

Scena **I / 2023**

Č A S O P I S Z A P O Z O R I Š N U U M E T N O S T

Scena ISSN 0036-5734

Časopis za pozorišnu umetnost

NOVI SAD 2023.

Broj 1

Godina LIX

JANUAR–MART

Scena

UZ NOVI BROJ > 5

I / INTERVJU „SCENE“ > 6

Razgovor sa Tomijem Janežičem, rediteljem

**Cvijetić je u pravu:
Aušvic je konstanta** > 7
(Razgovarao > Igor Burić)

II / TEORIJSKA SCENA > 19

Ruža Perunović

Dramski opus Aleksandra Tišme > 20

Božidar Mandić

Posvećeni teatar > 30

Nina Živančević

**Antonen Arto i pozorište
surovosti (okrutnosti) (4)** > 35

Svetislav Jovanov

Sporedna sredstva (14)
Igra moći, moć igre > 48

Analogija, dvojniki, preobražaj:
nivoi 'drame u dramu' u **Snu letnje noći**

III / FESTIVALI > 52

Marina Milivojević Mađarev

Jugoslovenski pozorišni festival > 53

Svetislav Jovanov

Izvor i zgarište iluzije > 58
Desiré Central Station 2022 – No Filter,
Međunarodni regionalni festival
savremenog pozorišta

IV / OBRAZOVANJE > 62

(Priredila > Marina Milivojević Mađarev)

Intervju sa Zorom Bokšan Tanurdžić,
pozorišnom rediteljkom i dramskim pedagogom

**Da imam dva života, u drugom
bih se manje čudila svemu
što sam radila u ovom** > 63

(Razgovarala > Sunčica Milosavljević)

Biografija:

Zora Bokšan Tanurdžić > 74

Sunčica Milosavljević

Dramske igre Zore Bokšan Tanurdžić > 76

V / ISTORIJSKA SCENA > 82

Siniša I. Kovačević

**Svod teatra u Dubrovniku,
rad slikara Vlaha Bukovca** > 83

VI / AKTUELNOSTI > 90

Siniša I. Kovačević

Teatarski događaji u regionu > 91

VII / SCENSKI DIZAJN > 95

Radivoje Dinulović

Tri predstave Darka Nedeljkovića > 96

VIII / IN MEMORIAM > 103

Žorž Bani (1943–2023)

**Poslednja šetnja pod
Murovim skulpturama** > 104

(Piše > Ivan Medenica)

IX / KNJIGE > 107

Dejan Petković

**Postdramsko u opusu
Aleksandra Popovića** > 108
(Piše > Ksenija Radulović)

Joakim Vujić

Sabrana drame > 110
(Piše > Aleksandar Milosavljević)

Jovan Vojvodić

**Milka Grgurova Aleksić
– kroz poglavlja i činove** > 113
(Piše > Milena Kulić)

Ivica Kunčević

Redateljske bilješke > 115
(Piše > Siniša I. Kovačević)

Dositej Obradović kao dramski junak > 117
priredio Radomir Putnik
(Piše > Jelena Perić)

X / NOVA DRAMA:

ALEKSANDRA JOVANOVIĆ > 120

Biografija > 121

Aleksandra Jovanović

Prasetina na 178 načina > 122

Dramaturška beleška

Miris benzina > 141
(Piše > Željko Jovanović)

* * *

**Tehnička uputstva
za autore priloga u „Sceni“** > 142



ČASOPIS ZA POZORIŠNU UMETNOST

Scena

UZ NOVI BROJ

Novi broj časopisa „Scena“ otvaramo, uslovno rečeno, novom rubrikom, za koju verujemo da će u posebnom vremenu koje obeležava našu svakodnevicu, odjeknuti kao zanimljiv i aktuelan sadržaj od važnosti za pozorišnu umetnost. Opredelili smo se za novinarsku formu intervjua, ali s posebnim naglaskom na teatrološke teme, te smo u ovom broju „Scene“ rezervisali prostor za Tomija Janežiča, priznatog evropskog reditelja koji je značajan trag ostavio i na scenama u Srbiji. Poetika, istraživanje, dileme i posvećenost radu u teatru preovladavaju kao tematski okviri u ovom razgovoru. Verujemo da će pripremljeni, kao i dogovoreni razgovori sa pozorišnim stvaraocima iz Evrope i sveta, potvrditi naše opredeljenje da ovakvom rubrikom aktuelizujemo sadržaj časopisa, a izborom sagovornika

kvalitativno doprinesemo vrednosnom promišljanju svih aspekata umetnosti kojoj pripadamo.

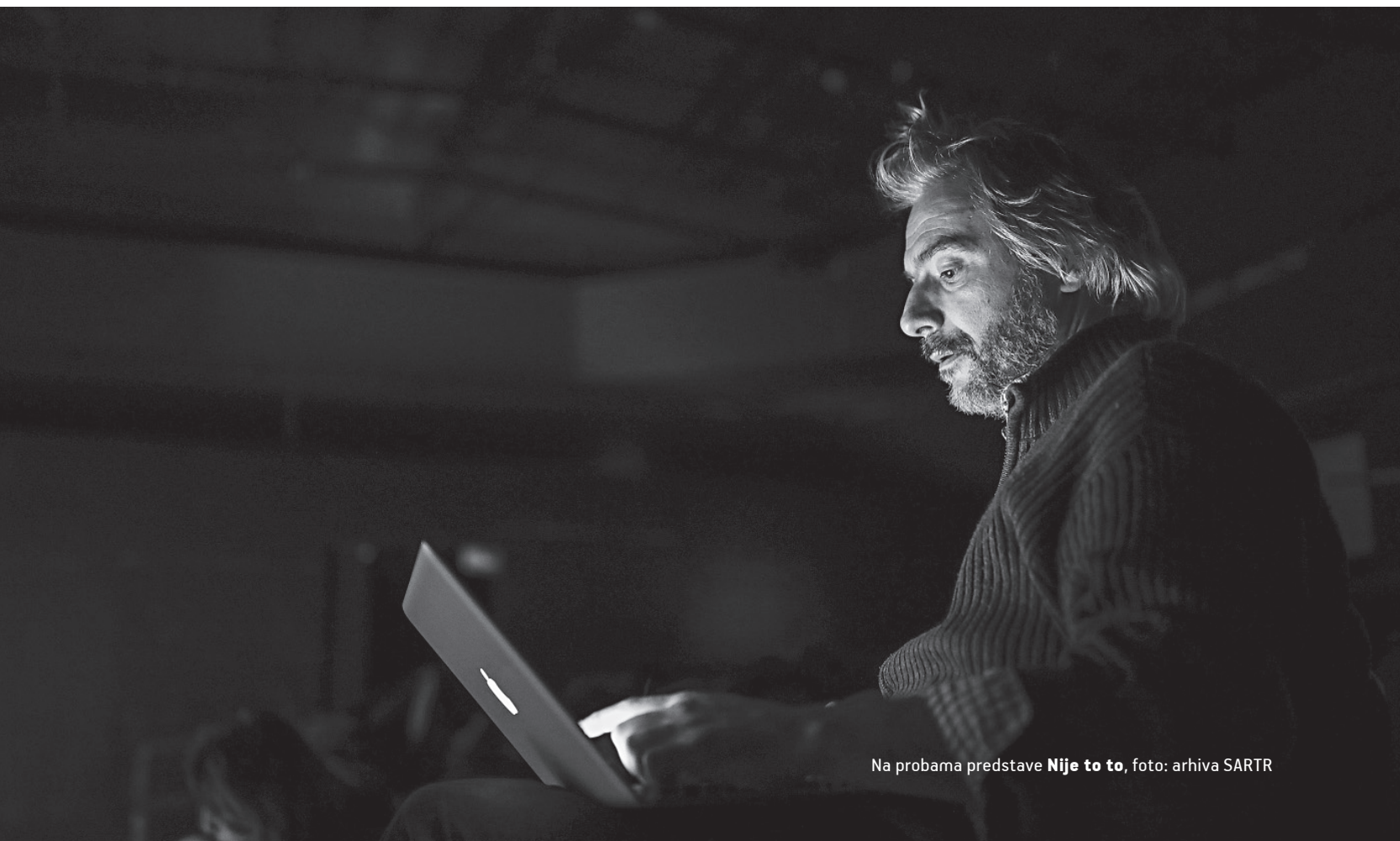
Od ostalih rubrika, na koje su redovni čitaoci navikli, izdvajam zanimljive teorijske tekstove, a posebno članak posvećen dramaturškom opusu izuzetnog književnika Aleksandra Tišme. Takođe, čitaoci mogu pronaći zanimljivosti i korisne informacije u tekstovima koje donosimo u odeljcima posvećenim festivalima i novim knjigama.

Novi broj „Scene“ predstavlja i novi krug, ali i napor redakcije i izdavača Sterijinog pozorja, da teatarske teme kontinuirano budu prisutne u našoj javnosti, ali i šire, u regionu. Stoga verujemo da čitalačka podrška novinama, kao i starim rubrikama neće izostati.



Intervju „Scene“

TOMI JANEŽIČ



Na probama predstave **Nije to to**, foto: arhiva SARTR

Razgovarao > Igor Burić

Cvijetić je u pravu: Aušvic je konstanta

Razgovor sa Tomijem Janežičem, rediteljem

Sećam se *Nahoda Simeona* iz 2006. u Srpskom narodnom pozorištu kao otkrovenja. Nešto spiritualno i jeste bila potka ove predstave. Siročići, oni silni monasi i „rudarenje“ za čvrstom stenom, gradnjom kuće i sav taj nanos jevanđelja u kombinaciji sa poezijom Milene Marković, a u režiji Tomija Janežiča, izgledao je i delovao kao autentična umetnička celina. Neposredovana, iako žestoko ambiciozno producirana, sve sa scenskom kompaserijom kojoj je bio potreban i mini zoološki vrt – sve zbog čega predstava nije mogla nigde da gostuje... I danas sam oduševljen.

Posle je došao *Galeb*. Ne kao *Nahod Simeon*, baš niotkuda, ali (ponovo) kao nešto sasvim novo i drugačije, baš kao ono za čim vapi Trepļjev Filipa Đurića u jednoj od najupečatljivijih scena kompletnog mog privatnog i profesionalnog pozorišnog iskustva. Bile su to scena koje su menjale odnos cele generacije publike, glumaca, pa i reditelja prema onome što se naziva pozorišna predstava. Ali i prema onom što definiše odnos dramskog teksta i scenske radnje, prema onome što nas zanima i što nas se tiče kao ljudskih bića, a što je od vitalnog značaja – bliskost i emocija...

VEĆA RADOST MI JE DA PRAVIM PREDSTAVU NO DA PRIČAM O NJOJ

Tomi, srećemo se u Subotici, petnaest godina posle *Nahoda Simeona*, deset posle *Galeba*, predstava koje su, svaka za sebe, menjale moje gledalačko iskustvo, a i danas se pominju kao najvažnije predstave nastale u Novom Sadu i Srbiji proteklih decenija. Kako Vama sada izgledaju motivi tih predstava i njihovo dejstvo?

To su za mene dve veoma važne predstave. Kako na njih gledam danas? S obzirom na godine koje ste spomenuli, pomislim prvo na to, kako sam kao student gledao na predstave od pre deset, petnaest godina. Slušao sam o tome kao o nečem davnom. Prema tome, pretpostavljam da mladim ljudima danas – ako im nekim slučajem neko pomene te dve predstave – to zvuči kao nešto prepotopsko, čak nisu sigurni ni da li je njihov reditelj još uvek živ. Mislim da to nije loše imati u vidu jer se sećam svoje mladalačke rezervisanosti dok sam slušao mitove o nekadašnjim predstavama.

Ovo kažem znajući da mi je veća radost kada ljudima igram predstavu nego kada pričam o prošlosti. Ovo saznanje me na čudan način istovremeno i smiruje,

Sa probe predstave **Čovek**, foto: Stas Levšin / BDT G. Tovstonogova



jer mi pokazuje da meni živo pozorište ipak znači više od svega, ali i da mogu lakše i sigurnije da se prisetim tih meni dragih predstava. Dve pomenute predstave su me definitivno odredile. Kad pomislim na njih, setim se kreativnog poleta. Bile su važne zbog dragocenih saradnji sa svim predivnim umetnicima, kojih neću sada redom nabrajati. To su za mene bile velike predstave, ne nužno zbog samog formata, nego zbog osećanja oslobođenog umetničkog gesta; one su bile prostor razigrane pozorišne mašte. Uživao sam da ih komponujem. Jedna i druga, predstavljale su posebne izazove, ogromnu investiciju, nekakvu temeljnu i beskompromisnu pripremu i predanost u procesu rada, ali i stvaralačku fleksibilnost koja je bila neophodna da bismo odgovorili na sve okolnosti, pa i da bismo se suočili sa rizikom. Za obe predstave sam bio lično vezan a, istovremeno, čini mi se, imao sam dovoljno distance da sam mogao da ih sagledavam i igrajući ih sastavljam. Tu su bile i srećne okolnosti da su te predstave uopšte mogle nastati, a tih srećnih okolnosti između ostalog ne bi bilo bez rukovodstva pozorišta, koje je bilo dovoljno ludo da veruje u nastanak tih predstava. Za obe predstave je, kao i uvek u pozorištu koje je kolektivna umetnost, bila zaslužna kompletna ekipa. Mislim, da smo voleli te predstave, a i da ih je publika volela. Imali smo privilegiju da nam ljudi, koje smo znali, ali i koje nismo znali, pišu dirljiva pisma i poruke zahvalnosti za sve što su u tim predstavama proživeli opisujući koliko su im te predstave značile. Naravno da to donosi smisao ovom poslu i pruža mi podršku, a i na neki način me, mislim, obavezuje na budući produktivni rad.

No, pomerimo se od ove dve predstave. Sreća je kada nastane predstava koju neki ljudi doživljavaju kao značajan događaj, predstava koja i za mene samog ima poseban značaj, a istovremeno se publika u raznim zemljama u nju zaljubi – kao što je to, recimo, bio slučaj sa *Galebom*, a prihvate je i umetnici i umetnička struka, pa predstava dobije mesto u međunarodnom kontekstu... Kada se sve ovo dogodi i bude potvrđeno na osnovu relevantnih, brojnih i objektivnih kriterijuma, onda bivaju smanjene

mogućnosti za nečije ili vlastite sumnje (a za mene to svakako važi) i za relativizovanje vrednosti takvog rada; onda – možda ne prvi put, ali barem u nekom trenutku – imaš osećaj da si negde stigao... Gde? U pozorište. Gde sam sve vreme i hteo da stignem. Tamo, dakle, gde sam sve vreme bio i možda sam to ranije ponekad slutio. I nema dalje od toga. To onda može da bude tačka dolaska ili tačka polaska.

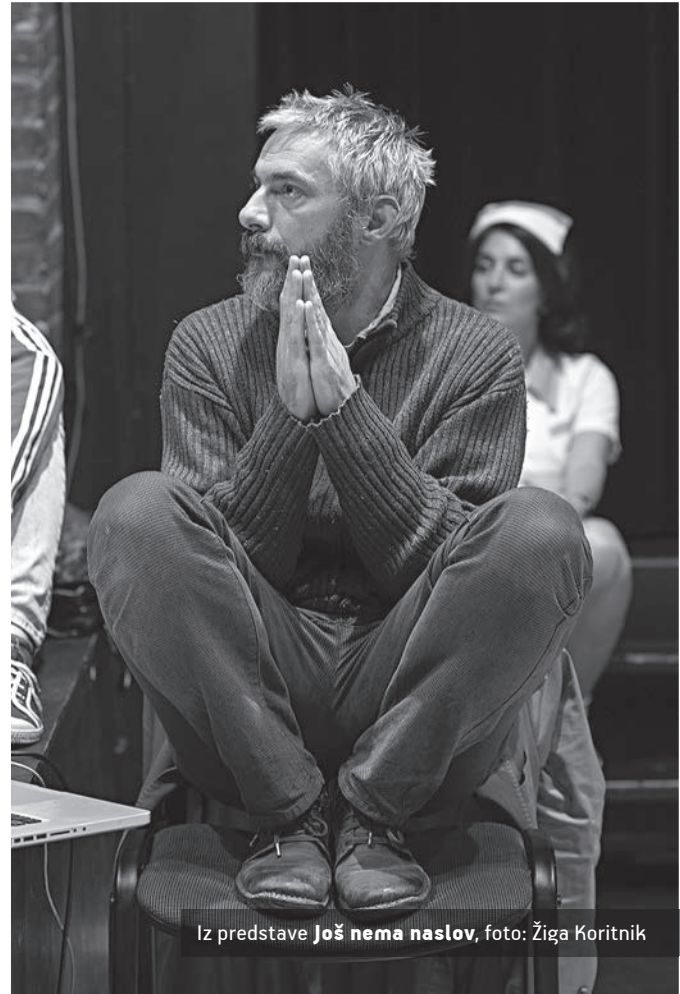
Pozorište je efemerno. Nekada možda nisam znao kako da se pomirim s tom činjenicom, a danas u njoj vidim srž i, priznajem, u tome – ako ikako mogu – uživam. Ne u samoj činjenici, nego u onome što ova činjenica pruža – u jedinstvenosti prisustva u pozorišnom događaju. Drugim rečima, onih predstava, koje ste pomenuli, više nema. Najbitnija je ona predstava koja je sada. Igranje predstave je neuporedivo veće zadovoljstvo i ispunjenje od sećanja na predstave. Kao umetnik vredim koliko vredi moja poslednja predstava – u njoj se vidi ili ne vidi moja umetnost. Svaki sledeći rad nanovo uramljuje i kontekstualizuje sve prošle radove.

Bilo je tada još nekoliko njih aktuelnih u Beogradu: **Putujuće pozorište Šopalović, Šuma blista...** Gde ste još bili i šta ste radili, tj. šta se sve u međuvremenu kod Vas događalo, šta biste izdvojili?

Predstave koje pominjete pozvane su na značajne festivale, što je imalo za posledicu i niz poziva iz inostranstva, pa sam posle toga režirao nekoliko predstava u Norveškoj, Rusiji, Italiji, Litvaniji itd. Tamo su nastale značajne i nagrađivane predstave, moj pozorišni put se nastavio...

Šta bih mogao da izdvojim? Prvu u nizu tih predstava režirao sam u Petrogradu, u Boljsoj dramskom teatru, to je bila predstava po knjizi Viktora Frankla koja je i dalje, već devetu sezonu ako se ne varam, na repertoaru. Predstava je nominovana za četiri „Zlatne maske“, najznačajniju rusku pozorišnu nagradu.

Svoju poslednju predstavu (za sada) sam režirao u Litvaniji, to je bio *Ujka Vanja*, u Malom državnom pozorištu



Iz predstave **Još nema naslov**, foto: Žiga Koritnik

u Viljnusu. I ona je takođe višestruko nagrađivana najvišim litvanskim pozorišnim priznanjima. Imali smo sreću i sa ostalim predstavama koje su bile veoma dobro prihvaćene i nagrađivane.

Osim toga, predavao sam i držao radionice u raznim zemljama i na raznim festivalima. Rad sa studentima je, inače, u poslednjoj deceniji za mene postao sve značajniji, jer navijam za mlade ljude i slavim njihove vanredne uspehe koji su postali redovni.

E pa da, izdvojio bih možda i to što sam nakon jedne decenije ponovo režirao u Sloveniji i napravio dve meni drage i važne predstave. Rad na predstavi *Še ni naslova* (*Još bez naslova*) u Slovenskom mladinskom gledališću trajao je godinu i po dana, i to je doista bio kreativan i ispunjujući proces rada, poput onog na *Galebu* kojeg ste spominjali.

Režiram sve manje. U prošloj godini naprimer nisam režirao. Trenutno imam neke planove, ali pokušavam da ih uskladim sa porodičnim životom, što znači da u ovom času mahom izbegavam da režiram u inostranstvu, gde sam – kada se sve sabere – proživio ko zna koliko godina.

BEZ GLUME, MOLIM!

Niste odustali od eksperimentisanja ni radeći na predstavi *Nije to to* u Beogradskom dramskom pozorištu.

Predstava *Nije to to* je nešto sasvim posebno. Drago mi je, inače, da pominjete eksperimentisanje koje je za mene suštinski deo umetničkog stvaranja. Kada pogledam unatrag, učini mi se da me oduvek zanimalo da pozorište svaki put nanovo mislim, što je nekada rezultovalo vrlo različitim predstavama, a neke od njih bi s pravom mogli da nazovemo i eksperimentalnim. Ipak, to nije slučaj s predstavom *Nije to to*. Nikada mi nije bio cilj da gradim prepoznatljivu estetiku svojih predstava, iako se to, pretpostavljam, na određeni način barem u nekim periodima neminovno događalo. Tačno je da sam u predstavama eksperimentisao za mene novim principima, postupcima, strategijama, a one su se zatim često razvijale i u nizu sledećih predstava. Na primer, osnova za predstave *Galeb* SNP-a i *Tri sestre* Slovenskog mladinskog gledališća, koja je pre dvadesetak godina gostovala u Beogradu, pa i za mnoge druge predstave, bilo je eksperimentisanje s glumačkim pristupima unutar „Studija za istraživanje umetnosti glumačke igre“. Zagrebačka predstava *Bez glume, molim!*, koja je s jedne strane bila posledica eksperimentisanja u pomenutom studiju, s druge strane je bila osnova za postupke u

mnogo kasnijim predstavama koje su uključivale rad na autobiografskim materijalima. Mnoge intervencije u predstavi *Putujuće pozorište Šopalović* bile su važne za neke kasnije predstave. Da nije bilo predstave *Smrt Ivana Iljiča* u SNP-u, kao svojevrsnog javnog čitanja, možda ne bi bilo predstave *Čovek* u Petrogradu, a bez *Crnca* u Rijeci na bi bilo *Doplera* u Trondhajmu, dok bez *Još bez naslova* ne bi bilo *Sedam pitanja o sreći*, ili bez rada u Italiji na *Ujki Vanji* ne bi bilo *Ujke Vanje* u Litvaniji... Možda bih za svaku predstavu mogao reći kroz koju se predstavu nastavila. To bi moglo da važi i za predstavu *Nije to to* koja je ukorenjena u nečemu što sam već ranije radio, a s druge strane, u njoj smo se upustili i u nešto sasvim novo.

Začudno mi je što je ova predstava više zasnovana na jeziku likovne, vizualne scenske instalacije, da ima primesa performansa i fragmente dramskog, odnosno dramske radnje. Iako ekspresivna, u velikoj meri bila je hermetična, što se moglo posmatrati i kao otvorenost za asocijacije i nova polja značenja... Kako je predstava nastala i šta ste s njom želeli da isprobate, tj. uradite? O kojem stepenu razvoja u Vašim pozorišnim istraživanjima ona govori?

Tačno, u pitanju je predstava napravljena za gledaočevu kontemplaciju, za njegove asocijacije i fantazije. Ali to u nekom smislu može da važi za svaku predstavu. Neki su je doživeli kao predstavu o kraju sveta, o rušenju pozorišta itd. To je, između ostalog, predstava o nepojmljivom nasilju. Za mene je reč „nepojmljivo“ bila ključna reč u ovom radu. Bavio sam se time kako ljudi konstruišu pojmove, artikulisanjem traume na primer, i suočavanjem s nemogućnošću da se istina u celini artikulise. U pitanju je, možda, tema koje se dotiče Adorno čuvenom rečenicom: „Pisati poeziju posle Aušvica je varvarski“, ili Darko Cvijetić izjavom u nedavnom intervjuu: „Poezija i jest barbarstvo... Aušvic je konstanta“.

Uzmimo, naprimer, činjenicu da su za vreme rata u Sarajevu, gde je predstava nastajala, snajperisti ubili ko zna koliko dece. Dece u koju su ciljali snajperisti mirnom



Na probama predstave **Nije to to**, foto: arhiva SARTR



Iz predstave **Još nema naslov**, foto: Žiga Koritnik



rukom – ne slučajno no namerno, ne jednom nego serijski. Dakle, snajperisti, koji su, kao svi u školi, učili da neke stvari, poput ubijanja dece u Kragujevcu za vreme Drugog svetskog rata, ne smeju da se ponove. Da ne pričam o tome da je u Srebrenici ponovljen, pa i tri puta nadmašen taj stravični masakar talaca u Kragujevcu, koji važi za jedan od najvećih ratnih zločina u Drugom svetskom ratu, a o kojem smo svi učili. Ili, ako tražimo primere udaljenije od nas, da su ugledni japanski naučnici za vreme Drugog svetskog rata (a ovaj podatak se spominje u predstavi) pravili bezbroj nezamisivih letalnih eksperimenata na živim ljudima, uključujući decu, bebe, trudnice. Uzgred, evo još jedne nepojmljivosti: mikrobiolog Širo Iši, koji je vodio Jedinicu 731, dobio je imunitet pred međunarodnim tribunalom od vlade SAD–a u zamenu za informacije i nastavak istraživanja u okviru američkog programa biološkog oružja. Ima bezbroj drugih jezivih primera.

Cvijetić je upravo: Aušvic je konstanta. Šta može da obuhvati nepojmljivu istinu ove činjenice u svim njenim dimenzijama? Po Lakanu, istina je uvek privremena zbog nemogućnosti da se artikuliše u celini. Ona je u celini nepojmljiva. Kao što sam već rekao u nekim intervjuima: to ne znači relativizaciju istine (iako ona svakako jeste relativna), no pre suočavanje sa nemogućnošću da se ona obuhvati. Priča je svojevrsno neophodno bežanje koje nam je potrebno da ne bi ostali zaustavljeni i smrznuti u nemoći „umlja“ (ne bezumlja). Ona je privremena, uteha u hitnim slučajevima i funkcionalno je evolucijsko rešenje homo sapijensa da bi mogao da se kreće dalje.

Istina ima strukturu fikcije. Istina pojedinca (ili društva) i ne postoji pre nego što je on(o) ne artikuliše. I dimenzija istine se zapravo pojavi samo kada se pojavi jezik.

Kakve veze to ima sa pozorištem ili sa predstavom? Pa, meni se čini, veze su neposredne. Predstava *Nije to* onemogućava klasični narativ. I u nekom smislu pruža refleksiju našeg strukturisanja pojmova, našeg „umlja“ i načina na koji kao gledaoci projektujemo svoje fantazije, strahove, zaključke, veze i asocijacije. U predstavi je

uspostavljen neočekivani odnos sa dramskom partituroom koja postaje referenca i koja se u nekom trenutku pominje poput drugih referenci. Postoje, znači, reference, činjenice u svakom trenutku predstave, a ne postoje razlozi, ne postoji motivacija, cilj; naprosto se ređaju činjenice. Poželeo sam da stvorim predstavu bez linearne, uzročno-posledične priče i u tome postoji niz uzbudljivih izazova. Zapravo, nije tačno reći „poželeo sam“. Smatrao sam da je, kada je u pitanju Sarajevo, neophodno napraviti takvu predstavu. Rat u Sarajevu je za mene sinonim nepojmljivosti. Ta predstava je za mene najličnije vezana upravo za to. Ovu predstavu doživljavam kao spomenik.

Upravo je u Subotici, na Festivalu „Dezire“ pre dve godine igrana ova predstava i nekoliko ljudi ju je sada spominjalo. Ona je tamo ostavila veoma snažan trag, kao i u nekim drugim pozorištima gde je odigrana. A iz nekog razloga je nešto posebno, što se toga tiče, bio Beograd. Možda zbog dezinformacija koje su dovele do pogrešnih očekivanja i tumačenja, možda zbog toga jer nije igrana u prostoru koji bi za nju bio najbolji, možda zbog nečeg trećeg – teško mi je da ovo poptuno procenim jer nisam tamo mogao da budem prisutan. U svakom slučaju, to nije uobičajena predstava pa su i kritike i reakcije bili neuobičajene, a bilo je ih je različitih – od onih koji predstavu smatraju remek delom do onih koji su je odbacili jer nisu znali šta bi s njom. Taj odziv nije bez razloga, pogotovo ako je nekome u pozorištu uobičajena dramska struktura. U pitanju je nekonvencionalna predstava koja ne priča obuhvatnu priču na uobičajen način jer se bavi upravo neprepričivim. A osetljivost teme, opet, ima – kada je u pitanju društvena reakcija – svoje posledice, no to je možda stvar moguće psihoanalitičke refleksije.

Što se tiče likovno-vizuelnog aspekta, koji spominjete, ova predstava u nizu drugih predstava koje sam poslednjih godina radio jeste drugačija od ostalih, ali sigurno ima i nekih dodirnih tačaka između njih. U poslednjoj deceniji ovaj deo je za mene na neki novi način postao ključan, pogotovo u kontekstu dramaturških

strategija predstave. Scenski prostor počeo sam da razumem i koristim drugačije.

PRAĆENJE PROCESA NASTAJANJA PREDSTAVE ZA MENE JE PRIVILEGIJA

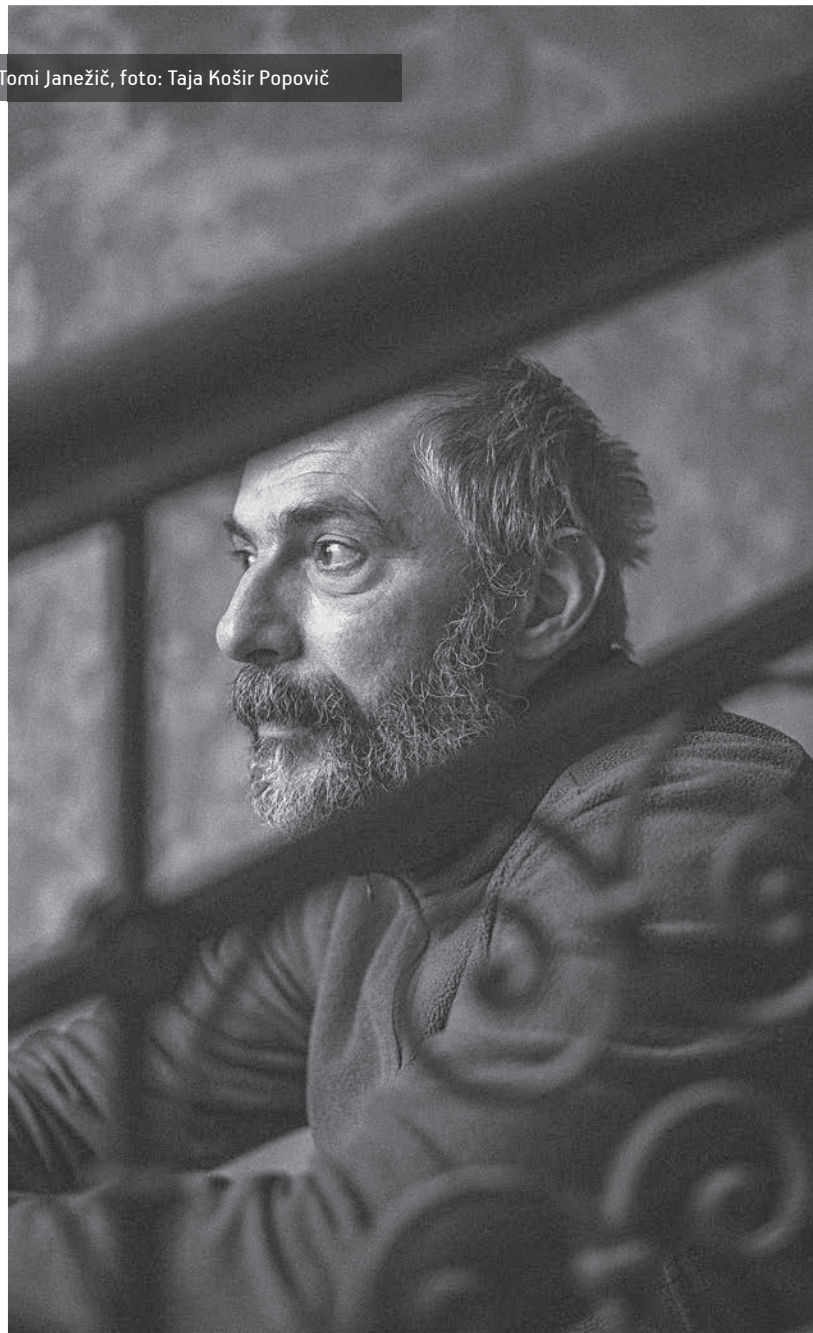
Gledao sam Vas kao saradnika u predstavi Katje Legin **O, kako uobičajeno** u kojoj se situacija obrnula. Katja je do sada uglavnom bila Vaša saradnica.

Veliki sam obožavatelj Katjinog rada i sa zadovoljstvom dozvoljavam da me iskoristi ako joj je potreban razgovor ili pogled spolja ili savet u njenom procesu. Bojana Robinson i Katja su predstavu uglavnom pravile same, u raznim fazama priključili su se saradnici, među kojima značajnu ulogu u predstavi imaju Tomaž Grom i Nina Rajić Kranjac. Ja u predstavi u principu ne sudelujem, ali sam pristao da uskočim sa uvodom u izvođenjima u Sloveniji i Subotici, gde sam uživo kreirao svetlo i, priznajem, u tome uživao. Praćenje procesa nastajanja predstave doživljam kao privilegiju i uvek pronalazim mnogo toga što je za mene u umetničkom smislu inspirativno.

Otkako sam učestvovao u psihodramskoj pozorišnoj radionici na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, zanima me veza između našeg unutrašnjeg sveta i uloga koje igramo u životu, pa prirodno deluje da se ova tema nadoveže i na uloge koje glumci igraju u pozorištu. Šta je za Vas, kao sertifikovanog psihodramskog psihoterapeuta, bio predmet istraživanja u svetu psihologije i povezivanja s umetničkim svetom? Koliko je moguće primeniti tehnike psihodrame u režiji? Kakva su Vaša iskustva i kako je psihodrama uticala na Vaš umetnički rad?

Prvo mi svakako pada na pamet grupa. U pozorišnom radu imao sam, pre edukacije u psihodrami, mnogo iskustva u radu s grupama sa kojima sam takoreći dnevno radio, a ipak nisam ni približno bio svestan koliko na tom polju ima znanja, i tek sam kroz edukaciju mogao da na novi način primetim i analiziram sva dešavanja u grupi.

Tomi Janežič, foto: Taja Košir Popovič





To je, po meni, dovelo do mnogo zdravijih, kreativnijih, efikasnijih grupnih umetničkih procesa. Druga stvar je psihodrama kao platforma kroz koju se mogu aktivno analizirati različiti procesi koji se odvijaju ne samo za glumca ili za reditelja u toku rada na predstavi, ili u samoj predstavi, nego i za umetnike iz raznih polja umetnosti tokom njihovih umetničkih procesa. U teorijskom smislu za mene su bili važni, za promenjen pogled na umetnost kao takvu, različiti npr. psihoanalitički autori, iz čijih knjiga inače možda ne bih studirao. Autor, kojeg ponekad pominjem, jedan od retkih koji su pisali o umetničkom procesu, bio je Oto Rank, a ima i nekoliko drugih – Vinikot ili Hana Segal.

Što se primenjivanja psihodrame tiče: svakako je tehnike moguće primeniti u umetničkom i pedagoškom radu, i tome se posvećujem poslednjih petnaestak godina,

a prvi susret s psihodramskom radionicom u glumačkom studiju imali smo ranije, ako se ne varam, još 2000. godine. To je uticalo na moj rad. Osobito sam u razdoblju pre novosadskog *Galeba*, u periodu kada dve godine nisam režirao, počeo nanovo da mislim pozorište i pozorišnu pedagogiju; počelo je postepeno da se kristalizuje za mene novo razumevanje kreativnosti i nov pristup umetničkom i umetničko-pedagoškom radu, upravo kao posledica višegodišnje psihoterapije i psihoterapijske edukacije. U nekom sam smislu oduvek tražio i razvijao pristupe koji bi omogućavali veću kreativnost u umetnosti i pedagogiji umetnosti. Otuda moj interes za glumačke kreativne tehnike, kojima sam se godinama intenzivno bavio. Psihoterapijska znanja – osim psihodrame recimo i grupna analiza – donele su mi iznenađujuće mnogo ne samo u ličnom nego i u profesionalnom smislu, pre svega

na planu ostvarivanja zdravijih i efikasnijih umetničkih procesa.

Sve je to poslednje decenije dovelo do usredsređenog interesovanja za lične (i grupne) procese u umetnosti. Ako, s jedne strane, terapija umetnošću menja život, tj. utiče na – recimo tako – lične procese (terapijska snaga umetnosti nije ništa novo, i umetnička terapija je postala takoreći nauka za sebe), zanimaju me i lični (i grupni) procesi koji utiču ili, bolje rečeno, vode u umetnost.

Zašto nastaje značajan umetnički rad? Šta blokira, inhibira, ometa, sprečava umetnički proces?

U tom smislu čini mi se neophodno da umetnička pedagogija XXI veka koristi znanja iz različitih struka koje su se razvile tokom poslednjih sto godina. Ako bi se za Stanislavskog moglo s pravom reći, da je bio ispred psihologije svog vremena, jer je to tada bila mlada naučna disciplina, danas pozorišni i klasični pozorišno-pedagoški rad prečesto ostaje zastareo i ne ažuriran o svemu što odavno postoji.

Od ovdašnjeg umetnika i pedagoga Deneša Debreija, često i Vašeg saradnika, saznao sam da periodično pravite radionice i vodite neku vrstu umetničkog centra u Sloveniji. Ovde u Srbiji se o tome malo zna, pa nam kažite nešto više o tome.

To je Kreativni centar „Krušče“ gde i Katja i ja živimo. To je imanje sa više kuća, gde dolaze umetnici iz celog sveta. Zapravo ne samo umetnici. Najživlje je tokom leta u vreme – kako ih zovemo – malih festivala. Poenta tih susreta je, da učesnici i gosti iz raznih, ne samo umetničkih oblasti, zajedno prolaze kroz grupni rad, vode razgovore, učestvuju u radionicama i deljenju umetnosti, kao što su predstave, koncerti, izložbe. Ostvaruje se privremena zajednica. Neki ljudi dolaze na dan, drugi na nekoliko dana. Zapravo je reč o susretu ličnih i umetničkih procesa. Zanimljivo je promatrati kako vrhunska umetnost u tom kontekstu pokreće lične procese i kako lični procesi u inspirativnom kolektivu vode u umetničku kreaciju.

Tokom godine imamo redovne psihodramske grupe na Kruščama, svaka dva meseca organizujemo vikend pozorišnu laboratoriju, a povremeno i psihodramske i pozorišne radionice. Tokom sezone dolaze umetnici ili umetničke grupe na rezidenciju, a ponekad se dešavaju i predstave, koncerti, izložbe, pošto je sve više ljudi zavolelo ovaj prostor. Ugostili smo i psihoterapijske kongrese, radionice, letnje škole i filmske ekipe koje su snimale, kao i sve drugo za šta smatramo da pripada ovom prostoru. U poslednje dve, tri godine Katja i ja se sve više posvećujemo ovome. To je obaveza ali donosi i posebnu gratifikaciju. Naravno da već dugo maštam o tome kako da konačno tamo režiram predstavu. To mi je ovogodišnji plan.



Na probama predstave **Nije to to**, foto: arhiva SARTR



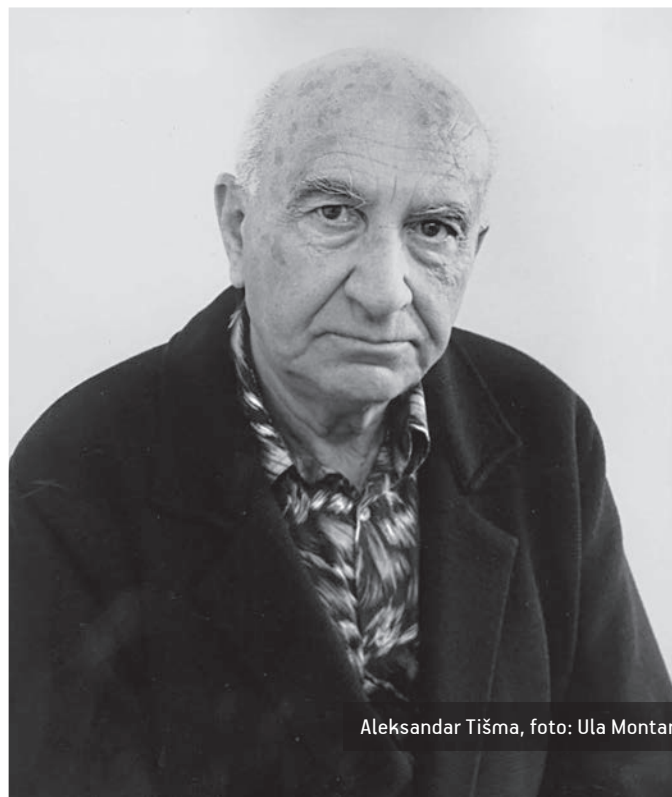
TEORIJSKA

scena

Piše > Ruža Perunović

Dramski opus Aleksandra Tišme

Ovih februarских dana 2023. godine navršava se dvadeset godina od kako je preminuo Aleksandar Tišma¹⁾ – po rečima Lasla Vegela *najveći novosadski sin* – pisac koji je više čitan u evropskim nego srpskim kućama, osobenjak, šetač, kog su prirodna povučенost i problematičan identitet proizveli u pisca. Smatrajući da književnost ima apsolutnu nadmoć u odnosu na istoriju i statistiku, Tišma piše ponajviše o nesrećnoj sudbini čoveka, o refleksima velikih istorijskih dešavanja na život običnih ljudi, svojih sugrađana, o žrtvama i dželatima, o promašenim ljubavima i neutoljenim strastima, rasturenim domovima, o kapoima i logoraškim prostitutkama. Tragajući za istinom koja mora biti izrečena, Tišma, kao retko koji pisac, raskrinkava зло i ne plaši se da siđe do samog dna ljudske patnje. U najznačajnijim književnim ostvarenjima ovog pisca, dominantne teme su rat i sudbina čoveka u ratu, naročito jevrejskog čoveka. Stoga, kada govorimo o poetici Aleksandra Tišme najviše govorimo o pitanju identiteta, o nepripadanju i usamljenosti u svetu koji se doživljava kao opasnost, u kom se neprekidno traga za bezbednim mestom za život, da bi se naposljetku



Aleksandar Tišma, foto: Ula Montan

1) Aleksandar Tišma (16. 1. 1924 – 15. 2. 2003)

shvatilo da takvo mesto ne postoji, da su svuda samo jed i patnja. Likovi u njegovim romanima žive u teškim ratnim okolnostima, ali oni nose još teže breme jevrejske sudbine, ili (kao i sam autor), jednako problematičnu podeljenost, podvojenost između hrišćanstva i judaizma. U oba slučaja, svesni su svoje izdvojenosti, (pred)određenosti poreklom zbog kojeg svakog časa mogu biti eliminisani kao nepoželjni za život u zajednici.

Sve prethodno izrečeno predstavlja sumirano, opšte znanja o celokupnom književnom opusu Aleksandra Tišme. Međutim, zbog specifičnosti teme kojom se u ovom tekstu bavimo, dakle javnosti manje poznatim, dramskim stvaralaštvom našeg pisca, smatramo da je važno objasniti kontekst u kom nastaju njegova najznačajnija dela. Ukazaćemo i na razvoj Tišme kao pisca, jer je dugotrajno i specifično sazrevanje, a samim tim i dolaženje do književnih priznanja, usko povezano ne samo sa nastankom proznih dela, po kojima je ostao najviše zapamćen, već i sa nastankom drama.

* * *

„Živim za svoje fiziološke potrebe, u koje kod mene spada i pisanje.”

Važno je, na samom početku, naglasiti Tišminu nesvakidašnju posvećenost književnom radu, kao i izričitu, beskompromisnu zakletvu datu u ranoj mladosti da će da postane pisac ili ništa drugo. Takvu odlučnost ne pokazuje ni u jednom aspektu života, a svoju potrebu za pisanjem naziva fiziološkom. O odnosu prema knjizi i književnom radu najviše saznajemo od pisca samog. U dnevničkim zapisima (Tišma je *Dnevnik*²⁾ pisao neprekidno

2) Aleksandar Tišma, *Dnevnik*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 2001.

Tišma je pedantno vodio *Dnevnik* gotovo 60 godina, od 1942. godine do 2001. Čitaoci u njemu jasno uočavaju piščevu istinoljubivost, iskazanu i u ovoj intimnoj formi, jer Tišma, ne samo da ne šteti sebe i svoju okolinu, nego piše o stvarima koje ga prikazuju u lošem svetlu. Zato *Dnevnik* u literaturi nazivaju i autobiografijom, romanom, književnim delom.

tokom čitavog svog *pripovedačkog* života) pratimo svaku spisateljsku fazu, lekturu koju čita, beleške o sopstvenim delima i delima drugih autora, kao što jasno uočavamo da su u njegovom životu pisanje i potreba za knjigom trajni, zauzimaju uvek prvo mesto zbog čega neretko druge stvari trpe ili postaju tek kratkotrajno predmet njegove pažnje. *Dnevnik* je istovremeno i izvor iz kog možemo da pratimo i trenutak i način na koji su nastajala njegova dela (pa i dramska) i on se, u kontekstu analitičkog tumačenja, mora neizostavno čitati paralelno sa njima.

Preko dnevničkih beleški uočavamo piščevo nedvosmisleno opredeljenje za prozni izraz, za realistički ambijent i savremenu tematiku (elementi oko kojih gotovo da nema dilemu – od njih ne odstupa ni u dramama) ali je putovanje do konkretnog tematsko-stilskog oblika trajalo neobično dugo. Naročito je put do konačnog opredeljenja za jevrejsku temu, bio dugotrajan, problematičan, i usko povezan sa autorovim dvostrukim, srpsko-jevrejskim poreklom. Tokom dvadesetak spisateljskih godina koje su prethodile *Knjizi o Blamu* (1972) – koja će mu osim javnog priznanja doneti i lično zadovoljstvo – Tišma neprekidno piše. Ponešto od toga izlazi pred čitaoca: (*Naseljeni svet* (1965), *Krčma* (1961), *Krivice* (1961), *Nasilja* (1965), *Drugde* (1969), *Za crnom devojkom* (1969)), piše na razne teme, ali sam oseća da piše na silu, nategnuto, smatrajući da bi pisanje moralo teći glatko, bez tolikog napora. Sporadično se okreće pisanju poezije i drame, ali u *Dnevniku* priznaje da ga ove forme ne ispunjavaju, ne zanima ga prikazivanje drama na pozornici ni dalje bavljenje njima, te zaključujemo da njegov dramski opus nastaje u trenucima traganja za temom, kao svojevrсна jezička i tehnička vežba, priprema za ono *veliko* što će uslediti.

Međutim, to *veliko* nikako da dođe. Retko je zadovoljan napisanim, a ni književna kritka ga ne bodri. Zameraju mu nedostatak lokalne boje, neku izraženiju vezu s tlom, što je ispravno zapažanje i posledica suštinskog nepripadanja koje autor svuda oseća. Zamerke su upućene nepoznavanju jezika, lošem stilu, ali i likovima

koji nisu dovoljno razrađeni, nisu kompleksni. Oni se komentarišu kao bleđi i neuverljivi, obični do mere opštosti, neupadljivi, etnički neobeleženi, samim tim – bez dubine i autentičnosti. Ali pisac ih želi učiniti što opštijima, neprimetnima, ličnostima koje se ne ističu i ne određuju pripadanjem, kao što je to i sam činio, bežeći od svog dvostrukog porekla jer se u njemu, to mu jasno od detinjstva, krije nešto kobno. Opisani likovi nalaze se i u dramskom opusu Aleksandra Tišme, oni su bez dubine i integriteta, pasivni, neuklopljeni u sredinu, ne pronalaze nigde svoje mesto.

* * *

„Jedino što je za mene bilo živo, što me je uzburkalo i prodrimalo su Jevreji u Aušvicu, to jest oni mrtvi čije sam ispražnjene barake, gubilište, nagomilane ostrижene kose, naočare, kofere, dečije cipelice i krematorije video u obilasku, i jedan živi, a to je bio ćelavi sekretar koji nas je onamo otpratio, a onda zamolio za dozvolu da s nama ne uđe u logor, jer je u njemu izgubio skoro sve svoje srodnike.”

Nakon, slobodno možemo reći, sudbinskog putovanja u Poljsku i posete Aušvicu³⁾, toj fabrici smrti, autor se i jasno (sam pred sobom) odlučuje da piše o stradanju jevrejskog naroda, pre svega svojih komšija i sugrađana, dajući na taj način izuzetan doprinos književnosti Holokausta. Nakon konačnog opredeljenja za temu, piše sa lakoćom, te se ređaju najznačajnija dela *Knjiga o Blamu, Upotreba čoveka, Kapo, Vere i zavere, Škola*

3) Tišma je 1961. godine kao urednik Matice srpske putovao u Poljsku, nakon čega je napisao kritički intoniran putopis *Meridijani Srednje Evrope* u kom kaže „Nisam se ja to otisnuo ni u kakvom apstraktnom nezapadnom pravcu, nego po terenu Srednje Evrope, terenu čije odlike u meni odjekuju kao koraci u kući gde se živelo. Putujem, u neku ruku, po svom širem, malo zaboravljenom sebi.” U njemu opisuje svoje iskustvo u prihvatanju sopstvenog identiteta koje se desilo prilikom susreta sa mestom stradanja njegove jevrejske braće, mestu na kom, sasvim slučajno, nije i sam skončao. Kritika koju Tišma izražava, usmerena je ka srednjoevropskom građanstvu koje je pristalo na ovakav zločin i gotovo ćutke posmatralo pogrom koji je izvršen.

bezbožništva koje predstavljaju svojevrsno petoknjižje, u kom je kroz sudbine običnih ljudi i njihovih porodica prikazao progon i uništenje Jevreja tokom Drugog svetskog rata. Čitajući njegove romane saznajemo o svim etapama stradanja: predratnom blagostanju i harmoničnom saživotu u multinacionalnoj sredini, najavi pogroma, neverici i pasivnom otporu, preživljavanju u samom paklu rata (ne samo iz perspektive žrtava, nego i iz perspektive zločinca, što je prava retkost) posleratnom haosu, brzom zaboravljanju žrtava i novim represijama koje smenjuju prethodne.

Nesvakidašnji pristup temi, verovanje u priču, veristički, ali moderan način pripovedanja, interesovanje za običnog čoveka i njegovo stradanje u kontekstu surove istorije, beskompromisnost u prikazivanju događaja, zadiranje do samog korena zla koje se krije u ljudskoj prirodi, izdvojili su ovog autora u, raznovrsnom i delima obimnom, pripovedačkom krugu posleratne proze – a upravo ove karakteristike daju naročitost i njegovom skromnom, i čini se zanemarenom, dramskom opusu.

DRAME ALEKSANDRA TIŠME

Naveli smo da je Tišma na dugom putu do pronalaženja sopstvene teme i izraza neprekidno pisao drame, poeziju, pripovetke koje su mu, kako sam navodi u *Dnevniku*, služile kao dobra vežba za kontinuitet u pisanju, od kog nikad nije odustajao. Za neke od drama navodi da su pisane površno, da su nedovršene, njima nije zadovoljan, ali nema ambicija da im se vrati i završi ih kao što je umeo činiti sa svojim pričama i romanima.

Ukupno je napisao šest drama: *Cena laži, Jelena Gavanski, Od 5 do 7, Ukršteno veče ili Ne, nije to samo ljubav, Dozvoljene igre, Dete*, mada samo za prve dve znamo tačno kada su nastale jer se Tišma, čak i u *Dnevniku*, bavi najviše proznim ostvarenjima na kojima radi paralelno sa ovim jezičkim vežbama. Sabrane drame objavio je u *Prometeju*, 2000⁴⁾. godine sa kratkim predgovorom i

4) Aleksandar Tišma, *Dozvoljene igre*, Prometej, Novi Sad, 2000.

hronološki poređanim dramskim tekstovima, a 2011. godine Akademska knjiga⁵⁾ je u okviru sabranih dela objavila i drame, sa predgovorom Jovana Popova.

Iako sam nikada nije pokazivao istinsku strast prema dramskom stvaralaštvu, interesantno je da se u javnosti prvi put pojavio baš sa dramom *Cena laži*. To je ujedno i jedina njegova drama pisana za pozornicu i na njoj izvedena u Nišu 1953. Zalaganjem Boška Petrovića prevedena je na nemački za izvođenje na festivalu u Izerlonu u Zapadnoj Nemačkoj (to je dakle i prvo prevedeno Tišmino delo). Apsurdno je da pisac (koji u ovoj drami piše o represivnim, kontrolišućim državnim uređenjima), nije dobio pasoš, pa nije mogao da prisustvuje izvođenju.

Ostale drame imale su ili samo televizijsko izvođenje, ili su ostale bez njega.

Od svih dramskih tekstova samo jedan obrađuje Holokaust (*Dete*), ali su teme koje zatičemo u ostalih pet drama, prisutne i u Tišminoj najboljoj prozi. Tu najpre mislimo na portretisanje predratne građanske klase i njeno opstajanje u posleratnom periodu, potom na prljave političke igre, ali i partnerske odnose koje uvek prati neispunjenost u ljubavi, komplikovani bračni odnosi i nezadovoljene erotske potrebe.

U segmentu koji sledi analitičkim čitanjem pojedinačnih dramskih tekstova ukazaćemo na tematsku vezu sa najboljim pišćevim romanima.

CENA LAŽI

U svojoj autobiografiji⁶⁾ Tišma navodi da je siže za prvu dramu *Cena laži* preuzeo iz istinitog događaja koji se odigrao u Čehoslovačkoj kada je sin jednog ministra svedočio protiv oca u montiranom političkom procesu, a potom se zbog stida i kajanja ubio. Ovaj događaj, sam po sebi dramatičan, pisac smešta u neimenovan prostor i 1950. godinu pokazujući život u strahu i pod užasnim

5) Aleksandar Tišma, *Dozvoljene igre*, Akademska knjiga, 2011.

6) Aleksandar Tišma, *Sećaj se večkrat na Vali*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad, 2000.

pritisakom informbiroovskog režima, od kog je i sam stradao nekoliko godina ranije, kada je zbog banalnosti isključen iz Partije. Nećemo zalaziti u preispitivanje da li je drama ovakvog sadržaja u tom trenutku bila poželjna ili ne, ali nam ona danas (naročito čitana u kontekstu kasnijih Tišminih romana) ukazuje na isti obrazac represije koji se kroz istoriju ponavlja i dolazi kao posledica lekcija koje nismo naučili.

U fokusu Tišminog interesovanja su porodični i društveni odnosi uslovljeni političkim prilikama. Vladimir Svert, mladić, intelektualac, biva primoran da svedoči protiv svog oca jer ga na to tera prljava politička kampanja koju vode iskusni igrači, spremni da teškim ucenama preobrate svakog i naprave razdor u porodici, sve u ime *viših ciljeva i opšteg dobra*.

