

Scena III / 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 3

Godina LIX

JUL-SEPTEMBAR

REGIO

UZ NOVI BROJ > 5

I / INTERVJU „SCENE“ > 6

Razgovor sa Dušanom Kovačevićem

Komedija je pogled na život > 7

(Razgovarao > Željko Jovanović)

II / SLOBODAN SELENIĆ: 90 GODINA OD ROĐENJA > 18

Priredila > Milena Kulić

Ksenija Radulović

**Slobodan Selenić,
profesor dramaturgije** > 19

Milena Kulić

**Kritičko nasleđe Slobodana Selenića: povodom
obeležavanja devedeset
godina od njegovog rođenja** > 23

Vladislava Gordić Petković

**Bez retorske inercije:
Slobodan Selenić između pisanja
proze i proučavanja drame** > 32

Vladimir Papić

**Prijatelji ili Kosančićev venac 7:
prozna i dramska drugost
Slobodana Selenića** > 36

Nina Stokić, Jelena Marićević Balać

**Barokni elementi u drami
Knez Pavle Slobodana Selenića** > 42

Vladan Bajčeta

**Shvatanje prirode dramskog stvaralaštva u
teorijskom i antologičarskom radu Slobodana
Selenića** > 48

III / TEORIJA > 54

Biserka Rajčić

Umetnici i aktivisti (2) > 55

Andžej Vajda između filma i teatra

Svetislav Jovanov

Sporedna sredstva (17)

Drama u drami: obrtanje ravnoteže > 60

Branislava Ilić

Profesor Hristić bi bio ponosan > 66

O knjigama sa konkursa Sterijine nagrade za teatrologiju
„Jovan Hristić“

IV / POZORIŠNA PUTOVANJA > 71

Miloš Latinović

Stanice > 72

V / FESTIVALI > 80

Aleksandar Milosavljević

Fifti – fifti > 81

68. Sterijino pozorje

Andreja Kargačin i Teodora Jonuzović

Pozorje sa zvezdanom prašinom > 89

(Čemu služi i kuda može da ode?)

Miloš Latinović

Osvajanje prostora > 98

Peti Viminacijum fest

Milivoje Mladenović

Uzbudljiv preplet tradicionalnog i novog > 101

59. festival profesionalnih
pozorišta Srbije „Joakim Vujić“

Sašo Ognjenovski

Amalgam pozorišnih istraživanja > 104

O 58. izdanju pozorišnog festivala „Borštnikovi susreti“

Sašo Ognjenovski

U susret novom pozorišnom izrazu > 107

O šestom izdanju pozorišnog festivala „Polis“

Teodora Vigato

Lutkarstvo za odrasle > 111

Mediteraneo – Festival lutkarskih predstava
za odrasle u Zadru

Aleksandra Nikodijević

Ko voli pozorište? > 116

31. pozorišni maraton u Somboru

Jovana Giorgijevska

Černodrinski se vratio kući > 126

57. Makedonski pozorišni festival „Vojdan Černodrinski“

VI / ISTORIJSKA SCENA > 130

Siniša I. Kovačević

Drag gost Beograda i znameniti kompozitor Igor Stravinski > 131

VII / OBRAZOVANJE > 135

Marina Kovačević

Pozorište i restorativna pravda > 136

Sunčica Milosavljević

Kulturom protiv nasilja: društvo nasilja i vapaj za ljudskošću > 145

VIII / SCENSKI DIZAJN > 153

Dragana Vilotić

Dizajn scenskog prostora na 68. Sterijinom pozorju > 154

Sandra Nikač

Kvadrijenale u Pragu: scenski dizajn između izložbe i izvođenja > 158

IX / AKTUELNOSTI > 166

Siniša I. Kovačević

**Nušić u Zagrebu i
druge priče iz Hrvatske** > 167

X / IN MEMORIAM > 173

Jagoš Marković (1966– 2023)

Večiti dečak > 174
(Piše > Aleksandar Milosavljević)

Željko Piškorić (1961–2023)

**Odlazak sjajnog scenografa
i dobrog čoveka** > 177
(Piše > Aleksandar Milosavljević)

XI / KNJIGE > 179

Jelica Stevanović

Narodno pozorište u ogledalu vremena > 180
(Piše > Milena Kulić)

Sava Anđelković

Geneza Sterijinih komedija > 182
(Piše > Ruža Perunović)

**Osmeh porculanske figurine
– Irena Kolesar** > 184
Priredio Vladimir Balašćak
(Piše > Siniša I. Kovačević)

Milovan Zdravković

**Pozorišni život Zemuna:
uticaj na pozorišni život Srba** > 186
(Piše > Milena Kulić)

**Almanah drame Društva
novosadskih književnika** > 188
(Piše > Ruža Perunović)

Boško Suvajdžić

Tokovi savremene srpske drame > 192
(Piše > Jelena Marićević Balać)

XII / NOVA DRAMA:

SONJA ATANASIJEVIĆ > 194

Biografija > 195

Sonja Atanasijević

Vazdušni ljudi > 196

Dramaturška beleška

Besudbinstvo vazdušnih ljudi > 213
(Piše > Miloš Latinović)

**Tehnička uputstva
za autore priloga u „Sceni“** > 214

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



UZ NOVI BROJ

Poštovani čitaoci, uzeću uvodničarsku slobodu da najavim da je pred vama novi broj časopisa „Scena“, čiji je sadržaj u potpunosti urednički organizovan prema novom konceptu koji je redakcija časopisa utvrdila početkom godine, a za koji verujemo da će zadovoljiti čitalačke afinitete, znatiželju pozorišnih poklonika, ali i stručne javnosti koja će ga koristiti u svrhu daljih teatroških istraživanja.

Treći broj „Scene“ u 2023. otvara intervju našeg urednika Željka Jovanovića sa velikim dramskim piscem Dušanom Kovačevićem. Svetski priznati književnik, reditelj, scenarista, otvara nam vrata svoje radne sobe najavljujući i novi komad koji trenutno piše. U pitanju je značajan razgovor sa teatrološkom, ali i sa životnog stanovišta o uspehu, ali i o usudu pisca.

Najavljujem takođe i temat o profesoru, književniku i dramskom piscu Slobodanu Seleniću. U pitanju je kratak pregled njegove teorijske, antologijske literature

i pozorišne kritike, a o njemu pišu Ksenija Radulović, Milena Kulić, Vladislava Gordić Petković, Vladimir Papić, Nina Stokić, Jelena Marićević Balać, Vladan Bajčeta. Sve u svemu, lep omaž stvaraocu koji je, verujemo, samo nakratko nestao sa scena srpskih pozorišta, jer tematski, a posebno književno zaslužuje veću prisutnost. Ovaj temat je u određenom smislu i preporuka pozorištima.

Osim redovnih rubrika, bogat odeljak posvećen je festivalima u Srbiji i regionu, o kojima piše i nekoliko novih saradnika, što je dokaz da „Scena“ ima sve veću čitanost i značaj.

Na kraju, želim da podsetim kolege teatrologe da do 15. decembra pošalju svoje predloge u anketi „Scene“ za najbolju predstavu 2023. godine, a rezultate ćemo objaviti u prvom broju naredne godine.



Intervju „Scene“

DUŠAN KOVAČEVIĆ

Dušan Kovačević sa glumcima predstave **Lari Tompson, tragedija jedne mladosti**, foto: Martin Candir



Razgovarao > Željko Jovanović

Razgovor sa Dušanom Kovačevićem

Komedija je pogled na život

Prva pozorišna predstava odigrana je pre 36 hiljada godina. Tri lovca su u pećini pričala ostalima kako je četvrti poginuo. Oni u stvari igraju predstavu. Sve je tu: publika, svetlo, postoji čak i kritičar, to je onaj koji crta i kaže da li je sve to tačno, a postojao je i tragičan događaj... Ništa se nije promenilo do danas.

Dramski pisac Dušan Kovačević poznat je i kao veoma uspešan filmski scenarista, autor je romana, eseja i knjiga poput *Dvadeset srpskih podela*. Njegovo ukupno delo odavno je postalo važan segment naše kulturne baštine, domaće književnosti, ali i ovdašnjeg pozorišta i filma, a ugrađeno je i u svakodnevni život – deo je naših radosti, ali i ovdašnjih nesporazuma. Otuda, često, i kada se svađamo, kad jedni drugima pretimo ili međusobno polemishemo, citiramo Kovačevićeve, mahom filmske, ali neretko i njegove pozorišne junake – Radovana, Maksimilijana Topalovića, Iliju Čvorovića...

Pre pedeset godina premijerno je izveden komad *Radovan teći*, a malo pre toga i drama *Maratonci trče počasni krug* sa kojom je porodica Topalović ušla u naše domove

te postala naša familija, skoro kao dalja rodbina svakoga od nas. Ispostaviće se da oni to i jesu.

U skladu s načinom na koji između sebe komuniciraju njegovi junaci, Dušan Kovačević je svojih prvi pedeset godina rada obeležio na sebi svojstven način, serijom od deset tekstova čija „radnja počinje“ 1982. godine, u vreme kada je održana premijera predstave *Maratonci trče počasni krug* u prepunom Ateljeu 212.

Povod za objedinjavanje ovih deset filmskih sinopsisa, deset priča koje sam pisao ranije, a koje su sada objavljene u dnevnim novinama, bio je jubilej, pedeset godina od premijere *Maratonaca* i *Radovana* u Ateljeu 212 1973. godine. Prva priča, kojom počinje ovaj serijal, je nesporazum koji sam imao sa Aleksandrom Popovićem na premijeri *Maratonaca*. Taj događaj mi je ostao duboko u sećanju, i dan danas ga pamtim skoro do detalja.

Bilo je prilično neprijatno, bio sam mlad čovek, studnet Akadmije na kojoj sam, u kontekstu ispitnih obaveza, od svih pisaca izabrao da pišem baš o delu Aleksandra Popovića. Međutim, na premijeri *Maratonaca*, o čemu govori ova priča, Aca Popović je napravio incident



Dušan Kovačević, foto: Martin Candir

zbog kojeg dvadeset godina nismo govorili¹⁾. Priča je na kraju zaokružena kao neka vrsta nebeske metofore. Aca mi je preko Jovana Ćirilova poručio da održim govor na njegovoj sahrani. Od činjenice da je povod za incident bio komad o pogrebnom preduzeću, preko nekoliko susreta koje smo imali na toliko neočekivanim mestima – što je bilo na granici fantastike, recimo na ostrvu koje se zove Pakleni otoci – do toga da mi je na premijeri *Klaustrofobične komedije* doneo ružu. Tada smo se i pomirili a potom se rodovno viđali u Zvezdara teataru, sve do premijere njegove poslednje drame *Baš bunar*, koju je pisao za Zvezdara teatar, gde je izvedena i premijera.

DESET FRAGMENTA AUTOBIOGRAFIJE O DRUGIMA

Uopšteno govoreći, koje je obeležje ovih priča?

Reč je o deset portreta zanimljivih ličnosti, mojih prijatelja ili ljudi iz Srbije, Jugoslavije, sveta, sa kojima sam sarađivao. Prva priča ove zbirke potreta počinje sa Acom Popovićem, a deseta je posvećena mom boravku na Sandens festivalu u Solk Lejk Sitiju gde sam razgovarao sa Robertom Redfordom o realizaciji komada *Profesionalac*, do koje, sticajem okolnosti, nije došlo. Priče obuhvataju period od pedeset godina druženja i rada na velikim projektima. Neki od njih su ostvareni a neki nisu, kako to biva u filmskoj industriji. Njihova zajednička karakteristika je u svakodnevnim situacijama kada ljudi razgovaraju pa neko kaže: dogodilo mi se to i to – kao na filmu. Ova metafora „kao na filmu“ je nešto što može da bude različito, može biti strašno radosno, veselo ili tužno, isto kao što i filmovi mogu da budu različiti.

Može li se to razumeti kao Vaš pogled unazad?

.....
1) Incidenti se u pozorištu retko dešavaju. Ovaj koji je napravio Aleksandar Popović, sastojao se u tome što je veliki i već tada priznati pisac glasno negodovao na kraju premijernog izvođenja *Maratonaca* u prepunoj sali kulturnog Ateljea 212.

To je moja, kako bi Mihiz rekao, autobiografija o drugima. Želeo sam da neke od tih priča, o Bori Todoroviću, o Bati Stojkoviću i drugim velikim imenima našeg filma i literature, koje su polovično poznate i kruže među ljudima, ne ostanu neispričane do kraja. To su situacije o kojima se nešto zna, pominju se ovako ili onako, i napisao sam ih onako kako se stvarno dogodilo. Mislim da će ova knjiga koja se sastoji od deset događaja i niza egzaktnih podataka, biti zanimljiva ljudima koji se bave ovim našim poslom, Na primer, priča o Nikol Kidman se kod mene, za razliku od filma *Širom zatvorenih očiju*, zove *Širom otvorenih očiju*. Tako su, naime, reagovali ljudi kada je ona ušla u restoran gde smo razgovarali o filmu koji nažalost nije realizovan zbog rata kod nas. Tema filma je bila rat u Ukrajini 1942. godine.

VIŠE OD ONOG ŠTO SAM OČEKIVAO, A MANJE OD ONOGA ŠTO SAM MOGAO

Kada ste pre pedeset godina ušli u pozorište, da kažemo s druge strane, na službeni ulaz, jeste li mogli barem izdaleka nazreti svoju budućnost?

Post skriptum mom radu mogao bi da bude da sam u životu uradio više nego što sam se nadao a manje nego što sam mogao. Stvarno sam uradio više nego što student Akademije od sebe može da očekuje u budućnosti, i nisam verovao da ću provesti više od pola veka u pozorištu kao profesionalni dramski pisac. Paralelno sa pozorištem i pisanjem drama, posvetio sam vreme i filmu. Moja internacoinalna filmska biografija je možda zanimljivija od pozorišne. Učestvovao sam, recimo, na mnogim važnim i velikim filmskim festivalima, dobijao značajne nagrade, u mnogim zemljama me poznaju po filmovima, film *Andergraund* je planetarno poznat, dok se film *Ko to tamo peva* u mnogim zemljama „vrti“ kao njihov domaći.

Nisam, dakle, kao student očekivao da će nešto što su završni ispitni radovi postići toliki uspeh. U trećoj godini je obavezno pisanje celovečernje drame i tada sam napisao *Maratonce*. Tada sam bio u klasi profesora

Vladimira Stamenkovića, našeg sigurno najdugovečnijeg i najznačajnijeg pozorišnog kritičara i profesora na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, a kod Bobe Selenića sam napisao *Radovana*.²⁾ Usredsređen na obavezu da diplomiram, nisam pretpostvľajao šta bi moglo biti i šta se može desiti s njima. O tome zaista nisam mislio. *Maratonce* sam pisao iz potpuno drugog ubeđenja, tu dramu sam pisao iz nekog mog ličnog protesta. Na kraju, mogu slobodno da bez velike mistifikacije kažem, imao sam i sreće. A kad te krene sreća jednom, prati te ceo život.

Imao sam sreće i da upišem filozofski fakultet šezdeset osme godne i tada sam ušao u tu – hteo ne hteo – političku priču. Zanimljivo, Zorana Radmilovića sam, ne upoznao nego prvi put uživo video van scene, u dvorištu Kapetan Mišinog zdanja. Bio je tamo, protestovao je, govorio studentima, šalio se s njima, čak je i gladovao, družio se, a posle pet godina je igrao *Radovana* i ja sam mu tada pričao, izmišľljajući, naravno, i dodajući šta je on onomad govorio studentima.

Sada, posle pedeset uspešnih godina, kako definišete Vaš dramki opus?

Najpreciznije, definišem ga kao moj posao. Pisanje drama je moj posao zato što ne znam ozbiljno da radim ništa drugo. Počeo sam da pišem još u gimnaziji priče i ne sluteći da ću se ozbiljno baviti pisanjem. Učestvovao sam u osnivanju lista „Gimnazijalac“ gde smo objavľjivali literarne radove učenika gimnazije, i taj je list nedavno proslavio pedeset godina od formiranje, u međuvremenu se pretvorio u lep gimnazijski časopis svih gimnazija u Novom Sadu.

Onda sam na četvrtj godini radio predstavu u „Ben Akibi“³⁾ gde sam, zajedno sa drugima, napravio parodiju na Šekspirovog *Hamleta* ne sluteći da ću se ikada ozbiljno

- 2) Slobodan Selenić (1933–1955), naš poznati dramski pisac, autor nagrađivanih romana, pozorišni kritičar i profesor Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu.
- 3) Nekadašnja scena Srpskog narodnog pozorišta, a danas Novosadsko pozorište (Ujvidekiszinhaz), *prim Ž. J.*

baviti pozorištem. Probijao sam se kroz tu veliku i gustu šumu ne znajući kuda idem.

OSAMDESETE, DEVEDESETE...

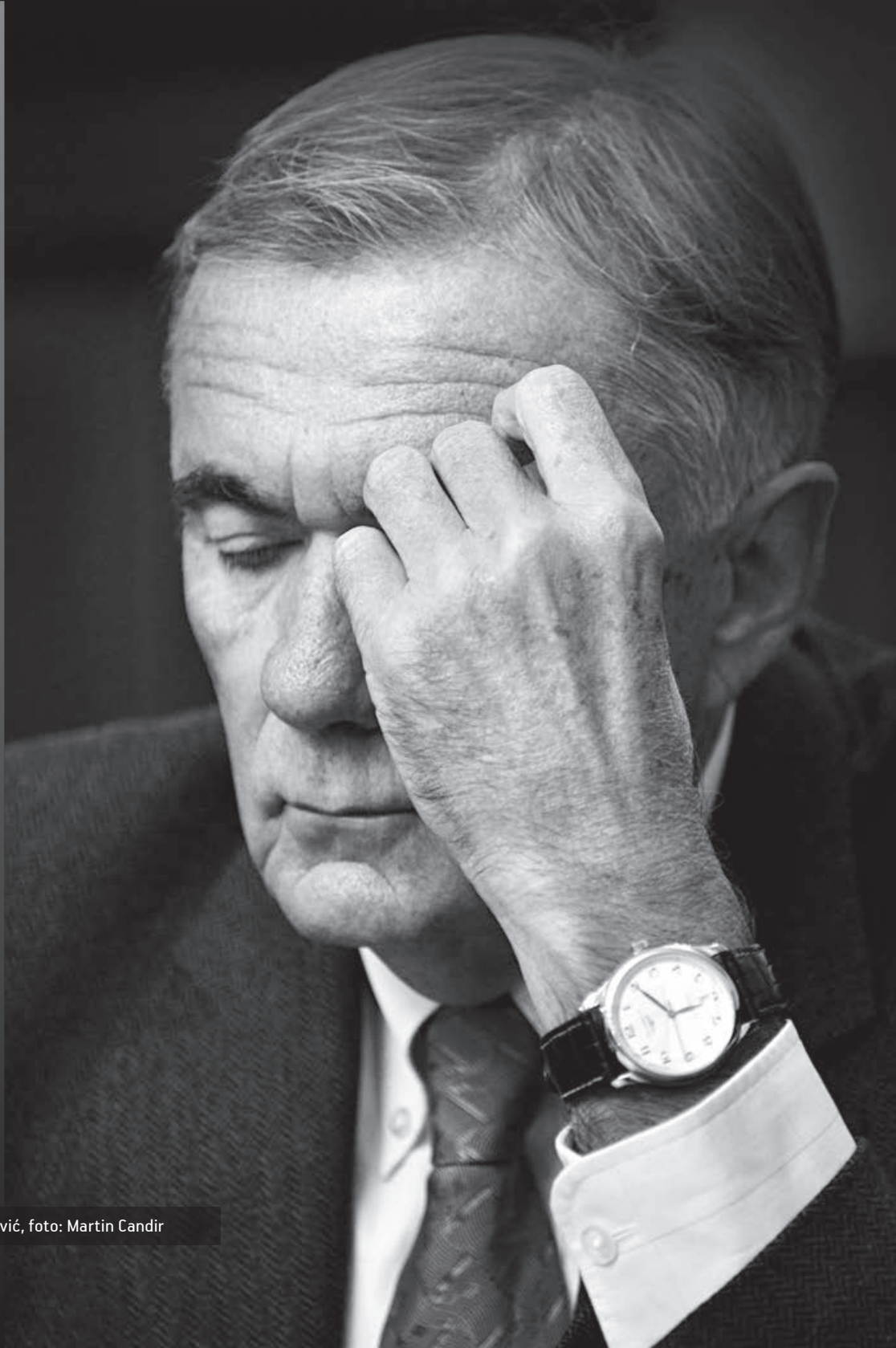
I tako dođosmo do osamdesetih.

