пирама и Тизбе), до отворености према свету ониричног и фантазије, а да притом не губи нит здраворазумске сумње (управо захваљујући тој отворености):

**„ВРАТИЛО:** Чинило ми се да сам, чинило ми се да имам – но, био би ћакнута циркуска будала ко би се затрчао да каже шта ми се чинило да имам“.

Аналошки однос између двају унутрашњих драма поприма и непосредан вид. Наиме, радња комада *Пирама и Тизбе* коју изводи занатлијска дружина сугерише да је и заплет љубавничке зборке могао да има друк-



Сан летње ноћи, Фолгер театар, Вашингтон 2019, Фото: Британи Дилиберто

чији исход, то јест, како каже Френк Кермод, „указује на могућност несрећног исхода зацопаности, љубави претворене у збрку“.<sup>3)</sup>

Друго средство којим Шекспир остварује каталитичку функцију, то јест уобличава склоп помоћу којег две унутрашње драме *преузимају, развијају и разрешавају* заплет спољашње, представља фигура *двојника*: реч је о темељном чиниоцу иновације коју Шекспир уноси у саму структуру комичког заплета. Према овој концепцији, до остварења везе између двоје љубавника

3) Frank Kermode, „The Mature Comedies“, у: *Early Shakespeare*, Stratford-upon-Avon Studies 3., ed by John Russell Brown and Berhard Harris; London: Arnold, 1961, 216.

– а, у ширем смислу, и до остварења склада јунака са собом и светом који га окружује (а понајпре вољеном особом) – не долази се толико савладавањем препрека које постављају родитељи или угледни супарници, колико кроз сучељавање *лажної и истинскої иденитишетиша* (спознаја себе) и/ли кроз *раскорак илузије и сиварности* (спознаја света). У оба случаја, пак, главно средство у грађењу комичког лика јесте фигура двојника, а основни метод – *йодвостручавање, расцей и/или йреузимање иденитишетиша*. Сходно томе, симптом двојништва се у љубавничкој причи *Сна лешње ноћи* појављује чак и у виду непосредног исказа, као врста драматуршко-метафоричког кључа:

„**ХЕЛЕНА** (*Хермији*): Тако смо расле заједно к’о две  
Трешње на једној петелци“.

Међутим, оно што у највећем опсегу доприноси делотворности фигуре двојника у овој комедији јесу карактер и функција вилинске краљице Титаније. Захваљујући суптилној комбинацији лајтмотива месечине (месец као кључни састојак ритуала Титанијиних вила) и наративног стожера Оберонове смицалице (љубавни напиток настао из сусрета месечевог и Купидоновог лука), идентитет вилинске краљице је предочен као *динамично двојство*: она је, истовремено, и девичанска Артемида/Дијана, али и божанство чулне љубави, „*Venus vulgaris*“. Ова двострукост се разрешава тиме што и Титанија пролази кроз процес губљења/преображаја/обнове идентитета. Реч је, наиме, о путањи која води од уздржаности, преко привида телесне страсти (наклоност према »индијском дечаку« која прелази у опијеност Вратилом са магарећом главом) до обнове истинске љубави (према Оберону).

Истовремено, Титанијине мене бивају *угвојене* на плану унутрашње драме четворо љубавника. „Дијанина страна“, то јест Титанијина такмичарска себичност (поводом индијског дечака) налази свој „земаљски“, аналогни одраз у Деметровој суровој одбојности према Хелени – док се охoola уздржаност вилинске краљице

према Оберону ( одбијање од „постеле“) варира кроз девичанску строгост што је Хермија на почетку шумске авантуре испољава у друштву вољеног Лисандра. Титанијини, пак, чулни заноси налазе свој „огледални одраз“ најпре у Хелениној упорној хајци за Деметром, да би се краљичина, чаролијом изазвана опијеност преображеним Вратилом удвојила, *и метифорички и конкретно*, кроз наглу Лисандерову (Пуковом грешком изазвану) опсесију Хеленом:

„**ЛИСАНДАР**: „О, прозрачна Хелена! Ти си сва  
Као од чини, па ти видим ја  
Срце у груд’ма...“

У трећем слоју, вилинска краљица се појављује као инкарнација двају аспеката Хиполите, јунакиње „спољашње драме“: јер, у очекивању венчања, Хиполита и даље фигурира као краљица Амазонки (чије је главно оружје лук!), да би се, након тог ритуала, подвргла власти „Купидоновог лука“:

„**ТЕЗЕЈ**: За четир’ срећна дана месец млади  
доћи ће; али, авај! одвећ споро  
једе се овај стари...“

**ХИПОЛИТА**: ... А очас четир’ ноћи сном нам то  
Време однети; па ће месец млад,  
К’о сребрн лук на небу тек извучен...“

Када бисмо следили формалистички приступ, аналошко-двојничка релација вилинске краљице са Хиполитом би упућивала на успостављање сличне релације на линији Оберон – Тезеј. Међутим, Шекспир не заснива комичку убедљивост – поготово у случају *Сна лешње ноћи* – на једноставним равнотежама, него на променама, вишезначностима и илузионистичким подвајањима/расцепима. Отуда је најрадикалнија илузионистичка операција на плану двојника – успостављање релације између ткача вратила и атинског владара Тезеја. Премда, како је напоменуто, пролази кроз промене идентитета чувајући основне одлике *апро-*

икос-а, тупана или сељачине из Фрајеве комичке типологије<sup>4)</sup>, Вратило се, истовремено, показује и као један од кључних фактора *илузионистичке неравнотеже*: он јесте предмет ироније, али и њен битни преносилац:

„**ВРАТИЛО:** Људско око тога није чуло, људско уво тога није видело, нити је људска рука кадра да то окуси, нити језик кадар да то себи улије у главу, ни срце да исприча оно што сам снιο“.

Као промотер моћи Игре, Вратило представља коначни огледални одраз Тезеја, заступника *игре Моћи*. Не треба, наине, заборавити да је Тезеј један од главних узрочника читаве ноћне чаролије и љубавног нереда који следи, првенствено због изјаве коју упућује у оквиру „спољашње драме“, непосредно уочи Егејеве оптужбе:

„**ТЕЗЕЈ:** Хајд, Филострате, поћи и подстакни

Атинску младеж на уживања,  
Дух веселости обесни и лаки  
пробуди...“

Премда, према атинском владару, песници производе тек заблуде, „име дајући ваздушном ничем“, он сам ипак недвосмислено жели да увелича своје венчање неким примером таквог „ништавила“. Управо као што још напола омађијани Вратило, на граници сна и јаве, „чује оком и види ухом“, тако и Тезеј у завршници ипак открива своју суштинску зависност од магије театра, то јест дејства илузије.

4) Нортроп Фрај, *Миш иролећа: комедија*, превела Горана Раичевић, у: *Теорија грамских жанрова*, избор и предговор Светислав Јованов; Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2015, 87.

Поред Вратила, који је редитељ/глумац и Тезеја, који је истовремено »продуцент« и гледалац, у овом комаду постоји још један двојнички пар, без чијег деловања би све комичке аналогije, двојства и преображаји били неизводљиви. Наине, за разлику од фигуре Титаније, која у извесном смислу оличава *пасивну* драмско-реторичку фигуру, Оберон и Пук представљају (хипер)активан пар двојника. У сврху те френетичне активности, аутор је обавио поделу функција усмерену на најделотворнији могући ефекат. Пук, ћудљиви „извођач радова“, спада у „простодушну“ подврсту фрајевских *eirou*-а звану слуга-сплеткарош, који повремено презузима улогу трећег типа, помоћног *лакргијаша/Луге*. Насупрот њему, Оберон репрезентује „еиронски“ тип старијег човека, који „радњу комада покреће тако да се из њега повлачи, а својим повратком завршава комад“, и који је „истински *architectus* комичке радње“<sup>5)</sup>. Не само због чињенице да у најзначајнијој мери утичу на преображаје унутар обеју „унутрашњих драма“ у комаду, него и због тога што немају ликове-пандане на нивоу „спољашње драме“, морамо закључити да вилински краљ и његов слуга конституишу ако не целину, а оно свакако темељ *ипрећеи нивоа* у оквиру феномена „драме у драми“. Да ли, притом, збивања уобличена на овом нивоу *иогвајају* „унутрашње драме“, или, пак, *гогайно уоквирују* „спољашњу“ драму, за Шекспира је од мањег значаја: важна је искључиво неспутана игра преображаја, необуздана (раз)градња комичке илузије.

5) Northrop Frye, *Anatomija kritike*, превела Giga Gračan; Naprijed, Zagreb 1979, 199.



A graphic consisting of three vertical bars of varying heights and a diagonal slash to the right. A horizontal white bar with a thin black border is overlaid across the middle of the vertical bars. The word 'ФЕСТИВАЛИ' is centered within this white bar. Below the bars, the word 'Сцена' is written in a large, bold, sans-serif font.

ФЕСТИВАЛИ

Сцена

Пише > Марина Миливојевић Маћарев

## Југословенски позоришни фестивал

# Ф€\$Т!v@Ł · βez pЯëvøda}

**27.** Југословенски позоришни фестивал одржан је у Ужицу од 1. до 7. новембра под слоганом „Парче хлеба, парче неба“. У селекцији је било седам представа: *Ролеркосџер* Атељеа 212, *Чуго у Шарјану* ЈДП-а, *Ајхман у Јерузалеу* Загребачког казалишта младих – ЗКМ, *Месец (гана)* на селу НП Ужице, *Јуџославија, моја оџаџбина* копродукција Позоришта Приједор, Гледалишча Копер и Фондације „Фридрих Еберт“, *Без њорџфеља* Градског позоришта Подгорица и фестивала *Барски љетопис и Раџи и мир* Народног позоришта Београд. Селектор Бојан Муњин је у образложењу селекције написао следеће: „Ако је свет доведен до границе опстанка, онда не можемо само да се у очају тешимо како су за тај руб одговорни само неки, него и свако од нас мора да преиспита своја дела, мисли, речи и пропусте.“

Ако је питање личне одговорности за стање у свету главна тема која је преокупирала селектора, онда

можемо рећи да је представа ЗКМ-а *Ајхман у Јерузалеу* стожерна представе селекције. Реч је о ауторском пројекту словеначког редитеља Јернеја Лоренција. Редитељ заједно са глумцима Загребачког казалишта младих истражује нацистичко наслеђе и однос према том наслеђу на примеру суђења Адолфу Отоу Ајхману, нацистичком официру који је био задужен за организацију и координацију истребљења милиона људи у Холокаусту током Другог светског рата. Први део представе је комад проба: пратимо како глумци прикупљају материјал о суђењу и врше позоришну реконструкцију историјских чињеница. Док играју реконструкције нацистичких злочина и/или реконструкције исказа сведока глумци задржавају смиреност која је у контрапункту са ужасима о којима говоре, те је укупни утисак још јачи. Снажном утиску доприноси и то што је простор очишћен, што су глумци „костимирани“ у радна одела, што су сви редитељски и сценски поступ-



Из представе **Ајхман у Јерусалему**

ци сведени на минимум. Да је остало на томе публика би могла рећи да је то страшно, али да је то било некад. Међутим, у другом делу представе, након паузе, глумци на начин на који су истраживали нацистичке злочине истражују могућу укљученост њихових предака у злочине на простору НДХ (као жртве, сведоци и/или као они коју су имали прилике да се сусретну са злочинцима). Глумци то раде путем прикупљених сведочења, фотографија, исписа из разних архива. Тек у садејству првог и другог дела представе схватамо не само ужас ових злочина, већ и комплексне последице које се провлаче из генерације у генерацију обележавајући живот чак и онима који о злочинима ништа не знају. Представа је веома „тешка“ и комплексна. Неки су већ на паузи отишли, а они који су остали били су веома заинтересовани да након представе остану на округлом столу и разговарају са глумцима ЗКМ-а и изнесу своје виђење проблема којим се представа ба-



Из представе **Ролеркостер**

ви. Такав однос публике према изведеним представама је такође значајан домет овогодишњег фестивала у Ужицу. Представа *Ајхман у Јерусалему* је проглашена најбољом на фестивалу, Јернеј Лоренци је добио награду за режију, а глумци и глумице ЗКМ-а (Катарина Бистровић Дарваш, Дадо Ћосић, Франо Машковић, Миа Мелцхер, Пјер Меничанин, Ракан Русхаидат, Луција Шербечија и Ведран Живолић) су поделили награде на најбољег глумца и глумицу.

Представа *Ролеркостер* приказује како савремени човек лако мења идентитет кад год му се учини да та промена може да доведе до повећања комфора. Главна јунакиња Ана (Катарина Марковић) зна да је у савременом свету идентитет конструкт који сам градиш, па с тим у вези сам можеш да га мењаш како хоћеш, када хоћеш и колико ти је воља и потреба – само мораш да будеш начисто са тим да је твој идентитет твоја ствар. А када то схватиш можеш без проблема да се



Из представе **Чудо у Шаргану**

удаш за Јевреја, водиш дете у католички вртић и будеш кума на православном венчању. Лакоћа са којом Ана мења идентитете је генератор комичног када се она таква сусретне са онима који инсистирају на томе да имају фиксни идентитет у свету који је у сталној промени (нпр. њена Мајка коју изванредно игра Дара Џокић). Милица Краљ је у режијским поступцима била крајње ефикасна градећи пажљиво темпо-ритам представе и подстичући глумачку игру тако да највеће вредности комада дођу до изражаја. Но, оно по чему ће ова представа бити упамћена је то што је редитељка у поделу узела младог глумца Теодора Винчића који је играо робота Шилу. Начин на који је Винчић читавим својим телом, лицем, гласом, гестом (драгоцену помоћ Тамаре Пјевић сараднице на сценском покрету) дочарао робота изазива код публике одушевљење. Награду за младог глумца добио је Теодор Винчић за улогу робота Шиле у *Ролеркосџеру*.

Из представе **Рат и мир**

Представа ЈДП-а *Чуго у Шаргану* нас суочава са идејом да је наш бол такође део нашег идентитета. Јагош се јако труди да у свим својим представама има пуно јаких емоција које дочарава узбудљивом и гласном музиком и сценским ефектима који се памте. Представа почиње великом кишом која пада по сцени, а глумци током читаве представе шљапкају у води до чланака. Највећа вредност представе су глумци, а најјачи утисак су оставили млађи глумци. Сања Марковић (Цмиља), Јована Беловић (Јагода), Миодраг Драгичевић (Анђелко), Марко Јанкетић (Миле), Тамара Драгичевић (Госпава) и Алексеј Бјелогрић (Танаско). Свако од њих је донео свој посебни печат лику који је играо. Сања Марковић и Јована Беловић су изврсне карактерне глумице и оне су успеле да пронађу гесте којима су обележиле своје ликове. Миодраг Драгичевић је унео пуно енергије у лик Анђелка. Марко Јанкетић је направио јако добру трансформацију, а Алексеј



Из представе **Југославија, моја отаџбина**



Из представе **Без портфеља**

Бјелогрлић је префињеношћу учинио лик војника Танаска поетичним. Тамара Драгичевић је емотивност и рањивост Госпаве ставила у први план.

Представа Народног позоришта у Београду *Раић и мир* говори о судбини појединца у ратним временима и покушају да се избављење од зла нађе кроз љубав. Федор Шили је у драматизацији користио поступак сажимања материјала без значајнијег убацивања сопственог или неког трећег текста. Пошто се снажно ослонио на роман, он је и оправдао наслов представе *Раић и мир* и такође избегао да се у тексту драматизације „сударе“ стил Л. Н. Толстоја са стилем увезеног или накнадно написаног текста. Борис Лијешевић је у раду са глумцима спојио Систем Станиславског са тзв. ефектом „отуђења“ Бертолта Брехта. Циљ је био спајања идеје о проживљавању блиских Систему Станиславског и радост увида блиског Брехту. На тај начин се публика подстиче да себи постави питање шта

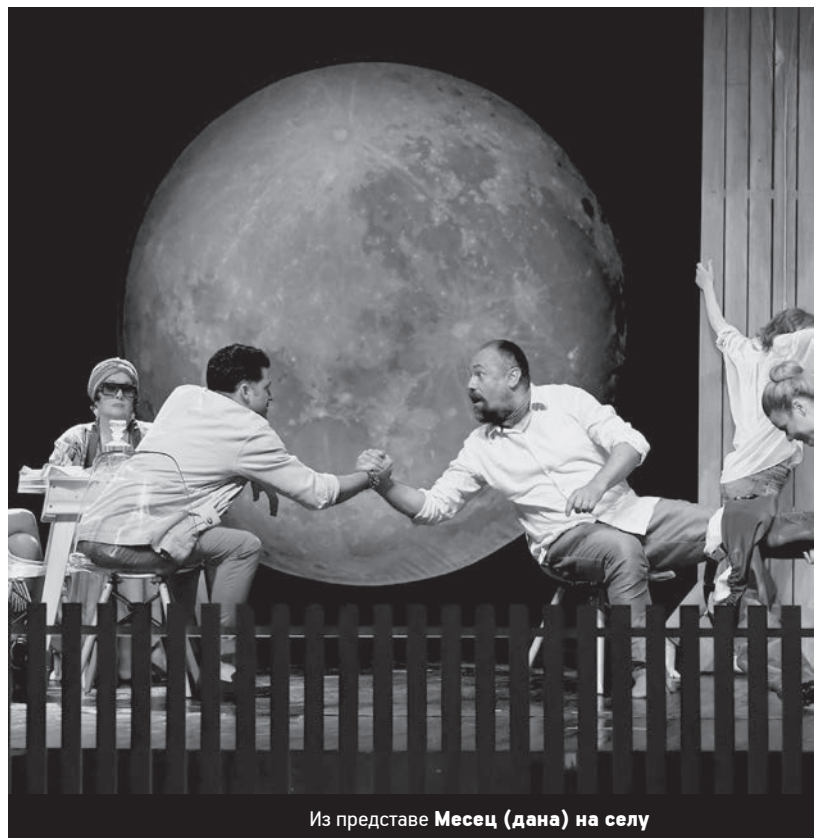
се догађа и зашто се догађа, али и да емотивно учествује у представи саосећајући са онима који незаслужено пате и бојећи се за оне са којима може да се идентификује. Борис Лијешевић своју представу води доследно и вешто, понекад на ивици ножа, али никад не нудећи одговоре, већ само питања. Једино Толстојево стајалиште које апсолутно прихвата је уверење да љубав према човеку мора бити ултимативна – мора се волети и ближни и странац, пријатељ и непријатељ и тек се кроз љубав могу развити односи који ће довести до мира у човеку. Бојана Никитовић је добила награду за костим у овој представи. Представа *Раић и мир* добила је највишу оцену публике (4,84).

Представа *Југославија, моја отаџбина* спојила је глумце који имају веома различита искуства о рату деведесетих. Део глумаца је из Приједора и Бањалуке (Република Српска), а део је из Копра који је на граници Словеније и Италије. Радећи на основу романа

Горана Војновића редитељ Марко Мисирача и глумци два ансамбла нашли су тачку спајања која им је омогућила да направе представу о томе како се и зашто распала заједничка домовина.

Градски театар Подгорица извео је представу *Без њорџфеља*. Стеван Копривица је у писање комада ушао инспирисан Нушићем и питањем шта би се данас догодило са министром (без портфеља). Но, самој разради он је веома одмакао од Нушића и направио савремени комад који са пуно горчине говори о борби за власт међу савременим партијама и како та борба разара моралне вредности и појединца и друштва у целини. Редитељ Бранислав Мићуновић је у поставци инсистирао на духовном и материјалном сиромаштву јунака. То свеопште сиромаштво постаје генератор неумерене и бесмислене глади која прождире све на шта наиђе. Публика у Ужицу је представу *Без њорџфеља* доживела као сурову причу о друштву у коме живимо и у коме бављење политиком постаје пут брзог богаћења.

Домаћин, Народно позориште Ужице, је на фестивалу извело представу *Месец (дана) на селу*. Представа је настала на основу мелодраме Ивана Сергејевича Тургењева. Драматург Јелена Мијовић и редитељ Милан Нешковић су урадили две значајне интервенције. Читаву представу посматрамо кроз лик служавке Каће (Тијана Караичић Радојичић) која у мелодрами Тургењева готово да и нема текста. Овде је она стално присутна на сцени и емотивно прати сва дешавања, али се актери љубавних драма понашају као да је она уређај чије присуство примећују само ако треба да испуњава њихове захтеве. На тај начин ми схватамо суровост света богатих и да је читаво то љубавно замешатељство тек игра коју богати играју између себе користећи се сиромашнима као шаховским фигурама. Сви глумци (Игор Боројевић, Бојана Зечевић, Вања Ковачевић, Дивна Марић, Ивана Павићевић, Вахидин Прелић, Дејан



Из представе **Месец (дана) на селу**

Максимовић, Хаџи Немања Јовановић, Тијана Караичић Радојичић и Јанко Радишић) су спремно прихватили овакву концепцију. Гледали смо представу која се са интересовањем прати и тиче се савременог гледаоца, јер он на својој кожи свакодневно осећа шта то значи имати или немати новац. Представа је освојила неколико награда на Фестивалу. Награда за епизодну улогу припала је Игору Боројевићу (Ислајев), награду за сценографију добила је Андреја Рондовић, а специјалну награду добила је драматург Јелена Мијовић.



# Извор и згариште илузије

Desiré Central Station 2022 – No Filter

Међународни регионални фестивал савременог позоришта

Проблемско чвориште овогодишњег фестивала „Дезире“ посвећено је – као што наведени мото сугерише – преиспитивању могућности савременог театра у погледу (не)посредности – значења, израза, ангажмана. У том контексту, као најупечатљивији догађаји фестивалског програма издвајају се: представљање актуелног редитељског проседеа Мате Хеђмегија кроз две представе Позоришта „Студио К“ (Будимпешта) и истраживачки спектакл *Соло* словеначке ауторке Нине Рајић Крањац.

## БАЈКА И АГОНИЈА

Тежећи да примени одређена савремена искуства невербалног израза на ткиво апартне и стилизовано бајковите комедије Хајнриха фон Клајста *Катхица из Хајлбронна* (*Das Käthchen von Heilbronn*, 1810), Мате Хеђмеги се, заједно са драматуршкињом Катом Бармати, упустио у двоструку авантуру – жанровску и стилску. *Катхица из Хајлбронна* је, наиме, за разлику од *Принца од Хомбурга* и *Разбијеног врча* – као драмских полова око којих данас промишљамо Клајстов опус – по много чему парадокс.

Реч је о некада најпопуларнијем, а данас најмање извођеном делу овог (и иначе од парадокса сазданог) аутора: наизглед љупка и фантастиком прожета бајка о ковачевој кћери, која је у тој мери опхрвана љубављу према грофу Ветеру фон Штралу, да успева да савлада очеве бриге и забране, грофову почетну одбојност (иза које се крије сталешким статусом окована наклоност) и интриге супарнице Кунигунде (грофице-чаробнице!), да би на крају доживела апотеозу као најзад пронађена царева (ванбрачна) кћи! Клајст додатно онеобичава ову наративну структуру, смештајући је у романтично „готску“ атмосферу шумских пећина, тајанствених двораца и испосничких ћелија. Међутим, извесна доза амбијенталног маниризма, а у далеко значајнијој мери сама китњаста напетост Клајстовог језика, која непрестано осцилира између фантазије и ироније, сугерише да ауторова немирна мисао константно деструише романтичну бајку и прави од ње само-пародију.

Настојећи да, како прецизно напомиње Ема Роснаки Варга, оствари „судар филозофске бајке и физичког тренинга“, Хеђмеги је развој Катичине опсесије, на динамичко-визуелном плану отелотворио духовитом упо-

требом „бескрајних трака“ за трчање (сценографија Ане Фекете). Позиционирање различитих ликова на овим тракама, као и силажење у „реални простор“ ефектно дочарава узалудност жеља протагониста (или њихову изолованост). Елементи који подржавају ову актуелизацију јесу, најпре, суптилни светлосни контрасти, који у садејству за дијагоналним усмерењем мизансцена по дубини, симболизују међуигру фантазије и ироније. У још већој мери, пак, овој ироничној актуелизацији доприноси прецизна, „клајстовски“ уздржаном тензијом прожета игра Мелите Палаги у насловној улози, подржана сјајним, цинично-романтичним „контрама“ грофа, којег тумачи Габор Нађпал (иначе, некадашњи члан „златне четворке“ *Ujvideki szinhaz* – уз Крису Сорчик, Арона Балажа и Кингу Мезеи). Убедљивију актуелизацију Клајстових парадокса у приметној мери осујећује одређена доза редитељеве незграпности при настојању да се „готичкој“, дакле псеудо-језивој атмосфери пронађе адекватно савремено опредмећење.

За представу *Нерон, крвави њесник*, други пројект којим су нам се представили Мате Хеђмеги и „Студио К“, као предлогак је послужила драматизација Јудит Гараи, према истоименом роману култног мађарског и суботичког песника Деже Костолањија из 1921. Поллазећи од поетичког кред заједничког како за зрели експресионизам тог раздобља (Толеров *Хинкеман*), тако и за рани Брехтов рани анархизам (*Баал* из 1922), Костолањи исписује сагу о злу у паралелним, а неразмиривим димензијама моћи и уметности. Његов Нерон, којег изједа кривица што је доведен на престо тако што Агрипина отрује Клаудија, назире трачак спаса у нади да поседује списатељски дар, Међутим, све већа извесност да је и овај дар илузија постепено га преображава у тиранина, разапетог између насиља, сумње и параноје: саветника, филозофа Сенеку, убија из неповерења, Лукана јер је даровитији, и, најзад, Британика јер је уз то и владарски претендент.

Тумачећи, заједно са драматизаторком и истим ауторским двојцем (драматуршкиња Ката Ђармати,



Из представе *Катица из Хајлброна*, фото: Естер Гордон

сценографкиња Ана Фекете) Костолањијеву параболу у варијанти постдрамског проседеа, Хеђмеги истовремено настоји да заостри јунакову начелну и емоционалну агонију. Овој сврси евидентно служи и мизансценско-просторна концентрација, пошто су кључни односи Нерона са љубавницом Попејом, Сенekom, Агрипином и песничким „такмацима“ предочени у простору перспективно издужене коцке, чија се симболика сврсисходно мења: она је и метафора гротла (противречне) амбиције, и клопка за Британикову искреност – али и димензија помоћу које се, у тренуцима јунакових суштинских дилема, илузија подваја у смеру „представе у представи“. Одлазећи у подвајању илузионистичких перспектива и корак даље, Хеђмеги визуелној атрактивности повремено жртвује и психолошку, па и симболичку убедљивост: тако, дозвољавајући главном протагонисти да, агресивним прекорачењем „рампе“ покуша да „анкетира“ гледалиште, редитељ



Из представе **Нерон, крвави песник**, фото: Ласло Ваш

постиже краткотрајно и једнодимензионално појачање интереса на уштрб замагљивања главне проблематике („моћ“ се не размењује са публиком на исти начин као са фиктивним саговорником). Ипак, овај искорак не нарушава битно убедљивост Хеђмегијевог тумачења. Ефектни илузионистички искораци, понајпре у секвенцама убиства Агрипине (парафразирање *Оресџије*) и Неронове ноћне исповести о фиктивним песничким успесима, као и у свим димензијама простудираних параноје и страсти опредељена глума Агиле Видњанског Млађег (Нерон), Лајоша Спилака (Сенека) и Мелите Палаги (Попеја), оправдавају редитељеву слику Нерона као човека који је хтео да поседује не само моћ и дар истовремено, него и оно непознатљиво што их превазилази.

## ИГРА, ХЛЕБ И ВИНО

Ауторски пројекат *Соло* Нине Рајић Крањац, у продукцији Нове Поште (Словенско младинско гледалиште и „Маска“), настаје из привидно маргиналних нарација, стилова и материјала (*devised theatre*, аутобиографска исповест, парафразе поезије), да би се на основу њих конституисао као импровизаторска, али дубоко промишљана, радикална, а ипак у позоришне архетипове укоренења синтеза. До оваквог ефекта ауторка – иначе редитељка, која се овде појављује као од почетка до краја присутни *перформер/комедијантор* – доспева посредством комбиновања двеју *истовремено архетипских и радикалних стилистичких*: константним изменама и проблематизовањима драмско-позоришног простора, али и, што је још важније, вртоглавим променама (идентитетске) перспективе на оси „лик-ментатор-сведок-гледалац“.

Јер, непосредност, али и промишљена вишедимензионалност ауторкине стратегије примарно полазиште и налази у промени перспективе гледаоца: она и њених троје извођачких партнера (први парадокс термина „соло“!) на крајње промишљен и игрив начин привикавају гледаоца на метод сталне измене угла гледања, тако што уобичајену конвенцију „позоришног простора“ демистификују. Полазећи од ритуалне секвенце „жртве“ позоришним духовима испред театарске зграде, а настављајући са демистификаторском најавом „позоришне паузе“ (за време које ће Нина Рајић Крањац, како најављује, читати наглас поезију Милене Марковић!), они, напослетку, изводе публику у екстеријер (недефинисани амбијент позоришног дворишта/улице), да би је (публику) на фасцинантан начин претворили у учесника у завршној, карневалској и истовремено дискусионој секвенци, у којој се – попут металних опиљака око магнетске игле – амбиције глумца и њихови „PR успеси“, гурмански афинитети гледалаца, ауторкине успомене из детињства и театролошке тезе о будућности позоришта спајају у горко-радосни, цинични, а ипак утопијски вапај за аутентичним животом с оне стране стварног и илузорног.



Из представе **Соло**, фото: Нада Жганк

Вишезначност термина „соло“ као назива представе опредмеђује се и посредством проблематизовања „власништва над илузијом“. Тако, радикалан прелаз са нарације о ауторкином детињству код „српске“ баке у Сремској Митровици, на самокритичку интроспекцију проузроковану „усеравањем“ пред редитељском величином Петера Штајна, демистификује не само интелектуалну надмоћ театра, но и мит о доминантној компетенцији редитеља. На другом полу овог демистификовања, као пандан уводном ритуалу приношења жртве духовима, уобличава се – посредством заврш-

ног дељења хране и пића гледаоцима, али и кроз преображај венчања у сахрану – покушај ритуалне обнове позоришта као чина *унушрашњеи дељења*. Али тај чин постоји само *као немоћућности, као догађај изван времена*. Отуда нам Нина Рајић Крањац, на свој бриљантно доследно-недоследан начин, кроз завршно монолошко предочавање два међусобно неспојива концепта о будућности позоришта сугерише, распојасано, суптилно и неодољиво, да су и свет и театар само пролазност, да су Тесписова кола осуђена на авантуру, или, речима Дилана Томаса: *ијише моје вино, лонише мој хлеб*.



**ОБРАЗОВАЊЕ**

**Суена**

---

Приредила > Марина Миливојевић Маћарев

Разговарала > Сунчица Милосављевић

Интервју са Зором Бокшан Танурџић,  
позоришном редитељком и драмским педагогом

## Да имам два живота, у другом бих се мање чудила свему што сам радила у овом

**З**ора Танурџић рођена је октобра 1930. године у бачком месту Мол покрај Тисе, као једино дете Милице и Павла. Уметничке склоности и даровитост наследила је од оца који се аматерски бавио глумом и певао у црквеном хору. Зора је ишла у трећи разред основне школе када се породица сели у Нови Сад где их затиче почетак Другог светског рата. Под немачком и мађарском окупацијом, отац који је био српски добровољац у Првом светском рату, одликован Карађорђевоом звездом, принуђен је да пребегне у Србију, а мајка и Зора остају без средстава за живот. У гладним ратним годинама, ослањале су се на помоћ рођака са села за основне животне намирнице. Након ослобођења, отац се, нарушеног здравља, враћа из избеглиштва, али са његовом малом пензијом материјална се ситуација породице не побољшава. Похађање гимназије након ослобођења доноси за Зору позитивне новине како у учењу, тако и у друштвеном животу и забави. Тог се времена Зора са задовољством сећа:

„Са својим вршњацима организовала сам разне игре међу којима су ми омиљене биле драмске – играње дијалога или кратких групних драмских форми које сам понекад и записивала. Редовно смо ишли и у позориште и живо памтим да сам често налазила замерке представама, које су се односиле на недостатак спонтаности и изражајности појединих глумачких тумачења, што ме је наводило на размишљање шта би требало учинити да се недостаци исправе. Та моја рана упитаност очигледно је била подстицај за избор мог пута за будућност.“

Због недостатка материјалних средстава, Зора је присиљена да прекине студије југословенске књижевности у Београду и да, на задовољство родитеља, у Новом Саду упише Вишу зубарску школу коју је у року завршила. У тој је струци радила је годину дана, али ни за тренутак није напустила свој сан о позоришту. Како је претходне, 1948. године, у Београду основана Академија за позоришну уметност, Зора доноси одлу-



ку да се избори за прилику да студира режију. Ноше-на том горућом жељом, Зора долази у Београд, сасвим сама, решена да се ту запосли и да се уз рад припрема за пријемни испит на Академији. Није знала ни како тај испит изгледа, нити шта се од кандидата очекује и који је пут за пријаву. Ослонила се на своју храброст и упорност.

Наћи посао у Београду деловало је немогуће, јер је у то време држава плански запошљавала кадрове и слободних радних места просто није било. Зора је зубарски посао радила у тандему са власником механичке зубарске машине коју је он доносио у стан пацијента и ручно је покретао, док је Зора лечила зубе. Уз то је без предаху обилазила зубне амбуланте у Београду, тражећи запослење. Да храбре заиста срећа помаже, показало се убрзо. На посао ју је примио директор познате амбуланте код Мажестика, Димитрије Дедакин, и сам заљубљеник у позориште, у тој мери дирнут њеном жељом да студира режију, да је отворио ново радно место за њу. Захваљујући племенитости Димитрија Дедакина, Зорин живот могао је да крене у жељеном правцу. Управо у амбуланти код Мажестика догодио се први од бројних, мора се рећи – судбинских расплета у Зорином животу.

Зори је као пацијент дошао Младен Сабљић, оперски редитељ Народног позоришта у Београду, да му она изради златни мост. Током рада, Зора му је причала о својим жељама и амбицијама. Сабљић јој је једног дана донео књигу проф. др Хуга Клајна „Основни проблеми режије“, где јој је обележио делове на које је било потребно да обрати посебну пажњу у припреми за пријемни испит. Исте, 1953. године, Зора Бокшан се уписала на студије режије у класи проф. др Хуга Клајна, положила контролни испит на крају прве студијске године и 1957. године стекла диплому позоришног редитеља.