Manje je poznato da je Tišma pratio sudske procese u Novom Sadu, te mu je obrazac saslušavanja poznat. (Iz nekih od sudskih svedočenja nastale su priče u zbirci *Nasilje*.) Međutim, ovde su u pitanju nasilnici i zločinci, a ne klasični policijski inspektori. Kroz dramu pratimo mučnu, ali uvežbanu tehniku ispitivanja Vladimira Sverta koji ima svega dvadeset i dve godine. Kada jedan pritisak ne uspe, spreman je sledeći, sve jedan teži od drugog – sa spoljašnjih ucena, prelazi se na unutrašnje pritiske članova najuže porodice. U priču se uključuju i majka i stric koji, takođe instruisani, neprekidno govore o *dužnosti*, o *obavezi* koju svi imaju zbog neke *više stvari* koja nadrasta njih same. Mladić se prvo suprotstavlja, nudi argumente, osuđuje, apeluje na moral, ljubav prema ocu, ali se do kraja slomi i pristane na naručeni iskaz.

Tišmu najviše zanima psihološka igra, zlo koje se gomila i raste, ruši sve podrazumevane moralne, socijalne i porodične vrednosti. Isti obrazac surovog isleđivanja preseliće se dvadeset godina kasnije u roman *Knjiga o Blamu*, u kome posleratna, tobože pravična, vlast brutalno saslušava ratnog profitera Predraga Popadića pre nego što mu rafalnom paljbom prospe mozak. U svojim mislima, kroz imaginarni postupak grubog isleđivanja, prolazi

neprekidno i sam Miroslav Blam, dok zamišlja kako bi ispitivao nekadašnjeg komšiju koji je prijavio njegove roditelje tokom Novosadske racije i tako ih gurnuo u smrt. I sam bi bio jednako brutalan kao ispitivači Vladimira Sverta, da ima hrabrosti da preuzme pravdu u svoje ruke.

Pisac nam stilski svedeno i jezički sekantno demaskira represivni sistem, informbiroovski princip rada, kao i lice zločinca koje postoji u svakom društvu i svakom sistemu. I u kasnijim svojim delima Tišma stavlja akcent na rušilačku stranu čovekove prirode i preispituje ulogu pojedinca u zločinačkim procesima, zanimajući se, pre svega, za psihološku motivisanost da se pristane na zločin. U drami je stoga, možda najinteresantnija, a za kasniji Tišmin pripovedački rad i najznačajnija, uloga islednika, zapisničara, policije, tih dehumanizovanih figura koje predano rade svoj posao, ma po koju cenu i ne zaustavljaju se dok ne dođu do cilja koji im je naređen. Izostanak svesti i osećanja bilo kakve odgovornosti, iznova potvrđuje istinitost zaključka o *banalnosti zla*, jer i ovi službenici 'samo rade svoj posao'.

Dramski tekst pisac završava još surovije, jer Tišma, kao i u romanima, ide do samog kraja, ne štedi čitaoca u prikazivanju okrutnosti. Kada se, nakon što je svedočio protiv oca, i saznanja da je izmanipulisan, Vladimir Svert zbog griže savesti ubije, nastaje panika u policijskim redovima, jer taj čin svakako nije deo njihovog plana. Sad je njegova majka dovedena na isleđivanje na kom joj pripisuju zaveru protiv sistema i sabotiranje istražnog postupka. Neljudskost ide dotle da joj se bezočno plasira tvrdnja da je ona tobože nagovorila sina da se ubije, da bi napakostila državi.

Proučavaoci pripovedačkog opusa Aleksandra Tišme često ističu da je glavni junak Tišmine proze samo zlo. Tragajući u svojim delima, pre svega, za istinom u svim aspektima života, Tišma dolazi do saznanja da su nasilje i zlo neodvojivi deo čovekove prirode, i nudi ga kao datost, kao nepomerivu činjenicu. Stavljajući akcent na destruktivnu stranu ljudi, smešta svoje junake u vrtlog istorije gde se u ime takozvanih viših ciljeva i izgradnji

pravednijeg društva, gazi preko osnovnih humanističkih principa. U sličnim ili istim situacijama naći će se preživeli junaci Tišminih romana – Sergije Rudić, Sredoje Lazukić, Vera Kroner – koji se po okončanju rata u kom su (neki manje, neki više) stradali, suočavaju sa novim zabranama i pritiscima.

JELENA GAVANSKI

Drama *Jelena Gavanski* napisana je u leto 1958, iste godine je pripremana za izvođenje u SNP-u, ali do toga, iz nekog razloga, nije došlo. Objavljena je u Letopisu Matice srpske 1959. u dva nastavka, a izvedena tek kao televizijski film 1982. u režiji Milenka Maričića, sa Oliverom Katarinom i Radmilom Radovanović u glavnim ulogama.

I o ovoj drami Tišma piše u svom *Dnevniku*, ponavljajući da je u pitanju vežba dok se ne desi pisanje *istinskog dela*. Ni njome nije bio zadovoljan, smatra je loše napisanom, na ivici kiča, ali je zadovoljan zbog toga što osuđuje kukavičluk pred ljubavlju. Ovim komentaram Tišma ističe još jednu *stalnu* temu – traganje za istinskom ljubavi, predavanje partneru po svaku cenu, pa i cenu autodestruktivnosti – koju će dalje razrađivati u pripovetkama, kao i romanima.

Dakle, još jedna važna tema, koja će dobiti svoju detaljniju elaboraciju u romanima, imala je svoj začetak u drami. Radnja je svedena i smeštena u posleratno doba u kom pratimo porodicu Gavanski koja je pre rata imala sve – novac, ugled, položaj – a danas nema ništa. Tišmu zanimaju iznenadne promene koje su preokrenule živote tolikih porodica (zato i u romanima uvek vodi priču na relaciji nekad/sad) koje posle rata žive skrajnuto i omalovaženo, nesposobni da prihvate novi život i okolnosti koje on nosi. Poznavaoci Tišminog dela jasno će prepoznati likove i situacije iz romana *Knjiga o Blamu*, *Vere i zavere*, *Upotreba čoveka*, u kojima pojedini protagonisti ne mogu da se načude, a kamoli da se prilagode promenama koje donosi novo doba.

Nakon što su posle rata proglašeni buržujima, Gavanskima je oduzeta kuća, sa njom i dostojanstvo, te su se preseli iz udobnosti svoga raskošnog doma u mali stan. Detaljan opis enterijera dat u didaskalijama, ukazuje na neadaptiranost i posleratnu zbrku. Stan obiluje stilskim, starinskim nameštajem, ali i bezobličnim i praktičnim stvarima kakve nameće nova stvarnost. I nije samo prostor rogobatan i neusklađen. Odnosi u porodici su hladni i distancirani, ispunjeni gorčinom. Jelena Gavanski je uzdržana i stroga, umorna od života i nesposobna da prihvati promenu koju joj je život doneo. Njen brat Ariško je neprimetan lik, pa iako i on deluje umorno, pokušava da unese neko veselje u taj dom. Oženio se pre rata lepom i zavodljivom Linom, siroticom zavodničkih sposobnosti, koja je za njega pošla iz interesa, da je spasi bede, a sad kad je propao žali se da je rob te porodice i vreba priliku da pobjegne za imućnijeg. Tišma Ariška prikazuje gotovo kao pajaca, površnog, neprilagođenog lika, koji jednostavno nije u stanju da realno sagleda život, poput Vilima Blama (*Knjiga o Blamu*), negira ozbiljnost situacije, nespreman je da kudi, ali ni da nađe mesto u novom svetu, samo beži od života i zatvara oči pred problemima.

Njihovo životarenje prekida dolazak doktora Stojana Brankova, prijatelja iz mladosti, koji je nekada, kao siromašni mladić, imao ljubavnu vezu sa Jelenom Gavanski, a danas je čuveni, svuda traženi lekar. Susret sa njim otvara priliku da se svi zajedno sete nekadašnjeg sveta i, što je još važnije, priliku da Jelena i Stojan obnove svoju ljubav. Za to nema nikakve objektivne prepreke, oboje su samci, imaju simpatije jedno prema drugom. Međutim, Jelena je odavno pomirena sa sudbinom, hrani se gorčinom koju joj je život doneo, i više od simpatije oseća prezir prema kukavičluku bivšeg momka, koji joj se sve ove godine nije javio iz straha da se njihovo propadanje ne prelije na njegovu sudbinu. Zato koristi priliku da izlije svoj jed, da mu saspe u lice razne uvrede. Sve vreme doktor pokušava da pronađe reči da je odobrovolji, ali za to je preksno. Između njih su se isprečile godine, klasne podele, društvena nepravda, nezadovoljstvo i gorčina.

foto: Fondacija Aleksandar Tišma



Tu je zato Lina, koja se otvoreno, pred mužem, udvara doktoru i u njemu vidi spas od bede. Smatra da su ona i doktor na istoj strani – po prošlosti, siromaštvu u kom su odrasli, ali i sadašnjim potencijalima i željom za životom. U Tišminim kasnijim romanima ženski likovi (Jana iz *Knjige o Blamu*, Tereza iz romana *Upotreba čoveka*, Inge Lebenschajm iz romana *Vere i zavere*) ulaze u brak po nuždi, iz interesa i, baš kao i Lina, imaju promiskuitetnu crtu, naglašeno su erotične i kroz život idu uz pomoć svog seksipila. Stoga smatramo da je i ovaj dramski tekst samo skica bračnih odnosa i portretisanje ženskih likova od kojih će Tišma napraviti kompleksnije likove gotovo dve decenije kasnije.

* * *

Naredne tri drame (*Od pet do sedam*, *Ukršteno veče* i *Dozvoljene igre*) nastale su nakon romana *Knjiga o Blamu* i *Upotreba čoveka* i velikog uspeha koji su oni doneli. rve dve izvedene su na Televiziji Beograd 1976, a *Dozvoljene igre* na Radio Sarajevu iste godine.

OD 5 DO 7

Drama *Od 5 do 7*, snimljena je kao televizijski film 1976. u režiji Miloša Radivojevića. Glavne uloge igrali su Branko Pleša i Dušica Žegarac. U pitanju je drama atmosfere i krajnje jednostavne priče u kojoj dominira Tišmina uvek prisutna tema – nezadovoljstvo u ljubavnom životu.

Bora Martinović je tipičan Tišmin lik, osobenjak, usamljenik, ne pripada nigde i nikome, ne razume druge niti oni razumeju njega, ali se ipak našao u bračnoj zamci jer nije sposoban ni da se odupre očekivanjima okoline, ali ni da se njima u potpunosti prilagodi. Zamara ga letovanje na kom se trenutno nalazi, kupanje u moru, društvo, cika, vriska i veselje, navika da nešto treba raditi jer tako nalažu običaji, red, pravila... Tišma prikazuje unutrašnju dramu čoveka nezadovoljnog svojim životom, koji traži da ga nešto spolja pogodi, zagreje, oživi, ali nije svestan da je mrtav iznutra i da tu nikakva spoljašnja sila ne može pomoći.

Nezadovoljna je i njegova žena, njihov odnos je sveden na nervoznu komunikaciju, ljutnju i prazninu. Nekompatibilnost bračnih parova stalna je tema Tišmine najbolje proze – nijedan brak nije sklopljen iz ljubavi, već iz osećanja obaveze koju pojedinac ima prema sebi, društvu ili porodici. Nezadovoljstvo je veliko, bez izgleda da se promeni, jer Tišmini junaci nemaju snage da sebi pomognu, da učine neku promenu, oni su sposobni samo za kontemplaciju, ali ne za akciju.

Tako Bora Martinović žudi za *opijanjem* životom, te na letovanju odlazi u biblioteku i u knjigama Turgenjeva, Stendala i Balzaka pokušava da pronađe lepotu i zadovoljstvo. Umesto klasicima, za trenutak se opije bibliotekarkom koja radi u tom malom mestu od pet do sedam, a ostalo vreme provodi negujući muža u invalidskim kolicima. U njenom trudbeničkom životu, koji naoko deluje mračniji nego što jeste, ima više elana, bodrosti nego u životu našeg junaka. Bora u njoj vidi rešenje svojih problema – nudi joj da je spase i ubeđuje je da negde pobegnu zajedno. Ta želja je, naravno, jednostrana, jer Bora Martinović nije sposoban da proceni da je ova žena čvrsto na nogama, da ima svoj smisao. Zato se, još ljući, vraća svojoj ženi, nesposoban da okonča taj brak koji ga razara i da pronađe nešto što mu istinski greje dušu.

Poraženost u ljubavi oseća i Miroslav Blam koji čezne za ispunjenjem i toplinom u svojoj ugovorenoj bračnoj zajednici. Isti problem muči i Roberta Kronera iz *Upotrebe čoveka*, koji u samoći svoje sobe čezne za vlastitom ženom, ali u romanima Tišma zalazi mnogo dublje i šire sagledava situaciju, analizirajući sve aspekte koji vode u nezadovoljstvo, od porekla, preko društvenih okolnosti, do psihološkog sklopa pojedinca.

UKRŠTENO VEČE ILI NE, NIJE SAMO LJUBAV

Jednočinka *Ukršteno veče ili ne, nije samo ljubav* bazirana je na zabuni. U pitanju je izuzetno kratak, i sigurno najslabiji dramski tekst Aleksandra Tišme. Dva čoveka koja treba da se sretnu su zapravo, zbog lošeg dogovora, završili svako u stanu onog drugog, u razgovoru sa suprugama. Tišma nas prvo uvodi u stan u kome je

sve na svom mestu, čisto i uredno, gde je smisao bračnog odnosa baziran na relaciji posao-kuća, u skuvanom ručku, ispeglanom vešu i jednoličnim navikama. Žena u tom ritmu, koji je sama gradila, pronalazi toplinu i mir, sigurnost u kojoj uživa.

Od Branka Jelića, koji zabunom dolazi u posetu, saznajemo da živi sa ženom i troje dece i to je život u stalnoj žurbi, neslozi, haosu i dugovima. Očaran je žrtvom koju i posvećenošću koju u ovoj kući zatiče. Divi se zapravo onome što mu nedostaje i naglas postavlja pitanje koje imaju na umu i drugi Tišmini junaci: može li se pobeći iz ove životne klopke? Brak se doživljava kao zatvor, robija, dok sloboda o kojoj se sanja deluje neosvojivo.

U poslednjoj sceni vraća se muž koji je bio u ukrštenoj večeri, u kući Branka Jelića, kući zbrke i haosa. Njega je oduševio taj stan, nered i kaos koji tamo vlada, a koji on vidi kao životnu energiju i radost. Junaci ove drame su zarobljenici svojih izbora, žive u suprotnom okruženju od onoga koji priželjkuju.

DOZVOLJENE IGRE

U drami *Dozvoljene igre* Tišma jasnije pravi zaokret ka erotskom, tačnije erotskoj igri koja nastaje između neimenovanog muškarca (on predstavlja samo muški princip, nagon) i udate žene. Oni vode verbalnu, erotsku igru kojoj su sami smislili propozicije čije granice ne prelaze. Izmišljaju identitete, prostor i vreme u kom se nalaze, kreiraju priču, zabavnu, često i opasnu, ali ostaju samo na rečima, bez telesnog čina preljube. Žena, međutim, ne uspava da opstane u okvirima igre, vraća se u stvarnost jer joj treba konkretan muškarac, a ne izmišljeni ljubavnik. Zbog toga nastaje svađa, pa i razlaz. Tišma dramu okončava susretom sa novom ženom, kojoj se takođe nudi ova *dozvoljena* igra. U igri dakle može da učestvuje bilo koja žena, sve dok se pridržava pravila, dok može da mašta i pomogne u kreiranju imaginarnog života, daleko od prozaične svakodnevice.

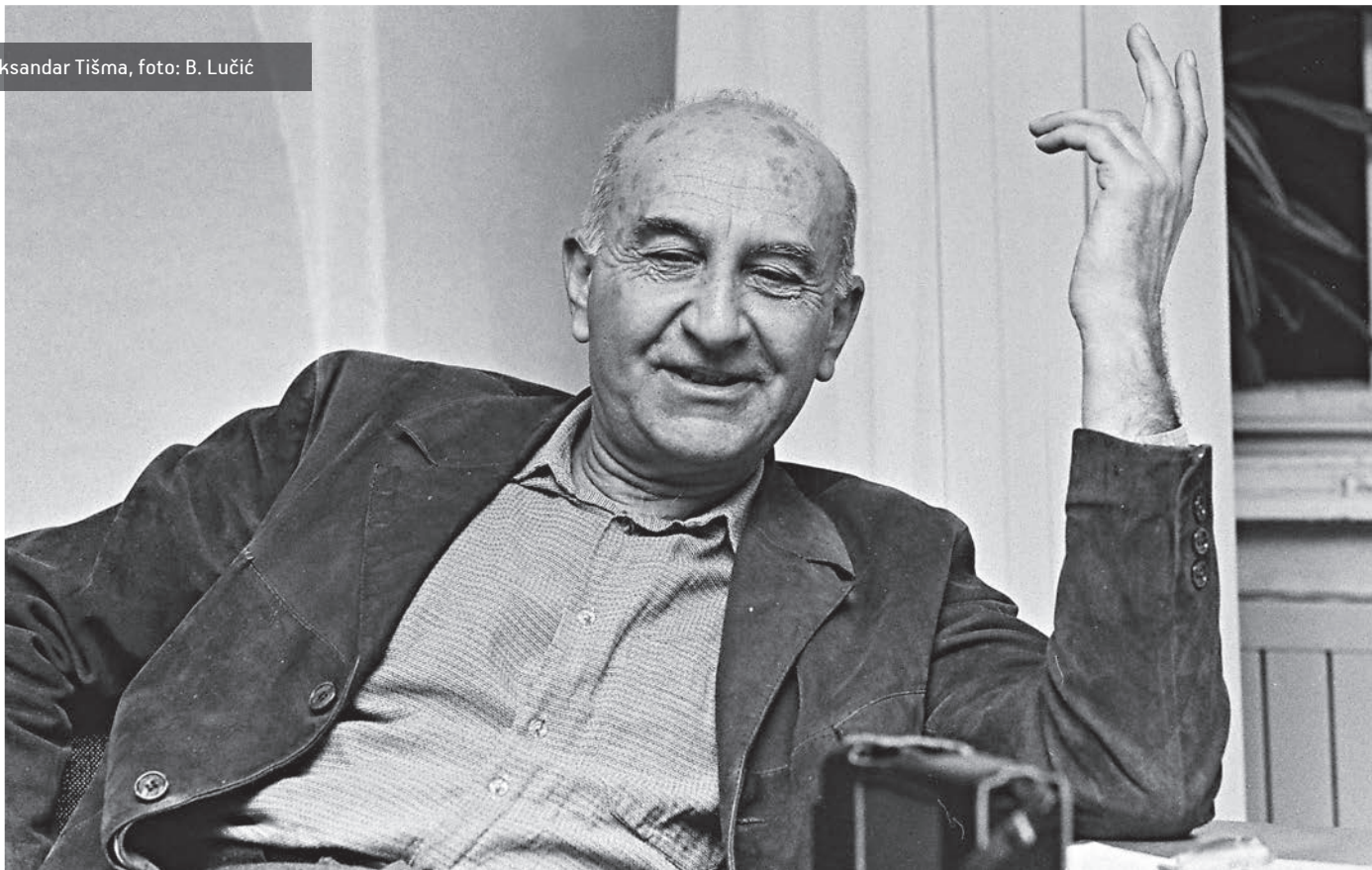
U dnevničkim beleškama Aleksandra Tišme (a potom i u romanima) možemo dosledno pratiti Tišmino interesovanje za erotsko. Gotovo sve žene s kojima se

susreće dobijaju svoju belešku u erotskom kontekstu. Pisac traga za tom ženom, spremnom da se prirodno, jednostavno, istinski, a opet strasno i bezrezervno *pređa*. Literarno traganje za erotskim zadovoljstvom ide još od romana *Za crnom devojkom*, a nastavlja se u knjigama *Knjiga o Blamu*, *Upotreba čoveka*, *Vere i zavere*, *Kapo*. Želja za zabranjenim u ljubavi uvek izvire iz složenog porekla i strukture ličnosti pojedinca. Za savršenom vrstom telesnog sklada čeznu Tišmini kasniji, najupečatljiviji junaci – Miroslav Blam, Sredoje Lazukić, Robert Kroner, Sergije Rudić, Sredoje Lazukić. Njihovim životima upravljaju nagoni, oni čeznu za erotskim skladom, ali ga ne doživljavaju. Pisac ovoj temi, u romanesknoj formi, daje daleko veći prostor i smešta je u društveni kontekst, te traganje za erotskim zadovoljenjem neretko postaje kobno i uvek je u tesnoj vezi sa smrću i stradanjem.

Stapanje s drugim telom, predstavlja se kao pripadanje nekome, i još više od toga, *sposobnost* (kojoj se teži) da se nekome do kraja pripadne. Budući da su likovi u delima Aleksandra Tišme uvek otuđeni, daleki svima, obeleženi nepripadanjem, telesno opštenje uspostavlja se kao jedini vid bliskosti. Takva bliskost ih čini nalik drugima i daje jasnije konture njihovom, dosta praznom i usamljeničkom životu.

Kupovina i prodaja ljubavi, erotska igra, nedozvoljena i neopterećena obavezama, našla se i u drami *Dozvoljene igre*. Insceniranje i mašta daju draž prozaičnom životu, nude mogućnost da se pobegne od ovog sveta i bude neko drugi. Tako muškarac i ljubavnica u dozvoljenoj igri šetaju trgovima, putuju u Marsej, Napulj, Carigrad, plešu, ispijaju pića u barovima, učestvuju u pljački banke, kupuju skupocen nakit, imaju udvarače... Sve dok žena ne pokvari igru stalnim skretanjem pažnje na pravu sebe. Muškarac daje prednost igri, za njega veći intenzitet ima maštanje o preljubi, nego sama preljuba. On je tipičan primer lika koji zanima Tišmu – usamljenik, nezadovoljan svojim životom, nesposoban za akciju, dok je ženi potreban konkretan muškarac da malo rastereti turobnu svakodnevicu i rasonodi monotoniju njenog porodičnog života.

Aleksandar Tišma, foto: B. Lučić



DETE

Za razliku od ostalih, drama *Dete* nije nikada izvedena, ali je objavljena u časopisu *Dometi*. U njoj se pisac vraća svojoj glavnoj temi – stradanje Jevreja u ratu. U pitanju je kratak dramski tekst, sačinjen od dva dela koja su ispisana kao u ogledalu. Naslovljeno dete (Jevrejka Katica) je u sedištu priče iako ne izgovara nijednu reč. Nju je majka tokom rata, uz novčanu nadoknadu, predala nejevrejskoj porodici na čuvanje. Kad je novac prestao da stiže, porodica je slučaj prijavila policiji i devojčica je odvedena.

U prvom delu pratimo sam čin odvođenja, koji je obavljen nakon kratkog razgovora policije i žene koja je čuvala dete, a u drugom delu, u posleratnom vremenu, ponovo vidimo istu scenu, kratak razgovor iste žene i neke druge komisije, povodom odvedene devojčice.

Radnja je sažeta, kratka, nema ukrasa, nema didaskalija, samo hladan dijalog i činjenice, izrečene dokumentaristički u maniru književnosti o Holokaustu. Razgovor je sveden, jednostavan i cilj mu je rešavanje birokratske procedure, a ne briga o sudbini deteta.

Tišma preispituje postojanje humanističkih principa u svetu ogrezlom u dekadenciju i ništavilo. Svi (neimenovani) likovi u ovoj drami, i nemački vojnik tokom

rata, i domaći policajac nakon rata, pokazuju istu dozu ravnodušnosti za sudbinu deteta, kao što je pokazuje i žena kojoj je devojčica ostavljena na čuvanje. Najvažnije je da popune formulare i da (u oba slučaja!) zatraže potpis od žene koji simbolički potvrđuje – pristajemo na sve.

Na kraju samog dramskog teksta Tišma uvodi i dopisnicu – dokument kojeg se žena iznenada seti – u kojoj devojčica tobože javlja da je dobro, da je sita, obučena, u društvu sa drugom decom i da „će uskoro poći za svojom mamom”. Iako nedvosmisleno shvatamo da dopisnicu nije sama pisala, kao i da *polazak* znači polazak u sigurnu smrt, to ne izaziva nikakvu reakciju kod prisutnih.

Pitanje odgovornosti i pristajanje na zlo su teme koje okupiraju Aleksandra Tišmu i predstavljaju najveći podsticaj za književno stvaranje. Prema Tišminom mišljenju književnost ima zadatak da nas stalno podseća na prošlost, da svedoči o ratnim događajima u svetlu uverenja da ono što nije zapisano – ne postoji. Uloga književnosti je, pošto već ne može da ponudi definitivne istine, da iznova postavlja pitanja, ma koliko ona bila teška. Kolika je uloga posmatrača zločina? Kako se odnosimo prema

žrtvama stradanja? Šta želimo da čuvamo u sećanju i prenesemo narednim generacijama? Uz čiji pristanak je nestao čitav jedan svet?

Dok beskompromisno traga za istinom koja mora biti izrečena, Tišma nas trezni od iluzija, suočava nas sa činjenicama ko smo i kakvi smo uz isticanje saznanja da odgovornost leži na svakom pojedincu, da izuzetih nema. Iako se čini da u svemu vidi besmisao ili zlo, Tišma baš velikim poverenjem u pisanu reč, ukazuje na (arhetipsku) potrebu za smislom uprkos besmislu. Bez obzira da li je reč o velikim istorijskim nepravdama, ili ličnim unutrašnjim dramama, Tišma je jednako istinoljubiv i analitičan.

* * *

Ovaj tekst završavamo napomenom da se naredne, 2024. godine navršava sto godina od rođenja Aleksandra Tišme, te će, povodom ovog velikog jubileja, nadamo se, biti još više prilike da govorimo o pripovedačkom, ali i dramskom opusu pisca, o kome se, činjenica je, nije dovoljno pisalo. Sigurno ne onoliko koliko zaslužuje.

Piše > Božidar Mandić

Posvećeni teatar

Teatarska posvećenost Porodice bistrih potoka izvire iz avangardnih dešavanja početkom 70-ih u Novom Sadu i proteže se kroz celokupnu ispoljenost u hepeninzima, pisanju, izlaganju eksponata, snimanju filmova i kreiranju pozorišnih predstava. Na taj način naša urbana komuna ugravirala je apartnu estetiku punu hrabrosti, provokacija i ne lako razumljive sadržaje. Dve najznačajnije predstave *Zglob* i *Tri tri* igrane su na Tribini mladih, ali i po stanovima, na obali Dunava i u Rajinoj šumi. Predstave su režirali članovi grupe „Kod“ i Miroslav Mandić.

To nesagledivo iskustvo širokog horizonta mogućnosti (20. vek posebno je bio obeležen time) u meni je otvorilo želju da stvaram riskantna pozorišna dela. Ovaj princip primenio sam i u pisanju i likovnim istraživanjima.

Kada sam shvatio da nemam talenta, počeo sam da se bavim umetnošću. Često me citira Darko Šišković: „Umetnost kao niz očajničkih mera da se sačuva nada“. Mnogi su mislili da je to neki moj „štos“, zasnovan na paradoksu retorike, ali ne – ja sam lepotu stvaranja crpeo iz netaleta. Smatrao sam da su pomalo već istrošene forme i sadržaji zasnovani samo na darovima

božanske datosti. Umetnost se sve više počela zasnivati na tehnologiji i pretvarala se u dizajn. Nažalost, ova moja anticipacija, posebno u ovom veku, sve više se obistinjuje. Novinari postaju uzor književnicima, dizajneri slikarima. Pre neki dan video sam ogroman bilbord s natpisom: „TEHNOLOGIJA I UMETNOST DIŠU ZAJEDNO!“ Groteskno je to, što je bilbord postavljen ispred Doma zdravlja za mentalne bolesti u Palmotićevoj ulici. Rolan Bart i Žak Derida su najavili smrt autora, mada bi po mom mišljenju bilo bolje reći, zbog napretka potrebno nam je ubistvo autora! Obistinjuje se još mračnija intencija da umetnost nestane.

Moja trupa i ja imali smo sreću da, uz uobičajena ignorisanja i nerazumevanja, ipak postoje teatrolozi koji su nas podržavali i stimulisali da nastavimo da iritiramo, razaramo klasične forme i posvetimo se siromašnom pozorištu u kojem je dovoljno da postoji – samo Čovek! Nisu nam potrebni tehnika, efekti... samo prisustvo čoveka i njegove estetske mogućnosti. Zato naše pozorište nije ni amatersko ni profesionalno no posvećeno. Jer posvećenost je „najstariji od svih najstarijih entiteta.“

Predstave smo pravili iz Ničega. Osnovali smo šumsko pozorište sa stalnim repertoarom. Čak smo i



59. Oktobarski salon Rudnik, foto: Vladimir Opsenica

karte prodavali – po veoma skromnoj ceni koja je uključivala i dvodnevnu obnovu duše u našem domu. Zajedno s publikom smo jeli, spavali, razgovarali i odisali susenzibilitetom vremena...

Jovan Ćirilov je rekao da nismo avangardni no antički teatar, jer su predstave u Atini igrane na otvorenom. Rekao je da smo potok pored kog smo se nastanili, i da kroz njega teče umetnost. Izvorište im je, veli, priroda oko njih, ali i priroda u njima. A u prirodi čoveka je da misli svojom glavom, ali i glavama svih koji su pre njega mislili. Pisao je i: oni se skidaju nagi ali ne iz protesta kao što su to činila „deca cveća“ no da bi se identifikovali s florom i faunom. Zar se za hrast može reći da je nag kad je zaštićen (ali i ogoljen) svojom korom. Zbog toga su oni naši „livingovci“. Oni sebe doživljavaju kao ostvarljivu utopiju u kojoj se ne igra zbog slave ili novca, nego da nada postane činjenica. U ovom trenutku uz Božidara su Dragana Jovanović, Zoran Marković, Darko Šišković, Mirela Andrić... i mnogi koji su protrčali kroz san i sećanje najjednostavnijih mogućnosti...

Vladan Radovanović je zapisao: „I da naziv teatra Bistrih potoka u celini nije istaknut, shvatilo bi se da je posredi teatar o teatru. Jedno od svojstava ovog teatra je baš ta čitljivost glavnog usmerenja i bez manifestacionog teksta. Manifest je, u stvari, urastao u sâm teatar u vidu replika. Možda izgleda da uzvikivanje sažete replike dramsku strukturu suviše približavaju plakatu. Ukoliko se to i desi, taj plakat je svesno izabrano sredstvo izraza postavljeno na pravo mesto – na čelo scenskog zbivanja s ciljem da nas od početka usredsredi na bit ovog teatra. Ako je dozvoljeno da se podrži odsustvo nečega – u teatru Bistrih potoka pozdravio bih odsustvo ‚novog čitanja‘ već napisanih pozorišnih komada. Sakaćenje i izobličavanje Šekspirovih tekstova jednako je neprihvatljivo kao i doslikavanje Vermerove slike ili prerada deonica Bahove fuge. Zbog toga akter na sceni kaže – Kad zaboravim tekst, počinjem da glumim“.

Ljubivoje Ršumović je posle predstave *ZEMLJA PIČKA KURAC ZEMLJA*, odigrane u Domu omladine

Beograda, rekao: „Vidi se da ni kurca ne znate, ali vidi se da se vi volite na sceni. Božidar Mandić je novoromantičar. On u svojim delima poeziji i teatarskim naporima nastoji da se osveti ukorenjenim tradicijama. To je stvaralačka osvetoljubivost da namere dovede do novog poimanja umetnosti“.

Darinka Nikolić kazuje da, ako su Grotovski i Arto pronalazili izvorište svojih ideja u istočnjačkom teatru, ali i u istočnjačkim filozofijama, Mandić po sopstveno priznanju, inspiraciju pronalazi u „kravljivoj balegi“. Kad ona sere čuje se tap-tap-tap! Slični su i udarci štapova po daskama i ispred publike – tap-tap-tap!

Aleksandar Milosavljević je zapisao da Porodica bistrih potoka bistrinu pronalazi u prirodi planine Rudnik. U najdirektnijem dodiru sa zemljom, travama, drvećem, lišćem, vodom, snegom... I to već u početnoj inicijacijskoj tački njihovog teatarskog-umetničkog angažmana. Nije teško prepoznati samoizolaciju u kojoj nestaju i iznova nastaju ideje sveta koji tvrdoglavo odbija da pristane na komercijalizaciju i industrijalizaciju umetnosti. Subverzivnost tako formiranog pogleda na svet naprosto se podrazumeva.

Nela Antonović: „Sve bajke počinju u šumi. Ulazak u šumu je ulazak u nepoznato. Živeti u prirodi na planini, gde nekoliko kuća s baštom usred šume izgledaju kao ostrvo nekog mora, donosi umetniku nepresušivi izvor kreativnosti. Godinama B. M. vodi komunu, stvara i okuplja širu Porodicu bistrih potoka usred šume. Njegove predstave su važne za našu sredinu jer je malo istraživača koji donose nove kodove u umetnost. U fenomen se ulazi telom a ne umom, te njegove duhovito promišljene rečenice unutar predstava su preduslov da se istraže fenomeni kroz fizički teatar. I prepoznaju prepreke jednostavnosti nevinog čoveka“.

Oto Tolnai nam je uvek prvi aplaudirao kad bismo igrali na „Dezireu“, festivalu Andraša Urbana. A Želimir Žilnik veli da je Porodica bistrih potoka predstavnik ljutog diletantizma. Moja glavna glumica Dagana Jovanović, koja sa mnom igra duže od dve decenije, veli da u prve





59. Oktobarski salon Rudnik, foto: Vladimir Opsenica

dve godine uopšte nije kapirala našu estetiku. Ni ja je ne razumem, rekao sam joj. A onda je shvatila da je naš teatar zasnovan na veri uzbuđenja i istinitoj predanosti i sceni, životu, prijateljstvu...

Energija ne može da se odglumi.

Porodica bistrih potoka osnovala je pre 21 godinu šumski festival pod nazivom ŠUMES – Šumski susreti, koje je do sada posetilo oko 3 hiljade mladih. Na njemu se razgovara, čita poezija, igraju predstave i spava u šatorima. Tri dana poslednjeg vikenda avgusta slavimo dubinski osećaj zajedništva. Osnovano je šumsko pozorište. Za tri dana obnove duše posetioci ne plaćaju ulaznicu, nego unesu svoj život. Dva dana gledaju predstave, žive sa našom komunom, sami realizuju svoje estetske predloge i „evociraju šezdesete“ kad je još bilo nade za ovaj svet.

Pozorište koje traje 24 časa. Učesnik postaje univerzalni uočavalac značenja i proširuje sopstvenu svest uviđanjem da je umetnost u svakom od nas. I da je potrebno da je izrazimo.

Pre 40-ak godina Margaret Tačer je rekla da profit nema alternative. To je umnogome umrtvilo umetnike. Strah i jeza uvukli su se u stvaraoce, intelektualce, mislioce... rasparčan je svet i, zaista, nije lako pronaći izlaz iz sveopšte zbunjenosti. Nauka i religija ne žele da spasu svet. Upravo nam zrnice autorske smelosti ukazuje da niče novo praskozorje ličnosti. Onih umetnika, pozorišnih stvaralaca koji žele da tragaju, istražuju, propadaju u neizvesno... ali s dobrim, beketovskim namerama koje ispoljavaju besmisleni hrabrost koja se ne predaje.

Piše > Nina Živančević

Antonien Arto i „pozorište surovosti“ (IV)¹⁾

Antropološko, ambijentalno i anarhističko pozorište

EUĐENIO BARBA

Grotovski je svojim radom u Laboratorijima ostvario ogroman uticaj na mlađe reditelje poput Žan Luj Baroa, Pitera Bruka, Džoa Čejkina ali nadasve na Euđenija Barbu. Barba je bio asistent Grotovskog u ranom periodu rada poljskog reditelja, i bio je jedini učenik velikog reditelja koga je majstor priznao za svoga direktnog sledbenika. Barbin Odin Teatret je osnovan 1964. u Oslu, da bi ga 1966. Barba prebacio u Dansku, gde je ubrzo reditelj objavio „smrt teatra kao takvog“. Barba je nastavio istraživanja Grotovskog u pravcu psihofiziološke osnove glumačkog čina radi formiranja novog pozorišnog jezika. Upotreba novog jezika oslanjala se, pak, na ikonografski stil ranih ekspresionističkih filmova. Favorizovana je upotreba arhetipskih gestova, pokreta i izraza lica koji transformišu spontane emocije u čista

stanja Straha, Bola ili Želje. Tokom 1980-ih Barbina istraživanja emocionalne komunikacije dovela su do pokretanja nove teoretsko-pozorišne laboratorije ISTA (Međunarodna škola za pozorišnu antropologiju). Ova laboratorija je koristila tehnike i umetničke pristupe „transkulturalnoj analizi izvođačke umetnosti“, a osnovni pristup u njoj zasnivao se na tradiciji orijentalnog teatra koji uključuje iskustva No-a, Kjogena, Kabukija, Katakalijskog i Balinežanskog teatra.

Laboratorija je insistirala na suprostavljanju standardnom evropskom pristupu psihologizaciji dramske situacije, takozvanoj tradicionalnoj karakterizaciji u glumi a pritom se fokusirala na neuropsihološku analizu glumčevog „prisustva“ na sceni, na analizu glumčeve upotrebe glasa i zvučnih efekata na sceni. Škola je angažovala tim psihologa da vode „međukulturno istraživanje telesno-emotivnih izražavanja“, te je u tom cilju istraživala različite tehnike improvizacijskih odgovora u različitim zemljama sveta. Kao i Grotovski i Barba je tragao za biološkim poreklom svakog izraza koji uslovljava „pred-ekspresivnost“ u ponašanju. Barba je definisao

1) U sprskoj Vikipediji Artoovo *Pozorište surovosti* naziva se *Teatar okrutnosti*, međutim ova dva različita pojma sadrže brojne različite obojene nijanse konotacija i ja bih sintagmu preuzela kao „teatar surovosti“.

Antropološko pozorište kao studiju ponašanja čoveka koji koristi svoje fizičko i mentalno prisustvo u određenoj organizovanoj performativnoj situaciji. Ako pratimo Barbin rad primetićemo, pak, da je reditelj od početka, u svom okruženju, uživao određene političke slobode koje nisu bile dostupne njegovom učitelju Grotovskom u komunističkoj Poljskoj njegove epohe.

U predstavama kao *Ferai* (1969) i *Kaspariana* (1967), Barba ustaje protiv lažnih i uštogljenih mitova insistiranjem na ritualnom ponašanju u određenim kontekstima; svoje rituale on bazira na biološkim reakcijama koje se javljaju, po njemu, u ekstremnim situacijama. Barba tvrdi da smo svi društveno određeni sve dok te predviđene gestove u svakodnevnom životu ne transformišemo u „prirodni jezik tela“, jezik kojim su se paradoksalno nekada služili svi izopćenici društva. Barbin komad *Ferai* (1969) se smatra kamenom temeljcem njegovog rediteljskog stila; to je priča o kralju tiraninu čiju smrt su krili tri godine da bi se sačuvala državna disciplina, a priča je simbolična smrt duha naroda pod diktatorskim režimom. U njemu složene ekspresionističke slike nose multipna značenja koja svaki gledalac interpretira u skladu sa sopstvenim iskustvom i potrebama. Ovaj otvoreni stil interpretacije komada još je izraženiji u *Kasparijani* (1967), o životu Kaspara Hauzera u kojoj lik Kaspara, „prirodnog čoveka“ stoji nasuprot društvu, a ovaj lik će kasnije preuzeti i Džozef Čajkin u svojoj *Mutaciji* (1971) i Piter Bruk (1973). Junak komada je šesnaestogodišnji dečak koga su od rođenja držali izolovanog od kontakta sa ljudima u Nirnbergu početkom 19. veka da bi ga zatim ubili. Njegova smrt je metaforično predstavljena kao smrt nedužne duše zgažene društvenim uslovljavanjem i kao tema, obrađen je, ne samo u poeziji Georga Trakla, nego i u istoimenoj drami Pitera Handkea (1968). Barbina i Hankeova društvena kritika je oštra i podvlači komunikativnu ulogu „zajednice kao obrazovnog faktora“ u društvu. Međutim, vrednost Barbine dramaturgije predstavlja sintezu ritualne transcendencije Grotovskog i bespoštednog egzistencijalizma Semjuela Beketa. Barbin Odin Teatret je putovao širom sveta sa

Kasparijanom sledećih pet godina gde su u južnoj Italiji, na Dalekom istoku i u Južnoj Americi tragali za oblastima u kojima je pojam teatra nepoznat: tamo su stvarali sistem „razmene“ pri kome bi razmenjivali sa lokalnim stanovništvom vlastita pozorišna iskustva u zamenu za lokalni tradicionalni melos i njihove tehnike izvođaštva. U ovom smislu glumci su postajali antropolozi, ali su pri ovim događajima bili praćeni grupom filmskih snimatelja koji su beležili ponuđena iskustva. Zvanični jezik kojim su se glumci služili bio je danski što je ograničavalo lingvističku komunikaciju u Italiji i Južnoj Americi, tako da se Odin Teatret u početku oslanjao na igru i fizički pokret. Cilj ovog uličnog teatra bio je da okupi što više lokalnih učesnika koji bi zatim prikazali neki svoj etno-poetički performans sa neprofesionalcima. Njih je kasnije Barba nazvao Trećim teatrom (prva dva su bila zvanično Pozorište establišmenta i eksperimentalno avangardno pozorište) i oni bi dalje razvijali grupu koja bi bila i svojevrsno političko telo, „ćelije novog društvenog organizma“. „Razmena“ je za Barbu predstavljala novi dinamički proces koji je podrazumevao odnos glumca i publike i u kome je svako imao svoju „funkciju“, dijalektički odnos koji je bio odnos promene, a ne statike unapred utvrđenih pravila. Usledile su legendarne predstave *Dođi! I dan će biti naš* (1976) i *Milion* (1979).

Dođi! I dan će biti naš je predstava zasnovana na nizu istorijskih incidenata koji su se javljala tokom osvajanja američkog Zapada a koje je opisao Kaster pre no što je sa svojim vojnicima masakriran 1876. Ona je uključila šestoro glumaca, tri „civilizovana“ belca i tri američka Indijanca koji su interpretirali ubistvo Ludog Konja, igru šamana, igru Bika Koji Sedi u cirkusu Bufala Bila i masakr indijanskih žena i deca u Ranjenom Kolenu. Predstava je slikala genocid u procesu američke kolonizacije, a služila je kao paradigma teme da „u ime određenih vrednosti čovek uništava drugog čoveka verujući da su njegove vrednosti univerzalne“. Pravi materijal u predstavi predstavljala su iskustva Odin teatra sa kojima se trupa susretala na mnogobrojnim putovanjima, ona su uključivala scene



Eudenio Barba, foto: Kirsten Justesen

potiranja originalnih kultura kao i istrebljivanje svega onog kulturološki različitog od kulture kolonizatora. Nakon povratka sa Odinovog dugog putovanja nastao je *Milion*, predstava koja je uključila različite izvođačke stilove i žanrove u svetu kao i karnevalsku predstavu koja predstavlja univerzalnu sintezu popularne kulture. U njoj se japanski No smenjivao sa ratničkim plesom Amazonskih Indijanaca, a balinežanska ritualna drama igrala se uz sinkopirane ritmove džezza iz Nju Orleansa; tu su igrači Kabukija plesali u duhu Brehtovog kabarea Kurta Vajla. Figure iz balinežanskog Rangda teatra koje su ranije

korišćene u uličnim procesijama nosile su maske i igrale na štulama i pritom oglašavale rađanje i smrt u karnevalskom tonu kakvim ga je ranije oglasio Bahtin u svom traktatu o narodnim etničkim kulturama. Primitivno i ritualna drama su ovde bile naglašeni fizičkom virtuožnošću glumaca.

RIČARD ŠEKNER

Još jedan reditelj koji je sebe glasno nazvao učenikom Jeržija Grotovskog je amerikanac Ričard Šekner. Svoju

interpretaciju Euripidovih *Bahantkinja* naslovio je *Dionis u '69* (1968). U Šeknerovom komadu ambivalentnog boga Dionisa reditelj postavlja kao predstavnika fašističke tendencije u koju se pretvorio jedan deo levice prepušten seksualnoj revoluciji i opijatskoj kulturi 1960-ih. Početna ideja, pak, potpuno je uokvirena ritualnom strukturom dramskog događanja u kome orgijastičan pristup igri i nesputanom nagom telu otkrivaju tip religioznog antičkog performansa koji preostaje iz drevnih primitivnih kultura, a koji je još uvek prisutan danas. Sa Šeknerom je uvek naglasak na performansu bio u samom njegovom putu, u procesu koji traje, a ne u finalnom produktu ili cilju predstave. Ili bar je to bilo objašnjenje naše rediteljke Ivane Vujić kada je sredinom 1980-ih počela da radi sa velikim rediteljem. Pravi akcenat ovde počivao je na „zajednici“ ili zajedništvu koje je navelo Šeknera da opisuje arhajska plemensku kulturu kao „zajedničku“ (baziranu na zajednici) a ne kao „primitivnu“. Pomenuti koncept naveo ga je i da uključuje potpuno i beskompromisno učešće publike u performansu jer je upravo ona aktivno transformisala status i identitet performativne grupe. Nagovaranje publike da aktivno učestvuje u predstavi ne samo da je ponavljalo ostrašćeni princip avangardne predstave, već je i garantovalo transformisanje performansa u ritualni oblik zajednice. Učešće publike pretvaralo se u politički čin koji je po sebi predstavljao radikalnu promenu u društvenom poretku. Nagost glumca tumačena je kao izvesno odbacivanje društvenog sistema, a njegovo telo postalo je alatka u radikalizovanju date promene sistema. Znači, suštinsko značenje komada *Dionizije*, kao i njemu paralelno izvođenog komada *Raj Sada* Living teatra (1968) ne počiva u klasičnoj narativnoj niti predstave, nego u pokušaju da se učesnicima- glumcima i gledaocima, ogoli njihova politička s(a)vest.

Euripidova drama bila je svedena na ritual inicijacije u kome su glumci od samog početka uspostavili kontakt sa gledaocima, a tako formirana ekipa predstavljala je hor koji je do kraja predstave bio dominantno vezivno tkivo između ostalih elemenata. Muška i ženska naga



Ričard Šekner, foto: Fred R. Konrad / NYT

tela formirala su tunel koji je podsećao na grlić uterusu kroz koji je prolazio Dionizije, bog koji je ponovno rođen, ali ovoga puta ga zajednica nije raskomadala već pustila da se popne na vrh piramide kojom je pokušao da vlada. Šekner je sveo Euripidovu originalnu radnju na njene osnovne elemente jer je po svaku cenu želeo da obezbedi učešće publike u predstavi, takozvanom bahanalu. On je počinjao pozivom i traganjem Penteusa za dobrovoljcem u publici koji bi se pridružio glumcima na sceni, koji bi se dobrovoljno mazio sa celom glumačkom ekipom i koji bi se uključio u ovu psihoterapeutsku predstavu. Šekner je predstavu nazivao „ritualom, ekstazom, slavljem i mučenjem“.

U tom duhu i kroz praksu koju je ranije razvio Kaprov u svom konceptu „hepeninga“, Šekner je razvio svoj Ambijentalni teatar u kome nije bilo improvizacije, jer ona obično dopušta izvođačima da razrađuju određena pravila. U njegovom pozorištu postojali su samo otvoreni, nepripremljeni trenuci u kojima bi omanje grupe posetilaca i glumaca iznenada pomerale akciju; akcija nije bila planirana kao ni pravac u kome se kretala i često nije ulazila u okvir dramske akcije u komadu.

U poznijem periodu njegovog rada učešće u predstavi se baziralo na poznavanju dramske akcije, sa scenama koje su se pomerale iz jednog dela prostora u drugi bez ikakvih prostornih ograničenja, što je navodilo i gledaoce da se pomeraju i prate tok novonastale radnje iz raznih individualnih uglova gledanja. Na izvesan način ovo je podvlačilo subjektivnost posmatranja predstave od strane gledalaca. Piter Štajn je razvijao slično avangardno pozorište u Nemačkoj krajem 1970-ih. Kretanje kroz složene slojeve višespratnih nivoa glume uključilo bi publiku u arhitektonsku građu komada i činilo od nje pozadinski i sastavni deo predstave (Šeknerov *Makbet*, 1969).

U slučaju režije Brehtove *Majke Hrabrosti*, Šekner bi celu ekipu svoje Performans garaže stavio u jedan vagon, sa konopcima i kolicima koja su visila sa strane i sa šatorima nekog vojnog kampa, da bi vagon na kraju bio izguran na otvoreni prostor, na ulicu. Međutim, mešanje stvarnosnog ambijenta i izvođačkog nigde nije dostiglo viši stepen od onog u Ženeovom *Balkonu* (1979-1980), u predstavi koja je bila kraj rediteljskog rada ovog maestra sa njegovom Performans grupom. Šekner je poznati komad homoerotske tendencije dekonstruisao tako što ga je osmislio u vidu „tajne želje i nagona“ individualnog performerera koji nam se ovde javlja kao transrodni lik i koji se suštinski poklapa sa Ženeovom temom, ali koji istovremeno veoma odstupa od poznatog scenarija. Revolucija u originalnom Ženeovom komadu ovde je svedena na fantaziju Ženeove javne kuće koja je upućivala, pre svega, na američku revoluciju avangarde

1960-ih sa svim njenim promašajima i izneverenim idealima. Ulične borbe ove seksualne i političke revolucije reditelj je sveo na zvuk fonografa koji kontroliše izvesna prostitutka u komadu. Kritika ove revolucije svela se na kritiku avangardnog pozorišta kao i na kritiku lažnog eksperimentalnog poduhvata u kome General, Biskup i prostitutke prodaju kreativnu fantaziju u sumnjivom biznisu. U komadu su i gledaoci svedeni na nivo „klijenata“ dok se šetaju među pokretnim platformama. Šekner je ovde želeo da nam pokaže da je samo pozorište „kuća iluzije“ koje je po strukturi i intencijama slično javnoj kući. Međutim, ispostavilo se da američki avangardni teatar nije još bio spreman na ovakvu vrstu komentara, jer su kritičari sahranili Šeknerov *Balkon* nazivajući ga posmrtnim epitaфом eksperimentalnom teatru 1970-ih. Sličnu vrstu društveno političkog komentara proizvodio je i Džozef Čajkin u svom Otvorenom teatru koji se razvio iz niza zatvorenih glumačkih radionica, da bi se konačno ostvario kroz ritualne komade arhetipske sadržine.

DŽOZEF ČAJKIN

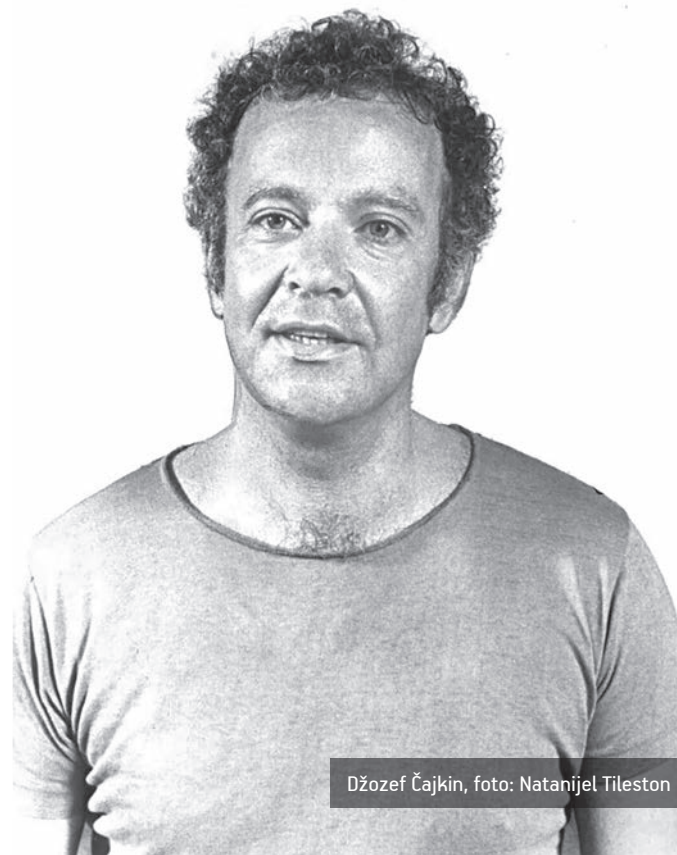
Čajkin je svoju karijeru započeo sa Living teatrom da bi nastavio saradnju sa Piterom Brukom i na kraju počeo da razvija svoju legendarnu predstavu *Zmija* u Laboratriji Grotovskog 1967. Njegova *Zmija* je kolaborativna predstava zasnovana na biblijskim mitovima o Genezi, Raju i padu u Pakao, kombinovala je sve vodeće avangardne pozorišne aspekte tog vremena. *Zmija* je bila forma koju su oblikovala tela petorice glumaca; ona je, po Čajkinu, predstavljala pozitivnu životnu snagu dok je Bog, nasuprot njoj, predstavljao snagu psihološke represije u glumcu; shodno ovome, božje prokletstvo predstavljeno je groteskno izobličanim figurama glumaca u grču. Zanimljivo je primetiti da Čajkinova postavka nikada nije uključivala rekvizite ili scenario, a svi tabloi ili scenski pokreti oslanjali su se na živa tela glumaca.

Sve sledeće Čajkinove produkcije uključile su Žarijevog *Ibija*, *Terminal* (1969), *Mutanti* (1971), priču o Kasparu Hauzeru, kao i komad *Noćna Šetnja*, ispituju tabue,

društvene rituale i snove, dok tragaju za stanjima u kojima spiritualnost ulazi u običnu svakodnevicu na velika vrata. U *Terminalu* koji se bavi procesom umiranja, duhovi mrtvih bdiju nad živima posećuju osuđene na smrt i obraćaju im se na poseban način. Međutim, nakon nekoliko „Obija“ te nagrada slavnog Drama deska i beogradskog BITEF-a, velika pažnja kritike prouzrokovala je institucionalizovanje ovog nekada avangardnog pozorišta, što je postepeno podrilo njihove temelje načinjene od sjajnog mermera. Pozorište je 1974. iznenada prestalo da postoji.

Zajednički elementi u Otvorenom teatru i u Šeknerovoj Performans grupi bili su stapanje iluzije sa stvarnošću, insistiranje na potpunom ličnom angažmanu, kao i krajnja subjektivizacija dramskog događaja tako da su se ova pozorišta, po teatrologu Kristoferu Inisu, postepeno pretvarala u vrstu psihoterapije. Međutim, mogli bismo se upitati, a zar pozorište, makar delimično to oduvek nije bilo?