Svoje komade sam pisao kada sam imao razloga da ih pišem. Kada mi dođe, kad mi pozli zbog nečega ili nekoga, onda sednem i radim da ne bih išao kod psihijatra, pričao po kafanama, ili se žalio sam sebi. Do sada sam napisao oko dvadeset drama, i sada pišem komad do koga mi je stalo zbog cele ove naše društvene, političke i socijalne situacije. Pokušavam da artikulišem priču o tome zašto se danas u našim porodicama, na radnim mestima ljudi svađaju i dele oko nečega što je vrlo često daleko, veoma udaljeno od nas i naših problema. Što je često, iz naše pozicije, na nivou svemirskih problema. A kada smo kod svemira, ispričaću zanimljivu priču koja je u vezi sa ovim o čemu govorim, ali ima ozbiljnu filozofsku konotaciju bez obzira na šaljivo okruženje.

Jednom smo, kao što je i red, iz bifea Atelje a otišli u Srpsku kafanu⁴⁾ na kraći ručak koji se naravno protegao do kasno uveče. Sedeli smo za sastavljenim stolovima, jer kod nas je običaj da se sastvľjaju stolovi, čak i kada za njima sede samo dva čoveka. Za jednim stolom u uglu koji je sada sto – spomenik⁵⁾, bilo nas je šest, sedam. Sećam se bio je Mihiz, Bora Pekić, bio je Bata Stojković, a Zoran Radmilović je sedeo negde u uglu. I kao što je red, nešto

4) Srpska kafana, kultno mesto i jedno od retkih mitskih mesta beogradskog pozorišnog života. U ovoj kafani, nedaleko od Ateljea 212, dešavale su mnoge stvari, i one koje su se dogodile i one koje nisu. Srpska kafana je stekla posebnu popularnost kada su glumci Ateljea 212 preuzeli uloge konobara i 1. januara posluživali goste rasolom i kisleom čorbom protiv mamurluka. U međuvremenu je bivala renovirana, privatizovana, otvarana i zatvarana, a trenutno je dostupna i na jednom od servisa za brzu dostavu hrane.

5) U znak sećanja na Zorana Radmilovića, druge glumce Ateljea 212 i redovne posetioce ove kafane, njihov sto u uglu Srpske kafane je fiksiran a ispred stolice na kojoj je obično sedeo Zoran Radmilović, napravljena su dva stopala od bronze.



Dušan Kovačević, foto: Martin Candir

smo se žestoko rasprvaljali, bili smo naravno žestoko podeljeni na razna politička ubeđenja. I logično, zapenjeni, ubeđivali smo jedni druge. Zoran je mirno sedeo i samo nas je belo gledao. U jednom trenutku Taško Načić ga je pogledao i onim svojiim teškim glasom, vidno iznerviran rekao mu: „Pa dobro, hoćeš li ti nešto da kažeš, imaš li ti uopšte svoje mišljenje“. Zoran je staloženo odgovorio da nema ništa da kaže i dodao: „Ja vas trenutno posmatram iz svemira“. Odmah je prestala svaka duskusija.

Jer kad se pogleda iz svemira, ovo čime se mi bavimo, to stvarno više nema veze s nama. Gde god da dođemo, bilo gde da odemo, svuda su svađe i podele – za i protiv Rusa, Ukrajine... I svuda su uglavnom podele na podelu. Napisao sam pre više od dvadeset godina knjigu *Dvadeset srpskih podela*, ali se u međuvremenu pojavilo možda dvadeset novih. Ta knjiga se završava stihom, kao pitanjem, koje može da bude podnaslov ove nove drame. Taj stih glasi: „Kako pronaći pravi put i spas ako su oni i mi protiv nas?“.

Osamdesete?

To je period kada sam pisao drame *Balkanski špijun*, *Sveti Georgije ubiva aždahu*, to je bio možda moj najkvalitetniji i najproduktivniji period. U to vreme bio sam u punoj snazi, imao sam između trideset i četrdeset godina, bio sam u najboljoj formi, pa i onoj sportskoj. Imao sam uređen život, moja supruga je vodila računa o porodici, a ja sam svakog dana sedao i pisao od deset do dva. Stvarno sam bio u dobroj kondiciji.

A zatim devedesete?

Onda su došle devedesete, kada se sve raspalao. Početkom devedesetih, uoči revolucije i devetog marta, imao sam generalnu probu *Urnebesne tragedije*. Ovu dramu sam naravno pisao ranije, ne znajući da će se događati to što se dešavalo. I sada, kada je Jagoš Marković postavio taj komad u Narodnom pozorištu, ispostavilo se da je ona aktuelenija nego što je bila tada. Jer se u međuvremenu desila ova strašna nacionalna tragedija u osnovnoj školi. Bolesni dečak je ubio decu. *Urnebesna tragedija* je priča o dečaku koji, najblaže rečeno, nije kako treba.

Odrastao je u porodici koja takođe nije kako treba, a koja ga izludi do te mere da on završava komad pitanjem: „A ko sam ja?“, jer su mu uništili identitet.

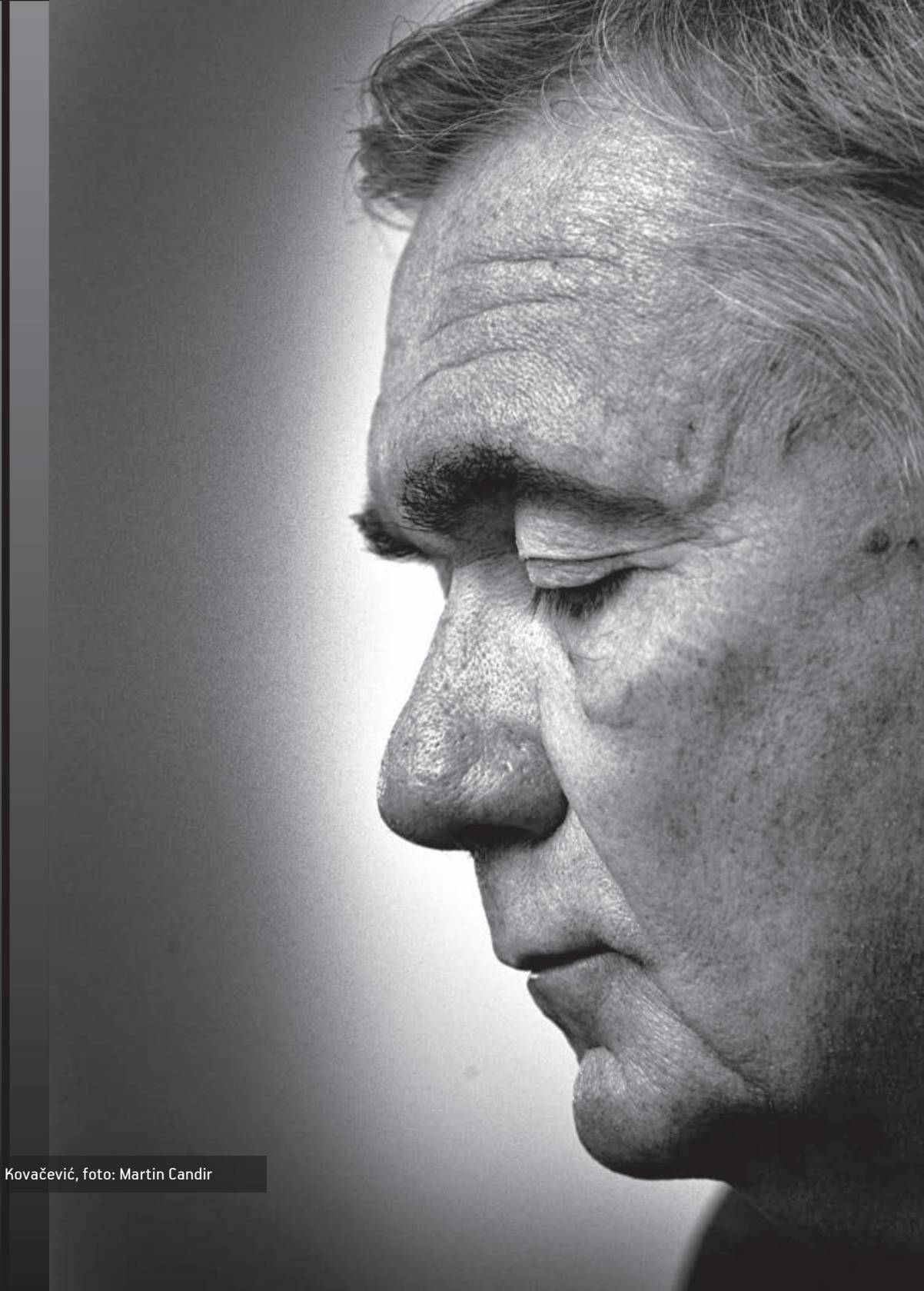
Napravio sam pauzu od sedam godina jer tokom ovog perioda nisam imao potrebu da pišem. Evo, kad pominjemo Acu Popovića, on je napisao pedeset drama, a igraju se pet ili šest, Nušić je napisao bezmalo dvadeset jednočinki ili celovečernih komada, a takođe se igra isto pet ili šest. I Sterijinih pet, šest, drama je uvek na repertoarima pozorišta. Simović ima četiri komada i oni su redovno igrani. Tako stvari stoje i sa Čehovljevim dramama.

Priča o pisanju je zanimljiva iz još jednog razloga. Kada me neko pita kada je bila premijera nekog mog komada ili fima, uglavnom ne znam odgovor. Znam okvirno da je premijera *Balkanskog špinuža* bila 1983. ili 1984, ali ne znam kada tačno. Na datume premijera *Martaonaca* i *Radovana* su me podsetili drugi, inače se ja ne bih setio. Nažalost, to moram da kažem, u ovoj priči me je iznenadio Atelje 212. Oni, uprava Ateljea, uopšte me nisu zvali povodom godišnjice premijera *Maratonaca* i *Radovana*, a u to pozorište sam ušao pre pedeset i pet godina. Propustili su da promovišu sebe. Imaju dva komada, *Maratonce* i *Radovana* koji su obeležili istoriju ovog pozorišta, ne zbog toga što sam ih ja napisao nego zato što su u ovim predstavama igrali ljudi koji su istorija Ateljea. Oni se nikada nisu javili, ali je jubilej *Radovana* obeležen u Budvi, pa će biti u Somboru, Zaječaru, ovaj komad će biti igran u Ljubaljani, Zagrebu, a biće još premijera u raznim gradovima. Jubilej jedino neće biti obeležen u tom pozorištu.

IZMEĐU DVA SVETA

Većina Vaših drama je odmah doživela veliku popularnost, što nije slučaj sa **Sabirnim centrom**. Ovaj komad je nekako ostao zapostavljen, nije stekao veću popularnost.

To je verovatno posledica odnosa prema paralelnom svetu do koga je meni u godinama kada sam pisao ovu



Dušan Kovačević, foto: Martin Candir

dramu bilo stalo. Sada, međutim, u ovim godinama, taj drugi svet za mene više nije daleka budućnost. Taj komad je, slično kao kada sam pisao Mirka Topalovića, nastao iz perspektive mladog čoveka pred kojim je budućnost. Pitanje je šta znači kada tih sedamdesetih godina u rigidnom društvenom sistemu Mirko neće da radi u pogrebnom preduzeću. I kako ispričati priču o takvoj pubuni a da se Vlasi ne doste, u okolnostima koje su bile takve kakve su bile, i to ne jedino kod nas nego u celoj Istočnoj Evropi. I pobuna ovog mladog čoveka protiv rigidnog socijalističkog, komunističkog sistema koji vlada u celoj Istočnoj Evropi završava se isto kao što je završena pobuna 1968.

Lideri tadašnjih deomonstracija na Zapadu bili su Bler, Klinton i Šreder; oni su predvodili demonstracije u svojim zemljama protiv rata u Vijentamu, a devedesetih su komandovali armiji koja bombarduje Srbiju i Crnu Goru. To je ispričano u *Maratoncima*. Moj dramski junak, Mirko Topalović, mladi je čovek koji neće da radi sa grobarima, neće da se bavi problematičnim poslom grobara, ali hoće ako postane gazda i ako vlada familijom, na šta ostali članovi porodice Topalović pristanu da ne bi imali opoziciju u kući. A onda posedaju u kola da malo gaze svet.

Devedesetih sam proveo četiri godine radeći *Andergraund*. Pisao sam na Kipru, kod Emira u Parizu, u Beogradu i od silnog materijala koji je ostao iz tog posla, nastala je knjiga *Bila jednom jedna zemlja* koja sad počinje da živi svoj novi život. Ova metfora o ljudima koji sjajno žive u podzemlju, a ako odatle izađu svi će izginuti, i danas je aktuelna i može da se odnosi na mnoge narode i neke ljude.

Kako predviđate budućnost pozorišta i drame, ali i budućnost F.K. Partizan? Uostalom, radili ste sa doskorašnjim direktorom Partizana u Zvezdara tetru jedno vreme?⁶⁾

6) Umetnički direktor Zvezdara teatra početkom osamdesetih godina prošlog veka bio je Milorad Vučelić, doskorašnji direktor fudbalskog kluba Partizan.

Ja sam, što u šali što u bolu, nekoliko puta rekao da mi je u komunizmu falilo samo da navijam za Partizan pa da budem kompletno nesrećan čovek. Međutim, Partizan je sjajan klub koji ima velike oscilacije, a sada je u velikoj krizi jer kupuje pogrešne igrače. Treba da pričam o fubali jer ja i dalje igram fudbal.

Upkos obećanju posle infarkta da ćete odustati od fudbala.

Uprkos. Nema terena u Beogradu gda nisam igrao i zahvaljujući toj igri sam i ostao u kondiciji te mogu da sedim i pišem, jer i dalje pišem rukom. A što se tiče dramskog teksta i pozorišta, neće se, po mom mišljenju, dogoditi ništa novo. Odrastao sam na selu, u kući bez tekuće vode, i prva sprava koja je ličila na radio bio je takozvani dekterektor. Sa tim uređajem se čovek okreće oko sebe da bi uhvatio stanice. Uglavnom je bilo moguće uhvatiti Radio Beograd i možda, ako je sreće, dok se vrti kalem još neka stanica. Od tog kamenog doba prve komunikacije sa svetom, kada sam slušao prenose fudbalskih utakmica, i docnijeg preseljenja u zgradu, dakle kada sam izgubio dvorište i svoj golubarnik, prošao sam celu revoluciju medija. Kada se šezdesetih pojavila televizija, stvarno je postojala opasnost da to bude kraj bioskopa i pozorišta. Ljudi su stajali u redovima ispred izloga s televizorima, ali je televiija vrlo brzo izgustirana pa se sve vratilo na staro. Pozorište je manje, više ostalo nepromenjeno.

I TAKO SVET IDE PREMA SVOM KRAJU

Baš isto?

Da, prva pozorišna predstava, ona imaginarana predstava, odigrana je pre 36 hiljada godina. Zamislimo kako je izgledalo kada su tri lovca u pećini pričala ostalima kako je četvrti poginuo. Pleme sedi i sluša njihovu priču. Oni u stvari igraju predstavu, jer sve je tu: vatra, publika, čak je postojao i plakat – to je onaj crtež u španskoj pećini, a ima ih još mnogo u drugim pećinama širom sveta. Postoji,



Dušan Kovačević, foto: Martin Candir



Dušan Kovačević, foto: Martin Candir

dakle, publika, svetlo, postoji čak i kritičar, to je onaj koji crta i kaže da li je sve to tačno – svetlo, ton, a postojao je i tragičan događaj... I predstva je izvedna. U osnovi ništa se nije promenilo do danas. Stolice su malo udobnije, svetlo je intenzivnije, ali je to u stvari bilo pozorište kao što je i ovo današnje. Tako će biti i u budućnosti. Istina, pojavila se jedna velika nepoznanica – veštačka inteligencija. Džems Din i Merlin Monro će moći da se pojave pred publikom u svom punom volumenu. Mi ne znamo u ovom trenutku u kom pravcu i kako će se to razvijati. Samo možemo da nagađamo da svet ide prema svom kraju.

Je li tačan utisak da je, trenutno, pisac najjeftinija roba u pozorištu kao i na televiziji. U Holivudu je tim povodom mesecima u toku štrajk scenarista.

Devedeset pete godine sam bio na Sandens festivalu i prisustvovao sam kongresu, nekoj vrsti štrajka scenarista. Predsednik tog sindikata pobunjenih scenarista bio je scenasta filma *Pasje popodne*. Svih dvaneast učesnika imali su Oskara. Sedeo sam i slušao njihove priče o tome kako ih producenti zlostavljaju i kako im duguju milione

dolara, a scenaristi ne mogu da ih nateraju da im plate. Poznato je i da holivudski pisci žive u kamp kućicama ispred velikih studija, tu sede i pišu sinopsise za koje, ako im budu otkupljeni, dobiju pet hiljade dolara bez prava na dodatno plaćanje čak i ako film bude snimljen i bez obzira na to koliko zaradi. Posle toliko godina, evo, opet štrajkuju i vidimo da je sve isto.

Koji je Vaš način pisanja? Da li svoje komade definišite kao komedije ili drugačije?

Kada bih morao da definišem svoje pisanje za pozorište, to je uslovno govoreći tragikomedija. Svi moji komadi, kada bi bili čiste drame, i kada ne bi imali elemente komedije ne bi mogle da se gedaju. Evo, recimo govorimo o *Maratoncima*. Oslobodimo ovaj komad komedije i to bi bila strašna priča o grobarima koji otkopavaju i zakopavaju mrtve. Moj rukopis je takav. Kada uhvatim sebe u nekoj paranoičnoj situaciji, branim se cinizmom, tačnije autocinizmom. Komedija je u suštini pogled na život.

A stylized graphic of the number 90, composed of two vertical bars for the '9' and a diagonal bar for the '0'.

SLOBODAN SELENIĆ: 90 GODINA OD ROĐENJA

scena

Privedila > Milena Kulić

Piše > Ksenija Radulović

Slobodan Selenić, profesor dramaturgije

Uz knjigu **Dramski pravci XX veka**

Slobodan Selenić je tokom trideset godina (1965–1995) predavao Pozorišnu i radio dramaturgiju na Katedri za dramaturgiju Fakulteta dramskih umetnosti (ranije, Akademija za pozorište, film, radio i televiziju), a u periodu od 1981. do 1983. bio je i dekan ove ustanove. Njegova teorijska i predavačka ekspertiza odnosi se na pozorište i dramu 20. veka, materiju koja se izučava na četvrtoj godini studija. Kao profesor na završnoj godini, Selenić je bio i mentor diplomskih radova studenta Dramaturgije iz predmeta Pozorišna i radio dramaturgija (IV), a nakon njegove smrti ustanovljena je nagrada koja nosi njegovo ime i dodeljuje se za najbolju diplomsku dramu.

Na pomenutoj katedri Selenić pripada jednoj od najranijih generacija predavača, koja u profesionalnu pozorišnu delatnost kao i pozorišnu pedagogiju ulazi bez formalne teatarske edukacije. Naime, Katedra za dramaturgiju osnovana je 1960, pa su u njenom formativnom dobu prvi predavači većinom bili naši istaknuti intelektualci i umetnici pretežno rođeni krajem 20-ih ili 30-ih godina 20. veka, koji su prethodno

stekli akademsko obrazovanje u nekoj od društveno-humanističkih oblasti na drugim fakultetima: Selenić kao anglista, njegov ispisnik Jovan Hristić kao filozof, i tako dalje. (Među malobrojnim izuzecima bio je znatno stariji Josip Kulundžić, koji je u oblasti pozorišta i opere delom školovan u inostranstvu.)

Novoosnovana edukativna platforma bila je koncipirana po ugledu na školu drame Univerziteta Jel (Yale), a njen profesionalni kadar, kojem se Selenić priključuje 1965. u zvanju docenta, odlikovao se temeljnim humanističkim obrazovanjem, poznavanjem istorije pozorišta i drame, ali naglašeno i savremenih teatarskih tendencija. Tokom prve godine pedagoškog staža predavao je klasi u kojoj su pored ostalih bili Filip David i Slobodan Stojanović, od kojih je bio neznatno stariji: u jednom intervjuu iz 70-ih, navodi da je pred prve časove bio „užasno uplašen“, verovatno više od samih studenata i da se „panično pripremao“ za nastavu.