У време када сте Ви уписивали Академију, паралелно су примане две класе режије. Једну је водио проф. др Хуго Клајн, а другу проф. Јосип Кулунџић. Увек гово-

рите да сте имали велику срећу да вас у класу прими професор Клајн.

**ЗОРА БОКШАН:** То сам схватила тек касније, када сам имала могућност да направим паралелу између приступа и резултата два професора. То се могло видети и на основу рада њихових претходних студената; на пример, Александар Ђорђевић, легендарни телевизијски редитељ, запамћен, између осталог, као аутор серије „Отписани“, био је студент професора Клајна у генерацији пре моје.

Др Хуго Клајн је по мом мишљењу имао одговарајући и исправан приступ у раду са студентима, почевши од његовог систематичног, студиозног, аналитичког односа који је био присутан у свим студијским ситуацијама, па до односа уважавања сваког студента. Професор Клајн није издвајао ниједног међу нама, без обзира какав смо резултат тренутно постизали. Чак и ако је то значило да никада никога није похваљивао, нико од студената није представљао изузетак ни у којој ситуацији. То је важило и за нас девојке; уписале смо се две, али моја колегиница Мира Раденковић, којој је ово иначе био други факултет, због трудноће није могла да настави студије, па сам на другој години остала само ја. Са Миром сам се блиско дружила до краја њеног живота.

У тој је мери професор Клајн имао уједначен однос према свим студентима, да сам ја мислила да ме он ни не примећује, али сам просто гутала све што нам је говорио и у шта нас је упућивао. На свој студиозан начин, учио нас је аналитичком приступу драмском делу – од првог сусрета редитеља са драмом, кроз анализу текста и режију за столом, која подразумева проналажење карактеристика и одређивања међусобних односа ликова, све до могућности преласка на позорницу. Док се ови кораци у целисти не остваре, није долазило у обзир да се пређе у простор. Наглашавао је поступност у налажењу значења и решења кроз читав процес грађења представе, улажење у све дубље и дубље нивое који ће се отворати само уколико је сама основа



Зора Бокшан Танурђић

добро анализирана, ако је основна идеја текста добро утврђена и основна идеја представе ваљано одређена.

У свој будући рад, па и педагошку делатност, од професора Клајна понела сам веома много. Студиозност и поступност свакако су на првом месту, кроз припремни рад редитеља на тексту и затим рад са глумцем. Управо у поступку анализе дијалога, где глумац уз помоћ редитеља тражи карактерне особине ликова, глумци су запазили мој 'педагошки таленат', хвалећи ме да умем да их водим кроз тај процес на готово педагошки начин.

Смисао за драматургију такође мислим да сам развила захваљујући професору Клајну. За њега је веома важна била динамика представе, умеће редитеља да утврди који су важни акценти у представи, како да их истакне и сачува, а посебно кључни акценат који представља кулминацију збивања у представи. У структурисању текста, одлучујући је добар штрих. Глумци су ме увек хвалили да умем да урадим одличан штрих, а то је један од поступака који сам прихватила од професора Клајна. Тада сам наслутила да имам и драматуршке способности које сам касније имала



Зора Бокшан Танурцић  
Прилози из књиге: „Живот као драмска бајка“. Невен, Београд 2017.

прилику и да развијем кроз бројне драматизације и ауторске текстове.

Али надам се треба истаћи да су темперамент професора Клајна и његов однос према околини мени били блиски као начин комуникације. Његова култура и потреба за поштовањем сваке личности, а посебно у раду, била ми је подршка у мом сопственом односу према средини. У свом професионалном раду добијала сам бројне потврде исправности оваквог става – увек сам наилазила на поштовање и успевала да изградим блискост са колективом с којим сам радила. Никада

ни са ким нисам имала конфликт, не верујем да ишта добро из конфликта може да се изроди. Ако је у питању драмски контекст, вредност сукоба се, наравно, не може доводити у питање (смех). У педагошком раду, управо је однос уважавања личности сваке особе, било ког узраста и са било којим задатком, био квалитет који сам помно неговала.

Дипломску представу радили сте у НП Сомбор – „Кућа на углу“ др Бранивоја Ђорђевића. За представу сте добили чисту десетку од проф. др Хуга Клајна и проф. др Милоша Ђурића као другог члана комисије.

**ЗОРА БОКШАН:** Тешко ми је да опишем тај тренутак. Оценом комисије била сам шокирана, зато што сам знала да проф. Клајн не даје десетке често, а сама, након месец дана рада на представи, нисам према њој могла имати критички осврт. Очигледно је било да сам и ја изненадила мог професора мојим првим самосталним радом, а проф. Ђурић рекао је: „Зоро, да могу, дао бих ти 11.“ То је био најсрећнији тренутак у мом животу.

У свом професионалном раду, стицали сте богато и разноврсно редитељско искуство – у драмском и луткарском позоришту, у опери, на радију...

**ЗОРА БОКШАН:** Након дипломирања, режирала сам као гост сваке године у НП Сомбор и две сезоне у НП Ужице. Моје су представе врло често биране за најуспешније у сезони у матичним кућама. Радила сам највише савремене домаће текстове, али сам добијала и сложеније редитељске задатке: у пар наврата радила сам адаптације поезије за сценско извођење, а пред крај студија сам режирала и кратку оперу у Српском народном позоришту, „Кнез Иво од Семберије“ Станислава Бајића, за само седам дана. Рад у луткарском позоришту дошао је неочекивано, али то је тема о којој ће посебно бити речи.

Осим у позоришту, јако много сам радила за Радио Београд, за сва три програма. Разуме се, радила сам драматизације, адаптације и режију пре свега за



бројне радио-драме. За драму „Ходници“, са Бранком Плешом и Недом Спасојевић у главним улогама, награђена сам Годишњом наградом за режију Радио Београда, а Плеша Годишњом глумачком наградом. Посебно значајан део мог радијског ангажовања био је везан за серију емисија Другог програма „Звездани часови човечанства“, за коју сам писала сценарија и режирала радио-филмове о познатим светским уметницима. Нарочито интересовање имала сам за музичке великане: Мусоргског, Вердија, Чајковског, Берлиоза, Пучинија, Шаљапина, али и писце попут Тургењева. Ослањала сам се на постојеће романсиране биографије које сам драматизовала и режирала. Тај ме је рад невероватно испуњавао и одушевљавао, а посебно животна прича и музика Чајковског.

Сво ово искуство донело је два квалитета битна за сваки, па и Ваш, каснији, драмско-педагошки рад: ширину кретања у више уметничких израза и посвећеност глумцу.

**ЗОРА БОКШАН:** Рад у различитим медијима дошао је спонтано. Нисам ни била свесна да то умам. Била сам храбра да се упустим у врсте рада за које нисам знала како ће се завршити. Али моје потпуно посвећење, такорећи ‘послужење’ послу ком сам се предала, омогућило би да се такви радови увек сложе у целовит облик. Радиш, свом својом снагом, свом својом силом. У свему сам уживала.

Индивидуални рад са глумцем, посебно битан у раду са младим или недовољно искусним глумцима, садржи компоненту посвећености раду на личности уметника. Често је било ситуација, посебно у мањим срединама, када је било потребно уложити посебан напор да и веома талентован глумац превазиђе кочнице у понашању, повезане са сопственом сликом о себи или са друштвеним нормама и очекивањима. Требало је пронаћи одговарајући приступ и уложити стрпљење како би глумац превазишао инхибиције, отворио се и допустио себи да се на сцени игра. Вредност игре у позоришту је немерљива, највећа, и управо је игра

касније била окосница мог педагошког рада са децом. Мој задатак као драмског педагога био је да омогућим детету да се ослободи и стваралачки игра, у свим изражајним медијима који су му блиски.

Ваше упознавање са децом и позориштем за децу опет је наступило игром судбине. На Вашој дипломској представи, одиграној у поводу прославе 29. новембра, као гост је била присутна челница за културу Војводине, која је потом, без Вашег знања, уредила да добијете позив за запослење у Позоришту лутака у Новом Саду, данашњем Позоришту младих.

**ЗОРА БОКШАН:** У Позоришту лутака запослила сам се у својству редитеља, касније уметничког руководиоца. Тамо сам радила 6 година и за то време режирала око 40 представа међу којима су и луткарска поставка Моцартове опере „Бастијен и Бастијена“ и представа „Срећко међу бубама“, која је приликом прославе 40 година Позоришта проглашена најбољом у целокупном опусу ове позоришне куће.

Тада сам се први пут сусрела са луткарским изразом и режијом. Лутке су ме импресионирале шармом који раније нисам имала прилику да доживим. О луткарској режији учила сам кроз праксу, сазнавала сам могућности уметничког израза лутке и схватила да су оне бесконачне. Лутке су за мене биле нови подстицај за размишљање – како луткарски израз да искористим и унапредим. Ансамбл је био уигран и јако вешт у вођењу марионете, добар и у вођењу гињола. Као редитељ, инсистирала сам на принципу да се лутком мора радити маштовито, не само у вербалном, већ нарочито у невербалном изразу.

Експериментисала сам, колико сам могла, са изражајним средствима. Разуме се, пало ми је на памет да глумцима луткарима који су увек били иза паравана или завесе, омогућим да се појаве на сцени, да им пружим садржај који би створио прилику да се публици обрате и непосредним глумачким средствима. Омогућила сам слободу мешавине жанрова и израза, најчешће у кратким формама примереним пажњи деце

раног узраста. Тако је и Моцартова опера била прилагођена најмлађој публици, са луткама у улози певача.

Рад у Позоришту лутака био је Ваш први сусрет и прилика за приближавање дечјој публици.

**ЗОРА БОКШАН:** Захваљујући овом искуству, упозна сам се са дечјим интересовањима и деловањем позоришта на дечју свест. Луткарско позориште снажно делује на дете због своје питорескности и могућности оживљавања предмета, што је блиско искуствима детета у игри са играчкама и предметима у окружењу, као израз потребе детета за разумевањем света и животних ситуација.

Међутим, одувек ме је вређало што су садржаји за децу толико поједностављени, лишени значења која ће децу обогатити сазнањима која нису могли да добију у породици или школи. Таква врста луткарства није доприносила, нити је могла доприносити развоју и васпитању детета и његовом бољем сазнавању света. Ја сам тежила ка усложњавању садржаја за децу, размаштавању позоришног израза и слободнијем обликовању лутака.

Паралелно са радом у Позоришту лутака, током две године били сте асистент Бори Ханауски у Средњој позоришној школи у Новом Саду.

**ЗОРА БОКШАН:** У Позоришној школи су се, пре оснивања Академије уметности у Новом Саду, образовали глумци који су радили у војвођанским, али и другим позориштима. Међу нашим ученицима био је, на пример, и Борис Дворник. То је било моје прво формално педагошко искуство. Касније су ме позвали са Факултета драмских уметности у Београду, да предајем луткарску режију. Студије луткарства на овом Факултету нажалост нису потрајале, угасиле су се након две године. Али су ме сигурно обе ове прилике охрабриле за драмско-педагошки рад.

Сва Ваша редитељска, позоришна и уопште професионална искуства водила су Вас ка будућем раду у

Дому пионира Београда, а до тога је поново дошло необичним сплетом околности.

**ЗОРА БОКШАН:** Потпуно неочекивано, и као реметилачки фактор у односу на све моје бројне редитељске обавезе, позвана сам да одржим семинар о позоришној режији за учитеље, наставнике и раднике у култури, који су радили са децом у различитим условима – школама, месним заједницама, домовима културе. Припремама сам приступила темељно и семинар је доживео тријумфалан успех. Још се сећам огромног букета белих ружа, који су ми поклонили захвални полазници окупљени из целе Србије. Међу њима се нашао и легендарни Гаја – оснивач и први директор Дома пионира Београда. У то време, ова установа још није имала своју зграду, већ су се активности одвијале у једном мало већем стану у Кнез Михаиловој улици. И сам програм још није био сасвим установљен; преовлађивале су спортске и рекреативне активности, а студијски, креативни рад је још био у повоју. На пример, Драмски студио је у том тренутку водио мој колега са класе, редитељ и књижевник Љубиша Ђокић, и сам тражећи приступ како да води драмски рад са децом.

На позив директора Гаје с ким сам се упознала на поменутом семинару, а на предлог Љубише Ђокића који је тада добио асистентуру на ФДУ, пристала сам да преузем вођење Драмског студија Дома пионира. То је био још један потпуни почетак у мом професионалном животу. У међувремену, породично сам се преселила у Београд, а нова, наменски грађена, репрезентативна зграда Дома пионира Београда, данашњег Дечјег културног центра Београд, била је завршена. Након неких годину дана рада у старим просторијама, добили смо далеко боље услове за рад, па је и сам програм студијског драмског рада са децом могао да се развије.

Дом пионира Београда био је јединствена установа у том тренутку, са креативним програмима у бројним уметничким студијама: драмском, литерарном, ликовном, примењених уметности, плесном итд.

**ЗОРА БОКШАН:** Дом пионира је институција настала у замаху обнављања друштвеног система у свим аспектима, па се и у смислу рада са децом кренуло крупним корацима ка намери да се друштво култивише, а деца да расту и напредују. Ангажовани су уметници који су осмишљавали педагошке програме у својим уметничким областима и по том се систему логике дошло до креативног приступа који је одликовао студијске програме Дома пионира.

Ови су програми морали бити осмишљени од почетка, јер сличних примера није било скоро уопште ни у Београду, ни у другим центрима у Југославији. Од познатих пракси, у Београду је постојала само Драмска група Радио Београда, која је имала јасан задатак да припреми дете за позоришни, радијски или телевизијски наступ, а у Загребу, при Пионирском казалишту, касније Загребачком казалишту младих (ЗКМ), Звездана Ладика и Славенка Чечук су и саме тек развијале програм креативног драмског рада.

**ЗОРА БОКШАН:** Осмислити програм рада са децом био је за мене изазов различит од свих мојих претходних искустава. Дете је сасвим другачији материјал. Нисам одмах знала како, али била сам наоружана искуством и знањем, систематичношћу и поступношћу које сам добила од проф. Клајна. Било ми је јасно да припрема детета за сцену не треба да буде смисао мог рада, али сам се ипак ослонила на своја искуства у позоришту као инструменте знања који су ми помогли да се снађем. Позоришна искуства разигравала сам у раду са децом, прилагођавајући поједине елементе из позоришта и уводећи их у игру драмске природе.

Кроз многа промишљања, кристалисао се једини могући одговор – да у раду са децом мора да се крене од њихових искустава, од онога што је њима блиско. Са дечјом психологијом имала сам прилику да се упознам кроз рад у Позоришту у Новом Саду – научила сам који су догађаји, ликови и односи детету занимљиви и узбудљиви. Сада, радећи са децом у Драмском студију, добила сам прилику да и упознајем дете



Зора Бокшан Танурџић  
Прилози из књиге: „Живот као драмска бајка“. Невен, Београд 2017.

у игри, да сазнам на који начин реагује на различите сензације и доживљаје.

Дечји живот, игра која обележава сваки дан детета, игра у којој се дете осећа сигурно, мотивисано и надахнуто, то је искуство детета од ког сам кренула. Играли смо игре које су сама деца предлагала, од стандардних игара попут ‘покварених телефона’. Затим долази усложњавање у односу на уобичајене дечје игре, на начин који постепено води дете у игру која поседује драмске облике. Кроз подстицаје које педагог даје и технике које предлаже, напредује се још више у правцу игре која стиче све снажнија драмска



обележја. Поступним настојањима да се дете uvede у свет маште, да схвати могућност путовања у тај свет, долазимо и до прилике да се упуштамо у сложеније облике и дијалогски вид игре.

Поступност увођења детета у свет драме и позоришта од кључног је значаја. Деца су добијала најпре индивидуалне задатке, па задатке у паровима и групама. Савладавањем мањих, појединачних, па већих, групних задатака, деца су градила све сложеније садржаје и структуре. Изражавала су се вербално, покретом, кроз лутку. Освајала су пут у свет маште и схватала његову лепоту и привлачност, истовремено усвајајући знања основних принципа драмске уметности. Кроз драмске игре, деца су стицала навику да воде рачуна о драматуршкој структури, садржају приче и доследности радње и ликова, као и о сценским елементима и комуникацији са публиком. Деца су упијала овакве облике рада, било је видљиво како расту. То је будило моје одушевљење. Да ове вежбе и технике чине један целовит систем, увидела сам тек касније, када сам искуства из праксе преносила у књигу.

Деца су у Драмски студио Дома пионира долазила на различите начине.

**ЗОРА БОКШАН:** Деца су долазила појединачно или са препоруком својих наставника. То нису била елитна деца или најбољи ђаци, спонтано су долазила деца која су то желела. Прогам се није плаћао, сва су београдска деца могла да се прикључе. Наставници су селективно доводили децу, под претпоставком да ће их драмски рад занимати, и углавном су били у праву. Такође, наставници су понекад доводили мање групе деце на наше часове у Драмском студију, да стекну знања која ће касније преносити у школску средину. Нажалост, немам евиденцију о броју деце која су прошла кроз Драмски студио током 25 година његовог континуираног деловања, али је сигурно реч о хиљадама девојчица и деака из великог броја београдских школа.

Подршка наставницима и школама била је циљ више програма и активности које сте покренули у ок-

виру Центра за драмски рад којим сте руководили у Дому пионира.

**ЗОРА БОКШАН:** Временом се показала снажна потреба за подршком наставницима у драмском раду са ученицима. Када би нови ученици дошли у Студио, већ приликом уписа, на основу њиховог рецитованја песме по избору, увидела сам да су деца често веома погрешно упућивана од стране наставника што се тиче анализе текстова, прозних или поетских, њиховог разумевања и интерпретације. Такође сам схватила да је наставницима, осим смерница у тој области, била неопходна помоћ за припрему школских приредби где многи нису знали шта да учине, јер нису познавали основне принципе сценског приказа.

Тада сам донела одлуку да организујем програме за наставнике матерњег језика, који су најчешће задужени у школама да воде драмске секције и припремају пригодне сценске програме. Организовала сам инструктивне састанке за наставнике током школске године, праћене демонстрацијом рада са члановима Драмског студија. Такође сам успоставила три семинара који су одговарали на захтев за едукацијом наставника у области драме и позоришта: прва тема била је припрема за осмишљавање и извођење сценског програма за Дан школе, друга – проблеми анализе прозног и поетског текста и неговање културе говоре, а трећа – драмска игра и њени садржаји. Семинари су били разложени по ужим тематским целинама у чијој реализацији сам увек сама учествовала и сарађивала са предавачима са Факултета драмских уметности – за теме из области драмске уметности, а када је реч била о говорној култури, позивала сам и стручњаке са Института за језик.

Семинари су били организовани за наставнике из Београда, а повремено, током распуста, и за наставнике са територије целе Србије. Никада нисам бележила број полазника, али сигурна сам да их је било на стотине, из већине београдских школа и значајног броја школа из унутрашњости Србије. Помак у квалитету драмског рада у школама ускоро је постао осетан, барем у Београду. Напредак сам могла да пратим кроз учешће

ученика на смотрици говорне културе и драмског стваралаштва, што је била годишња манифестација коју сам током више година организовала у Дому пионира.

Смотри су биле организоване тако да су наставници пријављивали учешће школе и доводили заинтересоване ученике. Када би дошли, ученици су добијали задатак у форми подстицаја за осмишљавање садржаја и извођења – то су могли бити кратки одломци из књижевног дела, или, за млађе, три разноврсна појма која је требало логички повезати у причу. Ученици су на лицу места смишљали кратке приче и приповедали их или импровизовали кратке сценске садржаје пред својим вршњацима и наставницима, уз пажњу везану за два параметра: маштовитост и културу говора.

Резултати су умели бити запањујући. Ове су смотри постигле такву популарност да се после неколико година окупило 78 школа, равноправно из централних и околних градских општина. Смотри су могле имати и карактер такмичења где су у жирију били драмски уметници и стручњаци: др Бранивој Ђорђевић, др Љиљана Мркић, Душан Михајловић, Власта Радовановић, Слободан Седлар и др Смиљка Васић из Института за језике. Најуспешнија деца добијала су као награду дечје књиге које су издавачи поклањали, за чије се добављање ангажовао Петар Жебељан, уредник у Дечјем програму Радио Београда.

Након одласка у пензију из Дома пионира, наставили сте да се бавите драмско-педагошким радом са децом узраста 9 до 14 година, у Студију „Арлекино“ који сте покренули при Уметничкој школи Народог универзитета „Ђуро Салај“, истовремено радећи на својој првој књизи.

**ЗОРА БОКШАН:** Тада сам коначно имала времена да своја силна накупљена искуства сагледам и систематизујем у драмско-педагошки приступ који сам изложила и објавила у књизи „Од игре до позорнице“. Књига је проистекла из мог дугогодишњег рада и жеље да одговорим на потребе наставника за подршком у спровођењу драмских активности у школи. Треба имати у



Прилози из књиге: „Живот као драмска бајка“. Невен, Београд 2017.

виду, како сам и навела у Уводу у ову књигу, да у свом образовању наставници не добијају знања неопходна било за драмски рад са ученицима, примену драме у настави или развој сценских програма за потребе школе, као и знања везана за рад на развоју културе говора, стога су овакви видови подршке од највећег значаја.

Док је још Центар за драмски рад функционисао у Дому пионира, поједини наставници примењивали су знања са семинара и других инструктивних програма, највише говорне игре и импровизације примерене

учионици, које су помагале детету да култивише говорни израз и развије машту. Али је и даље постојала огромна потреба за приступом инструктивним материјалима у смислу описа и примера вежби, али и за окружених драмских текстова различитог обима и за различите узрасте. Књига „Од игре до позорнице“ концептирана је тако да наставнику и драмском педагогу пружи могућност да на разноврстан начин користи поједине вежбе, зависно од потребе и могућности, за рад са потпуним почетницима, као и са децом која већ имају драмско и позоришно искуство.

Имајући у виду бројне и разноврстане потребе пре свега наставника, у књигу сам укључила више целина: систем драмских игара за креативан драмски рад са децом; основна упутства за поставку драмског текста на школску позорницу, праћена избором пригодних драмских комада; смернице за избор и уметничку обраду поезије-рецитација, као и за припрему школских приредби и свечаности. Свакако да овом књигом нису исцрпљене све теме нити пружен одговор на све потребе наставника, али сам у њој успела да уредим свој систем рада који сам развила током више од 30 година праксе и изложим га на начин који може бити користан и примењив заинтересованима.

На основу Вашег великог педагошког и стваралачког рада са децом и самостално, након приручника „Од игре до позорнице“ уследиле су бројне друге књиге. Већину чине збирке драмских текстова за децу као извођаче.

**ЗОРА БОКШАН:** У нашој средини хронично недостаје избор текстова за рад на представама и другим садржајима на школској позорници, па сам ја приредила, уредила и написала неколико таквих збирки. Посебну вредност имају текстови који су проистекли из дечјег стваралаштва. Наиме, осим на играма и вежбама, са децом сам радила и на представама које су обично извођене крајем школске године, као завршна демонстрација рада. Ту је било прилике да се испробају различити приступи и поступци – од монолошких казивања,

до драматизације појединих фрагмената (коју су често радила сама деца, уз моју помоћ) на основу којих су припремане краће или дуже сцене за јавне часове и годишње презентације. Поједини кратки драмски текстови развијени на описани начин објављени су у књизи „Од игре до позорнице“.

Други занимљив пример је публикација „Пут до плаве звезде“, која обједињује дечје цртеже и приче. Ова збирка је настала кроз сарадњу две студијске групе у НУ „Ђуро Салај“ – Драмског студија „Арлекино“ и Ликовног атељеа, тако што су полазници Ликовног атељеа сликали своја тумачења и доживљаје прича насталих бележењем говорних вежби које сам спроводила са полазницима Студија „Арлекино“. Приредила сам и збирку драмских текстова за децу „Бајке за позоришну игру“, а моје ауторске текстове објавила сам у збиркама „Мале драмске бајке“ и „Небески ковач“.

Било да су у питању садржаји настали кроз процес рада са децом, они које препоручујете за извођење или они које сте написали самостално, заједничка им је одлика та да се темеље на сагледавању вредности драмског садржаја у светлу развоја личности детета, кроз неговање његове говорне и драмске културе. Како процењујете значај креативног драмског искуства у одрастању и формирању детета?

**ЗОРА БОКШАН:** Тај је значај немерљиво велик. Драмско стваралаштво утиче на развој свести и личности детета у целини. Исходи драмских игара у том смислу крећу се од ослобађања детета у простору и покрету и култивисања говора, преко развоја концентрације и пажње, до развоја стваралачких способности, креативног начина мишљења и маште, развоја флексибилности, критичности и самокритичности и логичког мишљења, развоја способности за спонтано реаговање, досетљивост и креативно мишљење у смислу способности да се стечена знања користе на нов и оригиналан начин. Разуме се, постиже се и увођење у културу драмског стваралаштва – глуму, режију, драматургију и вештине јавног наступа, као и потпуније



естетско образовање, афинитет према драмској уметности и уметности уопште.

Сви ови квалитети не могу се добити апстрактно. Потребан је континуиран стваралачки рад како би се они развили. Стваралачки, то значи да дете има слободу да се заигра, да истражује, испробава и импровизује. Огромна је разлика између драмског рада где дете креира садржаје и оног где их интерпретира. Ми смо радили на принципима слободне игре и импровизације. Игра доводи дете у нове, узбудљиве околности, у игри се ужива, кроз игру се учи. Игра усређује. Импровизације у фикционим, драмским околностима обогаћују искуство детета увидима и ситуацијама које оно у животу не може да сретне и стекне. Драмске игре – то је читав један живот више.

Драмска импровизација, пак, има своја правила, није провизорна. Импровизација је маштовна, али мора да поштује драмске условности. Кроз драмске импровизације, дете научи како да размишља, како да неку појаву посматра из више перспектива и како да са више становишта сагледава могућности развоја и решавања неке ситуације.

Ви сте и данас у честом и блиском контакту са својим некадашњим ученицима, они Вас позивају, посећују, консултују. Каква су њихова сећања на доживљаје у Драмском студију и рад са Вама?

**ЗОРА БОКШАН:** Моји бивши ученици нису сви постали драмски уметници и позоришни професионалци. Неки међу вама јесу – глумци Драгана Варагић, Слободан Бештић, Биљана Машић, редитељи Бојан Ђорђевић и ти, Сунчице, продуценткиња Тања Рап. Неки су постали музички уметници. Али су већином одабирали друга занимања, постали су лекари, психолози, инжењери, правници, дипломате...

Без обзира на то, кад год сам се сретала са ученицима, о њиховим сам сећањима на време проведено у Драмском студију добијала овакве одговоре – од „најлепших тренутака у мом дечјем животу“, до препознавања утицаја које је то време извршило на одраслу



Зора Бокшан Танурђић  
Прилози из књиге: „Живот као драмска бајка“. Невен, Београд 2017.

личност у многим сегментима личног и професионалног живота. Мене је то чудило, испрва нисам веровала да су своја искуства умели објективно да процене.

Да имам два живота, у другом бих се мање чудила свему што сам радила у овом. Било је тренутака када сам се питала јесам ли свој животни век ваљано употребила. Тек кад сам добила захвалност од великог броја бивших ученика – за допринос њиховом одрастању, одабирају животног пута и умећима живљења, за различите видове животне инспирације, поверовала сам да време јесам добро искористила.

## Биографија

# Зора Бокшан Танурџић

позоришна редитељка и драмска педагошкиња

**З**ора Бокшан Танурџић рођена је 1930. године у Молу у Бачкој. Пред почетак II светског рата, породица се сели у Нови Сад. У тешкој ратној и поратној немаштини, док је отац у избеглиштву, Зора завршава основну школу и гимназију. Вођена огромном амбицијом да студира Позоришну режију, Зора, као млада девојка, самоиницијативно и без ичије подршке, прелази у Београд. Академију за позоришну уметност уписује 1953. године, као једна од шест студената у класи проф. др Хуга Клајна. Дипломирала је 1957. године представом у Народном позоришту Сомбор, коју су проф. др Клајн и проф. др Милош Ђурић оценили оценом 10.

Педагошким радом почиње да се бави већ 1956. године, као професор глуме у Средњој позоришној школи у Новом Саду. Године 1964. позвана је да предаје режију за луткарска позоришта на Факултету драмских уметности у Београду; овај одсек, нажалост, Факултет гаси већ након прве генерације студената и он до данас није поново установљен.

Као већ осведочен редитељ и драмски педагог, Зора је 1966. године позвана да у еминентној новооснованој установи културе посвећеној деци – Дому пионира у Београду (данас: Дечји културни центар), успостави програм драмског рада. Посвећујући се овом задатку, Зора осмишљава потпуно нов, оригиналан и целовит програмски приступ: оснива Драмски студио Дома пионира – намењен раду с децом, те по-



Зора Бокшан Танурџић

Прилози из књиге: „Живот као драмска бајка“. Невен, Београд 2017.

креће Центар за драмски рад – посвећен раду са наставницима који воде драмске активности у школама. Током више од две деценије Зориног рада у Дому пионира, активности Студија и Центра расле су и шириле се, укључујући хиљаде ученика и наставника у драмско-образовне програме.

За рад у Драмском студију Зора ствара јединствен систем драмско-педагошког рада, који је по начелима и методама и данас у рангу са најсавременијим светским тенденцијама у уметничкој педагогији. По том систему, Зора је током деценија, најпре у Дому пионира, а касније у Драмском студију *Арлекино* који је покренула 1990. године у Уметничкој школи Центра Ђуро Салај, одгајала многе генерације, стремећи не искључиво ка њиховом позоришном образовању, већ ка формирању будућих културних, квалитетних и остварених личности.

Семинари за наставнике на градском и републичком нивоу имали су посебно масован одзив школа и просветних радника из целе Србије. Зора је установила и смотре и такмичења ученика и школа у драмском изражавању. Велики драмски уметници и стручњаци учествовали су и као гости Клуба љубитеља позоришта, који је Зора покренула с циљем да деца приближи позоришну уметност.

И након одласка у пензију, Зора наставља да ради и ствара. Године 2021. завршила је сценарио за сценски пројекат „Игра сновиђења“, на основу теме Андерсоновог „Оловног војника“, који припрема у сарадњи са својим некадашњим ученицима који су данас искусни позоришни професионалци.

## БИБЛИОГРАФИЈА

**П**риручник за наставнике „Од игре до позорнице“ (Креативни центар, Београд, 2000) доживео је већ 4 издања. Доноси разрађен систем вежби и игара драмско-литерарног садржаја за развој стваралачких и изражајних способности деце, те детаљно упутство за поставку драмског текста на школску позорницу.

Написала је и приредила више збирки драмских текстова намењених деци као извођачима и публици, које пружају ослонац наставнику за драмско-педагошки рад: „Пут до плаве звезде“ (Ђуро Салај, Београд, 2001); „Бајке за позоришну игру“ („Креативни центар“, Београд, 2001); „Мале драмске бајке“ (Дечји културни центар и Креативни центар, Београд, 2013); „Небески ковач“ (Самиздат, Београд, 2017). „Музика као судбина“ најновија је књига, објављена 2020. године у издању Радио Београда, а обједињује пет драматизованих биографија познатих композитора које је Зора урадила за II програм Радија у оквиру серије „Звездани часови“.

## НАГРАДЕ:

**З**ора Бокшан Танурџић носилац је више награда и признања за уметнички и педагошки рад. За животно дело у области едукативних делатности у култури, примила је, као први лауреат, награду „Надежда“ (2021), коју додељује Репрезентативно удружење у култури за научноистраживачке и едукативне делатности БАЗААРТ.



Пише > Сунчица Милосављевић

# Драмске игре Зоре Бокшан Танурџић

**М**етод драмског образовања Зоре Бокшан Танурџић (1930), позоришног редитеља и драмског педагога, заузима јединствено место у корпусу уметничке едукације у Србији, као визионарски искорак ка модерном, креативном драмском образовању деце и младих, према најсавременијим европским и светским начелима.

У окружењу у ком и данас преовлађује струковни модел уметничке едукације, Зора Бокшан Танурџић је пре више од пола века, радећи од 1968. године као драмски педагог у Дому пионира Београда (данас: Дечји културни центар Београд), поставила и током наредне четири деценије широко развијала и популарисала методолошки приступ у драмској педагогији, којим се младе генерације образују не само за драмску и друге уметности, већ за културу као лични и друштвени квалитет.

Тиме је Зора Бокшан Танурџић утрла пут промени парадигме како самог уметничког образовања деце и младих, тако и места и улоге уметности у општем образовању у нашој средини. Такав, креативни приступ

образовању је почетком новог миленијума добио јасну рекогницију у образовним политикама и систему формалног образовања у Србији, али је данас, услед тренда функционализације образовања, опет протеран на његове маргине.

Управо у контексту актуелног друштвеног и културног тренутка, посебно је важно да се афирмишу креативна искуства у области драмске, али и других уметничких педагогија, како би се очувала копча са концептима и праксама чији су срж и исход хуманистичко образовање и васпитање деце и омладине.

## РАЗВОЈ МЕТОДОЛОГИЈЕ

За развој креативне драмске методологије коју је осмислила Зора Бокшан Танурџић можемо захвалити специфичном споју друштвених околности и изузетне уметничке личности ауторке. Као први запослени драмски педагог у Дому пионира Београда, јединствене друштвене установе посвећене културном образовању и васпитању деце у главном граду, Зора Бокшан

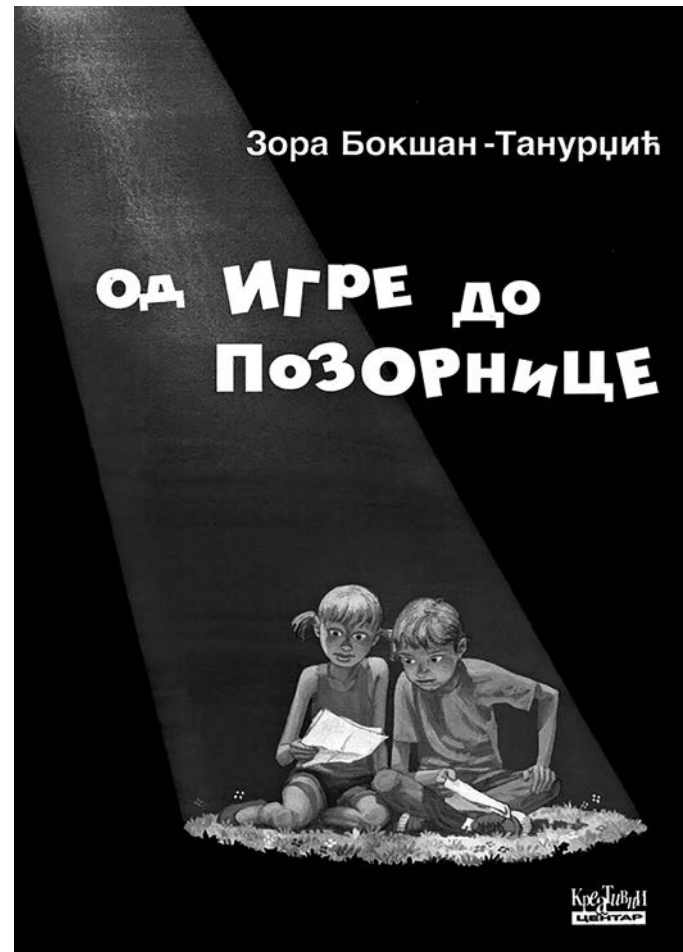
Танурџић је била у прилици да програм Драмског студија од почетка постави.