Skloni smo, ipak, da se složimo sa Inisom da karakteristično direktno obraćanje publici od strane glumaca kao i fizičko uključivanje posetilaca u predstavu, a koji karakterišu prakse ovih pozorišta uspevaju da uklone samo površne barijere između učesnika i publike. Inis dodaje da je u oba slučaja performativni događaj bio pre svega vrsta katarze za glumce, a manje katarza za posetioce, međutim iz ove današnje perspektive nije nam više dostupno da sagledamo pun scenski ugođaj ni posetilaca, a ni glumaca tog perioda. Šeknerov izvođač bi sam pisao svoj dijalog za predstavu *Dionis* što je u Šeknerovoj trupi, a i u Čajkinovoj dovodilo do sukoba interesa: autorske tekstove pisali su izvođači, pa su otuda često stajali nasuprot odlukama reditelja zaduženog da drži opštu viziju predstave, viziju koja je bila vezivno tkivo predstave. U Living teatru, ako me sećanje ne vara, izvođač je na kolektivnim probama iznosio svoju viziju autorskog teksta, ali je nije nametao kolektivu – na javnim sastancima svi bi razmatrali *Predlog uloge* i predloženu viziju, ali bi ih reditelji (Džudit Malina i Džulijan Bek, zatim Hanon Reznikov) konačno razmotrili i inkorporirali



Džozef Čajkin, foto: Nataniyel Tileston

u predstavu; zadržavali su predloge koji su za dati komad bili najpertinentniji.

Najvažniji model glumca-izvođača, za sve nastavljače tradicije Jeržija Grotovskog, bio je model azijskog glumca-performera čiji se razvoj bazirao na religioznom pristupu životu i izvođenju u ovom okviru: ovaj pristup se uveliko razlikovao od zapadnjačkog pristupa glumi koji je privilegovao instrumentalizaciju i sticanje određenih tehnika koje se daju podučiti. Međutim, ako analiziramo rad Eudenia Barbe, potencijalni nedostaci ovog rada, koji se zasnivao na radu Jeržija Grotovskog, postajali su sve uočljiviji: zamerke tipa „suština teatarskog rada se

premestila sa pisane strane na genitalije izvođača“ čule su se sve češće i niko, upravo nijedan od arhiepiskopa avangarde, poput Grotovskog ili Barbe, nije imao ni hrabrosti ni nepoštene ludosti da negira istinitost ovih zamerki.

Već kod Grotovskog razlika između posmatrača i glumca potpuno je izbrisana i njegovi rediteljski tekstovi su postali hipnotičke strukture zvuka ubačene u uho gledaoca; ako njegovoj predstavi dodamo političku svest ideološki opredeljenog izvođača i njegovog posmatrača, dobijamo ključ za savršenu predstavu nove pozorišne „garde“ koja je sebe nazvala Living teatrom.

LIVING TEATAR

Već je Šekner podario veliku autonomnost glumcu u pogledu izbora teksta i njegove interpretacije; u njegovom *Dionisu* jedan od glumaca kaže: „za mene *Dionis* nije dramski komad – ovde ja glumim svoj vlastiti život – ovo je moj ritual“. Međutim, pomenuli smo da se vizija reditelja često sudarala sa kreativnim postupcima izvođača i ovaj radni metod pokazao se nekompatibilan sa grupnim radom u teatru. Možda su se zato sve pozorišne grupe koje su odrastale pod krilom Grotovskog ubrzo raspadale, međutim svi ovi novi pristupi teatru koji su se zasnivali na samoupravi i u kojima se performer više manje „samodirigovao“ radikalno su izmenili samu ulogu glumca u predstavi. On nije više bio instrument u predstavi nego je postao stvaralac, autor i pisac koji je delio odgovornost sa rediteljem i producentom u pogledu ishoda i uspeha date produkcije.

Ovakav stav i pristup dramskom komadu pogurala je do krajnosti radikalna anarhistička grupa Living teatar u kojoj je njen osnivač, Džulijan Bek, nazivao svoje glumce „aktrezorima“. Ova kovanica sastojala se od dve reči „aktor“ (na engleskom glumac) i „trezor“, jer je Bek video svoje glumce kao trezore glume koji su trebali da podignu nivo glumačkog čina, performansa i hepeninga na najviši, ili daleko viši nivo od onog prethodnog u istoriji teatra. Njegov program je već započeo Grotovski koji je

zahtevao od glumaca da dostignu viši duhovni nivo putem lične transformacije u okviru jedinstvenog izvođenja u predstavi. Osoba koja je mogla da dostigne transformaciju kroz proces „transiluminacije“ u predstavi mogla je da se smatra njegovim glumcem čak i da nije prethodno prošla kroz tradicionalnu obuku za glumce. Džulijan Bek, slikar, i Džudit Malina, pesnikinja i dramaturškinja, sreli su se u glumačkoj radionici Ervina Piskatora, nemačkog reditelja i velikog prijatelja Bertolda Brehta krajem 1940-ih u Njujorku, da bi 1947. osnovali sopstveno pozorište. U početku su se oslanjali na iskustva japanskog No pozorišta i srednjovekovnih Misterija, te su adaptirali *Orestiju* (koristeći maske i folklor japanskog teatra), Žarijevog *Kralja Ibija* i Strindbergovu *Sonatu duhova*.

Od 1963. pa nadalje, na reditelje će veliki uticaj vršiti Artoove teorije, naročito njegov koncept kuge i kužnog društva koje treba da ozdravi ili nestane; u ovom duhu Bek i Malina će kreirati *Brig* (1963) Keneta Brauna, *Misterije* (1964), i Ženeove *Služavke*, predstavu ritualnog aspekta koja je po prvi put izvedena sa muškom postavom glumaca, onako kako ju je sam Žene zamislio. Kažu da je Grotovski dao Bekovima ritam za scensko izvođenje njihovih najzanimljivijih predstava, međutim Piskator je bio njihov pravi izvor ideološke i političke formacije. Prva predstava Bekovih bio je komad Gertrude Stajn *Dr Faustus pali svetlo*, a prva velika predstava Living teatra bila je *Raj sada* (1968). Centralni strukturalni motiv na kome se predstava scenski bazirala bio je motiv *apokatastasisa* (transformacije demonskih sila u anđeoske). Ovaj motiv Bekovi su preuzeli od Grotovskog i kraj svakog čina-sekcije predstave obeležio bi apokatastasis. U ovom slučaju glumac je postajao sveštenik ili šaman koji je izvodio pozorišnu ceremoniju koja je bila samo deo primitivnog mističnog rituala. U njihovim postavkama *Misterija*, *Raja sada*, pa i kasnije, u Brehtovoj *Antigoni*, scenografija se sastojala od fizičkih slika ili „hijeroglifa“ koje su obrazovala tela glumaca u određenim položajima. Položaji ili zaleđeni tabloi su poticali iz tradicionalno viđenih arhetipova preuzetih iz grčke mitologije (lik Ikara,



Living Teatar: **Sluškinje**, foto: Mark B. Anstendig

Evrope, Minotaura), sa asirskih i egipatskih bareljefa, indijanskih totema, i iz Budinog ili Hristovog Panteona likova.

Istovremeno, struktura svake pojedinačne akcije počivala je ili na shemi iz Kabale, ili na shemi prikazanoj u Tantričkim ritualnim spisima ili na onoj zabeleženoj u ritualu eleuzijskih misterija. Teatar je ovde viđen ne samo kao mesto gde čovek doživljava veoma intenzivno iskustvo koje je polu-san i polu-ritual i u kome gledalac ostvaruje samospoznaju u velikom nesvesnom, već je viđen i kao arena u kojoj se ostvaruje participacija i emancipacija publike. Ovde se predstava ne zaustavlja na glumi nekog iskustva ili emocije, nego postaje iskustvo i emocija po sebi. Piskator je bio prvi koji je uveo tendenciju učešća ili uvlačenja publike u tok predstave. Ovaj stari Brehtov prijatelj se i razišao sa Bertoldom upravo iz pomenutog razloga. Breht je, naime, smatrao da tokom predstave, tog kreativnog umetničkog čina, gledaoca treba ostaviti na miru i na udaljenosti da sanja njemu svojstven san.

Piskator je bio za potpuno drugačiju akciju potpunog uvlačenja posetioca u igru, a njegov metod su nastavili Džulijan i Džudit Bek. Njihov razvojni put, baš kao i usamljenički put Grotovskog, bio je put iznalaženja komunikacije sredstvima koje nadilaze reč i govor; tragali su za znakovima, signalima (*Signali kroz vatru* je bio Bekov film o njegovom životnom putu) koji bi najbrže objasnili naša osećanja i ideje neverbalnim putem. Teoretičari često kažu da su se sve prakse i ideje svih avangardnih pozorišnih pokreta susrele u mikrokosmosu Living teatra.

Osnovni postulat svakog avangardnog teatra je anarhija, odnosno beskompromisno odbijanje savremene civilizacije ili postojeće društvene strukture. Ovo odbijanje odvodi avangardu u beg od ustaljenih ideologija, njena utopija je politička pozicija koja se oslanja na arhetipsku građu kao i na primitivne dramske forme bazirane na antropološkom religioznom iskustvu i istočnjačkom misticizmu. Veza između političkog i apolitičkog (nesvesno, mitologija, anarhizam) je u slučaju Living teatra predstavljala čudan spoj realnog i irealnog. U periodu kada sam početkom 1980. u kući pesnika Ajre Koena, upoznala Džudit Malinu ona je još uvek u torbi imala knjigu Martina Bubera koju je čitala u podzemnoj železnici, dok su pored nje sedeli ortodokсни Hasidi koji nisu podizali pogled sa debelog Talmuda.

Living teatar je zagovarao ideju da spiritualno napredovanje pojedinca predstavlja preduslov za značajnu i opštu političku promenu u društvu, a da bavljenje društvenim problemom na političkoj, akademskoj osnovi samo proširuje đavolji krug nasilja i opresije. Uporedo, trudili su se da stvaraju emocionalno-inspirativne slike ili tabloe koje bi dovele u pitanje postojeće tabue i društveno uslovljene obrasce u mišljenju. Njihove najsnažnije i najubedljivije slike bile su upravo negativne reprezentacije moći i eksploatacije čoveka koje nalazimo u predstavi *Brig* (1964) u kojoj je dramska akcija fokusirana na „pravila i odredbe“ u zatvoru za američke marinice. Ovu predstavu, koju je kasnije detaljno obradio Stenli Kjubrik u filmu *Paklena pomorandža*, karakteriše gruba gluma čiji je cilj

da izazove nelagodnost i gađenje kod posmatrača koji se antagonizira prema glumcima, ali istovremeno postaje svestan struktura koje stvaraju prohibicije (policija, vojska, zatvor, graničari). Glumci izgovaraju kratke ekspresionističke slogane:

„Nijedan zatvorenik ne sme da progovori osim sa određenim čuvarom i to na sledeći način „Gospodine, zatvorenik broj - - - traži dozvolu da se obrati gospodinu...“

– Na svakom izlazu i ulazu iscrtana je bela linija. Zatvorenik ne sme prekorači liniju a da prethodno nije zatražio dozvolu.

– Zatvoreniku nije dopušteno da hoda od jednog do drugog mesta. On mora da trči...“

Stiv Ben Izrael, jedan od prvih „aktrezora“ i interpretatora u *Brigu*, ispričao je u intervjuu da su glumački trening ili repeticija za ovu predstavu bili toliko zahtevni, čak surovi „da je svaki glumac u toku prve probe – naučio sve tehnike i metode glume Living teatra“. Slike društvenog uslovljavanja i dehumanizovanog ispiranja mozga koji završavaju u ubistvu, Bekovi su kasnije obnovili u *Misterijama*, ali novoj predstavi dodali su i pesmu koju su glumci recitovali. To je bila pesma sastavljena od brojeva i teksta napisanog na dolarskoj novčanici, a ovaj ideološki rekvizit upotrebljen je kasnije i u *Frankenštajnu*. Ovde se „radnje na svetskom nivou“ događaju u višespratnom zatvoru kroz koji kruže glumci, smenjuju se pištaljka, mrak, zatvorenici koji stalno prelaze u neku novu ćeliju, prolazeći kroz represivne seksualne fantazije pred smrt, u ćeliju potom stupa novi zatvorenik kome uzimaju otiske itd. Sličan postupak primenjen je i u *Antigoni* i *Misterijama*, gde su preživeli slagali povrh mrtvih tela kao da su vreće, u gasnim komorama. Međutim, tačka Artoovske surovosti dostigla je ipak najviši stepen u *Frankenštajnu* koji obiluje scenama pogubljenja, električnim stolicama i streljačkim vodovima.

Međutim, negativne slike u komadima često smenjuju pozitivni tabloi koji nas uvode u svet inkantacije, Jungove mandale, joga disanja, hindustičkih mantri i indijskih raga; ovi *tableaux vivants* osmišljavaju vizije



Living Teatar nastup na trgu u Trentu 1980.

nade i revolucionarne akcije i Džulijan Bek koji je prevashodno bio apstraktni slikar, ulagao je ogromnu snagu i energiju u pravilno osmišljavanje ovih tabloa. Legendarna predstava *Raj sada* (1968) bila je zasnovana na principu transformacije negativnih kvaliteta čoveka (rigidnost, neprijateljstvo) u njihovu pozitivnu suprotnost (razumevanje, ljubav). Uspostavlja se određeni dijalog između glumaca i publike: na negativne izjave poput „nije mi dozvoljeno da putujem bez pasoša... nije mi dozvoljeno da pušim marihuanu“ glumci, odnosno „žrtve situacije“ bi prelazile na blage, umirujuće izraze poput „divna usta... divne oči nas gledaju... divne ruke nas dodiruju i ne povređuju“ i njihova inkantacija je trajala sve dok im neko iz publike ne bi odgovorio takođe pozitivnim rečima. Komad se završavao pozitivnom notom razumevanja i obostranog praštanja mučiteljima od strane žrtvi. Od originalne predstave *Raj sada* prošlo je nekoliko decenija i usledile su različite faze Living teatra – smrt osnivača teatra Džulijana Beka, zamenjena je rediteljskim radom Hanona

Reznikova (1980-ih i 1990-ih), a nakon Hanonove smrti kompanija se deli na dva dela – kompaniju koja ostaje u Sjedinjenim Državama (sa Džudit Malinom) i na deo koji ostaje u Italiji (s rediteljem Geri Brekitom). Evropski deo Living teatra je u leto 2009. obnovio predstavu *Raj sada* u Orvietu, pod odrednicom „predstava Zelenog teatra“. Originalan naslov je izostavljen jer je ovde, kao i u svim ostalim slučajevima Living teatra, avangardni pristup fuzionisanja pozorišta sa ekstremnom stvarnošću uzet u obzir. Znači u Italiji 2009. se nije moglo govoriti o raju nego o transformisanom obliku potražnje za zelenim prostorom i vazduhom, koje bismo danas nazvali „rajem“.

Pomenuto „fuzionisanje teatra sa stvarnošću“ najjasnije je u periodu koji je usledio nakon prve faze razvoja Living teatra, a taj se period nazivao fazom METATEATRA. U ovom periodu predstave poput *Šeme* (Džeka Gelbera, 1959) favorizovale su prirodni dijalog glumaca koji zapravo nisu bili glumci nego stvarni likovi koji su na sceni, pričajući neposredne događaje iz svojih života, proizvodili neku vrstu sociološkog iskustva za publiku. Od „glumca“ se zahtevalo da ostanu u liku koji portretišu i da se u istom duhu druže sa publikom za vreme pauze među činovima. Tema prestave o ovisnicima tvrdila je da je „strejt“ društvo u kome živimo daleko nepoštenije i moralno pohabnije od sveta kontrakulture, ali predstava je išla čak i dalje, pokušala je da ukaže da su ta dva sveta potpuno jednaka – s jedne strane zli dileri droge su neka vrsta spretnih biznismena, a na drugoj su naši „pravi“ biznismeni koji su ovisnici o novcu, nikotinu i sedativima. *Šema* je bila prva predstava u kojoj su glumci počeli da igraju sami sebe, ili da na sceni predstavljaju teatralni deo njihovog pravog bića, bez dodatne šminke, estradne scenografije i posebne kostimografije.

Važno je pomenuti, makar i usputno, da je u svim produkcijama Living teatra, kao u svakom post-ekspresionističkom teatru, muzika igrala izuzetno važnu ulogu; u prvom periodu rada koji obuhvata kasne 1940-te i 1950-te kompozitor za Living teatar je bio Džon Kejdž; 1960-ih i 1970-ih je palicu preuzeo drugi džin avangardne

muzike, Alan Hovhanes, dok je 1980-ih i 1990-ih, sve do smrti Džudit Maline (1926-2015), aktivni član grupe i kompozitor bio Karlo Altomare (osnivač i direktor Alhemijskog teatra).

Visoko strukturirana predstava kao *Raj sada* nije imala za cilj samo transformaciju glumca u osobu koja je on suštinski bio; bilo je to spiritualno i političko uzdizanje čoveka ka nebu, a to se izvodilo na osam nivoa ili „rankova“ tj. spratova kojima se biće penje naviše. Svaki „rank“ je posedovao sopstveni ritual, a akcije koje su povezivale izvođače i posmatrača bile su svedene na izraze krajnjih emocionalnih reakcija. Kao i u *Frankenštajnu* ili *Antigoni*, i ovde je obraćanje gledaocima bilo rudimentarno i grubo; publika je trebalo da predstavlja represivne snage društva. Cilj predstave bio je da poveća frustraciju publike usled nedostatka komunikacije sa glumcima, da bi se na kraju ova alijenacija transformisala u svoj opozit, u fizičko sjedinjavanje snaga koje vizionarski obogaćuju ljudskost i razumevanje u svetu (ritual Univerzalnog Opštenja). Ideja je, između ostalog, bila da se pozorište izvede iz sopstvenog „institucionalnog zatvora“ i to upravo na ulicu kojoj i pripada. Uzvikivali su slogane: „Pozorište na ulicu! Ulica pripada narodu! Oslobodite ulicu! Oslobodite pozorište! Krenite sada!“ Kada je evropski centar Living teatra pod upravom Gerija Brekita, pokušao da obnovi predstavu *Raj sada* u malom italijanskom i srednjovekovnom Orvietu, septembra 2009, pomagala sam Brekitu da organizuje nekih 20-ak glumaca-pripravnika koji su se plašili učestvovanja na ulicama ovog gradića, sa očiglednim razlogom. Komad, naime, nije bio provokativniji ili teži od ostalih, ali je gradonačelnik Orvieta bio ozloglašeni neofašista koji je svake sekunde mogao da pošalje karabinjere da nas istuku ili uhapsu. Ipak, ovoga puta sve se dobro završilo: u pozorištu, gde je bio početak, napravili smo dve akcije – „letenju“, kao i u originalnoj predstavi *Raj sada*, a na ulicama Orvieta smo formirali „orgon“, krug čiste pozitivne energije kom se pridružilo oko 200 posmatrača i prolaznika. Uloga koju sam kreirala počinjala je replikom „Verujem u pozorište koje će se

otarasiti mobilnih telefona i koje će direktno razgovarati sa narodom...”

Za razliku od Brehta koji je držao posmatrača na zavidnoj distanci, Livingovci kao Piskatorovi sledbenici zahtevali su od gledaoca određenu količinu učešća, dovoljnu da ga preobrati u protagonistu.

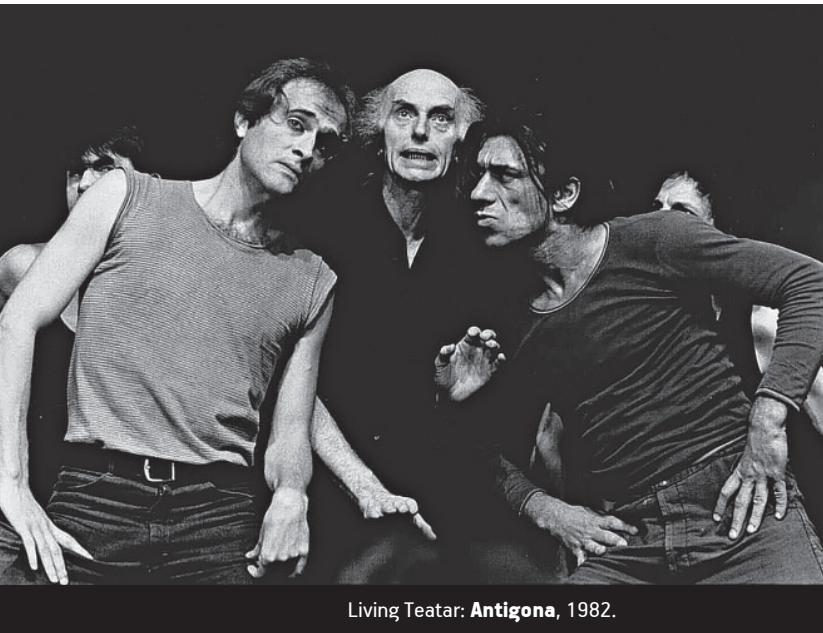
Kad sam pomenula da se „ovoga puta sve dobro završilo“ (u Orvietu), htela sam da kažem da je tradicionalno ova provokativna predstava često kompaniju slala u zatvore ili bi naprosto bila zabranjena u toku izvođenja, kao što se to dogodilo u „slavnom“ slučaju kada gradonačelnik nije dozvolio da se predstava iz pozorišta izmesti na ulicu, pa je isterao Living teatra iz Avinjona 1968. Te revolucionarne 1968. Living teatar je boravio u Francuskoj i zabarikadirao tradicionalni Baroov Teatar de Frans, današnji pariski Odeon.

POZNIJI PERIOD (1970–1980–1990)

Početakom 1970-ih Džudit Malina i Džulijan Bek su se vratili, sa delom američke trupe, u Sjedinjene Države gde su nastavili tradiciju gerilskog pozorišta. Često bi štampali oko stotinak letaka koje bi zatim delili šetajući u procesiji ispred velikih korporacija i institucija Njujorka. Mamutski spektakl bio je *Nasleđe Kaina*, koji je insistirao na ukidanju rasizma i ropstva; najčuveniji delovi predstave bili su *Kuga*, *Zatvorska igra snova* (koju su Bekovi formirali u zatvoru u Brazilu), kao i *Kula od novca*, koji je po tvrdnji mnogih starijih članova trupe bio i ostao najbolji komad koji su Livingovci javno izveli. U period 1970-1980. realizovani su komadi *Sedam meditacija na politički sadomazohizam* i *Šest javnih akcija*. Na izvestan način normalno je da se originalna grupa raspala 1970. jer je pozivala na „napuštanje teatra“ što je bio svojevrsan „grotovskijanski“ logičan produžetak razvoja avangardnih stremljenja u teatru. Ovo pomeranje predstavljalo je ekspresionistički pokušaj da se na terapeutski i neposredan način publika napoji emocijama, kao što je podrazumevalo i žarijevsko i artoovsko samodestruktivno izjednačavanje dramskog principa sa ličnim životom u pozorištu. No,

Living Teatar: **Antigona**, 1980.



Living Teatar: *Antigona*, 1982.

valja istaći da je insistiranje na akciji koja izaziva promenu svesti u gledaocu zaštitni znak ne samo Living teatra nego i svake prethodne, ali i potonje avangarde. Logični put do ovog ostvarenja je duhovno, u Burkeovom smislu *sublimno* putovanje koje nas upućuje na idealizaciju arhajske drame. U ovom smislu Living teatar neprestano insistira na performansu koji je istovremeno religiozni i ritualni *dogadaj* (u Alan Badijuovom tumačenju pojma), otuda njegova šamanska isterivanja duhova i inicijacije, projekcije hipnotičkih stanja duha, i *meditacije*. Ovi činovi bili su smišljeni da „pretvore nasilje u slogu“ putem „svetog glumca“ koji je šaman, i da često audiovizuelnim putem dočaraju arhetipske slike i motive repetativnih inkantacija.

Svi ovi elementi potcrtali su razliku između dominantne linije avangardnog pozorišnog istraživanja i raznih drugih eksperimenata koje zatičemo u čisto političkom teatru, u određenim hepeninzima ili performansima ruskih formalista.

Tokom 1980-ih, nakon povratka Living teatra u Njujork, njihov metod rada se izmenio. Posle smrti Džulijana Beka 1985, vođstvo preuzimaju Malina i Hanon Reznikov čiji rad postaje više kamerni, na nižoj skali i kabaretskog formata. Bile su to ranoekspresionističke kameo postavke u kojima sam i ja učestvovala do početka 1990-ih: *Tableti* (Arman Šverner), *Ja i moje drugo ja* (Elsa Laska Šiler) i *Elektra* (Majkl MekKlur). Reditelji Džudit Malina i Reznikov kao da su prestali da veruju u mogućnost čiste i nesputane improvizacije te potpuno učestvovanje publike u predstavi. Ipak, nikada nisu prestali da veruju u slučaj i u mogućnost participacije – obično nisu organizovali audicije za nove predstave, uveče bi obilazili lokalne kafee i prostore za kameo performanse, pa su na jednom od takvih mesta primetili i moj solo rad. U galeriji La Mame sam, naime, izvodila skromnu jednočinku *Naš Ego od cveća*. Džudit mi je nakon predstave prišla i jednostavno me pitala: „Da li bi volela da sarađuješ sa nama, sa Living Teatrom?“ Pošto je pitanje bilo ljupko i jednostavno, kao i ona sama, i kako je došlo iz vedra neba, snеbivala sam se, nisam znala šta da odgovorim, srce mi je snažno lupalo. Pritekao mi je u pomoć Karlo Altomare, nekadašnji član porodice Livingovaca, koji je, poput Džoa Čajkina, oslanjajući se na iskustvo Livinga na kraju pokrenuo svoje pozorište Alchemical Theatre. „Da, naravno,“ reče on umesto mene, „Nina je dobra pesnikinja i organizuje poetske večeri u mom pozorištu, samo je ponekad malo stidljiva...“. „Važi, odgovori Džudit, zvaćemo je *Blu Flauer*.“ (Plavi cvet).

POSLEDNJI PERIOD RADA (PRVA DEKADA 2000)

Nakon smrti Hanona Reznikova, pa do Malinine (2015), Living teatar je napravio niz politički osvešćenih predstava – u ove pre svega ubrajamo *Rezist* (osnivanje i delovanje pokreta otpora „Okupirajmo Vol Strit“), *Eureka*, *Korač* i *Mahlul* (izraelsko-palestinska priča o dvojnoj postavi aktivističkog teatra pod upravom Gerija Brekita). Sa grupicom palestinskih glumaca, Living je putovao

na izraelsku teritoriju Gaze i postavljao pitanje publici: „Kada će sve ovo da prestane?“ da bi se zatim s izraelskim glumcima vratio u palestinski deo i Palestincima postavio isto pitanje. Tada sam gorko plakala jer nisam mogla da se pridružim mojoj pozorišnoj porodici; umesto da sa njima nastupam *uživo* u Gazi, bila sam obavezna da predajem *njihovu istoriju* na francuskom univerzitetu Paris 8.

Piše > Svetislav Jovanov

Sporodna sredstva (15)

Igra moći, moć igre

Analogija, dvojnik, preobražaj:
nivoi 'drame u drami' u **Snu letnje noći**

Dok se u *Mletačkom trgovcu* odnosi između spoljašnje i unutrašnje drame uspostavljaju uglavnom posredstvom metafore i kontrasta, u Šekspirovoj najsloženijoj komediji *San letnje noći*, „drama u drami“ se oblikuje pomoću mnogo složenije strategije, zasnovane na sistemu žanrovskih i retoričkih preobražaja. Takva strategija ne samo da bitno obogaćuje značenja i funkcije pomenutog postupka, već na dalekosežan način problematizuje i čitav status komičke iluzije.

Odabrani pristup ima za posledicu čak i dvosmislenost u pogledu određivanja o kojem tipu drame u drami je reč – umetnutom ili uokvirenom. Pojedini tumači *Sna letnje noći* se zadovoljavaju formalističkim pristupom ovom pitanju, stavljajući u prvi plan dominaciju višestrukog zapleta. Otuda Frank Zipfel, recimo, u dimenziju unutrašnje drame svrstava samo izvedbu predstave *Piram i Tizba* od strane zanatlijske družine Petra Dunje (na svečanosti venčanja Tezeja i Hipolite u V činu), dok, pored samog tog venčanja, kao segmente spoljašnje drame identifikuje kako „zbrku četvoro mladih ljubavnika u atinskoj šumi, svađu kralja

i kraljice vila... kao i Pukove smicalice“, tako i „napore zanatlija u pripremi predstave“¹⁾. Iole pomnija analiza pokazuje da je bliži istini tvrdnja Džejmsa Kaldervuda o postojanju dveju „drama u drami“ u Šekspirovom remekdelu, a to su „zanatlijska predstava i ‚metaforična igra‘ u kojoj mladi ljubavnici nevoljno igraju u drami koju režiraju Oberon i Puk“.²⁾

Sledeći Kaldervudovu tezu, možemo uvideti da oba komička komička zapleta, začeta u prvom činu – bekstvo Hermije i Lisandra u atinsku šumu nakon Egejeve optužbe i Tezejeve presude, kao i odluka Dunjine trupe da pripreme predstavu – bivaju radikalno preobražena prenošenjem u ambijent vilinskog sveta atinske šume,

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

tačnije, dovođenjem u vezu sa smicalicom Oberona i Puka (preduzetom u cilju osvete Titaniji). Bilo da ovakav preobražaj tumačimo u pshoanalitičkom ključu, ili u skladu sa konvencijom fantastike/oniričnog, činjenica je da se na ovaj način uobličavaju dve „unutrašnje drame“, između koji autor uspostavlja i razvija odnos (*obrnute analogije*). S jedne strane, dva ljubavnička para (Hermija – Lisandar, Helena – Demetar), preuzimaju drukčije uloge tako što menjaju međusobne pozicije (trougao Hermija – Lisandar – Demetar pretvara se u trougao Lisandar – Helena – Demetar), da bi kroz igru želje i iluzije, doživeli gubitak identiteta i njegovu obnovu na višem nivou:

„**LISANDER:** ... a tebi

Moj um prvenstvo daje ispred nje
k'o lepšoj...

HELENA: Jer srcem ljubav posmatra, ne okom.

DEMETAR: Vrlina sva mog srca, jedini
Predmet i radost mojih očiju“.

Paralelno s tim, Vratilo, reprezentativni predstavnik zanatlijske amaterske družine, prelazi put od primitivne nezgrapnosti u poimanju pozorišne iluzije (pri probi Pirama i Tizbe), do otvorenosti prema svetu oniričnog i fantazije, a da pritom ne gubi nit zdravorazumske sumnje (upravo zahvaljujući toj otvorenosti):

„**VRATILO:** Činilo mi se da sam, činilo mi se da imam – no, bio bi čaknuta cirkuska budala ko bi se zatrčao da kaže šta mi se činilo da imam“.

Analoški odnos između dvaju unutrašnjih drama poprima i neposredan vid. Naime, radnja komada *Pirama i Tizbe* koju izvodi zanatlijska družina sugerise da je i zaplet ljubavničke zbrke mogao da ima drukčiji ishod, to jest, kako kaže Frenk Kermod, „ukazuje na mogućnost nesrećnog ishoda zacopanosti, ljubavi pretvorene u zbrku“.³⁾

3) Frank Kermode, „The Mature Comedies“, u: *Early Shakespeare*, Stratford-upon-Avon Studies 3., ed by John Russell Brown and Berhard



San letnje noći, Folger teatar, Vašington 2019, Foto: Britani Diliberto

Drugo sredstvo kojim Šekspir ostvaruje katalitičku funkciju, to jest uobličava sklop pomoću kojeg dve unutrašnje drame *preuzimaju, razvijaju i razrešavaju* zaplet spoljašnje, predstavlja figura *dvojnika*: reč je o temeljnom činiocu inovacije koju Šekspir unosi u samu strukturu komičkog zapleta. Prema ovoj koncepciji, do ostvarenja veze između dvoje ljubavnika – a, u širem smislu, i do ostvarenja sklada junaka sa sobom i svetom koji ga okružuje (a ponajpre voljenom osobom) – ne dolazi se toliko savladavanjem prepreka koje postavljaju roditelji ili ugledni suparnici, koliko kroz sučeljavanje *lažnog i istinskog identiteta* (spoznaja sebe) i/li kroz *raskorak*

iluzije i stvarnosti (spoznaja sveta). U oba slučaja, pak, glavno sredstvo u građenju komičkog lika jeste figura dvojnika, a osnovni metod – *podvostručavanje, rascep i/ili preuzimanje identiteta*. Shodno tome, simptom dvojništva se u ljubavničkoj priči *Sna letnje noći* pojavljuje čak i u vidu neposrednog iskaza, kao vrsta dramaturško-metaforičkog ključa:

„**HELENA** (*Hermiji*): Tako smo rasle zajedno k'o dve
Trešnje na jednoj peteljci“.

Međutim, ono što u najvećem opsegu doprinosi delotvornosti figure dvojnika u ovoj komediji jesu karakter i funkcija vilinske kraljice Titanije. Zahvaljujući suptilnoj kombinaciji lajtmotiva mesečine (mesećina kao ključni sastojak rituala Titanijinih vila) i narativnog stožera Oberonove smicalice (ljubavni napitak nastao iz susreta mesečevog i Kupidonovog luka), identitet vilinske kraljice je predložen kao *dinamično dvojstvo*: ona je, istovremeno, i devičanska Artemida/Dijana, ali i božanstvo čulne ljubavi, „Venus vulgaris“. Ova dvostrukost se razrešava time što i Titanija prolazi kroz proces gubljenja/preobražaja/obnove identiteta. Reč je, naime, o putanji koja vodi od uzdržanosti, preko privida telesne strasti (naklonost prema »indijskom dečaku« koja prelazi u opijenost Vratilom sa magarećom glavom) do obnove istinske ljubavi (prema Oberonu).

Istovremeno, Titanijine mene bivaju *udvojene* na planu unutrašnje drame četvero ljubavnika. „Dijanina strana“, to jest Titanijina takmičarska sebičnost (povodom indijskog dečaka) nalazi svoj „zemaljski“, analogni odraz u Demetrovoj surovoj odbojnosti prema Heleni – dok se ohola uzdržanost vilinske kraljice prema Oberonu (odbijanje od „postelje“) varira kroz devičansku strogost što je Hermija na početku šumske avanture ispoljava u društvu voljenog Lisandra. Titanijini, pak, čulni zanosi nalaze svoj „ogledalni odraz“ najpre u Heleninoj upornoj hajci za Demetrom, da bi se kraljčina, čarolijom izazvana opijenost preobraženim Vratilom udvojila, i *metaforički*

i konkretno, kroz naglu Lisanderovu (Pukovom greškom izazvanu) opsesiju Helenom:

„**LISANDAR**: „O, prozračna Helena! Ti si sva
Kao od čini, pa ti vidim ja
Srce u grud'ma...“

U trećem sloju, vilinska kraljica se pojavljuje kao inkarnacija dvaju aspekata Hipolite, junakinje „spoljašnje drame“: jer, u očekivanju venčanja, Hipolita i dalje figurira kao kraljica Amazonki (čije je glavno oružje luk!), da bi se, nakon tog rituala, podvrgla vlasti „Kupidonovog luka“:

„**TEZEJ**: Za četir' srećna dana mesec mladi
doći će; ali, avaj! odveć sporo
jede se ovaj stari...“

HIPOLITA: ... A očas četir' noći snom nam to
Vreme odneti; pa će mesec mlad,
K'o srebrn luk na nebu tek izvučen...“

Kada bismo sledili formalistički pristup, analoško-dvojnička relacija vilinske kraljice sa Hipolitom bi upućivala na uspostavljanje slične relacije na liniji Oberon – Tezej. Međutim, Šekspir ne zasniva komičku ubedljivost – pogotovo u slučaju *Sna letnje noći* – na jednostavnim ravnotežama, nego na promenama, višeznačnostima i iluzionističkim podvajanjima/rascepima. Otuda je najradikalnija iluzionistička operacija na planu dvojnika – uspostavljanje relacije između tkača vratila i atinskog vladara Tezeja. Premda, kako je napomenuto, prolazi kroz promene identiteta čuvajući osnovne odlike *agroikos*-a, tupana ili seljačine iz Frajeve komičke tipologije⁴), Vratilo se, istovremeno, pokazuje i kao jedan od ključnih faktora *iluzionističke neravnoteže*: on jeste predmet ironije, ali i njen bitni prenosilac:

„**VRATILO**: Ljudsko oko toga nije čulo, ljudsko uvo toga
nije videlo, niti je ljudska ruka kadra da to okusi,
.....“

4) Nortrop Fraj, *Mit proleća: komedija*, prevela Gorana Raičević, u: *Teorija dramskih žanrova*, izbor i predgovor Svetislav Jovanov; Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad 2015, 87.

niti jezik kadar da to sebi ulije u glavu, ni srce da ispriča ono što sam snio“.

Kao promoter moći Igre, Vratilo predstavlja konačni ogledalni odraz Tezeja, zastupnika *igre Moći*. Ne treba, naime, zaboraviti da je Tezej jedan od glavnih uzročnika čitave noćne čarolije i ljubavnog nereda koji sledi, prvenstveno zbog izjave koju upućuje u okviru „spoljašnje drame“, neposredno uoči Egejeve optužbe:

„**TEZEJ:** Hajd, Filostrate, pođi i podstakni
Atinsku mladež na uživanja,
Duh veselosti obesni i laki
probudi...“

Premda, prema atinskom vladaru, pesnici proizvode tek zablude, „ime dajući vazdušnom ničem“, on sam ipak nedvosmisleno želi da uveliča svoje venčanje nekim primerom takvog „ništavila“. Upravo kao što još napola omađijani Vratilo, na granici sna i jave, „čuje okom i vidi uhom“, tako i Tezej u završnici ipak otkriva svoju suštinsku zavisnost od magije teatra, to jest dejstva iluzije.

Pored Vratila, koji je reditelj/glumac i Tezeja, koji je istovremeno »producent« i gledalac, u ovom komadu postoji još jedan dvojnički par, bez čijeg delovanja bi sve komičke analogije, dvojstva i preobražaji bili neizvodljivi. Naime, za razliku od figure Titanije, koja u izvesnom smislu oličava *pasivnu* dramsko-retoričku figuru, Oberon

i Puk predstavljaju (hiper)aktivan par dvojnika. U svrhu te frenetične aktivnosti, autor je obavio podelu funkcija usmerenu na najdelotvorniji mogući efekat. Puk, ćudljivi „izvođač radova“, spada u „prostodušnu“ podvrstu frajevskih *eiron*-a zvanu sluga-spletkaroš, koji povremeno preuzima ulogu trećeg tipa, pomoćnog *lakrdijaša/Lude*. Nasuprot njemu, Oberon reprezentuje „eironski“ tip starijeg čoveka, koji „radnju komada pokreće tako da se iz njega povlači, a svojim povratkom završava komad“, i koji je „istinski *architectus* komičke radnje“⁵⁾. Ne samo zbog činjenice da u najznačajnijoj meri utiču na preobražaje unutar obeju „unutrašnjih drama“ u komadu, nego i zbog toga što nemaju likove-pandane na nivou „spoljašnje drame“, moramo zaključiti da vilinski kralj i njegov sluga konstituišu ako ne celinu, a ono svakako temelj *trećeg nivoa* u okviru fenomena „drame u dramu“. Da li, pritom, zbivanja uobličena na ovom nivou *podvajaju* „unutrašnje drame“, ili, pak, *dodatno uokviruju* „spoljašnju“ dramu, za Šekspira je od manjeg značaja: važna je isključivo nesputana igra preobražaja, neobuzdana (raz)gradnja komičke iluzije.

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

FESTIVALI

scena

Piše > Marina Milivojević Mađarev

Jugoslovenski pozorišni festival

Φ€\$T!v@Ł · bez pЯëvøda}

27. Jugoslovenski pozorišni festival održan je u Užicu od 1. do 7. novembra pod sloganom „Parče hleba, parče neba“. U selekciji je bilo sedam predstava: *Rolerkoster* Ateljea 212, *Čudo u Šarganu* JDP-a, *Ajhman u Jeruzalemu* Zagrebačkog kazališta mladih – ZKM, *Mesec (dana) na selu* NP Užice, *Jugoslavija, moja otadžbina* koprodukcija Pozorišta Prijedor, Gledališća Koper i Fondacije „Fridrih Ebert“, *Bez portfelja* Gradskog pozorišta Podgorica i festivala Barski ljetopis i *Rat i mir* Narodnog pozorišta Beograd. Selektor Bojan Munjin je u obrazloženju selekcije napisao sledeće: „Ako je svet doveden do granice opstanka, onda ne možemo samo da se u očaju tešimo kako su za taj rub odgovorni samo neki, nego i svako od nas mora da preispita svoja dela, misli, reči i propuste.“

Ako je pitanje lične odgovornosti za stanje u svetu glavna tema koja je preokupirala selektora, onda možemo reći da je predstava ZKM-a *Ajhman u*

Jeruzalemu stožerna predstave selekcije. Reč je o autor-skom projektu slovenačkog reditelja Jerneja Lorencija. Reditelj zajedno sa glumcima Zagrebačkog kazališta mladih istražuje nacističko nasleđe i odnos prema tom nasleđu na primeru suđenja Adolfu Otou Ajhmanu, nacističkom oficiru koji je bio zadužen za organizaciju i koordinaciju istrebljenja miliona ljudi u Holokaustu tokom Drugog svetskog rata. Prvi deo predstave je komad proba: pratimo kako glumci prikupljaju materijal o suđenju i vrše pozorišnu rekonstrukciju istorijskih činjenica. Dok igraju rekonstrukcije nacističkih zločina i/ili rekonstrukcije iskaza svedoka glumci zadržavaju smirenost koja je u kontrapunktu sa užasima o kojima govore, te je ukupni utisak još jači. Snažnom utisku doprinosi i to što je prostor očišćen, što su glumci „kostimirani“ u radna odela, što su svi rediteljski i scenski postupci svedeni na minimum. Da je ostalo na tome publika bi mogla reći da je to strašno, ali da je to bilo nekad. Međutim, u drugom delu predstave, nakon



Iz predstave **Ajhman u Jeruzalemu**



Iz predstave **Rolerkoster**

pauze, glumci na način na koji su istraživali nacističke zločine istražuju moguću uključenost njihovih predaka u zločine na prostoru NDH (kao žrtve, svedoci i/ili kao oni koju su imali prilike da se susretnu sa zločincima). Glumci to rade putem prikupljenih svedočenja, fotografija, ispisa iz raznih arhiva. Tek u sadejstvu prvog i drugog dela predstave shvatamo ne samo užas ovih zločina, već i kompleksne posledice koje se provlače iz generacije u generaciju obeležavajući život čak i onima koji o zločinima ništa ne znaju. Predstava je veoma „teška“ i kompleksna. Neki su već na pauzi otišli, a oni koji su ostali bili su veoma zainteresovani da nakon predstave ostanu na okruglom stolu i razgovaraju sa glumcima ZKM-a i iznesu svoje viđenje problema kojim se predstava bavi. Takav odnos publike prema izvedenim predstavama je takođe značajan domet ovogodišnjeg festivala u Užicu. Predstava *Ajhman u Jeruzalemu* je proglašena najboljom na festivalu, Jernej Lorenci je dobio nagradu za režiju, a glumci i glumice

ZKM-a (Katarina Bistrović Darvaš, Dado Ćosić, Frano Mašković, Mia Melcher, Pjer Meničanin, Rakan Rushaidat, Lucija Šerbedžija i Vedran Živolić) su podelili nagrade na najboljeg glumca i glumicu.

Predstava *Rolerkoster* prikazuje kako savremeni čovek lako menja identitet kad god mu se učini da ta promena može da dovede do povećanja komfora. Glavna junakinja Ana (Katarina Marković) zna da je u savremenom svetu identitet konstrukt koji sam gradiš, pa s tim u vezi sam možeš da ga menjaš kako hoćeš, kada hoćeš i koliko ti je volja i potreba – samo moraš da budeš načisto sa tim da je tvoj identitet tvoja stvar. A kada to shvatiš možeš bez problema da se udaš za Jevreja, vodiš dete u katolički vrtić i budeš kuma na pravoslavnom venčanju. Lakoća sa kojom Ana menja identitete je generator komičnog kada se ona takva susretne sa onima koji insistiraju na tome da imaju fiksni identitet u svetu koji je u stalnoj promeni (npr. njena Majka koju izvanredno igra Dara Džokić). Milica Kralj

Iz predstave **Čudo u Šarganu**Iz predstave **Rat i mir**

je u režijskim postupcima bila krajnje efikasna gradeći pažljivo tempo-ritam predstave i podstičući glumačku igru tako da najveće vrednosti komada dođu do izražaja. No, ono po čemu će ova predstava biti upamćena je to što je rediteljka u podelu uzela mladog glumca Teodora Vinčića koji je igrao robota Šilu. Način na koji je Vinčić čitavim svojim telom, licem, glasom, gestom (dragocena pomoć Tamare Pjević saradnice na scenskom pokretu) dočarao robota izaziva kod publike oduševljenje. Nagradu za mladog glumca dobio je Teodor Vinčić za ulogu robota Šile u *Rolerkosteru*.

Predstava JDP-a *Čudo u Šarganu* nas suočava sa idejom da je naš bol takođe deo našeg identiteta. Jagoš se jako trudi da u svim svojim predstavama ima puno jakih emocija koje dočarava uzbuđljivom i glasnom muzikom i scenskim efektima koji se pamte. Predstava počinje velikom kišom koja pada po sceni, a glumci tokom čitave predstave šljapkaju u vodi do članaka. Najveća

vrednost predstave su glumci, a najjači utisak su ostavili mlađi glumci. Sanja Marković (Cmilja), Jovana Belović (Jagoda), Miodrag Dragičević (Anđelko), Marko Janketić (Mile), Tamara Dragičević (Gospava) i Aleksej Bjelogrić (Tanasko). Svako od njih je doneo svoj posebni pečat liku koji je igrao. Sanja Marković i Jovana Belović su izvršne karakterne glumice i one su uspele da pronađu geste kojima su obeležile svoje likove. Miodrag Dragičević je uneo puno energije u lik Anđelka. Marko Janketić je napravio jako dobru transformaciju, a Aleksej Bjelogrić je prefinjenošću učinio lik vojnika Tanaska poetičnim. Tamara Dragičević je emotivnost i ranjivost Gospave stavila u prvi plan.

Predstava Narodnog pozorišta u Beogradu *Rat i mir* govori o sudbini pojedinca u ratnim vremenima i pokušaju da se izbavljenje od zla nađe kroz ljubav. Fedor Šili je u dramatizaciji koristio postupak sažimanja materijala bez značajnijeg ubacivanja sopstvenog ili nekog trećeg



Iz predstave **Jugoslavija, moja otadžbina**



Iz predstave **Bez portfelja**

teksta. Pošto se snažno oslonio na roman, on je i opravdao naslov predstave *Rat i mir* i takođe izbegao da se u tekstu dramatisacije „sudare“ stil L. N. Tolstoja sa stilom uvezenog ili naknadno napisanog teksta. Boris Liješević je u radu sa glumcima spojio Sistem Stanislavskog sa tzv. efektom „otuđenja“ Bertolta Brehta. Cilj je bio spajanja ideje o proživljavanju bliskih Sistemu Stanislavskog i radost uvida bliskog Brehtu. Na taj način se publika podstiče da sebi postavi pitanje šta se događa i zašto se događa, ali i da emotivno učestvuje u predstavi saosećajući sa onima koji nezasluzeno pate i bojeći se za one sa kojima može da se identifikuje. Boris Liješević svoju predstavu vodi dosledno i vešto, ponekad na ivici noža, ali nikad ne nudeći odgovore, već samo pitanja. Jedino Tolstojevo stajalište koje apsolutno prihvata je uverenje da ljubav prema čoveku mora biti ultimativna – mora se voleti i bližnji i stranac, prijatelj i neprijatelj i tek se kroz ljubav mogu razviti odnosi koji će dovesti do mira u čoveku. Bojana

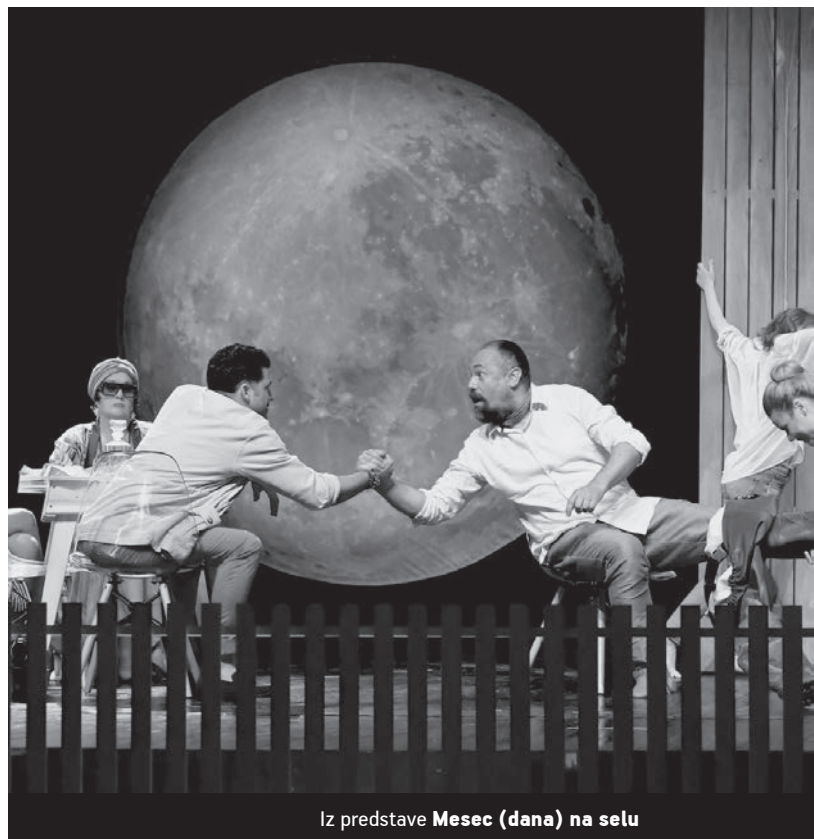
Nikitović je dobila nagradu za kostim u ovoj predstavi. Predstava *Rat i mir* dobila je najvišu ocenu publike (4,84).

Predstava *Jugoslavija, moja otadžbina* spojila je glumce koji imaju veoma različita iskustva o ratu devedesetih. Deo glumaca je iz Prijedora i Banjaluke (Republika Srpska), a deo je iz Kopra koji je na granici Slovenije i Italije. Radeći na osnovu romana Gorana Vojnovića reditelj Marko Misirača i glumci dva ansambla našli su tačku spajanja koja im je omogućila da naprave predstavu o tome kako se i zašto raspala zajednička domovina.

Gradski teatar Podgorica izveo je predstavu *Bez portfelja*. Stevan Koprivica je u pisanje komada ušao inspirisan Nušićem i pitanjem šta bi se danas dogodilo sa ministrom (bez portfelja). No, samoj razradi on je veoma odmakao od Nušića i napravio savremeni komad koji sa puno gorčine govori o borbi za vlast među savremenim partijama i kako ta borba razara moralne vrednosti i

pojedince i društva u celini. Reditelj Branislav Mićunović je u postavci insistirao na duhovnom i materijalnom siromaštvu junaka. To sveopšte siromaštvo postaje generator neumerene i besmislene gladi koja proždire sve na šta naiđe. Publika u Užicu je predstavu *Bez portfelja* doživela kao surovu priču o društvu u kome živimo i u kome bavljenje politikom postaje put brzog bogaćenja.

Domaćin, Narodno pozorište Užice, je na festivalu izvelo predstavu *Mesec (dana) na selu*. Predstava je nastala na osnovu melodrame Ivana Sergejeviča Turgenjeva. Dramaturg Jelena Mijović i reditelj Milan Nešković su uradili dve značajne intervencije. Čitavu predstavu posmatramo kroz lik služavke Kaće (Tijana Karaičić Radojičić) koja u melodrami Turgenjeva gotovo da i nema teksta. Ovde je ona stalno prisutna na sceni i emotivno prati sva dešavanja, ali se akteri ljubavnih drama ponašaju kao da je ona uređaj čije prisustvo primećuju samo ako treba da ispunjava njihove zahteve. Na taj način mi shvatamo surovost sveta bogatih i da je čitavo to ljubavno zamešateljstvo tek igra koju bogati igraju između sebe koristeći se siromašnima kao šahovskim figurama. Svi glumci (Igor Borojević, Bojana Zečević, Vanja Kovačević, Divna Marić, Ivana Pavićević, Vahidin Prelić, Dejan Maksimović, Hadži Nemanja Jovanović, Tijana Karaičić Radojičić i Janko Radišić) su spremno prihvatili ovakvu koncepciju. Gledali smo predstavu koja se sa interesovanjem prati i tiče se savremenog gledaoca, jer on na svojoj koži svakodnevno oseća šta to znači imati ili nemati novac. Predstava je osvojila nekoliko nagrada na Festivalu. Nagrada za epizodnu ulogu pripala je Igoru Borojeviću (Islajev), nagradu za scenografiju dobila je Andreja Rondović, a specijalnu nagradu dobila je dramaturg Jelena Mijović.



Iz predstave **Mesec (dana) na selu**

Piše > Svetislav Jovanov

Izvor i zgarište iluzije

Desiré Central Station 2022 – No Filter

Međunarodni regionalni festival savremenog pozorišta

Problemsko čvorište ovogodišnjeg festivala „Dezire“ posvećeno je – kao što navedeni moto sugeriše – preispitivanju mogućnosti savremenog teatra u pogledu (ne)posrednosti – značenja, izraza, angažmana. U tom kontekstu, kao najupečatljiviji događaji festivalskog programa izdvajaju se: predstavljanje aktuelnog rediteljskog prosedea Mate Heđmegija kroz dve predstave Pozorišta „Studio K“ (Budimpešta) i istraživački spektakl *Solo* slovenačke autorke Nine Rajić Kranjac.

BAJKA I AGONIJA

Težeći da primeni određena savremena iskustva neverbalnog izraza na tkivo apartne i stilizovano bajkovite komedije Hajnriha fon Klajsta *Katica iz Hajlbrona* (*Das Käthchen von Heilbronn*, 1810), Mate Heđmegi se, zajedno sa dramaturškinjom Katom Đarmati, upustio u dvostruku avanturu – žanrovsku i stilsku. *Katica iz Hajlbrona* je, naime, za razliku od *Princa od Homburga* i *Razbijenog vrča* – kao dramskih polova oko kojih danas promišljamo Klajstov opus – po mnogo čemu paradoks.

Reč je o nekada najpopularnijem, a danas najmanje izvođenom delu ovog (i inače od paradoksa sazdanog)

autora: naizgled ljupka i fantastikom prožeta bajka o kovačevoj kćeri, koja je u toj meri ophrvana ljubavlju prema grofu Veteru fon Štralu, da uspeva da savlada očeve brige i zabrane, grofovu početnu odbojnost (iza koje se krije staleškim statusom okovana naklonost) i intrige suparnice Kunigunde (grofice-čarobnice!), da bi na kraju doživela apoteozu kao najzad pronađena careva (vanbračna) kći! Klajst dodatno oneobičava ovu narativnu strukturu, smeštajući je u romantično „gotsku“ atmosferu šumskih pećina, tajanstvenih dvoraca i isposničkih ćelija. Međutim, izvesna doza ambijentalnog manirizma, a u daleko značajnijoj meri sama kitnjasta napetost Klajstovog jezika, koja neprestano oscilira između fantazije i ironije, sugeriše da autorova nemirna misao konstantno destruiše romantičnu bajku i pravi od nje samo-parodiju.