Radi mlađih čitalaca treba napomenuti da je u periodu jugoslovenskog socijalizma do tog trenutka već u potpunosti afirmisan takozvani umereni modernizam u



Slobodan Selenić, foto: B. Lučić

umetnosti, čiju legitimizaciju na javnoj sceni je označila definitivna pobeda modernista u književnoj polemici s tradicionalistima još tokom 50-ih godina. Ova tendencija se u oblasti pozorišta radikalizuje pojavom Bitefa od 1967, kada Selenić pokazuje intelektualnu otvorenost i kompetentnost ne samo kao pozorišni kritičar nego i kao voditelj zapaženih televizijskih hronika ovog festivala. I sâm autor, dakle, pripada onom krugu naših pozorišnih intelektualaca koji su se afirmisali sredinom druge polovine prošlog veka, delajući u domenu teorije i/ili kritike kao modernisti u najširem smislu, s manje ili više izraženim bekgraundom građanske kulture.

Iako na planu dramskih tekstova koje je pisao nije bio naglašeno sklon estetičkim i poetičkim inovacijama ili dramaturškim eksperimentima, kao teoretičar bavio se prevashodno savremenom dramom koja – u širem rasponu varijeteta – odstupa od tradicionalističkog pristupa. To je i osnovni koncept njegove poznate knjige *Dramski pravci 20. veka*, do sada objavljene u tri izdanja (1971, 1979, treće i prošireno izdanje posthumno 2002). Zamišljena prevashodno kao udžbenik namenjen studentima, ova knjiga prirodno obuhvata period drame koji je Selenić i predavao na završnoj, četvrtoj godini studija Dramaturgije (20. vek). Ovo izdanje FDU sadržinski je podeljeno u sedam tematskih poglavlja: Avangardna drama, Ekspresionizam, Epsko pozorište, Teatralizam, Filozofska drama, Simbolistička i poetska drama, Novi ritualni teatar.

Već iz naslova pomenutih poglavlja (pre svega novi ritualni teatar, pa i epsko pozorište) moguće je uočiti da Selenić u studije drame 20. veka u određenoj meri uključuje i pojam pozorišta ili scenske prakse. Takav pristup može se razumeti ako imamo u vidu da je istorija zapadnog teatra u osnovi tekstocentrična – njenu dominantnu ili magistralnu struju u raznim epohama čine predstave realizovane na osnovu dramskog teksta, zbog čega se i uspostavlja neminovno „dijalektički“ odnos na relaciji tekst-scena. Naravno, u stoleću na koje se autor fokusira, ova relacija – usled izolovanja režije kao

autohtone umetničke discipline – postaje još složenija i izoštrenija.

Osim što u studiju o dramskim pravcima 20. veka uvrštava i određene radikalne scenske prakse druge polovine stoleća (pre svega američku pozorišnu avangardu, kao najrecentniji teatarski fenomen u periodu u kojem knjiga nastaje), Selenić slično postupa i s nešto starijim opusom Bertolda Brehta koji prezentuje jednako u teorijskom, dramskom i rediteljskom domenu. Opravdanost takvog pristupa pronalazi se u samoj prirodi Brehtovog nasleđa, kao tripartitne sinteze navedenih oblasti. (Ukratko, da bi se Brehtove drame razumele i scenski interpretirale, odnosno režirale, neophodno je imati u vidu i osnovne teorijske postulate njegovog pozorišnog koncepta.)

Selenić jasno ističe da nema ambiciju da njegova knjiga bude istorija drame 20. veka, nego sistematični prikaz najmarkantnijih tendencija tokom njenog razvoja, odnosno opis najvažnijih istraživanja koja su dala obeležje dramskoj književnosti i pozorištu savremenog doba. A to su, na prvom mestu, one dramske (i/ili teatarske) tendencije koje se u manjoj ili većoj meri udaljavaju od konvencija realizma, kao dominantnog nasleđa tradicije. Među reprezentantima avangardne drame to su najpre njeni prethodnici Alfred Žari, Gijom Apoliner, dadaisti i nadrealisti, pa potom i ključni autori Semjuel Beket i Ežen Jonesko; dalje, poglavlje o ekspresionistima autor prezentuje kroz dve osnovne struje ovog pravca u drami, subjektivističku (August Strindberg, Frank Vedenikd, Judžin O'Nil itd) i društveno angažovanu (Ernst Toler, Gerhart Hauptman itd.), dok je Breht ključni predstavnik epskog pozorišta. Pojavu teatralizma simbolizuje Luidi Pirandelo, filozofsku dramu Žan Pol Sartr i Alber Kami; glavni predstavnici simbolizma u drami su Moris Meterlink i Viljam Batler Jejts, dok poetsku dramu oličavaju Pol Klodel, Anri de Monterlan, T. S. Eliot i F. G. Lorca. Najzad, poslednje poglavlje objedinjeno pojmom novi ritualni teatar, posvećeno je nekim fenomenima: već pomenutoj američkoj pozorišnoj avangardi, ali, pored toga,

i teorijskom nasleđu Antonena Artoa (s obzirom da onog praktičnog u njegovom slučaju gotovo i nije bilo), Žana Ženea te odrednici *pojam pozorišta* (*the idea of the theatre*) koju Frensis Fergason razvija u knjizi kod nas objavljenoj pod naslovom *Suština pozorišta* (1970).

Autor ističe da se drama 20. veka ne razvija pravolinijski u odnosu na tradiciju koja joj je prethodila, referišući se pri tome na ideju ruskog formaliste Viktora Šklovskog o razvoju umetnosti u iskidanoj „cikcak“ liniji. Takođe se uočava intelektualna i estetička obesređštenost drame pomenutog stoleća, koja vodi poreklo iz raznovrsnih polaznih tačaka u kojima različiti autori pokušavaju da pronađu izvoriste neke nove dramske tradicije. Selenić ocenjuje da pitanje originalnosti i posebnosti u tom periodu dobija prioritarno mesto u zahtevima koji se postavljaju pred stvaraoce. Njegova sumarna ocena je da je drama 20. veka donela veliki broj začetnika i mali broj sledbenika novih tradicija – koje najčešće bivaju napuštene tek što su začete: naravno, ovde je reč o brzom zastarevanju avangarde, odnosno o brzom nastajanju novih avangardi. Kao primer za takvu tvrdnju, Selenić se oslanja na vodećeg ranog teoretičara drame apsurdna Martina Eslina, koji ukazuje na paradoks recepcije *Čekajući Godoa*, kao amblemskog dela ovog pravca: Beketov komad je na prvoj londonskoj izvedbi 1955. dočekan uglavnom s nerazumevanjem (kao opskuran ili sveden na brbljanje bez smisla), dok je druga postavka u istom gradu, za manje od jedne decenije (1964) izazvala pretežno oduševljenje; kritika je dramu već tada tretirala kao modernu klasiku – ali uz ocenu da su njeno značenje i simbolizam *previše jasni*.

Dramski pravci 20. veka su eruditna i analitički izbalansirana studija o odabranim fenomenima moderne dramatičke, zasnovana i na referentnoj bibliografiji od više desetina jedinica inostranih autora, od kojih su neke u trenutku realizacije rukopisa reprezentovale najrecentnije teorijske artikulacije u predmetnoj oblasti. Pored toga, Selenićev pristup uravnotežen je i u pogledu vrednosne valorizacije pojava o kojima piše: bez apologetskog odnosa,

on zapravo pruža uvid u procese i strategije razvoja dramskih pravaca i autora jednog „obesredištenog“ stoleća, u njihovo mesto u jednom širem koordinatnom sistemu. Tako na primer, autor Pirandela sagledava kao pisca briljantnog spekulativnog uma, čije teorijske ideje nisu uvek pronalazile idealne ili adekvatne dramske modalitete. Zanimljiv je i njegov pogled na predstavnike američke pozorišne avangarde (čije predstave je mogao da vidi u prvim godinama Bitefa): analizujući i međusobno poredeći postupke Living teatra, Pitera Šumana (trupa „Hleb i lutke“) i Ričarda Šeknera, autor navodi da je mesijanska ambicioznost Šumanove trupe „taman u potrebnoj meri manja nego kod Livingovaca“, ali i da je način obraćanja iracionalnom potencijalu gledalaca znantno prirodniji. Na drugoj strani, Šeknerova teoretizacija i organizovanje ideja artikulisaniji su nego u slučaju prethodno pomenutih

trupa, ali zasnovane na nizu „strogih i suvih racionalizacija“.

Najzad, svestan da nije moguće koncipirati preciznu i nedvosmisleno klasifikaciju u okviru materije kojom se bavi, Selenić ističe i raznolikost autorskih odnosa prema pojmu revolucije (društvenog angažmana), odnosno promene društvenog sistema, kao jedne od ključnih debatnih tema savremenog doba. U tom pogledu nema jednoznačnog odgovora na pitanje prirode promene – naime, da li se promenom pojedinca može izvršiti promena sveta, ili je, obrnuto, za promenu jedinke neophodna je promena sistema? Kako autor ukazuje, ključni dramatičari 20. veka u ovom domenu opredeljuju se jasno – ali u dijametralnim pravcima.

Piše > Milena Kulić

Kritičko nasleđe Slobodana Selenića: povodom obeležavanja devedeset godina od njegovog rođenja

Slobodan Selenić (1933–1995) bio je značajna pojava u kulturnom životu svog vremena: romanopisac, akademik, profesor, teoretičar, urednik i kritičar, koji je bitno uticao na suvremenu misao o drami i pozorištu, a i danas predstavlja nezaobilaznog izučavaoca moderne drame. Kratkim pregledom najznačajnijih dela za pozorišno-dramsku umetnost, s posebnom pažnjom na pozorišne kritike i teorijsko-kritičku misao o domaćoj drami, pokušaćemo da podsetimo na misao Slobodana Selenića, povodom obeležavanja devedeset godina od njegovog rođenja, u trenutku kada smo sigurni da je Selenić *čovjek našeg vremena*. Namera ovako formirane teme jeste da se izdvoje teorijski postulati njegovih dela, a obuhvaćena su i teorijsko-kritička razmatranja dramske umetnosti u kontekstu Selenićevog opusa. Teorijsko-kritička misao je nedovoljno istražena u ovim okvirima. Iako je recepcija njegovih knjiga bila uglavnom pozitivna i afirmativna, čini se da je izostala recepcija u onoj meri koju Slobodan Selenić zaslužuje.

Antologija Slobodana Selenića *Avangardna drama* (1964) ključna je publikacija kod nas kada je reč o avangardnoj drami. U ovoj knjizi okupljeni su Alfred Žari (*Kralj Ibi* ili *Poljaci*), Gijom Apoliner (*Teresijine dojke*), Stanislav Vitkjevič (*Ludak i opatica* ili *Nema zla što ne bi još na gore izišlo*), Ežen Jonesko (*Čelava pevačica*), Žan Žene (*Balkon*), Tadeuš Ružević (*Kartoteka*), Harold Pinter (*Bez pogovora*), Norman Simpson (*Zveket koji odjekuje*), Edvard Olbi (*Zoološka priča*). Avangardna drama se suprotstavlja klasičnim principima dramaturgije i time ostvaruje otklon od aristotelovskih principa, što Selenić vidi kao dragocenu afirmaciju dramskog principa. Predgovor antologiji *Avangardna drama* predstavlja izuzetno značajnu analizu savremenih kretanja dramskih žanrova 20. veka i teorijskog tumačenja avangardne drame i njenog „revolta prema klasičnoj dramaturgiji“, koji proističe iz dramskog sveta u kojem čovek postaje nevažan, pa njegovo stradanje postaje „gorka farsa“.

U knjizi *Angažman u dramskoj formi* (1965) Slobodan Selenić navodi da se pojam angažovane književnosti, po pravilu, prvenstveno vezuje za pojavu i delo Žan-Pola Sartra, te se i tumači u onom smislu koji je datom pojmu pripisao ovaj francuski pisac i filozof. On je negirao postojanje teorijskog obrasca po kojem neko umetničko – književno ili pozorišno – delo može biti stvarano (pa ni Aristotelova *Poetika* ne može biti obrazac već samo primer). Selenić razmatra do koje mere je moguće uspostaviti pravila po kojima se gradi dramska forma, kao i do koje mere je određena perspektiva posmatranja savremene literature. Polazeći od pretpostavke da u 20. veku ne postoji samo jedan dominantni dramski izraz, Slobodan Selenić u knjizi *Dramski pravci 20. veka* (1971) ukazuje na karakteristična kretanja u svetskoj i srpskoj drami koja se suprotstavljaju realističkoj dramskoj formi. Iako su *Dramski pravci 20. veka* proizašli iz „gomile originalnih spisa i hartija sa komentarima“ za predavanja na Grupi za dramaturgiju, ova knjiga Slobodana Selenića predstavlja dragocen vodič kroz dramaturške i pozorišne lavirinte 20. veka. Autor *Dramskih pravaca 20. veka* (1970. prvo izdanje) i *Angažmana u dramskoj formi* (1965), i antologija *Avangardna drama* (1964) i *Savremena srpska drama* (1977), svoju misao o drami zasniva na teoriji o hibridnosti žanrova, čime negira Bodrijarov zaključak da je s pozorištem gotovo („Simulations“, *Continental Aesthetics, Romanticism to Postmodernism*, 2001, 413). U pokušaju da sistematično prikaže najbitnije tendencije u razvoju drame 20. veka i da prikaže aktuelne dramaturške ambicije, Selenić je napravio uslovnu klasifikaciju na sedam pravaca: avangardna drama, ekspresionizam, epsko pozorište, teatralizam, filozofska drama, simbolistička i poetska drama, novi ritualni teatar. Navodi istaknute teoretičare i dramske pisce koji su obeležili savremenu teatrološku misao. Tu su Alfred Žari, Apoliner, dadaisti, nadrealisti, Beket, Jonesko, subjektivistička struja (Strinberg, Vedekind, O' Nil), društveno angažovani ekspresionizam (Hauptman, Toler, Čapek), Breht (Brehtova teorija drame, Breht kao reditelj), Pirandelo, Sartr, Kami, simbolistička drama (Meterlink,

Jejts), poetska drama (Kloder, Monterlan, Eliot, Lorca), novi ritualni teatar (Arto, Ferguson, Living teatar, Šekner, Šuman, Helprin, Žan Žene). Naspram *Avangardne drame*, u kojoj Selenić preispituje evropske i svetske tokove i okvire avangardne drame, u *Antologiji savremene srpske drame* (1977) on preispituje savremene tokove u srpskoj drami. Razmatra Đorđa Lebovića i Aleksandra Obrenovića (*Nebeski odred*), Miodraga Pavlovića (*Pre toga*), Velimira Lukića (*Dugi život kralja Osvalda*), Borislava Mihajlovića Mihiza (*Banović Strahinja*), Jovana Hristića (*Savonarola i njegovi prijatelji*), Aleksandra Popovića (*Čarapa od sto petlji*), Borislava Pekića (*Generali ili srodstvo po oružju*), Dušana Kovačevića (*Maratonci trče počasni krug*) i Ljubomira Simovića (*Čudo u Šarganu*). Selenić u predgovoru daje i uslovnu klasifikaciju na prvi period (1944–1956), drugi period (1956–1965) i treći period u razvoju savremene srpske drame (od 1966. nadalje).

Počev od 1956. godine, Slobodan Selenić je objavljivao pozorišnu kritiku u *Borbi* (do 1968. godine), da bi sa njom završio u *Politici Ekspres* (1974–1978). Iako se pozorišnom kritikom aktivno bavio svega šesnaest godina, njegovi kritički tekstovi ostaju antologijski trag jednog vremena i jedne pozorišno-dramske epohe. Misao Slobodana Selenića o drami i pozorištu ostala je po strani od ozbiljnije pažnje istoričara drame i pozorišta. Rasuti po časopisima i dnevnim novinama, tekstovi Slobodana Selenića, uprkos kritičkom umu i britkoj reči, ostali su neproučeni i analitički nepročitani do kraja. Godine u kojima aktivno piše pozorišnu kritiku Selenić označava kao vreme „rediteljske despotije“. Od 1956. do 1968. godine najviše je pisao o srpskim dramskim piscima. Uprkos ograničenom i fiksiranom formatu pozorišne kritike, Selenić u esejičkoj formi uspeva da definiše pouzdane sudove o domaćoj drami, o situaciji u teatru njegovog vremena i da pruži temeljnu elaboraciju i analizu. Od 1956. do 1968. najviše je pisao o srpskim dramskim piscima, o Jovanu Steriji Popoviću, Nušiću, Crnjanskom, Milutinu Bojiću, Josipu Kujundžiću itd. Istovremeno, prati mlade dramske pisce Đorđa Lebovića, Aleksandra



Slobodan Selenić, foto: B. Lučić

Obrenovića, Miodraga Pavlovića, Jovana Hristića, Velimira Lukića, Milicu Novković i Aleksandra Popovića. Tek 1974. godine Slobodan Selenić nastavlja sa pozorišnom kritikom, onda kada se u pozorišnom svetu pojavila *Hasanaginica* Ljubomira Simovića, Velimir Lukić napisao *Aferu nedužne Anabele*, a u dramsku književnost ulazi Dušan Kovačević. Kritiku prestaje da piše 1978. godine (tada mu kao preterano pohvalan u *Politici Ekspres* odbijaju tekst „Nako ljudski“ o predstavi *Međa Vuka Manitoga* Matije Bečkovića u dramatisaciji Borislava Mihajlovića Mihiza), u času kada su se tek mogle očekivati njegove kritičarske sinteze, kako zaključuje Feliks Pašić, istraživač Selenićevog esejističkog opusa, u jedinoj knjizi o Selenićevoj pozorišnoj kritici *Dramsko doba. Pozorišne kritike 1956–1978*. (prir. Feliks Pašić, Sterijino pozorje, 2005). Pozorišnu kritiku Selenić počinje da piše u pravom trenutku, na početku razdoblja koje je, kako je sam konstatovao u predgovoru svojoj Antologiji savremene srpske drame (1977), nagovestilo „bolje dane srpske dramaturgije, posle desetak sušnih godina, od završetka Drugog svetskog rata do 1956. godine“.

Već u kritičarskim počecima bilo je jasno da je za njega književni predložak nezaobilazna pretpostavka određene pozorišne predstave. Smisao za uočavanje dramaturških vrlina jednog pozorišnog komada neodvojiv je od Selenićevog osećaja za suštinsko u dramskom delu (v. Pašić 2004: 80), a to suštinsko traži upravo u aktuelnom kontekstu drame „pri čemu se s naročitom osetljivošću osvrće na etičke korelacije teme ili postavljenog problema“ (Pašić 2004: 80). U nastojanju da vidi stariji tekst na pozornici njegovog vremena u novom kontekstu i sa novim značenjem, Selenić je esejističkim radom pokušao da nagovesti u kojoj meri dramska klasika korespondira sa aktuelnim vremenom i društvenim zbivanjima, u kojoj meri su ta dramska pitanja društveno relevantna i koji je smisao, eliotovski rečeno, prošlog u sadašnjem.

Već 1957. godine Selenić uočava *Nebeski odred* Đorđa Lebovića i Aleksandra Obrenovića kao „prekretničko delo u posleratnoj dramaturgiji“ (Marjanović 2000: 170).

Neosporan i očigledan zamah u razvoju srpske drame desio se od sredine šeste decenije prošlog veka i drame *Nebeski odred* „uspostavljajući taj period kao prirodnu grnicu od koje legitimno govorimo o savremenoj srpskoj drami, u njenom punom kapacitetu i značaju (Radonjić 2017: 18). Ukazujući na vremensku dimenziju u kojoj su se pisci našli, a koja je u mnogo čemu odredila tok posleratne dramaturške misli, ovi pisci bili su prisiljeni da „pišu u duhu socijalističkog realizma, s obzirom na poznatu činjenicu da sama priroda pozorišne umetnosti uslovljava strožu ideološku cenzuru“ (Marjanović 2000: 170). Obrenović i Lebović su vrlo mladi napisali delo koje može predstavljati „veliku etičku alegoriju o ljudskoj prirodi“ (Stamenković 1987: 56), a koja otvara diskurs „angažovane filozofske i moralističke drame (Palavestra 1998: 148–149), što je, bez dileme, imalo uticaja na nastupajuće dramaturške tokove. Obrenović i Lebović bili su mladi (imali su dvadeset i osam godina), ali je Slobodan Selenić, u trenutku kada je zabeležio pojavu *Nebeskog odreda* imao svega dvadeset i četiri godine. Baveći se Selenićevom kritikom domaće drame, Feliks Pašić ističe prisutnu generacijsku bliskost između pisaca i kritičara, osim očigledne bliskosti „u pogledu na zadatak teatra da se suoči sa krupnim pitanjima čovekove egzistencije, da im, koliko god sa entuzijazmom bez iskustva, priđe hrabro i pokuša na njih odgovoriti pomoću ubedljivih umetničkih argumenata“ (Pašić 2004: 80). Takva Selenićeva pozorišna filozofija može se uočiti u esejima o Sterijinim delima. U slučaju *Zle žene*, Selenić smatra da je „tekst racionalistički didaktičan, esnafski sladunjav i etički prevaziđen“ (Pašić 2004: 80), te je tako veselo pozorje postalo „tužno u svojoj malograđanskoj docilnosti, od reditelja se traži da radikalno i hrabro interveniše u dramskoj materiji kako bi kroz ‚igleni ušicu stila‘ provukao njen današnji smisao“ (Pašić 2004: 81). U eseju je primetna slutnja da je reditelj Vasilije Popović pravcem u kojem je poveo predstavu protivurečio prirodi komada i da upravo zbog toga nema rezultata. Blagonaklon prema glumcima, Selenić je smatrao da bi talentovan glumac morao da se oslobodi

„pogrešno shvaćene stilizacije i da mu reditelji čine rđavu uslugu kada ga podržavaju u njegovom manirizmu“ (Pašić 2004: 81).