Њен ангажман у Дому пионира Београда поклопио се са периодом експанзије ове установе и тренутком њеног усељења у нову, репрезентативну зграду на преплету Таковске улице и Ташмајданског парка.<sup>1)</sup> Нови Дом пионира Београда поседовао је посебне, наменски пројектоване просторе за бројне студијске програме, више сала за извођење програма, те галеријски и друге просторе намењене култури деце и за децу. Значит, а уједно пријатан простор позивао је уметничке педагоге да размаштају своје програме.

У поступку осмишљавања програма, Зора се ослонила пре свега на своја позоришна искуства. Захваљујући годинама рада у Позоришту лутака у Новом Саду, упознала се са дечјим интересовањима, као и са могућностима позоришта да кроз маштовите поетске садржаје и форме подстиче развој свести детета. Отуд је Зорин *credo* од почетка израде програма био да Студио не треба да буде 'фабрика малих глумаца', већ простор за дете, који ће обогатити његово детињство и омогућити му да радосно и слободно расте и свестрано се развија.

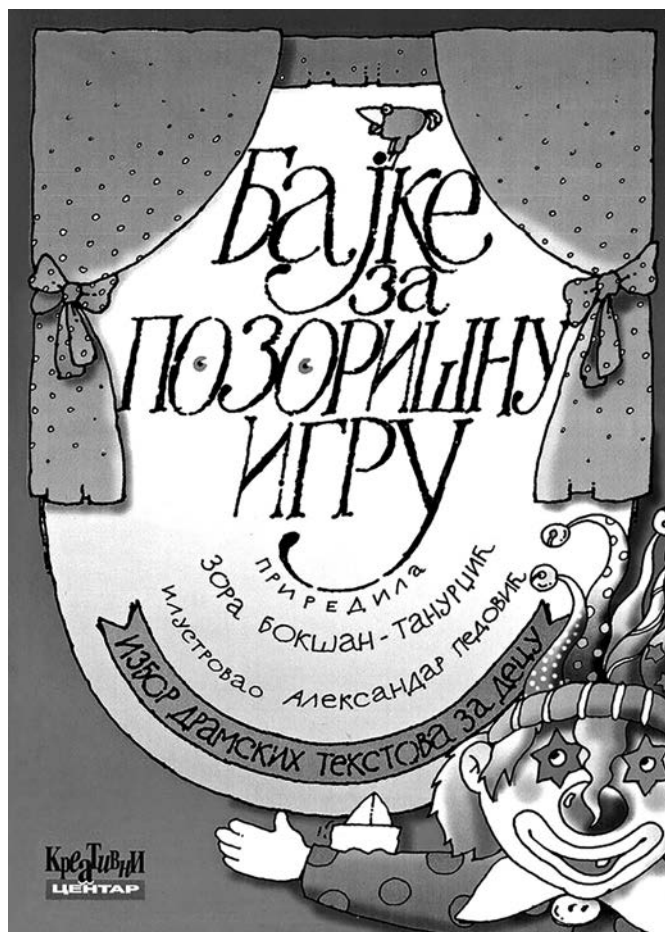
Уз професионалне захтеве које је себи поставила, Зора је морала да узме у обзир и датости, попут оне да је Дом пионира градска установа којој инклинирају деца узрастима који су обухваћени општим, углавном основношколским образовањем. У смислу конципирања програма, ове су чињенице створиле неколико претпоставки: да је у рад Драмског студија потребно укључити шири обухват деце са територије града; да програм Студија треба да буде усаглашен са делатношћу школе; те да деца, с обзиром да драмска уметност ни тада, као ни сада, није била заступљена у

1) Зграда Дома пионира Београда дело је архитекте Ивана Антића који је у савременом стилу и топлим материјалима урадио решење за комплекс три репрезентативна нова здања – Телевизије Београд, Дома пионира и Марионетског позоришта.



школи, приликом доласка у Студио махом неће имати претходно стечено драмско искуство.

Зора је програм поставила у пуном складу са овим условностима. Жељени, шири обухват деце за ауторку је имплицирао да програм треба да створи прилику за већи број деце да упознају драмско изражавање. Потребно да се програм усклади са делатношћу школе, а да се истовремено учини образовно и васпитно вредним по себи, налагала је да драмско, креативно искуство треба да се разликује од школског искуства дете-



та у том смислу да га допуњује и надограђује новим, у школи мање доступним сазнањима и доживљајима. У погледу припремљености детета за драмски израз, било је јасно да се увођење детета у свет драме и позоришта морало спроводити поступно, и то полазећи од искустава самог детета.

Овакав концепт – ослоњен на одрицање од стриктно уметничког, елитног фокуса; на сагледавање сложене функције уметничког образовања; те на настојање да се повежу уметничко и животно искуство детета; а надамсе на увереност у моћ драмске уметности да подр-

жи раст и развој детета у детињству – поставио је пред Зору тежак и редак задатак, а то је да од темеља гради нов, оригиналан програм драмске едукације детета.

### ОСНОВЕ КРЕАТИВНОГ МЕТОДА ДРАМСКЕ ЕДУКАЦИЈЕ

Најбитнија одлука коју је Зора донела тицала се самих циљева програма. Програм је поставила тако да буде усмерен на драмско стваралаштво детета. Ово је била радикална одлука која је приступ раду са децом у Драмском студију Дома пионира Београда диференцирала у односу на програме свих других, иако у то време малобројних, драмских група у Београду и шире, које су се претежно концентрисале на овладавање детета техникама драмског извођења. Решеност да креативност детета средиште интересовања педагога одредила је одабир техника драмскопедагошког рада, а врло често је и налагала педагогу да смисли нове игре и вежбе.

Ништа мање важна одлука тицала се критеријума за пријем деце у Драмски студио. Зора није веровала да треба да укључује само децу која показују недвосмислен афинитет према драмском изражавању, већ су врата Студија била отворена за свако заинтересовано, знатижељно, маштовито и осетљиво дете.

Одлука да се за свако дете створи изражајни простор, као и свест Зоре као позоришне редитељке о томе да позориште није мономедијска уметност, учинили су да су се подстицаји у Драмском студију кретали кроз бројне уметничке изразе – ликовни, музички, литерарни... Дете је у Драмском студију имало прилику да стекне културно образовање, да се упозна са разноврсним вредним уметничким радовима на основу којих је креирало сопствене, оригиналне садржаје које је исказивало кроз спектар различитих изражајних могућности. Дете је у томе имало подршку драмског педагога, али и друге деце која су, кроз структурисане коментаре, износила своје мишљење о успешности замисли и изведених садржаја.



Образовну и васпитну вредност драмске едукације Зора је сагледавала кроз развој вишеструко и далеко-сежно битних способности детета – маште, логичког мишљења, емоционалне респонсивности, спонтаности и умећа вербалног и невербалног изражавања и комуникације, те капацитета детета за социјално прилагођавање, интеракцију и сарадњу – и у том је правцу усмерила програм. Од ученика у Драмском студију очекивало се да буду способни да смисле садржај и да га на јасан начин представе – једнако приповедањем и на драмски захтевније начине. Култура говора била је неприкосновен фокус у свакој ситуацији – било да дете излаже сопствени садржај, или да даје коментаре на садржај других. Ширина и богатство вокабулара, јасноћа мисли и реченице, одабир начина за исказивање садржаја и поруке, високо су се вредновали у Драмском студију.

Најзад, Зора је одлучила да групе ученика не одваја по узрасту, већ су оне биле мешовите, што је снажно утицало на бржи напредак млађих ученика, али и на развој солидарних социјалних, међуљудских квалитета код све деце. Дух Студија био је обележен бригом и старањем старијих о млађима, као и жељом млађих да доскоче до стандарда које су старији постављали, без издвајања деце од стране педагога, а уз афирмацију и потпору коју су сви доживљавали.

### СИСТЕМ ДРАМСКИХ ИГАРА

Са поуздањем се може тврдити да у основи драмско-педагошког метода Зоре Бокшан Танурџић лежи игра, схваћена као спонтана активност детета где се оно, кроз замишљене околности и испробавање различитих могућности кретања кроз њих, упознаје са светом. У свом програму, Зора је процес спонтаног, заиграног одрастања детета пажљиво, али амбициозно, сместила у широке и надахњујуће оквире драмске игре.

Систем креативних драмских игара који је Зора развила током година рада, изложила је у књизи „Од игре до позорнице“, коју је 2000. године објавио Кре-



ативни центар у Београду. У овом систему, све се вежбе одвијају кроз игру. Када дете ступи у драмску групу и упозна се са вршњацима и педагогом, укључује се у низ креативних активности које за циљ имају ослобађање у покрету и говору, како би се дете припремило за слободну и спонтану игру.

У почетне вежбе спадају и оне за развијање способности запажања и концентрације, које истовремено подстичу аналитичко и критичко размишљање, саморефлексију, памћење, емотивност и машту. Вежбе се уводе поступно, од једноставнијих ка сложенијим,

те се махом изводе индивидуално, уз обавезне коментаре осталих чланова групе. У овим, почетним, као и у свим наредним вежбама, дете самостално смишља садржаје које потом изводи.

Крупан блок активности посвећен је играма у простору и покрету које, уз овладавање невербалним изразом, развијају једну од најбитнијих способности и вештина у драмском стваралаштву, а то је креирање занимљиве, доследне и целовите драмске приче. Задатак детета је не само да координисано и тачно изведе неки след радњи, на пример у руковању са замишљеним предметима, већ и да га учини занимљивим за гледаоце. Постепено се уводе препреке и преокрети, тако да и свакодневне ситуације лагано стичу драматуршки квалитет. Кроз ове се вежбе изразито подстиче развој домишљатости и маште, јер у њима оквир замишљених околности постаје све снажнији и богатији, а свако их дете самостално и слободно бира и на лицу места разрађује.

Вежбама за усмено изражавање и културу говора Зора даје истакнуто место и велики простор у свом систему. Разлоге налази подједнако унутар фокуса драмског образовања и изван њега: осим што се неговању говора посвећује недовољна пажња у другим образовним ситуацијама, укључујући и школу, способност вербалног изражавања кључна је у драмској уметности и неопходна у импровизованим дијалозима који следе у сложеним драмским играма. У увођењу детета у умеће говорног израза такође се пази на начело поступности, те се креће од игара са речима, ка смишљању наративних целина и овладавању техникама њиховог извођења.

Темељна се пажња поклања способности и умећу детета да осмисли причу која мора бити оригинална, маштовита и доследна у свим својим елементима, али и изведена на адекватан начин. Постепено се проширују и усложњавају како тематски подстицаји на основу којих дете осмишљава причу, тако и облици и начини приповедања – од говора у своје лично име, преко

више могућих начина говорног израза – дескрипције и приповедања о догађају, све до монолога у драмској ситуацији. Кроз поступак смишљања и извођења приче дете развија читав низ виталних способности, истовремено усвајајући основна драматуршка начела.

Дијаложке драмске игре, по свему већ блиске пуним драмским структурама, круна су у Зорином систему, јер њихово успешно извођење подразумева да су деца већ овладала покретом и говором, развила маштовитост, научила правила наратије и усвојила разноврсне облике изражајности, те постала спремна да се посвете колективној игри и сценском разигравању.

Драмске игре су групни задаци. На основу подстицаја који даје драмски педагог, чланови групе заједнички осмишљавају садржај, кроз разговор где сви равноправно учествују најпре у склапању приче, а потом и у договору о представљању сценског догађаја. Извођење драмских игара је импровизовано: на основу договора, деца на лицу места стварају и развијају сценске ситуације. Ликове обликују и тумаче уз већ рефлексну свест о правилима њихове целовитости. Радње ликови спроводе доследно, уз знање о динамици радње и примени начела акције и реакције, а затим и уз висок степен слуха за партнерску игру која, будући импровизирана, уме да унесе бројна изненађења и подсети на некакав сценски цез. Без претходне пробе или савета од стране одрасле особе, деца се слободно и радосно играју у драмским оквирима, супериорно владајући смислом за структуру и композицију сценске целине, редослед, однос и пропорцију делова, па и условности жанра, уз неспутане, високо духовите и оригиналне идеје. Ни редитељски аспект извођења не представља проблем деци пораслој кроз систем драмских игара; с пуним поверењем у гледаоца, деца решавају концепт простора и просторне планове, видљиве и невидљиве делове сцене, наглашене и ненаглашене делове радње, непогрешиво водећи пажњу гледаоца кроз ролер-костер сценске наратије.

Висока драмска и сценска писменост коју су деца стицала у Драмском студију, оригиналност њихових идеја, маштовитост садржаја и култивисаност израза умели су да оставе без даха и искусне драмске уметнике који су често били учесници или гости различитих програма које је Зора организовала у сврху едукације наставника или популарисања драмскопедагошког рада.

У чему је кључ успешности драмскопедагошког система Зоре Бокшан Танурџић? Верујемо, у споју неколико квалитета својствених и самој Зори. Најпре, у раскошном дару уметнице, који превазилази научно, познато и прихваћено и даје се на посао да за атипичан задатак пронађе одговарајуће, атипично решење. Затим, у њеном поверењу у урођену способност детета да се драмски игра, у њеном поверењу у игру, позориште и дете. Најзад, у уравнотеженом карактеру особе велике личне културе и ерудиције, која темељно и систематично развија и разрађује замисли, при том никада не губећи из вида развојну сврху и значај које драмска едукација као образовна делатност, мора имати за дете, али и за друштво.

### **РАЗВОЈНА ВРЕДНОСТ КРЕАТИВНЕ ДРАМСКЕ ЕДУКАЦИЈЕ**

Снажан је утицај драмска едукације у раном узрасту на целовит лични и социјални развој детета. Делујући на два кључна сегмента у одрастању – индивидуацију и социјализацију, драмска едукација утиче како на формирање личне, тако и на неговање друштвене културе детета – на развој свестраних, креативних, иницијативних, емпатичних, солидарних и одговорних личности и грађана.

Друштво се, уколико тежи стабилном и дугорочном развоју, не би смело одрећи постигнућа и искустава попут оних која се везују уз рад Зоре Бокшан Танурџић. Осведочена сазнања о добробити коју драмскопедагошки рад доноси деци морала би се преточити у школски програм доступан сваком детету у Србији.

Борбу за укључивање драме и позоришта у курикулуме отпочели су још Зорини претходници, она ју је наставила, а њени ученици преузели; до данас, нажалост, заговарање ове потребе и могућности није уродило плодом. Надамо се да ће будућност донети више слуша за развојне вредности драмска едукације.

### **ДРУШТВЕНА ПРИЗНАЊА**

Рад са децом и за децу – уметнички, а нарочито педагошки – у нашој је средини хронично нецењен, упркос одлучујућем утицају који едукативна делатност има не само на уметничке компетенције, већ и на културни идентитет младих генерација, па тиме и на квалитет друштвености и будућност сваке заједнице.

Награде и признања Зора Бокшан Танурџић добијала је као редитељ, у виду признања за најбољу режију у сезони у позоришним кућама у којима је радила, а такође је награђена годишњом наградом Радио Београда за најбољу драмску режију (1971). Као драмски педагог у установи културе, пак, претежно је добијала интерна признања од институција и манифестација са којима је сарађивала. У измењеним условима које је омогућило Министарство културе и информисања Републике Србије, Зора Бокшан Танурџић је 2021. године, као први лауреат, примила Награду за животно дело у области едукативних делатности у култури НАДЕЖДА, коју додељује Репрезентативно удружење у култури БАЗААРТ.

Права и највећа награда, међутим, за сваког посвећеног педагога је успех његових ученика. Многи бивши ученици Зоре Бокшан Танурџић постали су истакнути уметници и уметнички педагози, али су у највећем броју одабрали друге позиве. Најважније је, међутим, да су у Драмском студију могли да науче како да постану остварени и срећни људи. Многи међу њима то разумеју и високо цене, те и данас негују блиску и топлу везу са Зором као животним учитељем и пријатељем.



**V**  
ИСТОРИЈСКА  
**Сцена** **V**

Пише > Сениша И. Ковачевић

## Свод театра у Дубровнику, рад сликара Влаха Буковца

У Умјетничкој галерији Дубровник приређена је изложба Влаха Буковца (1855–1922), поводом стогодишњице сликареве смрти. Разноврсне форме у којима је оставио трага – зидно, декоративно сликарство, штафелајни радови, цртежи, студије, скице, фотографије, лични записи, као и сведочења савременика – дају делимичну представу о раду овог великог уметника.

Током последње две деценије стваралаштво Влаха Буковца буди интересовања истраживача, историчара уметности, галерија, музеја. О томе сведоче изложбе у Београду, Новом Саду, Загребу, Дубровнику, Цавтату, али и многобројни текстови, публикације, каталози, монографске студије. Презентују се различите теме везане за уметников рад, као и простори у којима је имао своје атеље.

Влахо је рођен у Цавтату 1855, као Бјађо Фађони (Biaggio Fagioni). Са 11 година одлази са стрицем у Њујорк. Уместо редовног школовања и планиране обуке у стричевој фирми, завршава у установи за незбринуту децу на острву Хартс. Вредноћом, цртачким даром, али и дисциплином и пристојним понашањем, Влахо ће се издвојити од осталих дечака.

По напуштању установе, остаје још неко време у Њујорку. Враћа се у родни Цавтат где похађа наутичку обуку. Паралелно са тим, проводи време „непрекидно нешто цртајући“. У складу са породичном поморском



Влахо Буковац: Аутопортрет, 1883.



Влахо Буковац: Аутопортрет, 1890.

традицијом, почиње да ради као морнар. Године 1871. укрцава се на пароброд који је пловио на линији Цариград-Ливерпул-Одеса.

Стиже до Ливерпула, који ће касније постати значајна дестинација у његовој биографији. По повратку у Цавтат, 1872. осликава зидове породичне куће. С братом Јозом и већом групом Дубровчана, наредне године одлази пут Јужне Америке. У Перуу постиже први професионални успех, исписивајући бројеве и слова на вагонима које је „украшавао понеким цветом“.

Са непуних 12 година обрео се у Сан Франциску. Започиње посао у локалу земљака Трипала. Са све

већом жељом да постане сликар, слободно време користи да усврши вештину цртања. Преломни тренутак уследиће након сусрета са сликарем аматером Џоном Барингтоном, који је у Буковчевом аутопортрету препознао дечаков таленат. Прочувши се као вешт портретиста, напушта рад у кафани због многих поруцбина. Иако је све више овладавао цртачком техником, посао се одвијао с променљивом срећом. Одушевљен његовим сликарским даром, Јеврејин чешког порекла Исак Лустиг постаје Влахов први мецена. С породицом свог патрона, Буковац ће провести следећих четрнаест месеци. Уз обезбеђен стан и храну, Лустиг му је налазио и клијенте.

### ШКОЛОВАЊЕ У ПАРИЗУ

Осетио је потребу за усавршавањем путем систематског школовања, и вратио се у свој Цавтат. Са собом је понео слику *Сулџанија*, која ће бити изложена у Дубровнику. Ту ју је приметио Медо Пуцић, који је одлучио да финансира младићево образовање. По узору на дубровачког песника који је своје изворно име Orsatto conte Pozza словенизовао у Медо Пуцић, и сам Бјађо Фађони постао је Влахо Буковац.

Након године припрема у Цавтату, Влахо је са Пуцићем стигао у Париз (1877). Један од првих догађаја на коме је присуствовао, био је Салон. У питању је изложба на којој су приказиване хиљаде уметничких дела, где је само учешће представљало част. Разноврсност експоната на смотри која је читавој Европи диктирала укус и ексклузивност посетилаца, изазвали су одушевљење код младог уметника.

Влахо је желео да га подучава Јарослав Чермак, сликар чешког порекла с великим угледом у Паризу. Изразивши се похвално о његовом таленту, он му је саветовао да се обрати најугледнијем професору париске Уметничке академије, Александру Кабанелу. Захваљујући квалитету и чврстој решености за даљим усавршавањем, Буковац је успео да упише Ecole des Beaux-Arts.



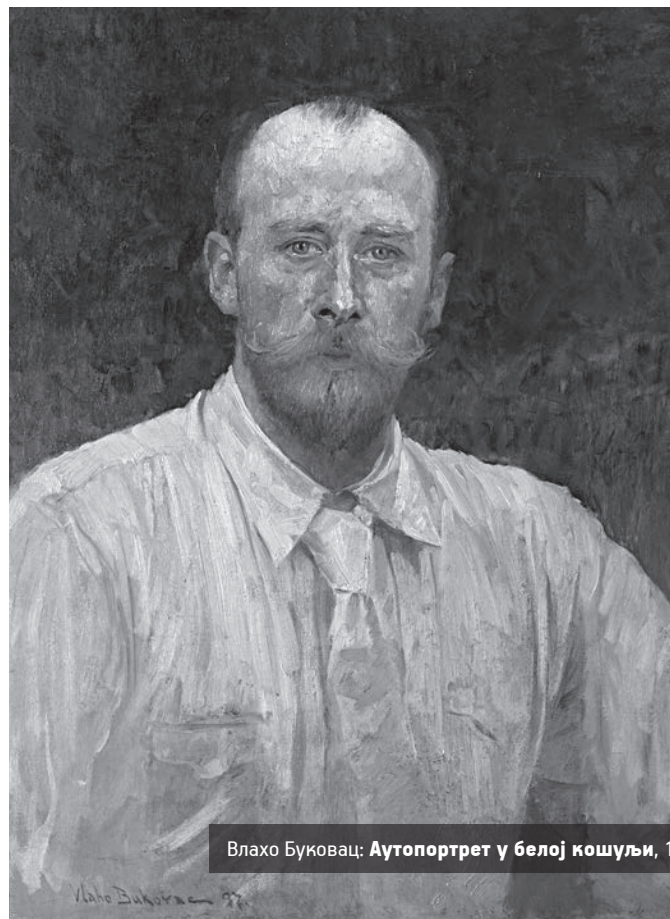
Држећи се основног академског начела да коректан цртеж представља основу уметничког обликовања, Влахо је убрзо скренуо пажњу професора Кабанела. Тих година излаже на Салону, и повремено путује у Цавтат и Дубровник. Током 1879. одлази на Цетиње. Ту је, поред осталих, урадио портрете књаза Николе и престолонаследника Данила.

Наредна, 1880, била је уједно и последња година Буковчевог школовања, које се завршило уз признање професора Кабанела. Могуће да су његов заштитник Медо Пуцић као и дубровачка јавност, очекивали уметников повратак у родни Цавтат и већу пажњу усмерену на сликање локалних тема. Међутим, Влахо је одлучио да остане у Паризу који је дуго носио епитет стецишта највећих уметника и светске метрополе.

Слика актове и жанр-сцене, које су се повремено појављивале код дубровачких трговаца уметнина. Ради и портрет свог мецене Меда Пуцића, који је награђен у Версају сребрном медаљом. Сусрет и пријатељство са младим архитектом Едуаром Монијеом, донело му је први атеље и решење егзистенцијалних проблема. Следећи простор за рад имаће на Пигалу, у улици Лавал.

Током летовања у Дубровнику и Цавтату уследиће период интензивног сликања, као и обимнији стручни приказ његове каријере који је написао Марко Цар. Од пресудног значаја за његову популарност био је успех након излагања платна *Велика Иза* (данас у новосадској збирци Павла Бељанског). Избор јунакиње веома читаног булеварског романа Алексиса Бувијеа за слику монументалног акта, изазвао је праву сензацију на Салону 1882. године.

Поред успеха у престоници Француске, *Велика Иза* отворила му је врата српског двора. Током лета 1882. Влахо борави у Београду где портретише краљицу Наталију, као и седмогодишњег престолонаследника Александра Обреновића. За ову посету везује се и Буковчево пријатељство са дворским лекаром и писцем Лазом Лазаревићем, чији је портрет тада такође насликао.

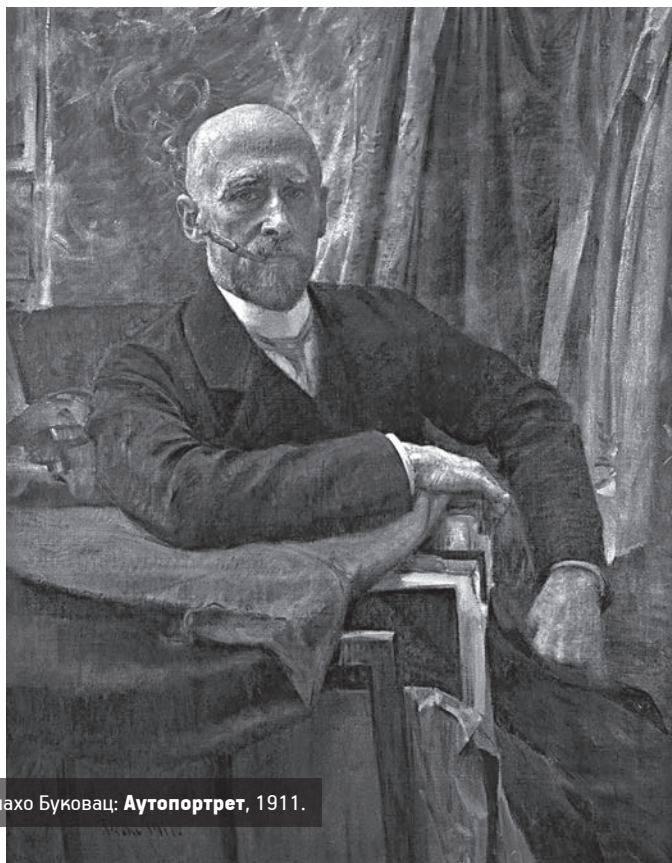


Влахо Буковац: Аутопортрет у белој кошуљи, 1897.

### „ЕМОТИВНИ“ МЕДИТЕРАНАЦ

У септембру 1883. обилази Цавтат. Тада настају портрети сестара, као и један од многобројних Буковчевих аутопортрета. Наставља пут у Задар где се срео са Марком Царем, ког је насликао у „ноншалантној пози, у белој кошуљи и светлом прслуку“. У Задру и Сплиту боравио је у наредне две године. Повремено одлази на Корчулу у посету сестри Гјоре, као и у Цавтат.

За средину из које је потекао, Влахо је био уметник који се прославио у Паризу и о чијој *Великој Изи* је



Влахо Буковац: Аутопортрет, 1911.

писала француска штампа. Његов пријатељ Марко Цар у дубровачком „Словинцу“ објављује сонет посвећен слици која му је донела велику славу. С друге стране, у збирци прича *Са Јагранана* Симо Матавуљ прати Буковчеву биографију од најранијих дана до наступа на Салону 1882. на којем излаже *Велику Изу*.

Буковац је настојао да оживи замрлу сликарску традицију, и пробуди интерес за ликовну уметност у ширим круговима грађанства. Поред тога, он се својим деловањем поставио као кључна личност која ће повезати две различито опредељене генерације уметника – једну која је остала верна академским начелима, и другу загладану у модерно доба и његову ликовну праксу.

У овом периоду он је, осим историјских, радио и алегоријске композиције, попут чувеног *Гундулићеве сна*. Два дела ове тематике налазе се у збирци Умјетничке галерије Дубровник – *Алеџорија умјетности III (рајна композиција)* и *Алеџорија умјетности IV (вајарство)*. Монументалним димензијама, мотивима и светлом палетом сведоче о одликама загребачког раздобља.

Овај период окончава се после само неколико година, јер ће се Буковац као „емотивни“ Медитеранац повући у свој родни Цавтат. У Загребу у којем су му се родиле ћерке Марија и Јелица, и где је саградио кућу и атеље, неће више дуже боравити. Влахов Цавтатски период (1898–1902) у почетку сматран „као интермеццо“, предах у коме сликар „хвата залет“, показаће се као заокружено и врло плодно раздобље.

Овај део опуса, обележиће портрети, пејзажи и сакралне композиције. Поједине одлике загребачког периода, попут наглашено светле палете и сликања портрета у екстеријеру, интензивирају се, као и полихромност која у цавтатском раздобљу достиже највећи степен. Буковац почиње да употребљава суви намаз и поентилистички израз, али истовремено не одустаје од конвенционалније технике и сочног потеза.

## ПРАШКЕ ГОДИНЕ

Буковчева Прашка фаза (1903–22) најдуже траје. Омеђена је његовим постављањем за професора на Академији ликовних уметности у Прагу, и смрћу 23. априла 1922. Мада интензивно ради, он за разлику од Париза и Загреба ретко излаже. Стилске одлике прашког периода карактеришу пригушенија колористичка палета и специфична Буковчева варијанта поентилизма.

У његовом сликарству јављају се необични и узнемирујући сижеи. Међу њима треба поменути *Фанџазију* или *Главе обишељи* (данас у Кући Буковац у Цавтату), као и скицу за *Клањање сунцу* из Умјетничке галерије. У Прагу и даље ради портрете, које интензивно слика при доласцима у завичај и током путовања у Енглес-



ку. У Галерији се налази *Портрет Пејтра Чинџије*, једног од најомиљенијих дубровачких градоначелника.

Влахо Буковац је 1918. у данима контеовог боравка у Прагу, насликао портрет Иве Војновића. Чувени дубровачки драматичар ће затим поправити Буковчеву аутобиографију коју је Божо Ловрић неуспешно редиговао за штампу, и написаће за њу увод. Значајни део портрета из овог раздобља чине прикази чланова породице које сликар континуирано ради.

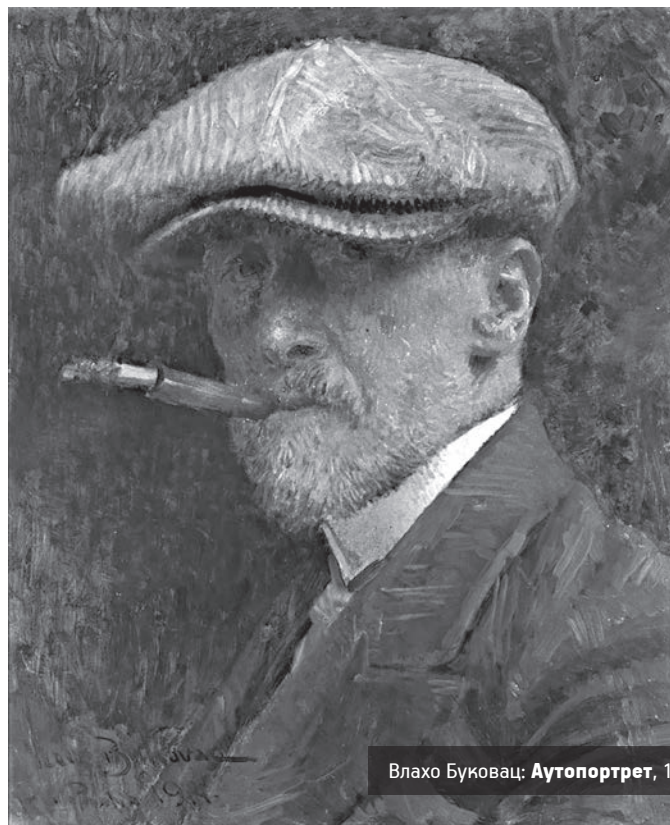
Међу њима су портрети Влахове супруге и њихове три ћерке. Посебно се издваја платно *Млада умјетница*, на којој је приказана најмлађа ћерка Иванка. У овим портретима ишчитавамо и нескривени очински понос с обзиром да су средња кћи Јелица и најмлађа Иванка најпре биле његове неформалне ученице, које су даље образовање наставиле међу првим женама студенткињама на ликовној Академији у Прагу.

### СЛИКЕ ЗА СВОД ДУБРОВАЧКОГ ТЕАТРА

Више познат као мајстор портрета и великих композиција, Буковац ће остварити значајан опус декорација за јавне и приватне грађевине. Везане за архитектуру и наменски сликане за њу, оне су по правилу рађене техником уља на платну. Изузетак чине зидне слике у родној кући у Цавтату, које стоје на почетку овог сегмента његовог рада.

Прве озбиљније декоративне композиције он ће остварити као зрели сликар, на врхунцу Париског периода. У питању је дело *Зора умире у наручју дана* (1889), урађено по поруџбини америчког богаташа Ц. Р. Роберта. Ова зидна слика красила је таваницу његове раскошне виле у Окдејлу, монденској четврти на Лонг Ајленду.

Пред крај боравка у престоници Француске, стиже му поруџбина за украшавање „златне дворане“ владиног Одјела у Опатичкој улици у Загребу. У предвиђеном формату уметник приказује задату тему – Дубровник, односно приказ Гундулићеве *Дубравке* пред Кнежевим двором. После представљања на Миленијумској



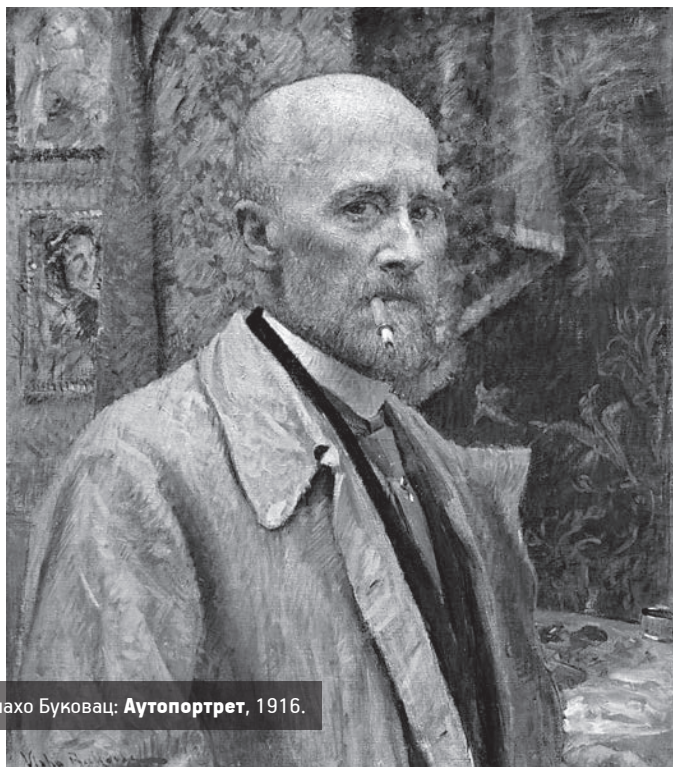
Влахо Буковац: Аутопортрет, 1914.