Nastojeći da, kako precizno napominje Ema Rosnaki Varga, ostvari „sudar filozofske bajke i fizičkog treninga“, Heđmegi je razvoj Katičine opsesije, na dinamičko-vizuelnom planu otelotvorio duhovitom upotrebom „beskrajnih traka“ za trčanje (scenografija Ane Fekete). Pozicioniranje različitih likova na ovim trakama, kao i silaženje u „realni prostor“ efektno dočarava uzaludnost

želja protagonista (ili njihovu izolovanost). Elementi koji podržavaju ovu aktuelizaciju jesu, najpre, suptilni svetlosni kontrasti, koji u sadejstvu za dijagonalnim usmerenjem mizanscena po dubini, simbolizuju međuigru fantazije i ironije. U još većoj meri, pak, ovoj ironičnoj aktuelizaciji doprinosi precizna, „klajstovski“ uzdržanom tenzijom prožeta igra Melite Palagi u naslovnoj ulozi, podržana sjajnim, cinično-romantičnim „kontrama“ grofa, kojeg tumači Gabor Nađpal (inače, nekadašnji član „zlatne četvorke“ Ujvideki szinhaz – uz Kristu Sorčik, Arona Balaža i Kingu Mezei). Ubedljiviju aktuelizaciju Klajstovih paradoksa u primetnoj meri osujećuje određena doza rediteljeve nezgrapnosti pri nastojanju da se „gotičkoj“, dakle pseudo-jezivoj atmosferi pronađe adekvatno savremeno opredmećenje.

Za predstavu *Neron, krvavi pesnik*, drugi projekt kojim su nam se predstavili Mate Heđmegi i „Studio K“, kao predložak je poslužila dramtizacija Judit Garai, prema istoimenom romanu kulturnog mađarskog i subotičkog pesnika Deže Kostolanjija iz 1921. Polazeći od poetičkog kreda zajedničkog kako za zreli ekspresionizam tog razdoblja (Tolero *Hinkeman*), tako i za rani Brehtov rani anarhizam (*Baal* iz 1922), Kostolanji ispisuje sagu o zlu u paralelnim, a nerazmrsivim dimenzijama moći i umetnosti. Njegov *Neron*, kojeg izjeda krivica što je doveden na presto tako što Agripina otruje Klaudija, nazire tračak spasa u nadi da poseduje spisateljski dar, Međutim, sve veća izvesnost da je i ovaj dar iluzija postepeno ga preobražava u tiranina, razapetog između nasilja, sumnje i paranoje: savetnika, filozofa Seneku, ubija iz nepoverenja, Lukana jer je darovitiji, i, najzad, Britanika jer je uz to i vladarski pretendent.

Tumačeći, zajedno sa dramtizatorkom i istim autorskim dvojcem (dramaturškinja Kata Đarmati, scenografkinja Ana Fekete) Kostolanjijevu parabolu u varijanti postdramskog prosedea, Heđmegi istovremeno nastoji da zaoštri junakovu načelnu i emocionalnu agoniju. Ovoj svrsi evidentno služi i mizanscensko-prostorna koncentracija, pošto su ključni odnosi



Iz predstave *Katica iz Hajlbrona*, foto: Ester Gordon

Nerona sa ljubavnicom Popejom, Senekom, Agripinom i pesničkim „takmacima“ predočeni u prostoru perspektivno izdužene kocke, čija se simbolika svrsishodno menja: ona je i metafora grotla (protivrečne) ambicije, i klopka za Britanikovu iskrenost – ali i dimenzija pomoću koje se, u trenucima junakovih suštinskih dilema, iluzija podvaja u smeru „predstave u predstavi“. Odlazeći u podvajanju iluzionističkih perspektiva i korak dalje, Heđmegi vizuelnoj atraktivnosti povremeno žrtvuje i psihološku, pa i simboličku ubedljivost: tako, dozvoljavajući glavnom protagonisti da, agresivnim prekoračenjem „rampe“ pokuša da „anketira“ gledalište, reditelj postiže kratkotrajno i jednodimenzionalno pojačanje interesa na uštrb zamagljivanja glavne problematike („moć“ se ne razmenjuje sa publikom na isti način kao sa fiktivnim sagovornikom). Ipak, ovaj iskorak ne narušava bitno ubedljivost Heđmegijevog tumačenja. Efektni iluzionistički iskoraci, ponajpre u sekvencama ubistva Agripine



Iz predstave **Neron, krvavi pesnik**, foto: Laslo Vaš

(parafraziranje *Orestije*) i Neronove noćne ispovesti o fiktivnim pesničkim uspesima, kao i u svim dimenzijama prostudirane paranoje i strasti opredmećena gluma Atila Vidnjanskog Mlađeg (Neron), Lajoša Spilaka (Seneka) i Melite Palagi (Popeja), opravdavaju rediteljevu sliku Nerona kao čoveka koji je hteo da poseduje ne samo moć i dar istovremeno, nego i ono nespoznatljivo što ih prevazilazi.

IGRA, HLEB I VINO

Autorski projekat *Solo* Nine Rajić Kranjac, u produkciji Nove Pošte (Slovensko mladinsko gledališče i „Maska“), nastaje iz prividno marginalnih naracija, stilova i materijala (*devised theatre*, autobiografska ispovest,

parafraze poezije), da bi se na osnovu njih konstituisao kao improvizatorska, ali duboko promišljena, radikalna, a ipak u pozorišne arhetipove ukorenjena sinteza. Do ovakvog efekta autorka – inače rediteljka, koja se ovde pojavljuje kao od početka do kraja prisutni *performer/komentator* – dospeva posredstvom kombinovanja dveju *istovremeno arhetipskih i radikalnih strategija*: konstantnim izmenama i problematizovanjima dramsko-pozorišnog prostora, ali i, što je još važnije, vrtoglavim promenama (identitetske) perspektive na osi „lik-komentator-svedok-gledalac“.

Jer, neposrednost, ali i promišljena višedimenzionalnost autorkine strategije primarno polazište i nalazi u promeni perspektive gledaoca: ona i njenih troje izvođačkih partnera (prvi paradoksn termin „solo“!) na krajnje promišljen i igriv način privikavaju gledaoca na metod stalne izmene ugla gledanja, tako što uobičajenu konvenciju „pozorišnog prostora“ demistifikuju. Polazeći od ritualne sekvence „žrtve“ pozorišnim duhovima ispred teatarske zgrade, a nastavljajući sa demistifikatorskom najavom „pozorišne pauze“ (za vreme koje će Nina Rajić Kranjac, kako najavljuje, čitati naglas poeziju Milene Marković!), oni, naposljetku, izvode publiku u eksterijer (nedefinisani ambijent pozorišnog dvorišta/ulice), da bi je (publiku) na fascinantna način pretvorili u učesnika u završnoj, karnevalskoj i istovremeno diskusionalnoj sekvenci, u kojoj se – poput metalnih opiljaka oko magnetske igle – ambicije glumaca i njihovi „PR uspesi“, gurmanski afiniteti gledalaca, autorkine uspomene iz detinjstva i teatrološke teze o budućnosti pozorišta spajaju u gorkoradosni, cinični, a ipak utopijski vapaj za autentičnim životom s one strane stvarnog i iluzornog.

Višeznačnost termina „solo“ kao naziva predstave opredmećuje se i posredstvom problematizovanja „vlasništva nad iluzijom“. Tako, radikalna prelaz sa naracije o autorkinom detinjstvu kod „srpske“ bake u Sremskoj Mitrovici, na samokritičku introspekciju prouzrokovanu „useravanjem“ pred rediteljskom veličinom Petera Štajna, demistifikuje ne samo intelektualnu nadmoć teatra, no i mit o dominantnoj kompetenciji reditelja. Na drugom

Iz predstave **Solo**, foto: Nada Žgank

polu ovog demistifikovanja, kao pandan uvodnom ritualu prinošenja žrtve duhovima, uobličava se – posredstvom završnog deljenja hrane i pića gledaocima, ali i kroz preobražaj venčanja u sahranu – pokušaj ritualne obnove pozorišta kao čina *unutrašnjeg deljenja*. Ali taj čin postoji samo kao *nemogućnost, kao događaj izvan vremena*. Otuda nam Nina Rajić Kranjac, na svoj briljantno dosledno-

nedosledan način, kroz završno monološko predočavanje dva međusobno nespojiva koncepta o budućnosti pozorišta sugerije, raspojasano, suptilno i neodoljivo, da su i svet i teatar samo prolaznost, da su Tespisova kola osuđena na avanturu, ili, rečima Dilana Tomasa: *pijte moje vino, lomite moj hleb*.

IV

OBRAZOVANJE

scena

Privedila > Marina Milivojević Mađarev

Razgovarala > Sunčica Milosavljević

Intervju sa Zorom Bokšan Tanurdžić,
pozorišnom rediteljkom i dramskim pedagogom

Da imam dva života, u drugom bih se manje čudila svemu što sam radila u ovom

Zora Tanurdžić rođena je oktobra 1930. godine u bačkom mestu Mol pokraj Tise, kao jedino dete Milice i Pavla. Umetničke sklonosti i darovitost nasledila je od oca koji se amaterski bavio glumom i pevao u crkvenom horu. Zora je išla u treći razred osnovne škole kada se porodica seli u Novi Sad gde ih zatiče početak Drugog svetskog rata. Pod nemačkom i mađarskom okupacijom, otac koji je bio srpski dobrovoljac u Prvom svetskom ratu, odlikovan Karađorđevom zvezdom, prinuđen je da prebegne u Srbiju, a majka i Zora ostaju bez sredstava za život. U gladnim ratnim godinama, oslanjale su se na pomoć rođaka sa sela za osnovne životne namirnice. Nakon oslobođenja, otac se, narušenog zdravlja, vraća iz izbeglištva, ali sa njegovom malom penzijom materijalna se situacija porodice ne poboljšava. Pohađanje gimnazije nakon oslobođenja donosi za Zoru pozitivne novine kako u učenju, tako i u društvenom životu i zabavi. Tog se vremena Zora sa zadovoljstvom seća:

„Sa svojim vršnjacima organizovala sam razne igre među kojima su mi omiljene bile dramske – igranje dijaloga ili kratkih grupnih dramskih formi koje sam ponekad i zapisivala. Redovno smo išli i u pozorište i živo pamtim da sam često nalazila zamerke predstavama, koje su se odnosile na nedostatak spontanosti i izražajnosti pojedinih glumačkih tumačenja, što me je navodilo na razmišljanje šta bi trebalo učiniti da se nedostaci isprave. Ta moja rana upitanost očigledno je bila podsticaj za izbor mog puta za budućnost.“

Zbog nedostatka materijalnih sredstava, Zora je prisiljena da prekine studije jugoslovenske književnosti u Beogradu i da, na zadovoljstvo roditelja, u Novom Sadu upiše Višu zubarsku školu koju je u roku završila. U toj je struci radila je godinu dana, ali ni za trenutak nije napustila svoj san o pozorištu. Kako je prethodne, 1948. godine, u Beogradu osnovana Akademija za pozorišnu umetnost, Zora donosi odluku da se izbori za priliku da

studira režiju. Nošena tom gorućom željom, Zora dolazi u Beograd, sasvim sama, rešena da se tu zaposli i da se uz rad priprema za prijemni ispit na Akademiji. Nije znala ni kako taj ispit izgleda, niti šta se od kandidata očekuje i koji je put za prijavu. Oslonila se na svoju hrabrost i upornost.

Naći posao u Beogradu delovalo je nemoguće, jer je u to vreme država planski zapošljavala kadrove i slobodnih radnih mesta prosto nije bilo. Zora je zubarski posao radila u tandemu sa vlasnikom mehaničke zubarske mašine koju je on donosio u stan pacijenta i ručno je pokretao, dok je Zora lečila zube. Uz to je bez predaha obilazila zubne ambulante u Beogradu, tražeći zaposlenje. Da hrabre zaista sreća pomaže, pokazalo se ubrzo. Na posao ju je primio direktor poznate ambulante kod Mažestika, Dimitrije Dedakin, i sam zaljubljenik u pozorište, u toj meri dirnut njenom željom da studira režiju, da je otvorio novo radno mesto za nju. Zahvaljujući plemenitosti Dimitrija Dedakina, Zorin život mogao je da krene u željenom pravcu. Upravo u ambulanti kod Mažestika dogodio se prvi od brojnih, mora se reći – sudbinskih raspleta u Zorinom životu.

Zori je kao pacijent došao Mladen Sabljčić, operски reditelj Narodnog pozorišta u Beogradu, da mu ona izradi zlatni most. Tokom rada, Zora mu je pričala o svojim željama i ambicijama. Sabljčić joj je jednog dana doneo knjigu prof. dr Huga Klajna „Osnovni problemi režije“, gde joj je obeležio delove na koje je bilo potrebno da obrati posebnu pažnju u pripremi za prijemni ispit. Iste, 1953. godine, Zora Bokšan se upisala na studije režije u klasi prof.dr Huga Klajna, položila kontrolni ispit na kraju prve studijske godine i 1957. godine stekla diplomu pozorišnog reditelja.

U vreme kada ste Vi upisivali Akademiju, paralelno su primane dve klase režije. Jednu je vodio prof. dr Hugo Klajn, a drugu prof. Josip Kulundžić. Uvek govorite da ste imali veliku sreću da vas u klasu primi profesor Klajn.

ZORA BOKŠAN: To sam shvatila tek kasnije, kada sam imala mogućnost da napravim paralelu između pristupa i rezultata dva profesora. To se moglo videti i na osnovu rada njihovih prethodnih studenata; na primer, Aleksandar Đorđević, legendarni televizijski reditelj, zapamćen, između ostalog, kao autor serije „Otpisani“, bio je student profesora Klajna u generaciji pre moje.

Dr Hugo Klajn je po mom mišljenju imao odgovarajući i ispravan pristup u radu sa studentima, počevši od njegovog sistematičnog, studioznog, analitičkog odnosa koji je bio prisutan u svim studijskim situacijama, pa do odnosa uvažavanja svakog studenta. Profesor Klajn nije izdvajao nijednog među nama, bez obzira kakav smo rezultat trenutno postizali. Čak i ako je to značilo da nikada nikoga nije pohvaljivao, niko od studenata nije predstavljao izuzetak ni u kojoj situaciji. To je važno i za nas devojke; upisale smo se dve, ali moja koleginica Mira Radenković, kojoj je ovo inače bio drugi fakultet, zbog trudnoće nije mogla da nastavi studije, pa sam na drugoj godini ostala samo ja. Sa Mirom sam se blisko družila do kraja njenog života.

U toj je meri profesor Klajn imao ujednačen odnos prema svim studentima, da sam ja mislila da me on ni ne primećuje, ali sam prosto gutala sve što nam je govorio i u šta nas je upućivao. Na svoj studiozan način, učio nas je analitičkom pristupu dramskom delu – od prvog susreta reditelja sa dramom, kroz analizu teksta i režiju za stolom, koja podrazumeva pronalaženje karakteristika i određivanja međusobnih odnosa likova, sve do mogućnosti prelaska na pozornicu. Dok se ovi koraci u celosti ne ostvare, nije dolazilo u obzir da se pređe u prostor. Naglašavao je postupnost u nalaženju značenja i rešenja kroz čitav proces građenja predstave, ulaženje u sve dublje i dublje nivoe koji će se otvarati samo ukoliko je sama osnova dobro analizirana, ako je osnovna ideja teksta dobro utvrđena i osnovna ideja predstave valjano određena.

U svoj budući rad, pa i pedagošku delatnost, od profesora Klajna ponela sam veoma mnogo. Studioznost



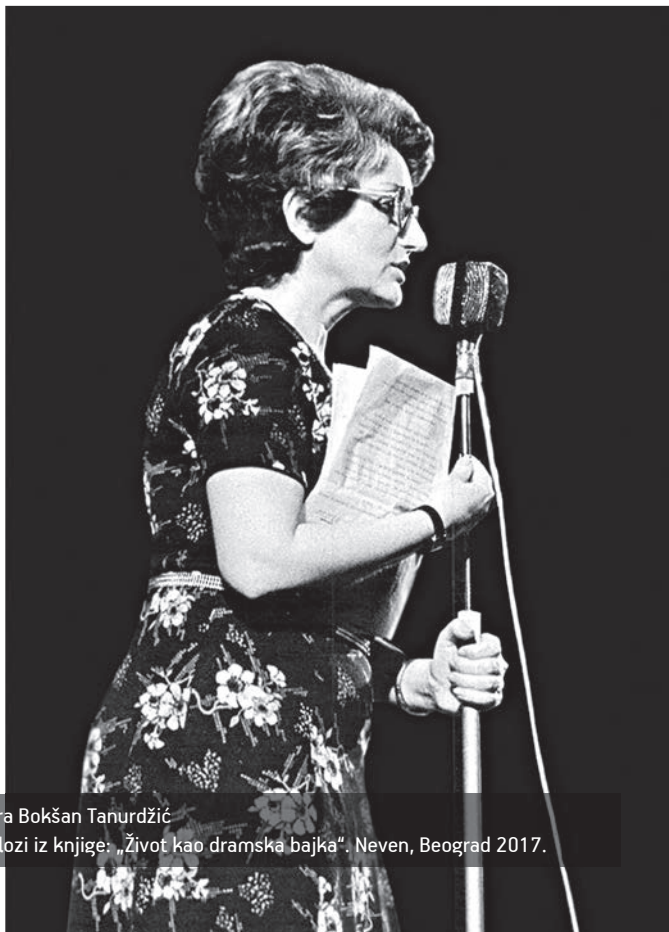
Zora Bokšan Tanurđić

i postupnost svakako su na prvom mestu, kroz pripremni rad reditelja na tekstu i zatim rad sa glumcem. Upravo u postupku analize dijaloga, gde glumac uz pomoć reditelja traži karakterne osobine likova, glumci su zapazili moj 'pedagoški talenat', hvaleći me da umem da ih vodim kroz taj proces na gotovo pedagoški način.

Smisao za dramaturgiju takođe mislim da sam razvila zahvaljujući profesoru Klajnu. Za njega je veoma važna bila dinamika predstave, umeće reditelja da utvrdi koji su važni akcenti u predstavi, kako da ih istakne i sačuva, a posebno ključni akcenat koji predstavlja

kulminaciju zbivanja u predstavi. U strukturisanju teksta, odlučujući je dobar štrih. Glumci su me uvek hvalili da umem da uradim odličan štrih, a to je jedan od postupaka koji sam prihvatila od profesora Klajna. Tada sam naslutila da imam i dramaturške sposobnosti koje sam kasnije imala priliku i da razvijem kroz brojne dramaturgije i autorske tekstove.

Ali nadasve treba istaći da su temperament profesora Klajna i njegov odnos prema okolini meni bili bliski kao način komunikacije. Njegova kultura i potreba za poštovanjem svake ličnosti, a posebno u



Zora Bokšan Tanurdžić
Prilozi iz knjige: „Život kao dramska bajka“. Neven, Beograd 2017.

radu, bila mi je podrška u mom sopstvenom odnosu prema sredini. U svom profesionalnom radu dobijala sam brojne potvrde ispravnosti ovakvog stava – uvek sam nailazila na poštovanje i uspevala da izgradim bliskost sa kolektivom s kojim sam radila. Nikada ni sa kim nisam imala konflikt, ne verujem da išta dobro iz konflikta može da se izrodi. Ako je u pitanju dramski kontekst, vrednost sukoba se, naravno, ne može dovoditi u pitanje (smeh). U pedagoškom radu, upravo je odnos uvažavanja ličnosti svake osobe, bilo kog uzrasta i sa bilo kojim zadatkom, bio kvalitet koji sam pomno negovala.

Diplomsku predstavu radili ste u NP Sombor – „Kuća na uglu“ dr Branivoja Đorđevića. Za predstavu ste dobili čistu desetku od prof. dr Huga Klajna i prof. dr Miloša Đurića kao drugog člana komisije.

ZORA BOKŠAN: Teško mi je da opišem taj trenutak. Ocenom komisije bila sam šokirana, zato što sam znala da prof. Klajn ne daje desetke često, a sama, nakon mesec dana rada na predstavi, nisam prema njoj mogla imati kritički osvrt. Očigledno je bilo da sam i ja iznenadila mog profesora mojim prvim samostalnim radom, a prof. Đurić rekao je: „Zoro, da mogu, dao bih ti 11.“ To je bio najsrećniji trenutak u mom životu.

U svom profesionalnom radu, sticali ste bogato i raznovrsno rediteljsko iskustvo – u dramskom i lutkarskom pozorištu, u operi, na radiju...

ZORA BOKŠAN: Nakon diplomiranja, režirala sam kao gost svake godine u NP Sombor i dve sezone u NP Užice. Moje su predstave vrlo često birane za najuspešnije u sezoni u matičnim kućama. Radila sam najviše savremene domaće tekstove, ali sam dobijala i složenije rediteljske zadatke: u par navrata radila sam adaptacije poezije za scensko izvođenje, a pred kraj studija sam režirala i kratku operu u Srpskom narodnom pozorištu, „Knez Ivo od Semberije“ Stanislava Bajića, za samo sedam dana. Rad u lutkarskom pozorištu došao je neočekivano, ali to je tema o kojoj će posebno biti reči.

Osim u pozorištu, jako mnogo sam radila za Radio Beograd, za sva tri programa. Razume se, radila sam dramatisacije, adaptacije i režiju pre svega za brojne radio-drame. Za dramu „Hodnici“, sa Brankom Plešom i Nedom Spasojević u glavnim ulogama, nagrađena sam Godišnjom nagradom za režiju Radio Beograda, a Pleša Godišnjom glumačkom nagradom. Posebno značajan deo mog radijskog angažovanja bio je vezan za seriju emisija Drugog programa „Zvezdani časovi čovečanstva“, za koju sam pisala scenarija i režirala radio-filmove o poznatim svetskim umetnicima. Naročito interesovanje imala sam za muzičke velikane: Musorgskog, Verdija, Čajkovskog, Berliozu, Pučiniju, Šaljapina, ali i pisce poput

Turgenjeva. Oslanjala sam se na postojeće romansirane biografije koje sam dramatisovala i režirala. Taj me je rad neverovatno ispunjavao i oduševljavao, a posebno životna priča i muzika Čajkovskog.

Svo ovo iskustvo donelo je dva kvaliteta bitna za svaki, pa i Vaš, kasniji, dramsko-pedagoški rad: širinu kretanja u više umetničkih izraza i posvećenost glumcu.

ZORA BOKŠAN: Rad u različitim medijima došao je spontano. Nisam ni bila svesna da to umem. Bila sam hrabra da se upustim u vrste rada za koje nisam znala kako će se završiti. Ali moje potpuno posvećenje, takoreći 'posluženje' poslu kom sam se predala, omogućilo bi da se takvi radovi uvek slože u celovit oblik. Radiš, svom svojom snagom, svom svojom silom. U svemu sam uživala.

Individualni rad sa glumcem, posebno bitan u radu sa mladim ili nedovoljno iskusnim glumcima, sadrži komponentu posvećenosti radu na ličnosti umetnika. Često je bilo situacija, posebno u manjim sredinama, kada je bilo potrebno uložiti poseban napor da i veoma talentovan glumac prevaziđe kočnice u ponašanju, povezane sa sopstvenom slikom o sebi ili sa društvenim normama i očekivanjima. Trebalo je pronaći odgovarajući pristup i uložiti strpljenje kako bi glumac prevazišao inhibicije, otvorio se i dopustio sebi da se na sceni igra. Vrednost igre u pozorištu je nemejljiva, najveća, i upravo je igra kasnije bila okosnica mog pedagoškog rada sa decom. Moj zadatak kao dramskog pedagoga bio je da omogućim detetu da se oslobodi i stvaralački igra, u svim izražajnim medijima koji su mu bliski.

Vaše upoznavanje sa decom i pozorištem za decu opet je nastupilo igrom sudbine. Na Vašoj diplomskoj predstavi, odigranoj u povodu proslave 29. novembra, kao gost je bila prisutna čelnica za kulturu Vojvodine, koja je potom, bez Vašeg znanja, uredila da dobijete poziv za zaposlenje u Pozorištu lutaka u Novom Sadu, današnjem Pozorištu mladih.

ZORA BOKŠAN: U Pozorištu lutaka zaposlila sam se u svojstvu reditelja, kasnije umetničkog rukovodioca. Tamo sam radila 6 godina i za to vreme režirala oko 40 predstava među kojima su i lutkarska postavka Mocartove opere „Bastijen i Bastijena“ i predstava „Srećko među bubama“, koja je prilikom proslave 40 godina Pozorišta proglašena najboljom u celokupnom opusu ove pozorišne kuće.

Tada sam se prvi put susrela sa lutkarskim izrazom i režijom. Lutke su me impresionirale šarmom koji ranije nisam imala priliku da doživim. O lutkarskoj režiji učila sam kroz praksu, saznavala sam mogućnosti umetničkog izraza lutke i shvatila da su one beskonačne. Lutke su za mene bile novi podsticaj za razmišljanje – kako lutkarski izraz da iskoristim i unapredim. Ansambl je bio uigran i jako vešt u vođenju marionete, dobar i u vođenju ginjola. Kao reditelj, insistirala sam na principu da se sa lutkom mora raditi maštovito, ne samo u verbalnom, već naročito u neverbalnom izrazu.

Eksperimentisala sam, koliko sam mogla, sa izražajnim sredstvima. Razume se, palo mi je na pamet da glumcima lutkarima koji su uvek bili iza paravana ili zavese, omogućim da se pojave na sceni, da im pružim sadržaj koji bi stvorio priliku da se publici obrate i neposrednim glumačkim sredstvima. Omogućila sam slobodu mešavine žanrova i izraza, najčešće u kratkim formama primerenim pažnji dece ranog uzrasta. Tako je i Mocartova opera bila prilagođena najmlađoj publici, sa lutkama u ulozi pevača.

Rad u Pozorištu lutaka bio je Vaš prvi susret i prilika za približavanje dečjoj publici.

ZORA BOKŠAN: Zahvaljujući ovom iskustvu, upozнала sam se sa dečjim interesovanjima i delovanjem pozorišta na dečju svest. Lutkarsko pozorište snažno deluje na dete zbog svoje pitoreskosti i mogućnosti oživljavanja predmeta, što je blisko iskustvima deteta u igri sa igračkama i predmetima u okruženju, kao izraz potrebe deteta za razumevanjem sveta i životnih situacija.

Međutim, oduvek me je vređalo što su sadržaji za decu toliko pojednostavljeni, lišeni značenja koja će decu obogatiti saznanjima koja nisu mogli da dobiju u porodici ili školi. Takva vrsta lutkarstva nije doprinosila, niti je mogla doprinositi razvoju i vaspitanju deteta i njegovom boljem saznavanju sveta. Ja sam težila ka uslošnjanju sadržaja za decu, razmaštavanju pozorišnog izraza i slobodnijem oblikovanju lutaka.

Paralelno sa radom u Pozorištu lutaka, tokom dve godine bili ste asistent Bori Hanauski u Srednjoj pozorišnoj školi u Novom Sadu.

ZORA BOKŠAN: U Pozorišnoj školi su se, pre osnivanja Akademije umetnosti u Novom Sadu, obrazovali glumci koji su radili u vojvođanskim, ali i drugim pozorištima. Među našim učenicima bio je, na primer, i Boris Dvornik. To je bilo moje prvo formalno pedagoško iskustvo. Kasnije su me pozvali sa Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, da predajem lutkarsku režiju. Studije lutkarstva na ovom Fakultetu nažalost nisu potrajale, ugasile su se nakon dve godine. Ali su me sigurno obe ove prilike ohrabrile za dramsko-pedagoški rad.

Sva Vaša rediteljska, pozorišna i uopšte profesionalna iskustva vodila su Vas ka budućem radu u Domu pionira Beograda, a do toga je ponovo došlo neobičnim spletom okolnosti.

ZORA BOKŠAN: Potpuno neočekivano, i kao remetilački faktor u odnosu na sve moje brojne rediteljske obaveze, pozvana sam da održim seminar o pozorišnoj režiji za učitelje, nastavnike i radnike u kulturi, koji su radili sa decom u različitim uslovima – školama, mesnim zajednicama, domovima kulture. Pripremam sam pristupila temeljno i seminar je doživeo trijumfalan uspeh. Još se sećam ogromnog buketa belih ruža, koji su mi poklonili zahvalni polaznici okupljeni iz cele Srbije. Među njima se našao i legendarni Gaja – osnivač i prvi direktor Doma pionira Beograda. U to vreme, ova ustanova još nije imala svoju zgradu, već su se aktivnosti

odvijale u jednom malo većem stanu u Knez Mihailovoj ulici. I sam program još nije bio sasvim ustanovljen; preovlađivale su sportske i rekreativne aktivnosti, a studijski, kreativni rad je još bio u povoju. Na primer, Dramski studio je u tom trenutku vodio moj kolega sa klase, reditelj i književnik Ljubiša Đokić, i sam tražeći pristup kako da vodi dramski rad sa decom.

Na poziv direktora Gaje s kim sam se upoznala na pomenutom seminaru, a na predlog Ljubiše Đokića koji je tada dobio asistenturu na FDU, pristala sam da preuzmem vođenje Dramskog studija Doma pionira. To je bio još jedan potpuni početak u mom profesionalnom životu. U međuvremenu, porodično sam se preselila u Beograd, a nova, namenski građena, reprezentativna zgrada Doma pionira Beograda, današnjeg Dečjeg kulturnog centra Beograd, bila je završena. Nakon nekih godinu dana rada u starim prostorijama, dobili smo daleko bolje uslove za rad, pa je i sam program studijskog dramskog rada sa decom mogao da se razvije.

Dom pionira Beograda bio je jedinstvena ustanova u tom trenutku, sa kreativnim programima u brojnim umetničkim studijima: dramskom, literarnom, likovnom, primenjenih umetnosti, plesnom itd.

ZORA BOKŠAN: Dom pionira je institucija nastala u zamahu obnavljanja društvenog sistema u svim aspektima, pa se i u smislu rada sa decom krenulo krupnim koracima ka nameri da se društvo kultiviše, a deca da rastu i napreduju. Angažovani su umetnici koji su osmišljavali pedagoške programe u svojim umetničkim oblastima i po tom se sistemu logike došlo do kreativnog pristupa koji je odlikovao studijske programe Doma pionira.

Ovi su programi morali biti osmišljeni od početka, jer sličnih primera nije bilo skoro uopšte ni u Beogradu, ni u drugim centrima u Jugoslaviji. Od poznatih praksi, u Beogradu je postojala samo Dramska grupa Radio Beograda, koja je imala jasan zadatak da pripremi dete za pozorišni, radijski ili televizijski nastup, a u Zagrebu, pri Pionirskom kazalištu, kasnije Zagrebačkom kazalištu

mladih (ZKM), Zvezdana Ladika i Slavenka Čečuk su i same tek razvijale program kreativnog dramskog rada.

ZORA BOKŠAN: Osmisliti program rada sa decom bio je za mene izazov različit od svih mojih prethodnih iskustava. Dete je sasvim drugačiji materijal. Nisam odmah znala kako, ali bila sam naoružana iskustvom i znanjem, sistematičnošću i postupnošću koje sam dobila od prof. Klajna. Bilo mi je jasno da priprema deteta za scenu ne treba da bude smisao mog rada, ali sam se ipak oslonila na svoja iskustva u pozorištu kao instrumente znanja koji su mi pomogli da se snađem. Pozorišna iskustva razigravala sam u radu sa decom, prilagođavajući pojedine elemente iz pozorišta i uvodeći ih u igru dramske prirode.

Kroz mnoga promišljanja, kristalio se jedini mogući odgovor – da u radu sa decom mora da se krene od njihovih iskustava, od onoga što je njima blisko. Sa dečjom psihologijom imala sam priliku da se upoznam kroz rad u Pozorištu u Novom Sadu – naučila sam koji su događaji, likovi i odnosi detetu zanimljivi i uzbudljivi. Sada, radeći sa decom u Dramskom studiju, dobila sam priliku da i upoznajem dete u igri, da saznam na koji način reaguje na različite senzacije i doživljaje.

Dečji život, igra koja obeležava svaki dan deteta, igra u kojoj se dete oseća sigurno, motivisano i nadahnuto, to je iskustvo deteta od kog sam krenula. Igrali smo igre koje su sama deca predlagala, od standardnih igara poput 'pokvarenih telefona'. Zatim dolazi usloznavanje u odnosu na uobičajene dečje igre, na način koji postepeno vodi dete u igru koja poseduje dramske oblike. Kroz podsticaje koje pedagog daje i tehnike koje predlaže, napreduje se još više u pravcu igre koja stiče sve snažnija dramska obeležja. Postupnim nastojanjima da se dete uvede u svet mašte, da shvati mogućnost putovanja u taj svet, dolazimo i do prilike da se upuštamo u složenije oblike i dijaloški vid igre.

Postupnost uvođenja deteta u svet drame i pozorišta od ključnog je značaja. Deca su dobijala najpre individualne zadatke, pa zadatke u parovima i grupama. Savladavanjem manjih, pojedinačnih, pa većih,



Zora Bokšan Tanurdžić
Prilozi iz knjige: „Život kao dramska bajka“. Neven, Beograd 2017.

grupnih zadataka, deca su gradila sve složenije sadržaje i strukture. Izražavala su se verbalno, pokretom, kroz lutku. Osvajala su put u svet mašte i shvatala njegovu lepotu i privlačnost, istovremno usvajajući znanja osnovnih principa dramske umetnosti. Kroz dramske igre, deca su sticala naviku da vode računa o dramaturškoj strukturi, sadržaju priče i doslednosti radnje i likova, kao i o scenskim elementima i komunikaciji sa publikom. Deca su upijala ovakve oblike rada, bilo je vidljivo kako rastu. To je budilo moje oduševljenje. Da ove vežbe i tehnike čine jedan celovit sistem, uvidela sam tek kasnije, kada sam iskustva iz prakse prenosila u knjigu.

Deca su u Dramski studio Doma pionira dolazila na različite načine.

ZORA BOKŠAN: Deca su dolazila pojedinačno ili sa preporukom svojih nastavnika. To nisu bila elitna deca ili najbolji đaci, spontano su dolazila deca koja su to želela. Program se nije plaćao, sva su beogradska deca mogla da se priključe. Nastavnici su selektivno dovodili decu, pod pretpostavkom da će ih dramski rad zanimati, i uglavnom su bili u pravu. Takođe, nastavnici su ponekad dovodili manje grupe dece na naše časove u Dramskom studiju, da steknu znanja koja će kasnije prenositi u školsku sredinu. Nažalost, nemam evidenciju o broju dece koja su prošla kroz Dramski studio tokom 25 godina njegovog kontinuiranog delovanja, ali je sigurno reč o hiljadama devojčica i dečaka iz velikog broja beogradskih škola.

Podrška nastavnicima i školama bila je cilj više programa i aktivnosti koje ste pokrenuli u okviru Centra za dramski rad kojim ste rukovodili u Domu pionira.

ZORA BOKŠAN: Vremenom se pokazala snažna potreba za podrškom nastavnicima u dramskom radu sa učenicima. Kada bi novi učenici došli u Studio, već prilikom upisa, na osnovu njihovog recitovanja pesme po izboru, uvidela sam da su deca često veoma pogrešno upućivana od strane nastavnika što se tiče analize tekstova, prozних ili poetskih, njihovog razumevanja i interpretacije. Takođe sam shvatila da je nastavnicima, osim smernica u toj oblasti, bila neophodna pomoć za pripremu školskih priredbi gde mnogi nisu znali šta da učine, jer nisu poznavali osnovne principe scenskog prikaza.

Tada sam donela odluku da organizujem programe za nastavnike maternjeg jezika, koji su najčešće zaduženi u školama da vode dramske sekcije i pripremaju prigodne scenske programe. Organizovala sam instruktivne sastanke za nastavnike tokom školske godine, praćene demonstracijom rada sa članovima Dramskog studija. Takođe sam uspostavila tri seminara koji su odgovarali na zahtev za edukacijom nastavnika u oblasti drame i pozorišta: prva tema bila je priprema za osmišljavanje

i izvođenje scenskog programa za Dan škole, druga – problemi analize proznog i poetskog teksta i negovanje kulture govore, a treća – dramska igra i njeni sadržaji. Seminari su bili razloženi po užim tematskim celinama u čijoj realizaciji sam uvek sama učestvovala i saradivala sa predavačima sa Fakulteta dramskih umetnosti – za teme iz oblasti dramske umetnosti, a kada je reč bila o govornoj kulturi, pozivala sam i stručnjake sa Instituta za jezik.

Seminari su bili organizovani za nastavnike iz Beograda, a povremeno, tokom raspusta, i za nastavnike sa teritorije cele Srbije. Nikada nisam beležila broj polaznika, ali sigurna sam da ih je bilo na stotine, iz većine beogradskih škola i značajnog broja škola iz unutrašnjosti Srbije. Pomak u kvalitetu dramskog rada u školama uskoro je postao osetan, barem u Beogradu. Napredak sam mogla da pratim kroz učešće učenika na smotrama govorne kulture i dramskog stvaralaštva, što je bila godišnja manifestacija koju sam tokom više godina organizovala u Domu pionira.

Smotre su bile organizovane tako da su nastavnici prijavljivali učešće škole i dovodili zainteresovane učenike. Kada bi došli, učenici su dobijali zadatak u formi podsticaja za osmišljavanje sadržaja i izvođenja – to su mogli biti kratki odlomci iz književnog dela, ili, za mlađe, tri raznorodna pojma koja je trebalo logički povezati u priču. Učenici su na licu mesta smišljali kratke priče i pripovedali ih ili improvizovali kratke scenske sadržaje pred svojim vršnjacima i nastavnicima, uz pažnju vezanu za dva parametra: maštovitost i kulturu govora.

Rezultati su umeli biti zapanjujući. Ove su smotre postigle takvu popularnost da se posle nekoliko godina okupilo 78 škola, ravnopravno iz centralnih i okolnih gradskih opština. Smotre su mogle imati i karakter takmičenja gde su u žiriju bili dramski umetnici i stručnjaci: dr Branivoj Đorđević, dr Ljiljana Mrkić, Dušan Mihajlović, Vlasta Radovanović, Slobodan Sedlar i dr Smiljka Vasić iz Instituta za jezike. Najuspešnija deca dobijala su kao nagradu dečje knjige koje su izdavači

poklanjali, za čije se dobavljanje angažovao Petar Žebeljan, urednik u Dečjem programu Radio Beograda.

Nakon odlaska u penziju iz Doma pionira, nastavili ste da se bavite dramsko-pedagoškim radom sa decom uzrasta 9 do 14 godina, u Studiju „Arlekino“ koji ste pokrenuli pri Umetničkoj školi Narodnog univerziteta „Đuro Salaj“, istovremeno radeći na svojoj prvoj knjizi.

ZORA BOKŠAN: Tada sam konačno imala vremena da svoja silna nakupljena iskustva sagledam i sistematizujem u dramsko-pedagoški pristup koji sam izložila i objavila u knjizi „Od igre do pozornice“. Knjiga je proistekla iz mog dugogodišnjeg rada i želje da odgovorim na potrebe nastavnika za podrškom u sprovođenju dramskih aktivnosti u školi. Treba imati u vidu, kako sam i navela u Uvodu u ovu knjigu, da u svom obrazovanju nastavnici ne dobijaju znanja neophodna bilo za dramski rad sa učenicima, primenu drame u nastavi ili razvoj scenskih programa za potrebe škole, kao i znanja vezana za rad na razvoju kulture govora, stoga su ovakvi vidovi podrške od najvećeg značaja.

Dok je još Centar za dramski rad funkcionisao u Domu pionira, pojedini nastavnici primenjivali su znanja sa seminara i drugih instruktivnih programa, najviše govorne igre i improvizacije primerene učionici, koje su pomagale detetu da kultiviše govorni izraz i razvije maštu. Ali je i dalje postojala ogromna potreba za pristupom instruktivnim materijalima u smislu opisa i primera vežbi, ali i zaokruženih dramskih tekstova različitog obima i za različite uzraste. Knjiga „Od igre do pozornice“ koncipirana je tako da nastavniku i dramskom pedagogu pruži mogućnost da na raznovrstan način koristi pojedine vežbe, zavisno od potrebe i mogućnosti, za rad sa potpunim početnicima, kao i sa decom koja već imaju dramsko i pozorišno iskustvo.

Imajući u vidu brojne i raznorodne potrebe pre svega nastavnika, u knjigu sam uključila više celina: sistem dramskih igara za kreativan dramski rad sa decom; osnovna uputstva za postavku dramskog teksta na školsku pozornicu, praćena izborom prigodnih dramskih komada;



Prilozi iz knjige: „Život kao dramska bajka“. Neven, Beograd 2017.

smernice za izbor i umetničku obradu poezije-recitacija, kao i za pripremu školskih priredbi i svečanosti. Svakako da ovom knjigom nisu iscrpljene sve teme niti pružen odgovor na sve potrebe nastavnika, ali sam u njoj uspela da uredim svoj sistem rada koji sam razvila tokom više od 30 godina prakse i izložim ga na način koji može biti koristan i primenjiv zainteresovanima.

Na osnovu Vašeg velikog pedagoškog i stvaralačkog rada sa decom i samostalno, nakon priručnika „Od igre

do pozornice“ usledile su brojne druge knjige. Većinu čine zbirke dramskih tekstova za decu kao izvođače.

ZORA BOKŠAN: U našoj sredini hronično nedostaje izbor tekstova za rad na predstavama i drugim sadržajima na školskoj pozornici, pa sam ja priredila, uredila i napisala nekoliko takvih zbirki. Posebnu vrednost imaju tekstovi koji su proistekli iz dečjeg stvaralaštva. Naime, osim na igrama i vežbama, sa decom sam radila i na predstavama koje su obično izvođene krajem školske godine, kao završna demonstracija rada. Tu je bilo prilike da se isprobaju različiti pristupi i postupci – od monoloških kazivanja, do dramatisacije pojedinih fragmenata (koju su često radila sama deca, uz moju pomoć) na osnovu kojih su pripremane kraće ili duže scene za javne časove i godišnje prezentacije. Pojedini kratki dramski tekstovi razvijeni na opisani način objavljeni su u knjizi „Od igre do pozornice“.

Drugi zanimljiv primer je publikacija „Put do plave zvezde“, koja objedinjuje dečje crteže i priče. Ova zbirka je nastala kroz saradnju dve studijske grupe u NU „Đuro Salaj“ – Dramskog studija „Arlekino“ i Likovnog ateljea, tako što su polaznici Likovnog ateljea slikali svoja tumačenja i doživljaje priča nastalih beleženjem govornih vežbi koje sam sprovodila sa polaznicima Studija „Arlekino“. Priredila sam i zbirku dramskih tekstova za decu „Bajke za pozorišnu igru“, a moje autorske tekstove objavila sam u zbirkama „Male dramske bajke“ i „Nebeski kovač“.

Bilo da su u pitanju sadržaji nastali kroz proces rada sa decom, oni koje preporučujete za izvođenje ili oni koje ste napisali samostalno, zajednička im je odlika ta da se temelje na sagledavanju vrednosti dramskog sadržaja u svetlu razvoja ličnosti deteta, kroz negovanje njegove govorne i dramske kulture. Kako procenjujete značaj kreativnog dramskog iskustva u odrastanju i formiranju deteta?

ZORA BOKŠAN: Taj je značaj nemerljivo velik. Dramsko stvaralaštvo utiče na razvoj svesti i ličnosti deteta u celini. Ishodi dramskih igara u tom smislu

kreću se od oslobađanja deteta u prostoru i pokretu i kultivisanja govora, preko razvoja koncentracije i pažnje, do razvoja stvaralačkih sposobnosti, kreativnog načina mišljenja i mašte, razvoja fleksibilnosti, kritičnosti i samokritičnosti i logičkog mišljenja, razvoja sposobnosti za spontano reagovanje, dosetljivost i kreativno mišljenje u smislu sposobnosti da se stečena znanja koriste na nov i originalan način. Razume se, postiže se i uvođenje u kulturu dramskog stvaralaštva – glumu, režiju, dramaturgiju i veštine javnog nastupa, kao i potpunije estetsko obrazovanje, afinitet prema dramskoj umetnosti i umetnosti uopšte.

Svi ovi kvaliteti ne mogu se dobiti apstraktno. Potreban je kontinuiran stvaralački rad kako bi se oni razvili. Stvaralački, to znači da dete ima slobodu da se zaigra, da istražuje, isprobava i improvizuje. Ogromna je razlika između dramskog rada gde dete kreira sadržaje i onog gde ih interpretira. Mi smo radili na principima slobodne igre i improvizacije. Igra dovodi dete u nove, uzbudljive okolnosti, u igri se uživa, kroz igru se uči. Igra usrećuje. Improvizacije u fikcionim, dramskim okolnostima obogaćuju iskustvo deteta uvidima i situacijama koje ono u životu ne može da sretne i stekne. Dramske igre – to je čitav jedan život više.

Dramska improvizacija, pak, ima svoja pravila, nije provizorna. Improvizacija je maštovna, ali mora da poštuje dramske uslovnosti. Kroz dramske improvizacije, dete nauči kako da razmišlja, kako da neku pojavu posmatra iz više perspektiva i kako da sa više stanovišta sagledava mogućnosti razvoja i rešavanja neke situacije.

Vi ste i danas u čestom i bliskom kontaktu sa svojim nekadašnjim učenicima, oni Vas pozivaju, posećuju, konsultuju. Kakva su njihova sećanja na doživljaje u Dramskom studiju i rad sa Vama?

ZORA BOKŠAN: Moji bivši učenici nisu svi postali dramski umetnici i pozorišni profesionalci. Neki među vama jesu – glumci Dragana Varagić, Slobodan Beštić, Biljana Mašić, reditelji Bojan Đorđev i ti, Sunčice, producentkinja Tanja Rap. Neki su postali muzički

umetnici. Ali su većinom odabirali druga zanimanja, postali su lekari, psiholozi, inženjeri, pravnici, diplomate...

Bez obzira na to, kad god sam se sretala sa učenicima, o njihovim sam sećanjima na vreme provedeno u Dramskom studiju dobijala ovakve odgovore – od „najlepših trenutaka u mom dečjem životu“, do prepoznavanja uticaja koje je to vreme izvršilo na odraslu ličnost u mnogim segmentima ličnog i profesionalnog života. Mene je to čudilo, isprva nisam verovala da su svoja iskustva umeli objektivno da procene.

Da imam dva života, u drugom bih se manje čudila svemu što sam radila u ovom. Bilo je trenutaka kada sam se pitala jesam li svoj životni vek valjano upotrebila. Tek kad sam dobila zahvalnost od velikog broja bivših učenika – za doprinos njihovom odrastanju, odabiru životnog puta i umećima življenja, za različite vidove životne inspiracije, poverovala sam da vreme jesam dobro iskoristila.



Zora Bokšan Tanurdžić
Prilozi iz knjige: „Život kao dramska bajka“. Neven, Beograd 2017.

Biografija

Zora Bokšan Tanurdžić

pozorišna rediteljka i dramska pedagoškinja

Zora Bokšan Tanurdžić rođena je 1930. godine u Molu u Bačkoj. Pred početak II svetskog rata, porodica se seli u Novi Sad. U teškoj ratnoj i poratnoj nemaštini, dok je otac u izbeglištvu, Zora završava osnovnu školu i gimnaziju. Vođena ogromnom ambicijom da studira Pozorišnu režiju, Zora, kao mlada devojka, samoinicijativno i bez ičije podrške, prelazi u Beograd. Akademiju za pozorišnu umetnost upisuje 1953. godine, kao jedna od šest studenata u klasi prof. dr Huga Klajna. Diplomirala je 1957. godine predstavom u Narodnom pozorištu Sombor, koju su prof. dr Klajn i prof. dr Miloš Đurić ocenili ocenom 10.

Pedagoškim radom počinje da se bavi već 1956. godine, kao profesor glume u Srednjoj pozorišnoj školi u Novom Sadu. Godine 1964. pozvana je da predaje režiju za lutkarska pozorišta na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu; ovaj odsek, nažalost, Fakultet gasi već nakon prve generacije studenata i on do danas nije ponovo ustanovljen.

Kao već osvedočen reditelj i dramski pedagog, Zora je 1966. godine pozvana da u eminentnoj novoosnovanoj ustanovi kulture posvećenoj deci – Domu pionira u Beogradu (danas: Dečji kulturni centar), uspostavi program dramskog rada. Posvećujući se ovom zadatku, Zora osmišljava potpuno nov, originalan i celovit programski pristup: osniva Dramski studio Doma pionira – namenjen radu s decom, te pokreće Centar za dramski rad – posvećen radu sa nastavnicima koji vode dramske aktivnosti u



Zora Bokšan Tanurdžić
Prilozi iz knjige: „Život kao dramska bajka“. Neven, Beograd 2017.

školama. Tokom više od dve decenije Zorinog rada u Domu pionira, aktivnosti Studija i Centra rasle su i širile se, uključujući hiljade učenika i nastavnika u dramsko-obrazovne programe.

Za rad u Dramskom studiju Zora stvara jedinstven sistem dramsko-pedagoškog rada, koji je po načelima i metodama i danas u rangu sa najsavremenijim svetskim tendencijama u umetničkoj pedagogiji. Po tom sistemu, Zora je tokom decenija, najpre u Domu pionira, a kasnije u Dramskom studiju *Arlekino* koji je pokrenula 1990. godine u Umetničkoj školi Centra Đuro Salaj, odgajala mnoge generacije, stremeći ne isključivo ka njihovom pozorišnom obrazovanju, već ka formiranju budućih kulturnih, kvalitetnih i ostvarenih ličnosti.

Seminari za nastavnike na gradskom i republičkom nivou imali su posebno masovan odziv škola i prosvetnih radnika iz cele Srbije. Zora je ustanovila i smotre i takmičenja učenika i škola u dramskom izražavanju. Veliki dramski umetnici i stručnjaci učestvovali su i kao gosti Kluba ljubitelja pozorišta, koji je Zora pokrenula s ciljem da deci približi pozorišnu umetnost.

I nakon odlaska u penziju, Zora nastavlja da radi i stvara. Godine 2021. završila je scenario za scenski projekat „Igra snoviđenja“, na osnovu teme Andersonovog „Olovnog vojnika“, koji priprema u saradnji sa svojim nekadašnjim učenicima koji su danasiskusni pozorišni profesionalci.

BIBLIOGRAFIJA

Priručnik za nastavnike „Od igre do pozornice“ (Kreativni centar, Beograd, 2000) doživeo je već 4 izdanja. Donosi razrađen sistem vežbi i igara dramsko-literarnog sadržaja za razvoj stvaralačkih i izražajnih sposobnosti dece, te detaljno uputstvo za postavku dramskog teksta na školsku pozornicu.

Napisala je i priredila više zbirke dramskih tekstova namenjenih deci kao izvođačima i publici, koje pružaju oslonac nastavniku za dramsko-pedagoški rad: „Put do plave zvezde“ (Đuro Salaj, Beograd, 2001); „Bajke za pozorišnu igru“ („Kreativni centar“, Beograd, 2001); „Male dramske bajke“ (Dečji kulturni centar i Kreativni centar, Beograd, 2013); „Nebeski kovač“ (Samizdat, Beograd, 2017). „Muzika kao sudbina“ najnovija je knjiga, objavljena 2020. godine u izdanju Radio Beograda, a objedinjuje pet dramatisovanih biografija poznatih kompozitora koje je Zora uradila za II program Radija u okviru serije „Zvezdani časovi“.

NAGRADE:

Zora Bokšan Tanurdžić nosilac je više nagrada i priznanja za umetnički i pedagoški rad. Za životno delo u oblasti edukativnih delatnosti u kulturi, primila je, kao prvi laureat, nagradu „Nadežda“ (2021), koju dodeljuje Reprezentativno udruženje u kulturi za naučnoistraživačke i edukativne delatnosti BAZAART.

Piše > Sunčica Milosavljević

Dramske igre

Zore Bokšan Tanurdžić

Metod dramskog obrazovanja Zore Bokšan Tanurdžić (1930), pozorišnog reditelja i dramskog pedagoga, zauzima jedinstveno mesto u korpusu umetničke edukacije u Srbiji, kao vizionarski iskorak ka modernom, kreativnom dramskom obrazovanju dece i mladih, prema najsavremenijim evropskim i svetskim načelima.

U okruženju u kom i danas preovlađuje strukovni model umetničke edukacije, Zora Bokšan Tanurdžić je pre više od pola veka, radeći od 1968. godine kao dramski pedagog u Domu pionira Beograda (danas: Dečji kulturni centar Beograd), postavila i tokom naredne četiri decenije široko razvijala i popularisala metodološki pristup u dramskoj pedagogiji, kojim se mlade generacije obrazuju ne samo za dramsku i druge umetnosti, već za kulturu kao lični i društveni kvalitet.

Time je Zora Bokšan Tanurdžić utrla put promeni paradigme kako samog umetničkog obrazovanja dece i mladih, tako i mesta i uloge umetnosti u opštem obrazovanju u našoj sredini. Takav, kreativni pristup obrazovanju je početkom novog milenijuma dobio

jasnu rekogniciju u obrazovnim politikama i sistemu formalnog obrazovanja u Srbiji, ali je danas, usled trenda funkcionalizacije obrazovanja, opet proteran na njegove margine.

Upravo u kontekstu aktuelnog društvenog i kulturnog trenutka, posebno je važno da se afirmišu kreativna iskustva u oblasti dramske, ali i drugih umetničkih pedagogija, kako bi se očuvala kopča sa konceptima i praksama čiji su srž i ishod humanističko obrazovanje i vaspitanje dece i omladine.

RAZVOJ METODOLOGIJE

Za razvoj kreativne dramske metodologije koju je osmislila Zora Bokšan Tanurdžić možemo zahvaliti specifičnom spoju društvenih okolnosti i izuzetne umetničke ličnosti autorke. Kao prvi zaposleni dramski pedagog u Domu pionira Beograda, jedinstvene društvene ustanove posvećene kulturnom obrazovanju i vaspitanju

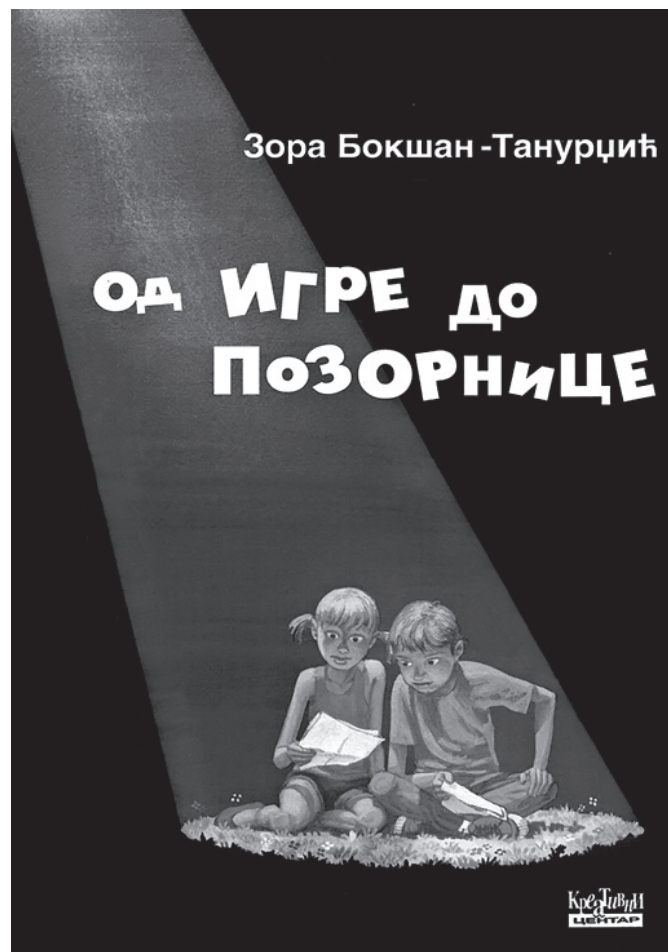
dece u glavnom gradu, Zora Bokšan Tanurdžić je bila u prilici da program Dramskog studija od početka postavi.