Nušićevi komadi za Selenića su vrlo važan deo literarne i pozorišne istorije, jedan sociološki podatak o jednom vremenu (v. Pašić 2004: 82). Nušićeva komika prepoznavanja bitno je obeležje dramskog sveta, zbog toga je Seleniću važno da njegove dramske ličnosti identifikujemo sa onim što poznajemo u životu i prepoznamo u svetu oko nas. Selenić i u slučaju *Gospođe ministarke* traži tu „čudesnu sličnost“ između stvarnosti i dramskog teksta, ali ta sličnost izostaje u predstavi Bojana Stupice u kojoj se „iza spektra blještavih, mediteranskih živih scenskih boja Nušić jedva nazire“ (Pašić 2004: 82). O predstavi Bojana Stupice u kojoj je zbog hirovosti scenskih rešenja uklonio atmosferu nušićevske familijarnosti, Selenić piše da je „režija izneverila Nušića da bi izbegla čaršijsko u njemu“ (Pašić 2004: 82). Nušića bi trebalo približiti savremenom gledaocu sredstvima koja su prilagođena njegovom vremenu. Selenić kao žrtvu rediteljske delokalizacije nušićevske atmosfere i komike vidi glumce, kao što je, u slučaju *Gospođe ministarke*, Mira Stupica koja je zajedno sa ostalim glumcima sledili rediteljevu ideju. Selenić u svojim esejističkim zapisima, povodom predstave, ali ne isključivo o predstavi, oseća dužnost da izloži svaku pojedinost određene interpretacije, i kada je, po njegovom mišljenju, u potpunosti pogrešna, ali i onda kada se književni tekst u brukovski praznom prostoru predstavlja u književnom diskursu na ispravan način.

Iako je Slobodanu Seleniću srpska drama bila primarna osnovica pozorišta u nas koja je izazivala polemiku i suprotstavljanje, pred jednim piscem i njegovim dramama ostao je nem. *Konak* i *Tesla* Miloša Crnjanskog ocenjeni su kao neuspeli. *Konak* je za Selenića „opterećen istorijskim detaljima, što nikako nije legitimacija dovoljna za ulazak u literaturu“, iako je smatrao da je istorijska građa sama po sebi drama, savremena ocena tog komada jeste suštinsko prenošenje istorije u literaturu (1959):

Drama i komedija, ridikul i tragedija, farsa i blasfemija, skorojevički dvor i providna misterija, nacionalna zavisnost i politička anarhija, zaostalost i kraljevska histerija – kovitlac jedan šarolik i tužan, neprijatan, doba državne, političke i društvene katarze – jasno jedno doba. Nesrećna dekada naše prošlosti kao da je htela da postane pozorišni komad naroda koji se ne vidi na pozornici, stotine statista – namesnika, ministara, predsednika vlada, i dva kralja i dve kraljice u fokusu pozorišnih reflektora. Kakav strahovit čiftinski spektakl (Selenić 2005: 96).

Tesla, s likovima koji su tek „grube crno-bele senke u tom komadu nema mesta ni za žive ljude, ni za objektivniju i dublju misao“. Selenić je sasvim uveren u to da je *Tesla* najslabije delo Miloša Crnjanskog, koje „nad delom u opusu ovog velikog pisca neće predstavljati ništa, ni u pozitivnom ni u negativnom smislu“ (Selenić 2005: 99). Zato i kaže da bi „najradije zaboravio da je Crnjanski ikada napisao dramu koja se zove *Tesla*“ (Selenić 2005: 99):

Tesla je propao u nesceničnu prazninu koja se intenzivno, tokom čitave predstave, otvara negde između piščeve ambicije da bude veran biografskom portretu velikog naučnika, želje da da autobiografski prizvuk događajima na pozornici, i zahteva dramskog sažimanja i organizovanja te materije koja je unapred, sasvim nedramski, fiksirana podacima iz Teslinog života. (...) *Tesla* je jedna monotona i preduga priča u kojoj se pojavljuju dve lepe žene, Elen (u izvođenju Olivere Vučo) i Rozamond (u tumačenju Milene Dapčević), a da je dramski vrlo teško objasniti i psihološki prihvatiti njihovo postojanje, dok je sasvim nemoguće opravdati način na koji, u jednoj rečenici jednog od lica, izađu iz drame u kojoj su do tada igrale tako važnu ulogu (Selenić 2005: 99).

Nešto blagonakloniji biće Selenić prema *Maski* Miloša Crnjanskog, ali uz opasku da se „ova poetička komedija, s obzirom na svoje satiričko-komedijske invektive i misaono-filozofske poetizacije, jednom pojavila suviše rano, a drugi put suviše kasno“ (Pašić 2004: 85). Poetična komedija *Maska* prva je knjiga koju

je Miloš Crnjanski objavio, pa joj u izvesnom smislu, po Seleničevom shvatanju, pripada čast što je u literaturu uvela jednog od najvećih srpskih pisaca (Selenić 2005: 100). Prvi put je izvedena nekoliko dana posle smrti književnika, šest decenija nakon objavljivanja, zbog činjenice da ovaj tekst „zahteva vrstu pozorišnog pristupa za koji naši teatri, u prve tri decenije od njenog nastanka, nisu bili spremni“ (Selenić 2005: 100). Tek nakon što se srpski teatar oslobodio normativnih zahteva klasične dramaturgije scenska vrednost ovog komada mogla je biti oslobođena. Tu je Selenić bio u pravu. Bio je potrebno dobar osećaj za poetsko-filozofsku zidanicu da bi poetično, sa jedne strane, i smešno, sa druge strane bilo izgrađeno u jednu čvrstu scensku formu.

Za razliku od Miloša Crnjanskog, za Borislava Mihajlovića-Mihiza Selenić smatra da je „jedan pravi i naš dramski autor“. *Banović Strahinja* jeste istorijska drama, ali drama koja se bavi „čovekom u rasponima istorije prema kojoj autor ima jasan, dijalektički stav“ (Pašić 2004: 85). *Banović Strahinja* je jugoslovenska i srpska drama, o čemu Selenić piše:

Ne srpska u nacionalističkom i ne jugoslovenska u ilirskom smislu. Srpska je i jugoslovenska u načinu mišljenja, u govornoj fakturi, u karakteristikama, u problematici. Mihajlovićeva izvanredno sugestivna, poneseno barokna rečitost ima daleki i nenapadni prizvuk našeg nacionalnog smisla za epsko; likovi u njegovoj drami građeni su od karakterističkog slovenskog materijala, a poneki imaju najkomplikovaniju od svih mogućih duša – tamno nedokučivu i suludo samoispitivačku, veliku dušu iz ruke literature (Selenić 2005: 101).

Individualistički bunt protiv autoriteta, koji Selenić uočava u *Banović Strahinji* (u režiji Mate Miloševića) ima dramsku težinu u svetlu donhiterije ili u tonu rasirovskih junaka koji postupaju po dužnostima propisanoj zdravim razumom. (v. Selenić 2005: 144). Ti pravi dramski kvaliteti ove drame uverili su Selenića da je reč o pravom dramskom autoru, o autoru koji je „odviše pristrasno i u istorijsko-filozofskom smislu površno sagledao odnos pojedinaca

i autoriteta, koga ponekad predaleko odnese njegova retorska inercija, ali autor koji ima više nego dovoljno talenta da dramski saopšti svoje sadržaje“ (Selenić 2005: 145).

Za dramski komad Borislava Pekića *Generalni ili srodstvo po oružju* Selenić smatra da važi za najvrednija dela srpske komediografske literature: „Pekićeva sotija je dobra zato što je smešna, ali ozbiljna postaje zato što sadrži u sebi onu neophodnu osobinu koja običan aparat za nadraživanje naših senzornih periferija pretvara u književnost“ (Selenić 2005: 205). Selenić, sada već očigledno, „od komedije traži da ima dostojanstvo i literarni status; osetljiv je na njenu zloupotrebu, pošto je baš komedija kad se zloupotrebi, izuzetno efikasno sredstvo za lagodno, masovno i matematički precizno obeslovešćivanje jednog ili više naroda“ (Pašić 2004: 86). Vrlo dobar komentar Selenić je imao i za drugu jednočinku, *U Edenu, na Istoku* iako su u njoj likovi manje komedijski karakteri, nego u *Generalima*, pre se pojavljuju „sa značenjem i opštošću paradigme“ (Selenić 2005: 206). Prijatno pozorišno ostvarenje Selenić vidi i u prikazivanju *Kategoričkog zahteva* u Krugu 101 Narodnog pozorišta, u režiji Bore Grigorovića. U pitanju je primer dramskog teksta u kojem „dobro pronađena i postavljena situacija naizgled sama i bez napora proizvodi akciju, humor, karaktere, jednom rečju – pozorište“ (Selenić 2005: 207). Iako je Pekić dramsku književnost stvarao na margini svojih romana, primetno je da je njegov dramski opus (i ova dva dramska teksta o kojima piše Selenić) nastao na idejama tragikomične tendencije srpske drame druge polovine 20. veka, nakon realističko-simboliističke struje Aleksandra Obrenovića i Đorđa Lebovića u *Nebeskom odredu*. Istraživači se slažu u jednom, a sa njima i Slobodan Selenić – reč je o izuzetnom dramskom piscu, iako je nesrazmerno mali broj radova posvećen njegovoj pozorišnoj dramskoj umetnosti. Njegov dramski opus nedovoljno je istražen, sem fragmentarno, možda upravo iz onih razloga koje navodi Svetislav Jovanov: reč je o „samosvojnoj logici razvoja piščeve globalne poetike, koja u hronološkom smislu uglavnom odudara

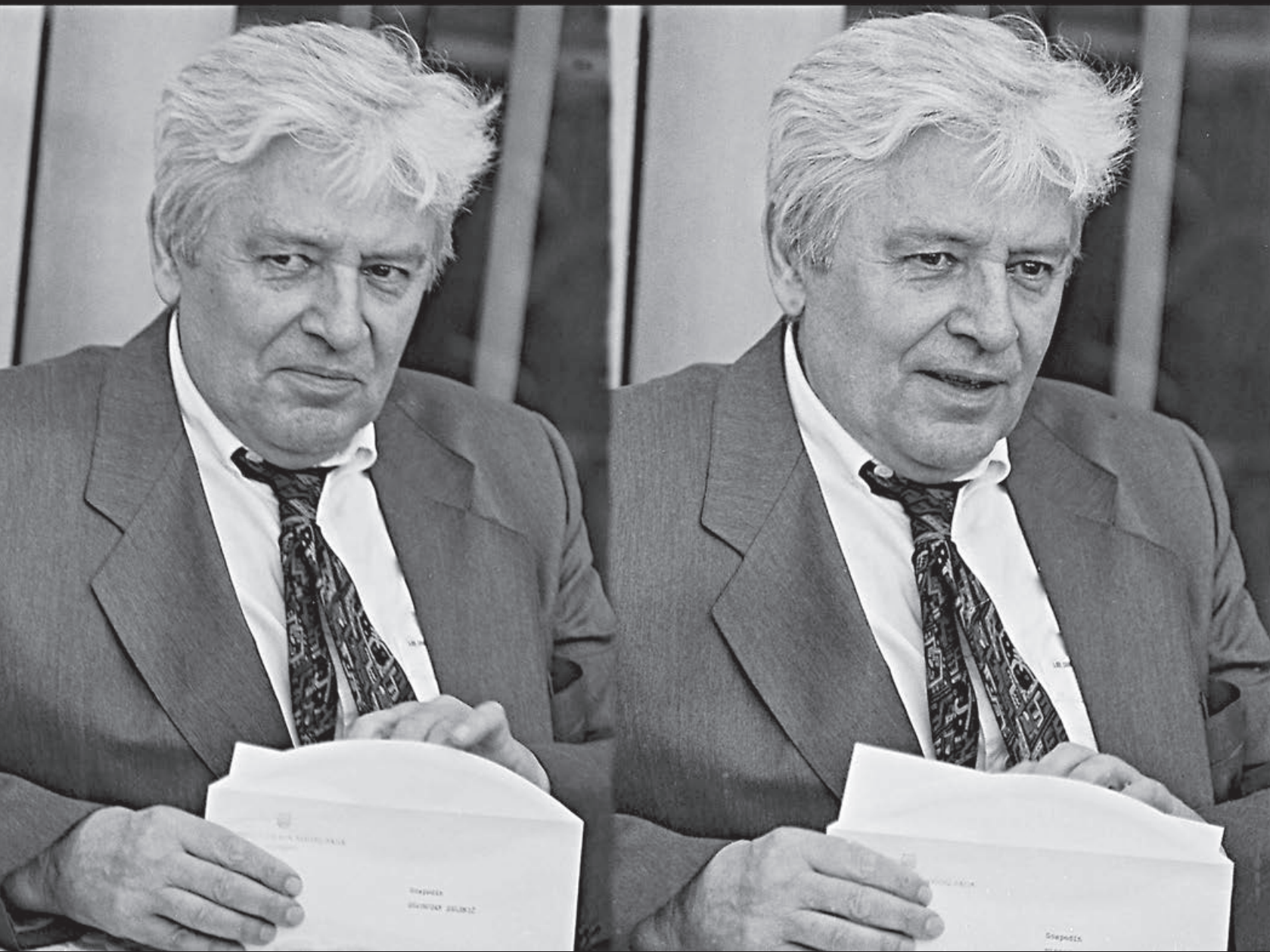
od dinamike smenjivanja“ (Jovanov 2006: 347). Stoga, možemo s pravom pretpostaviti da potpuna valorizacija i sistematizacija ovih dramskih eksperimenata tek predstoji. Palavestra primećuje, kao u dramama Dragoslava Mihajlovića, „iste, literarno još suptilnije razrađene kvalitete nove realističke drame konvencionalnog tipa“ (Palavestra 1972: 346), dok Slobodan Selenić ipak naglašava da se moramo „osvrnuti na osoben dar i smisao za smešno i burleskno u nekoliko drama Borislava Pekića“.

Iako je recepcija Selenićeve teorijsko-kritičke misli o drami bila izrazito pozitivna, i uprkos tome što se često ukazuje na njegov izuzetni uticaj na razvoj srpske drame i pozorišta, gotovo u potpunosti je izostala obuhvatna monografska istraživačka sinteza. Postojeća literatura koja se bavi Selenićevim delom usmerena je u prvom redu na pojedinačne aspekte njegovog proznog i dramskog opusa, izuzevši knjige Spomenica Slobodana Selenića (SANU, 2004) i Dramsko doba (Sterijino pozorje, 2005). Iako ove knjige daju značajne podatke o temi, ne mogu se smatrati dovoljno obuhvatnim jer njima nisu problematizovani svi delovi Selenićevog opusa. Namera ovog teksta jeste da se sintetišu značajni elementi Selenićevog teorijsko-kritičkog rada, uz podsetnik na neke od zaključaka koji su uticali na razvoj dramaturške i teatrološke misli današnjice.

CITIRANA LITERATURA

- Jovanov, Svetislav (2006). „Gore je dole, ili maska svih maski“, *Roboti i sablasti: izbor iz neobjavljenih drama*, Novi Sad: Solaris.
- Marjanović, Petar (2000). „Pred vratima pakla (Đorđe Lebović i Aleksandar Obrenović, Nebeski odred)“. *Srpski dramski pisci 20. stoleća*. Novi Sad: Matica srpska.
- Palavestra, Predrag (1972). *Posleratna srpska književnost*, Beograd: Prosveta.
- Pašić, Feliks (2004). „Slobodan Selenić, kritičar domaće drame“, *Spomenica Slobodana Selenića*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.
- Palavestra, Predrag (1998). *Jevrejski pisci u srpskoj književnosti*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Radonjić, Miroslav, Miki (2017). „Savremena srpska drama; osnovni pojmovi i vremensko određenje“. *Begunci iz beznađa: Dramski opus Vide Ognjenović u kontekstu savremene srpske dramaturgije i književne tradicije*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine.
- Selenić, Slobodan (2005). *Dramsko doba. Pozorišne kritike 1956–1978*. Priredio Feliks Pašić. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Stamenković, Vladimir (1987). „Igra oko života i smrti“ (Nebeski odred Đorđa Lebovića i Aleksandra Obrenovića u Srpskom narodnom pozorištu), *Pozorište u dramizovanom društvu*. Beograd: Prosveta.





Slobodan Selenić, foto: B. Lučić

Piše > Vladislava Gordić Petković

Bez retorske inercije: Slobodan Selenić između pisanja proze i proučavanja drame

Po rečima Srđana Orsića, Slobodan Selenić je u svojoj generaciji stvaralaca jedan od „najučenijih, najangažovanijih i najčitanijih pisaca“ (Orsić 2014: 214). Njegov trag vidljiv je u trideset i pet godina prisustva na književnoj sceni, u dugogodišnjem angažovanju na Fakultetu dramskih umetnosti, u pozorišnoj kritici koju je aktivno pisao od vremena kada je bio student. Poznat po cizeliranom stilu, razbokorenoj sintaksi i delikatnom strukturisanju tema, motiva i kulturološko-ideoloških platformi svoje proze, Selenić je uvek nastojao da jezik njegovog dela adekvatno i primereno posreduje poruku koja je bremenita zapitanošću, konfliktima, pobunama i nemirom svake vrste; nastojao je da ne bude autor „koga ponekad predaleko odnese njegova retorska inercija“, kakav je bio Borislav Mihajlović Mihiz, o čijoj drami *Banović Strahinja* Slobodan Selenić piše pozorišnu kritiku u kojoj upotrebljava upravo ovakvu opasku (Selenić 2005: 145). Milena Kulić podseća nas da je Selenić objavljivao pozorišnu kritiku od 1956. do 1968. u „Borbi“, te potom u

„Politici ekspres“ od 1974. do 1978. Tih aktivnih šesnaest godina angažmana „ostaje po strani od ozbiljnije pažnje istoričara pozorišta“ (Pašić 2004: 79): „U potrazi za idejom dramskog teksta, bilo srpskog ili drame evropske struje, Selenić se bavio piščevim stavom prema vremenu i etičkim dilemama ljudi u njemu“ (Kulić 2020: 205).

Knjigu *Dramsko doba*, koja sabira pozorišne kritike pisane između 1956. i 1978, priredio je za izdanje Sterijinog pozorja teatrolog Feliks Pašić, i ona svedoči o širini kakvu je morao imati pozorišni kritičar koji je na prostoru nekadašnje Jugoslavije pratio Dubrovačke ljetnje igre i repertoare beogradskih, zagrebačkih i ljubljanskih teatarskih kuća, gledajući drame Krleže i Borislava Mihajlovića Mihiza, Iva Vojnovića i Đorđa Lebovića, Marina Držića, Velimira Lukića, Branislava Nušića i Miloša Crnjanskog. Selenićeva knjiga *Dramski pravci dvadesetog veka* objavljena je prvi put 1979; drugo izdanje usledilo je osam godina docnije, a treće, izmenjeno i dopunjeno, objavljeno je 2002. Prvo izdanje bilo je

namenjeno studentima Akademije za pozorište, film, radio i televiziju, koja 1973. menja ime u Fakultet dramskih umetnosti (FDU), a tako i oba potonja. Kao istraživač i teoretičar drame, Selenić je studiozan i analitičan, precizan i u postavljenim kompozicionim i tematskim načelima dosledan; njegov je diskurs uronjen u adekvatnu terminologiju i premrežen valjanom naučnom aparaturom. Egzaktnost njegovog jezika, pedantna eksplikativnost, erudicija i dosledna akribičnost olakšavaju hod kroz raznorodne opuse koji obrazuju (kon)tekst savremene drame, kako običnom čitaocu, tako i teatrologu.