изложби (1896), слика је продата и остаје у Будимпешти до данас.

Међу значајније декоративне композиције, свакако треба убројати и рад у ХНК у Загребу. Овенчан париском славом, Земаљска влада поверава Буковцу израду свечане завесе загребачког театра. На основу неколико познатих студија пратимо развој теме која нас доводи до коначног решења. Завесу је сликао у Академијиној палати, а представљена је приликом отварања нове зграде позоришта (1895).

Након повлачења из Загреба у Цавтат око 1900. године, изводи велике декоративне поруџбине за грађевине свог родног града. Реч је о композицијама *Карневал у Ејндагуру* и диорама *Св. Гроб* за цавтатску цркву





Влахо Буковац: Аутопортрет, 1916.

Св. Николе. У збирци Умјетничке галерије чува се скица средишњег приказа поменуте диораме, односно лик Христа окруженог анђелима.

Поред поменутих, 1901. ради неколико слика за свод Бондиног театра у Дубровнику (данас казалишта Марина Држића). Здање театра изграђено још 1865. године, уклопљено је између тела јавне власти – Већнице и Кнежевог двора. Тиме је настављен континуитет овог друштвено-културног простора још од ренесансних времена.

Средином 19. века дубровачки властелин и предузетник Луко Бонда упушта се у приватни подухват изградње новог градског театра. Подизање савремене позоришне зграде започето је на рушевинама некадашњег Орсана, која ће до 1943. носити Бондино име. У архивској грађи постоје нацрти, као и помно

развијени описи изградње под вођством архитеката Емила Векиетија и Миха Клаића.

Театар је свечано отворен 26. децембра 1864, а прва премијера одржана је 1. јануара 1865. Уз мањи општински део, власници позоришта, односно појединих ложа, били су грађани и сам инвеститор. Интересантно да су палкетисти (власници ложа), управљали театром и одређивали његов репертоар.

У тадашњој штампи (око 1900) пише о рестаураторским радовима у позоришту, за којим је постојала потреба већ након 30 година од изградње. Средишње место рестаурације представљала је нова декорација свода сале, за чију реализацију је ангажован прослављени уметник Влахо Буковац.

Сликар је већ у Цавтату започео са скицама. Разрађивао је целину и поједине детаље, у новоизграђеном атељеу на највишем спрату родне куће. Није искључено да га је цавтатски атеље ипак „просторно ограничавао“ стога велика платна Буковац довршава у дубровачкој Општинској дворани, у непосредној близини театарске зграде.

Композиција је намењена симетричном своду потковичастог облика. Чине је једанаест издужених латичастих поља која формирају розету у средишњем делу, као и једно одвојено ромбоидно бочно поље. Сликар је као тему изабрао алегоријски приказ богиње поезије која на небу крунише дубровачке песнике, а на земљи народно песништво представљено у лику слепог гуслара.

Развој сужеа прати се у средишњем делу композиције. У првом латичастом пољу розете, богиња песништва шаље вилу која рогом позива остале да присуствују свечаности. У три поља, приказани су сатири који прате призор. У пет целина виле лете ка небу, према приказу крунисања смештеном у последња два поља. На њима се разабире силуете Држића, Палмотића, Гундулића и Пуцића.

На позив богиње, сатири дувају у рогове. Носећи у рукама различите музичке инструменте, виле лете према месту крунисања старих дубровачких песника.



Влахо Буковац: **Гуслар**, део композиције таванице Казалишта Марина Држића у Дубровнику

На одвојеном пољу, приказано је крунисање народне песме на земљи. Ту је слепи гуслар, персонификација народне поезије, уз кога је приказана водиља. Њега лоровим венцем крунише вила с мачем, коју је богиња поезије послала на земљу.

Оваква сликарева замисао није прошла без опреза наручилаца, како би крајње решење било задовољавајуће за њих и извођача. Није познато да ли је Буковац значајније мењао првобитну идеју, али се зна да је током јесени и краја 1900. године био посвећен разради и извођењу композиције за свод Бондиног театра. У неколико Буковчевих писама из Богишићеве збирке у Цавтату, могу се наћи цртежи детаља. У сликаревој заоставштини, која се данас чува у Кући Буковац, сачувано је више цртежа, студија летећих фигура и вила, као и скица водиље слепог гуслара за коју му је модел била тада петогодишња ћерка Марија.

У једној приватној збирци у Загребу, налазе се цртежи главе супруге Јелице, чије се портретне карактеристике препознају на више лица вила. За ове слике, као и многе друге композиције, модели су били најближи чланови Буковчеве породице. Нешто детаљнија студија свода налази се у збирци Умјетничке галерије у Дубровнику. Лист „Дубровник“ од 13. јануара 1901. објављује подлистак „Крунисање“. У њему се наводи да су новоизрађене Буковчеве слике изложене у Општинској већници, како би биле фотографисане. У следећој вести јавља се да су у недељу, 13. јануара, већ биле монтиране на таваницу. Наводи се да је истог дана велики број Дубровчана дошао да погледа нови свод, при слабој светлости још нерестаурисаног театра.

Буковчева композиција и данас краси таваницу Казалишта Марина Држића у Дубровнику. Лишен чврстих захтева наручилаца, он је интерпретирао замишљену тему. Ликове историјских особа назначио је у силуетама. Имагинарним бићима даје портретне ознаке својих најближих, остављајући посматрача између стварног и нестварног, постојећег и привида.



**АКТУЕЛНОСТИ**

**Сцена**



Пише > Сениша И. Ковачевић

## Театарски догађаји у региону

Премијером представе „Оточке терце“ са Бранком Петрић у главној улози, Центар за културу Нови Винодолски има своју прву професионалну позоришну продукцију, па ће бити изведене две премијерне представе. Комад *Ошочке шерце* настао је према тексту *Сјециишиа*, песникиње и драматуршкиње Беатрице Курбел, а у адаптацији Ане Виленице. Прва премијера била је у Пули, у тамошњем ИНК, па затим и у Ријеци, у ХНК Ивана пл. Зајца.

Реч је о првој професионалној позоришној продукцији Центра за културу Нови Винодолски, у којој је посебно ангажована Новљанка Бранка Петрић Фехмиу. Уз њу, у представи наступају глумице из Хрватске, Оливера Баљак и Ана Виленица. Редитељ је млади Иван Вања Алач, музику изводи Серђо Ковачић, а аутор сценографије је Карла Коцијан. Претпремијера *Ошочке шерце* изведена је у Новом Винодолском, у августу прошле године.

Бранка Петрић остварила је каријеру позоришне, филмске и ТВ глумице у водећим београдским театарским и ТВ кућама, као и у респектабилној филмској продукцији Србије и Југославије. Ангажована је у културним догађајима и глумачким радионицама, а од 2021. је и почасна грађанка Новог Винодолског.

Комад *Ошочке шерце* говори о помало монотonoј свакидашњици сестара Аве и Беле у њиховој изолованој острвској средини. Како би преживеле зиму сестре дају оглас о изнајмљивању стана, на који се јавља преводитељка из Загреба. Њен долазак покренуће промене у животима жена различитих генерација и опречних



Оточке терце, фото: Лана Полић

карактера, од којих свака има своје снове, надања и очекивања, успоне и падове.

Свеж је и начин на који се теми приступа, без тежине и притиска судбинских одлука какве се пречесто на позорници представљају. Уз сазнање да живот, можда, у својој свеукупности и представља путовање, његова монолитна структура овде уступа место етапама, поразима и победама.

На самом почетку у позицију путника, постављене су све три протагонисткиње, две сестре на вечном одмору од живота – остарела глумица Ава (Бранка Петрић) и нешто млађа Бела (Оливера Баљак). Ту је и „загребачка пуца“ Дорис (Ана Виленица), преводитељка живота, сувише сличног књигама у чије је ткиво свакодневно уроњена. Еволуција њене присутности и разрада од позиције улеза, готово кућног наметника, па до драгог госта (очовечене замене кућног љубимца задуженог за разбијање неизбежне монотоније острвског свакодневља), најзанимљивији је део драмског заплета у тексту *Ошочке шерце*.

## РЕДИТЕЉСКО И ГЛУМАЧКО ОСТВАРЕЊЕ

*Представа „Тесла или прилагодњавање анђела“,  
Владимира Посавца Тушека*

**Н**е тако давно прославили смо 165. годишњицу рођења Николе Тесле. Њему у част познати глумац Владимир Посавец Тушек осмислио је представу о великом научнику. Осим што режира, он и глуми.

Научник (и електротехничар) Никола Тесла поново је оживио у представи редитеља Посавца који, као што је речено, и глуми славног физичара. Радња комада *Тесла или прилагодњавање анђела* догађа се 7. јануара 1943. у хотелској соби славног проналазача, у коју долази човек представљајући се као новинар.

Представа говори о последњем сату Теслиног живота, у коме он покушава да открије ко је тајанствени човек. Улогу Цона Смита Владимир је поверио свом дугогодишњем пријатељу, глумцу Момчилу Оташевићу.



Владимир Посавец Тушек, фото: Дамјан Фикет

Живот, па и смрт Николе Тесле посебно интригира не само домаћу него и светску јавност. Владимиров једанаестогодишњи син, који много тога зна о лику и делу Тесле, одушевљен је очевом новом улогом. Рекао је – „супер, овде не псујеш“, искрено је у једном од интервјуа поменуо глумац.

Владимир Посавец је и познато лице домаћих драмских серија. Рођен 1974. у Београду дипломирао је на Факултету уметности Универзитета у Приштини, у класи професора Б. Димитријевића. Од 1997. играо је у преко 30 позоришних представа и сарађивао на преко 20 филмских и ТВ продукција. Хрватска публика гледа га у серији *Дар Мар*, а памте га и као Карла у популарној серији *Друго име љубави*.

Представа о Тесли имала је своју премијеру 1. јуна 2022. у „Лисинском“, а у плану су и путовања широм Хрватске и региона. Подсетимо да је ова дуодрама српског књижевника Стевана Пешића (Ковиљ, 1939 – Катманду, 1994), инспирисана измишљеним интервјуом који је у својој лабораторији у Колорадо Спрингсу Тесла дао за часопис „Билтен бесмртности“. Кроз тај

интервју из 1899. новинар се осврће на Теслин рад, порекло, сарадњу и сучељавања са великим савременицима попут Алберта Ајнштајна, Томаса Едисона, Гуљелма Марконија.

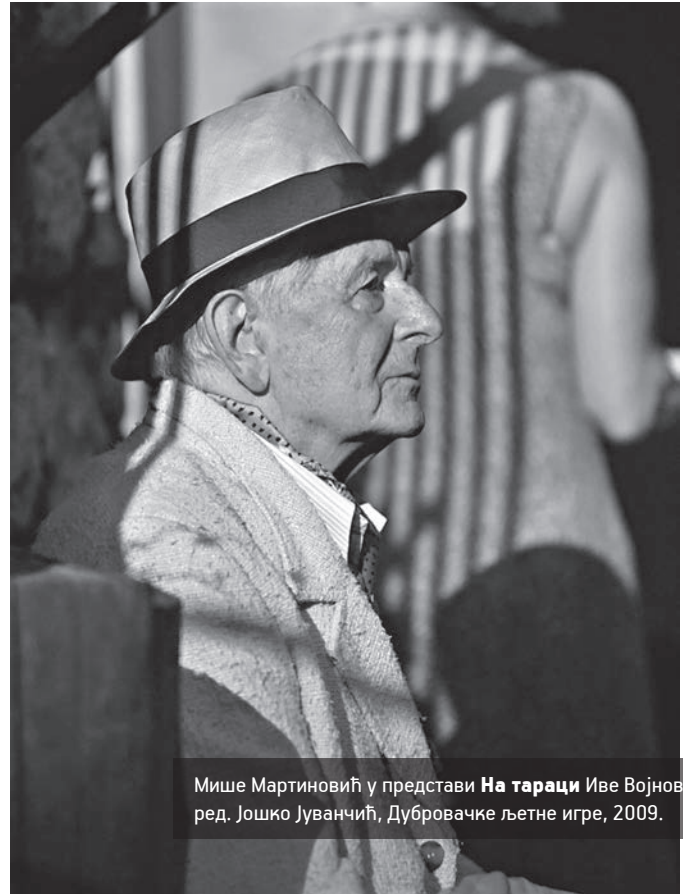
У вези с Пешићевим комадом, скрећемо пажњу на представу која је у режији Душана Михаиловића више од две деценије играна на сцени Народног позоришта у Београду. Уз Љубивоја Тадића (Тесла), у култној дуодрами играо је и Радован Смиљанић (1952–2021) који је бриљантно тумачио лик новинара Џона Смита.

### МИШЕ МАРТИНОВИЋ (1926–2021)

Совоземаљске позорнице у 95. години заувек је отишао глумац Мише Мартиновић. Као доајен глумишта и „велики интерпрет дубровачког репертоара“ обележио је читаву епоху драмског програма Дубровачких летњих игара. Не постоји градски трг, улица, тврђава, коју Мише Мартиновић није обележио величанственостју свог глумачког „умјетеонства“. Остаће запамћен као носилац класичног репертоара *Игра – Држића, Војновића, Шекспира*. Не либивши се ни пучког одраза Града у култној „Кафетарији“, ни авангардних искорак у Паровом *Арешеју*, остао је највернији исказу дубровачке традиције. Поред глумачког позива, госпар Мише ће остати запамћен и по истрајном раду на очувању дубровачког говора.

Креације Мише Мартиновића убрајају се у антологијски збир драмског програма *Игара*, оставивши трајни печат у домену амбијенталног театра којем *Игре* стреме и даље. Мартиновић ће остати инспирација за нове нараштаје који се могу огледати у његовом ведром духу, посвећености, професионализму и дечјој заиграности.

Члан ансамбла Казалишта Марина Држића постаје 1950, а прву улогу на Дубровачким летњим играма остварује 1951. Био је то Маро у Држићевом *Дунду Мароју*, након чега су се низала његова антологијска остварења дум Маринових ликова – Бокчило и Дундо



Мише Мартиновић у представи **На тарази** Иве Војновића, ред. Јошко Јуванчић, Дубровачке летње игре, 2009.

Мароје у *Дунду*, Пасимаха и Дундо Нико у *Скују*, Циво и Станац у *Новели од Сћанца*, као и Купидо и Грижула у истименој комедији. Његове креације Војновићевих ликова подједнако су антологијске – Вуко, Лујо Ласић, госпар Лукша и госпар Нико у *Дубровачкој прилојици*, те Нико Мартиновић у *Еквиноцију*. Интерпретацијом поменутих ликова из дубровачке драмске књижевности, Мартиновић је несумњиво створио тешко досегнуте каноне.

Легендарна су и његова остварења у Крлежином *Арешеју*, Голдонијевој *Кафетарији*, Еурипидовим *Феничанкама*, Софокловом *Едију на Колону*, споменимо



тек неке од готово 60 различитих ликова које је остварио током шест деценија играња на дубровачком Фестивалу. Његов Кнез који у гримизном плашту са тараце Спонзе изговара *Нека уђу* чиме се свечано отвара летњи Фестивал, постао је мера те почасне улоге.

Године 1990. додељена му је Награда „Владимир Назор“ за животно дело, 2004. Награда хрватског глумишта за целокупно уметничко деловање, а 2009. Гран При „Орlando“ за посебан уметнички допринос у остварењу целокупног програма Игара. „У великом репертоару, који сам током живота играо, данас тачно знам када сам достигао уметност, а када је то била само још једна глума“, говорио је легендарни уметник. Живео је са супругом Лидијом у Дубровнику, у стану у Златарској улици. Његова деца глумци, Перица и Марко Мартиновић, бораве на релацији између Загреба и града под Срђем.

Година 2019. представљала је велики јубилеј у Мартиновићевој глумачкој каријери. Тада се навршило 50 година од снимања Смојиног *Нашеј малој мистици*. Донедавно је био један од малобројних глумаца који су обележили ову културну серију, а да су још међу нама.

### „СРЧАНИ И НЕПОКОЛЕБЉИВИ КАПЕТАН РАГУЗЕЈСКЕ КАЗАЛИШНЕ ЛАЂЕ“

*Редитељ Јошко Јуванчић Јуџа (1936–2021)*

Јошко Јуванчић Јуџа рођен је у Дубровнику 1936. године. Основну и средњу школу завршава у родном граду, књижевност на Филозофском факултету, а режију на Академији за казалишну умјетност у Загребу.

Одмах по дипломирању постаје прво Гавелин, а затим и Спаићев асистент, што је умногоме одредило његову будућност позоришног педагога. Од 1960. до 2001. делује као професор глуме на загребачкој Академији. Прве важније режије Јуванчић остварује у дубровачком театру (*Дубровачки шкерац* Феђе Шеховића, 1961; *Молијерова Школа за жене*, 1962), коме се и касније редовно враћао. Широј јавности наметнуо се

средином шездесетих када у загребачким позориштима режира неколико вишеструко важних и подстицајних комада. Потписао је више од 150 представа, носећи се успешно с класицима домаће и светске драмске књижевности (Држић, Шекспир, Војновић, Ветрановић и други), али и савременим писцима. Неке од тих поставки, попут представе *Розенкранц и Гилденсцијерн су мртви* Стопарда, постала су позоришно обележје свог времена.

Посебно и велико поглавље његове професионалне биографије везано је управо за Дубровачке летње игре. Драмски програм фестивала обликује још од 1980, прво као члан савета за драму, а затим и као директор драмског програма (од 1986. до 2000. године). „Много важније је одредити вишегодишњу физиономију, него рећи наслове нових представа. Дубровник није град за катаклизмичне визије, у његовом летњем репертоару желимо да остваримо меру лепоте и трагике“ изјавио је Јошко Јуванчић за „Вјесник“ поводом преузимања уметничког вођства драмског програма Игара. Управо на овом Фестивалу, на отвореним позорницама свог родног града, остварио је и своје најзначајније редитељске креације. Године 1967. у парку Градац поставља Држићеву *Грижулу*. Ту су и *Љубовници* у Пилама, Шекспиров *Сан леиње ноћи* у парку Градац, као и Држићев *Дундо Мароје* на пољани која носи пишево име.

„Дубровачку трилогију“ Ива Војновића поставља 1979. у летњиковцу Скочибуха, *Ессе ното* 1985. на тврђави Св. Иван, 1994. *Хамлеиа* на Ловрјенцу, а 1996. у парку Градац Гетеову *Ифијенију на Тауриди*. *Еквиноција* Ива Војновића поставља на острву Локрум 2004, а 2009. задњи део *Дубровачке трилогије (На шараци)* у парку Умјетничке школе. Обнову *Еквиноција* на Локрму ради 2013. године.

За свој уметнички рад Јуванчић је добио низ угледних награда и признања. Као знак поштовања према редитељу који је најзначајнија дела остварио на дубровачким Играма, овај Фестивал је 2011. објавио монографију *Јошко Јуванчић Јуџа*.



СЦЕНСКИ ДИЗАЈН

Сцена

Пише > Радивоје Динуловић

# Три представе Дарка Недељковића

Будући да је исходиште архитектонског деловања егзистенцијални простор, а да је позориште (додуше, сасвим посебан) облик егзистенције – „нови реалитет“, како пише Иво Штивичић<sup>1)</sup> – сценографију, по мом уверењу, треба посматрати најпре као врсту архитектуре, а тек потом у контексту визуелних или примењених уметности. У ужем смислу речи, писање сцене је и настало као ренесансни архитектонски експеримент, па је своје три иконичке сценске слике Себастијан Серлио<sup>2)</sup> поставио на имагинарну позорницу, али не да би их заиста применио у позоришту, већ да би путем позоришта генерисао нове архитектонске алате и другачији просторни израз. И већина значајних савремених архитеката (као што су данас Френк Гери или Данијел Либескинд, а нешто раније били Алдо Роси и Заха Хадид) је у великој мери ослоњена на сценско и сценично, па отуда њихово бављење позо-

ришном сценографијом доживљавамо као природну, ипак, ретку и посебну појаву. Када се, међутим, сетимо улоге позоришта и сценског начина мишљења у две најзначајније архитектонске школе двадесетог века, Баухаусу и ВХУТЕМАС-у, биће нам сасвим јасно да позориште и архитектура одувек, а у сасвим различитим контекстима, делују зајамно, подстичу се и граде међу собом. У том смислу, сценографију, и, шире гледано, сценски дизајн, видим као поље сусрета и интеграције простора и игре – место заједничког присуства и заједничког доживљаја извођача и гледалаца у хронотопу који називамо позоришном представом. А позориште и позоришна представа континуирано су у средишту стваралачког бића Дарка Недељковића, архитекте и сценографа<sup>3)</sup>.

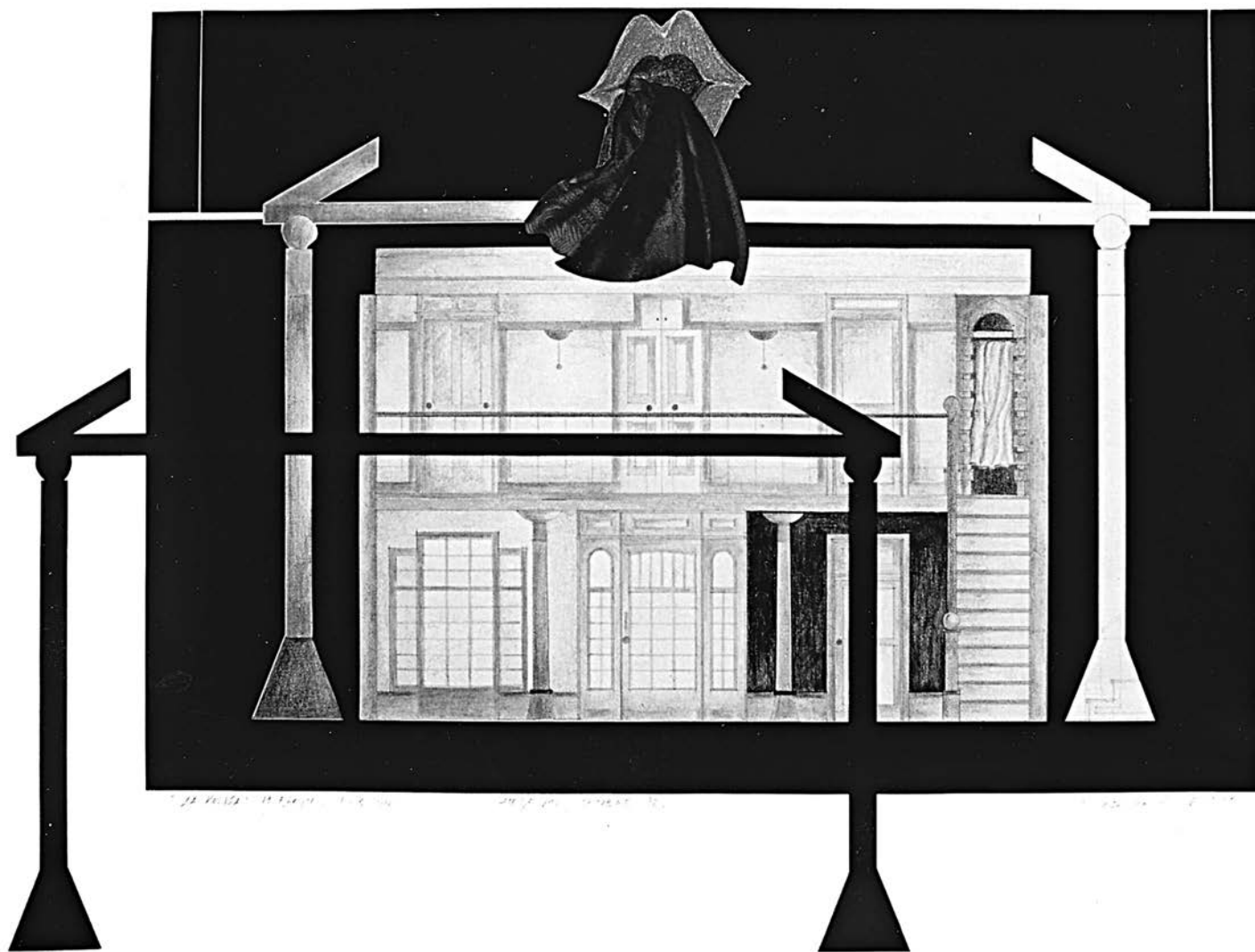
Три представе, за мене лично, кључно одређују његов рад у позоришту. Сасвим свесно бирам појам представа, а не сценографија, јер је у сва три случаја

1) Штивичић, Иво: *Кремаљски феномен*, у: *Шекспир у Кремљу*, програм позоришне представе (ур. Даринка Николић, СНП, Нови Сад и Teatar Ulysses, Бриони, 2013, стр. 6.

2) *Serlio, Sebastiano: The Five Books of Architecture*, Dover Publications, Њујорк, 1982, стр. 25–26. (прво издање: Венеција, 1584)

3) Овај текст настао је у оквиру пројекта *Иновативни процес и унапређење процеса и метода академског образовања у архитектури, урбанизму и сценском дизајну*, на Департману за архитектуру и урбанизам Факултета техничких наука Универзитета у Новом Саду.





Иза кулиса, режија Алиса Стојановић, скица, 1992.

реч о потпуно обједињеним делима у којима није могуће, а није ни потребно, посматрати било коју стваралачку линију посебно, односно, независно. Значајно је што су те три представе изведене под вођством три различита редитеља, и то различита генерацијски, поетички, па и концепцијски. Са Алисом Стојановић настала је представа „Иза кулиса“ (Мајкл Фрејн, Атеље 212, 1992), са Дејаном Мијачем „Вишњик“ (Антон Павлович Чехов, Југословенско драмско позориште и Град Театар Будва, 2011), а са Снежаном Тришић „Казимир и Каролина“ (Еден фон Хорват, Атеље 212, 2014). Увек сам веровао да препознатљива ликовна средства нису вредност којој треба да теже аутори позоришне представе, па ни сценографи, и отуда моје дивљење према стилски изузетно разноврсном раду Петра Пашића, Владислава и Тодора Лалицког или Јураја Фабрија. У том контексту веома ценим разнолике исходе сценографског деловања Дарка Недељковића, које, са друге стране, почива на трајним уверењима, принципима и изворима. То се посебно односи и на ове три представе чија, како би то рекао Ранко Радовић, „истост није у томе што су исте, већ што су различите“.

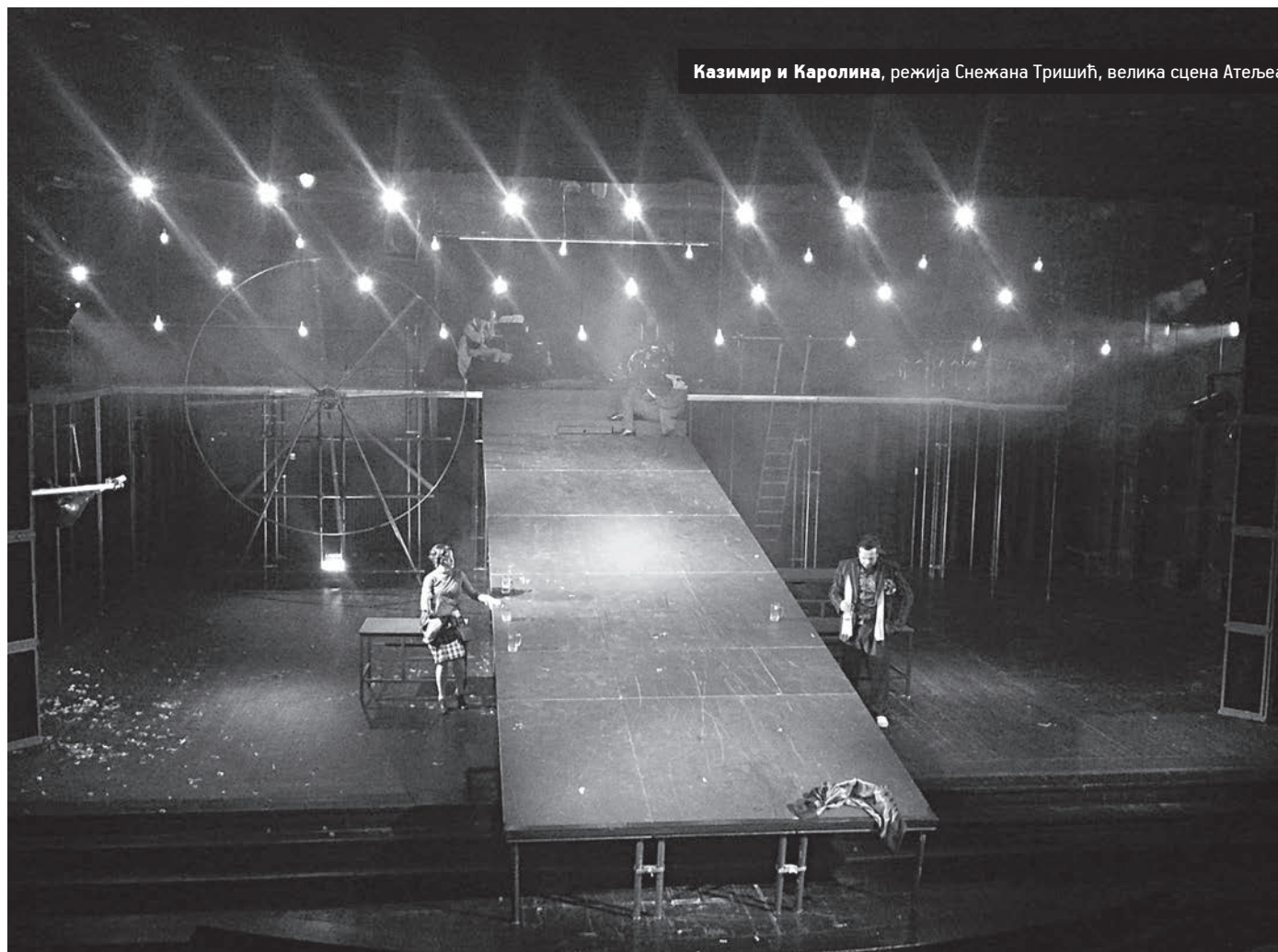
Одмах треба нагласити да је за представу „Иза кулиса“ Дарко Недељковић израдио своју прву професионалну сценографију. Такође, то је, по мојим сазнањима, први сценографски пројекат у некадашњој Југославији за који је креиран структурни 3Д модел<sup>4</sup>. То је, такође, била прва представа у Атељеу за коју је у Студију 212 реализована детаљна техничка разрада. Ове податке не наводим као занимљивости, већ да нагласим озбиљност и значај са којима се Дарко Недељковић посветио свом почетном сценографском ауторском раду који, ево, три деценије касније, за мене и даље представља један од најаутентичнијих доприноса сценском дизајну у нашој средини (како год се та средина звала). Сценографија за представу „Иза ку-

4) Модел су израдили архитекти Јасмина Телић и Срђан Јовановић Вајс, на, за то време, напредној рачунарској графичкој станици Студија 212 – РС АТ, брзине 33 МНз и са 1 МВ радне меморије

лиса“ једно је од четири дела, а Дарко Недељковић је (уз Ангелину Атлагић, Марију Калабић и Бранка Павића) један од четворо наших аутора чије сам радове изабрао за књигу „Светска сценографија 1990–2005“ коју је у редакцији Ерика Филдинга и Питера Мекинона објавио ОИСТАТ<sup>5</sup>.

Представа је реализована у тек реконструисаној згради Атељеа 212, која је, са данашње тачке гледишта, један од ретких примера аутентичне постмодерне архитектуре у Београду. Стилски и естетички карактер те куће и ентеријера свих јавних простора у њој свакако нису били без утицаја на сценографски језик Дарка Недељковића. Он се, такође, непосредно ослонио и на, тада веома актуелан, рад истакнутих архитеката постмодерне оријентације у Британији (пре свих, Чарлса Џенкса и Терија Фарела), као и иконицка дела популарне културе, градећи, тако, сложену ликовну и значењску структуру – од целине до појединачних елемената декора или реквизите. У просторном смислу, сценографско решење је настало укрштањем две основне стваралачке линије – једне која води из драмског текста, и друге, коју генерише архитектонски простор позоришта. Овакав се приступ, касније, уз велику озбиљност, истраживачку темељност и професионално посвећење, испоставља као једна од кључних константи у раду Дарка Недељковића. Простор позоришта овде не треба схватити (само) као естетичку категорију – реч је, као што сам на почетку нагласио, о егзистенцијалном простору, чија сложена и вишезначна природа не може бити доведена у питање ефемерношћу позоришта. Напротив, позориште по себи носи згушњавање свега унутар простор-времена представе, па и комплексне структуре функција позоришне зграде, уже гледано – сценско-гледалишног простора, још уже – позорнице. То Дарко Недељковић одлично разуме и на томе, као архитекта темељно одређен радом Френка Лојда Рајта, идејама Модерне, као и логиком и принципима тради-

5) McKinnon, P; Fielding, E.: *World Scenography 1990–2005*, Nick Hern Books, Лондон, 2014.



Казимир и Каролина, режија Снежана Тришић, велика сцена Атељеа 212

ционалне јапанске архитектуре, гради у континуитету своју стваралачку идеологију.

У случају представе „Иза кулиса“, он је читав просторни концепт развио из потенцијала и ограничења конкретне позорнице, као и из карактера односа између сценског и гледалишног простора. Његова сценографска структура – монументална, за услове Атељеа 212 – осим што је и сама сценски текст, изванредно је

подстицајан, како би Љубомир Муци Драшкић рекао, „терен за игру“, а то су и Алиса Стојановић и глумци умели да осете, прочитају и развију.