Njen angažman u Domu pionira Beograda poklopio se sa periodom ekspanzije ove ustanove i trenutkom njenog useljenja u novu, reprezentativnu zgradu na prepletu Takovske ulice i Tašmajdanskog parka.¹⁾ Novi Dom pionira Beograda posedovao je posebne, namenski projektovane prostore za brojne studijske programe, više sala za izvođenje programa, te galerijski i druge prostore namenjene kulturi dece i za decu. Znamenit, a ujedno prijatan prostor pozivao je umetničke pedagoge da razmaštaju svoje programe.

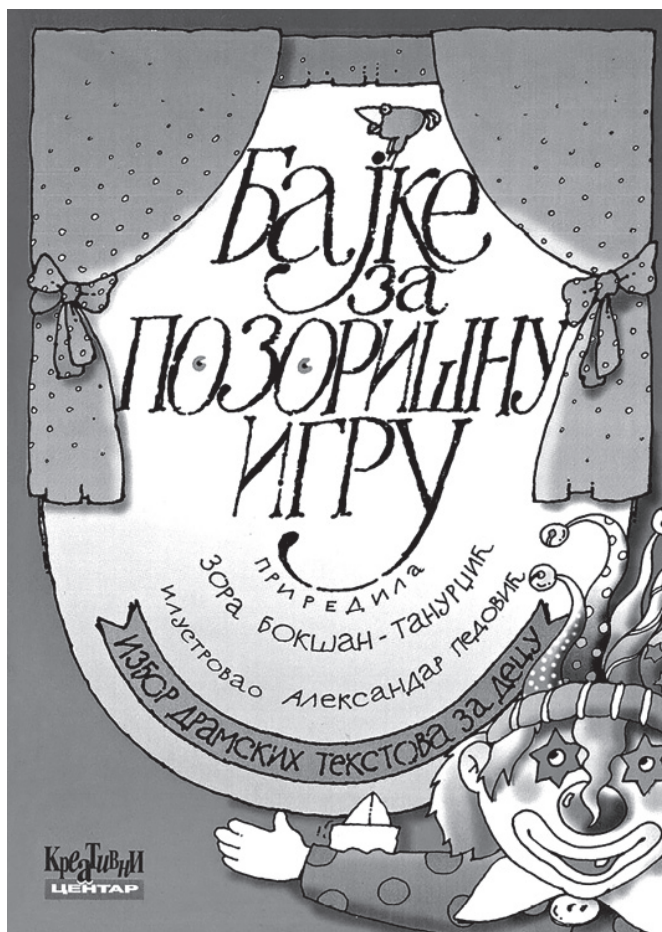
U postupku osmišljavanja programa, Zora se oslonila pre svega na svoja pozorišna iskustva. Zahvaljujući godinama rada u Pozorištu lutaka u Novom Sadu, upoznala se sa dečjim interesovanjima, kao i sa mogućnostima pozorišta da kroz maštovite poetske sadržaje i forme podstiče razvoj svesti deteta. Otud je Zorin *credo* od početka izrade programa bio da Studio ne treba da bude ‚fabrika malih glumaca‘, već prostor za dete, koji će obogatiti njegovo detinjstvo i omogućiti mu da radosno i slobodno raste i svestrano se razvija.

Uz profesionalne zahteve koje je sebi postavila, Zora je morala da uzme u obzir i datosti, poput one da je Dom pionira gradska ustanova kojoj inkliniraju deca u uzrastima koji su obuhvaćeni opštim, uglavnom osnovnoškolskim obrazovanjem. U smislu koncipiranja programa, ove su činjenice stvorile nekoliko pretpostavki: da je u rad Dramskog studija potrebno uključiti širi obuhvat dece sa teritorije grada; da program Studija treba da bude usaglašen sa delatnošću škole; te da deca, s obzirom da dramska umetnost ni tada, kao ni sada, nije bila zastupljena u školi, prilikom dolaska u Studio mahom neće imati prethodno stečeno dramsko iskustvo.

.....
1) Zgrada Doma pionira Beograda delo je arhitekta Ivana Antića koji je u savremenom stilu i toplim materijalima uradio rešenje za kompleks tri reprezentativna nova zdanja – Televizije Beograd, Doma pionira i Marionetskog pozorišta.



Zora je program postavila u punom skladu sa ovim uslovnostima. Željeni, širi obuhvat dece za autorku je implicirao da program treba da stvori priliku za veći broj dece da upoznaju dramsko izražavanje. Potreba da se program uskladi sa delatnošću škole, a da se istovremeno učini obrazovno i vaspitno vrednim po sebi, nalogala je da dramsko, kreativno iskustvo treba da se razlikuje od školskog iskustva deteta u tom smislu da ga dopunjuje i nadograđuje novim, u školi manje dostupnim saznanjima i doživljajima. U pogledu pripremljenosti deteta za dramski



izraz, bilo je jasno da se uvođenje deteta u svet drame i pozorišta moralo sprovoditi postupno, i to polazeći od iskustava samog deteta.

Ovakav koncept – oslonjen na odricanje od striktno umetničkog, elitnog fokusa; na sagledavanje složene funkcije umetničkog obrazovanja; te na nastojanje da se povežu umetničko i životno iskustvo deteta; a nadalje na uverenost u moć dramske umetnosti da podrži rast i razvoj deteta u detinjstvu – postavio je pred Zoru težak i redak zadatak, a to je da od temelja gradi nov, originalan program dramske edukacije deteta.

OSNOVE KREATIVNOG METODA DRAMSKE EDUKACIJE

Najbitnija odluka koju je Zora donela ticala se samih ciljeva programa. Program je postavila tako da bude usmeren na dramsko stvaralaštvo deteta. Ovo je bila radikalna odluka koja je pristup radu sa decom u Dramskom studiju Doma pionira Beograda diferencirala u odnosu na programe svih drugih, iako u to vreme malobrojnih, dramskih grupa u Beogradu i šire, koje su se pretežno koncentrisale na ovladavanje deteta tehnikama dramskog izvođenja. Rešenost da kreativnost deteta središte interesovanja pedagoga odredila je odabir tehnika dramskopedagoškog rada, a vrlo često je i nalagala pedagogu da smisli nove igre i vežbe.

Ništa manje važna odluka ticala se kriterijuma za prijem dece u Dramski studio. Zora nije verovala da treba da uključuje samo decu koja pokazuju nedvosmislen afinitet prema dramskom izražavanju, već su vrata Studija bila otvorena za svako zainteresovano, znatiželjno, maštovito i osetljivo dete.

Odluka da se za svako dete stvori izražajni prostor, kao i svest Zore kao pozorišne rediteljke o tome da pozorište nije monomedijaska umetnost, učinili su da su se podsticaji u Dramskom studiju kretali kroz brojne umetničke izraze – likovni, muzički, literarni... Dete je u Dramskom studiju imalo priliku da stekne kulturno obrazovanje, da se upozna sa raznovrsnim vrednim umetničkim radovima na osnovu kojih je kreiralo sopstvene, originalne sadržaje koje je iskazivalo kroz spektar različitih izražajnih mogućnosti. Dete je u tome imalo podršku dramskog pedagoga, ali i druge dece koja su, kroz strukturisane komentare, iznosila svoje mišljenje o uspešnosti zamisli i izvedenih sadržaja.

Obrazovnu i vaspitnu vrednost dramske edukacije Zora je sagledavala kroz razvoj višestruko i dalekosežno bitnih sposobnosti deteta – mašte, logičkog mišljenja, emocionalne responsivnosti, spontanosti i umeća verbalnog i neverbalnog izražavanja i komunikacije, te kapaciteta deteta za socijalno prilagođavanje, interakciju i

saradnju – i u tom je pravcu usmerila program. Od učenika u Dramskom studiju očekivalo se da budu sposobni da smisle sadržaj i da ga na jasan način predstave – jednako pripovedanjem i na dramski zahtevnije načine. Kultura govora bila je neprikosnoven fokus u svakoj situaciji – bilo da dete izlaže sopstveni sadržaj, ili da daje komentare na sadržaj drugih. Širina i bogatstvo vokabulara, jasnoća misli i rečenice, odabir načina za iskazivanje sadržaja i poruke, visoko su se vrednovali u Dramskom studiju.

Najzad, Zora je odlučila da grupe učenika ne odvaja po uzrastu, već su one bile mešovite, što je snažno uticalo na brži napredak mlađih učenika, ali i na razvoj solidarnih socijalnih, međuljudskih kvaliteta kod sve dece. Duh Studija bio je obeležen brigom i staranjem starijih o mlađima, kao i željom mlađih da doskoče do standarda koje su stariji postavljali, bez izdvajanja dece od strane pedagoga, a uz afirmaciju i potporu koju su svi doživljavali.

SISTEM DRAMSKIH IGARA

Sa pouzdanjem se može tvrditi da u osnovi dramsko-pedagoškog metoda Zore Bokšan Tanurdžić leži igra, shvaćena kao spontana aktivnost deteta gde se ono, kroz zamišljene okolnosti i isprobavanje različitih mogućnosti kretanja kroz njih, upoznaje sa svetom. U svom programu, Zora je proces spontanog, zaigranog odrastanja deteta pažljivo, ali ambiciozno, smestila u široke i nadahnjujuće okvire dramske igre.

Sistem kreativnih dramskih igara koji je Zora razvila tokom godina rada, izložila je u knjizi „Od igre do pozornice“, koju je 2000. godine objavio Kreativni centar u Beogradu. U ovom sistemu, sve se vežbe odvijaju kroz igru. Kada dete stupi u dramsku grupu i upozna se sa vršnjacima i pedagogom, uključuje se u niz kreativnih aktivnosti koje za cilj imaju oslobađanje u pokretu i govoru, kako bi se dete pripremiло za slobodnu i spontanu igru.

U početne vežbe spadaju i one za razvijanje sposobnosti zapažanja i koncentracije, koje istovremeno podstiču analitičko i kritičko razmišljanje, samorefleksiju, pamćenje, emotivnost i maštu. Vežbe se uvode postupno,



od jednostavnijih ka složenijim, te se mahom izvode individualno, uz obavezne komentare ostalih članova grupe. U ovim, početnim, kao i u svim narednim vežbama, dete samostalno smišlja sadržaje koje potom izvodi.

Krupan blok aktivnosti posvećen je igrama u prostoru i pokretu koje, uz ovladavanje neverbalnim izrazom, razvijaju jednu od najbitnijih sposobnosti i veština u dramskom stvaralaštvu, a to je kreiranje zanimljive, dosledne i celovite dramske priče. Zadatak deteta je ne samo da koordinisano i tačno izvede neki sled radnji, na primer u rukovanju sa zamišljenim predmetima, već i

da ga učini zanimljivim za gledaoce. Postepeno se uvode prepreke i preokreti, tako da i svakodnevne situacije lagano stiču dramaturški kvalitet. Kroz ove se vežbe izrazito podstiče razvoj domišljatosti i mašte, jer u njima okvir zamišljenih okolnosti postaje sve snažniji i bogatiji, a svako ih dete samostalno i slobodno bira i na licu mesta razrađuje.

Vežbama za usmeno izražavanje i kulturu govora Zora daje istaknuto mesto i veliki prostor u svom sistemu. Razloge nalazi podjednako unutar fokusa dramskog obrazovanja i izvan njega: osim što se negovanju govora posvećuje nedovoljna pažnja u drugim obrazovnim situacijama, uključujući i školu, sposobnost verbalnog izražavanja ključna je u dramskoj umetnosti i neophodna u improvizovanim dijalozima koji slede u složenim dramskih igrama. U uvođenju deteta u umeće govornog izraza takođe se pazi na načelo postupnosti, te se kreće od igara sa rečima, ka smišljanju narativnih celina i ovladavanju tehnikama njihovog izvođenja.

Temeljna se pažnja poklanja sposobnosti i umeću deteta da osmisli priču koja mora biti originalna, maštovita i dosledna u svim svojim elementima, ali i izvedena na adekvatan način. Postepeno se proširuju i usložnjavaju kako tematski podsticaji na osnovu kojih dete osmišljava priču, tako i oblici i načini pripovedanja – od govora u svoje lično ime, preko više mogućih načina govornog izraza – deskripcije i pripovedanja o događaju, sve do monologa u dramskoj situaciji. Kroz postupak smišljanja i izvođenja priče dete razvija čitav niz vitalnih sposobnosti, istovremeno usvajajući osnovna dramaturška načela.

Dijaloške dramske igre, po svemu već bliske punim dramskim strukturama, kruna su u Zorinom sistemu, jer njihovo uspešno izvođenje podrazumeva da su deca već ovladala pokretom i govorom, razvila maštovitost, naučila pravila naracije i usvojila raznovrsne oblike izražajnosti, te postala spremna da se posvete kolektivnoj igri i scenskom razigravanju.

Dramske igre su grupni zadaci. Na osnovu podsticaja koji daje dramski pedagog, članovi grupe zajednički

osmišljavaju sadržaj, kroz razgovor gde svi ravnopravno učestvuju najpre u sklapanju priče, a potom i u dogovoru o predstavljanju scenskog događaja. Izvođenje dramskih igara je improvizovano: na osnovu dogovora, deca na licu mesta stvaraju i razvijaju scenske situacije. Likove oblikuju i tumače uz već refleksnu svest o pravilima njihove celovitosti. Radnje likova sprovode dosledno, uz znanje o dinamici radnje i primeni načela akcije i reakcije, a zatim i uz visok stepen sluha za partnersku igru koja, budući improvizovana, ume da unese brojna iznenađenja i podseti na nekakav scenski džez. Bez prethodne probe ili saveta od strane odrasle osobe, deca se slobodno i radosno igraju u dramskim okvirima, superiorno vladajući smislom za strukturu i kompoziciju scenske celine, redosled, odnos i proporciju delova, pa i uslovnosti žanra, uz nesputane, visoko duhovite i originalne ideje. Ni rediteljski aspekt izvođenja ne predstavlja problem deci porasloj kroz sistem dramskih igara; s punim poverenjem u gledaoca, deca rešavaju koncept prostora i prostorne planove, vidljive i nevidljive delove scene, naglašene i nenaglašene delove radnje, nepogrešivo vodeći pažnju gledaoca kroz roler-koster scenske naracije.

Visoka dramska i scenska pismenost koju su deca sticala u Dramskom studiju, originalnost njihovih ideja, maštovitost sadržaja i kultivisanost izraza umeli su da ostave bez daha i iskusne dramske umetnike koji su često bili učesnici ili gosti različitih programa koje je Zora organizovala u svrhu edukacije nastavnika ili popularisanja dramskopedagoškog rada.

U čemu je ključ uspešnosti dramskopedagoškog sistema Zore Bokšan Tanurdžić? Verujemo, u spoju nekoliko kvaliteta svojstvenih i samoj Zori. Najpre, u raskošnom daru umetnice, koji prevazilazi naučeno, poznato i prihvaćeno i daje se na posao da za atipičan zadatak pronađe odgovarajuće, atipično rešenje. Zatim, u njenom poverenju u urođenu sposobnost deteta da se dramski igra, u njenom poverenju u igru, pozorište i dete. Najzad, u uravnoteženom karakteru osobe velike

lične kulture i erudicije, koja temeljno i sistematično razvija i razrađuje zamisli, pri tom nikada ne gubeći iz vida razvojnu svrhu i značaj koje dramska edukacija kao obrazovna delatnost, mora imati za dete, ali i za društvo.

RAZVOJNA VREDNOST KREATIVNE DRAMSKE EDUKACIJE

Snažan je uticaj dramske edukacije u ranom uzrastu na celovit lični i socijalni razvoj deteta. Delujući na dva ključna segmenta u odrastanju – individuaciju i socijalizaciju, dramska edukacija utiče kako na formiranje lične, tako i na negovanje društvene kulture deteta – na razvoj svestranih, kreativnih, inicijativnih, empatičnih, solidarnih i odgovornih ličnosti i građana.

Društvo se, ukoliko teži stabilnom i dugoročnom razvoju, ne bi smelo odreći postignuća i iskustava poput onih koja se vezuju uz rad Zore Bokšan Tanurdžić. Osvedočena saznanja o dobrobiti koju dramskopedagoški rad donosi deci morala bi se pretočiti u školski program dostupan svakom detetu u Srbiji. Borbu za uključivanje drame i pozorišta u kurikulum otpočeli su još Zorini prethodnici, ona ju je nastavila, a njeni učenici preuzeli; do danas, nažalost, zagovaranje ove potrebe i mogućnosti nije urodilo plodom. Nadamo se da će budućnost doneti više sluha za razvojne vrednosti dramske edukacije.

DRUŠTVENA PRIZNANJA

Rad sa decom i za decu – umetnički, a naročito pedagoški – u našoj je sredini hronično necenjen, uprkos odlučujućem uticaju koji edukativna delatnost ima ne samo

na umetničke kompetencije, već i na kulturni identitet mladih generacija, pa time i na kvalitet društvenosti i budućnost svake zajednice.

Nagrade i priznanja Zora Bokšan Tanurdžić dobijala je kao reditelj, u vidu priznanja za najbolju režiju u sezoni u pozorišnim kućama u kojima je radila, a takođe je nagrađena godišnjom nagradom Radio Beograda za najbolju dramsku režiju (1971). Kao dramski pedagog u ustanovi kulture, pak, pretežno je dobijala interna priznanja od institucija i manifestacija sa kojima je saradivala. U izmenjenim uslovima koje je omogućilo Ministarstvo kulture i informisanja Republike Srbije, Zora Bokšan Tanurdžić je 2021. godine, kao prvi laureat, primila Nagradu za životno delo u oblasti edukativnih delatnosti u kulturi NADEŽDA, koju dodeljuje Reprezentativno udruženje u kulturi BAZAART.

Prava i najveća nagrada, međutim, za svakog posvećenog pedagoga je uspeh njegovih učenika. Mnogi bivši učenici Zore Bokšan Tanurdžić postali su istaknuti umetnici i umetnički pedagozi, ali su u najvećem broju odabrali druge pozive. Najvažnije je, međutim, da su u Dramskom studiju mogli da nauče kako da postanu ostvareni i srećni ljudi. Mnogi među njima to razumeju i visoko cene, te i danas neguju blisku i toplu vezu sa Zorom kao životnim učiteljem i prijateljem.

V

ISTORIJSKA

scena

V

Piše > Siniša I. Kovačević

Svod teatra u Dubrovniku, rad slikara Vlaha Bukovca

Umjetničkoj galeriji Dubrovnik priređena je izložba Vlaha Bukovca (1855–1922), povodom stogodišnjice slikareve smrti. Raznovrsne forme u kojima je ostavio traga – zidno, dekorativno slikarstvo, štafelajni radovi, crteži, studije, skice, fotografije, lični zapisi, kao i svedočenja savremenika – daju delimičnu predstavu o radu ovog velikog umetnika.

Tokom poslednje dve decenije stvaralaštvo Vlaha Bukovca budi interesovanja istraživača, istoričara umetnosti, galerija, muzeja. O tome svedoče izložbe u Beogradu, Novom Sadu, Zagrebu, Dubrovniku, Cavtatu, ali i mnogobrojni tekstovi, publikacije, katalogi, monografske studije. Prezentuju se različite teme vezane za umetnikov rad, kao i prostori u kojima je imao svoje ateljee.

Vlaho je rođen u Cavtatu 1855, kao Bjađo Fađoni (Biaggio Fagioni). Sa 11 godina odlazi sa stricem u Njujork. Umesto redovnog školovanja i planirane obuke u stričevoj firmi, završava u ustanovi za nezbrinutu decu na ostrvu Harts. Vrednoćom, crtačkim darom, ali i disciplinom i pristojnim ponašanjem, Vlaho će se izdvojiti od ostalih dečaka.

Po napuštanju ustanove, ostaje još neko vreme u Njujorku. Vraća se u rodni Cavtat gde pohađa nautičku obuku. Paralelno sa tim, provodi vreme „neprekidno nešto crtajući“. U skladu sa porodičnom pomorskom tradicijom, počinje da radi kao mornar. Godine 1871. ukrcava se na parobrod koji je plovio na liniji Carigrad-Liverpul-Odesa.



Vlaho Bukovac: **Autoportret**, 1883.



Vlaho Bukovac: **Autoportret**, 1890.

Stiže do Liverpoola, koji će kasnije postati značajna destinacija u njegovoj biografiji. Po povratku u Cavtat, 1872. oslikava zidove porodične kuće. S bratom Jozom i većom grupom Dubrovčana, naredne godine odlazi put Južne Amerike. U Peruu postiže prvi profesionalni uspeh, ispisivajući brojeve i slova na vagonima koje je „ukrašavao ponekim cvetom“.

Sa nepunih 12 godina obreo se u San Francisku. Započinje posao u lokalnu zemljaka Tripala. Sa sve većom željom da postane slikar, slobodno vreme koristi da usvrši veštinu crtanja. Prelomni trenutak uslediće nakon susreta sa slikarem amaterom Džonom Baringtonom, koji je u

Bukovčevom autoportretu prepoznao dečakov talenat. Pročuvši se kao vešt portretista, napušta rad u kafani zbog mnogih porudžbina. Iako je sve više ovladao crtačkom tehnikom, posao se odvijao s promenljivom srećom. Oduševljen njegovim slikarskim darom, Jevrejin češkog porekla Isak Lustig postaje Vlahov prvi mecena. S porodicom svog patrona, Bukovac će provesti sledećih četrnaest meseci. Uz obezbeđen stan i hranu, Lustig mu je nalazio i klijente.

ŠKOLOVANJE U PARIZU

Osetio je potrebu za usavršavanjem putem sistematskog školovanja, i vratio se u svoj Cavtat. Sa sobom je poneo sliku *Sultanija*, koja će biti izložena u Dubrovniku. Tu ju je primetio Medo Pucić, koji je odlučio da finansira mladićevo obrazovanje. Po uzoru na dubrovačkog pesnika koji je svoje izvorno ime Orsatto conte Pozza slovenizovao u Medo Pucić, i sam Bjađo Fađoni postao je Vlaho Bukovac.

Nakon godine priprema u Cavtatu, Vlaho je sa Pucićem stigao u Pariz (1877). Jedan od prvih događaja na kome je prisustvovao, bio je Salon. U pitanju je izložba na kojoj su prikazivane hiljade umetničkih dela, gde je samo učešće predstavljalo čast. Raznovrsnost eksponata na smotri koja je čitavoj Evropi diktirala ukus i ekskluzivnost posetilaca, izazvali su oduševljenje kod mladog umetnika.

Vlaho je želeo da ga podučava Jaroslav Čermak, slikar češkog porekla s velikim ugledom u Parizu. Izrazivši se pohvalno o njegovom talentu, on mu je savetovao da se obrati najuglednijem profesoru pariske Umetničke akademije, Aleksandru Kabanelu. Zahvaljujući kvalitetu i čvrstoj rešenosti za daljim usavršavanjem, Bukovac je uspeo da upiše Ecole des Beaux-Arts.

Držeći se osnovnog akademskog načela da korektan crtež predstavlja osnovu umetničkog oblikovanja, Vlaho je ubrzo skrenuo pažnju profesora Kabanela. Tih godina izlaže na Salonu, i povremeno putuje u Cavtat i Dubrovnik. Tokom 1879. odlazi na Cetinje. Tu je, pored ostalih, uradio portrete knjaza Nikole i prestolonaslednika Danila.

Naredna, 1880, bila je ujedno i poslednja godina Bukovčevog školovanja, koje se završilo uz priznanje profesora Kabanela. Moguće da su njegov zaštitnik Medo Pucić kao i dubrovačka javnost, očekivali umetnikov povratak u rodni Cavtat i veću pažnju usmerenu na slikanje lokalnih tema. Međutim, Vlaho je odlučio da ostane u Parizu koji je dugo nosio epitet stecišta najvećih umetnika i svetske metropole.

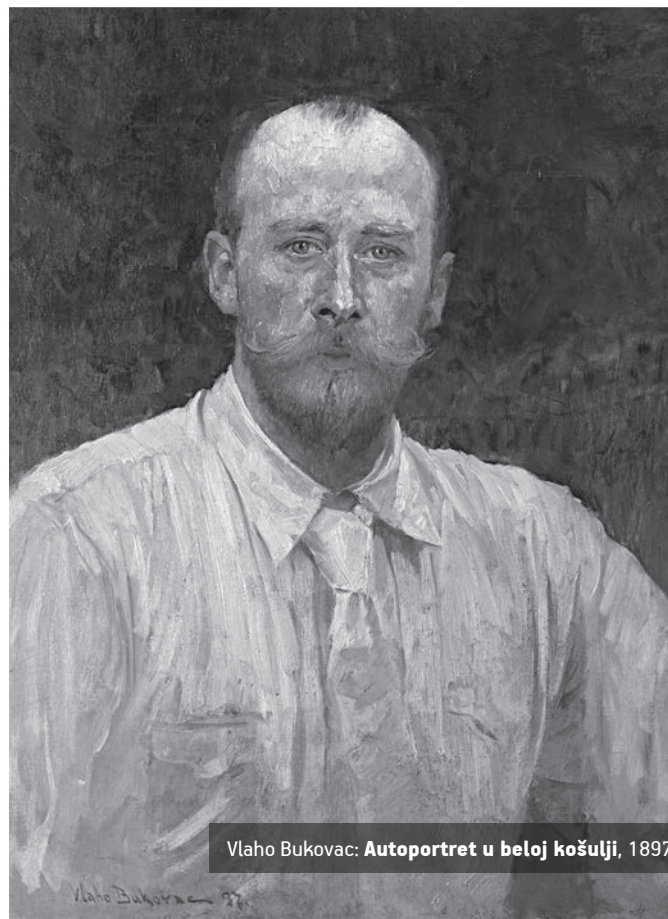
Slika aktove i žanr-scene, koje su se povremeno pojavljivale kod dubrovačkih trgovaca umetnina. Radi i portret svog mecene Meda Pucića, koji je nagrađen u Versaju srebrnom medaljom. Susret i prijateljstvo sa mladim arhitektom Eduarom Monijeom, donelo mu je prvi atelje i rešenje egzistencijalnih problema. Sledeći prostor za rad imaće na Pigalu, u ulici Laval.

Tokom letovanja u Dubrovniku i Cavtatu uslediće period intenzivnog slikanja, kao i obimniji stručni prikaz njegove karijere koji je napisao Marko Car. Od presudnog značaja za njegovu popularnost bio je uspeh nakon izlaganja platna *Velika Iza* (danas u novosadskoj zbirci Pavla Beljanskog). Izbor junakinje veoma čitanog bulevarskog romana Aleksisa Buvijea za sliku monumentalnog akta, izazvao je pravu senzaciju na Salonu 1882. godine.

Pored uspeha u prestonici Francuske, *Velika Iza* otvorila mu je vrata srpskog dvora. Tokom leta 1882. Vlaho boravi u Beogradu gde portretiše kraljicu Nataliju, kao i sedmogodišnjeg prestolonaslednika Aleksandra Obrenovića. Za ovu posetu vezuje se i Bukovčevo prijateljstvo sa dvorskim lekarom i piscem Lazom Lazarevićem, čiji je portret tada takođe naslikao.

„EMOTIVNI“ MEDITERANAC

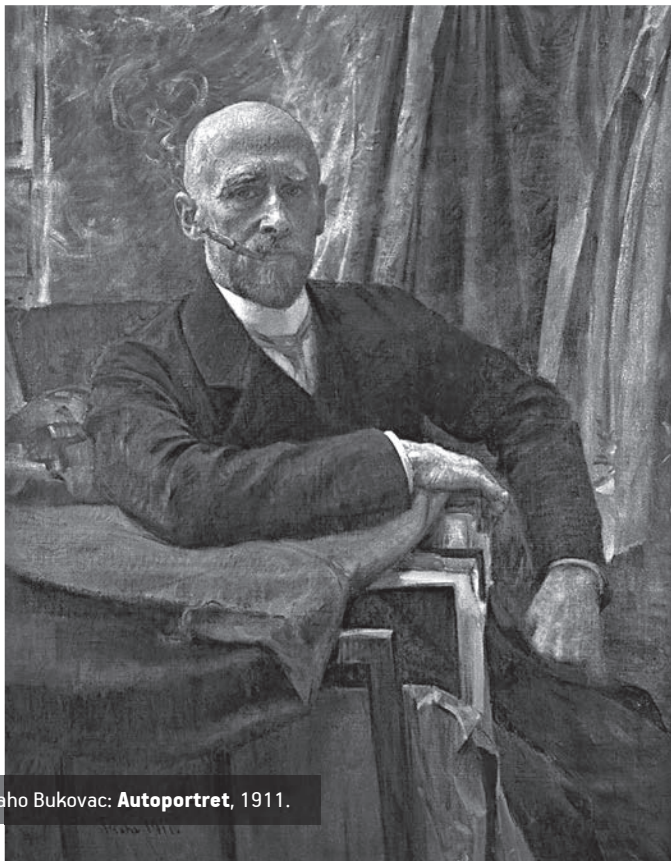
U septembru 1883. obilazi Cavtat. Tada nastaju portreti sestara, kao i jedan od mnogobrojnih Bukovčevih autoportreta. Nastavlja put u Zadar gde se sreo sa Markom Carem, kog je naslikao u „nonšalantnoj pozi, u beloj košulji i svetlom prsluku“. U Zadru i Splitu boravio je u naredne dve godine. Povremeno



Vlaho Bukovac: **Autoportret u beloj košulji**, 1897.

odlazi na Korčulu u posetu sestri Gjore, kao i u Cavtat.

Za sredinu iz koje je potekao, Vlaho je bio umetnik koji se proslavio u Parizu i o čijoj *Velikoj Izi* je pisala francuska štampa. Njegov prijatelj Marko Car u dubrovačkom „Slovincu“ objavljuje sonet posvećen slici koja mu je donela veliku slavu. S druge strane, u zbirci priča *Sa Jadrana* Simo Matavulj prati Bukovčevu biografiju od najranijih dana do nastupa na Salonu 1882. na kojem izlaže *Veliku Izu*.



Vlaho Bukovac: **Autoportret**, 1911.

Bukovac je nastojao da oživi zamrlu slikarsku tradiciju, i probudi interes za likovnu umetnost u širim krugovima građanstva. Pored toga, on se svojim delovanjem postavio kao ključna ličnost koja će povezati dve različito opredeljene generacije umetnika – jednu koja je ostala verna akademskim načelima, i drugu zagledanu u moderno doba i njegovu likovnu praksu.

U ovom periodu on je, osim istorijskih, radio i alegorijske kompozicije, poput čuvenog *Gundulićevog sna*. Dva dela ove tematike nalaze se u zbirci Umjetničke galerije Dubrovnik – *Alegorija umjetnosti III (ratna kompozicija)* i *Alegorija umjetnosti IV (vajarstvo)*. Monumentalnim

dimenzijama, motivima i svetlom paletom svedoče o odlikama zagrebačkog razdoblja.

Ovaj period okončava se posle samo nekoliko godina, jer će se Bukovac kao „emotivni“ Mediteranac povući u svoj rodni Cavtat. U Zagrebu u kojem su mu se rodile ćerke Marija i Jelica, i gde je sagradio kuću i atelje, neće više duže boraviti. Vlahov Cavtatski period (1898–1902) u početku smatran „kao intermeo“, predah u kome slikar „hvata zalet“, pokazaće se kao zaokruženo i vrlo plodno razdoblje.

Ovaj deo opusa, obeležiće portreti, pejzaži i sakralne kompozicije. Pojedine odlike zagrebačkog perioda, poput naglašeno svetle palete i slikanja portreta u eksterijeru, intenziviraju se, kao i polihromnost koja u cavtatskom razdoblju dostiže najveći stepen. Bukovac počinje da upotrebljava suvi namaz i poentilistički izraz, ali istovremeno ne odustaje od konvencionalnije tehnike i sočnog poteza.

PRAŠKE GODINE

Bukovčeva Praška faza (1903–22) najduže traje. Omeđena je njegovim postavljanjem za profesora na Akademiji likovnih umetnosti u Pragu, i smrću 23. aprila 1922. Mada intenzivno radi, on za razliku od Pariza i Zagreba retko izlaže. Stilske odlike praškog perioda karakterišu prigušenija koloristička paleta i specifična Bukovčeva varijanta poentilizma.

U njegovom slikarstvu javljaju se neobični i uznemirujući sižei. Među njima treba pomenuti *Fantaziju* ili *Glave obitelji* (danas u Kući Bukovac u Cavtatu), kao i skicu za *Klanjanje suncu* iz Umjetničke galerije. U Pragu i dalje radi portrete, koje intenzivno slika pri dolascima u zavičaj i tokom putovanja u Englesku. U Galeriji se nalazi *Portret Petra Čingrije*, jednog od najomiljenijih dubrovačkih gradonačelnika.

Vlaho Bukovac je 1918. u danima konteovog boravka u Pragu, naslikao portret Ive Vojnovića. Čuveni dubrovački dramatičar će zatim popraviti Bukovčevu autobiografiju koju je Božo Lovrić neuspešno redigovao

za štampu, i napisao za nju uvod. Značajni deo portreta iz ovog razdoblja čine prikazi članova porodice koje slikar kontinuirano radi.

Među njima su portreti Vlahove supruge i njihove tri ćerke. Posebno se izdvaja platno *Mlada umjetnica*, na kojoj je prikazana najmlađa ćerka Ivanka. U ovim portretima iščitavamo i neskriveni očinski ponos s obzirom da su srednja kći Jelica i najmlađa Ivanka najpre bile njegove neformalne učenice, koje su dalje obrazovanje nastavile među prvim ženama studentkinjama na likovnoj Akademiji u Pragu.

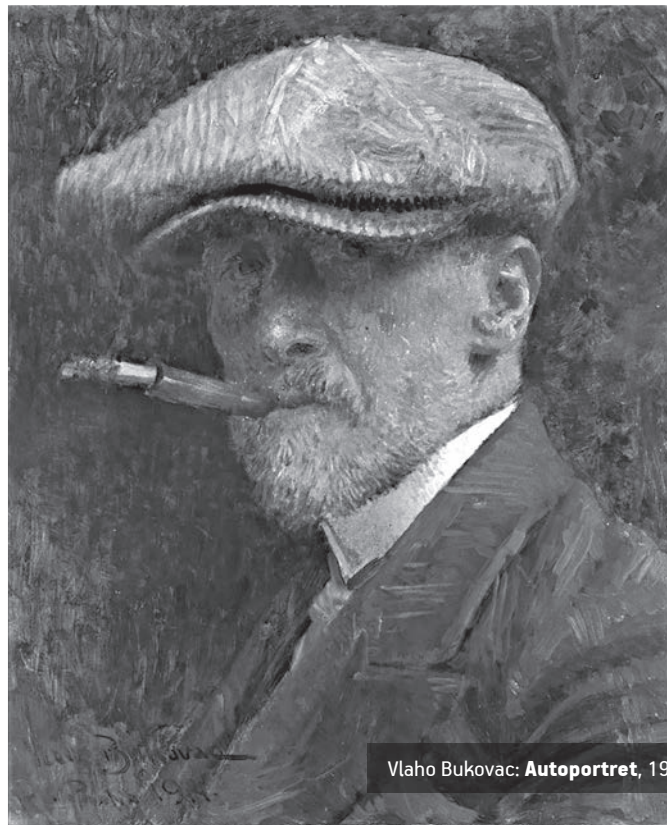
SLIKE ZA SVOD DUBROVAČKOG TEATRA

Više poznat kao majstor portreta i velikih kompozicija, Bukovac će ostvariti značajan opus dekoracija za javne i privatne građevine. Vezane za arhitekturu i namenski slikane za nju, one su po pravilu rađene tehnikom ulja na platnu. Izuzetak čine zidne slike u rodnoj kući u Cavtatu, koje stoje na početku ovog segmenta njegovog rada.

Prve ozbiljnije dekorativne kompozicije on će ostvariti kao zreli slikar, na vrhuncu Pariskog perioda. U pitanju je delo *Zora umire u naručju dana* (1889), urađeno po porudžbini američkog bogataša C. R. Roberta. Ova zidna slika krasila je tavanicu njegove raskošne vile u Okdeglu, mondenskoj četvrti na Long Ajlendu.

Pred kraj boravka u prestonici Francuske, stiže mu porudžbina za ukrašavanje „zlatne dvorane“ vladinog Odjela u Opatičkoj ulici u Zagrebu. U predviđenom formatu umetnik prikazuje zadata temu – Dubrovnik, odnosno prikaz Gundulićeve *Dubravke* pred Kneževim dvorom. Posle predstavljanja na Milenijumskoj izložbi (1896), slika je prodana i ostaje u Budimpešti do danas.

Među značajnije dekorativne kompozicije, svakako treba ubrojati i rad u HNK u Zagrebu. Ovenčan pariskom slavom, Zemaljska vlada poverava Bukovcu izradu svečane zavese zagrebačkog teatra. Na osnovu nekoliko poznatih studija pratimo razvoj teme koja nas dovodi do konačnog rešenja. Zavesu je slikao u Akademijinoj

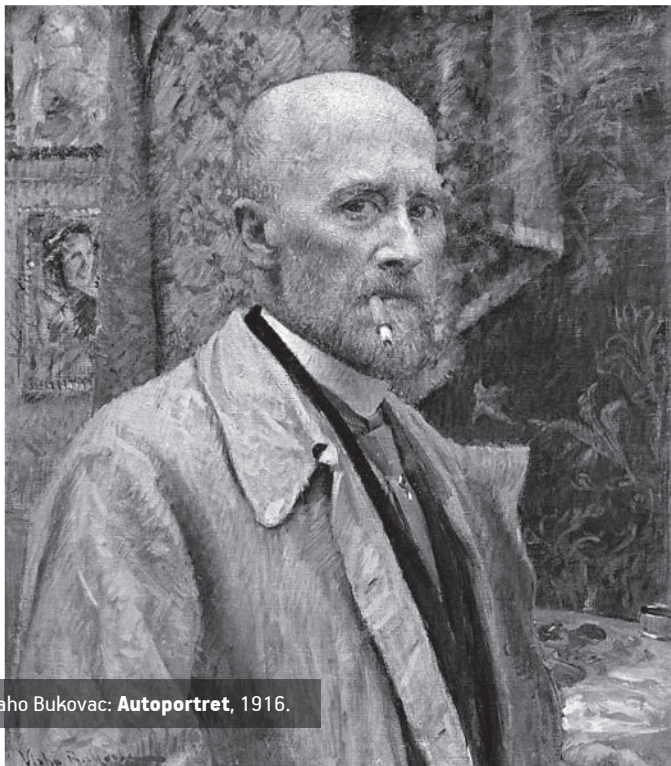


Vlaho Bukovac: **Autoportret**, 1914.

palati, a predstavljena je prilikom otvaranja nove zgrade pozorišta (1895).

Nakon povlačenja iz Zagreba u Cavtat oko 1900. godine, izvodi velike dekorativne porudžbine za građevine svog rodnog grada. Reč je o kompozicijama *Karneval u Epidauru* i diorama *Sv. Grob* za cavtatsku crkvu Sv. Nikole. U zbirci Umjetničke galerije čuva se skica središnjeg prikaza pomenute diorame, odnosno lik Hrista okruženog anđelima.

Pored pomenutih, 1901. radi nekoliko slika za svod Bondinog teatra u Dubrovniku (danas kazališta Marina Držića). Zdanje teatra izgrađeno još 1865. godine, uklopljeno je između tela javne vlasti – Većnice i Kneževog



Vlaho Bukovac: **Autoportret**, 1916.

dvora. Time je nastavljen kontinuitet ovog društveno-kulturnog prostora još od renesansnih vremena.

Sredinom 19. veka dubrovački vlastelin i preduzetnik Luko Bonda upušta se u privatni poduhvat izgradnje novog gradskog teatra. Podizanje savremenije pozorišne zgrade započeto je na ruševinama nekadašnjeg Orsana, koja će do 1943. nositi Bondino ime. U arhivskoj građi postoje nacrti, kao i pomno razrađeni opisi izgradnje pod vođstvom arhitekata Emila Vekietija i Miha Klaića.

Teatar je svečano otvoren 26. decembra 1864, a prva premijera održana je 1. januara 1865. Uz manji opštinski deo, vlasnici pozorišta, odnosno pojedinih loža, bili su građani i sam investitor. Interesantno da su palketisti (vlasnici loža), upravljali teatrom i određivali njegov repertoar.

U tadašnjoj štampi (oko 1900) piše o restauratorskim radovima u pozorištu, za kojim je postojala potreba već nakon 30 godina od izgradnje. Središnje mesto restauracije predstavljala je nova dekoracija svoda sale, za čiju realizaciju je angažovan proslavljeni umetnik Vlaho Bukovac.

Slikar je već u Cavtatu započeo sa skicama. Razrađivao je celinu i pojedine detalje, u novoizgrađenom ateljeu na najvišem spratu rodne kuće. Nije isključeno da ga je cavtatski atelje ipak „prostorno ograničavao“ stoga velika platna Bukovac dovršava u dubrovačkoj Opštinskoj dvorani, u neposrednoj blizini teatarske zgrade.

Kompozicija je namenjena simetričnom svodu potkovičastog oblika. Čine je jedanaest izduženih laticastih polja koja formiraju rozetu u središnjem delu, kao i jedno odvojeno romboidno bočno polje. Slikar je kao temu izabrao alegorijski prikaz boginje poezije koja na nebu kruniše dubrovačke pesnike, a na zemlji narodno pesništvo predstavljeno u liku slepog guslara.

Razvoj sižea prati se u središnjem delu kompozicije. U prvom laticastom polju rozete, boginja pesništva šalje vilu koja rogom poziva ostale da prisustvuju svečanosti. U tri polja, prikazani su satiri koji prate prizor. U pet celina vile lete ka nebu, prema prikazu krunisanja smeštenom u poslednja dva polja. Na njima se razabiru siluete Držića, Palmotića, Gundulića i Pucića.

Na poziv boginje, satiri duvaju u rogove. Noseći u rukama različite muzičke instrumente, vile lete prema mestu krunisanja starih dubrovačkih pesnika. Na odvojenom polju, prikazano je krunisanje narodne pesme na zemlji. Tu je slepi guslar, personifikacija narodne poezije, uz koga je prikazana vodilja. Njega lovorovim vencem kruniše vila s mačem, koju je boginja poezije poslala na zemlju.

Ovakva slikareva zamisao nije prošla bez opreza naručilaca, kako bi krajnje rešenje bilo zadovoljavajuće za njih i izvođača. Nije poznato da li je Bukovac značajnije menjao prvobitnu ideju, ali se zna da je tokom jeseni i kraja 1900. godine bio posvećen razradi i izvođenju kompozicije za svod Bondinog teatra. U nekoliko Bukovčevih pisama iz



Vlaho Bukovac: **Guslar**, deo kompozicije tavanice Kazališta Marina Držića u Dubrovniku

Bogišićeve zbirke u Cavtatu, mogu se naći crteži detalja. U slikarevoj zaostavštini, koja se danas čuva u Kući Bukovac, sačuvano je više crteža, studija letećih figura i vila, kao i skica vodilje slepog guslara za koju mu je model bila tada petogodišnja ćerka Marija.

U jednoj privatnoj zbirci u Zagrebu, nalaze se crteži glave supruge Jelice, čije se portretne karakteristike prepoznaju na više lica vila. Za ove slike, kao i mnoge druge kompozicije, modeli su bili najbliži članovi Bukovčeve porodice. Nešto detaljnija studija svoda nalazi se u zbirci Umjetničke galerije u Dubrovniku. List „Dubrovnik“ od 13. januara 1901. objavljuje podlistak „Krunisanje“. U njemu se navodi da su novoizrađene Bukovčeve slike

izložene u Opštinskoj većnici, kako bi bile fotografisane. U sledećoj vesti javlja se da su u nedelju, 13. januara, već bile montirane na tavanicu. Navodi se da je istog dana veliki broj Dubrovčana došao da pogleda novi svod, pri slaboj svetlosti još nerestaurisanog teatra.

Bukovčeva kompozicija i danas krase tavanicu Kazališta Marina Držića u Dubrovniku. Lišen čvrstih zahteva naručilaca, on je interpretirao zamišljenu temu. Likove istorijskih osoba naznačio je u siluetama. Imaginarnim bićima daje portretne oznake svojih najbližih, ostavljajući posmatrača između stvarnog i nestvarnog, postojećeg i privida.



AKTUELNOSTI

scena

Piše > Siniša I. Kovačević

Teatarski događaji u regionu

Premijerom predstave „Otočke terce“ sa Brankom Petrić u glavnoj ulozi, Centar za kulturu Novi Vinodolski ima svoju prvu profesionalnu pozorišnu produkciju, pa će biti izvedene dve premijerne predstave. Komad *Otočke terce* nastao je prema tekstu *Sjecišta*, pesnikinje i dramaturškinje Beatrice Kurbel, a u adaptaciji Ane Vilenice. Prva premijera bila je u Puli, u tamošnjem INK, pa zatim i u Rijeci, u HNK Ivana pl. Zajca.

Reč je o prvoj profesionalnoj pozorišnoj produkciji Centra za kulturu Novi Vinodolski, u kojoj je posebno angažovana Novljanka Branka Petrić Fehmiu. Uz nju, u predstavi nastupaju glumice iz Hrvatske, Olivera Baljak i Ana Vilenica. Reditelj je mladi Ivan Vanja Alač, muziku izvodi Serđo Kovačić, a autor scenografije je Karla Kocijan. Pretpremijera *Otočke terce* izvedena je u Novom Vinodolskom, u avgustu prošle godine.

Branka Petrić ostvarila je karijeru pozorišne, filmske i TV glumice u vodećim beogradskim teatarskim i TV kućama, kao i u respektabilnoj filmskoj produkciji Srbije i Jugoslavije. Angažovana je u kulturnim događajima i glumačkim radionicama, a od 2021. je i počasna građanka Novog Vinodolskog.

Komad *Otočke terce* govori o pomalo monotonoj svakidašnjici sestara Ave i Bele u njihovoj izolovanoj ostrvskoj sredini. Kako bi preživele zimu sestre daju oglas o iznajmljivanju stana, na koji se javlja prevoditeljka iz Zagreba. Njen dolazak pokrenuće promene u životima žena različitih generacija i oprečnih karaktera, od kojih svaka ima svoje snove, nadanja i očekivanja, uspone i padove.



Svež je i način na koji se temi pristupa, bez težine i pritiska sudbinskih odluka kakve se prečesto na pozornici predstavljaju. Uz saznanje da život, možda, u svojoj sveukupnosti i predstavlja putovanje, njegova monolitna struktura ovde ustupa mesto etapama, porazima i poredama.

Na samom početku u poziciju putnica, postavljene su sve tri protagonistkinje, dve sestre na večnom odmoru od života – ostarela glumica Ava (Branka Petrić) i nešto mlađa Bela (Olivera Baljak). Tu je i „zagrebačka puca“ Doris (Ana Vilenica), prevoditeljka života, suviše sličnog knjigama u čije je tkivo svakodnevno uronjena. Evolucija njene prisutnosti i razrada od pozicije uljeza, gotovo kućnog nametnika, pa do dragog gosta (očovečene zamene kućnog ljubimca zaduženog za razbijanje neizbežne monotonije ostrvskog svakodnevlja), najzanimljiviji je deo dramskog zapleta u tekstu *Otočke terce*.

REDITELJSKO I GLUMAČKO OSTVARENJE

Predstava „Tesla ili prilagođavanje anđela“, Vladimira Posavca Tušeka

Ne tako davno proslavili smo 165. godišnjicu rođenja Nikole Tesle. Njemu u čast poznati glumac Vladimir Posavec Tušek osmislio je predstavu o velikom naučniku. Osim što režira, on i glumi.

Naučnik (i elektrotehničar) Nikola Tesla ponovo je oživio u predstavi reditelja Posavca koji, kao što je rečeno, i glumi slavnog fizičara. Radnja komada *Tesla ili prilagođavanje anđela* događa se 7. januara 1943. u hotelskoj sobi slavnog pronalazača, u koju dolazi čovek predstavljajući se kao novinar.

Predstava govori o poslednjem satu Teslinog života, u kome on pokušava da otkrije ko je tajanstveni čovek. Ulogu Džona Smita Vladimir je poverio svom dugogodišnjem prijatelju, glumcu Momčilu Otaševiću.

Život, pa i smrt Nikole Tesle posebno intrigira ne samo domaću nego i svetsku javnost. Vladimirov jedanaestogodišnji sin, koji mnogo toga zna o liku i delu



Vladimir Posavec Tušek, foto: Damjan Fiket

Tesle, oduševljen je očevom novom ulogom. Rekao je – „super, ovde ne psuješ“, iskreno je u jednom od intervjua pomenuo glumac.

Vladimir Posavec je i poznato lice domaćih dramskih serija. Rođen 1974. u Beogradu diplomirao je na Fakultetu umetnosti Univerziteta u Prištini, u klasi profesora B. Dimitrijevića. Od 1997. igrao je u preko 30 pozorišnih predstava i sarađivao na preko 20 filmskih i TV produkcija. Hrvatska publika gleda ga u seriji *Dar Mar*, a pamte ga i kao Karla u popularnoj seriji *Drugo ime ljubavi*.

Predstava o Tesli imala je svoju premijeru 1. juna 2022. u „Lisinskom“, a u planu su i putovanja širom Hrvatske i regiona. Podsetimo da je ova duodrama srpskog književnika Stevana Pešića (Kovilj, 1939 – Katmandu, 1994), inspirisana izmišljenim intervjuom koji je u svojoj laboratoriji u Kolorado Springsu Tesla dao za časopis „Bilten besmrtnosti“. Kroz taj intervju iz 1899. novinar se osvrće na Teslin rad, poreklo, saradnju i sučeljavanja sa velikim savremenicima poput Alberta Ajnštajna, Tomasa Edisona, Guljelma Markonija.

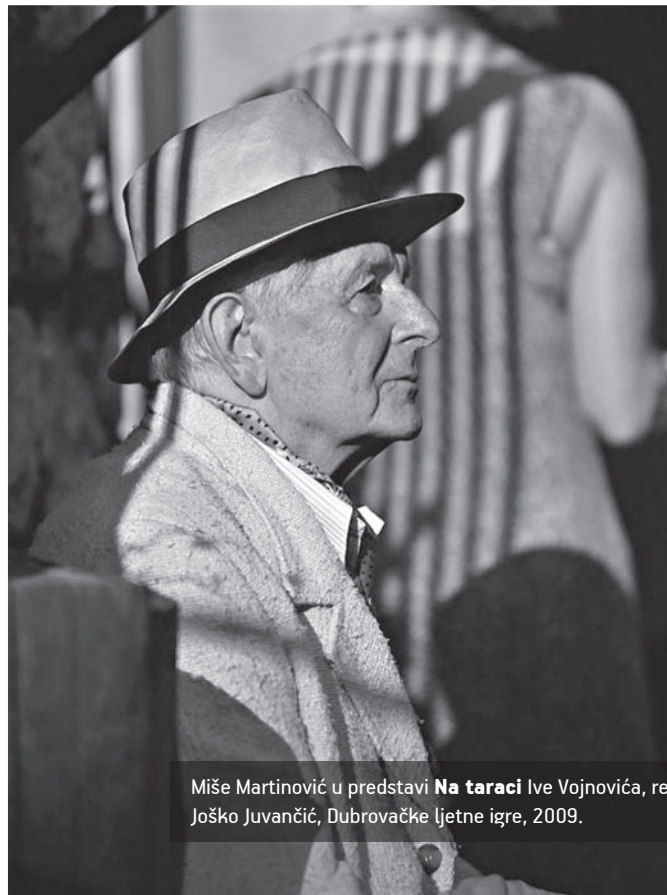
U vezi s Pešićevim komadom, skrećemo pažnju na predstavu koja je u režiji Dušana Mihailovića više od dve decenije igrana na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu. Uz Ljubivoja Tadića (Tesla), u kultnoj duodrami igrao je i Radovan Smiljanić (1952–2021) koji je briljantno tumačio lik novinara Džona Smita.

MIŠE MARTINOVIĆ (1926–2021)

Sovozemaljske pozornice u 95. godini zauvek je otišao glumac Miše Martinović. Kao doajen glumišta i „veliki interpret dubrovačkog repertoara“ obeležio je čitavu epohu dramskog programa Dubrovačkih letnjih igara. Ne postoji gradski trg, ulica, tvrđava, koju Miše Martinović nije obeležio veličanstvenošću svog glumačkog „umjeteonstva“. Ostaće zapamćen kao nosilac klasičnog repertoara Igara – Držića, Vojnovića, Šekspira. Ne libivši se ni pučkog odraza Grada u kultnoj „Kafetariji“, ni avangardnih iskoraka u Parovom *Areteju*, ostao je najverniji iskazu dubrovačke tradicije. Pored glumačkog poziva, gospodar Miše će ostati zapamćen i po istrajnom radu na očuvanju dubrovačkog govora.

Kreacije Miše Martinovića ubrajaju se u antologijski zbir dramskog programa Igara, ostavivši trajni pečat u domenu ambijentalnog teatra kojem Igre streme i dalje. Martinović će ostati inspiracija za nove naraštaje koji se mogu ogledati u njegovom vedrom duhu, posvećenosti, profesionalizmu i dečjoj zaigranosti.

Član ansambla Kazališta Marina Držića postaje 1950, a prvu ulogu na Dubrovačkim letnjim igrama ostvaruje 1951. Bio je to Maro u Držićevom *Dundu Maroju*, nakon čega su se nizala njegova antologijska ostvarenja dum Marinovih likova – Bokčilo i Dundo Maroje u *Dundu*, Pasimaha i Dundo Niko u *Skupu*, Dživo i Stanac u *Noveli od Stanca*, kao i Kupido i Grižula u istimenoj komediji. Njegove kreacije Vojnovićevih likova podjednako su antologijske – Vuko, Lujo Lasić, gospodar Lukša i gospodar Niko u *Dubrovačkoj trilogiji*, te Niko Martinović u *Ekvinociju*. Interpretacijom pomenutih likova iz dubrovačke dramske



Miše Martinović u predstavi **Na taraci** Ive Vojnovića, red. Joško Juvančić, Dubrovačke ljetne igre, 2009.

književnosti, Martinović je nesumnjivo stvorio teško dosegnute kanone.