Dramski pravci dvadesetog veka, sedmodelna studija sa udžbeničkom namenom, predstavila je, sažeto i dinamično a ipak sintentično i problemski, najvažnije stvaraoce avangardne drame (Alfreda Žarija, Gijoma Apolinera, Semjuela Beketa i Ežena Joneska), potom predstavnik ekspresionizma (Augusta Stindberga, Franka Vedekinda, Judžina O'Nila, Gerharda Hauptmana, Ernsta Tolera i Karela Čapeka), Bertolta Brehta i Luidžija Pirandela, predstavnik filozofske drame (Žan-Pol Sartra i Albera Kamija), predstavnik simbolističke i poetske drame (Morisa Meterlinka, Vijilama Batlera Jejtisa, Pola Klodela, Anrija Monterlana, T. S. Eliota i Federika Garsija Lorku), a zaključno poglavlje bilo je posvećeno Antonenu Artou, Frensisu Fergasonu, Living teatru, Žan Ženeu i drugim predstavnicima Novog ritualnog teatra.

Selenić je želeo da sistematizuje difuzni i heterogeni svet drame dvadesetog veka, koju karakteriše „intelektualna i estetička besprednost“ (Selenić 2002: 14). Potraga za polaznom tačkom nove dramske tradicije vidljiva je kao pokušaj koji se uvek vezuje za neko drugo mesto. Kad govori o avangardnoj drami, Slobodan Selenić primećuje da se u delima Beketa i Joneska smenjuju tragične i komične epizode, a tragičnu farsu opisuju kao posebnu vrstu dramskog diskursa koja izmiče tradicionalnim kategorizacijama, budući da demonstrira opštost, veličinu i ambiciju koje tradicionalno pripadaju tragediji. Selenić ističe da je radnja svedena na ništavilo stoga što je i svet iz kog autori govore obeležen

apsurdom: to je svet nasilja, mučenja i obesmišljenosti. Ta je obesmišljenost primetna na nivou radnje i likova. Nastojeći da predstavi „dramaturške ambicije i tehničke osobenosti“ u razvoju drame dvadesetog veka, Selenić ipak nema ambiciju da napiše istoriju savremene drame. Istorija bi podrazumevala red mrtvila i mrtvilo reda, a autor ove knjige ipak smatra da je njegov zadatak manje periodizacijski a više istraživački: stoga i kaže da je njegova knjiga „opis najvažnijih istraživanja koja su dala obeležje dramskoj literaturi i teatru našeg vremena“ (Selenić 2022: 15).

Legenda o Vavilonskoj kuli je „mit o osuđenosti različitih jezičkih i kulturnih zajednica na nerazumevanje ili zaludno tumananje u naporu da se približe“, napisao je u knjizi eseja *Vavilonski razgovoru* Svetozar Koljević (Koljević 2007: 7). Sučeljavanje kultura i različitih pogleda na njih nije sasvim zaludan posao, naročito ne u svetu koji opstaje na paradoksu: premrežen granicama i međama, taj svet više nego ikad teži da bude jedno od Istoga. Koljević je ovaj zbir osam eseja sačinio kao posvetu predanosti i odanosti najboljim piscima srpskog jezika: Andriću, Crnjanskom, Tišmi i Seleniću. Poetičke raznorodnosti ovih autora u imagoški kvartet spaja pogled na Drugo i Drugog, prepoznavanje kulturoloških razlika, ali i metafora Vavilona. Ulrich Bielefeld (1998: 109) tvrdi da „stranac postaje neprijatelj kad mu se oduzme individualnost“, što je „u vezi sa kolektivizacijom vlastitog u velikim grupama“, biti stranac nije suština Drugog, nego proizlazi iz odnosa prema Drugom, proizlazi iz prepoznavanja granice (prostorne, duhovne, kulturne, ideološke). Susreti kultura ne odigravaju se uvek na bojnopolju, ali ni laboratorijska čistota umetničkih uzleta nije njihov prirodan prostor ništa više.

Progovorimo li danas o uticaju proznog dela Slobodana Selenića, naći ćemo na tragu koji nepokolebljivo vodi ka istraživanju tema Drugog, alteriteta, razlike u svim njenim filozofskim, sociološkim i kulturološkim implikacijama, ali isto tako i etničkim i ontološkim pitanjima pripadnosti. Tematski i stilski, romani poput

Očeva i oca ili *Prijatelja* ne pripadaju stvarnosnoj prozi jer su njihove teme i njihov jezik zasnovani na građenju kompleksnih metafora o sukobima i previranjima, na istraživanju idioma junakinja i junaka sa posve različitim klasnim i intelektualnim zaleđem. Selenić se bavio promenljivim uspehom ideoloških, socijalnih i kulturoloških integracija u svetu nakon Drugog svetskog rada koji je, u njegovom viđenju, ostao okovan političkim podelama i klasnim sukobima. Selenićevi romani inkorporiraju u novijoj istoriji utemeljene zaplete, etičke dileme i pregnantan jezik, ali za današnje tumače, oni ostaju arena drugosti u kojoj se zbiraju svedočanstva o nemogućnosti prevazilaženja kulturoloških prepreka, bilo da je u pitanju slika razarajućih razlika dva etnosa kao u *Očevima i ocima* ili pak drama porodičnih odnosa kao u romanu *Pismo glava*.

Gde vidimo odjeke Selenićeve proze? Na neočekivanim rukopisima i poetikama, moglo bi se reći, iako bi za šire istraživanje uticaja koji njegovi romani vrše na srpsku prozu kraja dvadesetog i početka dvadeset prvog veka valjalo uroniti u intergeneracijske poetičke dijaloge. Jedan je primer koji može poslužiti razmatranju jednakosti u razlikama. Na prvi pogled, postavka zapleta drugog romana Vladimira Tabaševića, *Pa kao*, zaličice na *Timor mortis* Slobodana Selenića, roman koji je progovorio o međunacionalnim raskolima ali i generacijskim nerazumevanjima: u oba dela, pripovedač je mlad čovek bez porodice i uporišta; u oba dela, pripovedač prati iskaz starca na zalasku životnih moći kao svedoka istorije i istoričara svedočenja; obojica su opčinjeni i telom i etikom mlade žene iz svoje neposredne blizine. Selenić je, po sopstvenim rečima, želeo da uspostavi „neposredan dijalog između dve epohe“, a njegov junak sklapa slažući mozaik sećanja stogodišnjaka Stojana Blagojevića. Međutim, vrlo brzo shvatamo da su sličnosti više nego varljive: Selenićev narator stremi celovitosti i integrisanoj povesti, kreće se ka stvaranju konzistentne anamneze ratnih, istorijskih i političkih

mena i rukavaca, Tabaševićev rovovi na razgradnji ispovesti koja je podešena, lažirana i kontaminirana, ne bi li je rastočio u zrakasto razmrežene priče o očevima koje izneveravaju decu. Dragan Radosavljević Slobodana Selenića ispunjen je strahopoštovanjem, sveden na ulogu poštenog i posvećenog zapisivača onog što mu poveri Stojan Blagojević, no Tabaševićev Emil je buntovan i tašt, manipuliše ispričevanim, svestan da je starac čiju povest piše ne njegov predak i učitelj, već njegov fatalni ometač.

Kao romanopisac, Selenić poseduje umeće da teatralizuje razlike i kod čitaoca svesno i planski kreira dominantno osećanje da je svaka razlika koja se ispreči u životima i etičkim nazorima protagonista nepobediva neman koja guta i otima, ne ostavljajući prostora miru, suživotu, čak ni napetom uzajamnom trpljenju. Poigravajući se gledištima svojih pripovedača, on ih neretko dramatiizuje do persiflaže: oni „igraju“ svoju tačku gledišta, pokušavaju da nas oduševе ili sablazne svojim nazorima i svojim monolozima, ispovestima, korespondencijom, interakcijama. Sklon je da izgradi i one svevideće, gotovo fantastičke elemente narativnog prisustva u budućnosti i prošlosti, budući da neki od njegovih naratora moraju da ispituju prošlost i suoče se s njom preko nađenih pisama, dokumenata ili rukopisa, prateći kazivanja svedoka prošlih događaja na direktan ili posredan način i projektujući se u njihovu realnost, kao što je slučaj sa već pomenutim Draganom Radosavljevićem ili Bulikom iz *Ubistva s predumišljajem*.

Selenićevi romani bili su i biće odličan poligon za istraživanje kritičarskih narcizama i altruizama, jer koliko god im prilazili iz perspektive izabranih naučnih metoda, njihova protejska priroda uvek pokaže da je dinamička sinteza interpretacija, bile one kulturološke ili imagološke, impresionističke ili dekonstrukcionističke, nedovoljna da obuhvati teme traume i bola, dekadencije građanskog sloja, krize privatnosti, ili pak bespredmetnosti učenosti u kontekstu civilizacijskih previranja. Te

romane odlikuje dinamična napetost između aktivizma i u sebe zagledanog intelektualizma; Selenić tematizuje totalitarizam i uticaje socijalnih i istorijskih prekretnica u nekoliko sučeljenih etapa dvadesetog veka, istražujući sudare ideoloških i kulturoloških komponenti. Iskazana naklonost građanskom svetu, koji je u istorijskim prevratima uvek osuđen na propadanje ili ponižavajuće prilagođavanje, ne remeti narativni balans i otvara put trijumfu jezičkog izraza. Upravo jezik Svetozar Koljević sagledava kao pouzdanog svedoka nerazumevanja kultura. Jezičke mogućnosti nesporazuma Selenić koristi da bi od romana *Očevi i oci* sačinio „raskošnu komediju ljudskog nerazumevanja“ (Koljević 2007: 232), komediju koja se okončava tragično, živom smrću. Dinamizam Selenićevog dramskog i proznog, umetničkog i publističkog pisma ostaje kao znamen i pouka generacijama stvaralaca čija je želja da obuhvate svet u smisao, postojana i duboka.

IZVORI:

- Bandić, Jovana (2017). Slika drugog u romanu *Očevi i oci* Slobodana Selenića. *Zbornik Filozofskog fakulteta Univerziteta u Prištini sa privremenim sedištem u Kosovskoj Mitrovici*, XLVII (1), 97.
- Bilefeld, Urlih (1998). *Stranci: prijatelji ili neprijatelji*. Prevela Drinka Gojković. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Vujisić, Danijela (2015). Pitanje alteriteta u romanima Slobodana Selenića. *Philologia Mediana*, VII (7), 223–236.
- Vukmirović-Stefanović, Valentina (2011). Slika građanskog sveta u romanima Slobodana Selenića (*Prijatelji, Ubistvo s predumišljajem, Malajsko ludilo*). *Philologia Mediana*, 3, 165–179.
- Koljević, Svetozar (2007). *Vavilonski izazovi: o susretima različitih kultura u književnosti*. Novi Sad: Matica srpska.
- Kulić, Milena (2020). Slobodan Selenić i srpska drama: uvod u proučavanje pozorišne kritike Slobodana Selenića. *Lipar*, XXI (72), 203–213.
- Macura, Sanja (2006). Motiv došljaka u romanima Slobodana Selenića. Predrag Palavestra (ur.), *Slika drugog u balkanskim i srednjeevropskim književnostima*. Institut za književnost i umetnost, Beograd, 347–353.
- Orsić, Srđan (2014). *Čegrst i kamašne*. Zagreb: SKD Prosvjeta.
- Pantić, Mihajlo (2004). Slika drugog u romanima Slobodana Selenića. *Spomenica Slobodana Selenića*. Beograd: SANU, 15–20.
- Pašić, Feliks (2004). Slobodan Selenić, kritičar domaće drame. *Spomenica Slobodana Selenića*. Beograd: SANU, 79–89.
- Selenić, Slobodan (2002). *Dramski pravci 20. veka*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti.
- Selenić, Slobodan (2005). *Dramsko doba: pozorišne kritike 1956–1978*. Priredio Feliks Pašić, Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Huber, Ana (2022). Posledice socijalnih revolucija u romanu *Ubistvo s predumišljajem* Slobodana Selenića i pripovesti „Zaposednuta kuća“ Hulija Kortasara. *Anali Filološkog fakulteta* | XXXIV (2), 202, str. 239–254.

Piše > Vladimir Papić

Prijatelji ili Kosančićev venac 7: Prozna i dramska drugost Slobodana Selenića

S tvaralaštvo Slobodana Selenića obuhvata značajan romaneskni, dramski i teorijski opus, specifičan unutar srpske kulture. Premda nejednakog obima i kvaliteta u svakoj od pojedinačnih oblasti, on je međusobno nadopunjujući i ukrštajući. Selenićeva književna dela, iako sposobna da žive samostalan život, najčešće korespondiraju s drugim umetničkim medijima. Preplitanje žanrova i formi najočiglednije je u činjenici da su najobimniji delovi njegovog opusa – romani, adaptirani za pozorište i film. Pored pozorišnih dramatizacija romana *Memoari Pere Bogalja* (Sima Krstović, NP Niš, 1970), *Pismo–glava* (Dubravka Knežević, Šabačko pozorište, 1985) i *Očevi i oci* (Petar Marjanović, SNP, 1991; Nenad Prokić, Atelje 212, 1992; Kata Đarmati, NP Beograd, 2023), kao i filma *Ubistvo s predumišljajem* (1995), treba istaći važan dijalog dramske i prozne književnosti u slučaju Selenićevih *Prijatelja*. Roman ovenčan NIN–ovom nagradom 1980. Selenić samostalno adaptira u dramu *Kosančićev venac 7*, prvi put prikazanu na sceni Ateljea 212 1982. godine, i na njoj izvođenu preko dve stotine puta. O značaju predstave u životu romana govori i to da su izdavači,

poneseni njenim uspehom, roman počeli da štampaju s modifikovanim naslovom: *Prijatelji s Kosančićevog venca 7*, kako bi istakli njegovu scensku komponentu, i doveli ga u vezu s popularnom predstavom.

Putevi romana *Prijatelji* i drame *Kosančićev venac 7* teku paralelno, mestimično se ukrštajući i često razmimoilazeći. U komparativnoj analizi ova dva vida književnog teksta treba početi od glavne intencije autora – nasuprot psihološkom romanu sa elementima trilera i fantastike, stoji satirična komedija sa političkom pozadinom. Sažimanje deset poglavlja romana na trideset scena, omogućilo je autoru da predstavi jednu autentičnu priču o prijateljstvu Srbina i Albanca, no, njihov odnos i njegove homoerotske karakteristike u drami često skliznu u drugi plan da bi se predstavio problem podstanara koji se nemilice i nemilosrdno useljavaju u trećeg protagonistu romana – kuću Hadžislavkovića na Kosančićevom vencu 7.

Preskočivši čitavu istoriju porodice Veri, bese i krvne osvete među albanskim plemenima, Selenić u dramu uvodi lozu Hadžislavkovića, od praroditeljice – Ćira-Mane preko zloglasnog Milića Hadžislavkovića sve do Miodraga, pustog

i vetropirastog oca Vladana Hadžislavkovića – pripadnika posleratne dekadentne inteligencije kojoj sem, za novu klasu, bezvrednih znanja i sposobnosti ne ostaje ništa. U dramskom tekstu prikazana neopravdana uzurpacija doma Hadžislavkovića, u romanu biva objašnjena usudom i kaznom – Milić koji je učestvovao u odsecanju Karađorđeve glave i bio silnik i zločinac koji izvršava prljave poslove za Miloša Obrenovića, zaslužio je da njegovu kuću–lepicu „tursku bulu s rokoko šeširom“¹⁾, zaposednu i unište pripadnici klase čiju je krv uzidao u njene teme-lje.

Važan segment dijaloga i sukoba među likovima jeste lektira – iako Predrag Palavestra kritikuje Selenićev prvi roman *Memoari Pere Bogalja* kao „vešto uobličenu pripovedačku frazu, mestimično nedovoljno očišćenu od knjiških nanosa“²⁾, u *Prijateljima* knjiški uticaji bivaju neodvojivi od same radnje. Roman komponovan po principu *Manove Smrti u Veneciji* i homoerotske strasti prema divljini, čistoti, mladosti i vitalizmu Istrefa Verija (Tađovog dalekog eha), u kom se sukobljavaju svetonazori od Platonove *Gozbe* preko Dantea i infantilne *Hajdi do Žida* i Hesea, sa *Kuranom*, udžbenikom veronauke *Ilmi-hal*, socrealističkim romanom Nikolaja Ostrovskog *Kako se kalio čelik* (bez početka i kraja) i čitankom sa gramatikom albanskog jezika *Liber leximi*. Na sličan način na koji su suprotstavljeni Oliver Kromvel i Pavle Korčagin, tetka-Lepšin spiritualizam i komunistički ateizam, sukobljavaju se i prožimaju literarni uzori vezani za komponovanje Selenićevog romana i drame – u romanu *Prijatelji* uzore za prikazivanje nasleđene propasti porodice, sliku njene evolucije od pvoja do nestanka, možemo naći u grehovima predaka Sofke i hadži-Trifuna, junaka Stankovićeve *Nečiste krvi*³⁾, dok porodični portreti predstavljeni na početku

1) Slobodan Selenić, *Prijatelji*, Beograd: Laguna, 2018, str. 70.

2) Predrag Palavestra, *Posleratna srpska književnost 1945-1970. i njena istorija*, Beograd: Službeni glasnik, 2012, str. 365.

3) U Selenićevom romanu se pominje i Aćim Katić, junak Ćosićevih korena, dok vezu kuće–junaka i Njegovana, pretka Vladana Hadžislavkovića možemo tražiti i u Pekićevom *Hodočašću Arsenija Njegovana*.

drame *Kosančićev venac 7* umnogome podsećaju na scenu sa početka Krležinih *Gospode Glembajevih*.

Nasleđena zla krv, dekadencija i propast porodice i kuće oslikavaju trenutno stanje glavnog junaka – njegova homoseksualnost, strast sputana intelektom, kontrastira se sa homoerotskim i zoofilskim težnjama albanskih muškaraca, koji žive u nedostatku žena. Vladan Hadžislavković jedino interesovanje za žene dobija kada ispituje da li je Mara iz Rgotine (pre)nosilac polnih bolesti, kao i u sećanjima iz detinjstva na incestuozni odnos sa sestrom od tetke i erekciju sakrivanu od majke, kada se u njegovom sećanju poslednji put pojavljuje privid očinske figure. Naklonost i prijateljstvo ukazano mladom Albancu, poslednjem Veriju u Tepićima i prvom u Beogradu, poslednji Hadžislavković objašnjava jednom pigmalionskom težnjom da stvori savršeno, ideologijom, ratom i istorijom neukaljano biće, ideal intelektualca koji će biti štit stare, buržoaske inteligencije⁴⁾, koju novi, sitni komunistički rukovodioci, satiru i proganjaju:

VLADAN: [...] Tetko moja, na primeru Kromvela shvatio sam kako je malo vremena potrebno da se raspadne asketizam revolucionarne etike nižih klasa. Njima Istrefa ne dam! Istrefa treba netaknuta, treba ga čista, prispelog iz njegovih vrletnih Tepića, spasiti od propovednika nove vere. [...] Vidite, tetko moja, hteo bih Istrefa da dovedem do pročišćenja, i nove, više svesti. I znam šta mi je činiti: sam ću ga učiti uljudnosti, velikodušnosti, ljubavi za istinu, poštovanju za druge. [...] Stvaralačka strast me, tetko, sasvim obuzela, želim da stvorim savršenstvo neukaljano životom, istorijom, društvenošću, prošlošću, svojim rukama želim – kao

4) Predratna inteligencija pripada istom narodu koji je smenjuje posle rata, ali se oni međusobno ne razumeju jer su pripadnici buržoazije odrođeni od naroda. Tu činjenicu ilustruje i razgovor Lepše i Vladana: „Znam ko sam i gde pripadam, znam da sam ovde i oдавде i da iz svoje kože ne mogu nikuda, Mirčetić je iz Šavnika, Mara je iz Rgotine, Rgotina je pored Zajčara, a ja znam da je Zajčar odmah pored Beograda, na čijem rubu prema Savi stoji Milićevo zdanje na vencu lepog Kosančić Ivana“, Slobodan Selenić, *Kosančićev venac 7*, u: *Drame*, Beograd: Prosveta, 2003, str. 66.

mladi Pigmalion iz slonovače, ja iz bregovskog kamena – čoveka da stvorim!⁵⁾

Jovan Ćirilov smatra da je njihovo neostvarivo prijateljstvo „očigledno metafora odnosa između Srba i Albanaca. Autor kao da hoće da kaže da sve veća emancipacija Albanaca u Jugoslaviji, sve više stvara mržnju Šiptara prema Srbima“⁶⁾. Taj stav potvrđuje i Vladanovo opsesivno interesovanje za islam i albansku kulturu, koje isprva dovodi do zbližavanja sa mladićem, a zatim stvara karikaturu od oksfordskog đaka sa kečetom, zurlama i papučama–čarapama iz *Narodne radinosti*, koga Albanac počinje da prezire i sažaljeva. Veri postaje i komunista – klasni neprijatelj predratnog intelektualca i posleratnog „reakcionara“.⁷⁾ Na taj način evoluirala i njihov odnos – od slike patrona i zaštitnika (inverziranog uloga u odnosu na Platonove predstave odraslog muškarca i njegovog mladog štitićenika i ljubimca u ljubavi kao „stidu pred sramotom i nadmetanju za lepotom“), sa uključivanjem Istrefa Verija u krugove desetina podstanara koji su živeli u kući Hadžislavkovića i upoznavanjem Mare Gligorijević iz Rgotine kod Zaječara, mladi Albanac shvata da je njegova pripadnost negde drugo, van sveta opojnih parfema i prašnjavih knjiga: „Istref je jednostavno i prirodno zaživeo među ljudima kojima je pripadao, koje je razumeo, voleo, s kojima je sudbinu, pojedinačnu i opštu, delio i s kojima je u najizvornijem smislu reči (što je danas još jasnije nego što je onda bilo) – novi svet, koliko za sebe, toliko i za druge gradio“⁸⁾.