Оно, међутим, на чему и функционална и значењска, па и техничка природа ове сценографије почива јесу сценске промене. Већ у наслову свог дела<sup>6)</sup>,

6) У изворном облику, на енглеској језику, *Noises Off*



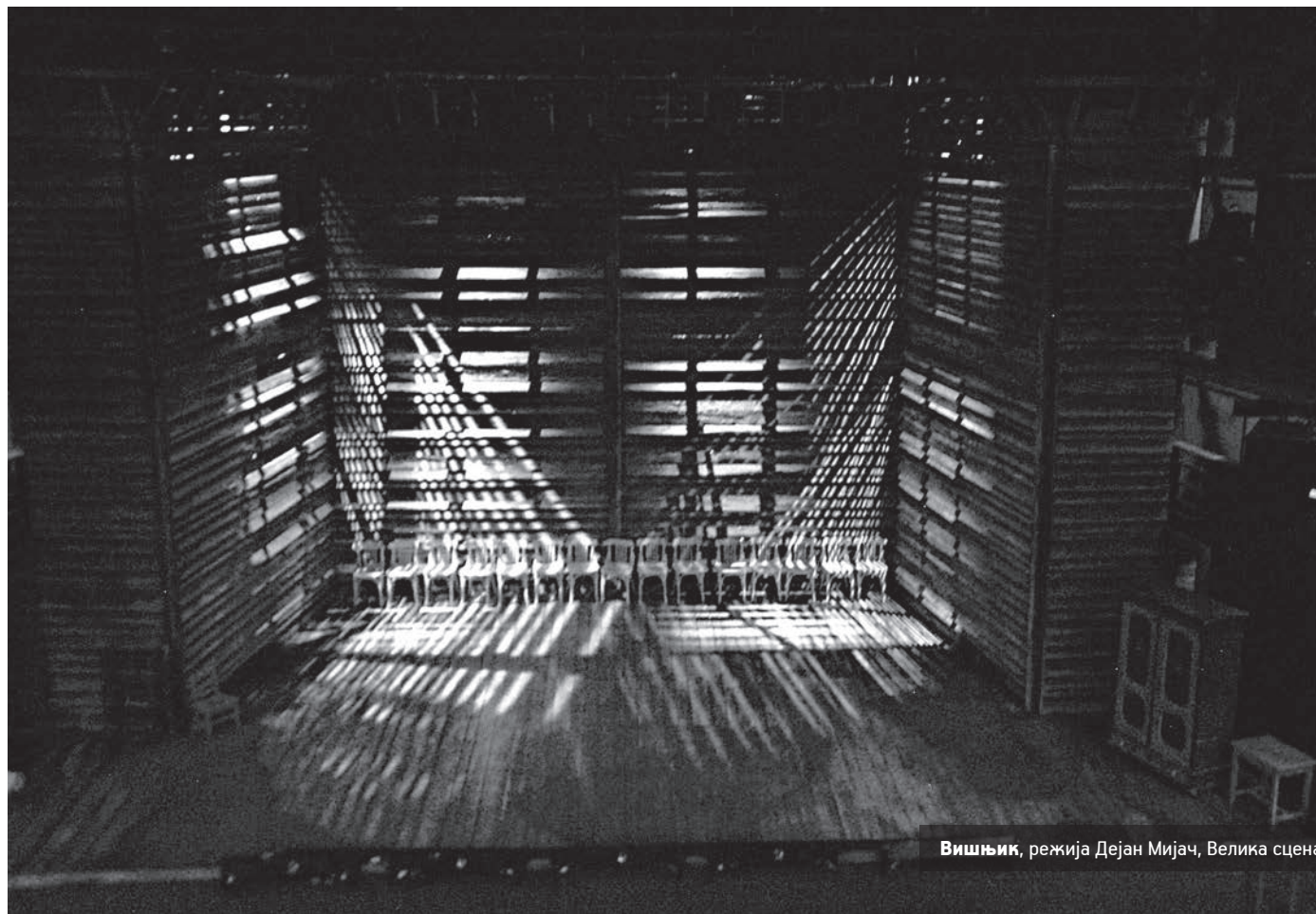
Мајкл Фрејн је јасно ставио до знања шта ће бити предмет његовог интересовања и иронизације, чему су се и извођачи и гледаоци ове представе нескривено веома радовали. Дарко Недељковић је одлучио да две појавности позоришта – ону испред, као и ону иза кулиса – представи експлицитно, тако што његов развијени сценски фронт има два лица која се гледалишту наизменично представљају. Спектакуларна (најпре изненадна, а, касније, очекивана, поновна) промена се одвијала на отвореној сцени, где су пред очима публике, декоратери у радним оделима окретали читаву двоспратну конструкцију око своје осовине, што је овом сценском решењу донело још један значењски, али и доживљајни план. Драматургија сценских промена, одавно препозната као ексклузивно градивно средство позоришне игре, у овој представи је доведена до граничних вредности.

У представи „Казимир и Каролина“, међутим, Дарко Недељковић и Снежана Тришић сценским променама су приступили на сасвим другачији начин – сведеним и готово неуочљивим средствима, којима се, ипак, просторне ситуације драматично мењају. Ако је сценографија за представу „Иза кулиса“ почивала на читању архитектонског простора позорнице и успостављању дијалога са њом, овде је простор позорнице Атељеа 212 освојен у складу са идејама Бранка Матана – „у цјелини расположивих могућности“.

Веома сложена просторна структура, која је развијена у свим правцима – по дубини, ширини и висини позорнице, интегрисана је физички, ликовно и значењски са свим њеним елементима (просценијумом, порталом, контрапорталом, подом, зидовима, надстропљем, расветним телима...) у целину обогатену кинетичким елементима велике сценске снаге. Оно што је још важније – ништа у сценском простору није само себи сврха, ништа није тек декоративно средство, сваки елемент, сваки склоп, као и структура у целини позив су на коришћење и игру. Бриљантно компоновани и развијени просторни планови су све време

активни и готово да није могуће установити да ли је мизансцен изведен из сценографије, или су просторна решења настала антиципацијом кретања глумаца. По свој прилици, и овде је реч о потпуно интегрисаном стваралачком поступку који почива на суштинској, продубљеној комуникацији аутора представе, какву смо, на пример, у већ далекој прошлости, могли да препознамо у раду Љубов Попове са Всеволодом Емилјевичем Мејерхољдом. Ово поређење је релевантно и у односу на просторни и ликовни карактер представе, али и спрам идеје о повезивању архитектонског и сценографског простора позоришта. У сваком случају, „Казимир и Каролина“ једна је, по мом уверењу, од најбољих представа изведених у Атељеу 212 након реконструкције зграде 1992. године. Улога сценографије и сценографа је у томе била немерљиво значајна.

На сличан начин видим и допринос Дарка Недељковића представи „Вишњик“. Тестаментарно Чеховљево дело режирао је као, како је сам навео, своју последњу позоришну представу, Дејан Мијач у копродукцији Југословенског драмског позоришта и Град Театра Будва. Већ ова последња чињеница је за ауторе представљала посебан изазов, јер је сценски простор било неопходно одмах промишљати за амбијентални простор летње позорнице изнад Светог Стефана, и, истовремено, за конвенционално позориште у Београду. Та ситуација није била нова, и са њом су се на различите начине и са различитим успехом претходно већ суочавали сви актери оваквих продукцијских подухвата. Јасно је да темељна различитост простора реализације представе представља сложен задатак за сваког учесника у стваралачком процесу, а посебно за редитеља и сценографа. Они, наиме, са једне стране, треба да омогуће да околности игре у оба простора буду што сродније, а, са друге, да у функционалном, морфолошком и амбијенталном смислу сценографија постане органична – да постане природни и логични део два потпуно различита просторна контекста. И још даље – у случају представе „Вишњик“, то је, из продукцијских



Вишњић, режија Дејан Мијач, Велика сцена ЈДП

разлога, било потребно реализovati једним истим декором, готово без икаквих накнадних прилагођавања.

Са Мијачем је Дарко Недељковић сарађивао на другачији начин него са Алисом Стојановић или Снежаном Тришић, па је и исходе његовог рада могуће посматрати у другачијем светлу. Дејан Мијач је био захтеван редитељ, са врло јасним и одређеним стваралачким дискурсом, али и изузетним сензибилитетом да препозна и вреднује чак и неочекиване приступе и решења својих сарадника, које је пажљиво бирао и

у које је имао велико поверење. То, конкретно, значи да је он постављао сасвим начелне одреднице простора који му је за игру био потребан, а сценографу је препуштао готово аутономан креативни процес који је водио до решења које би Мијач потом разматрао – прихватао, или не, па се, понекад, читав поступак понављао до тачке у којој се постиже разумевање и сагласност. Тако је и сценографско решење „Вишњића“ настало у дугом и напорном стваралачком процесу где је Дарко Недељковић веома различите, па и разно-

родне проблемске теме са великим успехом поставио у исту раван – од драматуршког, редитељског и просторног концепта, преко питања разграничења, карактера и атмосфере сценске ситуације (и ситуација), до конкретних техничких и извођачких решења у контексту већ помињаних околности у којима је радио. Ако би за простор представа „Иза кулиса“ и „Казимир и Каролина“ кључне одреднице могле бити интеграција и комплексност физичке структуре, у „Вишњику“ су то изузимање простора игре и сведеност ликовног израза. Овде је, наиме, Дарко Недељковић једним јединим просторним средством разрешио демаркацију, организацију и артикулацију сцене. Он је изградио монументални тространи просторни склоп којим је недвосмислено дефинисао простор игре, изузимајући га морфолошки, али и значењски из пејзажа (Светог Стефана), као и из позорнице (ЈДП-а), наглашавајући, истовремено, вредност и дејство ширег просторног окружења као конститутивног елемента представе, у оба случаја. Кључну улогу овде су имали избор и третман, као и завршна обрада материјала, при чему су присуство, одсуство и карактер светла све време биле изузетно значајне истраживачке и стваралачке теме. Посвећење детаљима, на разрешењу и вредности којих читава структура заправо и почива, једна је од најзначајнијих одлика ове сценографије. То се не односи само на изведени декор, или на техничку разраду, већ на стваралачки поступак у целини – на сваку скицу, макету, радионички цртеж. Слојевит, продубљен и богат процес рада – у сваком смислу речи – овде видим као основ за настанак уметничког дела изузетне вредности.

Читав опус Дарка Недељковића, ако судимо на основу броја заједнички реализованих позоришних представа, доминантно је везан за Алису Стојановић и Снежану Тришић, па затим Егона Савина и Стефана Саблића. Са Дејаном Мијачем је он радио само два пута, али је то, у оба случаја, по мом уверењу, било изузетно значајно. То, наравно, не значи да појединачне сарадње са другим редитељима нису биле важне, за Дарка Недељковића, а и за наше савремено позориште у целини – напротив. Ту мислим на рад са Јагошем Марковићем, Миланом Карацићем и Милошем Радовићем, где је Дарко Недељковић могао да развија сасвим специфичне поетичке, стилске и формалне приступе. Такође, мислим и на нереализовану представу у режији Игора Вука Торбице, мишљену за амбијентални простор Малог Бријуна. Ипак, нема никакве сумње да је заједнички рад Алисе Стојановић и Дарка Недељковића посебно вредан и значајан, по различитим критеријумима, и да се на изванредан начин из те иницијалне сарадње заправо и развило веома посебно присуство и деловање једног од наших најзначајнијих сценографа – у позоришту, у образовању, уметности и култури уопште. Уосталом, не може бити случајно што га баш Алиса Стојановић види не само као сценографа, већ као „дизајнера света“ сваке своје представе, „човека детаља, и уметника целине”.<sup>7)</sup>

7) Стојановић, Алиса: *Дарко Недељковић, човек дејства*, ауторски текст за монографију *Дарко Недељковић: сценски дизајн у позоришту* која је у припреми у издању Сцен – Центра за сценски дизајн, архитектуру и технологију Факултета техничких наука у Новом Саду и издавачке куће Клио из Београда, у којој ће бити објављен и највећи део овог текста, под насловом *Три представе*.





Пише &gt; Иван Меденица

# Последња шетња под Муровим скулптурама

## Жорж Бани (1943–2023)

*„Сви пролазе поред овог дрвета, али ће само велики критичар схватити да ово није дрво, већ скулптура Хенрија Мура“.<sup>1)</sup>*

Овим речима завршава се један интервју са Жоржом Банијем, угледним француским позоришним критичарем, театрологом, професором студија позоришта на факултету Нова Сорбона – Париз Три, дугогодишњим председником Међународне асоцијације позоришних критичара, касније његовим почасним председником, носиоцем неколиких француских и румунских одликовања. Текст који сад читате објављен је у Културном додатку „Политике“ у суботу 28. јануара 2023; у свом париском стану у улици Риволи, Бани је умро недељу дана раније, у суботу 21. јануара; цитирани интервју објављен је на истом месту пре четврт века, у суботу 07. јуна 1997. Аутор интервјуа је био тада двадесетпетогодишњи позоришни критичар „Политике“.

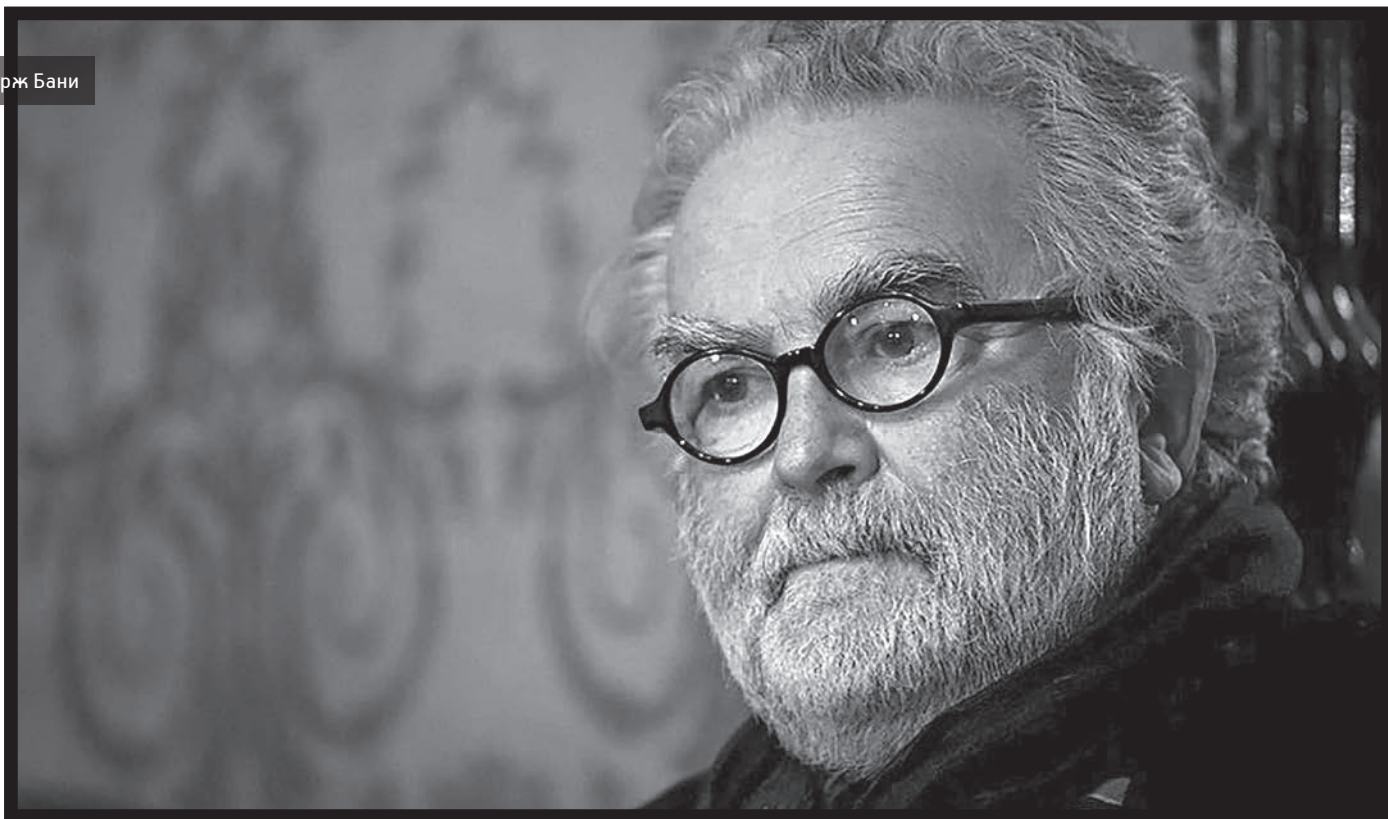
Дрво које Бани помиње једна је од липа у Змај Јовиној улици у Новом Саду, интервју ми је дао у об-

лижњем кафићу, а по завршетку традиционалног тријеналног Међународног симпозијума позоришних критичара и театролога, које Стеријино позорје већ деценијама организује у сарадњи са Светском асоцијацијом позоришних критичара. У том разговору, нашем првом, успеле су да се провуку – и поред мог новинарског неискључивости, стегнутости, и превеликог страхопоштовања према саговорнику – и неке важне, за Банија типичне мисли о позоришту, критици и театрологији. На првом месту, то је његова скепса и отпор према ригидној примени конкретних методологија и теорија у анализи представа, пре свега према семиологији.

Тај стеријански Симпозијум 1997. био је посебан, као ни један пре нити после њега. Он је организован после вишегодишњег прекида узрокованог међународним санкцијама против Савезне Републике Југославије, а захваљујући решености председавајуће тог издања симпозијума (тема је била *Судбина текста у позоришту данас*), професорке Огњенке Милићевић, тадашњег директора Позорја, Милете Радовановића, и дугогодишње уреднице међународног програма фестивала, Катарине Ђирић Петровић. Бани је дошао и учествовао на Симпозијуму да би лично, као тадашњи председник светске асоцијације критичара, дао снаж-

1) Ово је проширена верзија текста објављеног у Културном додатку „Политике“ 28. јануара 2023. године.

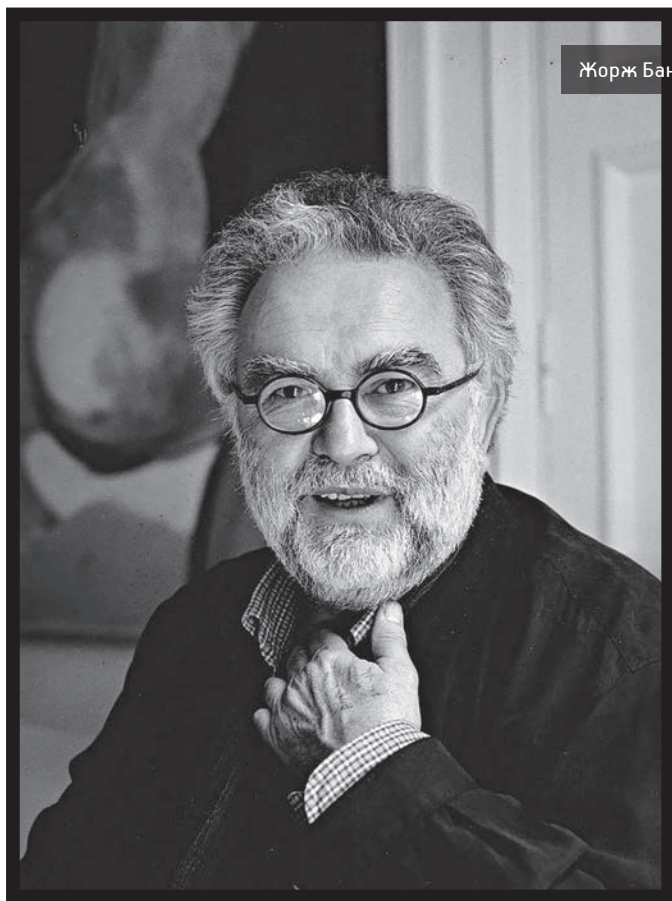
Жорж Бани



ну симболичку подршку обнови прекинутих веза са нашом позоришном и, генерално, културном заједницом. То је за њега био и поновни сусрет са старим српским пријатељима и колегама, од којих је неке високо ценио и/или волео. Међу њима је посебно место имао Јован Вава Христић, кога је упознао на једном од ранијих издања стеријанског симпозијума. С њим је делио бројне ставове: од већ поменутог отпора према крутој употреби савремених теорија у разумевању позоришта и уметности генерално (ни Христић није имао поверења у семиологију, иако је, као мудар и врло образован уредник, у „Нолиту“ објављивао књиге и на ову тему), до идеје алтернативне, неструктурисане и крајње демократичне *усмене кришике*.

Подршка коју је овим доласком Бани пружио нашој позоришној култури било је, из његове визуре, враћање дуга. Рођен је у Румунији 1943. као Георгиј Бану, у грађанској, или како се у земљама државног социјализма говорило – реакционарној породици. Један од главних подстрека за емигрирање у Француску, а до којег је дошло 1973. године, била је његова „изложеност“ западном позоришту и култури којој је био *подвргнут*, како је сам више пута јавно говорио на трибинама посвећеним овом фестивалу (у Београду, Паризу, Риму...), захваљујући доласцима на Битеф. Из Чаушескове Румуније није могао, као млади критичар, да иде на фестивале у западној Европи, али је могао у суседну и политички *сродну* Југославију. Ту се





Жорж Бани

формирало још једно његово – прво, заправо – пријатељство са српским колегом: с Јованом Ђириловим. Као и Стеријиним позорју, тако је и Битефу остао одан до краја: враћао се редовно, не више као обећавајући млади румунски критичар, него као један од водећих француских и светских театролога. Један од последњих повратака био је 2016, кад је на Сцени „Љуба Тадић“ Југословенског драмског позоришта, отворио конгрес Међународне асоцијације позоришних критичара, које смо те, тада прве године у мом мандату уметничког директора Битефа, организовали као пратећи програм Фестивала.

Из свега овога верујем да се наслућује да је последње Банијево пријатељство с неким српским колегом било с аутором интервјуа из 1997. Виђали смо се широм Европе, у Новом Саду, Београду, Паризу, Сибију, Риму, Солуну, Санкт Петербургу, Авињону, Вроцлаву, разговарали о позоришту и успут, у шетњама, лифтовима, редовима за коктеле и хотелске доручке. Идеје, имена и називи представа, књига или изложби које су тада искрсавале, као свици, записивао је танким црним фломастером на длановима – а у духу његовог принципа усменог, перипетичког, неакадемског, на пријатељству заснованог на дељењу мисли о позоришту и уметности, а последњих година све више и о животу и смрти.

Овакав однос према позоришту и мисли о позоришту одликовао је и његове текстове и књиге. Велики број њих били су разговори са највећим редитељима светског театра, или мудре, самосвојне, књижевно избрушене, никад теоријски *сасушене* анализе њиховог дела... Вероватно већ схватате да је једна од највећих вредности Банијевог живота и стваралаштва било – пријатељство. То је био онај древни концепт пријатељства, занованог на „сродности душа“ (пријатељ као „друго Ја“), које је од римских писаца Цицерона и Сенеке дошло до ренесансе и Мишела де Монтења, омиљеног аутора данског принца Хамлета. Зато не чуди што једна од последњих Банијевих књига, ако не и последња (из 2021) носи назив по најчувенијем пријатељу у историји драме, Хорацију из *Хамлета* – *Хорацијеве приче*. То су записи о највећим светским редитељима које је све познавао, а с многима и пријатељевао: о Гротовском, Бруку, Витезу, Барби, Кантору, Стрелеру, Шероу, Мнушкиној, Васиљеву, Штајну, Вилсону, Делбону, Варликовском. То су мисли које нису ушле у његове друге радове о овим ауторима, оне с маргине, исписане црним фломастером на длану.

Највећи Хорацио савременог светског позоришта, онај који је преносио причу даље, заслужио је да, после смрти, добије улогу Хамлета. Мислим да твог будућег Хорација, драги Жорж, познајем прилично добро.

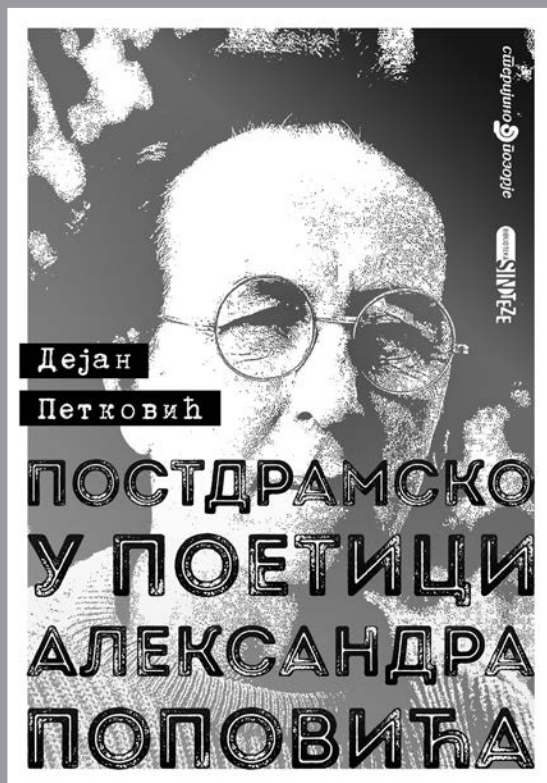


КЪИГЕ

Сцена

Пише > Ксенија Радуловић

## Значајан допринос и основа за нова истраживања



Дејан Петковић  
ПОСТДРАМСКО У ОПУСУ АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА  
Стеријино позорје, Нови Сад 2021.

Драмски опус Александра Поповића (1929–1996) у стилском и идејом погледу изузетно је хетероген. Бројни су покушаји да буду детектоване константе његових драма, а остваривани су превасходно у области анализе језика. У књизи *Постдрамско у поетици Александра Поповића* Дејан Петковић пишчевим драмама прилази из угла сценске презентације и визууре дихотомије мимезиса и дијегезиса. Такав приступ омогућује специфичнију спознају авангардности Поповићеве драматургије, те увид у циљеве и начине реализовања формалних драматуршких техника (цитати, парафразе, рушење илузије, театрализације, отуђење).

Аутор препознаје употребу епских техника као основно поетолошко средство, а поступак деконструкције театарског уговора као саму суштину Поповићеве драме. Није ново да је Поповић био испред свог, па и нашег времена, а поред свега осталог користио је поступке које данас називамо постдрамским. Наиме, анализирајући простор и ликове у одабраним Поповићевим драмама, као и средства карактеризације и употребу језика, Петковић указује да постоји „кључ који откључава целину Поповићевог рукописа“, а за који у тренутку настајања његових драма није постојала адекватна филозофска или теоријска основа. На тај начин ревалоризују се рани Поповићеви текстови у контексту југословенске и српске драме. Познато је да су „елузивност“ рукописа и одсуство експлицитног поетолошког Поповићевог става, изазивале извесну збуњеност у рецепцији, толико да чак ни сам писац често није успевао да артикулише своје намере, иако их је, како аутор примећује, интуитивно консеквентно спроводио.

Књига је структурирана у неколико целина: уводни део везан је за појаву Александра Поповића у нашем позоришту и драми, са основним теоријским елементима који обухвата питање жанра и језика; затим, елаборација комуникацијских структура у драми и појма епизирања; средишњи, аналитички део који обухвата анализу четири драме Александра Поповића као чети-



ри специфичне студије случаја; разматрање феномена епизације у оквиру временско-просторне структуре; статистички део у виду упоредног прегледа епских комуникацијских структура на проширеном узорку Поповићевих драма; и, најзад, закључни део у којем се путем анализе профила Поповићевих ликова, те односа појмова постмодерно/постдрамско, добијени резултати и закључци презентују у виду функција и могућих значења констатованих дијегетичких појава у драмама овог писца.

Као што је наведено, централни предмет анализе (студију случаја) представљају четири одабрана комада која су репрезентативна пре свега по квантитету дијегетичког (епског) потенцијала, присутног на свим наративним нивоима драмског текста, као и по начину на који је репертоар техника епизације функционализован у поступку грађења комада: *Љубинко и Десанка* (1964), *Чарја од сјо њељи* (1965), *Крмећи кас* (1965) и *Ноћна фрајла* (1989). Такође, на нивоу проширеног узорка, истраживање узима у обзир и дијегетички материјал из комада *Каје доле* (1968), *Друга враћа лево* (1969) и *Пала карја* (1970). Анализу епског комуникацијског система као својеврсне парадигме која функционише у опусу Поповића, аутор базира, у првом реду, на комуникацијском моделу Манфреда Фистера који се заснива на критеријуму говора и дијалогском обрасцу. Осим тога, истраживање се заснива и на савременим теоријама које проблематизују однос мимезе и дијегезе, попут оних у радовима Петера Зондија, Жан Пјера Саразака и Патриса Пависа. Имајући у виду и контекстуализовање места и улоге Поповића у оквиру српске и југословенске драме, аутор узима у обзир радове релевантних домаћих театролога попут Мирјане Миочиновић, Слободана Селенића и других,

док у анализи постдрамских тенденција поменутог опуса користи студију Ханс-Тис Лемана, као и других релевантних савремених теоретичара.

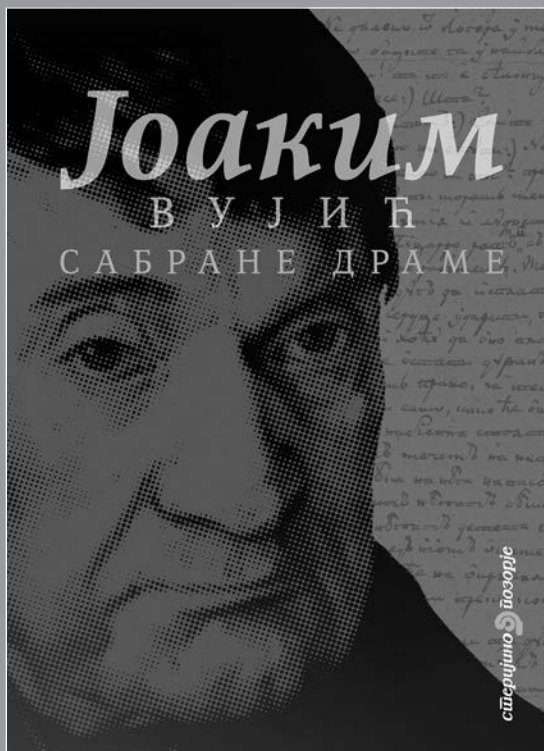
Студија показује да у одабраним делима Александра Поповића, долази до константног и систематског потискивања драмско-миметичких у корист епских начела на свим нивоима комуникацијских структура. Аутор, такође, истиче могућност проширења Фистерове поставке у смислу прелазних дијалогских облика, који доминирају грађом ових Поповићевих драмских дела. Што се функције драмског језика тиче, она надилази лингвистичке оквире, а то резултира и специфичним статусом ликова Поповићевих фарси, у распону од драмских актера до наративно расположених извођача на сцени, а који могу бити емоционално оријентисани или дистанцирани коментатори сценске радње. Драмски простор у овим делима губи одлике метафоричности, препоручујући се као метонимијски, а драмско време удаљава се од фиктивног ка реалном.

У студији аутор, такође, констатује низ особности Поповићевог драмског проседеа које отворено реферирају ка постдрамским теоријама, као нпр: аудитивна семиотика; раскорак између игре и говора; позоришна игра наспрам аристотеловске драмске радње, и томе слично.

Књига *Постдрамско у њојшици Александра Поповића* с обзиром на иновативни тематски фокус – али и прецизно елабориране и статистички анализирани увиде који су део истраживања – представља значајан допринос изучавању дела Поповића, али пружа и нову интерпретацијску основу за будућу теоријску и/или сценску артикулацију једног од најкомплекснијих драмских опуса српске књижевности.

Пише > Александар Милосављевић

## Драгоценна грађа за нова истраживања



Јоаким Вујић  
САБРАНЕ ДРАМЕ  
приредила Исодора Поповић  
Стеријино позорје, Нови Сад 2022.

Уобичајена констатација с којом се суочавамо када је реч о Јоакиму Вујићи, његовом делу, заоставштини и значају за овдашњу драму и позориште, гласи: „Вујић је отац српског позоришта“. Пред овом констатацијом, као разоружани, најчешће се заустављамо, уверени да је тако крупна изјава довољан аргуменат за одустајање од успона на високу планину у чијем се подножју можемо само с дубоким уважавањем поклонити. Као оправдање може послужити и мишљење Божидача Ковачека, за којег Исидора Поповић с много ваљаних разлога вели да је један од Вујићевих најпозданих и најобјективних проучавалаца, а који је 1987. поводом објављивања Вујићевих *Изабраних драма* записао: „Превише је загонетки и нејасноћа о Вујићу да би се доносио дефинитиван, мериторан суд о њему и његовом делу“. Било је, истина, и аутора који су неке од ових загонетки и нејасноћа из Јоакимовог живота користили као материјал за писање драма (и филмских сценарија), па су тако настали комади, представе и филмови *Како засмејати јосидора* Виде Огњеновић и *Јоаким* Добривоја Илића.

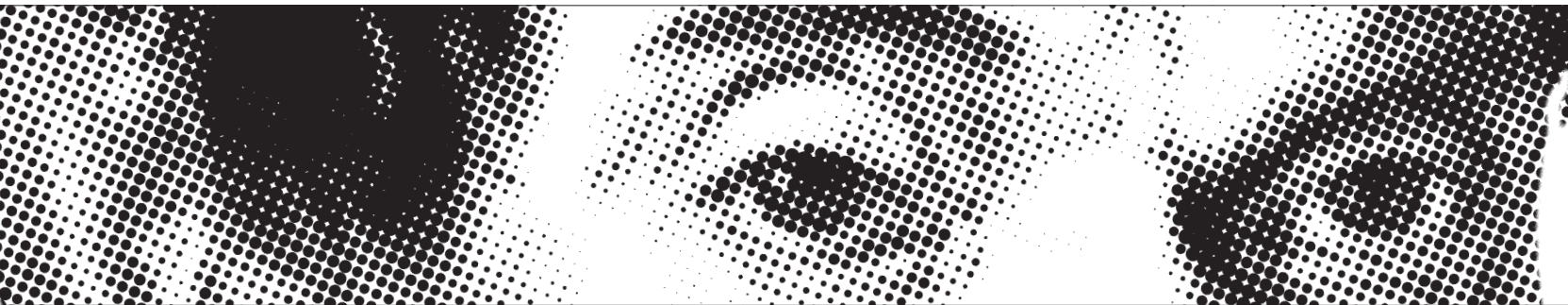
А и како донети свеобухватније закључке о „оцу српског театра“ када је он деловао у временима несклоним озбиљнијем третирању чињеница, нарочито оних које припадају сфери културе, када се бавио успостављањем театра у атмосфери обојеној неписмености, али и како о њему доноси судове када је његов драмски опус углавном јавности био недоступан. Сада, благодарећи труду, знању и истрајности Исидоре Поповић, Стеријино позорје најширем читатељству, а понајпре стручној јавности нуди драмски опус Јоакима Вујића. У уводној студији Поповићева, на основу Вујићевих драма и властитог богатог увида у повед домаћег драмског стваралаштва, нуди могуће одгонетке, али и анализира поменути опус. Притом, ауторка непрекидно води рачуна о историјском контексту, констатује да се Вујићев „огромни значај у овом аспекту српске културе исправно може сагледавати тек у дослуху са дубљим слојевима наше театарске прошлости

у којима позориште, чак ни у пуком термилошком смислу није стабилно дефинисано и подразумева све што бисмо најшире могли одредити као извођачку, забављачку дисциплину“.