Legendarna su i njegova ostvarenja u Krležinom *Areteju*, Goldonijevoj *Kafetariji*, Euripidovim *Feničankama*, Sofoklovom *Edipu na Kolonu*, spomenimo tek neke od gotovo 60 različitih likova koje je ostvario tokom šest decenija igranja na dubrovačkom Festivalu. Njegov Knez koji u grimiznom plaštu sa tarace Sponze izgovara *Neka uđu* čime se svečano otvara letnji Festival, postao je mera te počasne uloge.

Godine 1990. dodeljena mu je Nagrada „Vladimir Nazor“ za životno delo, 2004. Nagrada hrvatskog glumišta

za celokupno umetničko delovanje, a 2009. Gran Pri „Orlando“ za poseban umetnički doprinos u ostvarenju celokupnog programa Igara. „U velikom repertoaru, koji sam tokom života igrao, danas tačno znam kada sam dostigao umetnost, a kada je to bila samo još jedna gluma“, govorio je legendarni umetnik. Živeo je sa suprugom Lidijom u Dubrovniku, u stanu u Zlatarskoj ulici. Njegova deca glumci, Perica i Maro Martinović, borave na relaciji između Zagreba i grada pod Srđem.

Godina 2019. predstavljala je veliki jubilej u Martinovićevoj glumačkoj karijeri. Tada se navršilo 50 godina od snimanja Smojinog *Našeg malog mista*. Donedavno je bio jedan od malobrojnih glumaca koji su obeležili ovu kultnu seriju, a da su još među nama.

„SRČANI I NEPOKOLEBLJIVI KAPETAN RAGUZEJSKE KAZALIŠNE LAĐE“

Reditelj Joško Juvančić Jupa (1936–2021)

Joško Juvančić Jupa rođen je u Dubrovniku 1936. godine. Osnovnu i srednju školu završava u rodnom gradu, književnost na Filozofskom fakultetu, a režiju na Akademiji za kazališnu umjetnost u Zagrebu.

Odmah po diplomiranju postaje prvo Gavelin, a zatim i Spaićev asistent, što je umnogome odredilo njegovu budućnost pozorišnog pedagoga. Od 1960. do 2001. deluje kao profesor glume na zagrebačkoj Akademiji. Prve važnije režije Juvančić ostvaruje u dubrovačkom teatru (*Dubrovački škerac* Feđe Šehovića, 1961; *Molijerova Škola za žene*, 1962), kome se i kasnije redovno vraćao. Široj javnosti nametnuo se sredinom šezdesetih kada u zagrebačkim pozorištima režira nekoliko višestruko važnih i podsticajnih komada. Potpisao je više od 150 predstava, noseći se uspešno s klasicima domaće i svetske dramske

književnosti (Držić, Šekspir, Vojnović, Vetranović i drugi), ali i savremenim piscima. Neke od tih postavki, poput predstave *Rozenkranc i Gildenstern su mrtvi* Stoparda, postala su pozorišno obeležje svog vremena.

Posebno i veliko poglavlje njegove profesionalne biografije vezano je upravo za Dubrovačke letnje igre. Dramski program festivala oblikuje još od 1980, prvo kao član saveta za dramu, a zatim i kao direktor dramskog programa (od 1986. do 2000. godine). „Mnogo važnije je odrediti višegodišnju fizionomiju, nego reći naslove novih predstava. Dubrovnik nije grad za kataklizmične vizije, u njegovom letnjem repertoaru želimo da ostvarimo meru lepote i tragike“ izjavio je Joško Juvančić za „Vjesnik“ povodom preuzimanja umetničkog vođstva dramskog programa Igara. Upravo na ovom Festivalu, na otvorenim pozornicama svog rodnog grada, ostvario je i svoje najznačajnije rediteljske kreacije. Godine 1967. u parku Gradac postavlja Držićevu *Grižulu*. Tu su i *Ljubovnici* u Pilama, Šekspirov *San letnje noći* u parku Gradac, kao i Držićev *Dundo Maroje* na poljani koja nosi piščevo ime.

„Dubrovačku trilogiju“ Iva Vojnovića postavlja 1979. u letnjikovcu Skočibuha, *Ecce homo* 1985. na tvrđavi Sv. Ivan, 1994. *Hamleta* na Lovrjencu, a 1996. u parku Gradac Geteovu *Ifigeniju na Tauridi*. *Ekvinocijo* Iva Vojnovića postavlja na ostrvu Lokrum 2004, a 2009. zadnji deo *Dubrovačke trilogije* (*Na taraci*) u parku Umjetničke škole. Obnovu *Ekvinocija* na Lokrumu radi 2013. godine.

Za svoj umetnički rad Juvančić je dobio niz uglednih nagrada i priznanja. Kao znak poštovanja prema reditelju koji je najznačajija dela ostvario na dubrovačkim Igrama, ovaj Festival je 2011. objavio monografiju *Joško Juvančić Jupa*.



SCENSKI DIZAJN

scena

Piše > Radivoje Dinulović

Tri predstave Darka Nedeljkovića

Budući da je ishodište arhitektonskog delovanja egzistencijalni prostor, a da je pozorište (doduše, sasvim poseban) oblik egzistencije – „novi realitet“, kako piše Ivo Štivičić¹⁾ – scenografiju, po mom uverenju, treba posmatrati najpre kao vrstu arhitekture, a tek potom u kontekstu vizuelnih ili primenjenih umetnosti. U užem smislu reči, pisanje scene je i nastalo kao renesansni arhitektonski eksperiment, pa je svoje tri ikoničke scenske slike Sebastijan Serlio²⁾ postavio na imaginarnu pozornicu, ali ne da bi ih zaista primenio u pozorištu, već da bi putem pozorišta generisao nove arhitektonske alate i drugačiji prostorni izraz. I većina značajnih savremenih arhitekata (kao što su danas Frenk Geri ili Danijel Libeskind, a nešto ranije bili Aldo Rosi i Zaha Hadid) je u velikoj meri oslonjena na scensko i scenično, pa otuda njihovo bavljenje pozorišnom scenografijom doživljavamo kao prirodnu, ipak, retku i posebnu pojavu. Kada se, međutim,

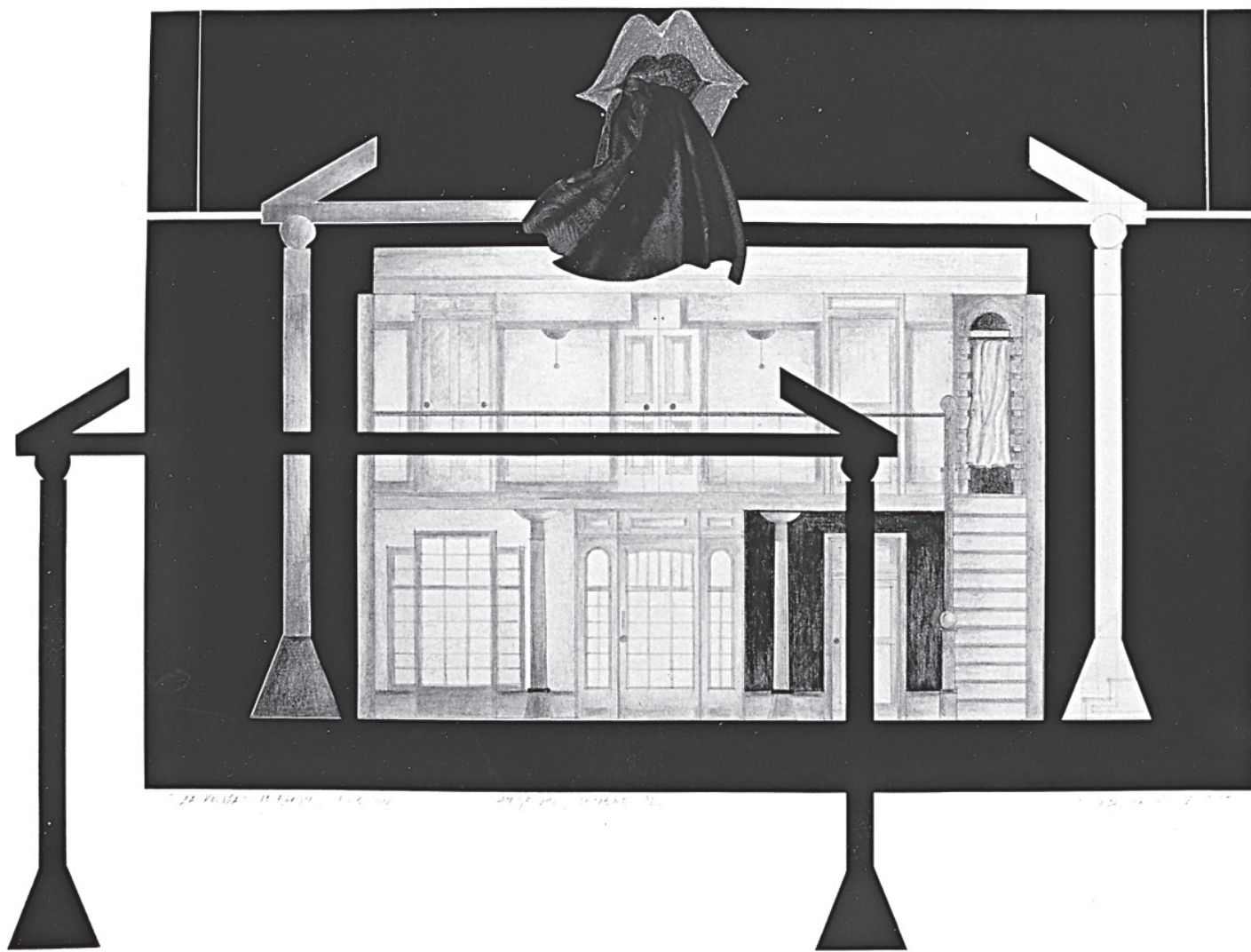
.....
1) Štivičić, Ivo: *Kremaljski fenomen*, u: *Šekspir u Kremlju*, program pozorišne predstave (ur. Darinka Nikolić, SNP, Novi Sad i Teatar Ulysses, Brioni, 2013, str. 6.

2) Serlio, Sebastiano: *The Five Books of Architecture*, Dover Publications, Njujork, 1982, str. 25–26. (prvo izdanje: Venecija, 1584)

setimo uloge pozorišta i scenskog načina mišljenja u dve najznačajnije arhitektonske škole dvadesetog veka, Bauhausu i VHUTEMAS-u, biće nam sasvim jasno da pozorište i arhitektura oduvek, a u sasvim različitim kontekstima, deluju uzajamno, podstiču se i grade među sobom. U tom smislu, scenografiju, i, šire gledano, scenski dizajn, vidim kao polje susreta i integracije prostora i igre – mesto zajedničkog prisustva i zajedničkog doživljaja izvođača i gledalaca u hronotopu koji nazivamo pozorišnom predstavom. A pozorište i pozorišna predstava kontinuirano su u središtu stvaralačkog bića Darka Nedeljkovića, arhitekta i scenografa³⁾.

Tri predstave, za mene lično, ključno određuju njegov rad u pozorištu. Sasvim svesno biram pojam predstava, a ne scenografija, jer je u sva tri slučaja reč o potpuno objedinjenim delima u kojima nije moguće, a nije ni potrebno, posmatrati bilo koju stvaralačku liniju posebno, odnosno, nezavisno. Značajno je što su te tri

.....
3) Ovaj tekst nastao je u okviru projekta *Inovativni pristupi i unapređenje procesa i metoda akademskog obrazovanja u arhitekturi, urbanizmu i scenskom dizajnu*, na Departmanu za arhitekturu i urbanizam Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu.



Iza kulisa, režija Alisa Stojanović, skica, 1992.

predstave izvedene pod vođstvom tri različita reditelja, i to različita generacijski, poetički, pa i koncepcijski. Sa Alisom Stojanović nastala je predstava „Iza kulisa“ (Majkl Frejn, Atelje 212, 1992), sa Dejanom Mijačem „Višnjik“ (Anton Pavlovič Čehov, Jugoslovensko dramsko pozorište i Grad Teatar Budva, 2011), a sa Snežanom Trišić „Kazimir i Karolina“ (Eden fon Horvat, Atelje 212, 2014). Uvek sam verovao da prepoznatljiva likovna sredstva nisu vrednost kojoj treba da teže autori pozorišne predstave, pa ni scenografi, i otuda moje divljenje prema stilski izuzetno raznovrsnom radu Petra Pašića, Vladislava i Todora Lalickog ili Juraja Fabrija. U tom kontekstu veoma cenim raznolike ishode scenografskog delovanja Darka Nedeljkovića, koje, sa druge strane, počiva na trajnim uverenjima, principima i izvorima. To se posebno odnosi i na ove tri predstave čija, kako bi to rekao Ranko Radović, „istost nije u tome što su iste, već što su različite“.

Odmah treba naglasiti da je za predstavu „Iza kulisa“ Darko Nedeljković izradio svoju prvu profesionalnu scenografiju. Takođe, to je, po mojim saznanjima, prvi scenografski projekat u nekadašnjoj Jugoslaviji za koji je kreiran strukturni 3D model⁴. To je, takođe, bila prva predstava u Ateljeu za koju je u Studiju 212 realizovana detaljna tehnička razrada. Ove podatke ne navodim kao zanimljivosti, već da naglasim ozbiljnost i značaj sa kojima se Darko Nedeljković posvetio svom početnom scenografskom autorskom radu koji, evo, tri decenije kasnije, za mene i dalje predstavlja jedan od najautentičnijih doprinosa scenskom dizajnu u našoj sredini (kako god se ta sredina zvala). Scenografija za predstavu „Iza kulisa“ jedno je od četiri dela, a Darko Nedeljković je (uz Angelinu Atlagić, Mariju Kalabić i Branka Pavića) jedan od četvoro naših autora čije sam radove izabrao za knjigu „Svetska scenografija 1990–

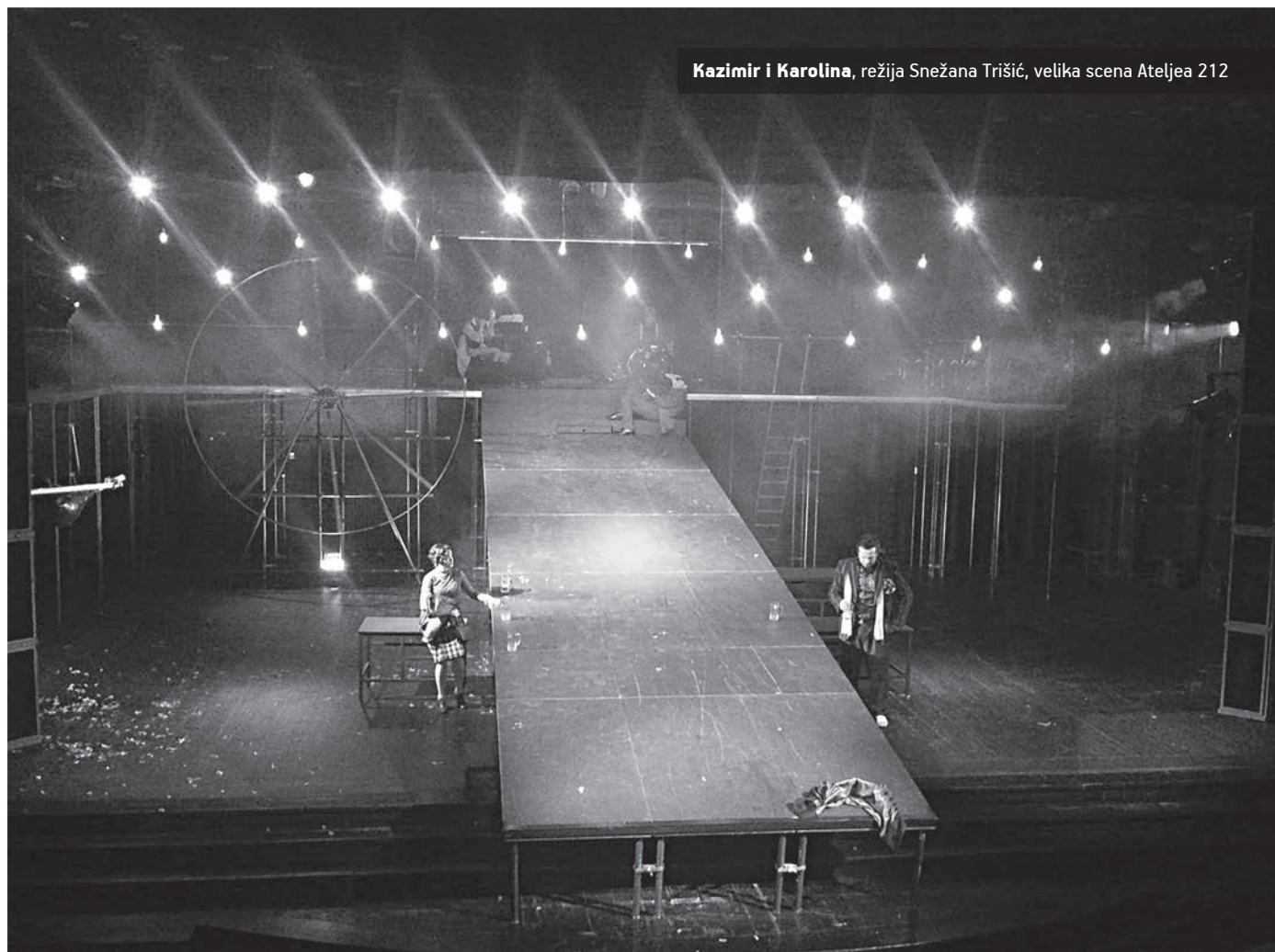
4) Model su izradili arhitekti Jasmina Telić i Srđan Jovanović Vajs, na, za to vreme, naprednoj računarskoj grafičkoj stanici Studija 212 – PC AT, brzine 33 MHz i sa 1 MB radne memorije

2005“ koju je u redakciji Erika Fildinga i Pitera Mekinona objavio OISTAT⁵.

Predstava je realizovana u tek rekonstruisanoj zgradi Ateljea 212, koja je, sa današnje tačke gledišta, jedan od retkih primera autentične postmoderne arhitekture u Beogradu. Stilski i estetički karakter te kuće i enterijera svih javnih prostora u njoj svakako nisu bili bez uticaja na scenografski jezik Darka Nedeljkovića. On se, takođe, neposredno oslonio i na, tada veoma aktuelan, rad istaknutih arhitekata postmoderne orijentacije u Britaniji (pre svih, Čarlsa Dženksa i Terija Farela), kao i ikonička dela popularne kulture, gradeći, tako, složenu likovnu i značenjsku strukturu – od celine do pojedinačnih elemenata dekora ili rekvizite. U prostornom smislu, scenografsko rešenje je nastalo ukrštanjem dve osnovne stvaralačke linije – jedne koja vodi iz dramskog teksta, i druge, koju generiše arhitektonski prostor pozorišta. Ovakav se pristup, kasnije, uz veliku ozbiljnost, istraživačku temeljnost i profesionalno posvećenje, ispostavlja kao jedna od ključnih konstanti u radu Darka Nedeljkovića. Prostor pozorišta ovde ne treba shvatiti (samo) kao estetičku kategoriju – reč je, kao što sam na početku naglasio, o egzistencijalnom prostoru, čija složena i višeznačna priroda ne može biti dovedena u pitanje efemernošću pozorišta. Naprotiv, pozorište po sebi nosi zgušnjavanje svega unutar prostor-vremena predstave, pa i kompleksne strukture funkcija pozorišne zgrade, uže gledano – scensko-gledališnog prostora, još uže – pozornice. To Darko Nedeljković odlično razume i na tome, kao arhitekta temeljno određen radom Frenka Lojda Rajta, idejama Moderne, kao i logikom i principima tradicionalne japanske arhitekture, gradi u kontinuitetu svoju stvaralačku ideologiju.

U slučaju predstave „Iza kulisa“, on je čitav prostorni koncept razvio iz potencijala i ograničenja konkretne pozornice, kao i iz karaktera odnosa između scenskog i gledališnog prostora. Njegova scenografska

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



struktura – monumentalna, za uslove Ateljea 212 – osim što je i sama scenski tekst, izvanredno je podsticajan, kako bi Ljubomir Muci Draškić rekao, „teren za igru“, a to su i Alisa Stojanović i glumci umeli da osete, pročitaju i razviju.

Ono, međutim, na čemu i funkcionalna i značenjska, pa i tehnička priroda ove scenografije počiva jesu scenske

promene. Već u naslovu svog dela⁶⁾, Majkl Frejn je jasno stavio do znanja šta će biti predmet njegovog interesovanja i ironizacije, čemu su se i izvođači i gledaoci ove predstave neskriveno veoma radovali. Darko Nedeljković je odlučio da dve pojavnosti pozorišta – onu ispred, kao i onu iza kulisa – predstavi eksplicitno, tako što njegov razvijeni

6) U izvornom obliku, na engleskoj jeziku, *Noises Off*

scenski front ima dva lica koja se gledalištu naizmenično predstavljaju. Spektakularna (najpre iznenadna, a, kasnije, očekivana, ponovna) promena se odvijala na otvorenoj sceni, gde su pred očima publike, dekorateri u radnim odelima okretali čitavu dvospratnu konstrukciju oko svoje osovine, što je ovom scenskom rešenju donelo još jedan značenjski, ali i doživljajni plan. Dramaturgija scenskih promena, odavno prepoznata kao ekskluzivno gradivno sredstvo pozorišne igre, u ovoj predstavi je dovedena do graničnih vrednosti.

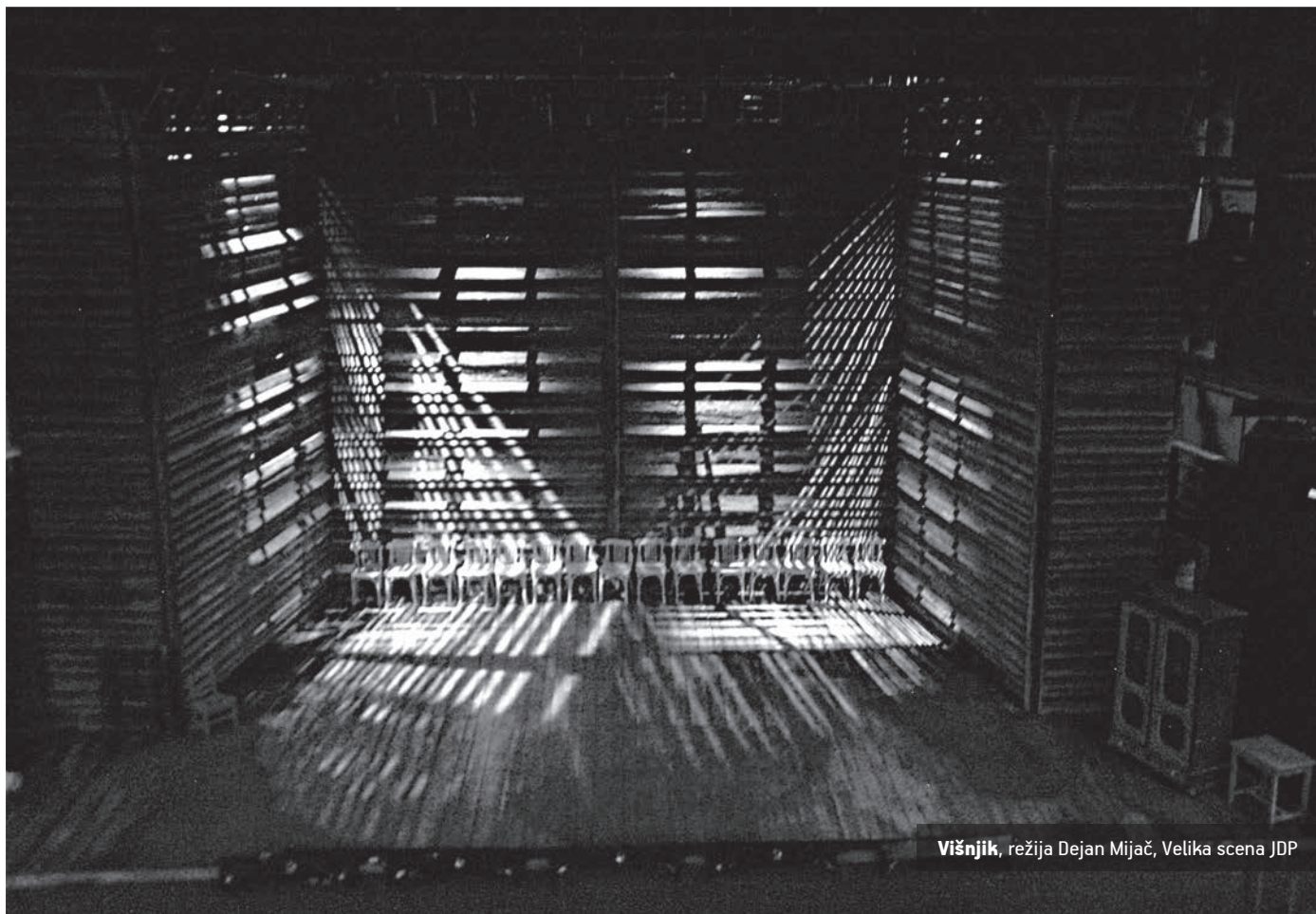
U predstavi „Kazimir i Karolina“, međutim, Darko Nedeljković i Snežana Trišić scenskim promenama su pristupili na sasvim drugačiji način – svedenim i gotovo neuočljivim sredstvima, kojima se, ipak, prostorne situacije dramatično menjaju. Ako je scenografija za predstavu „Iza kulisa“ počivala na čitanju arhitektonskog prostora pozornice i uspostavljanju dijaloga sa njom, ovde je prostor pozornice Ateljea 212 osvojen u skladu sa idejama Branka Matana – „u cjelini raspoloživih mogućnosti“.

Veoma složena prostorna struktura, koja je razvijena u svim pravcima – po dubini, širini i visini pozornice, integrisana je fizički, likovno i značenjski sa svim njenim elementima (proscenijumom, portalom, kontraportalom, podom, zidovima, nadstropijem, rasvetnim telima...) u celinu obogaćenu kinetičkim elementima velike scenske snage. Ono što je još važnije – ništa u scenskom prostoru nije samo sebi svrha, ništa nije tek dekorativno sredstvo, svaki element, svaki sklop, kao i struktura u celini poziv su na korišćenje i igru. Brilljantno komponovani i razvijeni prostorni planovi su sve vreme aktivni i gotovo da nije moguće ustanoviti da li je mizanscen izveden iz scenografije, ili su prostorna rešenja nastala anticipacijom kretanja glumaca. Po svoj prilici, i ovde je reč o potpuno integrisanom stvaralačkom postupku koji počiva na suštinskoj, produbljenoj komunikaciji autora predstave, kakvu smo, na primer, u već dalekoj prošlosti, mogli da prepoznamo u radu Ljubov Popove sa Vsevolodom Emiljevičem Mejerholjdom. Ovo poređenje je relevantno i u odnosu na prostorni i likovni karakter predstave, ali i

spram ideje o povezivanju arhitektonskog i scenografskog prostora pozorišta. U svakom slučaju, „Kazimir i Karolina“ jedna je, po mom uverenju, od najboljih predstava izvedenih u Ateljeu 212 nakon rekonstrukcije zgrade 1992. godine. Uloga scenografije i scenografa je u tome bila nemerljivo značajna.

Na sličan način vidim i doprinos Darka Nedeljkovića predstavi „Višnjik“. Testamentarno Čehovljevo delo režirao je kao, kako je sam naveo, svoju poslednju pozorišnu predstavu, Dejan Mijač u koprodukciji Jugoslovenskog dramskog pozorišta i Grad Teatra Budva. Već ova poslednja činjenica je za autore predstavljala poseban izazov, jer je scenski prostor bilo neophodno odmah promišljati za ambijentalni prostor letnje pozornice iznad Svetog Stefana, i, istovremeno, za konvencionalno pozorište u Beogradu. Ta situacija nije bila nova, i sa njom su se na različite načine i sa različitim uspehom prethodno već suočavali svi akteri ovakvih produkcijskih poduhvata. Jasno je da temeljna različitost prostora realizacije predstave predstavlja složen zadatak za svakog učesnika u stvaralačkom procesu, a posebno za reditelja i scenografa. Oni, naime, sa jedne strane, treba da omoguće da okolnosti igre u oba prostora budu što srodnije, a, sa druge, da u funkcionalnom, morfološkom i ambijentalnom smislu scenografija postane organska – da postane prirodni i logični deo dva potpuno različita prostorna konteksta. I još dalje – u slučaju predstave „Višnjik“, to je, iz produkcijskih razloga, bilo potrebno realizovati jednim istim dekorom, gotovo bez ikakvih naknadnih prilagođavanja.

Sa Mijačem je Darko Nedeljković sarađivao na drugačiji način nego sa Alisom Stojanović ili Snežanom Trišić, pa je i ishode njegovog rada moguće posmatrati u drugačijem svetlu. Dejan Mijač je bio zahtevan reditelj, sa vrlo jasnim i određenim stvaralačkim diskursom, ali i izuzetnim senzibilitetom da prepozna i vrednuje čak i neočekivane pristupe i rešenja svojih saradnika, koje je pažljivo birao i u koje je imao veliko poverenje. To, konkretno, znači da je on postavljao sasvim načelne odrednice prostora koji mu je za igru bio potreban, a



Višnjik, režija Dejan Mijač, Velika scena JDP

scenografu je prepuštao gotovo autonoman kreativni proces koji je vodio do rešenja koje bi Mijač potom razmatrao – prihvatao, ili ne, pa se, ponekad, čitav postupak ponavljao do tačke u kojoj se postiže razumevanje i saglasnost. Tako je i scenografsko rešenje „Višnjika“ nastalo u dugom i napornom stvaralačkom procesu gde je Darko Nedeljković veoma različite, pa i raznorodne problemske teme sa velikim uspehom postavio u istu ravan – od dramaturškog, rediteljskog i prostornog koncepta, preko pitanja razgraničenja, karaktera i atmosfere scenske

situacije (i situacija), do konkretnih tehničkih i izvođačkih rešenja u kontekstu već pominjanih okolnosti u kojima je radio. Ako bi za prostor predstava „Iza kulisa“ i „Kazimir i Karolina“ ključne odrednice mogle biti integracija i kompleksnost fizičke strukture, u „Višnjiku“ su to izuzimanje prostora igre i svedenost likovnog izraza. Ovde je, naime, Darko Nedeljković jednim jednim prostornim sredstvom razrešio demarkaciju, organizaciju i artikulaciju scene. On je izgradio monumentalni trostrani prostorni sklop kojim je nedvosmisleno definisao prostor igre,

izuzimajući ga morfološki, ali i značenjski iz pejzaža (Svetog Stefana), kao i iz pozornice (JDP-a), naglašavajući, istovremeno, vrednost i dejstvo šireg prostornog okruženja kao konstitutivnog elementa predstave, u oba slučaja. Ključnu ulogu ovde su imali izbor i tretman, kao i završna obrada materijala, pri čemu su prisustvo, odsustvo i karakter svetla sve vreme bile izuzetno značajne istraživačke i stvaralačke teme. Posvećenje detaljima, na razrešenju i vrednosti kojih čitava struktura zapravo i počiva, jedna je od najznačajnijih odlika ove scenografije. To se ne odnosi samo na izvedeni dekor, ili na tehničku razradu, već na stvaralački postupak u celini – na svaku skicu, maketu, radionički crtež. Slojevit, produbljen i bogat proces rada – u svakom smislu reči – ovde vidim kao osnov za nastanak umetničkog dela izuzetne vrednosti.

Čitav opus Darka Nedeljkovića, ako sudimo na osnovu broja zajednički realizovanih pozorišnih predstava, dominantno je vezan za Alisu Stojanović i Snežanu Trišić, pa zatim Egona Savina i Stefana Sablića. Sa Dejanom Mijačem je on radio samo dva puta, ali je to, u oba slučaja, po mom uverenju, bilo izuzetno značajno. To, naravno, ne znači da pojedinačne saradnje sa drugim

rediteljima nisu bile važne, za Darka Nedeljkovića, a i za naše savremeno pozorište u celini – naprotiv. Tu mislim na rad sa Jagošem Markovićem, Milanom Karadžićem i Milošem Radovićem, gde je Darko Nedeljković mogao da razvija sasvim specifične poetičke, stilske i formalne pristupe. Takođe, mislim i na nerealizovanu predstavu u režiji Igora Vuka Torbice, mišljenu za ambijentalni prostor Malog Brijuna. Ipak, nema nikakve sumnje da je zajednički rad Alise Stojanović i Darka Nedeljkovića posebno vredan i značajan, po različitim kriterijumima, i da se na izvestan način iz te inicijalne saradnje zapravo i razvilo veoma posebno prisustvo i delovanje jednog od naših najznačajnijih scenografa – u pozorištu, u obrazovanju, umetnosti i kulturi uopšte. Uostalom, ne može biti slučajno što ga baš Alisa Stojanović vidi ne samo kao scenografa, već kao „dizajnera sveta” svake svoje predstave, „čoveka detalja, i umetnika celine”.⁷⁾

.....
7) Stojanović, Alisa: *Darko Nedeljković, čovek detalja*, autorski tekst za monografiju *Darko Nedeljković: scenski dizajn u pozorištu* koja je u pripremi u izdanju Scen – Centra za scenski dizajn, arhitekturu i tehnologiju Fakulteta tehničkih nauka u Novom Sadu i zdavačke kuće Klio iz Beograda, u kojoj će biti objavljen i najveći deo ovog teksta, pod naslovom *Tri predstave*.

VII

IN MEMORIAM

scena

Piše > Ivan Medenica

Poslednja šetnja pod Murovim skulpturama

Žorž Bani (1943–2023)

„Svi prolaze pored ovog drveta, ali će samo veliki kritičar shvatiti da ovo nije drvo, već skulptura Henrija Mura“.¹⁾

Ovim rečima završava se jedan intervju sa Žoržom Banijem, uglednim francuskim pozorišnim kritičarem, teatrologom, profesorom studija pozorišta na fakultetu Nova Sorbona – Pariz Tri, dugogodišnjim predsednikom Međunarodne asocijacije pozorišnih kritičara, kasnije njegovim počasnim predsednikom, nosiocem nekoliko francuskih i rumunskih odlikovanja. Tekst koji sad čitate objavljen je u Kulturnom dodatku „Politike“ u subotu 28. januara 2023; u svom pariskom stanu u ulici Rivoli, Bani je umro nedelju dana ranije, u subotu 21. januara; citirani intervju objavljen je na istom mestu pre četvrt veka, u subotu 07. juna 1997. Autor intervjuja je bio tada dvadesetpetogodišnji pozorišni kritičar „Politike“.

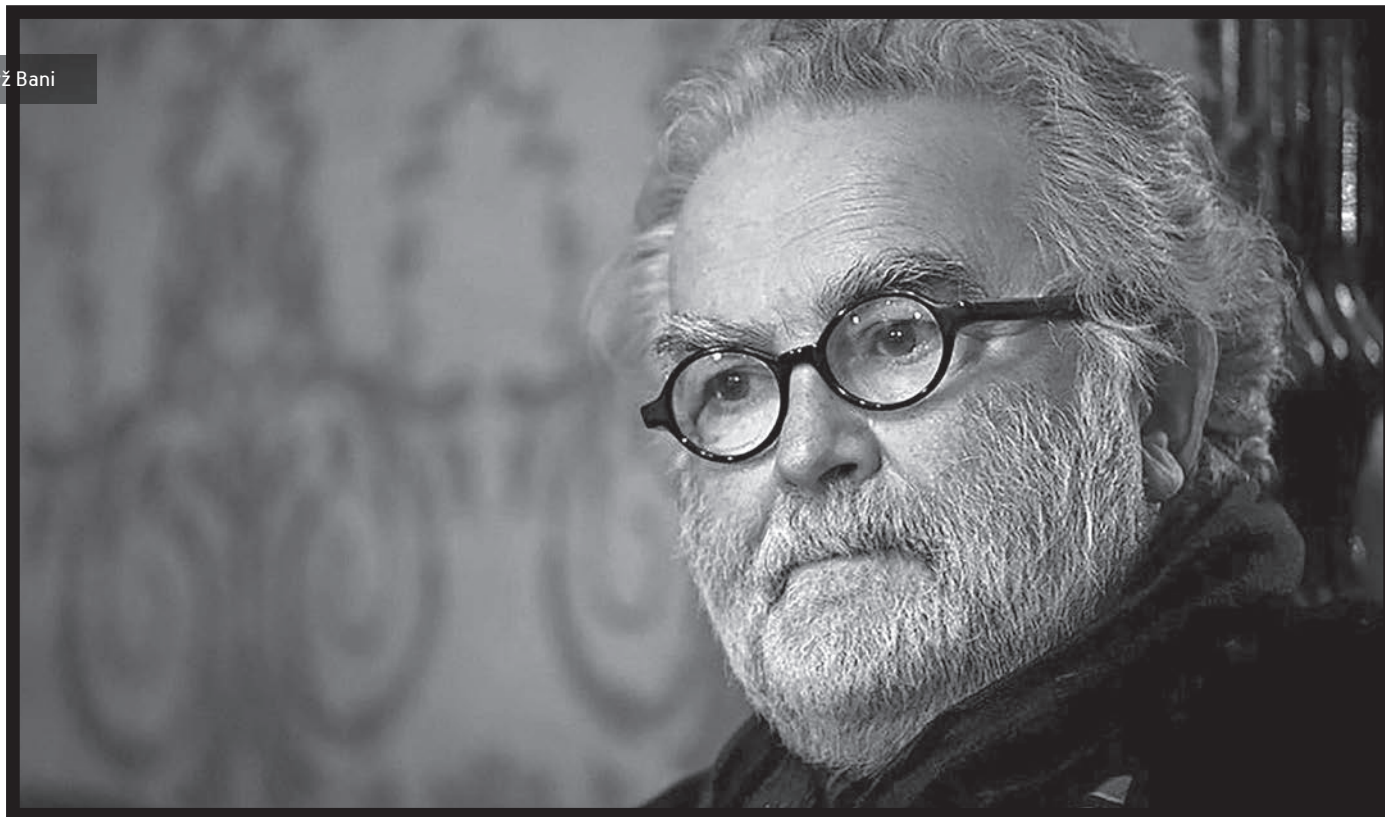
Drvo koje Bani pominje jedna je od lipa u Zmaj Jovinoj ulici u Novom Sadu, intervju mi je dao u obližnjem kafiću, a po završetku tradicionalnog trijenalnog

Međunarodnog simpozijuma pozorišnih kritičara i teatrologa, koje Sterijino pozorje već decenijama organizuje u saradnji sa Svetskom asocijacijom pozorišnih kritičara. U tom razgovoru, našem prvom, uspele su da se provuku – i pored mog novinarskog neiskustva, stegnutosti, i prevelikog strahopoštovanja prema sagovorniku – i neke važne, za Banija tipične misli o pozorištu, kritici i teatrologiji. Na prvom mestu, to je njegova skepsa i otpor prema rigidnoj primeni konkretnih metodologija i teorija u analizi predstava, pre svega prema semiologiji.

Taj sterijanski Simpozijum 1997. bio je poseban, kao ni jedan pre niti posle njega. On je organizovan posle višegodišnjeg prekida uzrokovanog međunarodnim sankcijama protiv Savezne Republike Jugoslavije, a zahvaljujući rešenosti predsedavajuće tog izdanja simpozijuma (tema je bila *Sudbina teksta u pozorištu danas*), profesorke Ognjenke Milićević, tadašnjeg direktora Pozorja, Milete Radovanovića, i dugogodišnje urednice međunarodnog programa festivala, Katarine Čirić Petrović. Bani je došao i učestvovao na Simpozijumu da bi lično, kao tadašnji predsednik svetske asocijacije kritičara, dao snažnu simboličku podršku obnovi prekinutih veza sa našom pozorišnom i, generalno, kulturnom zajednicom. To je za njega bio i ponovni susret sa starim srpskim

1) Ovo je proširena verzija teksta objavljenog u Kulturnom dodatku „Politike“ 28. januara 2023. godine.

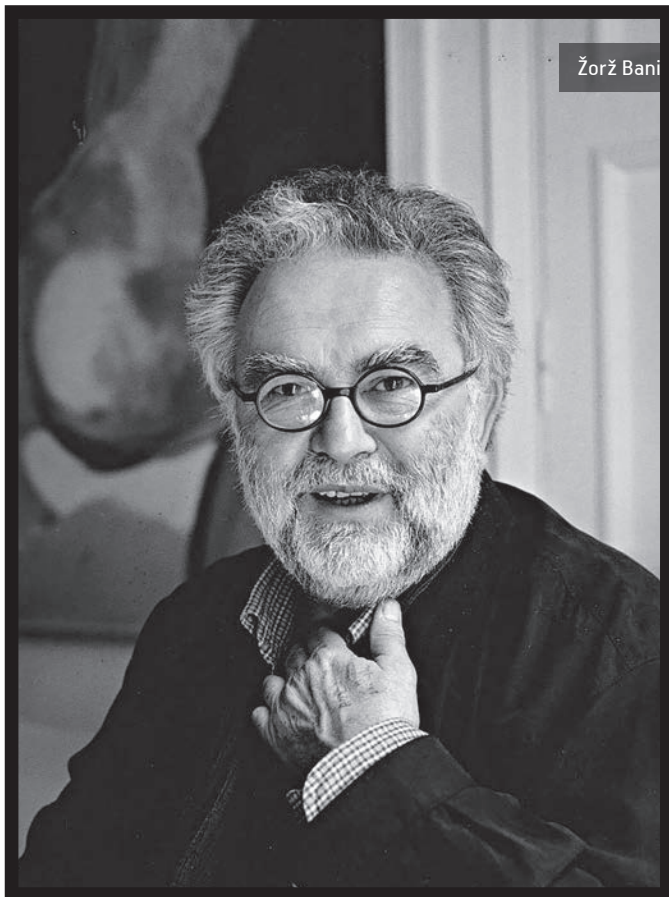
Žorž Bani



prijateljima i kolegama, od kojih je neke visoko cenio i/ili voleo. Među njima je posebno mesto imao Jovan Vava Hristić, koga je upoznao na jednom od ranijih izdanja sterijanskog simpozijuma. S njim je delio brojne stavove: od već pomenutog otpora prema krutoj upotrebi savremenih teorija u razumevanju pozorišta i umetnosti generalno (ni Hristić nije imao poverenja u semiologiju, iako je, kao mudar i vrlo obrazovan urednik, u „Nolitu“ objavljivao knjige i na ovu temu), do ideje alternativne, nestrukturisane i krajnje demokratske *usmene kritike*.

Podrška koju je ovim dolaskom Bani pružio našoj pozorišnoj kulturi bilo je, iz njegove vizure, vraćanje duga. Rođen je u Rumuniji 1943. kao Georgij Banu, u građanskoj, ili kako se u zemljama državnog socijalizma govorilo

– reakcionarnoj porodici. Jedan od glavnih podstreka za emigriranje u Francusku, a do kojeg je došlo 1973. godine, bila je njegova „izloženost“ zapadnom pozorištu i kulturi kojoj je bio *podvrgnut*, kako je sam više puta javno govorio na tribinama posvećenim ovom festivalu (u Beogradu, Parizu, Rimu...), zahvaljujući dolascima na Bitef. Iz Čaušeskovke Rumunije nije mogao, kao mladi kritičar, da ide na festivale u zapadnoj Evropi, ali je mogao u susednu i politički *srodnu* Jugoslaviju. Tu se formiralo još jedno njegovo – prvo, zapravo – prijateljstvo sa srpskim kolegom: s Jovanom Ćirilovim. Kao i Sterijinom pozorju, tako je i Bitefu ostao odan do kraja: vraćao se redovno, ne više kao obećavajući mladi rumunski kritičar, nego kao jedan od vodećih francuskih i svetskih teatrologa.



Žorž Banić

Jedan od poslednjih povrataka bio je 2016, kad je na Sceni „Ljuba Tadić“ Jugoslovenskog dramskog pozorišta, otvorio kongres Međunarodne asocijacije pozorišnih kritičara, koje smo te, tada prve godine u mom mandatu umetničkog direktora Bitefa, organizovali kao prateći program Festivala.

Iz svega ovoga verujem da se naslućuje da je poslednje Banijevo prijateljstvo s nekim srpskim kolegom

bilo s autorom intervjuja iz 1997. Viđali smo se širom Evrope, u Novom Sadu, Beogradu, Parizu, Sibiju, Rimu, Solunu, Sankt Peterburgu, Avinjonu, Vroclavu, razgovarali o pozorištu i usput, u šetnjama, liftovima, redovima za koktele i hotelske doručke. Ideje, imena i nazivi predstava, knjiga ili izložbi koje su tada iskrsavale, kao svici, zapisivao je tankim crnim flomasterom na dlanovima – a u duhu njegovog principa usmenog, peripetičkog, neakadenskog, na prijateljstvu zasnovanog na deljenju misli o pozorištu i umetnosti, a poslednjih godina sve više i o životu i smrti.

Ovakav odnos prema pozorištu i misli o pozorištu odlikovao je i njegove tekstove i knjige. Veliki broj njih bili su razgovori sa najvećim rediteljima svetskog teatra, ili mudre, samosvojne, književno izbrušene, nikad teorijski *sasušene* analize njihovog dela... Verovatno već shvatate da je jedna od najvećih vrednosti Banijevog života i stvaralaštva bilo – prijateljstvo. To je bio onaj drevni koncept prijateljstva, znanog na „srodnosti duša“ (prijatelj kao „drugo Ja“), koje je od rimskih pisaca Cicerona i Seneke došlo do renesanse i Mišela de Montenja, omiljenog autora danskog princa Hamleta. Zato ne čudi što jedna od poslednjih Banijevih knjiga, ako ne i poslednja (iz 2021) nosi naziv po najčuvenijem prijatelju u istoriji drame, Horaciju iz *Hamleta – Horacijevе priče*. To su zapisi o najvećim svetskim rediteljima koje je sve poznao, a s mnogima i prijateljevao: o Grotovskom, Bruku, Vitezu, Barbi, Kantoru, Streleru, Šerou, Mnuškinoj, Vasiljevu, Štajnu, Vilsonu, Delbonu, Varlikovskom. To su misli koje nisu ušle u njegove druge radove o ovim autorima, one s margine, ispisane crnim flomasterom na dlanu.

Najveći Horacio savremenog svetskog pozorišta, onaj koji je prenosio priču dalje, zaslužio je da, posle smrti, dobije ulogu Hamleta. Mislim da tvog budućeg Horacija, dragi Žorž, poznajem prilično dobro.



KNJIGE

scena

Piše > Ksenija Radulović

Značajan doprinos i osnova za nova istraživanja



Dejan Petković
POSTDRAMSKO U OPUSU ALEKSANDRA POPOVIĆA
Sterijino pozorje, Novi Sad 2021.

Dramski opus Aleksandra Popovića (1929–1996) u stilskom i idejom pogledu izuzetno je heterogen. Brojni su pokušaji da budu detektovane konstante njegovih drama, a ostvarivani su prevashodno u oblasti analize jezika. U knjizi *Postdramsko u poetici Aleksandra Popovića* Dejan Petković piščevim dramama prilazi iz ugla scenske prezentacije i vizure dihotomije mimezisa i dijegezisa. Takav pristup omogućuje specifičniju spoznaju avangardnosti Popovićeve dramaturgije, te uvid u ciljeve i načine realizovanja formalnih dramaturških tehnika (citati, parafraze, rušenje iluzije, teatralizacije, otuđenje).

Autor prepoznaje upotrebu epskih tehnika kao osnovno poetološko sredstvo, a postupak dekonstrukcije teatarskog ugovora kao samu suštinu Popovićeve drame. Nije novo da je Popović bio ispred svog, pa i našeg vremena, a pored svega ostalog koristio je postupke koje danas nazivamo postdramskim. Naime, analizirajući prostor i likove u odabranim Popovićevim dramama, kao i sredstva karakterizacije i upotrebu jezika, Petković ukazuje da postoji „ključ koji otključava celinu Popovićevog rukopisa“, a za koji u trenutku nastajanja njegovih drama nije postojala adekvatna filozofska ili teorijska osnova. Na taj način revalorizuju se rani Popovićevi tekstovi u kontekstu jugoslovenske i srpske drame. Poznato je da su „eluzivnost“ rukopisa i odsustvo eksplicitnog poetološkog Popovićevog stava, izazivale izvesnu zbunjenost u recepciji, toliko da čak ni sam pisac često nije uspevao da artikulise svoje namere, iako ih je, kako autor primećuje, intuitivno konsekventno sprovodio.

Knjiga je strukturirana u nekoliko celina: uvodni deo vezan je za pojavu Aleksandra Popovića u našem pozorištu i drami, sa osnovnim teorijskim elementima koji obuhvata pitanje žanra i jezika; zatim, elaboracija komunikacijskih struktura u drami i pojma epiziranja; središnji, analitički deo koji obuhvata analizu četiri drame Aleksandra Popovića kao četiri specifične studije slučaja; razmatranje fenomena epizacije u okviru vremensko-prostorne strukture; statistički deo u vidu uporednog pregleda epskih komunikacijskih struktura na proširenom

uzorku Popovićevih drama; i, najzad, zaključni deo u kojem se putem analize profila Popovićevih likova, te odnosa pojmova postmodernog/postdramskog, dobijeni rezultati i zaključci prezentuju u vidu funkcija i mogućih značenja konstatovanih dijegetičkih pojava u dramama ovog pisca.

Kao što je navedeno, centralni predmet analize (studiju slučaja) predstavljaju četiri odabrana komada koja su reprezentativna pre svega po kvantitetu dijegetičkog (epskog) potencijala, prisutnog na svim narativnim nivoima dramskog teksta, kao i po načinu na koji je repertoar tehnika epizacije funkcionalizovan u postupku građenja komada: *Ljubinko i Desanka* (1964), *Čarapa od sto petlji* (1965), *Krmeći kas* (1965) i *Noćna frajla* (1989). Takođe, na nivou proširenog uzorka, istraživanje uzima u obzir i dijegetički materijal iz komada *Kape dole* (1968), *Druga vrata levo* (1969) i *Pala karta* (1970). Analizu epskog komunikacijskog sistema kao svojevrsne paradigme koja funkcioniše u opusu Popovića, autor bazira, u prvom redu, na komunikacijskom modelu Manfreda Fistera koji se zasniva na kriterijumu govora i dijaloškom obrascu. Osim toga, istraživanje se zasniva i na savremenim teorijama koje problematizuju odnos mimeze i dijegeze, poput onih u radovima Petera Zondija, Žan Pjera Sarazaka i Patrisa Pavisa. Imajući u vidu i kontekstualizovanje mesta i uloge Popovića u okviru srpske i jugoslovenske drame, autor uzima u obzir radove relevantnih domaćih teatrologa poput Mirjane Miočinović, Slobodana Selenića i drugih, dok u analizi postdramskih tendencija pomenutog opusa koristi studiju Hans-Tis Lemana, kao i drugih relevantnih savremenih teoretičara.

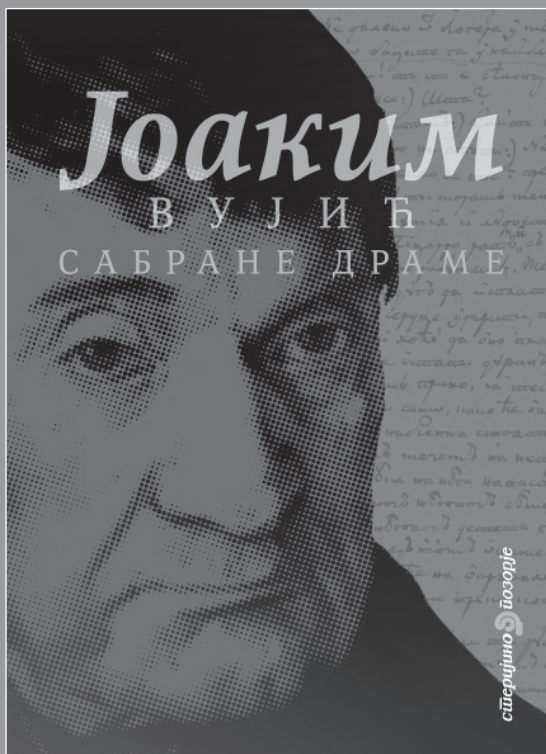
Studija pokazuje da u odabranim delima Aleksandra Popovića, dolazi do konstantnog i sistematskog potiskivanja dramsko-mimetičkih u korist epskih načela na svim nivoima komunikacijskih struktura. Autor, takođe, ističe mogućnost proširenja Fisterove postavke u smislu prelaznih dijaloških oblika, koji dominiraju građom ovih Popovićevih dramskih dela. Što se funkcije dramskog jezika tiče, ona nadilazi lingvističke okvire, a to rezultira i specifičnim statusom likova Popovićevih farsi, u rasponu od dramskih aktera do narativno raspoloženih izvođača na sceni, a koji mogu biti emocionalno orijentisani ili distancirani komentatori scenske radnje. Dramski prostor u ovim delima gubi odlike metaforičnosti, preporučujući se kao metonimijski, a dramsko vreme udaljava se od fiktivnog ka realnom.

U studiji autor, takođe, konstatuje niz osobenosti Popovićevog dramskog prosedea koje otvoreno referiraju ka postdramskim teorijama, kao npr: auditivna semiotika; raskorak između igre i govora; pozorišna igra naspram aristotelovske dramske radnje, i tome slično.

Knjiga *Postdramsko u poetici Aleksandra Popovića* s obzirom na inovativni tematski fokus – ali i precizno elaborirane i statistički analizirane uvide koji su deo istraživanja – predstavlja značajan doprinos izučavanju dela Popovića, ali pruža i novu interpretacijsku osnovu za buduću teorijsku i/ili scensku artikulaciju jednog od najkompleksnijih dramskih opusa srpske književnosti.

Piše > Aleksandar Milosavljević

Dragocena građa za nova istraživanja



Joakim Vujić

SABRANE DRAME

priređila Isidora Popović

Sterijino pozorje, Novi Sad 2022.

Uobičajena konstatacija s kojom se suočavamo kada je reč o Joakimu Vujići, njegovom delu, zaostavštini i značaju za ovdašnju dramu i pozorište, glasi: „Vujić je otac srpskog pozorišta“. Pred ovom konstatacijom, kao razoružani, najčešće se zaustavljamo, uvereni da je tako krupna izjava dovoljan argumenat za odustajanje od uspona na visoku planinu u čijem se podnožju možemo samo s dubokim uvažavanjem pokloniti. Kao opravdanje može poslužiti i mišljenje Božidara Kovačeka, za kojeg Isidora Popović s mnogo valjanih razloga veli da je jedan od Vujićevih najpouzdanijih i najobjektivnijih proučavalaca, a koji je 1987. povodom objavljivanja Vujićevih *Izabranih drama* zapisao: „Previše je zagonetki i nejasnoća o Vujiću da bi se donosio definitivni, meritoran sud o njemu i njegovom delu“. Bilo je, istina, i autora koji su neke od ovih zagonetki i nejasnoća iz Joakimovog života koristili kao materijal za pisanje drama (i filmskih scenarija), pa su tako nastali komadi, predstave i filmovi *Kako zasmejati gospodara* Vide Ognjenović i *Joakim* Dobrivoja Ilića.