Komici doprinosi i jezička determinisanost likova drame *Kosančićev venac 7* – u odnosu na roman gde se Vladan Hadžislavković služi stranim jezicima, navodi

5) Isto, str. 15.

6) Jovan Ćirilov, „Ruženje naroda u tri drame“, u: S. Selenić, *Drame*, Beograd: Prosveta, 2003, str. 279.

7) „Vraga ti on može neka dati kad mu je sve oduzeto. Velikosrpski buržuj, on ti je razvlašten, bivši čovjek, žalosni ostatak prošlosti.“, S. Selenić, Nav. delo, str. 57.

8) S. Selenić, *Prijatelji*, str. 224.

naslove literature koju čita u originalu i koristi engleske izraze i poslovice, dramska lica poseduju jezičke osobine koje ih pozicioniraju u svetu novog Beograda, prestonice otvorene za sve došljake. Pored Vladanovog beogradskog, čistog, staromodnog i pomalo afektiranog govora, Istref tokom predstave unapređuje svoj srpski jezik (ostavljajući jak albanski akcenat), Puniša i Vasilija predstavljaju crnogorske govore, Mijo Šljivo i Marija Ćupurdija bosanske nestandardne jezičke varijetete, Jozo mešavinu kajkavskog i zagrebačkog govora, Milena vojvođanski, Lambro makedonski, Boštjan „govori slovenački, psuje srpski“, dok Ištvan i govori i psuje mađarski, Džavid isključivo albanski, a Mara iz Rgotine govori shodno poreklu iz okoline Zaječara. Strani i manjinski jezici uključeni su u dramu da bi plastičnije prikazali sukob starog i novog, raznovrsnog sveta koji živi u kući Hadžislavkovića, što bi pozitivno uticalo na atmosferu i doživljaj radnje publike koja predstavu gleda. Ovakvi segmenti nisu dominantni u romanu, koji kao forma ne bi mogao da adekvatno obradi čitave pasuse nerazumljive čitaocu, koji bi ih samo preskočio tokom čitanja romana.

Kako radnja drame obuhvata poslednju trećinu romana *Prijatelji*, dominantna je slika odnosa „starih“ i „novih“, „pitomih“ i „divljih“. U pluralitetu govora i glasova ističe se Puniša Mirčetić. Dominantni partijac crnogorskog porekla poznat po zapaljivim parolama i veštim verbalnim sukobima s onima koji njegove domaćinske postupke smatraju nepravednim, nesposoban za rat i uplašen Verijevim rečima „Mirčetić, dirni još jednom Vljudan, i mrtav si“⁹⁾, u drami se pojavljuje u sintezi ljubavi i smrti – vesele pesme tokom klanja nevinog jagnjeta, čiji drob će završiti ispod Vladanovog prozora. Iz toga proizlazi komična rasprava bivšeg i sadašnjih vlasnika zdanja Hadžislavkovića, koja ilustruje njihovu novonastalu stambenu i socijalnu poziciju:

9) Isto, str. 196.

VLADAN: Meni je vrlo žao što opet moram protestovati, ali molim da mi se odgovori: šta radi ova životinja u mojoj kući?

MIRČETIĆ: Prvo i prvo, kuća nije tvoja, no je narodna.

VLADAN: Kuća, moram vas podsetiti, pripada porodici Hadžislavković. Već sto pedeset godina. A ja sam jedini legitimni nasljednik. Nije mi poznato da se pravni status ovog zdanja izmenio.

MIRČETIĆ: Jebo t statut.

VLADAN: Prostakluk nije odgovor.

MIRČETIĆ: Vidi avetinju šta laprda. Ma čuste li vi njega ljudi. Evo mi ovde sjede ti tvoji Hadžislavkovići! Nema toga više, prošlo je vaše, gotovo je, moj Hadžislavkoviću! Je li DUND nama dodelio sobe u ovu kuću, a? A je li DUND Državna uprava narodnih dobara? A je li ovo narodno dobro? A nijesmo li mi narod, Hadžislavkoviću, a? Ko je narod ako mi nijesmo? E pa onda – čija je kuća?

VLADAN: Pa ako je vaša, pobogu, zašto u njoj ovcu burazite...

MIRČETIĆ: Ma nije ovca, kakva ovca, ne budali, čoče, koja ovca, čuš ovca – jagnje, jagnje, i to šavničko, durmitorsko, kakvoga nema u cijelu zemlju, od Triglava do Đevđelije!

VLADAN: Potpuno mi je svejedno sa koje je planine i da li je ovca ili jagnje. Znam samo da ste onomad, kad ste klali, drob ispod mog prozora bacili i da je „smrđelo“ danima...

MIRČETIĆ (*skoči i ratoborno krene prema Vladanu*): Će smrđelo, reakcija buržujska, deca ti smrđela! Čuš ti njega, jagnje šavničko da smrdi, na grobu ti smrđelo!¹⁰⁾

Istrefovo „Ne voljim“ kada Vladan želi da drži njegovu ruku ili da ga naziva milim dečakom/konjčetom i sa njim pije čaj, dolazi kada Veri postaje muškarac i svoj čovek – komunista. Istrefovo učenje prestaje da podrazumeva besomučno ponavljanje opštih znanja dostupnih u knjigama predratne inteligencije – poznavanje

10) S. Selenić, *Drame*, str. 12–13.



Slobodan Selenić, foto: B. Lučić

geografskih činjenica i francuskih nepravilnih glagola smenjuje „prorađivanje“ komunističkog gradiva. Mladić naučen na poštovanje islamskih zakona i svakodnevno klanjanje, u novoj sredini komunističkog Beograda prestaje da se pridržava religijskih pravila jer više ne oseća u srcu da pripada svetu koji ona definišu, već pomaže svojim sustanarima u pravljenju svinjca. Tabuizirani kontakt sa svinjama dvojak je – gubljenje generičke suštine jednog muslimana kom su svinjetina i alkohol najstrože zabranjeni, i seksualnog odnosa sa devojkom, koja odudara od svega što Vladan Hadžislavković prezentuje. Nasuprot Vladanovim parfemima koji Istrefu počinju da smrde, on nikada neće zaboraviti „miris svežine, čistote i sirćeta koje je Marina tek oprana kosa širila za sobom“, nasuprot Vladanovih ruku koje se gadi da dodiruje, Mare se nije mogao zasititi, ni „njenih velikih grudi među koje dugo nije smeo da se zagnjuri od straha od nesvesti; jer bi ga prava fizička vrtoglavica od prevelikog milja hvatala“¹¹. Inicijacija koju prolazi jeste seksualni čin sa budućom suprugom Marom, tokom proslave rođenja Mirčetićevo sina, kada mladi Istref zauvek ostaje obeščašćen i uprljan „bedevijom“. Tada dolazi do preloma u Vladanu Hadžislavkoviću, i njegovog ispoljavanja agresije, koje se završava neslavno i komično na sceni, a tragično u romanu:

Za to vreme, Vladan primeti da nema Istrefa i Mare u kolu. Prikrada se Marinoj sobi. Osluškjuje na vratima. Čuje škripu kreveta. Razjareno otvara vrata. Ljubavnici u negližeima skaču na noge.

VLADAN: Svinje! Svinje!

ISTREF (odgurne Vladana): Vladan, šta ti je!

VLADAN (dohvati stolicu i ponovo se zaleće na Maru. Istref ga jače odgurne): Krmačo!

ISTREF: Rekao sam – dosta!

VLADAN: Kopulira! Krmača!

Prevari Istrefa, dotrči do Mare i pljune je. Istref ga dohvati, podiže, odnosi do vrata dok se Vladan koprca, i izbacuje ga kao džak iz sobe. Ne uspeva da zatvori vrata i Vladan opet provaljuje u sobu.

VLADAN: Silovanje!

Opštežitije se sakupilo i gleda prizor. Istref počinje razjareno da bije Vladana. Ovaj pada na zemlju. Istref ga bije nogama.

MARA: Bog me ubio ako j'ovaj čitav!

ISTREF (bije Vladana): Na! Na! Na! Na!

LAMBRO (tiho, neutralno): Lele, ke go utepa čovekot!

Istref bije Vladana koji se ne brani. Mara pokušava da zaustavi Istrefa.

MARA: Istrefe, nemoj, će da ga ubiješ.

JOZO: Za kaj ga sprečavaš. To je njihova stvar, ne?

Mara uspeva da zaustavi Istrefa. Vladan se, međutim, ponovo zaleće na Maru. Pokušava da je bije, ali to radi nespretno, tako da se Mara lako brani.

VLADAN: Pusti nas! Kobilo! Šta se mešaš, krmačo!

JOZO: Jesam ja rekel da se ne treba miješati.

Istref hvata Vladana, odize ga od zemlje, odnosi do njegove sobe, i tresne ga tamo na pod. Lambro gleda konačno umirenog Vladana na zemlji.

LAMBRO: E, moj Hadžislavkovik, moj Hadžislavkovik!

MIRČETIĆ: Ma, ljudi, ostavite avetinju. Nećemo slavlje kvarit zbog te reakcije. Ajmo, ljudi, zapjevat, ajmo onu...

*Neko zapeva, svi prihvataju.*¹²

Vladan – ponizen nakon prekida seksualnog čina svog miljenika i promiskuitetne omladinke, odlučuje da zapali sve mostove za sobom i pokolje životinje (kojih je tokom trajanja predstave sve više na sceni). Njegovo mahnanje i uništavanje štale i svega što je u njoj bilo živo pretkovom

11) S. Selenić, *Prijatelji*, str. 225.

12) S. Selenić, *Drame*, str. 72–73.

persijskom dimiskijom, stanovnici Kosančićevog venca 7 prvobitno pogrešno smatraju delom „kapitalističkih agentura“, u nemogućnosti da ga povežu sa Vladanom. Taj postupak dovodi do završetka drame, ali i do početka romana *Prijatelji*. Vladan Hadžislavković oseća potrebu da objasni događaje iz prošlosti svom nekadašnjem, mladom albanskom prijatelju, sada uglednom inženjeru, poslaniku i ocu sedmoro mladih Verija. Trideset godina kasnije, na Bulevar Lenjina br. 135 stiže svežanj papira različitih boja i kakvoće, ispisanih poznatim slogom ćiriličkog remingtona i zelenim mastilom, koji opisuju događaje započete njihovim prvim susretom u oktobru 1945. godine.

Nakon čitanja Vladanovog rukopisa, Istref iznova, žestoko *kopulira* sa Marom, na simboličan način potvrđujući svoju heteroseksualnost, i još jednom – poslednji put skrnaveći uspomenu na Vladana Hadžislavkovića i njihovo *prijateljstvo*. Zatim odlučuje da ponovo poseti Kosančićev venac 7, mesto na kom ne postoji nikakva kuća¹³⁾, ali nasuprot tom mitu i prividu iz prošlosti, stoji živa uspomena na Vladana Hadžislavkovića. Kao što propast kuće podseća

.....
13) „Istref, kao dobar poznavalac ludosti i neslućenosti poslednjeg Hadžislavkovića, zaključio da se, možda, mrtvi Vladan od zdanja nije mogao odvojiti, pa je ludački, nastrano, kako samo on ume, navaljivao da se zdanje sa njim sahrani dok mu nisu želji udovoljili. Sada negde trunu zajedno, mislio je zaneseni i ošamućeni Istref, u zagrljaju, nerazdvojni, jedno drugome važni i nepostojeći za sav vidljivi i živi svet“, S. Selenić, *Prijatelji*, str.297.

na grehove iz prošlosti i istinsko nearistokratsko poreklo predaka koji su za vek i po sticanja novca uspeali da iškoluju oksfordskog đaka, tako i Istrefov najtalentovaniji sin Baškim oca podseća na neobično *prijateljstvo* i nekadašnjeg zaštitnika – želeći da studira istoriju i čita knjige o Kromvelu na engleskom, mrzeći staljinizam i Rusiju, Baškim Veri simbolizuje novu mladost koja se vraća predratnim idealima i ruši tekovine komunizma i Druge Jugoslavije.

Selenićev prikaz jednog nemogućeg prijateljstva – između dve nacije, dve klase i dve seksualnosti, vredan je književni i pozorišni relikv od jednog doba, trusnog i nesigurnog područja posleratne obnove jugoslovenske države. Dekadentni Srbin, koji živi u istoriji i prividu, ne može da pruži ništa mladom Albancu jer više ništa ni nema, sem prašnjavih knjiga, devojačke sobe i (još uvek) neuzurpiranog kupatila. Okretanje novom svetu, divljim došljacima iz svih krajeva Jugoslavije i ženi – plodnom, seksualnom biću sa sela, njihovim živim razgovorima, jelu, pesmama i *kopulacijama*, jedini je logičan i opravdan izbor za mladog, vitalnog i zdravog nosioca novog vremena – čija će deca, u nezaustavljivoj točki istorije, razrušiti sve ono što je gradio i u šta je verovao.

Pišu > Nina Stokić / Jelena Marićević Balać

Barokni elementi u drami Knez Pavle Slobodana Selenića

Prema Rozariju Vilariju (1995: I) raskoš i plemstvo obeležili su baroknu epohu, ali se ovaj period u zapadnoevropskoj kulturi (16. i 17. vek) naziva i „gvozdeno doba, ‘mundisfuriosus’, doba nemira i previranja, tlačenja i zavera u kome su ‘ljudi postali vukovi i proždiru se međusobno’, doba nereda i razaranja, obaranja hijerarhija, hirovitosti; epoha velikih sukoba“. Uz to, naglašavaju se „sukob ideja, politike, religija, trajnost i raširenost rata, rast socijalnog bunta, revolucija“ i „česti dvoboji“ (Vilari 1995: I) kao odlike baroknosti. Otuda se čini smislenim pretpostavka po kojoj ima osnova da se drama *Knez Pavle* (1990) Slobodana Selenića analizira u baroknom ključu, budući da je u središtu dramskog teksta upravo knez-namesnik kraljevine Jugoslavije, ali i „najviši slojevi“, koji „u svojim venama imaju plavu krv, krv kraljevskih loza starih dinastija Evrope, koje su se, što rođenjem što ženidbenim vezama, obreli na našem tlu“ (Ćirilov 2003: 289).

Takođe, vremenskim pozicioniranjem drame u period „od januara 1939. godine do marta 1941. godine“ uspostavljeni su snažna napetost i suprotstavljanja na

„širokoj skali političke i kulturne javnosti predratne razjedinjene Jugoslavije“ (Ćirilov 2003: 290). Može se konstatovati da je cela drama sazdana od međusobnih sukoba, koji, premda nisu klasični dvoboji oružjem, predstavljaju politička nadgornjavanja i uvertiru za svetski sukob do tada neviđenih razmera, pa je knez Pavle, koji pojedinačno razgovara sa domaćim i stranim državicima i verskim velikodostojnicima u permanentnom dvoboju kako sa njima, tako i sa sobom. On se, naime, deklarise kao tragička ličnost u previranjima i krahu jedne epohe, kako 1939, tako i na reflektovanu 1990, kada je drama publikovana (up. Ćirilov 2003: 293). Jovan Ćirilov (2003: 297) je, najposle, komentarišući citat iz Sofoklovih *Trahinjanki* kojim se okončava drama uz zvuke „fijuka i eksploziju bombi“ (Selenić 2003: 276), uobličio jednu od njenih važnih teza: „Tadašnja ‘skrivena budućnost’ je naša današnja sadašnjost, a ta sadašnjost ima ‘svoju’ skrivenu budućnost“. Dolazak narečene „skrivena budućnosti“ u „sadašnjost“ ekvivalentna je i fenomenu „povratka baroka“, jer se barok vraća kada izlazimo iz velikih utopija, viđenih kao „proizvod prosvetiteljstva“ (Skarpeta 2003:

25). Uoči Drugog svetskog rata Kraljevina Jugoslavija suočila se sa vrlo sličnom utopijom sa kojom i SFRJ 1990. godine, uoči raspada. Iako je knez Pavle tragični junak, drama nije tipična tragedija i ne implicira katarzu, budući da ne dolazi do simboličkog ujedinjenja kolektiva u kultu novog božanstva, kao na kraju klasične antičke trilogije, već upravo suprotno – kolektiv se urušava.

U tome se ogleda ironija barokne umetnosti, koja „nikada nije tako velika kao kada je ugrožena, nikada tako pobedonosna kao u trenutku u kojem svet, za koji je vezana, počinje da tone“ (Skarpeta 2003: 54). Dakle, iako izostaje klasična katarzičnost, poenta i izlaz iz ove drame su upravo u nepodnošljivoj buci barokne završnice: „Zvuk se pojačava do neizdrživosti“ (Selenić 2003: 276) i svet Kraljevine Jugoslavije tone pod bombama 6. aprila 1941, koje koliko god da su razorne, ipak su signum prkosne parole „Bolje rat nego pakt“ i zavetnog kosovskog opredeljenja za carstvo nebesko o kojem progovara Patrijarh: „Ako je mreti, sine, da umremo za slobodu i svetinju, kao i mnogo miliona pravoslavnih predaka naših“ (Selenić 2003: 268). S obzirom na takav završetak, kao i na postojanost istorijske građe na kojoj je drama zasnovana, Jovan Ljuštanović (Ljuštanović 1992: 49–50) ističe da „još od Aristotela, za koga je poezija, zato što nastaje po zakonima verovatnosti i nužnosti ‘opštija od svake historiografije’, živi estetička misao o potrebi nemilosrdnog podvrgavanja svake faktografije, svake građe, potrebama umetničkog oblikovanja“, te da Selenić u svom „literarnom eksperimentu“ ne poriče, nego iskušava Aristotelovu tezu. U liku kneza Pavla, čiji izbori sa sobom nose tragične posledice i krah kolektiva, možemo prepoznati junaka barokne nemačke žalobne igre, kao dramske forme koja ostvaruje vezu sa antičkom tragedijom, ali se bitno razlikuje od nje. Valter Benjamin ističe značaj predmeta žalobne igre koji se krije u „povijesnom životu“ (Benjamin 1989: 38). Benjamin predočava genezu poimanja glavnog junaka žalobne igre koja funkcioniše kao svedočanstvo o vrlinama i porocima vladara i različitim političkim previranjima: „Vjerovalo

se da je žalobna igra prepoznatljiva u samom povijesnom toku; i da nije potrebno ništa više osim naći riječi. [...] Tako je – i to s više opravdanja – riječ ‘žalobna igra’ u 17. stoljeću važila za dramu i historijski događaj u istoj mjeri“ (Benjamin 1989: 39). U tom smislu, možemo pronaći sponu sa recepcijom Selenićeve drame. Jovan Hristić ukazuje da „U *Knezu Pavlu* prepoznamo rečenice koje smo pročitali u istorijskim studijama, memoarima, zbirkama dokumenata“ (Hristić 1991: 1207), dok Vladimir Stamenković prepoznaje odlike istorijske dramske hronike (up. Stamenković 2000: 53). Žanrovsko određenje drame kao komada sa tezom, Stamenković (Stamenković 2000: 53) smatra ispoštovanim jer je „zaplet veoma istanjen, dijalog ima polemički karakter, likovi su stereotipni a dramske situacije statične“, jer Selenić isuviše daje prednost istorijskim činjenicama u nameri da osvetli tezu zasnovanu na podudarnosti sa političkim prilikama u trenutku kada drama nastaje. Jovan Ljuštanović primećuje dvostrukost piščeve namere koja počiva na dramaturškim postupcima koji svedoče o mogućnosti pozorišne transpozicije sa jedne strane ali i da „tekst dobrim delom oblikuje po žanrovskim uzusima koji nisu dramski, niti pogodni za pozorišno uprizorenje, a predstavljaju čudan ukrštaj jednog, u užem značenju te reči neknjiževnog, i jednog eminentno književnog žanra: istorijskog feljtona i romana“ (Ljuštanović 1992: 49). Takva dvostrukost, odnosno, složenost idejnog koncepta drame, prisutna je u konstrukciji njenog ključnog junaka.