Разни разлози – од непостојања одговарајуће традиције, преко утицаја цркве, до непосредних историјских околности – узроковали су да Вујића, у часу када је започео процес увођења театра међу Србе, на том терену затекне пустош. Наравно, ако у претходне покушаје не бројимо Емануила Јанковића, јер ауторка студије нас подсећа: „Истина је да је линију коју је на плану развоја српске драме развио Јоаким Вујић пре њега делимично започео Емануил Јанковић, увевши у

– позорницу. Управо је ово и кључ његовог приступа драмским текстовима, без обзира на то да ли их је писао, преводио или адаптирао, односно посрбљавао дела иностраних писаца. Но, овде није крај сложених веза које су се, у случају драмско-позоришне Јоакимове праксе, успостављале на релацији драма – позорница. Вујић је, наиме, писао, преводио и адаптирао драме да би их поставио на сцену, али је представе правио да би прикупио новац за штампање својих драмских текстова.

Баш ће овако чврста повезаност драмског списатељства и утилитарних принципа какве подразумевају правила позорнице резултирати и досадашњом незаинтересованошћу за Јоакимове драме, или углавном



наш књижевни систем и (рудиментирану) посрбу пре него што ће за тим поступком, у далеко развијенијем облику, посегнути Јоаким“. Укратко, ауторка уводне студије ће, уз све што је за обојицу било исто полазиште, дефинисати разлику између Јанковићевог и Вујићевог приступа драмском делу: „... Вујићев претходник, Емануил Јанковић, драму посматра искључиво са њене литерарне стране, искључиво као штиво за читање. За Јоакима Вујића, међутим, драмски текст је првенствено предлог позоришне представе и он се ослања пре свега на њен играчки, сценски потенцијал“. Уједно, ова дистинкција је, видећемо, суштинска, јер Јоаким је кроз драмски текст заправо мислио и видео

рђавим третманом Вујићевог драмског стваралаштва. Проблем је, наиме, у томе што је његовим комадима првенствено приступано као књижевним делима, без увида у практичну, сценску димензију коју им је аутор наменио.

Овако успостављени контекст одређује и визуру на основну интенцију Вујићевог ангажмана, понајпре театарског, у који је и уложио највише властите енергије. Нема сумње да су његови напори припадали широкој дијапазону просветитељских намера. Но, Поповићева наглашава да је за разлику од Доситеја Обрадовића, чије је уважавање театра било ограничено ставом да „... театарна представљенија могу бити по-



лезна, у велики градови нужна су, али разуман човек не чини себи од тога потребу и обичај“, Јоаким Вујић био уверен да је „... театар особито једна нужна школа (...) јербо у театар може се штогод душеполезније и душеспасителније чути и научити, нежели на макар какви други мести“.

Нису, међутим, све Вујићеве драме објављене у издању Стеријиног позорја. Зна се да је Јоаким написао двадесет и осам драмских текстова, али нам је данас доступно тек седамнаест. Неке драме су неповратно изгубљене, било због хаотичног ауторовог живота, било јер су 1941. године изгореле. Можда ће, нада се ауторка студије, временом понеке од оних изгубљених ипак бити пронађене, па ће ова *Сабрана дела* добити друго, допуњено издање. Извесне празнине у Вујићевом опусу Исидора Поповић донекле реконструираше на основу текста *Нешиџамџане драме Јоакима Вујића* Павла Поповића, који је имао увид у четири необјављена Јоакимова рукописа похрањена у Народној библиотеци или сачувана у приватном власништву.

Ипак, без обзира на све, издање Стеријиног позорја добија још већи значај и постаје важан извор за будуће, толико неопходне анализе Вујићевог драмско-театарског ангажмана, али и попуња-

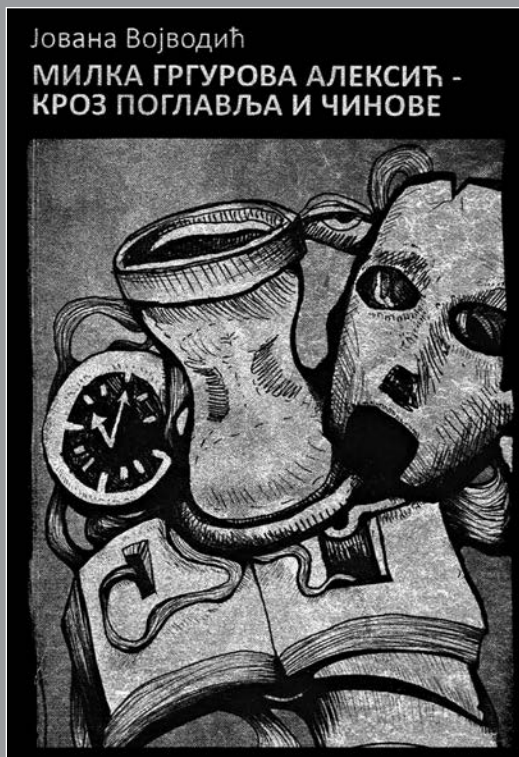
вање празнина које постоје у повести домаће драме и позоришта.

Након *Сабраних дела* Јована Стерије Поповића, Стеријино позорје је и овим капиталним издањем конкретизовало једну од својих примарних мисија – бригу о домаћој драмској баштини, што је уз све многобројне активности Позорја, заправо речит пример афирмације свих елемената који чине домаћу театарску уметност. Стеријина весела и жалосна позорја, груписана у два тома, као и Вујићеве *Сабране драме*, могу да заврше на полицама библиотека и читаоница, али и да провоцирају настанак добрих представа, као што је то случај са инсценацијом Стеријиних *Ајдука*, коју је, као копродукцију Стеријиног позорја и Народног позоришта Приштина са седиштем у Грачаници режирала, Анђелка Николић.

Усталом, да Јоаким Вујић за савремену публику не мора бити само чињеница из повести домаћег позоришта, показала је још једна режија Анђелке Николић, сценско читање његовог комада *Нејри или љубов ка сочоловеком својим* реализовано у крагујевачком Књажевско-српском театру. *Сабране драме* Јоакима Вујића, осим за читање, могу дакле да послуже и као подстрек нашим позоришним ствараоцима.

Пише > Милена Кулић

## Поглавља и чинови Милке Гргурове Алексић



Јована Војводић  
МИЛКА ГРГУРОВА АЛЕКСИЋ  
– КРОЗ ПОГЛАВЉА И ЧИНОВЕ  
Матица српска 2022.

Едиција „Прва књига Матице српске“ објавила је прошле године, између осталог, есејистичку књигу Јоване Војводић *Милка Гргурова Алексић – кроз поглавља и чинове*, посвећену важној и до сада недовољно истраженој личности, а посебна истраживачка пажња усмерена је ка њеним литерарним и глумачким склоностима. Уз пажљиво тумачење доступне архивске грађе и посвећено читање литературе о Милки Гргуровој Алексић, Јована Војводић предочава рецепцију њеног књижевног рада, свесна да је писала у оквирима различитих књижевних форми, а потом излаже биографски осврт на ову личност. Почев од 1841. и оснивања Српског добровољног позоришног друштва у Сомбору и препоруке управника тог позоришта Гедеона Леовића Јовану Ђорђевићу да се Милка Гргурова Алексић ангажује у Српском народном позоришту јер би Гргурова „драгом душом у дружину ступила“ до ступања у позориште маја 1864. године до самог краја њене позоришне каријере, Јована Војводић је образлажући преписку са водећим именима културне стварности тог времена и пажљивим читањем онога што је Гргурова оставила у књижевности приказала сва поглавља и чинове позоришног и драмског портрета ове важне личности.

Судећи по монографији *Свиџања и сушон Милке Гргурове Алексић* и преписци, прве улоге које је Гргурова одиграла на сцени су лик Видосаве у *Херцеј Владиславу* Јована Суботића, Љубица у комаду *Мејрима или ослобођење Бошњака* Матије Бана, Зорка у *Срмци Штевана Дечанског* Јована Стерије Поповића, Аница у *Немањи* Јована Суботића, Зелида у Стеријиној драми *Ајдуци*. За четири године рада у Српском народном позоришту Гргурова је одиграла преко тридесет улога. Након тога, прелази у Београд, а рецензије тврде да је то био најплоднији део њеног глумачког рада. Подробно приказујући приватне околности ове уметнице (брак, сестрински односи итд.), здравствени проблем (грч у језику) због којег се раније пензионисала, губитак дома у пожару у току Првог светског рата, Јована

Војводић на нов и важан начин приказује стварност иза позоришне сцене ове уметнице, дајући изводе из рецепције и преписке која до сада није била позната. Овакав историјско-архивски приступ неопходан је позоришној уметности, како бисмо од заборава сачували позоришне трагове. Да је Гргуrowa у потпуности ушла у културни и књижевни живот показује и песма Војислава Илића Млађег „Растанак са Гргуrowом“, коју је млади глумац Владета Драгутиновић рецитовао при опроштају са њом. Са друге стране, Драгутин Ј. Илић јој посвећује ове стихове: „Божанског једног дана / К'о рајски цвет / Из крила бесног океана / Прометеј створи свет. // Ма душу ко му даде – ко? / Мудрост Атене / Ил' милост сина Урана и Климене? / Не: Зевс беше то! // О, моћна“ / И овом створу Талије младе / Ти живот даде!“ . Заштитница позоришта, најславнија „трагеткиња“ друге половине 19. века, француског духа и сензибилитета, Гргуrowa је неговала пријатељство са Маријом Цветић и Јулком Јовановић.

Прво и друго поглавље ове књиге посвећено је биографском аспекту и књижевном раду Гргуrowe, а последњи део ове студије посвећен је ширем сагледавању позоришних околности у којима се нашла Милка Гргуrowa Алексић. Ауторка Јована Војводић наглашава да је најисцрпнији посао поводом сабирања глумачких улога Милке Гргуrowe урадила Вера Црвенчанин у књизи *Свиџана и сушон Милке Гргуrowe Алексић*, где је сабран попис свих драмских дела и рола

које је одиграла у позоришту у Београду и Новом Саду. Тај списак, наглашава ауторка, садржи више од две стотине одредница, а начињен је према Петровићевом *Рејершоару Народној позоришта у Београду 1868–1914*, Стојковићевом *Рејершоару Народној позоришта у Београду 1868–1965* и *Историји српској позоришта од средњег века до модерног доба* Боривоја Стојковића. Освртом на прва гостовања Српског народног позоришта у Београду и прве представе Милке Гргуrowe, Јована Војводић је приказала рецепцијску мисао о овој глумици, амбијент у којем је настајало и развијало се професионално позориште, наглашавајући да похвални манир није подразумевао и необјективност и да је критика углавном хвалила њен сценски покрет, говор, глумачки израз.

Ова студија има вишеструке вредности. Она, најпре, наглашава и појашњава књижевни рад Милке Гргуrowe Алексић, а потом приближава позоришни и драмски портрет Гргуrowe као нешто што не сме бити заборављено. Прецизност и посвећеност архивским подацима и до сада непознатим појединостима из живота и рада Милке Гргуrowe ову књигу чине правом ризницом за историчаре позоришта и театрологе. Поред детаља који су издвојени овом приликом, ова студија обилује драгоценим подацима о развијању српског позоришта и тиме се ова књига сврстава у ред оних које не би требало заобићи.



Пише > Синиша И. Ковачевић

## Записи искусног позоришног ствараоца



Ивица Кунчевић

РЕДАТЕЉСКЕ БИЉЕШКЕ

Хрватски центар ИТИ, Загреб 2021.

У библиотеци „Мансион“, Хрватског центра ИТИ, објављена је занимљива студија Ивице Кунчевића *Редатељске биљешке*. Реч је о збиру записа „искусног позоришног ствараоца“ какав је био Кунчевић. Књига даје лични преглед представа које је аутор режирао током свог богатог опуса. Многима ће ови огледи бити занимљиви, било да се баве античким, ренесансним, или комедиографима и драматичарима новијег доба.

Занимљиво је да записи које редитељ наводи у књизи нису били продукт планова, цртица, забележених идеја. Они су пре произашли из ауторових разговора са глумцима и протагонистима његових комада. У том смислу већим делом чине глас „казалишног практичара“ који у писаним огледима „гумачи претварање књижевног дела у позоришни чин“.

Кунчевић даје детаљан преглед свог редитељског опуса, односно издваја комаде које је у својим поставкама сматрао најзначајнијим. Поштујући хронолошки ред, у првој целини бави се делима античких аутора. Друго поглавље посвећено је Шекспиру, посебно представама *Мајбей*, *Хенри IV*, *Троил и Кресига*, *Краљ Лир*, *Млејачки шртовац*, *Ромео и Јулија* и *Бура*.

Трећи део односи се на Марина Држића. Уз духовите коментаре о текстовима који су му се „дојмили“ за сценско приказивање, аутор износи сећања на припреме представа дубровачког комедиографа. Међу Држићевим комадима које је режирао, треба споменути – *Новелу од Сјанца*, *Помеша*, *Аркулина*, као и неизбежног *Дунда Мароја*.

У четвртм и петом поглављу бави се ауторима „новијег времена“ – Чеховом и Ивом Војновићем. У свом редитељском деловању, поред домаћих показивао је интересовања и за стране писце. О томе сведоче и „нешто дуже листе“ комада Шекспира и Чехова, на основу којег видимо да је руски драматичар заузимао значајно место у Кунчевићевом опусу.

У својим „редатељским биљешкама“ посебно истиче рад на припремама Чеховљевог – *Иванова*, *Три сестре*, *Ујка Вање*, *Вишњика*. Не запостављајући домаћи

репертоар који је несумњиво боље познавао, у књизи издваја предани стваралачки ангажман у постављању чувених Војновићевих комада – *Еквиноција*, *Машкараша испод кућла* и *Дубровачке трилогије*.

Записи, као што је речено, започињу ауторовим искуством с грчким трагичарима. И сам наводи, да су му они од најранијих дана позоришне праксе представљали велики изазов. Помиње и да се прво искуство с Грцима десило посредно, преко стародубровачког препева Софоклове *Електре* кога је крајем 16. века урадио Доминик Златарић.

Мада му је постављање античких комада на посебан начин било интригантно, оно га је истовремено „застрашивало својом снагом, људском и позоришном тајновитишћу, као и неподношљивом јасноћом“. Из тог разлога, учинила му се прихватљивијом Златарићева интерпретација. Наиме, дубровачки писац је у складу са својим католичким уверењима значајно „умирио жестину изворника“.

Савладавши предрасуде и страхове, временом признаје да је зажалио што се није више бавио Грцима. Сличне недоумице и дилеме око сценског представљања Шекспирових дела, није имао. Постављао их је често, током своје театарске праксе. А све је почело с *Мајбетом*, након успешних седам година сарадње с ансамблом дубровачког позоришта.

Са Шекспировим *Хенријем IV* настављао је „хронику чудних енглеских краљева“. Низ наставља Лиром. У вези са њим помиње анегдоту када је председник Туђман честитао глумцима, Вањи Драгу на изванредном Лиру и Жарку Поточњаку на креацији Луде. Овај догађај испровоцирао је Кунчевићеву спонтану реакцију, када је довикнуо гласно преко читавог салона: „Занимљива сцена. Једна Луда и два краља!“.

Идеју да комад *Ромео и Јулија* буде постављен на скалинама (степеницама) од Језуита у Дубровнику, умногоме је носио сам простор с минимумом сценографске интервенције. Из коментара сазнајемо зашто се одлучио за овакво решење. Имао је на уму да Шекспирова генијална драмска поезија „не подноси дословну просторну илустрацију, као ни агресивна редитељска решења“.

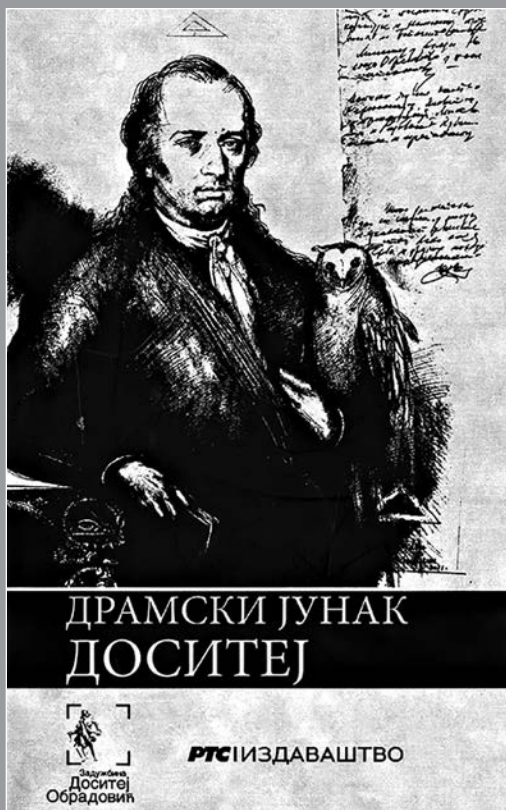
Наредну целину чини још једна велика Кунчевићева тема – Марин Држић. Режирао је више од половине његовог драмског опуса. За *Новелу од Сџанца* није било значајнијег бележења („све је тако савршено јасно било у амбијентализацији обесних ноћних дружина ренесансног Дубровника“). С друге стране, оправдано се питао „како све што се догађа у *Дунду Мароју* ставити на позорницу“.

У наставку се нижу његове редитељске исповести о Чеховљевим драмама. Ту су и размишљања о Иви Војновићу и његовом *Еквиноцију*, *Машкарашама испод кућла*, *Трилогији*, у којима Кунчевић „није невидљив“. Претворен је у протагонисте, које је као редитељ студиозно проучавао „покушавајући да разуме и домисли њихове могуће и немогуће мотиве“.

Стваралачке белешке Ивице Кунчевића су искрене, поучне, духовите, инспиративне данашњем читаоцу, посебно ако се неким случајем подухватио редитељског позива. Драгоцене су и истраживачима аутора, репертоара, позоришног живота, као и феномена амбијенталности која није имала исте постулате код различитих театарских теоретичара и практичара.

Пише > Јелена Перић

## Доситеј Обрадовић као драмски јунак



ДРАМСКИ ЈУНАК ДОСИТЕЈ

приредио Радомир Путник

РТС издаваштво, Београд 2022.

Доситеј Обрадовић, личност саздана од бројних врлина, дужности, али и слабости, ушао је у драмску књижевност и послужио као инспирација многим драмским ствараоцима. У сарадњи РТС издаваштва и Задужбине *Доситеј Обрадовић*, а под покровитељством Министарства културе и информисања Републике Србије и Секретаријата за културу града Београда, објављена је књига *Драмски јунак Доситеј*, коју је приредио драматург и театролог Радомир Путник.

Путник је истражио велики корпус грађе и успео је да у овој књизи обједини десет позоришних, телевизијских и радио-драма српских писаца у којима се Доситеј Обрадовић појављује као јунак. Дrame су груписане у три сегмента: позоришном, радијском и телевизијском, а приређивач ове књиге одредио је њихов редослед на основу времена у коме је драмски текст настао. Четири драме писане су за позоришно приказивање, од којих су до сада сценско извођење имале само две (*Млагосиј Доситија Обрадовића* и *Досије Доситеј*). За радијско извођење написане су три драме, а исти број драма написан је и за телевизијско извођење (екранизоване су само две *Вук Стефановић Караџић* и *Јасиук (роба мој)*). Захваљујући систематичном, студиозном и опширном предговору Радомира Путника, читалац се подробније упознаје са сваком драмом понаособ (од њене године настанка преко жанра коме припада, радње, драмских заплета, сценских извођења, емитовања). Оваквим предговором приређивач приближава књигу не само стручној већ и широј читалачкој публици, што заправо и јесте био циљ. Употпуњена илустрацијама академског сликара Јавора Рашајског, књига *Драмски јунак Доситеј* показује да је Доситеј био инспирација не само драмским већ и ликовним уметницима. Посматрајући ове уметничке портрете читалац пролази кроз три етапе, три животне фазе Доситеја Обрадовића, а свако поглавље ове књиге отвара се једним од портрета.

У књизи *Драмски јунак Доситеј* заступљене су позоришне драме *Млагосиј Доситија Обрадовића* Кос-



те Трифковића, *Учишљ Доситеј* Јована Радуловића, *Вожд и дипломатија* Милана Ђоковића и *Досије Доситеј* Елиане Гавриловић. Радио-драме које су нашле своје место у овој хрестоматији су *Доситеј Обрадовић* Звонимира Костића, *Сајушник* Миодрага Матицког и *Доситејева последња ноћ* Олге Савић, као и телевизијске драме *Вук Стефановић Караџић* (пета и шеста епизода) Милована Витезовића, *Јасџук* *Троба мој* Слободана Стојановића и *Ноћно пушовање у Карловце* Душана Белче.

Први драмски текст у коме је Доситеј Обрадовић централна драмска фигура и којим започиње драмски опус посвећен овом знаменитом хуманисти и ерудити, потиче из деветнаестог века. У питању је драмолет са свим елементима мелодраме. Реч је о комаду Косте Трифковића *Млагоси Доситеја Обрадовића* у чијем поднаслову стоји да је то слика из живота у три чина. Комад је настао 1871. године, а исте године имао је и своје премијерно извођење, 21. фебруара, у Српском народном позоришту у Новом Саду. Насловну улогу тумачио је тада чувени глумац Андра Лукић, док је музику компоновао Даворин Јенко. Три године касније овај комад је доживео и београдску премијеру, а у насловној улози појавио се Милош Цветић који је уједно био и редитељ београдске поставке. Интересантан је податак да се овај комад играо у Новом Саду и 1872. године у част обележавања Дана светога Саве 14. јануара, по старом календару. Тиме се ова Трифковићева драма може окарактерисати и као комад пригодног карактера с обзиром да је извођена у част обележавања школске свечаности.

Пуних 119 година је протекло између овог Трифковићевог текста и следеће драме која се тиче Доситеја и његовог живота. Године 1990. Јован Радуловић је написао драму *Учишљ Доситеј*, фокусирајући се у њој на одређени сегмент из Доситејевог живота. Почетак радње овог комада смештен је у 1760. годину, а Радуловић главног јунака у подручје Далматинске Загоре доводи из Баната. Прича се развија кроз интен-

зивне дијалоге и контрастирање прошлог и садашњег у Доситејевој животи. Доситеј је активни драмски јунак, покретач или носилац драмске радње. Како наводи Радомир Путник приметно је да је Радуловић детаљно био упознат са Доситејевим аутобиографским делом *Животи и прикљученија* у коме је нашао довољно грађе за стварање веродостојних ситуација, како драмских, тако и животних. Оно што је такође учљиво у Радуловићевом драмском тексту јесте и то да се позивао на комад Косте Трифковића, а истим се служио и аутор треће драме посвећене Доситеју, Милан Ђоковић.

Ђоковићев комад *Вожд и дипломатија* спада у историјске драме и написан је 1994. године. У овом делу Доситеј, иако тек једна од многобројних личности у драми, заузима важно место, јер се управо кроз његов лик јасније и потпуније осветљава фигура главног јунака, Карађорђа Петровића. Преко Карађорђа и његових дилема писац говори о сложеним историјским и политичким приликама тога доба, а увођењем Доситејевог лика истиче се значај образовања, мудрости и разума, свега онога на чијем је јачању Доситеј радио током целог свог живота. Овај Ђоковићев комад данас је веома актуелан и савремен, не само по својој тематици и питањима која покреће, већ и по основним идејама просветитељства које покрећу Доситеја.

Оно што је заједничко за све ауторе драма које су се нашле у овој књизи јесте чињеница да су интензивно проучавали Доситејево дело и да су тако успели да искористе све оно што је било драмски потенцијално. Иако су различитих драмских жанрова, можемо да закључимо да све ове драме имају и један заједнички мотив, а то је љубав. Према речима професора др Бошка Сувајџића све драме варирају тему неостварене љубави као и односа између духа и тела. Богатство ове књиге лежи и у томе што нам приближава и осветљава Доситејев лик са више различитих страна. Доситеј није само просветитељ, полиглот, хуманиста, писац,

већ је и човек чула, човек који се не либи да ужива у свим благодетима овоземаљског живота. Он је љубитељ доброг вина, ракије, укусног залагаја, али и велики поштовалац женске лепоте. За осветљавање те мање познате, емотивне и чулне стране Доситејевог лика, од великог значаја била су сачувана писма која је Доситеј писао Софији Теодоровић, а која су била део богате грађе која је послужила Слободану Савићу при настајању његове телевизијске драме *Јасиук гроба мој*.

И када аутори граде своју визију Доситеја и његовог делања или пак када је реч о биографском приступу као што је то случај са монодрамама *Досије Досићеј* и *Сајушник*, читаоцу се намеће утисак да је Доситеј Обрадовић једна од најзначајнијих личности новије српске историје. И баш због свих својих врлина, али и специфичности, он је временом постао личност која је из националне историје, антропологије и филозофије ушла и у драмску књижевност и постала драмски јунак.



НОВА ДРАМА

Сцена

АЛЕКСАНДРА  
ЈОВАНОВИЋ

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

СЦЕНА



## АЛЕКСАНДРА ЈОВАНОВИЋ



**А**ЛЕКСАНДРА ЈОВАНОВИЋ рођена је 1996. у Врању. Дипломирала је 2019. и мастерирала 2020. на Катедри за драматургију на Факултету драмских уметности у Београду, где је тренутно на докторским студијама. Као драматуршкиња радила је на позоришним представама („Дечко из последње клупе“, „Окамењено море“, „Црна птица“, „Четири зида или трагикомедија о карантину“).

Ауторка је романа „Црна Птица“ у издању Креативног центра (награда Политикиног забавника 2020. године, награда града Ниша „Мален цвет“ 2020. године за најбољи роман за децу и младе; уврштен у 200 најбољих романа за децу и младе на свету, у међународном каталогу *White Ravens 2021*. који издаје михенска библиотека за децу и младе, награда „Сигридруг“ за текст „Жеља“ рађен по мотивима романа „Црна птица“, на Змајевим дечијим играма у Новом Саду, у оквиру фестивала „Монодрама за децу“, 2021. године), збирке песама „Јага“ (Награда „Млади Дис“, 2020. година) и збирке песама „Прсти у псећем крзну“, у издању Књижевне радионице Рашић. Као сценаристкиња радила је на краткометражном филму „Кротки“.

Александра Јовановић

# ПРАСЕТИНА НА 178 НАЧИНА

[www.proverenodobrireceпти-pečenje.rs](http://www.proverenodobrireceпти-pečenje.rs)

## САСТОЈЦИ:

Чиста прасетина (што више то боље)  
Шака соли  
Уље (цела флаша ко воли масније)  
Вода чесмовача

## ПРИПРЕМА:

\* Пре свега, саветујем да купујете месо у провереној месари, а још боље ако у вашем месту имате неког ко би могао да вам прода тек заклану свињу.

1. Месо добро оперите, а затим га са свих страна натрљајте сољу. Нека стоји тако петнаестак минута. Поновите поступак.
2. Укључите рерну на најјаче. У плех поређајте дашчице и на њих ставите комаде меса. Прелијте уљем. Долијте воду. Пеците на двеста степени и на сваких пет минута окрећите комаде.
3. Извадите месо из рерне и навалите. Укусније је ако се једе без прибора.

Пријатно!

## ЛИЦА:

**ЖУТИ** – ово је прича о њему

**ОТАЦ**

**МАЈКА**

**СЕСТРА**

**ЉУБАВ (КАСНИЈЕ КУРВА)**

**НН**

**ДРУГОВИ (ЊИХ ЧЕТВОРИЦА)**

**НЕПОЗНАТИ МОМЦИ СА ШИПКАМА**

**КУПАЦ**

**ПРЕДЛОГ:** Нека женске ликове игра једна глумица. Другари су по потреби Непознати момци са шипкама, а некада се смењују у улози Оца.

На сцени би могле да се налазе следеће ствари: месарски сто, импровизоване трибине и распињача (двострука кука о коју се обично качи свиња).

## 1. РОЂЕН САМ У ДОБА СВИЊОКОЉА.

*Жуџи ошџири ножеве за великим, месарским сџолом. На шом исџом сџолу, лежи њеџов ошџац, њеџомичан. Мајка им је окренуџа леђима, а шроџица груџова, сџремних за нођни излазак демонсџирају џлесне џокреџе уз џенеричну шреџ маџиџу.*

**ЖУТИ:** Данас сам пунолетан у веђини, ако не, свим државама на свету. За то ме апсолутно заболе, јер сам и пре могао неометено да пијем, возим, гудрам се и бађавам у једини клуб/пивницу у овој рупи. Могао сам да правим срађа, беђим од керова и падам за смешне количине вутре. Све сам то радио толико пута да би неко помислио: Добро Жуџи, зар ти се није смучило? То би неко само помислио, јер зна, када би изговорио тако нешто, добио би песницу у желудац, јер са мном нема зезађа. Ја сам бог од крви и маџи, а рођендани су ту да би се уништавали до бесвести и појебали нешто квалитетно. Вечерас одлазим са друговима у „Наше место“, након чега ћу два дана да поврађам у исти зелени лавор који сам користио као ношу до пете године. Глава ће да пулсира у ритму хитова двехиљаџитих, а ја ћу да хасам сушено месо и причам: Јеботе, која лудница синођ. Ау, ал’ смо се разбиџи и тако те, неопходне ствари. Тачно два дана након овог јубиларног рођендана, десиће се или боље, сачекаће ме нешто баш лоше, баш на излазу из града, дакле на пола пута од моје куће. Рекао бих шта, али нећу да упропаџим изненађење онима којима је то још увек важно. Лично, волим да знам шта да очекујем. Дал’ има патрола кад урођан возим после изласка, дал’ могу да скинем кондом и ризикујем да фасујем сифилис од рибе? Данас су сви прђави, а ја не волим ризик. Осим кад сам много напађен.

*Мајка се џоџне на њеџомичноџ оца, док Жуџи сџоџи са сџране и дрма сџо како би уџисак једноџ коџиџуса био џоџиџун.*

**ЖУТИ:** Као што је то био мој отац кад ме је правио.

**МАЈКА:** Полако, полако.

**ОТАЦ:** Шта бре полако, шта бре –

*Дрмање џресџане.*

**ЖУТИ:** Много су ме желели.

*Мајка усџане, намеџиџа одеђу.*

**МАЈКА:** Само ми је ово фалило.

**ЖУТИ:** Посебно јер се прво дете, моја сестра, није најбоље показала. Али то долази касније. А сада, долазим ја. Кеви је пук’о водењак док је мешала традиционални, свињски гулаш. Убрзо, после двадесетипет часова, рођен сам ја, као пета генерација професионалних кољача свиња. Рођен сам као хвалабогу мушко, крајем новембра, на најрадоснији празник у нашој породици. Кажу, нисам ни сузу пустио. Нико није плакао, јер су ме сви чекали. Када сам се родио, петарде су летеле, отац ме подигао и рекао –

**ОТАЦ:** Види га, курођа!

**ЖУТИ:** Напољу се толико пуцало мени у част, да су остале труднице биле љубоморне, а њихови су мужеви, као последње пичке умукли јер нису понели никакву муницију. У доба свињокоља, постао сам нечиђи син.

**МАЈКА:** Ти си мој, ти си посебан, ти ћеш наследити све ово. Глава ти је камен и немаш слабу тачку. Ти си оклоп о који се све одбиђа. Једног дана понећеш свог оца на леђима, а до тада, само спавај, спавај.

**ЖУТИ:** Од њеног млека постао сам снажан, за разлику од сестре која је пила кравље. Њена крв је ређа и подложна издаји и због тога ће касније да направи највеђу глупост.

**МАЈКА:** Она је само женско.

**ОТАЦ:** Она много врда. Све гледа преко капије и гаџи јој се крв. Ко ме се у овој фамилији то десило?

**ЖУТИ:** Ником никада!



**МАЈКА:** Она је као моја сестра.

**ЖУТИ:** О тетки се не прича, јер она, као и моја сестра кроз пар година, није наша. Код нас ничу само тврди примерци, људи који могу без проблема да савладају, рецимо крмачу од двестапедесет кила. Мој пра пра деда Станоје, користио је руке и звали су га, Станоје гиљотина. Пра деда Борисав је волео ножеве и прозвали су га Бора лепи целат, јер је једини у породици имао плаве очи. Деда Милош звани туч је баратао чекићем, а прозван је тако, јер је кад попије, био претежак за ношење. Отац користи омамљивач и може да ували месо сваком, док су мене прозвали папак, прженица и цигерица, јер још увек не знају с ким имају посла. Али сада сам још увек слинав и нисам ништа заклао. Сада седим са сестром, правим колаче од блата и не знам шта значи бити мушко.

---

## 2. (ПО)РЕЗ НА ИГРУ

---

*Жути као дечак и Сестра као девојчица итрају само њима разумљиву игру. Од колача су одустали, па им остaje једино да се ваљају у блашу.*

**СЕСТРА:** Ако су свиње много гладне, поједу човека, јеси знао то?

**ЖУТИ:** Не, оне једу помије и коре од лубенице.

**СЕСТРА:** Али ако не пазиш и пружиш им руку да те оњуше на пример – Ако упаднеш у кочину и оне те опколе, нема ти спаса. Свиње су побиле више људи него ајкуле, змије, краве и комарци заједно.