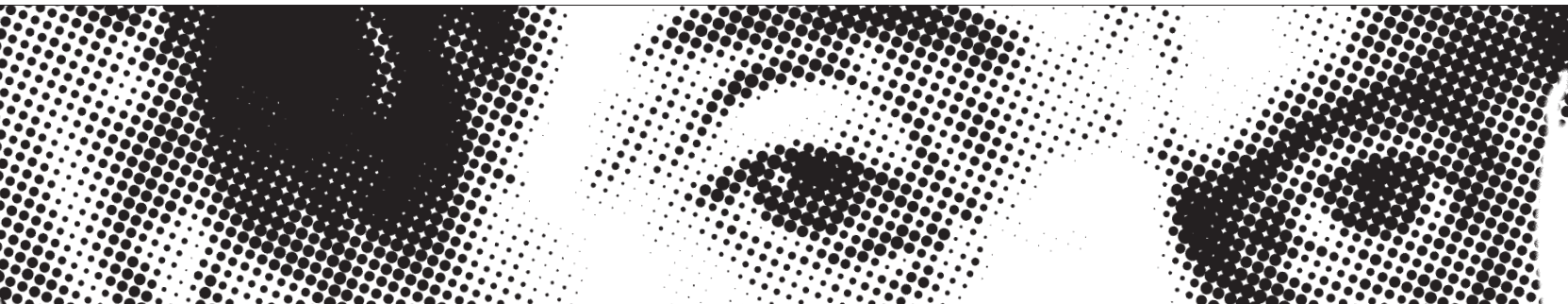
A i kako doneti sveobuhvatnije zaključke o „ocu srpskog teatra“ kada je on delovao u vremenima nesklonim ozbiljnijem tretiranju činjenica, naročito onih koje pripadaju sferi kulture, kada se bavio uspostavljanjem teatra u atmosferi obojenoj nepismenošću, ali i kako o njemu donosti sudove kada je njegov dramski opus uglavnom javnosti bio nedostupan. Sada, blagodareći trudu, znanju i istrajnosti Isidore Popović, Sterijino pozorje najširem čitateljstvu, a ponajpre stručnoj javnosti nudi dramski opus Joakima Vujića. U uvodnoj studiji Popovićeve, na osnovu Vujićevih drama i vlastitog bogatog uvida u povest domaćeg dramskog stvaralaštva, nudi moguće odgonetke, ali i analizira pomenuti opus. Pritom, autorka neprekidno vodi računa o istorijskom kontekstu, konstatuje da se Vujićev „ogromni značaj u ovom aspektu srpske kulture ispravno može sagledavati tek u dosluhu sa dubljim slojevima naše teatarske prošlosti u kojima pozorište, čak ni u pukom terminološkom smislu nije stabilno definisano i podrazumeva sve što bismo najšire mogli odrediti kao izvođačku, zabavljačku disciplinu“.

Razni razlozi – od nepostojanja odgovarajuće tradicije, preko uticaja crkve, do neposrednih istorijskih okolnosti – uzrokovali su da Vujića, u času kada je započeo proces uvođenja teatra među Srbe, na tom terenu zatekne pustoš. Naravno, ako u prethodne pokušaje ne brojimo Emanuila Jankovića, jer autorka studije nas podseća: „Istina je da je liniju koju je na planu razvoja srpske drame razvio Joakim Vujić pre njega delimično započeo Emanuil Janković, uvevši u naš književni sistem i (rudimentiranu) posrbu pre nego što će za tim postupkom, u daleko razvijenijem obliku, posegnuti Joakim“. Ukratko, autorka uvodne studije će, uz sve što je za obojicu bilo isto polazište, definisati razliku između Jankovićevog i

naime, pisao, prevodio i adaptirao drame da bi ih postavio na scenu, ali je predstave pravio da bi prikupio novac za štampanje svojih dramskih tekstova.

Baš će ovako čvrsta povezanost dramskog spisateljstva i utilitarnih principa kakve podrazumevaju pravila pozornice rezultirati i dosadašnjom nezainteresovanošću za Joakimove drame, ili uglavnom rđavim tretmanom Vujićevog dramskog stvaralaštva. Problem je, naime, u tome što je njegovim komadima prvenstveno pristupano kao književnim delima, bez uvida u praktičnu, scensku dimenziju koju im je autor namenio.

Ovako uspostavljeni kontekst određuje i vizuru na osnovnu intenciju Vujićevog angažmana, ponajpre



Vujićevog pristupa dramskom delu: „... Vujićev prethodnik, Emanuil Janković, dramu posmatra isključivo sa njene literarne strane, isključivo kao štivo za čitanje. Za Joakima Vujića, međutim, dramski tekst je prvenstveno predložak pozorišne predstave i on se oslanja pre svega na njen igrački, scenski potencijal“. Ujedno, ova distinkcija je, videćemo, suštinska, jer Joakim je kroz dramski tekst zapravo mislio i video – pozornicu. Upravo je ovo i ključ njegovog pristupa dramskim tekstovima, bez obzira na to da li ih je pisao, prevodio ili adaptirao, odnosno posrblijavao dela inostranih pisaca. No, ovde nije kraj složenih veza koje su se, u slučaju dramsko-pozorišne Joakimove prakse, uspostavljale na relaciji drama – pozornica. Vujić je,

teatarskog, u koji je i uložio najviše vlastite energije. Nema sumnje da su njegovi nazori pripadali širokom dijapazonu prosvetiteljskih namera. No, Popovićeva naglašava da je za razliku od Dositeja Obradovića, čije je uvažavanje teatra bilo ograničeno stavom da „... teatralna predstavljenja mogu biti polezna, u veliki gradovi nužna su, ali razuman čovek ne čini sebi od toga potrebu i običaj“, Joakim Vujić bio uveren da je „... teatar osobito jedna nužna škola (...) jerbo u teatar može se štogod dušepoleznije i dušespasitelnije čuti i naučiti, neželi na makar kakvi drugi mesti“.

Nisu, međutim, sve Vujićeve drame objavljene u izdanju Sterijinog pozorja. Zna se da je Joakim napisao

dvadeset i osam dramskih tekstova, ali nam je danas dostupno tek sedamnaest. Neke drame su nepovratno izgubljene, bilo zbog haotičnog autorovog života, bilo jer su 1941. godine izgorele. Možda će, nada se autorka studije, vremenom poneke od onih izgubljenih ipak biti pronađene, pa će ova *Sabrana dela* dobiti drugo, dopunjeno izdanje. Izvesne praznine u Vujićevom opusu Isidora Popović donekle rekonstruiše na osnovu teksta *Neštampane drame Joakima Vujića* Pavla Popovića, koji je imao uvid u četiri neobjavljena Joakimova rukopisa pohranjena u Narodnoj biblioteci ili sačuvana u privatnom vlasništvu.

Ipak, bez obzira na sve, izdanje Sterijinog pozorja dobija još veći značaj i postaje važan izvor za buduće, toliko neophodne analize Vujićevog dramsko-teatarskog angažmana, ali i popunjavanje praznina koje postoje u povesti domaće drame i pozorišta.

Nakon *Sabranih dela* Jovana Sterije Popovića, Sterijino pozorje je i ovim kapitalnim izdanjem

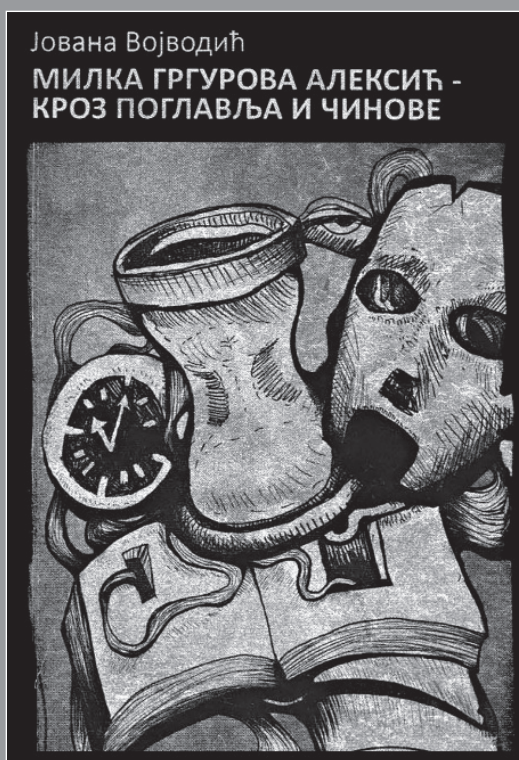
konkretizovalo jednu od svojih primarnih misija – brigu o domaćoj dramskoj baštini, što je uz sve mnogobrojne aktivnosti Pozorja, zapravo rečiti primer afirmacije svih elemenata koji čine domaću teatarsku umetnost. Sterijina vesela i žalosna pozorja, grupisana u dva toma, kao i Vujićeve *Sabrane drame*, mogu da završe na policama biblioteka i čitaonica, ali i da provociraju nastanak dobrih predstava, kao što je to slučaj sa inscenacijom Sterijinih *Ajduka*, koju je, kao koprodukciju Sterijinog pozorja i Narodnog pozorišta Priština sa sedištem u Gračanici režirala, Anđelka Nikolić.

Uostalom, da Joakim Vujić za savremenu publiku ne mora biti samo činjenica iz povesti domaćeg pozorišta, pokazala je još jedna režija Anđelke Nikolić, scensko čitanje njegovog komada *Negri ili ljubov ka sočolovekom svojim* realizovano u kragujevačkom Knjaževsko-srpskom teatru. *Sabrane drame* Joakima Vujića, osim za čitanje, mogu dakle da posluže i kao podstrek našim pozorišnim stvaraocima.

Piše > Milena Kulić

Poglavlja i činovi

Milke Grgurove Aleksić



Jovana Vojvodić
MILKA GRGUROVA ALEKSIĆ
 – KROZ POGLAVLJA I ČINOVE
 Matica srpska 2022.

E dicitur „Prva knjiga Matice srpske“ objavila je prošle godine, između ostalog, esejištku knjigu Jovane Vojvodić *Milka Grgurova Aleksić – kroz poglavlja i činove*, posvećenu važnoj i do sada nedovoljno istraženju ličnosti, a posebna istraživačka pažnja usmerena je na njenim literarnim i glumačkim sklonostima. Uz pažljivo tumačenje dostupne arhivske građe i posvećeno čitanje literature o Milki Grgurovoj Aleksić, Jovana Vojvodić predočava recepciju njenog književnog rada, svesna da je pisala u okvirima različitih književnih formi, a potom izlaže biografski osvrt na ovu ličnost. Počev od 1841. i osnivanja Srpskog dobrovoljnog pozorišnog društva u Somboru i preporuke upravnika tog pozorišta Gedeona Leovića Jovanu Đorđeviću da se Milka Grgurova Aleksić angažuje u Srpskom narodnom pozorištu jer bi Grgurova „dragom dušom u družinu stupila“ do stupanja u pozorište maja 1864. godine do samog kraja njene pozorišne karijere, Jovana Vojvodić je obrazlažući prepisku sa vodećim imenima kulturne stvarnosti tog vremena i pažljivim čitanjem onoga što je Grgurova ostavila u književnosti prikazala sva poglavlja i činove pozorišnog i dramskog portreta ove važne ličnosti.

Sudeći po monografiji *Svitanja i suton Milke Grgurove Aleksić* i prepisci, prve uloge koje je Grgurova odigrala na sceni su lik Vidosave u *Herceg Vladislavu* Jovana Subotića, Ljubica u komadu *Mejrma ili oslobođenje Bošnjaka* Matije Bana, Zorka u *Srmti Stevana Dečanskog* Jovana Sterije Popovića, Anica u *Nemanji* Jovana Subotića, Zelida u Sterijinoj drami *Ajduci*. Za četiri godine rada u Srpskom narodnom pozorištu Grgurova je odigrala preko trideset uloga. Nakon toga, prelazi u Beograd, a recenzije tvrde da je to bio najplodniji deo njenog glumačkog rada. Podrobno prikazujući privatne okolnosti ove umetnice (brak, sestrinski odnosi itd.), zdravstveni problem (grč u jeziku) zbog kojeg se ranije penzionisala, gubitak doma u požaru u toku Prvog svetskog rata, Jovana Vojvodić na nov i važan način prikazuje stvarnost iza pozorišne scene ove umetnice, dajući izvode iz recepcije i prepiske koja do sada nije bila poznata. Ovakav istorijsko-arhivski prist-

up neophodan je pozorišnoj umetnosti, kako bismo od zaborava sačuvali pozorišne tragove. Da je Grgurova u potpunosti ušla u kulturni i književni život pokazuje i pesma Vojislava Ilića Mlađeg „Rastanak sa Grgurovom“, koju je mladi glumac Vladeta Dragutinović recitovao pri oproštaju sa njom. Sa druge strane, Dragutin J. Ilić joj posvećuje ove stihove: „Božanskog jednog dana / K'o rajski cvet / Iz krila besnog okeana / Prometej stvori svet. // Ma dušu ko mu dade – ko? / Mudrost Atene / Il' milost sina Urana i Klimene? / Ne: Zevs beše to! // O, moćna“ / I ovom stvoru Tali je mlade / Ti život dade!“.

Zaštitnica pozorišta, najslavnija „tragetkinja“ druge polovine 19. veka, francuskog duha i senzibiliteta, Grgurova je negovala prijateljstvo sa Marijom Cvetić i Julkom Jovanović.

Prvo i drugo poglavlje ove knjige posvećeno je biografskom aspektu i književnom radu Grgurove, a poslednji deo ove studije posvećen je širem sagledavanju pozorišnih okolnosti u kojima se našla Milka Grgurova Aleksić. Autorka Jovana Vojvodić naglašava da je najiscrpniji posao povodom sabiranja glumačkih uloga Milke Grgurove uradila Vera Crvenčanin u knjizi *Svitanja i suton Milke Grgurove Aleksić*, gde je sabran popis svih dramskih dela i rola koje je odigrala u pozorištu u Beogradu i Novom Sadu. Taj spisak, naglašava autorka, sa-

drži više od dve stotine odrednica, a načinjen je prema Petrovićevom *Repertoaru Narodnog pozorišta u Beogradu 1868–1914*, Stojkovićevom *Repertoaru Narodnog pozorišta u Beogradu 1868–1965* i *Istoriji srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba* Borivoja Stojkovića. Osvrtom na prva gostovanja Srpskog narodnog pozorišta u Beogradu i prve predstave Milke Grgurove, Jovana Vojvodić je prikazala recepcijsku misao o ovoj glumici, ambijent u kojem je nastajalo i razvijalo se profesionalno pozorište, naglašavajući da pohvalni manir nije podrazumevao i neobjektivnost i da je kritika uglavnom hvalila njen scenski pokret, govor, glumački izraz.

Ova studija ima višestruke vrednosti. Ona, najpre, naglašava i pojašnjava književni rad Milke Grgurove Aleksić, a potom približava pozorišni i dramski portret Grgurove kao nešto što ne sme biti zaboravljeno. Preciznost i posvećenost arhivskim podacima i do sada nepoznatim pojedinostima iz života i rada Milke Grgurove ovu knjigu čine pravom riznicom za istoričare pozorišta i teatrologe. Pored detalja koji su izdvojeni ovom prilikom, ova studija obiluje dragocenim podacima o razvijanju srpskog pozorišta i time se ova knjiga svrstava u red onih koje ne bi trebalo zaobići.

Piše > Siniša I. Kovačević

Zapisi iskusnog pozorišnog stvaraoca



Ivica Kunčević
REDATELJSKE BILJEŠKE
Hrvatski centar ITI, Zagreb 2021.

U biblioteci „Mansioni“, Hrvatskog centra ITI, objavljena je zanimljiva studija Ivica Kunčevića *Redateljske bilješke*. Reč je o zbiru zapisa „iskusnog pozorišnog stvaraoca“ kakav je bio Kunčević. Knjiga daje lični pregled predstava koje je autor režirao tokom svog bogatog opusa. Mnogima će ovi ogledi biti zanimljivi, bilo da se bave antičkim, renesansnim, ili komediografima i dramatičarima novijeg doba.

Zanimljivo je da zapisi koje reditelj navodi u knjizi nisu bili produkt planova, crtica, zabeleženih ideja. Oni su pre proizašli iz autorovih razgovora sa glumcima i protagonistima njegovih komada. U tom smislu većim delom čine glas „kazališnog praktičara“ koji u pisanim ogledima „tumači pretvaranje književnog dela u pozorišni čin“.

Kunčević daje detaljan pregled svog rediteljskog opusa, odnosno izdvaja komade koje je u svojim postavkama smatrao najznačajnijim. Poštujući hronološki red, u prvoj celini bavi se delima antičkih autora. Drugo poglavlje posvećeno je Šekspiru, posebno predstavama *Magbet*, *Henri IV*, *Troil i Kresida*, *Kralj Lir*, *Mletački trgovac*, *Romeo i Julija* i *Bura*.

Treći deo odnosi se na Marina Držića. Uz duhovite komentare o tekstovima koji su mu se „dojmili“ za scensko prikazivanje, autor iznosi sećanja na pripreme predstava dubrovačkog komediografa. Među Držićevim komadima koje je režirao, treba spomenuti – *Novelu od Stanca*, *Pometa*, *Arkulina*, kao i neizbežnog *Dunda Maroja*.

U četvrtom i petom poglavlju bavi se autorima „novijeg vremena“ – Čehovom i Ivom Vojnovićem. U svom rediteljskom delovanju, pored domaćih pokazivao je interesovanja i za strane pisce. O tome svedoče i „nešto duže liste“ komada Šekspira i Čehova, na osnovu kojeg vidimo da je ruski dramatičar zauzimao značajno mesto u Kunčevićevom opusu.

U svojim „redateljskim bilješkama“ posebno ističe rad na pripremama Čehovljevog – *Ivanova*, *Tri sestre*, *Ujka Vanje*, *Višnjika*. Ne zapostavljajući domaći repertoar koji je nesumnjivo bolje poznao, u knjizi izdvaja predani

stvaralački angažman u postavljanju čuvenih Vojnovićevih komada – *Ekvinocija*, *Maškarata ispod kuplja* i *Dubrovačke trilogije*.

Zapisi, kao što je rečeno, započinju autorovim iskustvom s grčkim tragičarima. I sam navodi, da su mu oni od najranijih dana pozorišne prakse predstavljali veliki izazov. Pominje i da se prvo iskustvo s Grcima desilo posredno, preko starodubrovačkog prepeva Sofoklove *Elektre* koga je krajem 16. veka uradio Dominik Zlatarić.

Mada mu je postavljanje antičkih komada na poseban način bilo intrigantno, ono ga je istovremeno „zastrašivalo svojom snagom, ljudskom i pozorišnom tajnovitošću, kao i nepodnošljivom jasnoćom“. Iz tog razloga, učinila mu se prihvatljivijom Zlatarićeva interpretacija. Naime, dubrovački pisac je u skladu sa svojim katoličkim uverenjima značajno „umirio žestinu izvornika“.

Savladavši predrasude i strahove, vremenom priznaje da je zažalio što se nije više bavio Grcima. Slične nedoumice i dileme oko scenskog predstavljanja Šekspirovih dela, nije imao. Postavljao ih je često, tokom svoje teatarske prakse. A sve je počelo s *Magbetom*, nakon uspešnih sedam godina saradnje s ansamblom dubrovačkog pozorišta.

Sa Šekspirovim *Henrijem IV* nastavljao je „hroniku čudnih engleskih kraljeva“. Niz nastavlja Lirom. U vezi sa njim pominje anegdotu kada je predsednik Tuđman čestitao glumcima, Vanji Drahu na izvanrednom Liru i Žarku Potočnjaku na kreaciji Lude. Ovaj događaj isprovocirao je Kunčeviću spontanu reakciju, kada je doviknuo glasno preko čitavog salona: „Zanimljiva scena. Jedna Luda i dva kralja!“.

Ideju da komad *Romeo i Julija* bude postavljen na skalinama (stepenicama) od Jezuita u Dubrovniku, umnogome je nosio sam prostor s minimumom scenografske intervencije. Iz komantara saznajemo zašto se odlučio za ovakvo rešenje. Imao je na umu da Šekspirova genijalna dramska poezija „ne podnosi doslovnu prostornu ilustraciju, kao ni agresivna rediteljska rešenja“.

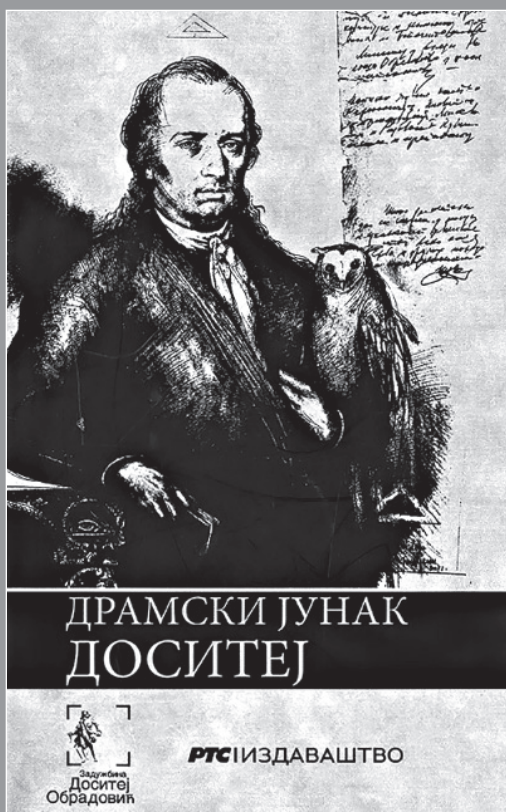
Narednu celinu čini još jedna velika Kunčevićeva tema – Marin Držić. Režirao je više od polovine njegovog dramskog opusa. Za *Novelu od Stanca* nije bilo značajnijeg beleženja („sve je tako savršeno jasno bilo u ambijentalizaciji obesnih noćnih družina renesansnog Dubrovnika“). S druge strane, opravdano se pitao „kako sve što se događa u *Dundu Maroju* staviti na pozornicu“.

U nastavku se nižu njegove rediteljske ispovesti o Čehovljevim dramama. Tu su i razmišljanja o Ivi Vojnoviću i njegovom *Ekvinociju*, *Maškaratama ispod kuplja*, *Trilogiji*, u kojima Kunčević „nije nevidljiv“. Pretvoren je u protagonistu, koje je kao reditelj studiozno proučavao „pokušavajući da razume i domisli njihove moguće i nemoguće motive“.

Stvaralačke beleške Ivice Kunčevića su iskrene, poučne, duhovite, inspirativne današnjem čitaocu, posebno ako se nekim slučajem poduhvatio rediteljskog poziva. Dragocene su i istraživačima autora, repertoara, pozorišnog života, kao i fenomena ambijentalnosti koja nije imala iste postulate kod različitih teatarskih teoretičara i praktičara.

Piše > Jelena Perić

Dositej Obradović kao dramski junak



DRAMSKI JUNAK DOSITEJ

priredio Radomir Putnik

RTS izdavaštvo, Beograd 2022.

Dositej Obradović, ličnost sazdana od brojnih vrlina, dužnosti, ali i slabosti, ušao je u dramsku književnost i poslužio kao inspiracija mnogim dramskim stvaraocima. U saradnji RTS izdavaštva i Zadužbine *Dositej Obradović*, a pod pokroviteljstvom Ministarstva kulture i informisanja Republike Srbije i Sekretarijata za kulturu grada Beograda, objavljena je knjiga *Dramski junak Dositej*, koju je priredio dramaturg i teatrolog Radomir Putnik.

Putnik je istražio veliki korpus građe i uspeo je da u ovoj knjizi objedini deset pozorišnih, televizijskih i radio-drama srpskih pisaca u kojima se Dositej Obradović pojavljuje kao junak. Drame su grupisane u tri segmenta: pozorišnom, radijskom i televizijskom, a priređivač ove knjige odredio je njihov redosled na osnovu vremena u kome je dramski tekst nastao. Četiri drame pisane su za pozorišno prikazivanje, od kojih su do sada scensko izvođenje imale samo dve (*Mladost Dositija Obradovića* i *Dosije Dositej*). Za radijsko izvođenje napisane su tri drame, a isti broj drama napisan je i za televizijsko izvođenje (ekranizovane su samo dve *Vuk Stefanović Karadžić* i *Jastuk groba mog*). Zahvaljujući sistematičnom, studioznom i opširnom predgovoru Radomira Putnika, čitalac se detaljnije upoznaje sa svakom dramom ponaosob (od njene godine nastanka preko žanra kome pripada, radnje, dramskih zapleta, scenskih izvođenja, emitovanja). Ovakvim predgovorom priređivač približava knjigu ne samo stručnoj već i široj čitalačkoj publici, što zapravo i jeste bio cilj. U potpunosti ilustracijama akademskog slikara Javora Rašajskog, knjiga *Dramski junak Dositej* pokazuje da je Dositej bio inspiracija ne samo dramskim već i likovnim umetnicima. Posmatrajući ove umetničke portrete čitalac prolazi kroz tri etape, tri životne faze Dositeja Obradovića, a svako poglavlje ove knjige otvara se jednim od portreta.

U knjizi *Dramski junak Dositej* zastupljene su pozorišne drame *Mladost Dositija Obradovića* Koste Trifkovića, *Učitelj Dositej* Jovana Radulovića, *Vožd i diplomatija* Milana Đokovića i *Dosije Dositej* Eliane Gavrilović. Radio-drame koje su našle svoje mesto u ovoj

hrestomatiji su *Dositej Obradović* Zvonimira Kostića, *Saputnik* Miodraga Matickog i *Dositejeva poslednja noć* Olge Savić, kao i televizijske drame *Vuk Stefanović Karadžić* (peta i šesta epizoda) Milovana Vitezovića, *Jastuk groba mog* Slobodana Stojanovića i *Noćno putovanje u Karlovce* Dušana Belče.

Prvi dramski tekst u kome je Dositej Obradović centralna dramska figura i kojim započinje dramski opus posvećen ovom znamenitom humanisti i eruditi, potiče iz devetnaestog veka. U pitanju je dramolet sa svim elementima melodrame. Reč je o komadu Koste Trifkovića *Mladost Dositeja Obradovića* u čijem podnaslovu stoji da je to slika iz života u tri čina. Komad je nastao 1871. godine, a iste godine imao je i svoje premijerno izvođenje, 21. februara, u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu. Naslovnu ulogu tumačio je tada čuveni glumac Andra Lukić, dok je muziku komponovao Davorin Jenko. Tri godine kasnije ovaj komad je doživeo i beogradsku premijeru, a u naslovnoj ulozi pojavio se Miloš Cvetić koji je ujedno bio i reditelj beogradske postavke. Interesantan je podatak da se ovaj komad igrao u Novom Sadu i 1872. godine u čast obeležavanja Dana svetoga Save 14. januara, po starom kalendaru. Time se ova Trifkovićevo drama može okarakterisati i kao komad prigodnog karaktera s obzirom da je izvođena u čast obeležavanja školske svečanosti.

Punih 119 godina je proteklo između ovog Trifkovićevo teksta i sledeće drame koja se tiče Dositeja i njegovog života. Godine 1990. Jovan Radulović je napisao dramu *Učitelj Dositej*, fokusirajući se u njoj na određeni segment iz Dositejevog života. Početak radnje ovog komada smešten je u 1760. godinu, a Radulović glavnog junaka u područje Dalmatinske Zagore dovodi iz Banata. Priča se razvija kroz intenzivne dijaloge i kontrastiranje prošlog i sadašnjeg u Dositejevom životu. Dositej je aktivni dramski junak, pokretač ili nosilac dramske radnje. Kako navodi Radomir Putnik приметно je da je Radulović detaljno bio upoznat sa Dositejevim autobiografskim delom *Život i priključenja* u kome je našao dovoljno građe za stvaranje verodostojnih situacija, kako dramskih, tako i životnih. Ono

što je takođe uočljivo u Radulovićevom dramskom tekstu jeste i to da se pozivao na komad Koste Trifkovića, a istim se služio i autor treće drame posvećene Dositeju, Milan Đoković.

Đokovićev komad *Vožd i diplomatija* spada u istorijske drame i napisan je 1994. godine. U ovom delu Dositej, iako tek jedna od mnogobrojnih ličnosti u drami, zauzima važno mesto, jer se upravo kroz njegov lik jasnije i potpunije osvetljava figura glavnog junaka, Karađorđa Petrovića. Preko Karađorđa i njegovih dilema pisac govori o složenim istorijskim i političkim prilikama toga doba, a uvođenjem Dositejevog lika ističe se značaj obrazovanja, mudrosti i razuma, svega onoga na čijem je jačanju Dositej radio tokom celog svog života. Ovaj Đokovićev komad danas je veoma aktuelan i savremen, ne samo po svojoj tematici i pitanjima koja pokreće, već i po osnovnim idejama prosvetiteljstva koje pokreću Dositeja.

Ono što je zajedničko za sve autore drama koje su se našle u ovoj knjizi jeste činjenica da su intenzivno proučavali Dositejevo delo i da su tako uspeli da iskoriste sve ono što je bilo dramski potencijalno. Iako su različitih dramskih žanrova, možemo da zaključimo da sve ove drame imaju i jedan zajednički motiv, a to je ljubav. Prema rečima profesora dr Boška Suvajdžića sve drame variraju temu neostvarene ljubavi kao i odnosa između duha i tela. Bogatstvo ove knjige leži i u tome što nam približava i osvetljava Dositejev lik sa više različitih strana. Dositej nije samo prosvetitelj, poliglota, humanista, pisac, već je i čovek čula, čovek koji se ne libi da uživa u svim blagodatima ovozemaljskog života. On je ljubitelj dobrog vina, rakije, ukusnog zalogaja, ali i veliki poštovalac ženske lepote. Za osvetljavanje te manje poznate, emotivne i čulne strane Dositejevog lika, od velikog značaja bila su sačuvana pisma koja je Dositej pisao Sofiji Teodorović, a koja su bila deo bogate građe koja je poslužila Slobodanu Saviću pri nastajanju njegove televizijske drame *Jastuk groba mog*.

I kada autori grade svoju viziju Dositeja i njegovog delanja ili pak kada je reč o biografskom pristupu kao što

je to slučaj sa monodramama *Dosije Dositej* i *Saputnik*, čitaocu se nameće utisak da je Dositej Obradović jedna od najznačajnijih ličnosti novije srpske istorije. I baš zbog svih svojih vrlina, ali i specifičnosti, on je vremenom postao ličnost koja je iz nacionalne istorije, antropologije i filozofije ušla i u dramsku književnost i postala dramski junak.



XI

NOVA DRAMA

scena

ALEKSANDRA JOVANOVIĆ

ČASOPIS ZA POZORIŠNU UMETNOST

scena

ALEKSANDRA JOVANOVIĆ



ALEKSANDRA JOVANOVIĆ rođena je 1996. u Vranju. Diplomirala je 2019. i masterirala 2020. na Katedri za dramaturgiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, gde je trenutno na doktorskim studijama. Kao dramaturškinja radila je na pozorišnim predstavama („Dečko iz poslednje klupe“, „Okamenjeno more“, „Crna ptica“, „Četiri zida ili tragikomedija o karantinu“).

Autorica je romana „Crna Ptica“ u izdanju Kreativnog centra (nagrada Politikinog zabavnika 2020. godine, nagrada grada Niša „Malen cvet“ 2020. godine za najbolji roman za decu i mlade; uvršten u 200 najboljih romana za decu i mlade na svetu, u međunarodnom katalogu *White Ravens 2021.* koji izdaje mihenska biblioteka za decu i mlade, nagrada „Sigridrug“ za tekst „Želja“ rađen po motivima romana „Crna ptica“, na Zmajevim dečijim igrama u Novom Sadu, u okviru festivala „Monodrama za decu“, 2021. godine), zbirke pesama „Jagma“ (Nagrada „Mladi Dis“, 2020. godina) i zbirke pesama „Prsti u psećem krznu“, u izdanju Književne radionice Rašić. Kao scenaristkinja radila je na kratkometražnom filmu „Krotki“.

Aleksandra Jovanović

PRASETINA NA 178 NAČINA

www.proverenodobrirecepti-pečenje.rs

SASTOJCI:

Čista prasetina (što više to bolje)
Šaka soli
Ulje (cela flaša ko voli masnije)
Voda česmovaća

PRIPREMA:

* Pre svega, savetujem da kupujete meso u proverenoj mesari, a još bolje ako u vašem mestu imate nekog ko bi mogao da vam proda tek zaklanu svinju.

1. Meso dobro operite, a zatim ga sa svih strana natrljajte solju. Neka stoji tako petnaestak minuta. Ponovite postupak.
2. Uključite rernu na najjače. U pleh poredajte daščice i na njih stavite komade mesa. Prelijte uljem. Dolijte vodu. Pecite na dvesta stepeni i na svakih pet minuta okrećite komade.
3. Izvadite meso iz rerne i navalite. Ukusnije je ako se jede bez pribora.

Prijatno!

LICA:

ŽUTI – ovo je priča o njemu

OTAC

MAJKA

SESTRA

LJUBAV (KASNIJE KURVA)

NN

DRUGOVI (NJIH ČETVORICA)

NEPOZNATI MOMCI SA ŠIPKAMA

KUPAC

PREDLOG: Neka ženske likove igra jedna glumica. Drugari su po potrebi Nepoznati momci sa šipkama, a nekada se smenjuju u ulozu Oca.

Na sceni bi mogle da se nalaze sledeće stvari: mesarski sto, improvizovane tribine i raspinjača (dvostruka kuka o koju se obično kači svinja).

1. ROĐEN SAM U DOBA SVINJOKOLJA.

Žuti oštri noževe za velikim, mesarskim stolom. Na tom istom stolu, leži njegov otac, nepomičan. Majka im je okrenuta leđima, a trojica drugova, spremnih za noćni izlazak demonstriraju plesne pokrete uz generičnu trep matricu.

ŽUTI: Danas sam punoletan u većini, ako ne, svim državama na svetu. Za to me apsolutno zabole, jer sam i pre mogao neometeno da pijem, vozim, gudram se i banjavam u jedini klub/pivnicu u ovoj rupi. Mogao sam da pravim sranja, bežim od kerova i padam za smešne količine vutre. Sve sam to radio toliko puta da bi neko pomislio: Dobro Žuti, zar ti se nije smučilo? To bi neko samo pomislio, jer zna, kada bi izgovorio tako nešto, dobio bi pesnicu u želudac, jer sa mnom nema zezanja. Ja sam bog od krvi i masti, a rođendani su tu da bi se uništavali do besvesti i pojebali nešto kvalitetno. Večeras odlazim sa drugovima u „Naše mesto“, nakon čega ću dva dana da povraćam u isti zeleni lavor koji sam koristio kao nošu do pete godine. Glava će da pulsira u ritmu hitova dvehiljaditih, a ja ću da hasam sušeno meso i pričam: Jebote, koja ludnica sinoć. Au, al' smo se razbili i tako te, neophodne stvari. Tačno dva dana nakon ovog jubilarnog rođendana, desiće se ili bolje, sačekaće me nešto baš loše, baš na izlazu iz grada, dakle na pola puta od moje kuće. Rekao bih šta, ali neću da upropastim iznenađenje onima kojima je to još uvek važno. Lično, volim da znam šta da očekujem. Dal' ima patrola kad uroljan vozim posle izlaska, dal' mogu da skinem kondom i rizikujem da fasujem sifilis od ribe? Danas su svi prljavi, a ja ne volim rizik. Osim kad sam mnogo napaljen.

Majka se popne na nepomičnog oca, dok Žuti stoji sa strane i drma sto kako bi utisak jednog koitusa bio potpun.

ŽUTI: Kao što je to bio moj otac kad me je pravio.

MAJKA: Polako, polako.

OTAC: Šta bre polako, šta bre –

Drmanje prestane.

ŽUTI: Mnogo su me želeli.

Majka ustane, namešta odeću.

MAJKA: Samo mi je ovo falilo.

ŽUTI: Posebno jer se prvo dete, moja sestra, nije najbolje pokazala. Ali to dolazi kasnije. A sada, dolazim ja. Kevi je puk'o vodenjak dok je mešala tradicionalni, svinjski gulaš. Ubrzo, posle dvadesetpet časova, rođen sam ja, kao peta generacija profesionalnih koljača svinja. Rođen sam kao hvalabogu muško, krajem novembra, na najradosniji praznik u našoj porodici. Kažu, nisam ni suzu pustio. Niko nije plakao, jer su me svi čekali. Kada sam se rodio, petarde su letele, otac me podigao i rekao –

OTAC: Vidi ga, kuronja!

ŽUTI: Napolju se toliko pucalo meni u čast, da su ostale trudnice bile ljubomorne, a njihovi su muževi, kao poslednje pičke umukli jer nisu poneli nikakvu municiju. U doba svinjokolja, postao sam nečiji sin.

MAJKA: Ti si moj, ti si poseban, ti ćeš naslediti sve ovo. Glava ti je kamen i nemaš slabu tačku. Ti si oklop o koji se sve odbija. Jednog dana ponećeš svog oca na leđima, a do tada, samo spavaj, spavaj.

ŽUTI: Od njenog mleka postao sam snažan, za razliku od sestre koja je pila kravlje. Njena krv je ređa i podložna izdaji i zbog toga će kasnije da napravi najveću glupost.

MAJKA: Ona je samo žensko.

OTAC: Ona mnogo vrda. Sve gleda preko kapije i gadi joj se krv. Kome se u ovoj familiji to desilo?

ŽUTI: Nikom nikada!

MAJKA: Ona je kao moja sestra.

ŽUTI: O tetki se ne priča, jer ona, kao i moja sestra kroz par godina, nije naša. Kod nas niču samo tvrdi primerci, ljudi koji mogu bez problema da savladaju, recimo krmaču od dvestapedeset kila. Moj pra pra deda Stanoje, koristio je ruke i zvali su ga, Stanoje giljotina.

Pra deda Borisav je voleo noževe i prozvali su ga Bora lepi dželat, jer je jedini u porodici imao plave oči. Deda Miloš zvani tuč je baratao čekićem, a prozvan je tako, jer je kad popije, bio pretežak za nošenje. Otac koristi omamljivač i može da uvali meso svakom, dok su mene prozvali papak, prženica i džigerica, jer još uvek ne znaju s kim imaju posla. Ali sada sam još uvek slinav i nisam ništa zaklao. Sada sedim sa sestrom, pravim kolače od blata i ne znam šta znači biti muško.

2. (PO)REZ NA IGRU

Žuti kao dečak i Sestra kao devojčica igraju samo njima razumljivu igru. Od kolača su odustali, pa im ostaje jedino da se valjaju u blatu.

SESTRA: Ako su svinje mnogo gladne, pojedu čoveka, jesi znao to?

ŽUTI: Ne, one jedu pomije i kore od lubenice.

SESTRA: Ali ako ne paziš i pružiš im ruku da te onjuše na primer – Ako upadneš u kočinu i one te opkole, nema ti spasa. Svinje su pobile više ljudi nego ajkule, zmije, krave i komarci zajedno.

ŽUTI: One jedu šta nama ostane od ručka, čuti.

SESTRA: A dok jedu, zamišljaju tvoj ukusni mozak, pa ovaj stomak, pa te obraze, njam, njam, njam.

ŽUTI: Mama!

SESTRA: Šššš, šalim se. Nisu one toliko pametne, šta ti je. Da jesu, odavno bi nas rastrgle. Ko je toliko lud da živi sa ubicama i jede im iz ruke.

ŽUTI: A što lažeš onda?

SESTRA: Sladak si kad se uplašiš. Brada ti drhti ko puding i samo hoću da te gricnem.

ŽUTI: Još malo ima da budem jači, pa ćeš da vidiš svoga Boga.

SESTRA: E, možda ću tad već da budem daleko. Pazi da jednog dana ne preletim kapiju kad Otac ne gleda. Samo zamahnem i nema me više.

ŽUTI: Šta pričaš to?!

Žuti se bogami rasplače od straha.

ŽUTI: Nemoj da si se usudila, sve ću da im kažem, nećeš da mrdneš iz kuće. Ja ću da te pratim do škole i da te čuvam, jesi razumela?!

SESTRA: Jesam srce moje, jesam.

ŽUTI: Nisam srce, ja sam kamen.

SESTRA: Jesam, vojniče moj snažni od čijeg daha padaju svi u radijusu od dvesta metara.

ŽUTI: Uvek me tako zajebavala i štipala, stalno sam imao modrice po rukama. A bila je dobra, iako je imala sitne oči kao ove nesretnice koje je toliko volela.

SESTRA: Hoćeš da ih pustimo, pa da ih motkom uterujemo u kočinu?

ŽUTI: Kao mi smo kauboji i treba da ih preteramo preko reke.

SESTRA: Kao mi smo u ratu, a ovo je naša vojska.

Žuti i Sestra puste svinje, koje bi mogle da budu i Drugovi.

ŽUTI: Sve je bilo do jaja, mada smo mnogo smrdeli. Dok on nije došao.

OTAC: Šta sam rekao, zašto ih ne pustamo da se kreću?

SESTRA: Da ne bi smršale.

OTAC: Jesam tebe pitao?!

ŽUTI: To što je ona rekla.

OTAC: Ako oslabe, šta to znači?

SESTRA: Manje pečenja?

Otac ovde razveže šamarčinu Sestri, da se eho tog udarca čuo sve do komšija.

OTAC: Manje para! Šta radiš ti napolju, kad sam rekao da posle škole pomažeš majci sa njenim poslovima? Je l' hoćeš sama da se muči, je l' hoćeš drugi da vide kako se valjaš u blatu, kao da nisi žensko? Operi se, odmah. Ti, priđi.

ŽUTI: Ne mogu da ispljunem „ne“. Mrzim to i mrzim Ga.

OTAC: Sad si već dovoljno porastao – Ispravi se, mamu ti! – pa je vreme da počneš da radiš za ovu porodicu, kao što smo – U mene gledaj! – svi do sada.

ŽUTI: Bilo je lakše da mu posmatram nozdrve iz kojih je uvek štrčala po jedna dlaka. Umesto njegovog kenjanja, zamišljao sam da grokće. Grok! Strašni, debeli vepar.

OTAC: Znaš naše nasleđe, šta radimo ovde. Snabdevamo one govna iz centra kvalitetom koji ne mogu da kupe u Maksiju, je l' to jasno?

ŽUTI: Jasno!

OTAC: Prljamo ruke i čupamo kilometre debelog creva da bismo dobili pravu stvar. Koristimo najproverenije omamljivače, da se ne daj Bože, govna ne otroju.

ŽUTI: Razumem!

OTAC: To je veština, nasleđena od tvog pra pra dede koji je sa samo deset godina udavio divlju svinju golim rukama. Koliko ti imaš godina?

ŽUTI: Manje.

OTAC: Ali dovoljno da postaneš muško. Danas deca brže sazrevaju, nezaposlenost raste, država nas jebe, a ovi drugi pasu travu i gade se na meso, razumeš. Zbog takvih ću ja u grob, a svinje će početi nas da jedu.

ŽUTI: Sestra kaže –

OTAC: Ta će da se uda i za njena usta ne odvajamo. Misli na sebe i svoju lozu. Ti si moj naslednik i ako te još jednom uhvatim da se valjaš u blatu ko životinja, zaklaću te. Ako mi još jednom odgovoriš – Jezik ti ne treba za ovaj biznis.

ŽUTI: Od ovog časa, svake noći pre spavanja a posle drkanja, zamišljao sam kako rokam ćaleta na najrazličitije načine. Prerežem grkljan, zabijem nož u bubreg ili vrat, zatučem ga čekićem pokojnog deda Miloša, nabijem mu palčeve u oči pa gnječim dok ne isure, teram ga

da jede pomije dok ne crkne, pregazim ga citroenom c3. Na kraju ga uvek bacam svinjama.

OTAC: Donesi nož.

3. ZAKLANA SVINJA JE DOBRA SVINJA

ŽUTI: Kada krenemo da ih izvlačimo omčom, pa krene ciča i onaj trenutak kada shvate da su gotove, sestra trči na sprat sve do najdaljeg kupatila, gde pusti vodu, zapuši uši i ponavlja:

SESTRA: Lalalalala, ništa strašno, lalalalala.

OTAC: Vreme je. Svinja koju je otac dograbio, naravno ciči i čitav taj prizor je previše za Žutog.

ŽUTI: Zašto nož, ja ne znam –

OTAC: Udri, pa ako ne lipše, ja ću da pripomognem.

ŽUTI: I ja tu, kao najveća budala, zabijem nož u njen ogromni, drhtavi stomak.

Krici su sad nepodnošljivi. U pozadini, ostatak drugova koji nisu ovaj što je trenutno u ulozi svinje, grokću i mlate šipkama po podu, zbog atmosfere neophodne za inicijaciju.

OTAC: Šta radiš to, plačeš? Ti cmizdriš, govno malo?! Žao ti je. Bolje ti da gladiješ nego da umre, je l to?! Gledaj je u oči, gledaj! Ajde pizdo mala, ajde, jesi moj sin?!

ŽUTI: Samo sam hteo da se sve završi, pa da opikam Fifu. Da je znao kako sam posle ovog video njenu smešnu glavu u snovima, kako me moli: Molim te nemoj da me ubiješ, toliko toga još imam da uradim, toliko kora hleba da pojedem, toliko još puta da prilegnem i držim njušku među rešetkama. Molim te. Da je to znao, otac bi me ubio. Ili još gore, smeja bi se. Žuti priča sa svinjskim glavama, Žuti sanja da ga jure svinje, da ga naguze, šta li. Konačno je dokazao da nema šta da se očekuje od njega i da sve zasere. U kući, dvorištu, školi, na ulici, u krevetu. Ne, on uvek zasere i za sve je kriv! Čak se i Žuti uplaši ovog iznenadnog izliva besa.

ŽUTI: Al' sve je to bilo mnogo kasnije. U ovom trenutku, držim krvav nož, gutam sline i trpim očevo ljubavno tapšanje po leđima.

OTAC: Vidiš da možeš. Ponosan sam.

ŽUTI: Nije čak ni rekao da je ponosan, to izmišljam. Rekao je:

OTAC: Isperi dvorište i natoči vrelu vodu u korito. Sad ćemo da je šurimo.

ŽUTI: Ta koža, omekšala od toplote, zalepila se za moju i miris nije nestao ni u ponedjeljak, kada su svi debili iz odeljenja mogli da ga osete.

4. ŠTO SE NE UGLEDAŠ NA SESTRU

Drugovi divljaju po školskom terenu, drugovi su sada besni dečaci što se penju na drvo, cimaju grane, kidaju lišće i traže nevolju. Prilaze Žutom, koji opet, nije više na svom terenu te se oseća odbačeno, nesigurno i siromašno. Prilaze i već ga pomalo guraju, već mu lupaju šamare.

DRUG 1: Žuti papak.

DRUG 2: Vidi ga, prženica.

DRUG 3: Što si tako masan, što smrdiš kaži.

DRUG 4: Kaži što te keva dojila salom.

Smejanje, neprikladno, na koje niko od školskih organa ne obraća pažnju, jer su nastavnici na drugom spratu, u zbornici, gde greju ukočene šake čajem, pobebele od krede i stiskanja zuba.

ŽUTI: Malo preterujem, nisu me baš lemali, al' te uvrede, u pičku materinu, osećao sam ih u stomaku, svaki put kad sednem da jedem kod kuće, svaki put kad pitam kevu da mi kupi parfem neki, bilo koji, nek je najjeftiniji. Svaki put on kaže:

OTAC: Nemoj da si peder.

ŽUTI: Toliko sam se trljao vodom i sapunom, da su mi rane izašle na licu. Stalno sam bio crven i pogađate kako je to izgledalo.

DRUGOVI: Grok grok grok.

ŽUTI: Sve sam ih mrzeo. Male buržuje u adidas trenerkama, air madž, dobra čuka, skupa priča. Šta su oni bolji? Mislim znam zašto, to je retoričko pitanje. Još jedno na koje je nemoguće dati odgovor, jer se podrazumeva da ljudi kao što sam ja samo reže, ćute i primaju udarce. Ne ja! I škola mi je, naravno išla na kurac, ništa mi nije ulazilo u glavu, ništa da se zadrži, čak mi je lopta klizila iz ruku. Ovo malo što znam, Sestra mi je objasnila, a prestala je sa lekcijama kad su joj porasle sise.

Sestra prolazi, Drugovi zvižde.

ŽUTI: Čak mi je uvek bila ružna. Mršave noge, tanke usne i večito slepljena kosa od silnog peglanja. Kome to može da bude privlačno? Ostali to nisu mislili.

DRUG 2: Dođi malo s nama, ej. Gde si pošla tako sređena? Šta ima? Dođi da mi sedneš u krilo pa da vidiš šta ima.

ŽUTI: Prvo mi je imponovalo, što misle za moju jednu Sestru što nije gledala svinjama u oči, da je lepa.

DRUG 1: Daj Sestrin broj. Brate, kako bih je rasturio od kurca.

Žuti nespretno udari Druga, pa ga ostali, prirodno, dohvate i prebiju.

ŽUTI: I kad bi mi na času rekli: Što se ne ugledaš malo na Sestru, vidiš kako ona lepo uči, pa sve petice, pa primerno vladanje – Dođe mi da dreknem: Je l' Vi vidite, nastavnice, kako je svi gledaju? Kako i Vi verovatno gledate, kako zamišljate da je tucate tu pred tablom dok rešava jednačine i pokazuje kakav je reljef u Istočnoj Srbiji. Umesto toga sam šestarom na klupi rezao jedno veliko JEBI SE i JEBITE SE SVI.

Sestra grli Žutog, ali on više nije dečak i ne bi sebi dozvolio da padne na te, već istrošene fazone.

ŽUTI: Ajde gubi se.

SESTRA: Znaš da je mama one devojčice zvala našu mamu. Traži da joj kupimo nov ranac. Kaže da je njena ćerka mnogo plakala, nisu mogli da je smire.

ŽUTI: Pa kupite.

SESTRA: I sve to, jer nije htela kod nas kući da ti pokaže matematiku.

ŽUTI: Pa kad tebe nema. Gde ideš posle škole?

SESTRA: Ako ti se neko sviđa –

ŽUTI: Nisam bolid. Što uvek kriješ telefon?

SESTRA: Ako se i ne sviđiš nekom, onda –

ŽUTI: Rekla je da nam kuća smrdi na govna.

SESTRA: E jebem je u usta.

ŽUTI: Ne tučem ja devojčice, znaš. Samo me nervira kako beže od mene. Da je tako sa svima, bilo bi okej, beže i gotovo. Ali kad ih drugi jure, one zastanu, razumeš, namerno.

SESTRA: Staće neka i za mog brata.

ŽUTI: Samo ako budem brži.

Sestra ga poljubi u čelo, pa priđe jednom od Drugova, kome podari veličanstveni poljubac jezikom.

ŽUTI: Još tada sam znao da nas napušta. A poslednjih dana, sve je gledala u mene kao da je očekivala da je razumem ili još gore, da joj pomognem da se spakuje. Znao sam da je u pitanju neki stariji lik što se loži na kamione, pa kad tera robu Subotica-Pirot, zamišlja Arizonu. Znao sam to, kad nam je On uzeo telefone. Njen razbio čekićem, a meni rekao –

OTAC: Gledaj i uči.

ŽUTI: Nisam samo znao da je dotle došlo, da će stvarno preleteti kapiju. Te večeri, stavila je prst na usta. Kao, mi smo u zaveri, brat sestru ne izdaje i te bolidne fore.

SESTRA: Bićeš ti okej.

ŽUTI: Samo zbog te laži, zaslužila je da je prebijem. Što me ostavlja kevi koja će od te večeri još više da cmizdri i još više da ćuti. Što me ostavlja Njemu, maloumnom govнару kome su samo svinje na pameti i ne pita se,

šta ću ja sa saznanjem da njene ružne, sitne oči više ne gledaju u mene, već u Zokija import-eksport. Ipak, ispaio sam veći čovek, iako ona to nikad neće saznati.

SESTRA: Kaži nešto.

ŽUTI: Baš si ispala kurva.

5. KO IZDA KRV IZDAO JE MENE

Žuti stoji pred Ocem, kao na saslušanju. Otac peni, dok Majka čeka da se ukaže prilika da i sama progovori. Iz Oca izlazi bujica zapažanja, malo poveznaih, ali opet nužnih, da ih ostatak porodice čuje.

OTAC: Što nisi odmah došao? Što me nisi prodrmao i rekao: Ej, ćerka ti beži. Što si čekao do jutra, kad ZNAŠ da tad nemam volje ni za šta i umesto da sam se sinoć lepo izdrao i nalemao vas, sad moram da ostavim posao po strani jelte, da kupim govna one nezahvalne kurveštije. Šta ona 'oće, da jurim za njom? Da lažem komšije, školu? Ona je samo malo pobegla, malo joj se prohtelo da bude romantična. Ona je samo otputovala na neodređeno, šta je tu čudno? E pa, ne može!

ŽUTI: Neće ona da se vrati.

OTAC: Neće? Ne sme! Ja neću da je vidim. Grob ću da joj iskopam ako treba. Ti, počni da oplakuješ smrt svoje ćerke.

MAJKA: Ona je ista moja sestra.

OTAC: Sve je pokupila sa tvoje strane i samo se nadam da se neka od tih grozota nije prenela na ovog majmuna. Inače ću sve da vas oteram u tri lepe i započnem ponovo, jer to mogu. Mogu još pedeset godina da pravim decu, mogu da ih izrodim na hiljade. Ima da niču po zemlji, pa šta ne valja seci, valjda će nešto da uspe u ovoj usranoj familiji.

MAJKA: Možda se opameti. Samo se zaljubila.

OTAC: Nije ovo ne znam koji vek, pa da se ocu prkosi. Baš tog govna da prati, kad može da nađe hiljadu drugih.

Samo da raširi noge i eto ih, kao mušice. Sve njeno, sve što su ti kurvinski prsti dotakli, da leti u đubre. Ko izda krv, izdao je mene!

ŽUTI: Koliko se dernja, može neko da pomisli da ju je čak i voleo, što je da pukneš od smeha. Ali ovo je ozbiljna scena i jedino što puca jesu Njegovi živci.

Za majku je ovo previše i mada zna da treba da čuti, moda je toliko puta bila u sličnoj situaciji, napravi grešku i uhvati svog muža za ruku. Kako bi ga sprečila ili utešila, ali namera na kraju nije važna, već refleksna reakcija tog istog muža, svaki put ista. Otac odgurne majku i ona padne. Iako je mogla to da očekuje, na licu joj se, prikladno, očita iznenađenost.

MAJKA: To je zbog tebe.

OTAC: Šta si rekla? I ovo je suvišno pitanje, ali nužno jer uspostavlja dominaciju.