Knez Pavle je kompleksna ličnost koja ipak brine o srpskom narodu i to je, iako naizgled obeleženo ironijom, možda prisutno i u knjigama koje čita, a koje drugima izgledaju kao namesnikov kukavički beg od stvarnosti. On, naime, čita Geteovog *Fausta* i japanski roman *Gendži*. Romani bi bili barokna maska koja je istinitija od lica (up. Skarpeta 2003: 21) i donekle portretišu kneza, čiji se lik ocrtava u polemičkom razgovoru Slobodana Jovanovića i Miloša Crnjanskog, upravo autora drame *Maska* (1918). O kneževom čitanju *Fausta* „koga je celu prethodnu noć iščitavao“ (Selenić 2003: 198) negativno se izjašnjava Slobodan Jovanović, smatrajući taj gest

negospodskim u trenucima kada treba raspraviti o stanju na bojištu. Međutim, pozicija kneza Pavla upravo je faustovska, a istina koju on reprezentuje jeste istina umetnosti i književnosti. Drugim rečima, on je pred Mefistofelima istorije, bezizlazom i izazovom gubitka duše: „STANKOVIĆ: Mi u rat, gospodo, ipak moramo stupiti. Zbog duše, ne zbog teritorije“ (Selenić 2003: 274). S druge strane, roman *Gendži* govori o japanskom princu, koji nije prestolonaslednik već drugi sin i životu japanskog plemstva, pa se može reći da u njemu prepoznamo samog Pavla „iz pobočne grane kraljevske loze Karađorđevića“ (Selenić 2003: 162), pred intimnim i upitnim iskušenjem vlasti koja se nalazi u njegovim namesničkim rukama, ali na koju nema pravo ni on, ni njegovi potomci. Dakle, to što čita kneza zapravo čini prisutnijim u svetu. On u književnosti pokušava da pronađe odgovore za nezavidnu situaciju u kojoj se nalazi.

To uvodi u tumačenje i metapoetički nivo drame, jer se ukida granica između stvarnog i fikcionalnog. Stvarna ličnost kneza Pavla prelomljena je njegovim intencionalnim čitanjem japanskog romana, koji život onovremenog plemstva reflektuje na kneževu okruženje 1939. godine, i to unutar Selenićeve drame, koja relativizuje granice između svetova likom Najavljiivača: „Taj Najavljiivač je inovacija i u dramskom opusu Slobodana Selenića [...] prati sa strane događaje na sceni, a kad je to autoru potrebno ulazi u radnju kao jedan od učesnika u drami [...] može da igra ličnosti po slobodnom nahođenju reditelja“ (Ćirilov 2003: 296). Skarpeta (2003: 31) navodi da je upravo modernistički nalog u pozorištu (od Brehta do Artoa) bio „zahtev za povratkom postupcima iluzije: ne da bi se stvorila obmana, već da bi se obezbedila pobeda simulakruma i derealizacije (utisak nestvarnosti stvarnog sveta)“. Najposle, Selenićeva poetika igre sa stvarnošću i iluzijom, svojevrsnom „pozorištu u pozorištu“ vrhuni se u muzilovskom uvijanju priče (up. Skarpeta 2003: 32), jer se kneževke misli, pa i život ekstenziraju kroz njegovu lektiru i umetnička dela o kojima govori i raspravlja. Primera radi, uz kontekst El Grekovih izduženih lica na slikama

(up. Selenić 2003: 175) i „Polovog [Pavlovog] nepomičnog, vizantijskog lica“ iza kojeg se „krije umetnik“ (Selenić 2003: 233) uočava se ne samo preklapanje stvarnog kneževog lika i slikarskog *sujeta*, već i da knez živi u carstvu senki, na koje podsećaju El Grekove siluete, ali i da poseduje nešto od izduženih likova sa freski vizantijske škole skiosanja. Dakle, i na licu kneza Pavla barokno se sukobljavaju krajnosti, krah i spasenje, stvarnost i iluzija, umetnost i istorija. Sukob na kome počiva njegova priroda, primećuju i drugi. Maček, vođa HSS-a, smatra da je knez „dobronamjeran, otmjen i vaspitan džentlmen“, ali da je stav o njemu sa političkog stanovišta drugačiji. Knez Pavle je svestan percepcije drugih: „I za mene su mislili da sam neosetljiv, sebičan, samom sebi dovoljan. Da ne volim ljude, već predmete. Čudak, koji po dvoru skuplja sosijere, goblene, zidne časovnike i u svome sobičku aranžira izložbe“ (Selenić 2003: 202). Barokni elementi su, dakle, vidljivi u protivrečju na kome počiva lik kneza Pavla, a prisutni su i u koncepciji dekora drame.

Veliki deo scena odvija se u dvorskom prostoru koji ispunjava skupoceni nameštaj i biblioteka. Pisac uz napomenu o scenografiji, dodaje da Najavljiivač pokazuje sve njene segmente, iako pozornica može biti uglavnom prazna, što će odgovarati smenjivanju različitih prostora u drami. Pre nego što scena počne, glumci se naklone publici, kada ih predstavi Najavljiivač, što dodatno doprinosi ceremonijalnosti tokom čitave drame. Napomena pisca reditelju, koju ističe kao važnu, jeste da osim kneza Pavla, knjeginje Olge i Maman nije potrebno da svaki lik u komadu igra poseban glumac, već da pojedini, „lako pomerljivi“, uz minimalne kostimske promene, prelaze iz jedne uloge u drugu. Utisak nepostojanosti, odnosno, nestabilnog poretka sveta, postignut je ukazivanjem na preobražajnost likova i prostora prilikom teatarske adaptacije. Spoljašnji svet predstavlja „mozaičke slike u kojoj često drugi likovi govore o knezu Pavlu umesto da se on pokazuje svojim delanjem“ (Ljuštanović 1992: 51), stoga on nalikuje čoveku barokne epohe koji je „definisana kroz pojmove promene, prerusavanja, nepostojanosti i

pokretljivosti“ (Ruse 1998: 181). U tom smislu, jednako su indikativni detalji dekora, poput zidnog sata koji otkucava pre nego što se na sceni pojavi predsednik vlade Milan Stojadinović, što ukazuje na vremensko približavanje trenutka odluke koja neminovno vodi urušavanju države, ali i na sveopštu prolaznost sveta, što omogućava sat kao „tipično barokni predmet“ (Zogović 2007: 33). Još jedan značajan znak barokne misli o prolaznosti jeste ruža koju knez Pavle često miriše. Kada dolazi Stojadinović, on će vratiti ružu u vazu i ponovo je uzeti nakon njegovog odlaska; potom zahteva da se zbog njegove „korpulentnosti“ skloni „Luj Četrnaesti“, odnosno, vrlo retka fotelja francuskog baroknog dekorativnog stila. Čitav dvor odlikuje skupocenost: „Olgina spavaća soba. Nameštaj od belog kivanog drveta, mnogo svetloplavog batista i šifona, mekih sedala i ženski razmetnog bogatstva nepotrebnih predmeta“ (Selenić 2003: 215). U sceni na Bohinjskom jezeru, sestra princeze Olge pokušava da preslika El Grekovog „Laokona“ (17. vek), sliku koju je knez Pavle posedovao u svojoj umetničkoj kolekciji. Naklonost umetnosti i hedonističkom doživljaju sveta, osvetljena je i u sceni u budoaru kneginje Olge koja sluša kako je „orkestrirao“ uskršnji ručak, te knez slikovito i istančano nabraja obilje hrane. Obilatost je stoga vrlo vidljiva na stilskom planu i naročito je reflektovana na jezičko ustrojstvo drame. Perot, engleski tutor kralja Petra II, srpski govori jakim engleskim akcentom, pa se knez sa njim ipak odlučuje da razgovara na engleskom jeziku. Knez Pavle ruski jezik smatra svojim maternjim jezikom, dok je srpski uvojio kasnije, a sa rođacima govori engleski i francuski: „treba načinom da koji sam odrastao i kojim živim objašnjavati moju višejezičnost“ (Selenić 2003: 167). Princeza Nikolas, Maman, svoje upadice u razgovoru sa Olgom i Marinom izgovara na ruskom i francuskom jeziku, dok kod Olge i Marine to biva francuski jezik. Kroz preplitanje replika koje započinju na drugom jeziku, uspostavlja se salonska legitimnost, iako govor nakon njih nije svaki put na istom fonu otmenosti. U jezičkoj mešavini u razgovorima dvorskih dama možemo



Slobodan Selenić, foto: B. Lučić

primetiti makaronizam, koji je vrlo frekventan u drami, te ga možemo shvatiti kao „vavilonski žagor“, „jezički kaos ili metež raznih jezika“, poput elemenata makaronske poezije u srpskoj figuralnoj poeziji, emblemima i srpskom građanskom pesništvu 18. i 19. veka (up. Marićević Balać 2018: 66). Najavljiivač nam ukazuje da britanski ambasador u Beogradu govori srpski jezik u razgovoru sa Mačekom koji govori hrvatskim jezikom, što jasno ilustruje nepremostivost nerazumevanja. Rasparčavanjem jezika, Selenić pažljivo priprema atmosferu haosa i raspadanja zemlje, do konačnih ruševina na kraju drame.

Da se pozorište prelilo u stvarnost, saznajemo iz Olginog predočavanja prijema koji im priprema Treći rajh, pri čemu su svedočili spektaklu od samog dolaska. Za njih su pripremljeni banketi, vojne parade, petočasovna predstva i Geringov prijem u berlinskoj palati Šarlotenburg: „Diner aux chandeliers, a dok mi večeramo ispod terase, na prostranom dvorskom travnjaku, balet Berlinske opere izvodi plesove iz svojih predstava pod svetlom veličanstvenog vatrometa!“ (Selenić 2003: 225). Moć Trećeg rajha, vizualizovana je spektakularnim prijemom u kome se smenjuju senzacionalna iznenađenja koja odgovaraju državničkim, dvorskim prijemima barokne epohe u kojoj pozorište narasta „do dimenzija sveta i postaje veliki pokretni dekor“ (Ruse 1989: 28). Pozorišne kulise, tvoreći iluziju, prikivaju surovost nemačkog Trećeg rajha i indirektno ukazuju na neophodnost potpisivanja pakta.

Kada je reč o tumačenju drame *Knez Pavle* u baroknom ključu, svrsishodno je osvrnuti se i na istoimenu predstavu Jugoslovenskog dramskog pozorišta, u režiji Dimitrija Jovanovića, iz 1991. godine. „Krečnobelo lice, skoro kameno“ (Ljuštanović 1992: 51), kneza Pavla, u interpretaciji Irfana Mensura, reflektovalo je njegovu prividnu hladnoću, usklađenu sa mermernom scenografijom Miodraga Tabačkog. U dubini scene je bio postavljen pozlaćeni okvir sa klasičnom, pozorišnom zavesom ispod koje Najavljiivač (Nebojša Ljubišić) otkriva ekran na kome se smenjuju simbolički prizori poput

pruge i časovnika sa kuglama koje se okreću (Hristić 1991: 1208). Ovi video iseći u sprezi su sa tehnološkim sredstvima uspostavljanja iluzije, poput televizijskog ekrana, koji paradoksalno „stavlja znak jednakosti između svih slika (podvrgava istom opazajnom sistemu i direktan prenos i snimak, ono što je dokument i ono što pripada fikciji“ (Skarpeta 2003: 30). Udvajanjem pozorišne zaves reditelj dodatno razvija motiv „pozorišta u pozorištu“, što odgovara Selenićevoj zamisli predstave u brehtovskom, predstavjačkom tonu. Upravo zato je vidljiva asocijacija na francuski, barokni „unutrašnji komad“, kada pozorište, posle 1630. stiče svest o sebi: „Unutrašnji komad je u pravom smislu pozorišni oblik udvajanja; pošto spektakl i sam za sebe postaje spektakl, pozorište učestvuje u igri ogledala, odnosno sličnosti“ (Ruse 1989: 70). Na ekranu biva prikazana i sekvenca oštrenja noževa, što je Ljuštanović smatrao suvišnim zbog direktne asocijativnosti (v. Šuljagić 1991: 54). Kada je reč o ovoj rediteljskoj zamisli, interesantna je kritika Dubravke Knežević: „U tom smislu uveo je i filmske projekcije, opet ilustrativne, kao minijature, pre kič nego barokne predigre zbivanjima, pa i samo projekciono platno ušuškano u crveni baršun pozornice na pozornici“ (Knežević 1991: veb). Pojačavanje iluzije, u Jovanovićevoj režiji svakako je refleks dramske atmosfere Kneza Pavla kao „komada s tezom“, koji je prošlošću, u baroknom ključu, osvetljavo stvarnost novog raspada.

*

Politička i kulturna previranja neposredno pred početak Drugog svetskog rata u Selenićevoj drami prelomljena su kroz figuru „pobočnog“ kneza kraljevske loze Karađorđevića, koji zbog nametnute, namesničke uloge nalikuje tragičnom junaku. Dvorska atmosfera u kojoj se smenjuju pripadnici visokih društvenih slojeva, sukobi na političkom ali i na ličnom planu, ukazuju na brojna protivrečja prisutna u ovoj Selenićevoj drami, stoga u radu bivaju otkrivene njene barokne odlike. Postepenom interpretacijom drame, predočeni su elementi baroknosti prvenstveno u konstrukciji lika kneza Pavla koji u sebi

spaja različite antagonizme, potom na metapoetičkom nivou drame, na planu jezika, predmetne stvarnosti i pozorišne adaptacije. Tumačenjem istorijskog utemeljenja drame *Knez Pavle*, otkrivena je spona sa nemačkom žalobnom igrom, što dodatno ukazuje na njen barokni potencijal. Kompleksnost dramskog dela Slobodana Selenića osvetljena je analizom u baroknom ključu, te je otkrivena i mogućnost novih čitanja.

LITERATURA

- Vilari, Rozario. Barokni čovek, *Književna reč* (separat), 461-462, (1995), str. I–VIII.
- Knežević, Dubravka. „Muke po knezu“. Politika ekspres, Beograd, 1991. dostupno na: <http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?tabela=predstave&idOdrednice=4887&idZbirka=6> (pristupljeno: 5. 5. 2023)
- Marićević, Balać Jelena. „Pitanje jezika: makaronizam“, *Tragom bisernih minđuša srpske književnosti: renesansnost i baroknost srpske književnosti*, Naučno udruženje za razvoj srpskih studija, Novi Sad 2018. str. 66–67.
- Selenić, Slobodan. *Drame*, pogovor: Jovan Ćirilov, Prosveta, Beograd 2003.
- Skarpeta, Gi. *Povratak baroka*, prev. Pavle Sekeruš, Svetovi, Novi Sad 2003.
- Stamenković, Vladimir. „Naknadna pravda: ‘Knez Pavle’ Slobodana Selenića u Jugoslovenskom dramskom pozorištu“, *Kraj utopije i pozorište: eseji i kritike: (1985–2000)*. Otkrovenje – Sterijino pozorje, Beograd – Novi Sad 2000. str. 52–55.
- Hristić, Jovan. „Slobodan Selenić: Knez Pavle“, *Književnost: mesečni časopis*, 9–10, 1991. str. 1207–1208.
- Šuljagić, Strahinja. „Slobodan Selenić: Knez Pavle“, *Pozorište*, 59, 3–4, 1991. str. 54–55.
- Benjamin, Walter, *Porijeklo njemačke žalobne igre*, prev. Javorka Finci-Pocrnja, Logos, Sarajevo 1989.
- Ljuštanović, Jovan. „Slobodan Selenić: Knez Pavle“, *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, 2, 28, 1992. str. 49-52.
- Ruse, Žan, *Književnost baroknog doba u Francuskoj*, prev. Tamara Valčić Bulić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci; Novi Sad 1989.
- Zogović, Mirka. *Barok: književna teorija i praksa*, Narodna knjiga; Alfa, Beograd 2007.

Piše > Vladan Bajčeta

Shvatanje prirode dramskog stvaralaštva u teorijskom i antologičarskom radu Slobodana Selenića

Slobodan Selenić se duže od dvije decenije dramom bavio isključivo kroz teorijski i pedagoški rad, dok se najzad nije okrenuo pisanju tekstova za izvođenje na pozornici. Izučavajući na postiplomskim studijama u Bristolu problematiku dramskog angažmana, iste godine kada je primljen za predavača na Akademiji za pozorište, film, radio i televiziju u Beogradu, objavio je studiju *Angažman u dramskoj formi*, koja se, iz današnje perspektive, može čitati i kao svojevrsna poetička prolegomena za piščev kasniji teatarski rad.¹⁾

1) Prikazi tada rijetke studije u naznačenom teorijskom domenu bili su podijeljeni. Hvaljena je kao djelo zasnovano na dugogodišnjem iskustvu praćenja pozorišnog života, što ga je po mišljenju kritičara sačuvalo od teorijske suvoparnosti: „Ovom studijom on je stao iza svih svojih dobrih i loših kritika, stao svom snagom njene obavetenosti, svom preciznošću svoje logike i svim talentom svoje misaone izvornosti“ (Ćirilov 1965: 11); „Iako teorijska u svome zahvatu i zaletu, ova knjiga nikako nije izvan jednog intimnog teatarskog iskustva, niti je iznad mnogobrojnih ideja koje teatar nudi“ (Mirković 1965: 1584). Sa druge strane, zamjerke su upućivane povodom autorove suviše shematičnosti: „U analizi metoda kojima se pisac služi u saopštavanju svog nagažmana Selenić uglavnom polazi od dva opšta antipoda – naturalističke drame i

Redefinišući neka od uvreženih mišljenja o pitanjima proizlazećim iz naslova knjige, Selenić je razvio jedan teorijski sistem, koji je iz ove perspektive relevantniji za razumijevanje njegovog dramskog opusa, nego za samu teoriju drame načelno posmatrano. Mada dosledno razrađujući postularane ideje, studija je ipak zastala na nivou *autopoetičkog*, ne domašujući domen *poetičkog* u značenju sinonimnom sa teorijom književnosti. Glavni razlog tome jeste isuvišna terminološka ekstenzija središnjeg pojma autorovih razmatranja.

Selenić, naime, pojam angažmana razumije daleko šire od opšteprihvaćenog shvatanja, koje ga gotovo isključivo vezuje za društveno-aktivistički kontekst.

konstruktivističke drame. U tim suviše uprošćenim relacijama kreću se sva njegova dalja razmišljanja“ (Volk 1965: 3); „Knjiga Slobodana Selenića imponovala bi svojom beskompromisnošću u nekom ranijem trenutku našeg posleratnog književnog razvoja. Danas, ona deluje anahrono, čak i amaterski, jer snagu argumenta ne može više da zameni nikakav fanatizam“ (Glušćević 1965: 16). I pozitivni i negativni sudovi zasnovani su na postojećim kvalitetima i nedostacima Selenićevog teorijskog spisa.

Prema autorovom mišljenju, angažman može biti ne samo *politički*, već i *filozofski*, *psihološki* i bilo kakav drugi, pa otuda, i onda kada je vezan uz dramu, postaje nesvodiv na jednoznačno određenje. Na toj osnovi, Selenić postavlja jednačinu po kojoj je svaka drama u određenom smislu angažovana, a njena uspjelost zavisi od ravnoteže ciljeva angažmana i umjetničke forme koja je za njih pronađena. Sažimajući uvodnu elaboraciju, Selenić tvrdi: „Angažman, široko kako smo ga do sada definisali, nije samo najočiglednija autorova namera, već misaona i emotivna suština autorovog stava do kojeg moramo doći da bismo stvarno procenili angažman dela“ (Selenić 1965: 41). Iako se na ovaj način ograđujući od mogućeg prigovora, reklo bi se da piščeva koncepcija ipak u značajnoj mjeri poistovjećuje pojam angažmana sa *autorskom intencijom* u najširem smislu te riječi.