**ЖУТИ:** Оне једу шта нама остане од ручка, ћути.

**СЕСТРА:** А док једу, замишљају твој укусни мозак, па овај стомак, па те образе, њам, њам, њам.

**ЖУТИ:** Мама!

**СЕСТРА:** Шшшш, шалим се. Нису оне толико паметне, шта ти је. Да јесу, одавно би нас растргле. Ко је толико луд да живи са убицама и једе им из руке.

**ЖУТИ:** А што лажеш онда?

**СЕСТРА:** Сладак си кад се уплашиш. Брада ти дрхти ко пудинг и само хоћу да те грицнем.

**ЖУТИ:** Још мало има да будем јачи, па ћеш да видиш свога Бога.

**СЕСТРА:** Е, можда ћу тад већ да будем далеко. Пази да једног дана не прелетим капију кад Отац не гледа. Само замахнем и нема ме више.

**ЖУТИ:** Шта причаш то?!

*Жути се бојама расилаче од ситраха.*

**ЖУТИ:** Немој да си се усудила, све ћу да им кажем, нећеш да мрднеш из куће. Ја ћу да те пратим до школе и да те чувам, јеси разумела?!

**СЕСТРА:** Јесам срце моје, јесам.

**ЖУТИ:** Нисам срце, ја сам камен.

**СЕСТРА:** Јесам, војничке мој снажни од чијег даха падају сви у радијусу од двеста метара.

**ЖУТИ:** Увек ме тако зајевавала и штипала, стално сам имао модрице по рукама. А била је добра, иако је имала ситне очи као ове несретнице које је толико волела.

**СЕСТРА:** Хоћеш да их пустимо, па да их мотком утерујемо у кочину?

**ЖУТИ:** Као ми смо каубоји и треба да их претерамо преко реке.

**СЕСТРА:** Као ми смо у рату, а ово је наша војска.

*Жути и Сестра љусте свиње, које би могле да буду и Дривоји.*

**ЖУТИ:** Све је било до јаја, мада смо много смрдели. Док он није дошао.

**ОТАЦ:** Шта сам рекао, зашто их не пуштамо да се крећу?

**СЕСТРА:** Да не би смршале.

**ОТАЦ:** Јесам тебе питао?!

**ЖУТИ:** То што је она рекла.

**ОТАЦ:** Ако ослабе, шта то значи?

**СЕСТРА:** Мање печења?

*Отац овде разведе шамарчину Сестри, да се ехо шої ударца чуо све до комшија.*

**ОТАЦ:** Мање пара! Шта радиш ти напољу, кад сам рекао да после школе помажеш мајци са њеним послови-ма? Је л' хоћеш сама да се мучи, је л' хоћеш други да виде како се ваљаш у блату, као да ниси женско? Опери се, одмах. Ти, приђи.

**ЖУТИ:** Не могу да испљунем „не“. Мрзим то и мрзим Га.

**ОТАЦ:** Сад си већ довољно порастао – Исправи се, ма-му ти! – па је време да почнеш да радиш за ову по-родицу, као што смо – У мене гледај! – сви до сада.

**ЖУТИ:** Било је лакше да му посматрам ноздрве из којих је увек штрчала по једна длака. Уместо његовог кењања, замишљао сам да грокће. Грок! Страшни, дебелу вепар.

**ОТАЦ:** Знаш наше наслеђе, шта радимо овде. Снабдева-мо оне говнаре из центра квалитетом који не могу да купе у Максију, је л' то јасно?

**ЖУТИ:** Јасно!

**ОТАЦ:** Прљамо руке и чупамо километре дебелог црева да бисмо добили праву ствар. Користимо најпро-вереније омамљиваче, да се не дај Боже, говнари не отрују.

**ЖУТИ:** Разумем!

**ОТАЦ:** То је вештина, наслеђена од твог пра пра деде који је са само десет година удавио дивљу свињу голим рукама. Колико ти имаш година?

**ЖУТИ:** Мање.

**ОТАЦ:** Али довољно да постанеш мушко. Данас деца брже сазревају, незапосленост расте, држава нас јебе, а ови други пасу траву и гаде се на месо, раз-умеш. Због таквих ћу ја у гроб, а свиње ће почети нас да једу.

**ЖУТИ:** Сестра каже –

**ОТАЦ:** Та ће да се уда и за њена уста не одвајамо. Ми-сли на себе и своју лозу. Ти си мој наследник и ако те још једном ухватим да се ваљаш у блату ко жи-

вотиња, заклаћу те. Ако ми још једном одговориш – Језик ти не треба за овај бизнис.

**ЖУТИ:** Од овог часа, сваке ноћи пре спавања а после дркања, замишљао сам како рокам ћалета на најраз-личитије начине. Прережем гркљан, забијем нож у бубрег или врат, затучем га чекићем покојног де-да Милоша, набијем му палчеве у очи па гњечим док не исцуре, терам га да једе помије док не црк-не, прегазим га цитроеном цз. На крају га увек ба-цам свињама.

**ОТАЦ:** Донеси нож.

### 3. ЗАКЛАНА СВИЊА ЈЕ ДОБРА СВИЊА

**ЖУТИ:** Када кренемо да их извлачимо омчом, па кре-не цича и онај тренутак када схвате да су готове, сестра трчи на спрат све до најдаљег купатила, где пусти воду, запуши уши и понавља:

**СЕСТРА:** Лалалалала, ништа страшно, лалалалала.

**ОТАЦ:** Време је. Свиња коју је отац дограбио, наравно цичи и читав тај призор је превише за Жутог.

**ЖУТИ:** Зашто нож, ја не знам –

**ОТАЦ:** Удри, па ако не липше, ја ћу да припомогнем.

**ЖУТИ:** И ја ту, као највећа будала, забијем нож у њен огромни, дрхтави стомак.

Крици су сад неподношљиви. У позадини, остатак другова који нису овај што је тренутно у улози свиње, грокћу и млате шипкама по поду, због атмосфере неопходне за иницијацију.

**ОТАЦ:** Шта радиш то, плачеш? Ти цмиздриш, говно ма-ло?! Жао ти је. Боље ти да гладујеш него да умре, је л то?! Гледај је у очи, гледај! Ајде пиздо мала, ајде, јеси мој син?!

**ЖУТИ:** Само сам хтео да се све заврши, па да опикам Фифу. Да је знао како сам после овог видео њену смешну главу у сновима, како ме моли: Молим те

немој да ме убијеш, толико тога још имам да урадим, толико кора хлеба да поједем, толико још пута да прилегнем и држим њушку међу решеткама. Молим те. Да је то знао, отац би ме убио. Или још горе, смејао би се. Жути прича са свињским главама, Жути сања да га јуре свиње, да га нагузе, шта ли. Коначно је доказао да нема шта да се очекује од њега и да све засере. У кући, дворишту, школи, на улици, у кревету. Не, он увек засере и за све је крив!  
*Чак се и Жутии уйлаши овој изненадној излива беса.*

**ЖУТИ:** Ал' све је то било много касније. У овом тренутку, држим крвав нож, гутам слине и трпим очево љубавно тапшање по леђима.

**ОТАЦ:** Видиш да можеш. Поносан сам.

**ЖУТИ:** Није чак ни рекао да је поносан, то измишљам. Рекао је:

**ОТАЦ:** Испери двориште и наточи врелу воду у корито. Сад ћемо да је шурино.

**ЖУТИ:** Та кожа, омекшала од топлоте, залепила се за моју и мирис није нестао ни у понедељак, када су сви дебили из одељења могли да га осете.

---

#### 4. ШТО СЕ НЕ УГЛЕДАШ НА СЕСТРУ

---

*Друтови дивљају по школском штерену, друтови су сада бесни дечаџи што се њењу на дрво, цимају ране, кидају лишће и шираже невољу. Прилазе Жутиом, који ојетш, није више на свом штерену ше се осећа одбачено, несигурно и сиромашно. Прилазе и већ ја помало љурају, већ му љујају шамаре.*

**ДРУГ 1:** Жути папак.

**ДРУГ 2:** Види га, прженица.

**ДРУГ 3:** Што си тако масан, што смрдиш кажи.

**ДРУГ 4:** Кажи што те кева дојила салом.

*Смејање, нејрикладно, на које нико од школских орџана не обраћа љажњу, јер су насџавници на друтом*

*сџрашју, у зборници, где џреју укочене шаке чајем, џобелеле од креде и сџискања зуба.*

**ЖУТИ:** Мало претерујем, нису ме баш лемали, ал' те увреде, у пичку материну, осећао сам их у стомаку, сваки пут кад седнем да једем код куће, сваки пут кад питам кеву да ми купи парфем неки, било који, нек је најјефтинији. Сваки пут он каже:

**ОТАЦ:** Немој да си педер.

**ЖУТИ:** Толико сам се трљао водом и сапуном, да су ми ране изашле на лицу. Стално сам био црвен и погађате како је то изгледало.

**ДРУГОВИ:** Грок грок грок.

**ЖУТИ:** Све сам их мрзео. Мале буржује у адидас тернеркама, аир маџ, добра чука, скупа прича. Шта су они бољи? Мислим знам зашто, то је реторичко питање. Још једно на које је немогуће дати одговор, јер се подразумева да људи као што сам ја само реже, ћуте и примају ударце. Не ја! И школа ми је, наравно ишла на курац, ништа ми није улазило у главу, ништа да се задржи, чак ми је лопта клизила из руку. Ово мало што знам, Сестра ми је објаснила, а престала је са лекцијама кад су јој порасле сисе.  
*Сесџра џролази, Друтови звижде.*

**ЖУТИ:** Чак ми је увек била ружна. Мршаве ноге, танке усне и вечито слепљена коса од силног пеглања. Ко ме то може да буде привлачно? Остали то нису мислили.

**ДРУГ 2:** Дођи мало с нама, еј. Где си пошла тако сређена? Шта има? Дођи да ми седнеш у крило па да видиш шта има.

**ЖУТИ:** Прво ми је импоновало, што мисле за моју јадну Сестру што није гледала свињама у очи, да је лепа.

**ДРУГ 1:** Дај Сестрин број. Брате, како бих је растурио од курца.

*Жутии несџреџно удари Друџа, џа џа остџали, џриродно, дохвџше и џребију.*



**ЖУТИ:** И кад би ми на часу рекли: Што се не угледаш мало на Сестру, видиш како она лепо учи, па све пецице, па примерно владање – Дође ми да дрекнем: Је л' Ви видите, наставниче, како је сви гледају? Како и Ви вероватно гледате, како замишљате да је туцате ту пред таблом док решава једначине и показује какав је рељеф у Источној Србији. Уместо тога сам шестаром на клупи резао једно велико ЈЕБИ СЕ и ЈЕБИТЕ СЕ СВИ.

*Сестра їрли Жуїої, али он више није гечак и не би себи дозволио да њадне на ње, већ исїрошене фазоне.*

**ЖУТИ:** Ајде губи се.

**СЕСТРА:** Знаш да је мама оне девојчице звала нашу маму. Тражи да јој купимо нов ранац. Каже да је њена ћерка много плакала, нису могли да је смире.

**ЖУТИ:** Па купите.

**СЕСТРА:** И све то, јер није хтела код нас кући да ти покаже математику.

**ЖУТИ:** Па кад тебе нема. Где идеш после школе?

**СЕСТРА:** Ако ти се неко свиђа –

**ЖУТИ:** Нисам болид. Што увек кријеш телефон?

**СЕСТРА:** Ако се и не свидиш неком, онда –

**ЖУТИ:** Рекла је да нам кућа смрди на говна.

**СЕСТРА:** Е јебем је у уста.

**ЖУТИ:** Не тучем ја девојчице, знаш. Само ме нервира како беже од мене. Да је тако са свима, било би океј, беже и готово. Али кад их други јуре, оне застану, разумеш, намерно.

**СЕСТРА:** Стаће нека и за мог брата.

**ЖУТИ:** Само ако будем бржи.

*Сестра їа њољуби у чело, ња їриђе једном од Друїова, коме њодари величансївени њољубац језиком.*

**ЖУТИ:** Још тада сам знао да нас напушта. А последњих дана, све је гледала у мене као да је очекивала да је разумем или још горе, да јој помогнем да се спакује. Знао сам да је у питању неки старији лик што

се ложи на камионе, па кад тера робу Суботица-Пирот, замишља Аризону. Знао сам то, кад нам је Он узео телефоне. Њен разбио чекићем, а мени рекао –

**ОТАЦ:** Гледај и учи.

**ЖУТИ:** Нисам само знао да је дотле дошло, да ће стварно прелетети капију. Те вечери, ставила је прст на уста. Као, ми смо у завери, брат сестру не издаје и те болидне форе.

**СЕСТРА:** Бићеш ти океј.

**ЖУТИ:** Само због те лажи, заслужила је да је пребијем. Што ме оставља кеви која ће од те вечери још више да цмиздри и још више да ћути. Што ме оставља Њему, малоумном говнару коме су само свиње на памети и не пита се, шта ћу ја са сазнањем да њене ружне, ситне очи више не гледају у мене, већ у Зокија импорт-експорт. Ипак, испао сам већи човек, иако она то никад неће сазнати.

**СЕСТРА:** Кажи нешто.

**ЖУТИ:** Баш си испала курва.

---

## 5. КО ИЗДА КРВ ИЗДАО ЈЕ МЕНЕ

---

*Жуїи сїоји їред Оцем, као на саслушању. Оїац їени, док Мајка чека да се укаже їрилика да и сама їроїовори. Из Оца излази бујица зайажања, мало їовезнаих, али оїеїї нужних, да их осїаїаїак їородице чује.*

**ОТАЦ:** Што ниси одмах дошао? Што ме ниси продрмао и рекао: Еј, ћерка ти бежи. Што си чекао до јутра, кад ЗНАШ да тад немам воље ни за шта и уместо да сам се синоћ лепо издрао и налемао вас, сад морам да оставим посао по страни јелте, да купим говна оне незахвалне курвештије. Шта она 'оће, да јурим за њом? Да лажем комшије, школу? Она је само мало побегла, мало јој се прохтело да буде роман-

тична. Она је само отпутовала на неодређено, шта је ту чудно? Е па, не може!

**ЖУТИ:** Неће она да се врати.

**ОТАЦ:** Неће? Не сме! Ја нећу да је видим. Гроб ћу да јој ископам ако треба. Ти, почни да оплакујеш смрт своје ћерке.

**МАЈКА:** Она је иста моја сестра.

**ОТАЦ:** Све је покупила са твоје стране и само се надам да се нека од тих грозота није пренела на овог мајмуна. Иначе ћу све да вас отерам у три лепе и започнем поново, јер то могу. Могу још педесет година да правим децу, могу да их изродим на хиљаде. Има да ничу по земљи, па шта не ваља сеци, ваљда ће нешто да успе у овој усраној фамилији.

**МАЈКА:** Можда се опамети. Само се заљубила.

**ОТАЦ:** Није ово не знам који век, па да се оцу пркоси. Баш тог говнара да прати, кад може да нађе хиљаду других. Само да рашири ноге и ето их, као мушице. Све њено, све што су ти курвински прсти дотакли, да лети у ђубре. Ко изда крв, издао је мене!

**ЖУТИ:** Колико се дерња, може неко да помисли да ју је чак и волео, што је да пукнеш од смеха. Али ово је озбиљна сцена и једино што пуца јесу Његови живци.

*За мајку је ово превише и мада зна да треба да ћути, мода је толико ћути била у сличној ситуацији, најправи прешку и ухвати свој мужа за руку. Како би ја сиречила или утешила, али намера на крају није важна, већ рефлексна реакција тој истој мужа, сваки ћути истина. Отац одјурне мајку и она падне. Иако је можда то да очекује, на лицу јој се, прикладно, очишта изненађености.*

**МАЈКА:** То је због тебе.

**ОТАЦ:** Шта си рекла? И ово је сувишно питање, али нужно јер успоставља доминацију.

**МАЈКА:** Све је ово због тебе!

**ЖУТИ:** Нема потребе да даље буљите, када је јасно шта долази. И не претварајте се да сте згрожени, да вас

овакав призор некако дира. Она је навикла, она је после сваког ударца јача, њена кожа постаје непробојна, кроз та задебљања ни нож не може да се пробије. То ћутање њега још више јебе, тад је као бик који налеће на зид, а узалуд. И да не бисте после срали како се нисам умешао, дозволите да покажем, шта се у тим ситуацијама дешава.

*Жути насрне на Оца као да демонстрира какав пошез из борилачке вештине. Тај насрњај Отац дочека сиремно и удари Жути у стомак. Жути покушава да дође до гаха.*

*А онда она још власније кука, због чега је он поново пребје.*

**ОТАЦ:** То си га учила, да диже руку на оног што му је подарио живот, је ли?! И ти би отишла, знам, само си толико глупа да се не усуђујеш, што је још гадније. Па плачи онда, кад ни за шта друго ниси.

**ЖУТИ:** И стварно, све више почињем да мислим како кева јесте глупа. И све те небулозе, сад имају смисла.

**ОТАЦ:** Све оне хоће да оду од тебе. Све оне мисле да могу бољег, богатијег, да су створене за нешто више и кад ти кажу да те воле, мисле: Док не дође неко ко боље јебе. А ове што остају, нису боље од свиња које чувамо. Разумеш ли сад?

**ЖУТИ:** Разумем!

**ОТАЦ:** Не разумеш ти курац. У сваком случају си га угашио. Увек ће да гледају преко, ако им не покажеш –

**ЖУТИ:** Ко је главни.

*Отац пошайше Жути, пробудио се у њему неочекивани понос.*

**ОТАЦ:** Идем да нахраним свиње, а ти мисли шта сам рекао.

**ЖУТИ:** Није да сам сад слаб на оца или да сам га не дај Боже заволео. Ако ништа, сад делује још јадније, јер са свим тих претњама и пљувачком што му излази док прича и оном венем на врату што набрекне к'о по команди, није успео да истера своје. Сви ћемо увек желети да одпиздимо што даље од њега.

*Жутии помотне Мајци да усшане.*

**МАЈКА:** Не дај да те исквари. Он је толико несигуран, њега уопште нису волели. Ноћу има кошмаре па виче к'о коњ и увек исто. Како неко долази по њега, како ће га коначно уцмекати. И свако јутро, кад обува гумењаче, као да чека те што долазе, да се коначно појаве пред капијом.

**ЖУТИ:** Стварно јеси глупа.

*Мајка се повуоче, нешто шврћа нешто пре.*

**ЖУТИ:** Где да јој кажем, како мене у сновима дочекује крдо изгладнелих свиња/зомбија, мислила би да сам исти Он, а већ осећам на леђима, женско гађење које није само кевино, него здружено са свим оним ликушама на које сам дркао и тек ћу. Гађење обухвата мене целог и најјаче је кад свршавам, а после тога буде само празно и жеља да изударам нешто, да избацитим то празно и останем само ја, опран од Њега. Закључак је: Треба ми девојка.

*Жутии сисусти расињаачу која је у исто време и шийка за зибуве, па се баца на посао, уз ришам исте шреј мајрице с почејка. Другови се окује око њега, сисусти па и сва петиорица ћускају у једином клубу за који знају.*

## 6. ЕКИПА НАЈЈАЧА

*Плес сионшано прерасше у вежбање. Жутии и Другови, као да се шачмиче међусобно. Шийке на поду сада постојају шетови, а њихови уздаси и режање, сведоче о њиховој шежини.*

**ДРУГ 1:** Јеси јебао ти некад?

**ЖУТИ:** Моји другови. Упознали смо се у теретани, званично, мада се незванично знамо из школе. Само што сада, ја знојав и страшан, личим на нешто иако немам педигре, па сам добар за блеју.

**ДРУГ 2:** Шта се напрежеш Жути, океј је ако ниси. Мој буразер од тетке завршио посао у двадесеттрећој, ено га са троје деце. Убо из прве.

**ЖУТИ:** А добар сам и за тучу, ако неки од ових позера западне у срање, кога зову? Дођи Жути да решиш, дођи да им се најебемо мајке. А кол'ко си их ти спрцао друже?

**ДРУГ 1:** Зна цео град. Кад имаш ћакузи, пичке саме ускачу.

**ЖУТИ:** Тол'ко кењаш о тој кади, нисам још лично видео.

**ДРУГ 1:** А и ти би мало?

**ДРУГ 4:** Жути брате, седим рашчепљен овде поред тебе, блажено несвестан да ћу да га примим.

**ЖУТИ:** Сисата Анђела из основне. Она је прва, мада се не рачуна, јер нас је било више, а ја сам био пети па нисам нешто ни осетио. Ма не знам јој ни фацу, обрнули смо је да гледа у зид.

**ДРУГ 3:** Габорка нека?

**ЖУТИ:** Онда Андреа. Та је одма' дала у дупе, каже чува се до шеснаесте за неког матуранта.

**ДРУГ 3:** Лоша прича.

**ЖУТИ:** Па Јелена, лудача. Угризла ме за курац јер сам је као прејако повукао за косу. На крају Сара, она је била топ, минус танке усне. А скичила је кад је јебем отпозади, к'о прасе.

**ДРУГ 2:** Је ли, да ниси ти у ствари трпао свиње, а? Мало месечарио, отишао до кочине да шораш, па се занео.

*Уследи промотласан смех, збој кој Жутии поцрвени, па се још више концентрише на склекове.*

**ЖУТИ:** Набијем вас све.

**ДРУГ 1:** Ајде, зајебавамо се. Тако ми увек.

**ДРУГ 2:** Добро што нас не знаш од раније, иначе би цуцлао Фанту само тако.

**ДРУГ 1:** Шорао сам у флашу од Фанте, па свима дао да пробају. То нам била, фазон, иницијација.

**ДРУГ 3:** Сем теби.

**ДРУГ 1:** Па како да пијем своју пишаћу, то ми било педерски.

**ЖУТИ:** Моја екипа, најјача у граду. Немојте да вас за-  
вара ово курчење, не псују они пред својима. Све  
су то синови угледних људи попут доктора, општи-  
нара, економиста и што да не, власника бутика и  
осталих локала које издају, замислите, професори-  
ма из средње. Нико тим јадницима није рекао шта  
су данас права занимања, да је кеш сад невидљив а  
уважен је онај који прода сличицу јазавца са капом  
за милионе. И пазите сад, та сличица не постоји за-  
право, то вам је код који имитира стварност. А ови  
људи и даље свршавају на факс машине, кравате и  
буђави сир од ког пеглају у тајности. Они су ствар-  
но мислили да рађају будућност, а добили су екипу  
квазијебача који и даље верују да је ауди престиж,  
а од стероида им излазе чибуље на гузици. А ја ето,  
седим са њима, мојим крдом и дижем двеста из бен-  
ча, да им набијем бар неки хејт.

*Другови, уморни, поседају на прибине. Поред њих  
пролази Љубав, једноставна девојка из комшилука  
и то у буквалном смислу, јер је њена кућа одмах по-  
ред шерена.*

**ДРУГ 4:** Е овакве рибе су ми мистерија. Фармерке,  
мајица, пунђа. Среди се мало девојко, да се види  
шта имаш да понудиш, ако имаш нешто уопште.  
Одавде видим две ствари: ногице у икс, масна коса.

**ЖУТИ:** Буквално је ишла по пљуге, олади.

**ДРУГ 4:** Сад мора да јој је криво што се није пицнула.

**ДРУГ 2:** Јер си ти ту, а?

**ЖУТИ:** Ишла је успорено, вукла ноге по терену док су  
њихови коменатари пљуштали. Пренео сам само  
делић, да не помислите да су баш толика говна, а  
реално јесу.

**ДРУГ 1:** Дођи 'вамо! Еј!

**ЖУТИ:** Ало бре, зајеби.

**ДРУГ 1:** Ладно си се изложио.

**ЖУТИ:** Ладно јесам. И не знам шта ме ту привукло, јер  
је стварно била обична, у оном смислу да је не би  
приметио на улици или у клубу, можда само ако сте

заглављени у лифту, фазон. Смеђа коса, признајем  
масна, просечне сисе, мада није носила брус што  
им додаје поен и спљоштено дупе. Шта ту има за  
мене? А опет, њене очи су ме позвале да приђем.  
Изблиза, деловала је исто обично, али овај пут, дру-  
гачије. Обично као топла вечера и хладан шприцер,  
као прокувано млеко. Провалио сам да носи пар-  
фем, мирисао је на неко цвеће, сладуњаво и баш јој  
је стајао. Није се тргла кад сам пружио руку, иако  
сам цео дан резао свињско сало. *Хао.*

*Љубав се само смешка.*

**ЖУТИ:** Дај да те испратим до гајбе.

*Љубав се и гаље смешка.*

**ЖУТИ:** Не могу да се сетим шта је причала, али знам  
да ми је дозволила. У њеној улици се осећао смог,  
што ме подсетило на суво месо, што ме опет баци-  
ло у депру, јер је мој живот попутоно усрани круг  
товљења и клања стоке, где нема места за нежност,  
ако је по Њему. А ту, са том обичном ликушом, по-  
желео сам да останем што дуже у месту, мада јој  
је нос потпуно поцрвенео. Испушили смо по две,  
можда три пљуге и морала је да крене. Сад или ни-  
кад. Морам да те пољубим.

*Жути пољуби Љубав.*

**ЖУТИ:** Језик јој је имао укус дувана и мислио сам:  
Биће то добро.

---

## 7. ДАМЕ И ГОСПОДО, БОЛИД

---

*Љубав и Жути у мехуру, шакорети у фази мегеној ме-  
сеца. Све је бајно, али ко то заправо жели да гледа?*

**ЖУТИ:** Започели смо стандардно, уз болидна питања и  
још болидније одговоре. Која ти је омиљена боја?  
А филм? А песма? Шта волиш да једеш, да ли ко-  
ристиш двослојни или трослојни тоалет папир? Ево  
ја лично онај рециклирани, после чега ти отпадне  
и пола дупета.



**ЉУБАВ:** Смешан си.

**ЖУТИ:** А ако вас занима шта је она рекла, ако неког уопште занима на шта се млади данас ложе, морам да вас разочарам. Све је то испарило браћо, ветар однео, истог тренутка кад сам у њеном подруму, међу теглама са туршијом и два првокласна замрзвача због којих би мом оцу од беса отпале све длаци из носа, када сам осетио како се трза под овом шаком, истом која је до јуче драпала само своја муда. *Жути је љубавно љуби, док се Љубав смешка и увија, несиремна за предају.*

**ЖУТИ:** Каква си. Шта ми радиш, еј. Мумлао сам такве ствари, довољно споро да може да их упамти, а и да би јој дао времена да овлажи. А мислио сам да је прелепа, упркос њеном кошчатом дупету, којем сам често био изложен. Једном сам јој чак бројао младеже на леђима и док ово изговарам, схватам колико је то бламантно. Тада сам био глупљи и још су нечије очи могле да ме преваре.

**ЉУБАВ:** Голицаш ме.

**ЖУТИ:** Личе на звезде. Не, кеве ми, шта се смејеш.

**ЉУБАВ:** Волим те.

**ЖУТИ:** Као да сам само то чекао. Растрг'о сам јој одећу као вепар, не, нешто још моћније, као бик, као жебени носорог и уронио у њено обично/необично тело.

**ЉУБАВ:** Будало, поцепао си ми гаће.

*Жути мрмља, Жути је усхићен и у шом, за њега новооткривеном жутику не постоји ништа осим ње и можда мириса туршије.*

**ЖУТИ:** Купићу ти нове. Купићу ти десет пари, пет за сваки дан, пет за ноћ и цепање. Је л' ти се свиђа, кажи. Је л' ти добро? Ау, како си влажна бре.

*Овај коитус се заврши онако нагло како је и почео. Нема ваљаности, али не сумњајте, они постоје. Жути и жуца од поноса и свашта му сада пролази кроз главу. Како нема леише осећаја на чистијавој планети,*

*како би одмах поново, како не може да дочека следећи пут. Али ипак, седи мирно и ћути, како приличи.*

**ЖУТИ:** Није те болело?

**ЉУБАВ:** Мало јесте.

**ЖУТИ:** Замишљао сам како излећем одатле, право до „Спарте“, где је моја екипа редовно пумпала леђа, са slabим резултатима додуше, да им дрекнем: Ко сад јебе свиње?! Имао сам секс са савршено обичном девојком која ме воли, лаже родитеље због мене и не смета јој да бежи са часова јер нисмо иста смена. Наравно, такво одушевљење би одмах показало какав сам лажов и да, наравно, нисам јебао Анђеле и Саре, а камоли Јелене. Понекад мислим како је глупо што не можеш лепо да идеш улицом и вичеш како си јеб'о, јер је то једини успех који има смисла и може да те одведе некуд. Даље од блатњавог дворишта и нашег бољидног натписа: Код нас се коље и кад се пости.

**ЉУБАВ:** Једва чекам да се макнем одавде. Моји ме гурају да упишем учитељски, кажу нећу се снаћи даље, навикли су на мене. Замисли мене као учитељицу молим те. Да говорим деци: Данас учимо писану латиницу. Нити знам писану латиницу, нити ме занима. Данас радимо живот на селу. Нека хвала. Данас децо, певамо химну и разгибавамо се.

**ЖУТИ:** Апсолутно могу да те замислим као учитељицу. Држиш онај штап, па ти га ја отнем, па те мало лупим –

**ЉУБАВ:** Ја бих у Београд.

**ЖУТИ:** Да, сви бисте, јер мислите како ћете се тамо лепо уклопити, забетонирани к'о остали, нико неће да вас провали као уљезе, као отимаче радних места, прљаве дођоше, наоружане сленгом и граматиком, па удри. Немој да си глупа, седи овде, можда и направиш нешто од себе. Тамо ћеш да нестанеш у крду.

**ЉУБАВ:** Душко Радовић је рекао –

**ЖУТИ:** Мислиш да по њиховим факултетима нема веза, нема оног нечији син, па испод стола додавање

купона за масажу или оперу, на шта се већ пале културни људи.

**ЉУБАВ:** Ниси ме ни питао шта бих да упишем.

**ЖУТИ:** Лаже. Хоће да упише економију. Јесам у праву?

**ЉУБАВ:** Архитектуру.

**ЖУТИ:** Још горе. Ко ће теби да повери изглед хотела рецимо? Не знаш ни да се обучеш, глупачо. И даље носиш домаћинке ало, кева ти купује гаће, освести се.

*Љубав се шу расилаче.*

**ЖУТИ:** Ајде удари ме.

**ЉУБАВ:** Нећу.

**ЖУТИ:** Завали ми шамарчину, молим те. Не могу да те гледам док цмиздриш. Ајде, биће ти лакше. Удари ову будалу, удари ме!

*Љубав ја слабашино ошамари, колико да му удовољи.*

**ЖУТИ:** А ни не знаш што се ја овако љутим. Није да мислим да не би знала да направиш зграду, него зашто тамо? Шта је теби тај Београд икада дао, осим мучнине док се довезеш аутобусом до Аутокоманде. Ионако сам све већ смислио. Кад моји одапну или само довољно оматоре да им буде свеједно, продаћу све свиње колико их има и мењам бизнис.

**ЉУБАВ:** А мора да буде баш овде?

**ЖУТИ:** Видиш како разумеш. Која је поента да се курчиш где те нико не зна? Има да направим ланац сервиса за аутомобиле. Први ће наравно да буде у мом дворишту, чисто да ме крене. Бићу најјефтинији у граду док се сви не навикну, а онда брате, скаче цена на макс. Мирис бензина је ипак бољи од масти и крви. Шта мислиш љубави?

**ЉУБАВ:** Лепо је то.

**ЖУТИ:** У преводу: Ти си паћеник, хоћеш до смрти да будеш физикалац што се сређује само за викенд, само за ретке кафанске ноћи где ћеш мало да заборавиш тај твој празан и јадан живот, је л тако?

**ЉУБАВ:** Не стављај ми речи у уста.

**ЖУТИ:** Јесам ја нешто погрешно или је ово прича о мени? Ја, Жути, сам главни лик, а ти си пролазна, ти си нико и још мало нећеш ни да постојиш овде, осим ако те ја не вратим. Разумеш, све зависи од мене и ако кажем да си сад обична хистеруша, онда јеси!

*Љубав заиста устјане да оге са сцене заувек.*

**ЉУБАВ:** Упала сам на буџет и десета сам на листи, збогом. Чекају ме велике ствари, а ти цркни.

**ЖУТИ:** Баш тако је рекла, јер је она, као и све остале, неспособна да мисли на било шта осим својих жеља и своје пичке. Да цркнем, је ли?

**ЉУБАВ:** И да знаш, све моје другарице су те мрзеле. Рекле су да си ружна сељачина и сировина и говно неопевано.

*Жути на ове речи скаче и џуши јој устја обема рукама.*

**ЖУТИ:** Ђути курво, ћути! Ни реч више, курво!

*Љубав која је сада преименована у Курву, коначно умукне, мада није ни љре много љричала. Жути бесни у љразном љросшору.*

**ЖУТИ:** Тако ми и треба кад не знам са женама. Сада ћемо другачије.

---

## 8. ТАТИН СИН

---

*Другови шийкама, риймично угарају о љрибине, да би се створила ајмосфера најљшости и чекања. Жути нервозно хода око једној Друја, који сада иља Кујца.*

**ЖУТИ:** А зашто ми да кољемо свињу купљену код наших конкурената?

**КУПАЦ:** Немој да се вређаш сад сине, код њих је повољније, ја само гледам џеп, шта се више исплати. Твој отац и ти обављате посао без грешке, то не спорим, али ове сезоне нас притегло. Близанци отишли на студије, треба и њима да се шаље. Знаш како је.

**ЖУТИ:** А је л' планирају да се врате, твоја деца, кад заврше то бубање или би само да те измузу и доносе профит престоници? Ако мене питаш, то је незахвално. Што сад да се устежеш и купујеш неку шугаву свињу да би они имали за пиво.

**КУПАЦ:** Не знам ја –

**ЖУТИ:** Ја знам. Сви гледају само да побегну, што пре да забораве одакле долазе, маму им њихову, што пре да плуну на порекло, а самим тим и на тебе. Капираш?

**КУПАЦ:** Хоћеш да кољеш или не?

**ЖУТИ:** Боли тебе курац за будућност, важно само да се крка, је л' тако? Кад лепо све знаш, ајде сам је закољи. Тамо ти је алат, изволи. Ако се зајебеш, ускочићу, може? Шта гледаш, удри! Лако је, што си пичка.