MAJKA: Sve je ovo zbog tebe!

ŽUTI: Nema potrebe da dalje buljite, kada je jasno šta dolazi. I ne pretvarajte se da ste zgroženi, da vas ovakav prizor nekako dira. Ona je navikla, ona je posle svakog udarca jača, njena koža postaje neprobijna, kroz ta zadebljanja ni nož ne može da se probije. To ćutanje njega još više jebe, tad je kao bik koji naleće na zid, a uzalud. I da ne biste posle srali kako se nisam umešao, dozvolite da pokažem, šta se u tim situacijama dešava. *Žuti nasrne na Oca kao da demonstrira kakav potez iz borilačke veštine. Taj nasrtaj Otac dočeka spremno i udari Žutog u stomak. Žuti pokušava da dođe do daha.*

A onda ona još glasnije kuka, zbog čega je on ponovo prebije.

OTAC: To si ga učila, da diže ruku na onog što mu je podario život, je li?! I ti bi otišla, znam, samo si toliko glupa da se ne usuđuješ, što je još gadnije. Pa plači onda, kad ni za šta drugo nisi.

ŽUTI: I stvarno, sve više počinjem da mislim kako keva jeste glupa. I sve te nebuloze, sad imaju smisla.

OTAC: Sve one hoće da odu od tebe. Sve one misle da mogu boljeg, bogatijeg, da su stvorene za nešto više i kad ti kažu da te vole, misle: Dok ne dođe neko ko bolje jebe. A ove što ostaju, nisu bolje od svinja koje čuvamo. Razumeš li sad?

ŽUTI: Razumem!

OTAC: Ne razumeš ti kurac. U svakom slučaju si ga ugasio. Uvek će da gledaju preko, ako im ne pokažeš –

ŽUTI: Ko je glavni.

Otac potapše Žutog, probudio se u njemu neočekivani ponos.

OTAC: Idem da nahranim svinje, a ti misli šta sam rekao.

ŽUTI: Nije da sam sad slab na oca ili da sam ga ne daj Bože zavoleo. Ako ništa, sad deluje još jadnije, jer sa svim tih pretnjama i pljuvačkom što mu izlazi dok priča i onom venom na vratu što nabrekne k'o po komandi, nije uspeo da istera svoje. Svi ćemo uvek želeći da odpizdimo što dalje od njega.

Žuti pomogne Majci da ustane.

MAJKA: Ne daj da te iskvari. On je toliko nesiguran, njega uopšte nisu voleli. Noću ima košmare pa viče k'o konj i uvek isto. Kako neko dolazi po njega, kako će ga konačno ucmekati. I svako jutro, kad obuva gumenjače, kao da čeka te što dolaze, da se konačno pojave pred kapijom.

ŽUTI: Stvarno jesi glupa.

Majka se povuče, nešto tvrđa nego pre.

ŽUTI: Gde da joj kažem, kako mene u snovima dočekuje krdo izglednelih svinja/zombija, mislila bi da sam isti On, a već osećam na leđima, žensko gađenje koje nije samo kevinu, nego združeno sa svim onim likušama na koje sam drkao i tek ću. Gađenje obuhvata mene celog i najjače je kad svršavam, a posle toga bude samo prazno i želja da izudaram nešto, da izbacim to prazno i ostanem samo ja, opran od Njega. Zaključak je: Treba mi devojka.

Žuti spusti raspinjaču koja je u isto vreme i šipka za zgibove, pa se baci na posao, uz ritam iste trep matrice s početka. Drugovi se okupe oko njega, spuste ga i sva petorica đuskaju u jedinom klubu za koji znaju.

6. EKIPA NAJJAČA

Ples spontano preraste u vežbanje. Žuti i Drugovi, kao da se tačmiče međusobno. Šipke na podu sada postaju tegovi, a njihovi uzdasi i režanje, svedoče o njihovoj težini.

DRUG 1: Jesi jebao ti nekad?

ŽUTI: Moji drugovi. Upoznali smo se u teretani, zvanično, mada se nezvanično znamo iz škole. Samo što sada, ja znojav i strašan, ličim na nešto iako nemam pedigre, pa sam dobar za bleju.

DRUG 2: Šta se naprežeš Žuti, okej je ako nisi. Moj burazer od tetke završio posao u dvadesettrećoj, eno ga sa troje dece. Ubo iz prve.

ŽUTI: A dobar sam i za tuču, ako neki od ovih pozera zapadne u sranje, koga zovu? Dođi Žuti da rešiš, dođi da im se najebemo majke. A kol'ko si ih ti sprcao družu?

DRUG 1: Zna ceo grad. Kad imaš đakuzi, pičke same uskaču.

ŽUTI: Tol'ko kenjaš o toj kadi, nisam još lično video.

DRUG 1: A i ti bi malo?

DRUG 4: Žuti brate, sedim raščepljen ovde pored tebe, blaženo nesvestan da ću da ga primim.

ŽUTI: Sisata Anđela iz osnovne. Ona je prva, mada se ne računa, jer nas je bilo više, a ja sam bio peti pa nisam nešto ni osetio. Ma ne znam joj ni facu, obrnuli smo je da gleda u zid.

DRUG 3: Gaborka neka?

ŽUTI: Onda Andrea. Ta je odma' dala u dupe, kaže čuva se do šesnaeste za nekog maturanta.

DRUG 3: Loša priča.

ŽUTI: Pa Jelena, ludača. Ugrizla me za kurac jer sam je kao prejako povukao za kosu. Na kraju Sara, ona je bila top, minus tanke usne. A skičila je kad je jebem otpozadi, k'o prase.

DRUG 2: Je li, da nisi ti u stvari trpao svinje, a? Malo mesečario, otišao do kočine da šoraš, pa se zaneo.

Usledi gromoglasan smeh, zbog kog Žuti pocrveni, pa se još više koncentriše na sklekove.

ŽUTI: Nabijem vas sve.

DRUG 1: Ajde, zajebavamo se. Tako mi uvek.

DRUG 2: Dobro što nas ne znaš od ranije, inače bi cuclao Fantu samo tako.

DRUG 1: Šorao sam u flašu od Fante, pa svima dao da probaju. To nam bila, fazon, inicijacija.

DRUG 3: Sem tebi.

DRUG 1: Pa kako da pijem svoju pišaču, to mi bilo pederski.

ŽUTI: Moja ekipa, najjača u gradu. Nemojte da vas zavara ovo kurčenje, ne psuju oni pred svojimima. Sve su to sinovi uglednih ljudi poput doktora, opštinaru, ekonomista i što da ne, vlasnika butika i ostalih lokala koje izdaju, zamislite, profesorima iz srednje. Niko tim jadnicima nije rekao šta su danas prava zanimanja, da je keš sad nevidljiv a uvažen je onaj koji prodava sličicu jazavca sa kapom za milione. I pazite sad, ta sličica ne postoji zapravo, to vam je kod koji imitira stvarnost. A ovi ljudi i dalje svršavaju na faks mašine, kravate i buđavi sir od kog peglaju u tajnosti. Oni su stvarno mislili da rađaju budućnost, a dobili su ekipu kvazijebača koji i dalje veruju da je audi prestiž, a od steroida im izlaze čibulje na guzici. A ja eto, sedim sa njima, mojim krdom i dižem dvesta iz benča, da im nabijem bar neki hejt.

Drugovi, umorni, posedaju na tribine. Pored njih prolazi Ljubav, jednostavna devojka iz komšiluka i to u bukvalnom smislu, jer je njena kuća odmah pored terena.

DRUG 4: E ovakve ribe su mi misterija. Farmerke, majica, punda. Sredi se malo devojko, da se vidi šta imaš da

ponudiš, ako imaš nešto uopšte. Odavde vidim dve stvari: nogice u iks, masna kosa.

ŽUTI: Bukvalno je išla po pljuge, oladi.

DRUG 4: Sad mora da joj je krivo što se nije picnula.

DRUG 2: Jer si ti tu, a?

ŽUTI: Išla je usporeno, vukla noge po terenu dok su njihovi komenatari pljuštali. Preneo sam samo delić, da ne pomislite da su baš tolika govna, a realno jesu.

DRUG 1: Dođi 'vamo! Ej!

ŽUTI: Alo bre, zajebi.

DRUG 1: Ladno si se izložio.

ŽUTI: Ladno jesam. I ne znam šta me tu privuklo, jer je stvarno bila obična, u onom smislu da je ne bi primetio na ulici ili u klubu, možda samo ako ste zaglavljani u liftu, fazon. Smeđa kosa, priznajem masna, prosečne sise, mada nije nosila brus što im dodaje poen i spljošteno dupe. Šta tu ima za mene? A opet, njene oči su me pozvale da priđem. Izbliza, delovala je isto obično, ali ovaj put, drugačije. Obično kao topla večera i hladan špricer, kao prokuvano mleko. Provalio sam da nosi parfem, mirisao je na neko cveće, sladunjavo i baš joj je stajao. Nije se trgla kad sam pružio ruku, iako sam ceo dan rezao svinjsko salo. *Ćao.*

Ljubav se samo smeška.

ŽUTI: Daj da te ispratim do gajbe.

Ljubav se i dalje smeška.

ŽUTI: Ne mogu da se setim šta je pričala, ali znam da mi je dozvolila. U njenoj ulici se osećao smog, što me podsetilo na suvo meso, što me opet bacilo u depru, jer je moj život poptuno usrani krug tovljenja i klanja stoke, gde nema mesta za nežnost, ako je po Njemu. A tu, sa tom običnom likušom, poželeo sam da ostanem što duže u mestu, mada joj je nos potpuno pocrveneo. Ispušili smo po dve, možda tri pljuge i morala je da krene. Sad ili nikad. Moram da te poljubim.

Žuti poljubi Ljubav.

ŽUTI: Jezik joj je imao ukus duvana i mislio sam: Biće to dobro.

7. DAME I GOSPODO, BOLID

Ljubav i Žuti u mehuru, takoreći u fazi medenog meseca. Sve je bajno, ali ko to zapravo želi da gleda?

ŽUTI: Započeli smo standardno, uz bolidna pitanja i još bolidnije odgovore. Koja ti je omiljena boja? A film? A pesma? Šta voliš da jedeš, da li koristiš dvoslojni ili troslojni toalet papir? Evo ja lično onaj reciklirani, posle čega ti otpadne i pola dupeta.

LJUBAV: Smešan si.

ŽUTI: A ako vas zanima šta je ona rekla, ako nekog uopšte zanima na šta se mladi danas lože, moram da vas razočaram. Sve je to isparilo braćo, vetar odneo, istog trenutka kad sam u njenom podrumu, među teglama sa turšijom i dva prvoklasna zamrzivača zbog kojih bi mom ocu od besa otpale sve dlake iz nosa, kada sam osetio kako se trza pod ovom šakom, istom koja je do juče drapala samo svoja muda.

Žuti je pomamno ljubi, dok se Ljubav smeška i uvija, nespremna za predaju.

ŽUTI: Kakva si. Šta mi radiš, ej. Mumlao sam takve stvari, dovoljno sporo da može da ih upamti, a i da bi joj dao vremena da ovlaži. A mislio sam da je prelepa, uprkos njenom koščatom dupetu, kojem sam često bio izložen. Jednom sam joj čak brojao mladeže na leđima i dok ovo izgovaram, shvatam koliko je to blamantno. Tada sam bio gluplji i još su nečije oči mogle da me prevare.

LJUBAV: Golicaš me.

ŽUTI: Liče na zvezde. Ne, keve mi, šta se smeješ.

LJUBAV: Volim te.

ŽUTI: Kao da sam samo to čekao. Rastrg'o sam joj odeću kao vepar, ne, nešto još moćnije, kao bik, kao jebeni nosorog i uronio u njeno obično/neobično telo.

LJUBAV: Budalo, pocepao si mi gaće.

Žuti mrmrlja, Žuti je ushićen i u tom, za njega novootkrivenom užutku ne postoji ništa osim nje i možda mirisa turšije.

ŽUTI: Kupiću ti nove. Kupiću ti deset pari, pet za svaki dan, pet za noć i cepanje. Je l' ti se sviđa, kaži. Je l' ti dobro? Au, kako si vlažna bre.

Ovaj koitus se završi onako naglo kako je i počeo. Nema vatrometa, ali ne sumnjajte, oni postoje. Žuti puca od ponosa i svašta mu sada prolazi kroz glavu. Kako nema lepšeg osećaja na čitavoj planeti, kako bi odmah ponovo, kako ne može da dočeka sledeći put. Ali ipak, sedi mirno i čuti, kako priliči.

ŽUTI: Nije te bolelo?

LJUBAV: Malo jeste.

ŽUTI: Zamišljao sam kako izlećem odatle, pravo do „Sparte“, gde je moja ekipa redovno pumpala leđa, sa slabim rezultatima doduše, da im dreknem: Ko sad jebe svinje?! Imao sam seks sa savršeno običnom devojkom koja me voli, laže roditelje zbog mene i ne smeta joj da beži sa časova jer nismo ista smena. Naravno, takvo oduševljenje bi odmah pokazalo kakav sam lažov i da, naravno, nisam jebao Anđele i Sare, a kamoli Jelene. Ponekad mislim kako je glupo što ne možeš lepo da ideš ulicom i vičeš kako si jeb'o, jer je to jedini uspeh koji ima smisla i može da te odvede nekud. Dalje od blatnjavog dvorišta i našeg bolidnog natpisa: Kod nas se kolje i kad se posti.

LJUBAV: Jedva čekam da se maknem odavde. Moji me guraju da upišem učiteljski, kažu neću se snaći dalje, navikli su na mene. Zamisli mene kao učiteljicu molim te. Da govorim deci: Danas učimo pisanu latinicu. Niti znam pisanu latinicu, niti me zanima. Danas radimo život na selu. Neka hvala. Danas deco, pevamo himnu i razgibavamo se.

ŽUTI: Apsolutno mogu da te zamislim kao učiteljicu. Držiš onaj štap, pa ti ga ja otmem, pa te malo lupim –

LJUBAV: Ja bih u Beograd.

ŽUTI: Da, svi biste, jer mislite kako ćete se tamo lepo uklopiti, zabetonirani k'o ostali, niko neće da vas provali kao uljeze, kao otimače radnih mesta, prljave dođoše, naoružane slengom i gramatikom, pa udri. Nemoj da si glupa, sedi ovde, možda i napraviš nešto od sebe. Tamo ćeš da nestaneš u krdu.

LJUBAV: Duško Radović je rekao –

ŽUTI: Misliš da po njihovim fakultetima nema veza, nema onog nečiji sin, pa ispod stola dodavanje kupona za masažu ili operu, na šta se već pale kulturni ljudi.

LJUBAV: Nisi me ni pitao šta bih da upišem.

ŽUTI: Laže. Hoće da upiše ekonomiju. Jesam u pravu?

LJUBAV: Arhitekturu.

ŽUTI: Još gore. Ko će tebi da poveri izgled hotela recimo? Ne znaš ni da se obučeš, glupačo. I dalje nosiš domaćinke alo, keva ti kupuje gaće, osvesti se.

Ljubav se tu rasplače.

ŽUTI: Ajde udari me.

LJUBAV: Neću.

ŽUTI: Zavali mi šamarčinu, molim te. Ne mogu da te gledam dok cmizdriš. Ajde, biće ti lakše. Udari ovu budalu, udari me!

Ljubav ga slabašno ošamari, koliko da mu udovolji.

ŽUTI: A ni ne znaš što se ja ovako ljutim. Nije da mislim da ne bi znala da napraviš zgradu, nego zašto tamo? Šta je tebi taj Beograd ikada dao, osim mučnine dok se dovezeš autobusom do Autokomande. Ionako sam sve već smislio. Kad moji odapnu ili samo dovoljno omatore da im bude svejedno, prodaću sve svinje koliko ih ima i menjam biznis.

LJUBAV: A mora da bude baš ovde?

ŽUTI: Vidiš kako razumeš. Koja je poenta da se kurčiš gde te niko ne zna? Ima da napravim lanac servisa za automobile. Prvi će naravno da bude u mom dvorištu, čisto da me krene. Biću najjeftiniji u gradu dok se svi

ne naviknu, a onda brate, skače cena na maks. Miris benzina je ipak bolji od masti i krvi. Šta misliš ljubavi?

LJUBAV: Lepo je to.

ŽUTI: U prevodu: Ti si paćenik, hoćeš do smrti da budeš fizikalac što se sređuje samo za vikend, samo za retke kafanske noći gde ćeš malo da zaboraviš taj tvoj prazan i jadan život, je l' tako?

LJUBAV: Ne stavljam mi reči u usta.

ŽUTI: Jesam ja nešto pogrešio ili je ovo priča o meni? Ja, Žuti, sam glavni lik, a ti si prolazna, ti si niko i još malo nećeš ni da postojiš ovde, osim ako te ja ne vratim. Razumeš, sve zavisi od mene i ako kažem da si sad obična histeruša, onda jesi!

Ljubav zaista ustane da ode sa scene zauvek.

LJUBAV: Upala sam na budžet i deseta sam na listi, zbogom. Čekaju me velike stvari, a ti crkni.

ŽUTI: Baš tako je rekla, jer je ona, kao i sve ostale, nesposobna da misli na bilo šta osim svojih želja i svoje pičke. Da crknem, je li?

LJUBAV: I da znaš, sve moje drugarice su te mrzele. Rekle su da si ružna seljačina i sirovina i govno neopevano. *Žuti na ove reči skače i puši joj usta obema rukama.*

ŽUTI: Ćuti kurvo, ćuti! Ni reč više, kurvo!

Ljubav koja je sada preimenovana u Kurvu, konačno umukne, mada nije ni pre mnogo pričala. Žuti besni u praznom prostoru.

ŽUTI: Tako mi i treba kad ne znam sa ženama. Sada ćemo drugačije.

8. TATIN SIN

Drugovi šipkama, ritmično udaraju o tribine, da bi se stvorila atmosfera napetosti i čekanja. Žuti nervozno hoda oko jednog Druga, koji sada igra Kupca.

ŽUTI: A zašto mi da koljemo svinju kupljenu kod naših konkurenata?

KUPAC: Nemoj da se vređaš sad sine, kod njih je povoljnije, ja samo gledam džep, šta se više isplati. Tvoj otac i ti obavljate posao bez greške, to ne sporim, ali ove sezone nas priteglo. Blizanci otišli na studije, treba i njima da se šalje. Znaš kako je.

ŽUTI: A je l' planiraju da se vrate, tvoja deca, kad završe to bubanje ili bi samo da te izmuzu i donose profit prestonici? Ako mene pitaš, to je nezahvalno. Što sad da se ustežeš i kupuješ neku šugavu svinju da bi oni imali za pivo.

KUPAC: Ne znam ja –

ŽUTI: Ja znam. Svi gledaju samo da pobegnju, što pre da zaborave odakle dolaze, mamu im njihovu, što pre da pljunu na poreklo, a samim tim i na tebe. Kapiraš?

KUPAC: Hoćeš da kolješ ili ne?

ŽUTI: Boli tebe kurac za budućnost, važno samo da se krka, je l' tako? Kad lepo sve znaš, ajde sam je zakolji. Tamo ti je alat, izvoli. Ako se zajebeš, uskočiću, može? Šta gledaš, udri! Lako je, što si pička.

Uskače Otac, naizgled mirno, ali bi najradije svom sinu razvezao šamarčinu da sve puca. Umesto toga, čvrsto stegne ruku Kupcu i potapše ga po leđima.

OTAC: Komšija, izvini. Zadržala me žena. Kaže: Moraš da pojedješ sve, dva sata kuvam čorbu, a znaš kako je, radimo to što nam se kaže. Mnogo nas paze komšo. A mi, budale, samo gledamo da izjurimo prego praga. Je l' tako?

KUPAC: Tako je, tako.

OTAC: A ovaj moj još zelen, misli da je shvatio kako svet funkcioniše. Mladi, hoće sve da menjaju, u sve ti se oni odjednom razumeju. A balavci. Je l' tako?

KUPAC: Dobar je mali, misli svojom glavom.

OTAC: E, al' nije njegovo da misli, već ruke da koristi i da prepozna valja li meso. Evo komšo, kad gledam ovo što si dovukao, moram da te razočaram. Neuhranjeno, šepa i po umazanoj guzici, rekao bih da često ima proliv,

što znači samo jedno: kuga komšo. Neko pokušava da ti uvali boleštinu.

KUPAC: Nije valjda?

OTAC: Ne moraš mene da slušaš, niz put je veterinarska ambulanta pa vidi kod njih. Ali dugo sam u ovom poslu, znam da uočim prevaru. Nije humano šta rade velike klanice, sve zbog profita, a ako u procesu strada mali čovek, koga zaboje? Njih sigurno ne. Razumeš šta ti pričam.

KUPAC: Gde mi je glava bila, tako da pacim pare –

OTAC: Ništa se ne sekiraj, pa prijatelji smo koliko već? Evo, daću ti dvadeset posto popusta na jednu od mojih leptica i još deset preko, na celokupno komadanje, sortiranje i sušenje mesa. Šta kažeš?

KUPAC: Već sam platio ovu, a nema povraćaja.

OTAC: A zamisli koliko bi platio lečenje za čitavu familiju, kada se svi budete otrovali? Jeste, čak uz moj velikodušni popust, nisu to male pare, ali posmatraj ovo kao investiciju u dugu zimu, u posluženje za prijatelje dok gledate derbi, u sitost tvoje dece. Šta kažeš?

KUPAC: Ne znam –

OTAC: Ovo nikad ne radim, ali pošto si mi drag i ne mogu da podnesem kad neko hoće da zajebe poštenog čoveka, dodajem i ovo: Dva litra domaće lozovače, provereno patosira.

KUPAC: E, to je već –

OTAC: Šta kažeš?

KUPAC: Evo ruka.

Rukuju se.

OTAC: Ako vidiš da se kolebaju, ideš bez milosti, da bi na kraju shvatili da nikada nisu imali izbor.

ŽUTI: Naravno ćale, sve sam te čuo –

OTAC: Šta si rekao?

ŽUTI: Pokušava ono staro, ali ne zna da sam odavno prestao da pišam u gaće kad mi se približi. Ne, ĆALE, ne pale fore više. Malo mi se smučilo da radim za tebe, ne,

precrtaj to, da radim za bilo koga i dajem ti mesec dana da pronađeš nekog radnika ili više njih, što da ne, kad ti već lepo ide uvaljivanje svinja.

OTAC: Onda marš iz kuće. Ne hranim izdajnike.

ŽUTI: A ne. Ovo je moja kuća, a sad sam viši od tebe za glavu, pa cenim da mogu da te dobijem.

Otac udari Žutog, ali on se jedva zatetura. Smešno mu je, toliko da mu uzvрати udarac. Ocu ovo poremeti ravnotežu, pa se stropošta pred noge svoje žene.

ŽUTI: A vidi nju, ni glasa. Ćale bre, pa ni kevu više ne možeš da rasplačeš.

Otac ustane, zakašlja se, prvo blago, a onda to bogami pređe u hronični kašalj.

OTAC: Nešto se čudno osećam.

MAJKA: Jesam vam pričala o svojoj sestri, kako je bila potpuno drugačija od mene, sušta suprotnost. A ni te reči je ne opisuju kako treba. Nikada se nije češljala, pa su joj se ispod prvog talasa kose stvarale loptice. Kada je otišla poklonila mi je jednu takvu lopticu i rekla: Čuvaj, dok ne budeš spremna. Bacila sam je, jer se gadim na dlake, a i zato što nikada neću biti spremna. Odlaze samo slabi, tako sam znala. A onda je otišla ćerka što je rasla u meni sedam i po meseci, pa je nisam dojila i hvala Bogu što je tako. Inače bi ispila sve moje što ne valja. Pila je kravlje mleko i otišla. Ostala sam sa mojim momcima, lepo ste ispali. Jedan drugom pije krv i sada, čini se, sada je trenutak kad stariji polako umire. Još jednom sam izostavljena, ostavljena da posmatram svoje ruke uronjene u sapunicu, koje nemam sa čime da uporedim.

OTAC: Vodi me da legnem.

MAJKA: Ne gledaj me kao da ću ti presuditi. Ako sam ovoliko dugo bila glupa, zar misliš da ću sada da se oglušim o tvoje zahteve, čak kad bi bilo isuviše lako da te zatučem. A ti sine, ne bulazni, nego nahrani svinje.

ŽUTI: Mislio sam da se nasmejem. Ko bre da hrani svinje, alo, jeste vi prirodno glupi, jeste čuli šta sam izjavio malopre, kako gradim svoje gazdinstvo, ali nisam.

Samo sam je poslušao. Vidim da je prolupala i po prvi put, plašim je se.

9. TI ZA LJUBAV NISI ROĐENA

Tiha trep matrica. Žuti sa drugovima sedi na tribinama, što je sada separe u klubu. Klimaju glavama u ritmu muzike, smoreni, loše pijani. Ovako je već peti vikend, ništa se ne dešava.

DRUG 1: Kako šljaka?

DRUG 3: Dobro je dobro.

DRUG 2: Kako riba?

DRUG 4: Koja tačno?

ŽUTI: Kako je sve mrtvo.

DRUG 2: A šta, kad su sve dobre pičke otišle. Ostale samo matorke i maloletnice.

DRUG 1: A mi u najboljim godinama.

DRUG 3: Spermici nikad jači.

ŽUTI: Svako veče počne višesatnim stajanjem oko barskih stolova veličine podmetača, naravno ako niste mi i imate separe. U jednom trenutku obavezno priđu tri ribe.

DRUG 2: Ona što je avion, ima dečka, pravilo.

DRUG 1: Ona sa manjim sisama samo želi da pije na naš račun –

DRUG 3: I da se pohvali posle kako su OVI momci hteli žešće da je pojebu.

DRUG 4: A treća, najružnija, e ona bi se gengbengovala, samo da je pitaš.

ŽUTI: A dok dođe do toga, nama se spuste i samo hoćemo masni burek. Bolje je kad priđu likovi, tad bar mogu da se izduvam i razbijem neke face.

DRUG 1: A buraz, vidi ko je.

Kurva prolazi zavodljivo, maše publici.

ŽUTI: Da l' ima muda da dođe u moje mesto?

DRUG 2: Ovo je jedino mesto debilu.

DRUG 3: Nemoj da napraviš sranje.

ŽUTI: Dali bi oni levo mudo samo da napravim sranje. Vidi je, još je lepo raspoložena. Minić, štikle, ceo paket. Vidi se da se prokurvala, faks moj kurac. Alo, šta radiš ovde?

KURVA: Što, je l' ne smem? Ajde opusti se malo i vrati se kod svojih drugara.

ŽUTI: Reko sam da neću da te vidim više. Šta mi ovde vrcklaš, došla si da pokažeš nama seljacima šta si novo naučila, malo da nas baciš u depru.

KURVA: Aj skloni se, molim te.

ŽUTI: Što nisi ostala u Beogradu za letnji raspust, nego si dotrčala ovde. Jedva su dočekali da im odete, znaš to?

KURVA: Odjebi, brukaš se.

Žuti nasrne na Kurvu, ona stigne samo da vrisne i već ga odvlače dvojica Drugova.

ŽUTI: Puštaj me, sad ću da joj se userem u život!

Izbačen iz kluba, Žuti luta sam.

ŽUTI: Kako me provocira, prosto da ti se zgadi kad je pogledaš. To što sam sad ispred njene gajbe, ništa ne znači. Prolazio sam ovde često kad je otišla. Njeni su završili fasadu, pa sad manje liči na rupu. Ograda je ofarbana, vidim. Pas im je uginuo, sad imaju dva nova. Ovde sam samo jer znam da mora nekad da dođe kući. Moraće nekad da se suoči sa mnom.

KURVA: Toliko ti je stalo da me špijuniraš?

ŽUTI: Upravo suprotno. Toliko te mrzim.

KURVA: Imam dečka gore. Kolega. Jebemo se nežno i zna da mi pogodi G tačku.

ŽUTI: Jaka stvar.

KURVA: I ako si se pitao, imam sve desetke. Živim na Banovom brdu, to ti je skoro centar.

ŽUTI: Čale se razboleo. Ovo joj pričam ne da bih izazvao sažaljenje, nego mi je lakše da kažem nekom koga mrzim.

KURVA: Žao mi je. Je l' ozbiljno?

ŽUTI: Ozbiljno će uskoro da umre. A ja sam izgleda, zaglavio ovde.

Kurva ne zna šta da kaže, mada je jasno šta želi. Da se Žuti pomeri, pa da konačno može da uđe u kuću. Žuti njen lutajući pogled protumači kao znak i poljubi je.

KURVA: Ej, ej, pusti me.

Žuti je grabi za vrat, više osramoćen nego besan.

ŽUTI: Ti bre, ti – Ne zaslužuješ moju ljubav!

10. GLAVA PORODICE PRETI DA SE OTKOTRLJA

Otac leži na stolu, kao na početku, u bolovima je. Majka brine o njemu, a Žuti je potišten. Njegova kuća je poslednjih meseci postala sumornija, ako je mislio da je to uopšte moguće.

MAJKA: Otac ti umire.

OTAC: Umirem.

ŽUTI: Znam. Samo su o tome pričali, ona i on. Hteli su da plačem, šta li? Najviše me nerviralo što su se kao ujedinili protiv mene. Odjednom, nije bilo važno što je čale povremeno mlatio kevu i dovodeo je do ludila svojim glupostima ili što je keva uporno ćutala i izazivala čaleta ili njeni pozivi mojoj sestri, koje se više uopšte i ne trudi da sakrije.

OTAC: Je l' pita za mene?

MAJKA: Ne baš, ali u ćutanju čujem da se brine.

OTAC: Hoće da svrati?

MAJKA: U Americi je, ne isplati se.

ŽUTI: Nisam znao da je Zoki import-eksport uspeo da dogura do Arizone. Dobra vest. Moja sestra je od izdajice postala debela Amerikanka, a ja sam zaglavio kao koljač sa uskoro mrtvim čaletom.

MAJKA: Otac hoće da priča sa tobom.

ŽUTI: Da neće da me moli za oprostaj? Ovo je sad zvučalo kao da ja to hoću, da mi je potrebno kako bih osetio bar neku utehu, ali varate se. Zabole me šta matori misli o meni i da li zna da je bio najveće govno čitav život. Samo hoću da me svi ostave na miru, da imam

praznu gajbu i možda neku ribu koja će tu da visi kad mi se prijebе.

OTAC: Kad odapnem, ti ćeš, nažalost, naslediti sve što posedujem. Hoću da nastaviš posao, onako kako sam ga ja vodio. Nemoj ništa da menjaš, ništa da dodaješ. Svinje treba da su debele, lenje, zdrave, mušterije uvek zadovoljne i samo malo opljačkane. Jesi razumeo?

ŽUTI: A ako sve promenim. Ako sada, na primer, otvorim kočine, pa one istrče na put, pa budu pregažene, šta onda? 'Oćeš da ustaneš iz groba da me premlatiš?

MAJKA: Ne pričaj tako sa ocem. U bolovima je.

ŽUTI: Da mi je da se izvezem na autoput i slupam negde. Samo da pobegnem od ovih bolida. Toliko su se radovali kad sam se rodio, sećate se, a vidim da je to bilo samo da bi mi natovarili sva sranja, da bi sve strpali u mene, sina. Biti sin, to je najteža uloga u mom životu.

MAJKA: Izadi sad, smetaš mu.

OTAC: Hoću da umrem dok me ovaj ne gleda.

ŽUTI: Slobodno čale, mislim da niko ne želi to da vidi.

OTAC: Lepo se provedi večeras.

ŽUTI: Umalo da zaboravim čoveče –

OTAC: Srećan rođendan.

11. CRNA RUPA

Crne konfete padaju na Žutog i drugove. Isti klub, isti separe, muzika ječi, ali nikom nije do proslave. Svi jedu sveže svinjsko pečenje.

ŽUTI: Danas sam punoletan u većini, ako ne, svim državama na svetu. Danas sa drugovima jedem meso i čekam da se nešto desi, dok čale kod kuće krklja u krevetu. Doživio sam dvadeset prvu godinu i to je valjda razlog da se patosiram od alkohola. Moji drugovi su tu da pripomognu, ako mi se učini da ne mogu više, da se kiselina već penje uz grlo, da ću istog časa da roknem glavom o pod, oni su tu da mi kažu –

DRUG 1: Ajmo buraz!

DRUG 2: Samo jako, samo najjače.

DRUG 3: Danas se pije, sutra se umire.

DRUG 4: Danas si glavni, danas si najjači!

ŽUTI: I da znate, pomaže. Stvarno jesam najjači, najveća carina bre. Šta sam sve preživeo, a evo me stojim, poletan, moja ruka u vazduhu pumpa čitavo telo, rastem, veći od kuće, kao odvaljen sam od brega. U glavi imam kamen, moje telo je od nerđajućeg čelika i ništa ne može da ga savije. Niko i ništa ne može da me povredi. Ovo kurčenje je od pića sigurno, a možda je to moje prirodno stanje, možda sam tek sad shvatio svopstvenu veličinu, možda se čoveku mozak potpuno razvije na dan američkog punoletstva, možda tek sad kreće život, a ono pre je bio samo loš trip, jedno neprekidno spuštanje posle lošeg spida.

Dolazi NN, obična ženska osoba u dvadesetim godinama. Došla je da se provede i da možda zaboravi kako je neverovatno mnogo boli gornja četvorka desno.

ŽUTI: Spazim neku ribu, sasvim slučajno i to samo zato što je čudno obučena, bar za ovo mesto. Nije ni najmanje sređena i ne smeta joj. Njiše se, izvodi nešto, a ja gledam i mislim: Jebeš sve, da vidim u čemu je stvar. *Drugovi u pozadini zvižde, navijaju.*

ŽUTI: Šta to piješ, vodu?

NN: Malo mi se vrti u glavi, pa da presečem.

ŽUTI: Ne može to ovde, ovde se roka do jutra!

NN: Šta nudiš?

ŽUTI: Uzmi moje. Odakle si?

NN: Odavde. Što me tako gledaš?

ŽUTI: I ti si pobegla, znači. Smeška se, kao da hoće da mi poruči da je bolja od mene, da je bolja od svih nas zajedno. Nju ništa ne dotiče, a nije ni lepa. Ni to je ne dotiče verovatno. Ali opet, bila je jedina nepoznata, pa sam nastavio.

NN: Malo je mrtvo ovde. Ništa ne radi posle ponoći, a?

ŽUTI: Radim ja. Rođendan mi je i sad kad to znaš, nema ti druge nego da sedneš za moj sto.

NN: Nisam to htela. Odmerila sam situaciju i videla da je za tim stolom svako pijaniji od onog drugog. Čak su svi izgledali isto. Nije to bila ekipa sa kojom obično blejim. Ali moja drugarica se upravo vata sa nekim visokim, žgoljavim tipom, pa možda da ostanem. Da je pripazim.

ŽUTI: Ko je to rekao?

NN: Ja.

ŽUTI: Nemoj to više da ti se ponovi. Ovo je moja priča.

NN: Nije ovo moj fazon.

ŽUTI: Ajde, nemoj da si smaračica. Dođi kod nas. I stvarno je došla. Čim je sela, pogledao sam drugove, kako bih im signalizirao da ništa ne pokušavaju. Ova je rezervisana za slavljenika. Pili smo, bar sam se ja nalivao, ne znam koliko je ona pila.

NN: Više sam mučkala vino u ustima da ne ispadnem nepristojna. Ej, ne vidim više drugaricu.

ŽUTI: Ma dobro je ona, zaglavila u wc-u sa nekim. Možda da se ugledaš na nju.

NN: Ipak da je potražim.

NN proba da ustane, ali je Žuti brzo povuče da sedne.

ŽUTI: Pusti, devojka se zabavlja.

NN: Htela sam da odem, ali bilo je tako osvetljeno, što me tešilo. Sve je mirisalo na prasetinu.

Žuti joj zapuši usta.

ŽUTI: Nerviralo me što je gledala sve desno od mene, ali bilo je kasno da pecam nekog novog. Sve ostale sam ili jebao ili su bile odvaljene od života sa nečijim jezikom zabijenim u njihovo grlo. Dođi.

NN: E, ipak ću da idem.

ŽUTI: Smiri se. Već sam bio napaljen, a znao sam, ako ostane predugo dignut, nije dobro.

NN: Nisam više znala gde se nalazim. Telo mi je otežalo i svaki čas sam mislila: Ovo je trenutak kada krećem.

Stalno je nešto pričao i nisam mogla da shvatim kako se ja tu nalazim, sa tim ljudima na tom i tom mestu. Pošto nisam mogla da shvatim, rešila sam da se to stvarno i ne dešava. Mora da sam već kod kuće. Drugarica još uvek nije izašla iz wc-a, ako je bila tamo.

ŽUTI: Ne znam što mi se sviđaš. Što me to pitaš? Ako mora da postoji razlog, evo, možda baš zbog toga što si tako izgubljena i čudna. Kakve to veze ima? Ti voliš momke, rekla si, ja devojke. Znači možemo da se izjebemo ko ljudi.

NN: Ovo i nije stvarno.

ŽUTI: Ionako smo sami.

NN: Kad smo ostali sami?

ŽUTI: Smiri se, šta ti je.

NN: Jesam rekla nešto? Ne?

Drugovi naprave krug oko Žutog i NN devojke.

ŽUTI: Kada je meni neko rekao ne?

DRUGOVI: Niko nikad!

NN: Nemoj.

ŽUTI: Opet. Nije više zabavno, alo. Možda jednom, da izloži čoveka, ali dva puta je preterano.

NN: Ne, ne, ne, ne.

NN može ovo da ponavlja koliko želi ili misli da je potrebno.

ŽUTI: Smiri se, bre, smiri se.

Drugovi se njišu u ritmu muzike. Žuti misli da ima seks trenutno, mada ono što se dešava na sceni nikako nije to.

NN: Nisam se više pomerala.

ŽUTI: Ćuti.

NN: Da li kod kuće svi spavaju sad?

ŽUTI: Ne mogu dugo da te jebem, ej, je l' čuješ?

NN: Odavno nisam jela belu čokoladu, a pločice u koje gledam, baš podsećaju na nju.

Žuti završi to što je počeo. Stropošta se na pod. Sve je odjednom osvetljeno. Drugovi se razmiču, propuste NN devojku da ode. Ona može da priđe proscenijumu, možda poželi nešto da kaže, ali se predomisli.

12. SUTRA UJUTRU

Žuti se budi, vrlo unezveren i vrlo mamuran. Jedan od Drugova mu priđe.

DRUG 1: Kako bilo buraz?

ŽUTI: Šta znam, jeb'o sam.

DRUG 1: Nije bilo nešto, a? Samo je zapalila.

ŽUTI: Samo da ne nosi neku boleštinu.

DRUG 1: Keva te traži. Čale ti je umro. Moje saučešće.

Čuju se psihodelični tonovi, nalik na škripu ili oštrenje noža. Žuti ustaje u bunilu. Drug ga potapše po ramenu, nasmejan, pa ode da legne na sto i postane mrtvi Otac. Žuti priđe stolu, stane do Majke.

ŽUTI: Spremio sam se za najgore. Do sada sam viđao samo svinjske leševe i mislio sam: biće brutalno. Osetiću da mi se iznutrice zatežu i sve ću mu oprostiti. Ali to je bio samo on. Isušen, okupan i našminkan izgleda. Jedina razlika bila su zatvorena usta, jer je uvek hrkao kad spava. Isti, običan čale, nimalo strašan. Ništa nisam osetio. Ne, to je laž. Osetio sam pulsiranje glave u dupetu. Mislio sam da ću se usrati od mamurluka.

MAJKA: Kaži nešto pa da ga zakopamo.

ŽUTI: Bio si govno živ, govno si i mrtav.

Majka mu opali šamar.

MAJKA: Bio si težak čovek, težak za nošenje i teške ruke kad se naljutiš. Donosio si hranu na sto, a za fleke na stolnjaku nisi mario. Rodila sam ti dvoje dece i ispunila dužnost. Jedno je otišlo, drugo je ostalo da te zameni. Od mene toliko. Ne bih ništa menjala, ne znam kako.

ŽUTI: Keva lupeta, dok se ja sudržavam da se ne izbljujem svuda po čaletu.

MAJKA: Ponekad mislim da nas sve treba pobiti. Gledam te i ne znam da li je dobro što si živ.

ŽUTI: To ti je od vetra i smoga.

MAJKA: Treba ubiti i one svinje. Inače će samo da se množe i množe, a sve ih čeka isto. Svaka generacija preslikana i još uvek nisu naučili da ih hranimo samo da bismo ih pojeli.

ŽUTI: Ne lupetaj, nego bacaj tu zemlju.

MAJKA: Bar se smirio. Kad ćeš ti da se opametiš?

ŽUTI: Što?

MAJKA: Kao da si iz Njega izrastao.

Majka baci zemlju na Oca i ode. Žuti nesigurno korača u krug.

ŽUTI: Morao sam da odem odatle, morao sam da odem skroz do grada na pivo, da bih izbio ovo zujanje. Morao sam, zatim, da popijem bar pet, jer jedno nije bilo dovoljno. Sad već ne osećam glavu i svejedno mi je. Od sutra počinje neki novi život, od sutra sam gazda kuće. I pobiću svinje i otvoriću servis za automobile. Ko će da mi stane na put? I sad, dok se vraćam po mraku i brojim bele linije na putu, vidim da sam se zajebao. Trebalo je još jedno pivo. Ka meni neka svetla, što me ne pregaze. Ej, ej, zajebavam se! Alo bre!

Psihodelična svetla uz prikladnu muziku. Žuti se baca u stranu, kao da izbegava auto.

13. ŠTA SAM KRIV

Drugovi, sada Nepoznati (maskirani) momci sa šipkama, opkole Žutog. On ih sve odmeri, pa prasne u smeh.

ŽUTI: Ne razumem, hoćete sad da me jebete, šta?

Jedan od momaka zgrabi Žutog za vrat.

ŽUTI: Kad sam na početku rekao: Desiće se nešto baš, baš loše – Mislio sam na ovaj trenutak.

Momak udari Žutog, tačnije, razvali ga pesnicom po sred lica, čime otpočne scena prebijanja Žutog. U pauzama, kada Žuti uspe da se iskobelja na par sekundi, dovikuje:

ŽUTI: Zašto ja? Zašto? Šta sam ja kriv, alo!

U nekom trenutku bude i ljut, pa zapreti:

ŽUTI: Slomiću vam pičke kad ustanem, bolje odmah da me roknete, ima da vas nema, ima tako da vas sjebem, čujete bre!

Ali posle nekog vremena, Žuti ipak poklekne, sklupčava se i urla od bolova. Na kraju, svaki od momaka ga pljune i vrati se na svoje mesto na tribinama. Žuti ne može da se pomeri. Majka (mada ne samo majka) mu priđe. Na poslužavniku je svinjsko pečenje. Ona sedne pored Žutog, kida meso i jede.

MAJKA (uslovno rečeno): Nećeš? Vidiš, svaki domaćin tvrdi da je njegovo pečenje najbolje, da postoji neki određeni trik koji samo on koristi. Ali svi greše. Moje pečenje je najbolje, jer koristim samo so i ništa više. Sve ima dobar ukus kada se posoli.

ŽUTI: Mislim da ću da umrem.

MAJKA: Nećeš.

ŽUTI: Ko su bili oni momci?

MAJKA: Pa nosili su maske Žuti. Mogli su da budu bilo ko. Huligani, interventna, profesionalni džudo borci, čak tvoji drugovi. Ili tuđi drugovi. Mislim da nikada nećemo saznati.

ŽUTI: Ne razumem. Šta sam kriv?

MAJKA: Za početak, ostavio si me usred sahrane. Znaš koliko su torbe sa hranom bile teške, teglila sam ih sve do kuće.

ŽUTI: Ti mi nisi majka.

MAJKA: Naravno da jesam. Ti si moj, ti si poseban. Ja sam ti majka, ali i sestra, devojka. Ja sam ti sve na svetu.

ŽUTI: Ovo bre nije stvarno.

MAJKA: Sve je kako kažeš, ali uzmi malo mesa, red je. Mi jesmo prikaze koje odmotavaju priču, možda si mislio na to. U tom slučaju, nije stvarno, ti nisi upravo prebijen već šetaš, prolaziš kafiće i odlučuješ gde ćeš da sedneš. Možda usput jedeš pljeskavicu sa svim priložima. Možda si upravo stao da ipak kupiš žvake, jer si realno stavio dosta luka, a ideš na dejt. Mada

mislim da nemaš snage ni da ustaneš, jer su ti noge prebijene.

ŽUTI: Boli pakleno.

MAJKA: Ako ti kao majka na primer, kažem, da te ovo sve vreme čekalo da li bi mi verovao?

Majka trpa pečenje Žutom u usta. Obriše ruke i ode.

14. MOJA LOZA

Drugovi dolaze do Žutog podižu ga i odnose na tribine.

DRUG 1: Au, ko te ovako sredio?

DRUG 2: Kaži da ga mi dohvatimo.

DRUG 3: Jesi im video lica?

DRUG 4: Priča se da nisu odavde. Neki ludaci što obilaze tako periferije gradova i šibaju po mraku.

DRUG 3: Baš na tebe da nalete.

DRUG 1: Pa kad živiš gde živiš. Da su došli u centar, videli bi šta je ekipa.

DRUG 2: Kaži, hoćeš da ih namestimo? Niko nije nedodirljiv.

DRUG 3: Sve se kad tad naplati buraz, bez brige.

ŽUTI: Ma pusti.

DRUG 2: Kako to? Moraš da vratiš, inače će da pomisle da mogu samo tako da saleću ljude.

ŽUTI: Mislim da su mene tražili.

DRUG 1: A što tebe, šta si ti, neki mnogo zajeban?

ŽUTI: Kako se zvala ona, ona što sam je jeb'o?

DRUG 2: Što, da te nije ona udesila? Loše si odradio posao, a? Ne znam čoveče, koga briga.

ŽUTI: Nešto mi se javlja zašto – Mada nemoguće. Toliko je glupo, ne mogu da izgovorim. Ležim ovde, potpuno slomljen u bukvalnom smislu i tražim razlog. Koga sam toliko ispizdeo da mi ovo uradi? Imam listu od više imena, ali iskreno, jebe mi se za razlog. Imam kuću, uskoro novi biznis, imam sve što mi je potrebno da sve preokrenem u dobru priču. Čaleta više nemam što mora da znači da više nisam sin, nego svoj čovek. Konačno slobodan da ostavim trag.

Žuti naglo ustane, kao da nikada nije bio pretučen. Drugovi se pripiju uz njega, dodiruju ga svuda po telu.

ŽUTI: Vreme je da produžim lozu i donesem na svet šestu generaciju novih, stamenih izdanaka. Da porodim sina koji me neće mrzeti jer neću to da dozvolim. Stvoriću armiju sinova i niko neće smeti da ih pipne! Osim ove ruke koja će ih upraviti gde treba. Imaćemo imperiju, naša kosa će mirisati na benzin, gume i ponos. Ja se nastavljam, nema mi kraja. Možete da mi čestitate, postaću otac.

Žuti pocepa svoju majicu.

KRAJ

Piše > Željko Jovanović

Dramaturška beleška / Aleksandra Jovanović, „Prasetina na 178 načina“

Miris benzina

Ovaj komad neobičnog naslova, strukturisan je u saglasnosti sa svojim naslovom – i formalno i tematski. Najpre, moguće ga je posmatrati kao svojevrsni recept za „pripremu“ priče o kojoj će ovde biti reč, ali i kao sugestiju savremenim generacijama kako pripremiti ovaj „specijalitet“.

Recept za priču o mladima danas glasi: uzeti glavnog junaka nabijenog testosteronom, plus nekoliko drugara koji su, kao i on, nezdovoljni životom, naravno dodati jednu devojkicu koja će biti maltretirana, ali nema veze, i obavezno umešati unezverene roditelji koji, ako nisu razvedeni, razmenjuju međusobno barem po jednu celu rečenicu tokom dana. U glavnoj ulozi ovog svojevrsnog „recepta“ za razumevanje sadašnjeg trenutka, kao i prevlađujućeg načina (formalnog) izražavanja svojstvenog svom vremenu je junak drame jednostavnog imena – Žuti.

Komadom „Svinjetina na 178 načina“, obuhvaćen je njegov „razvojni put“, od pozicije pomoćnika svog oca mesara u svakodnevnom poslovanju klanja, tranžiranja i pripremanja mesa, do ostvarenja vlastitog sna. Žuti, naime, kao i većina dece koja, danas i ovde, u svakom pogledu zavise od svojih roditelja, sanja ne samo da nasledi oca, njegov posao, radnju, fabriku mesa, dakle sve, nego i da izvrši potpuni zaokret u opredeljenjima kompletne porodice. Jer svi preciji junaka komada bili su kasapi, a prvi u nizu bio je pradeda Žutog, koji je prvu svoju svinju zadavio golim rukama. Otuda je Žutom namenjena ista sudbina, a njegov cilj je da po svaku cenu prekine ovaj porodični niz.

Umesto klanice i radnje za preradu mesa, Žuti će, kada otac najzad umre, i kada se on – a ne njegova majka ili sestra – dokopa nasledstva, otvoriti firmu za popravku

automobila. U njoj će umesto krvi teći benzin, a smrad svežih iznutrica zamenice miris benzinskih isparenja. O kuke više neće biti okačene polutke nego autodelovi. Tako će osveta Žutog biti potpuna.

Osim s ocem, Žuti svoju mladost krčmi sa majkom, tipičnom zlostavljanom ženom punom rezumevanja za sve druge osim za sebe, sa sestrom i njenjom željom da iz doma ode što dalje, i dabome, s drugarima sa kojima deli sklonost ka svemu čemu inače danas teže mladi. Proces odrastanja i prelaska glavnog junaka u kategoriju odraslih, podrazumeva bahato ponašanje, vršnjačko nasilje, maltretiranje slabijih, pa i silovanja, a ulazak u ovako definisani svet uključuje svojevrsnu inicijaciju.

Komad „Prasetina na 178 načina“ pisan je vešto, tehnički doterano, stilski ujednačeno i predstavlja jasan pogled, ne samo na ono što se kolokvijalno zove „stanje stvari“, nego je i uspela refleksija na pitanja i dileme naše aktuelne stvarnosti. Posebna stilska karakteristika ove drame tiče se strukture njenih dijaloga. Oni su, naime, postavljeni ne samo kao dijalozi koje razmenjuju dramski likovi, nego je u njima, istovremeno, sadržan i njihov ukupan odnos prema svetu uopšte.

Na sestrinu rečenicu „Bićeš ti okej“, Žuti će, recimo, odgovoriti: „Samo zbog te laži, zaslužila je da je prebijem. Što me ostavlja kevi koja će od te večeri još više da cmizdri i još više da ćuti. Što me ostavlja Njemu, maloumnom govvaru kome su samo svinje na pameti i ne pita se, šta ću ja sa saznanjem da njene ružne, sitne oči više ne gledaju u mene...“

Tehnička uputstva za autore priloga u „Sceni“

Redakcija časopisa za pozorišnu umetnost „Scena“ prima radove koje autori predlažu za objavljivanje tokom cele godine, elektronskom poštom, na adrese scena@pozorje.org.rs ili casopis.scena@gmail.com. Radove treba dostaviti kao Word dokument.

AUTORSKI TEKST, PREVOD, STUDIJA, INTERVJU

- **Font: ćirilica, Times New Roman, 12 pt;** latinični delovi teksta fontom Times New Roman, 12 pt;
- Paus: obostrano ravnanje; razmak između redova: Before: 0; After: 0; Line spacing: Single. Prvi red uvučen automatski (Col 1)
- Ime autora: na vrhu strane, **kurent bold**
- Naslov teksta: **kurent bold**
- Nadnaslov/podnaslov/: kurent običan
- Međunaslovi: nakon prethodnog pasusa ostaviti prazan red, međunaslov napisati u novom redu, zatim sledeći pasus u novom redu, font Times New Roman, 12 pt, kurent bold
- Navođenje naslova knjiga, studija, drama, isticanje pojedinih reči ili celina u okviru teksta: *kurent italik*
- Za naslove tekstova u okviru zbornika radova, pozorišnih i drugih časopisa, za nazive pripovedaka, pesama, za reči koje se donose u navodnicima... koristiti pravopisne navodnike (primer: „Scena“)
- Fusnote: obeležavanje u tekstu brojevima od 1.., font: ćirilica, Times New Roman, 10 pt; latinični delovi teksta fontom Times New Roman, 10 pt;

DRAMSKI TEKST

- **Font: ćirilica, Times New Roman, 12 pt;** latinični delovi teksta fontom Times New Roman, 12 pt;
- Paus: bez uvlačenja, obostrano ravnanje; razmak između redova: Before: 0; After: 0; Line spacing: Single.
- Ime lika: verzalom, dvotačka, jedan slovni razmak, tekst replike –

Primer:

MILICA: Koliko je sati?

RANKO: Nemam sat.

- Ime lika sa didaskalijom: verzal, didaskalija u zagradi italikom, dvotačka, jedan slovni razmak, tekst replike –

Primer:

MILICA (*Tegli se i zeva.*): Koliko je sati?

RANKO (*Nezainteresovano.*): Nemam sat.

(*Uzima mobilni telefon i kuca SMS poruku.*)

TEHNIČKA UPUTSTVA ZA FOTOGRAFIJE

- Rezolucija fajla: 300 dpi ili više u razmeri 1:1 u odnosu na očekivani format reprodukcije
- Minimalna širina (visina) fotografije u okviru tekstova: 10 cm sa rezolucijom 300 dpi
- Fotografija za naslovnu stranu: visina najmanje 22 cm sa proporcionalnom širinom, rezolucija 300 dpi
- Vrsta fajlova: TIF, PSD i JPG (bez kompresije)
- Logotipi, znakovi i slične grafike dati i u vektorskim formatima (Ai, CDR, PDF, EPS...), a zbog univerzalne kompatibilnosti najpoželjnije je da fajlovi budu u PDF formatu
- Kolorni model:
kolor fotografije: 24 bit Color
crno bele fotografije: 8 bit Grayscale
- Naziv fajla treba da ima elemente iz legende fotografije (na primer: bitem1.jpg, bitem2.jpg...), a ne apstraktni nizovi slova, brojeva ili skraćenice (poželjno je da nazivi fajlova budu ispisani latiničnim slovima bez dijakritičkih znakova zbog naknadne kompatibilnosti u korišćenju fajla u različitim programima).
- U slučaju da se materijal skenira (sa štampane osnove), prilikom skeniranja uključiti „deskrining“ filter, uz poštovanje prethodnih uputstava.
- Potrebno je priložiti odgovarajuće podatke o izvoru likovnog priloga (ime autora/fotografa).



CIP – Katalogizacija u publikaciji
Biblioteka Matice srpske, Novi Sad

792

Scena: časopis za pozorišnu umetnost / glavni i
odgovorni urednik Miloš Latinović. – God. 1, br. 1 (1965)–.
Novi Sad: Sterijino pozorje, 1965–. – ilustr.; 22 cm

Tromesečno
ISSN 0036-5734 = Scena (Novi Sad)

COBISS.SR-ID 319245