*Ускаче Ошаи, наизглед мирно, али би најрагије свом сину развезао шамарчину да све љуца. Уместо њога, чврсто сјетне руку Куицу и пошайше га по леђима.*

**ОТАЦ:** Комшија, извини. Задржала ме жена. Каже: Мораш да поједеш све, два сата кувам чорбу, а знаш како је, радимо то што нам се каже. Много нас пазе комшо. А ми, будале, само гледамо да изјуримо прего прага. Је л' тако?

**КУПАЦ:** Тако је, тако.

**ОТАЦ:** А овај мој још зелен, мисли да је схватио како свет функционише. Млади, хоће све да мењају, у све ти се они одједном разумеју. А балавци. Је л' тако?

**КУПАЦ:** Дobar је мали, мисли својом главом.

**ОТАЦ:** Е, ал' није његово да мисли, већ руке да користи и да препозна ваља ли месо. Ево комшо, кад гледам ово што си довукао, морам да те разочарам. Неухрањено, шепа и по умазаној гузици, рекао бих да често има пролив, што значи само једно: куга комшо. Неко покушава да ти ували болештину.

**КУПАЦ:** Није ваљда?

**ОТАЦ:** Не мораш мене да слушаш, низ пут је ветеринарска амбуланта па види код њих. Али дуго сам у овом послу, знам да уочим превару. Није хумано

шта раде велике кланице, све због профита, а ако у процесу страда мали човек, кога заболе? Њих сигурно не. Разумеш шта ти причам.

**КУПАЦ:** Где ми је глава била, тако да пацим паре –

**ОТАЦ:** Ништа се не секирај, па пријатељи смо колико већ? Ево, даћу ти двадесет посто попушта на једну од мојих лепотица и још десет преко, на целокупно комадање, сортирање и сушење меса. Шта кажеш?

**КУПАЦ:** Већ сам платио ову, а нема повраћаја.

**ОТАЦ:** А замисли колико би платио лечење за читаву фамилију, када се сви будете отровали? Јесте, чак уз мој великодушни попуст, нису то мале паре, али посматрај ово као инвестицију у дугу зиму, у послушење за пријатеље док гледате дерби, у ситост твоје деце. Шта кажеш?

**КУПАЦ:** Не знам –

**ОТАЦ:** Ово никад не радим, али пошто си ми драг и не могу да поднесем кад неко хоће да зајебе поштеног човека, додајем и ово: Два литра домаће лозоваче, проверено патосира.

**КУПАЦ:** Е, то је већ –

**ОТАЦ:** Шта кажеш?

**КУПАЦ:** Ево рука.

*Рукују се.*

**ОТАЦ:** Ако видиш да се колебају, идеш без милости, да би на крају схватили да никада нису имали избор.

**ЖУТИ:** Наравно ћале, све сам те чуо –

**ОТАЦ:** Шта си рекао?

**ЖУТИ:** Покушава оно старо, али не зна да сам одавно престао да пишам у гаће кад ми се приближи. Не, ЂАЛЕ, не пале форе више. Мало ми се смучило да радим за тебе, не, прецртај то, да радим за било кога и дајем ти месец дана да пронађеш неког радника или више њих, што да не, кад ти већ лепо иде уваљивање свиња.

**ОТАЦ:** Онда марш из куће. Не храним издајнике.

**ЖУТИ:** А не. Ово је моја кућа, а сад сам виши од тебе за главу, па ценим да могу да те добијем.

*Ошац удари Жутио, али он се једва зашешура. Смешно му је, колико да му узврати ударац. Оцу ово поремећи равношежу, па се стројошћа пред ноће своје жене.*

**ЖУТИ:** А види њу, ни гласа. Гале бре, па ни кеву више не можеш да расплачеш.

*Ошац усстане, закашља се, прво благо, а онда то бо-тама пређе у хронични кашаљ.*

**ОТАЦ:** Нешто се чудно осећам.

**МАЈКА:** Јесам вам причала о својој сестри, како је била потпуно другачија од мене, сушта супротност. А ни те речи је не описују како треба. Никада се није чешљала, па су јој се испод првог таласа косе стварале лоптице. Када је отишла поклонила ми је једну такву лоптицу и рекла: Чувај, док не будеш спремна. Бацила сам је, јер се гадим на длаци, а и зато што никада нећу бити спремна. Одлазе само слаби, тако сам знала. А онда је отишла ћерка што је расла у мени седам и по месеци, па је нисам дојила и хвала Богу што је тако. Иначе би испила све моје што не ваља. Пила је кравље млеко и отишла. Остала сам са мојим момцима, лепо сте испали. Један другом пије крв и сада, чини се, сада је тренутак кад старији полако умире. Још једном сам изостављена, остављена да посматрам своје руке урођене у сапуницу, које немам са чиме да упоредим.

**ОТАЦ:** Води ме да легнем.

**МАЈКА:** Не гледај ме као да ћу ти пресудити. Ако сам оволико дуго била глупа, зар мислиш да ћу сада да се оглушим о твоје захтеве, чак кад би било исувише лако да те затучем. А ти сине, не булазни, него нахрани свиње.

**ЖУТИ:** Мислио сам да се насмејем. Ко бре да храни свиње, ало, јесте ви природно глупи, јесте чули шта сам изјавио малопре, како градим своје газдинство, али нисам. Само сам је послушао. Видим да је пролупала и по први пут, плашим је се.

## 9. ТИ ЗА ЉУБАВ НИСИ РОЂЕНА

*Тиха ширеј мајрица. Жути са грутовима седе на ширбинама, што је сада сејаре у клубу. Климају главама у ритму музике, сморени, лоше пијани. Овако је већ иети викенд, ништа се не дешава.*

**ДРУГ 1:** Како шљака?

**ДРУГ 3:** Добро је добро.

**ДРУГ 2:** Како риба?

**ДРУГ 4:** Која тачно?

**ЖУТИ:** Како је све мртво.

**ДРУГ 2:** А шта, кад су све добре пичке отишле. Остале само маторке и малолетнице.

**ДРУГ 1:** А ми у најбољим годинама.

**ДРУГ 3:** Спермићи никад јачи.

**ЖУТИ:** Свако вече почне вишесатним стајањем око барских столова величине подметача, наравно ако нисте ми и имате сепаре. У једном тренутку обавезно приђу три рибе.

**ДРУГ 2:** Она што је авион, има дечка, правило.

**ДРУГ 1:** Она са мањим сисама само жели да пије на наш рачун –

**ДРУГ 3:** И да се похвали после како су ОВИ момци хтели жешће да је појебу.

**ДРУГ 4:** А трећа, најјружнија, е она би се генгенговала, само да је питаш.

**ЖУТИ:** А док дође до тога, нама се спусте и само хоћемо масни бурек. Боље је кад приђу ликови, тад бар могу да се издувам и разбијем неке фаци.

**ДРУГ 1:** А бураз, види ко је.

*Курва пролази заводљиво, маше публици.*

**ЖУТИ:** Да л' има муда да дође у моје место?

**ДРУГ 2:** Ово је једино место дебилу.

**ДРУГ 3:** Немој да направиш срање.

**ЖУТИ:** Дали би они лево мудро само да направим срање. Види је, још је лепо расположена. Минић, штикле,



цео пакет. Види се да се прокурвала, факс мој курац. Ало, шта радиш овде?

**КУРВА:** Што, је л' не смем? Ајде опусти се мало и врати се код својих другара.

**ЖУТИ:** Реко сам да нећу да те видим више. Шта ми овде врцкаш, дошла си да покажеш нама сељацима шта си ново научила, мало да нас бациш у депру.

**КУРВА:** Ај склони се, молим те.

**ЖУТИ:** Што ниси остала у Београду за летњи распуст, него си дотрчала овде. Једва су дочекали да им оде те, знаш то?

**КУРВА:** Одјеби, брукаш се.

*Жути насрне на Курву, она сипине само да врисне и већ ја одвлаче двојица Друјева.*

**ЖУТИ:** Пуштај ме, сад ћу да јој се усерем у живот!

*Избачен из клуба, Жути луша сам.*

**ЖУТИ:** Како ме провоцира, просто да ти се згади кад је погледаш. То што сам сад испред њене гајбе, ништа не значи. Пролазио сам овде често кад је отишла. Њени су завршили фасаду, па сад мање личи на рупу. Ограда је офарбана, видим. Пас им је угинуо, сад имају два нова. Овде сам само јер знам да мора некад да дође кући. Мораће некад да се суочи са мном.

**КУРВА:** Толико ти је стало да ме шпијунираш?

**ЖУТИ:** Управо супротно. Толико те мрзим.

**КУРВА:** Имам дечка горе. Колега. Јебемо се нежно и зна да ми погоди Г тачку.

**ЖУТИ:** Јака ствар.

**КУРВА:** И ако си се питао, имам све десетке. Живим на Бановом брду, то ти је скоро центар.

**ЖУТИ:** Ђале се разболео. Ово јој причам не да бих изазвао сажаљење, него ми је лакше да кажем неком кога мрзим.

**КУРВА:** Жао ми је. Је л' озбиљно?

**ЖУТИ:** Озбиљно ће ускоро да умре. А ја сам изгледа, заглавио овде.

*Курва не зна шта да каже, мада је јасно шта жели. Да се Жути помери, ја да коначно може да уђе у кућу.*

*Жути њен лушајући поглед прошумачи као знак и пољуби је.*

**КУРВА:** Еј, еј, пусти ме.

*Жути је траби за врати, више осрамоћен него бесан.*

**ЖУТИ:** Ти бре, ти – Не заслужујеш моју љубав!

## 10. ГЛАВА ПОРОДИЦЕ ПРЕТИ ДА СЕ ОТКОТРЉА

*Отац лежи на столу, као на поцешку, у боловима је. Мајка брине о њему, а Жути је пошипишен. Његова кућа је последњих месеци пошпала суморнија, ако је мислио да је то уопште могуће.*

**МАЈКА:** Отац ти умире.

**ОТАЦ:** Умирем.

**ЖУТИ:** Знам. Само су о томе причали, она и он. Хтели су да плачем, шта ли? Највише ме нервирало што су се као ујединили против мене. Одједном, није било важно што је ђале повремено млатио кеву и доводио је до лудила својим глупостима или што је кева упорно ћутала и изазивала ђалета или њени позиви мојој сестри, које се више уопште и не труди да сакрије.

**ОТАЦ:** Је л' пита за мене?

**МАЈКА:** Не баш, али у ћутању чујем да се брине.

**ОТАЦ:** Хоће да сврати?

**МАЈКА:** У Америци је, не исплати се.

**ЖУТИ:** Нисам знао да је Зоки импорт-експорт успео да догура до Аризоне. Добра вест. Моја сестра је од издајице постала дебела Американка, а ја сам заглавио као кољач са ускоро мртвим ђалетом.

**МАЈКА:** Отац хоће да прича са тобом.

**ЖУТИ:** Да неће да ме моли за опроштај? Ово је сад звучало као да ја то хоћу, да ми је потребно како бих осетио бар неку утеху, али варате се. Заболе ме шта матори мисли о мени и да ли зна да је био највеће говно читав живот. Само хоћу да ме сви оставе на

миру, да имам празну гајбу и можда неку рибу која ће ту да виси кад ми се пријебе.

**ОТАЦ:** Кад одапнем, ти ћеш, нажалост, наследити све што поседујем. Хоћу да наставиш посао, онако како сам га ја водио. Немој ништа да мењаш, ништа да додајеш. Свиње треба да су дебеле, лење, здраве, муштерије увек задовољне и само мало опљачкане. Јеси разумео?

**ЖУТИ:** А ако све променим. Ако сада, на пример, отворим кочине, па оне истрче на пут, па буду прегажене, шта онда? 'Оћеш да устанеш из гроба да ме премлатиш?

**МАЈКА:** Не причај тако са оцем. У боловима је.

**ЖУТИ:** Да ми је да се извезем на аутопут и слупам негде. Само да побегнем од ових болида. Толико су се радовали кад сам се родио, сећате се, а видим да је то било само да би ми натоварили сва срања, да би све стрпали у мене, сина. Бити син, то је најтежа улога у мом животу.

**МАЈКА:** Изађи сад, сметаш му.

**ОТАЦ:** Хоћу да умрем док ме овај не гледа.

**ЖУТИ:** Слободно ћале, мислим да нико не жели то да види.

**ОТАЦ:** Лепо се проведи вечерас.

**ЖУТИ:** Умало да заборавим човече –

**ОТАЦ:** Срећан рођендан.

---

## 11. ЦРНА РУПА

---

*Црне конфетне падају на Жутио и другове. Исћи клуб, исћи сејаре, музика јечи, али ником није до прославе. Сви једу свеже свињско печење.*

**ЖУТИ:** Данас сам пунолетан у већини, ако не, свим државама на свету. Данас са друговима једем месо и чекам да се нешто деси, док ћале код куће кркла у кревету. Доживео сам двадесет прву годину и то

је ваљда разлог да се патосирам од алкохола. Моји другови су ту да припомогну, ако ми се учини да не могу више, да се киселина већ пење уз грло, да ћу истог часа да рокнем главом о под, они су ту да ми кажу –

**ДРУГ 1:** Ајмо бураз!

**ДРУГ 2:** Само јако, само најјаче.

**ДРУГ 3:** Данас се пије, сутра се умире.

**ДРУГ 4:** Данас си главни, данас си најјачи!

**ЖУТИ:** И да знате, помаже. Стварно јесам најјачи, највећа царина бре. Шта сам све преживео, а ево ме стојим, полетан, моја рука у ваздуху пумпа читаво тело, растем, већи од куће, као одваљен сам од брега. У глави имам камен, моје тело је од нерђајућег челика и ништа не може да га савије. Нико и ништа не може да ме повреди. Ово курчење је од пића сигурно, а можда је то моје природно стање, можда сам тек сад схватио свопствену величину, можда се човеку мозак потпуно развије на дан америчког пунолетства, можда тек сад креће живот, а оно пре је био само лош трип, једно непрекидно спуштање после лошег спида.

*Долази НН, обична женска особа у двадесетим годинама. Дошла је да се проведе и да можда заборави како је невероватно многа боли торња четворка десно.*

**ЖУТИ:** Спазим неку рибу, сасвим случајно и то само зато што је чудно обучена, бар за ово место. Није ни најмање срећена и не смета јој. Њише се, изводи нешто, а ја гледам и мислим: Јебеш све, да видим у чему је ствар.

*Другови у позадини звижде, навијају.*

**ЖУТИ:** Шта то пијеш, воду?

**НН:** Мало ми се врти у глави, па да пресечем.

**ЖУТИ:** Не може то овде, овде се рока до јутра!

**НН:** Шта нудиш?

**ЖУТИ:** Узми моје. Одакле си?

**НН:** Одавде. Што ме тако гледаш?

**ЖУТИ:** И ти си побегла, значи. Смешка се, као да хоће да ми поручи да је боља од мене, да је боља од свих нас заједно. Њу ништа не дотиче, а није ни лепа. Ни то је не дотиче вероватно. Али опет, била је једина непозната, па сам наставио.

**НН:** Мало је мртво овде. Ништа не ради после поноћи, а?

**ЖУТИ:** Радим ја. Рођендан ми је и сад кад то знаш, нема ти друге него да седнеш за мој сто.

**НН:** Нисам то хтела. Одмерила сам ситуацију и видела да је за тим столом свако пијанији од оног другог. Чак су сви изгледали исто. Није то била екипа са којом обично блејим. Али моја другарица се управо вата са неким високим, жгољавим типом, па можда да останем. Да је припазим.

**ЖУТИ:** Ко је то рекао?

**НН:** Ја.

**ЖУТИ:** Немој то више да ти се понови. Ово је моја прича.

**НН:** Није ово мој фазон.

**ЖУТИ:** Ајде, немој да си смарачица. Дођи код нас. И стварно је дошла. Чим је села, погледао сам другове, како бих им сигнализирао да ништа не покушавају. Ова је резервисана за слављеника. Пили смо, бар сам се ја наливао, не знам колико је она пила.

**НН:** Више сам мућкала вино у устима да не испаднем непристојна. Еј, не видим више другарицу.

**ЖУТИ:** Ма добро је она, заглавила у wc-у са неким. Можда да се угледаш на њу.

**НН:** Ипак да је потражим.

*НН проба да устџане, али је Жути брзо повуче да седне.*

**ЖУТИ:** Пусти, девојка се забавља.

**НН:** Хтела сам да одем, али било је тако осветљено, што ме тешило. Све је мирисало на прасетину.

*Жути јој зајуши уста.*

**ЖУТИ:** Нервирало ме што је гледала све десно од мене, али било је касно да пецам неког новог. Све остале

сам или јебао или су биле одваљене од живота са нечијим језиком забијеним у њихово грло. Дођи.

**НН:** Е, ипак ћу да идем.

**ЖУТИ:** Смири се. Већ сам био напаљен, а знао сам, ако остане предуго дигнут, није добро.

**НН:** Нисам више знала где се налазим. Тело ми је отежало и сваки час сам мислила: Ово је тренутак када крећем. Стално је нешто причао и нисам могла да схватим како се ја ту налазим, са тим људима на том и том месту. Пошто нисам могла да схватим, решила сам да се то стварно и не дешава. Мора да сам већ код куће. Другарица још увек није изашла из wc-а, ако је била тамо.

**ЖУТИ:** Не знам што ми се свиђаш. Што ме то питаш? Ако мора да постоји разлог, ево, можда баш због тога што си тако изгубљена и чудна. Какве то везе има? Ти волиш момке, рекла си, ја девојке. Значи можемо да се изјебемо ко људи.

**НН:** Ово и није стварно.

**ЖУТИ:** Ионако смо сами.

**НН:** Кад смо остали сами?

**ЖУТИ:** Смири се, шта ти је.

**НН:** Јесам рекла нешто? Не?

*Другови направе круи око Жути и НН девојке.*

**ЖУТИ:** Када је мени неко рекао не?

**ДРУГОВИ:** Нико никад!

**НН:** Немој.

**ЖУТИ:** Опет. Није више забавно, ало. Можда једном, да изложи човека, али два пута је претерано.

**НН:** Не, не, не, не.

*НН може ово да йонавља колико жели или мисли да је йошребно.*

**ЖУТИ:** Смири се, бре, смири се.

*Другови се њишу у ритму музике. Жути мисли да има секс йренуишо, мада оно шйшо се дешава на сцени никако није шйо.*

**НН:** Нисам се више померала.

**ЖУТИ:** Ђути.

**НН:** Да ли код куће сви спавају сад?

**ЖУТИ:** Не могу дуго да те јебем, еј, је л' чујеш?

**НН:** Одавно нисам јела белу чоколаду, а плочице у које гледам, баш подсећају на њу.

*Жути заврши што што је почео. Стројошћа се на пог. Све је одједном осветљено. Другови се размичу, пројусте НН девојку да оде. Она може да приђе просценијуму, можда пожели нешто да каже, али се предомисли.*

---

## 12. СУТРА УЈУТРУ

---

*Жути се буди, врло унезверен и врло мамуран. Један од Другова му приђе.*

**ДРУГ 1:** Како било бураз?

**ЖУТИ:** Шта знам, јеб'о сам.

**ДРУГ 1:** Није било нешто, а? Само је запалила.

**ЖУТИ:** Само да не носи неку болештину.

**ДРУГ 1:** Кева те тражи. Ђале ти је умро. Моје саучешће.

*Чују се психоделични тонови, налик на шкрију или оширење ножа. Жути устаје у бунилу. Друг га пошайше по рамену, насмејан, па оде да леће на што и постане мршви Ошан. Жути приђе штолу, счане до Мајке.*

**ЖУТИ:** Спремио сам се за најгоре. До сада сам виђао само свињске лешеве и мислио сам: биће брутално. Осетићу да ми се изнутрице затежу и све ћу му опростити. Али то је био само он. Исушен, окупан и нашминкан изгледа. Једина разлика била су затворена уста, јер је увек хркао кад спава. Исти, обичан ђале, нимало страшан. Ништа нисам осетио. Не, то је лаж. Осетио сам пулсирање главе у дупету. Мислио сам да ћу се усрати од мамурлука.

**МАЈКА:** Кажу нешто па да га закопамо.

**ЖУТИ:** Био си говно жив, говно си и мртав.

*Мајка му оћали шамар.*

**МАЈКА:** Био си тежак човек, тежак за ношење и тешке руке кад се наљутиш. Доносио си храну на сто, а за флеке на столњаку ниси марио. Родила сам ти двоје деце и испунила дужност. Једно је отишло, друго је остало да те замени. Од мене толико. Не бих ништа мењала, не знам како.

**ЖУТИ:** Кева лупета, док се ја суздржавам да се не избљујем свуда по ђалету.

**МАЈКА:** Понекад мислим да нас све треба побити. Гледам те и не знам да ли је добро што си жив.

**ЖУТИ:** То ти је од ветра и смога.

**МАЈКА:** Треба убити и оне свиње. Иначе ће само да се множе и множе, а све их чека исто. Свака генерација пресликана и још увек нису научили да их хранимо само да бисмо их појели.

**ЖУТИ:** Не лупетај, него бацај ту земљу.

**МАЈКА:** Бар се смирио. Кад ћеш ти да се опаметиш?

**ЖУТИ:** Што?

**МАЈКА:** Као да си из Њега израстао.

*Мајка баца земљу на Оца и оде. Жути несигурно корача у крућ.*

**ЖУТИ:** Морао сам да одем одатле, морао сам да одем кроз до града на пиво, да бих избео ово зујање. Морао сам, затим, да попијем бар пет, јер једно није било довољно. Сад већ не осећам главу и свеједно ми је. Од сутра почиње неки нови живот, од сутра сам газда куће. И побићу свиње и отворићу сервис за аутомобиле. Ко ће да ми стане на пут? И сад, док се враћам по мраку и бројим беле линије на путу, видим да сам се зајебао. Требало је још једно пиво. Ка мени нека светла, што ме не прегазе. Еј, еј, зајебавам се! Ало бре!

*Психоделична свейла уз прикладну музику. Жути се баца у шпану, као да избећава аућо.*



### 13. ШТА САМ КРИВ

*Друјови, сада Нејпознати (маскирани) момци са шии-кама, ойколе Жушої. Он их све одмери, ња прасне у смех.*

**ЖУТИ:** Не разумем, хоћете сад да ме јебете, шта?

*Један од момака зграби Жушої за врати.*

**ЖУТИ:** Кад сам на почетку рекао: Десиће се нешто баш, баш лоше – Мислио сам на овај тренутак.

*Момак удари Жушої, шачније, развали ња пјесницом њо сред лица, чиме ойшочне сцена пребијања Жушої. У паузама, када Жуши усје да се искобеља на пар сескунди, довикује:*

**ЖУТИ:** Зашто ја? Зашто? Шта сам ја крив, ало!

*У неком шренутику буде и љуш, ња зашреши:*

**ЖУТИ:** Сломићу вам пичке кад устанем, боље одмах да ме рокнете, има да вас нема, има тако да вас сјебем, чујете бре!

*Али после неког времена, Жуши ипак поклекне, склуца се и урла од болова. На крају, сваки од момака ња љуне и врати се на своје место на шрибинама. Жуши не може да се помери. Мајка (мада не само мајка) му приђе. На послужавнику је свињско печење. Она седне поред Жушої, кида месо и једе.*

**МАЈКА** (условно речено): Нећеш? Видиш, сваки домаћин тврди да је његово печење најбоље, да постоји неки одређени трик који само он користи. Али сви греше. Моје печење је најбоље, јер користим само со и ништа више. Све има добар укус када се посоли.

**ЖУТИ:** Мислим да ћу да умрем.

**МАЈКА:** Нећеш.

**ЖУТИ:** Ко су били они момци?

**МАЈКА:** Па носили су маске Жути. Могли су да буду било ко. Хулигани, интервентна, професионални цудо борци, чак твоји другови. Или туђи другови. Мислим да никада нећемо сазнати.

**ЖУТИ:** Не разумем. Шта сам крив?

**МАЈКА:** За почетак, оставио си ме усред сахране. Знаш колико су торбе са храном биле тешке, теглила сам их све до куће.

**ЖУТИ:** Ти ми ниси мајка.

**МАЈКА:** Наравно да јесам. Ти си мој, ти си посебан. Ја сам ти мајка, али и сестра, девојка. Ја сам ти све на свету.

**ЖУТИ:** Ово бре није стварно.

**МАЈКА:** Све је како кажеш, али узми мало меса, ред је. Ми јесмо приказе које одмотавају причу, можда си мислио на то. У том случају, није стварно, ти ниси управо пребијен већ шеташ, пролазиш кафиће и одлучујеш где ћеш да седнеш. Можда успут једеш пљескавицу са свим прилозима. Можда си управо стао да ипак купиш жваке, јер си реално ставио доста лука, а идеш на дејт. Мада мислим да немаш снаге ни да устанеш, јер су ти ноге пребијене.

**ЖУТИ:** Боли паклено.

**МАЈКА:** Ако ти као мајка на пример, кажем, да те ово све време чекало да ли би ми веровао?

*Мајка шриа печење Жушом у уста. Обрише руке и оде.*

### 14. МОЈА ЛОЗА

*Друјови долазе до Жушої подижу ња и односе на шрибине.*

**ДРУГ 1:** Ау, ко те овако средео?

**ДРУГ 2:** Кажу да га ми дохватимо.

**ДРУГ 3:** Јеси им видео лица?

**ДРУГ 4:** Прича се да нису одавде. Неки лудаци што обилазе тако периферије градова и шибалу по мраку.

**ДРУГ 3:** Баш на тебе да налете.

**ДРУГ 1:** Па кад живиш где живиш. Да су дошли у центар, видели би шта је екипа.

**ДРУГ 2:** Кажи, хоћеш да их наместимо? Нико није недодирљив.

**ДРУГ 3:** Све се кад тад наплати бураз, без бриге.

**ЖУТИ:** Ма пусти.

**ДРУГ 2:** Како то? Мораш да вратиш, иначе ће да помисле да могу само тако да салећу људе.

**ЖУТИ:** Мислим да су мене тражили.

**ДРУГ 1:** А што тебе, шта си ти, неки много зајебан?

**ЖУТИ:** Како се звала она, она што сам је јеб'о?

**ДРУГ 2:** Што, да те није она удесила? Лоше си одрадио посао, а? Не знам човече, кога брига.

**ЖУТИ:** Нешто ми се јавља зашто – Мада немогуће. Толико је глупо, не могу да изговорим. Лежим овде, потпуно сломљен у буквалном смислу и тражим разлог. Кога сам толико испиздео да ми ово уради?

Имам листу од више имена, али искрено, јебе ми се за разлог. Имам кућу, ускоро нови бизнис, имам све што ми је потребно да све преокренем у добру причу. Галета више немам што мора да значи да више нисам син, него свој човек. Коначно слободан да оставим траг.

*Жути наило устјане, као да никада није био преишчен. Другови се приицију уз њега, додирују га свуда по шелу.*

**ЖУТИ:** Време је да продужим лозу и донесем на свет шесту генерацију нових, стамених изданака. Да породим сина који ме неће мрзети јер нећу то да дозволим. Створићу армију синова и нико неће смети да их пипне! Осим ове руке која ће их управити где треба. Имаћемо империју, наша коса ће мирисати на бензин, гуме и понос. Ја се настављам, нема ми краја. Можете да ми честитате, постаћу отац.

*Жути поцепа своју мајицу.*

Пише > Жељко Јовановић

Драматуршка белешка / Александра Јовановић, „Прасетина на 178 начина“

## Мирис бензина

Овај комад необичног наслова, структурисан је у сагласности са својим насловом – и формално и тематски. Најпре, могуће га је посматрати као својеврсни рецепт за „припрему“ приче о којој ће овде бити реч, али и као сугестију савременим генерацијама како припремити овај „специјалитет“.

Рецепт за причу о младима данас гласи: узети главног јунака набијеног тестостероном, плус неколико другара који су, као и он, нездовољни животом, наравно додати једну девојку која ће бити малтретирана, али нема везе, и обавезно умешати унезверене родитељи који, ако нису разведени, размењују међусобно барем по једну целу реченицу током дана. У главној улози овог својеврсног „рецепта“ за разумевање садашњег тренутка, као и преовлађујућег начина (формалног) изражавања својственог свом времену је јунак драме једноставног имена – Жути.

Комадом „Свињетина на 178 начина“, обухваћен је његов „развојни пут“, од позиције помоћника свог оца месара у свакодневним пословима клања, транжирања и припремања меса, до остварења властитог сна. Жути, на име, као и већина деце која, данас и овде, у сваком погледу зависе од својих родитеља, сања не само да наследи оца, његов посао, радњу, фабрику меса, дакле све, него и да изврши потпуни заокрет у опредељењима комплетне породице. Јер сви преци јунака комада били су касаци, а први у низу био је прадеда Жутог, који је прву своју свињу задавио голим рукама. Отуда је Жутом намењена иста судбина, а његов циљ је да по сваку цену прекине овај породични низ.

Уместо кланице и радње за прераду меса, Жути ће, када отац најзад умре, и када се он – а не његова мајка

или сестра – докопа наследства, отворити фирму за поправку аутомобила. У њој ће уместо крви тећи бензин, а смрад свежих изнутрица замениће мирис бензинских испарења. О куке више неће бити окачене полутке него аутоделови. Тако ће освета Жутог бити потпуна.

Осим с оцем, Жути своју младост крчми са мајком, типичном злостављаном женом пуном резумевања за све друге осим за себе, са сестром и њењом жељом да из дома оде што даље, и дабоме, с другарима са којима дели склоност ка свему чему иначе данас теже млади. Процес одрастања и преласка главног јунака у категорију одраслих, подразумева бахато понашање, вршњачко насиље, малтретирање слабијих, па и силовања, а улазак у овако дефинисани свет укључује својеврсну иницијацију.

Комад „Прасетина на 178 начина“ писан је вешто, технички дотерано, стилски уједначено и представља јасан поглед, не само на оно што се колоквијално зове „стање ствари“, него је и успела рефлексивна на питања и дилеме наше актуелне стварности. Посебна стилска карактеристика ове драме тиче се структуре њених дијалога. Они су, на име, постављени не само као дијалози које размењују драмски ликови, него је у њима, истовремено, садржан и њихов укупан однос према свету уопште.

На сестрину реченицу „Бићеш ти океј“, Жути ће, рецимо, одговорити: „Само због те лажи, заслужила је да је пребијем. Што ме оставља кеви која ће од те вечери још више да цмиздри и још више да ћути. Што ме оставља Њему, малоумном говнару коме су само свиње на памети и не пита се, шта ћу ја са сазнањем да њене ружне, ситне очи више не гледају у мене...“

# Техничка упутства за ауторе прилога у „Сцени“

**Р**едакција часописа за позоришну уметност „Сцена“ прима радове које аутори предлажу за објављивање током целе године, електронском поштом, на адресе [scena@pozorje.org.rs](mailto:scena@pozorje.org.rs) или [casopis.scena@gmail.com](mailto:casopis.scena@gmail.com). Радове треба доставити као Word документ.

## АУТОРСКИ ТЕКСТ, ПРЕВОД, СТУДИЈА, ИНТЕРВЈУ

- **Фонт:** ћирилица, Times New Roman, 12 pt; латинични делови текста фонтом Times New Roman, 12 pt;
- Пасус: обострано равнање; размак између редова: Before: 0; After: 0; Line spacing: Single. Први ред увучен аутоматски (Col 1)
- Име аутора: на врху стране, **курент болд**
- Наслов текста: **курент болд**
- Наднаслов/поднаслов/: курент обичан
- Међунаслови: након претходног пасуса оставити празан ред, међунаслов написати у новом реду, затим следећи пасус у новом реду, фонт Times New Roman, 12 pt, курент болд
- Навођење наслова књига, студија, драма, истицање појединих речи или целина у оквиру текста: *курент италики*
- За наслове текстова у оквиру зборника радова, позоришних и других часописа, за називе приповедака, песама, за речи које се доносе у наводницима... користити правописне наводнике (пример: „Сцена“)
- Фусноте: обележавање у тексту бројевима од 1.., фонт: ћирилица, Times New Roman, 10 pt; латинични делови текста фонтом Times New Roman, 10 pt;

## ДРАМСКИ ТЕКСТ

- **Фонт:** ћирилица, Times New Roman, 12 pt; латинични делови текста фонтом Times New Roman, 12 pt;
- Пасус: без увлачења, обострано равнање; размак између редова: Before: 0; After: 0; Line spacing: Single.
- Име лика: верзалом, двотачка, један словни размак, текст реплике –

Пример:

МИЛИЦА: Колико је сати?

РАНКО: Немам сат.

- Име лика са дидаскалијом: верзал, дидаскалија у загради италиком, двотачка, један словни размак, текст реплике –

Пример:

МИЛИЦА (*Тељи се и зева.*): Колико је сати?

РАНКО (*Незаинтересовано.*): Немам сат.

(*Узима мобилни телефон и куца СМС поруку.*)



## ТЕХНИЧКА УПУТСТВА ЗА ФОТОГРАФИЈЕ

- Резолуција фајла: 300 dpi или више у размери 1:1 у односу на очекивани формат репродукције
- Минимална ширина (висина) фотографије у оквиру текста: 10 cm са резолуцијом 300 dpi
- Фотографија за насловну страну: висина најмање 22 cm са пропорционалном ширином, резолуција 300 dpi
- Врста фајлова: TIF, PSD и JPG (без компресије)
- Логотипи, знакови и сличне графике дати и у векторским форматима (Ai, CDR, PDF, EPS...), а због универзалне компатибилности најпожељније је да фајлови буду у PDF формату
- Колорни модел:  
колор фотографије: 24 bit Color  
црно беле фотографије: 8 bit Grayscale
- Назив фајла треба да има елементе из легенде фотографије (на пример: bitef1.jpg, bitef2.jpg...), а не апстрактни низови слова, бројева или скраћенице (пожељно је да називи фајлова буду исписани латиничним словима без дијакритичких знакова због накнадне компатибилности у коришћењу фајла у различитим програмима).
- У случају да се материјал скенира (са штампане основе), приликом скенирања укључити „дескрининг“ филтер, уз поштовање претходних упутстава.
- Потребно је приложити одговарајуће податке о извору ликовног прилога (име аутора/фотографа).



---

CIP – Каталогизација у публикацији  
Библиотека Матице српске, Нови Сад

792

Сцена: часопис за позоришну уметност / главни и  
одговорни уредник Милош Латиновић. – Год. 1, бр. 1 (1965)–.  
Нови Сад: Стеријино позорје, 1965–. – илустр.; 22 цм

Тромесечно  
ISSN 0036-5734 = Сцена (Нови Сад)

COBISS.SR-ID 319245

---