Selenić, u stvari, traži sredinu između larpurlartističke i utilitarističke koncepcije umjetnosti. On odnos između marksizma i estetizma vidi kao dva pola na liniji istovrsne dogmatike. Takav dogmatizam pisac dalje mapira u njegovom istorijskom kontekstu: „Odnos teoretičara socijalističkog realizma prema Marksu, Engelsu, Lenjinu i Staljinu, recimo, u mnogo čemu je sličan odnosu dogmatske kritike sedamnaestog i osamnaestog veka prema Aristotelu“ (Isto: 14). U dvadesetom vijeku među teoretičarima i praktičarima dvije struje književno-umjetničkog stvaralaštva su, kao reprezentivi, sa jedne strane Sartr i Breht, a sa druge Eliot, u čijim djelima Selenić prepoznaje dva istovjetna redukcionizma, samo sa različitim predznakom:

I jedna i druga vrsta kritike već u svome metodu nose klicu sopstvene dogmatičnosti: bave se samo jednim delom elemenata koji sačinjavaju umjetničko delo i zapostavljaju ili previđaju drugi deo njegovog značaja. I jedna i druga skladno se uklapaju u definiciju dogmatske kritike koju je, po mom uverenju, najlakše prepoznati po tome što, *priznajući određeni broj umetničkih dela, mora da odbaci određen broj umetničkih dela samo zato što su različita od priznatih.*

To je istovremeno i momenat koji diskvalifikuje dogmatsku kritiku. Ona nije u stanju da se postavlja prema umetničkim delima u njihovom totalitetu. Ona ih procenjuje nepotpunim sistemom kriterijuma, s jedne strane, a sa druge ih upoređuje sa uzorima koji su izvan procenjivanog umetničkog dela, a najčešće i nastali potpuno izvan umetnosti (Isto: 25).

Dvije krajnosti pristupa o kojima pisac govori, po njemu, relativizuju osnovni zadatak kritičko-teorijskog mišljenja, sadržan u krajnjem cilju određivanja estetskog kvaliteta konkretnog umjetničkog djela. Odustajanjem od toga da se prikloni bilo kojem od dva (poetička) ekstremizma, Selenić smatra da se u svojoj teorijskoj elaboraciji može zaštititi od „opasne sumnje da je umetničko delo obeshrabrujuće relativan fenomen neodredive stvarne vrednosti, ili da njegova vrednost zavisi samo od kritičarskog metoda“ (Isto: 27). Postavljajući stvari na ovim osnovama, on dolazi do donekle protivrečnih zaključaka prema kojima, sa jedne strane, „*angažman drame nije samo poruka drame, već čitav misaoni i emotivni total drame iz koga proizlazi jasno, ili manje jasno poruka uslovljena tim totalitetom*“, dok u konačnici „drama i nije ništa drugo do određeni, partikularni angažman saopšten u naročitoj, dramskoj formi“ (Isto: 42). U tom paradoksu, međutim, ne iskazuje se Selenićeva analitička nemoć ili njegova teorijska nedoslednost, već vječita nepomirljivost dva koncepta umjetničkog stvaranja (razdijeljena izvornim pojmom angažmana), koju Selenić ne uspijeva da svojim terminološkim obrtom prevlada. Dodatni problem u tome pravi nastojanje da se tvrda marksistička struja mišljenja o naznačenom problemu povede putem manihejske staze *naprednosti i reakcionarnosti* (što su termini kojima se i sam služi), ka pomalo mutno predstavljenom filozofsko-društveno-političko-psihološko-estetskom utilitarizmu.

Međutim, dragocjena i sama po sebi, u teorijskom pogledu dakle, ali naročito za razumijevanje piščevog dramskog opusa, jeste njegova distinkcija naturalističke i konstruktivističke drame:

Naturalistička drama jeste drama čiji konačni oblik, čija finalna mutacija (konkretno-apstraktno-konkretno) teži da deluje kao neposredno pojavna realnost koja u sebi krije suštinu objektivne stvarnosti na način koji je u posrednom procesu i neposrednoj evidenciji otkriva.

Konstruktivistička drama jeste drama čiji konačni oblik, čija finalna mutacija (konkretno-apstraktno-konkretno) ne teži da postigne svoju uverljivost sličnošću elemenata svoje forme s njihovim korelativima u životu, već skladom i logikom unutar konstruisanog sveta na koji je gledalac konvencionalno pristao; drama koja analizira suštinu objektivne stvarnosti predstavljajući personificiranu i akcijom povezanu suštinu objektivne stvarnosti, a ne neposredno pojavni oblik te stvarnosti (*Isto*: 67).

Selenić ovoj klasifikaciji dodaje da između naturalističke i konstruktivističke forme drame postoji onoliko „međufaza koliko je uverljivih drama ikad napisano“ (*Isto*), čime je srećno uzmakao odveć krutom, dualističkom shematizmu.

Postavljajući sa tih polazišta na kraju sam sebi pitanje, u donekle neočekivanom duhu normativističke poetike, da li je za naturalističku ili konstruktivističku formu, Selenić odgovara: „za dramu sam čija forma adekvatno oblikuje svoj angažman“ (*Isto*: 161). Time se zaokružuju njegova rana teorijska promišljanja, u kojima se naslućuju obrisi poetike kasnije zrelog dramskog stvaraoča. Naime, ako se sagledaju u perspektivi ovih postavki, Selenićeve drame *Kosančićev venac 7*, *Ruženje naroda u dva dela* i *Knez Pavle*, prema svojim preovlađujućim političkim i istorijskim sadržajima, predstavljaju angažovane drame u izvornom značenju riječi. Međutim, upravo forma koju im je Selenić u sva tri slučaja pronašao, objektivni korelativ onoga što sam naziva angažmanom, a što u sebi zapravo sabira zamisao, intenciju, analizu, ideju i mnogo čega drugog, pomjera ih iz područja pukog društvenog utilitarizma ka višim estetskim sferama. Takođe, u njima se jasno može pratiti kretanje

od konstruktivističkog ka naturalističkom modelu, koje od društveno-političke alegorije vidljivo apstrahovane stvarnosti u prvom djelu (*Kosančićev venac 7*) stiže do strogo dokumentarne drame, na sasvim drugom polu uspostavljene distinkcije u poslednjem (*Knez Pavle*). Druga drama (*Ruženje naroda*) po svim svojim karakteristikama stoji ne tek po hronologiji između njih, već kao piščev najuspjeliji dramski rad dokazuje primjenjivost ideje o srednjem putu kao optimalnom izboru i kada je o ovoj vrsti poetičkih krajnosti riječ.

*

Godinu dana prije *Angažmana u dramskoj formi* Selenić je priredio antologiju *Avangardna drama*, sa devet reprezentativnih ostvarenja na prelazu epoha devetnaestog u dvadeseto stoljeće. Njih čine *Kralj Ibi* Alfreda Žarija, *Tiresijine dojke* Gijoma Apolinera, *Ludak i opatica* Stanislava Vitkjeviča, *Čelava pevačica* Ežena Joneska, *Balkon* Žana Ženea, *Kartoteka* Tadeuša Ruževića, *Bez pogovora* Harolda Pintera, *Zveket koji odjekuje* i *Zoološka priča* Edvarda Olbija. U kraćem ali instruktivnom predgovoru naziru se zameci pojedinih ideja, koje će Selenić u *Angažmanu u dramskoj formi* razviti, a u izvjesnoj mjeri i preoblikovati. Među njima najznačajnija je ona koja se odnosi na piščevo shvatanje forme i sadržine umjetničkog djela i zadatka kritičke analize u razumijevanju njihovog odnosa:

Posao književne analize lišene predubeđenja bio bi, tako, da, ušavši u delo, odredi autentičnost iskustva koje delo saopštava, književnu efikasnost forme u kojoj se to iskustvo saopštava, kao i ostale determinante konkretnog književnog dela, bilo da su one izvan ili u okviru šire shvaćene estetičke problematike: društveno-političku naprednost dela, opseg njegove savremenosti, životne korelative književne pojave, ili njen istorijski značaj i orijentaciju (Selenić 1964: 11).

Uočava se da Selenić ovde koristi termin *iskustvo* za ono čemu će kasnije u njegovim teorijskim promišljanjima mjesto preuzeti *angažaman*, a čemu umjetnost u oba slučaja treba da pronađe adekvatnu formu. To označava



Slobodan Selenić, foto: B. Lučić

prelazak od stava da je umjetnički čin izraz spontanog estetskog posredovanja sume čovjekovih spoznaja, do uvjerenja da je po srijedi inencionalni akt sa namjerom proizvođenja konkretnih društveno-političkih, filozofskih i drugih konsekvenci. Uviđajući povrh svega i ovde nanose marksističke frazeologije, ipak je očito Selenićevo zadržavanje u okviru jedne vrste dogmatskog mišljenja, kojem će se u svojoj narednoj studiji deklarativno suprotstaviti.

Međutim, daleko su pouzdanije, u oblasti naučnih nastojanja, Selenićeve književnoistorijske studije. Njegova naredna knjiga u tom domenu, *Dramski pravci XX veka* (1971), predstavlja sistematičan književnoistorijski pregled tendencija u savremenom teatru, od avangardne drame, preko ekspresionizma, epskog pozorišta, teatralizma, filozofske, simbolističke i poetske drame, sve do novog ritualnog teatra. Studija dosledno mapira i interpretira kontinuitet antitradicionalizma u dramskoj književnosti dvadesetog stoljeća, dajući jasan pregled svega što se u tom vijeku, do tog trenutka, u pozorištu dešavalo. Osim što je na području književnoistoriografskog diskursa daleko precizniji i pouzdaniji, Selenić na tom polju visprenije stupa i na tle književnokritičke analize, što je već odavno njegov provjereni prostor profesionalne kompetencije, naročito kada je o dramskoj književnosti riječ. Ocjenjujući, na primjer, značaj, domete i ograničenja Pirandelovog teatarskog iskustva, Selenić lucidno zaključuje:

Teatralistička pozornica Pirandela, komplikovana po svojoj raslojenosti, opterećena paradoksima koji često ne uspevaju da se razreše, prebogata događajima u okvirima vrlo složene fabule, haotična i nelogična kako je sam autor opisuje – ipak ima vrlo veliku jasnoću i strogost kompozicije, što je samo još jedan paradoks vezan za ovog paradoksalnog pisca. Statični kvalitet bazične situacije iz koje proizlazi sumanuta multiplikacija raznih vizura – čuva ovu pozornicu od rasturanja, daje joj gotovo klasicističku čvrstinu i jasnoću. Sve je u Pirandelovim dramama smišljeno: smišljeno jednom superiornom pameću, ali samo njome, tako da je osnovna vrlina ove dramaturgije

istovremeno i njeno najveće ograničenje. Život, naime, nije samo kontemplacija i filozofska spekulacija; Pirandelove drame uglavnom su to (Selenić 1971: 119).

Niža teorijska ambicija piscu sada donosi veće rezultate. Na konkretnom primjeru jasno se vidi: sasvim uzged prigovarajući italijanskom dramatičaru isuvišnu cerebralnost i njoj nesrazmjerno nizak stepen emocionalnosti u njegovim komadima, Selenić posredno sugerije potrebu ujednačavanja tih komponenti umjetničkog djela, neophodnu za doseganje šire obuhvatnosti stvarnosti koju posreduje. Umjetničko djelo po svojoj prirodi trebalo bi da teži totalitetu, a svako pretjerano pridodavanje tegova na tas vage razuma ili osjećajnosti sasvim sigurno narušava ravnotežu.

Slično je i sa *Antologijom savremene srpske drame*, objavljenom 1977. godine. I u nju, kao i u *Avangardnu dramu*, Selenić je uvrstio devet izrazitih predstavnika epohe, od *Nebeskeg odreda* Đorđa Lebovića i Aleksandra Obrenovića i dramoleta *Pre toga* Miodraga Pavlovića, preko *Dugog života kralja Osvalda* Velimira Lukića, *Banović Strahinje* Borislava Mihajlovića Mihiza, *Savonarole i njegovih prijatelja* Jovana Hristića, *Čarape od sto petlji* Aleksandra Popovića, zatim drame *Generali ili srodstva po oružju* Borislava Pekića i crnohumorne komedije *Maratonci trče počasni krug* Dušana Kovačevića, do *Čuda u Šarganu* Ljubomira Simovića.

Svjestan neminovnosti ulaska u domen periodizacijskog shematizma, Selenić dijeli izabrani vremenski odsječak između 1944. i 1976. godine na tri etape: 1. od 1944. do 1956. i pojave *Nebeskeg odreda*; 2. od tog trenutka do 1965. i početka dramaturgije Aleksandra Popovića, za koga ističe da je „najautentičnija i najsnažnija ličnost posleratne srpske dramske književnosti“ (Selenić 1977: LVIII–LIX); 3. od njegovog vremena do 1976. godine. Dajući iscrpan pregled svih tendencija koje su se ukrštale u te tri decenije srpske drame, Selenić se, pored dužne pažnje posvećene autorima uvrštenim u sam izbor, osvrnuo i na neke manje upadljive ali relevantne pojave onoga doba, koje su činile život tadašnjeg teatra. Time

je stvorio iscrpnu sliku razvoja ovog književnog roda u posleratnoj literaturi, postavljajući fundamente svim njegovim daljim proučavanjima.

Istovremeno, zaokružujući ovaj istorijat neposredno prije nego će i sam početi sa pisanjem drama, Selenić je na neki način dao okvir boljem razumijevanju njegovog položaja u pripadajućem književnom kontekstu. Iako su antologije ove vrste po nepisanom pravilu zarečene na objektivnost, a vrlo često to i jesu, u njima ipak postoji, barem i samo po priređivačevom afinitetu za određenu epohu ili stil, nešto od inherentnog poetičkog određenja, naročito kada je priređivač istovremeno i autor u domenu svog antologičarskog rada. Opredjeljujući se prvo za avangardnu dramu, a zatim i za recentni period u istoriji nacionalne literature, sa nesumnjivo dobrim poznavanjem cjelokupne tradicije dramske književnosti sve od antike – kako se to u mnogim komparacijama, digresijama i aluzijama njegovih tekstova jasno vidi – Selenić je kao svoju tradicijsko utemeljenje implicitno odredio moderni teatar: od njegovih radikalnih težnji iz prve polovine dvadesetog vijeka, do poetičke refiguracije tog naslijeđa u srpskoj književnosti druge polovine stoljeća. Stojeći na tim osnovama, i sam je pokušao da preosmisli iskustva stvaralaca čija je djela ocijenio antologijskim i ponudi vlastiti doprinos onom književnom području koje je u ovdašnjoj literaturi uvijek bilo, u stvarnoj ili zamišljenoj, sjenci poezije i pripovijedne proze.

IZVORI I LITERATURA:

- SELENIĆ, Slobodan. (1964). *Avangardna drama*. (Priredio Slobodan Selenić). Beograd: SKZ.
- SELENIĆ, Slobodan. (1965). *Angažman u dramskoj formi*. Beograd: Prosveta.
- SELENIĆ, Slobodan. (1971). *Dramski pravci HH veka*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- SELENIĆ, Slobodan. (1977). *Antologija savremene srpske drame*. (Priredio Slobodan Selenić). Beograd: SKZ.
- ĆIRILOV, Jovan. (1965). „Angažman u teorijskoj formi“. *Borba*. 8. VIII 1965, 11.
- VOLK, Petar. (1965). „Izjašnjavanje“. *Književne novine*. 4. IX 1965, 3.
- GLUŠČEVIĆ, Zoran. (1965). „Hvalospev modernoj drami“. *Politika*. 22. VIII 1965, 16.



TEORIJSKA

scena

Piše > Biserka Rajčić

Umetnici i aktivisti (2)

Andžej Vajda između filma i teatra

Osamdesete godine su jedan od najtežih perioda u historiji Poljske. Uvedeno je ratno stanje. Brojne pristalice Solidarnosti našle su se u zatvorima. Mnogi, naročito žene, nisu se iz njih vratili. Stoga Vajda daje otkaz na funkciju predsednika Udruženja poljskih filmskih radnika i ukida Filmsku ekipu „X“. Tematski se vraća poljskim i stranim književnim delima: ljubavnom romanu Tadeuša Konvickog *Hronika ljubavnih slučajeva* i *Ljubav u Nemačkoj* Rolfa Hohuta o nacizmu, *Zlim dusima* Dostojevskog, u kojima igraju strani glumci Izabel Iper i Bernar Blier. Istovremeno se iz ne zna se kog razloga 1989. našao na čelu žirija 16. Međunarodnog filmskog festivala u Moskvi.

Godine 1990. je snimio je crno-beli film *Korčak* o poznatom pedagogu Janušu Korčaku, koji je završio u Treblinki sa grupom jevrejske dece, a koga je sjajno odigrao Vojćeh Pšonjak. Film je u Francuskoj loše prihvaćen. Francuska kritika je Korčaka u filmu videla kao hrišćanina a trebalo je kao Jevrejina. Kritikovan je i njegov film *Prsten od konjske dlake* snimljen prema romanu Aleksandera Šćibora-Rilskog „zbog nepridržavanja sadržaja dela“.

Premda je 90-ih došlo do značajnih promena u njegovoj domovini Vajda i dalje radi van Poljske. U Japanu i s japanskim glumcima je 1994. snimio film *Nastasja* prema *Idiotu* Dostojevskog.

Godine 1998. odlučio se na snimanje „najznačajnijeg dela poljske književnosti“, Mickjevičevog *Gospodina Tadeuša*. Pošto je reč o sagi, u njemu su učestvovali brojni, najznačajniji poljski glumci. Muziku je specijalno komponovao Vojćeh Kilar. Godine 2000. film je završen i dobio je više poljskih nagrada, dok van Poljske nije prihvaćen kao izuzetno delo na izuzetnu temu. Godine 2002. snimio je *Osvetu*, komediju Aleksandra Fredra, pisca ranga našeg Nušića. Stoga je za snimanje angažovao prvoklasne glumce poput Januša Gajoša, Andžeja Severina i Romana Polanskog. Zahvaljujući njima zaradio je popriličan novac uz pomoć kojeg je s Vojćehom Marčevskim osnovao Majstorsku školu filmske režije, koja je privukla i privlači studente iz raznih zemalja sveta.

Na osnovu novele *Post Mortem* Andžeja Mularčika i u znak sećanja na pogibiju svoga oca i još dvadesetak hiljada Poljaka stradalih u Katinju 1940, snimio je 2007.

film *Katinj*, koji je nominovan za Oskara i otkupljen od strane mnogih stranih zemalja.

Film *Valensa. Čovek nade*, koga je odigrao Robert Venckjevič, dovršio je 2013. Na pitanja stranih novinara ko je Valensa, odgovorio je: „On je junak našeg vremena... Fantastično je što se pojavio junak koji je Poljskoj povratio slobodu i ostvario njene ciljeve bez prolivanja krvi“. Film je prikazan i na Međunarodnom filmskom festivalu u Veneciji, ali nije dobio nagradu. Poljska svetskoj filmskoj kritici više nije bila zanimljiva.

Posle njega snimio je samo još jedan film, *Pasliku*, inspirisan tragičnim životom poljskog avangardnog slikara Vladislava Stšeminjskog, jedne od žrtava poljskog posleratnog komunizma, koji je nagrađen Oskarom kao najbolji neengleski film.

TEATARSKI VAJDA

Osim filma, Vajda se strasno bavio i pozorištem. Prva njegova predstava bila je *Šešir pun kiše*, drama Majkla Gejze izvedena u Pozorištu Obala u Gdanjsku 1959. Usledili su: Šekspirov *Hamlet* (1960, 1963, 1981, 1989) i *Dvoje na klackalici* Vilijema Džipsona (1960), *Demoni* Džona Vajtinga (1963), *Svadba* Stanjislava Vispjanjskog (1965, 1991, 1992). Za njihovo izvođenje nije kritikovan, ali nije ni nagrađivan. Stoga je neko vreme na planu pozorišta pauzirao. Godine 1969. glumac Tadeuš Lomnjicki nagovorio ga je da režira *Play Strindberg* Fridriha Direnmata, za šta je dobio pohvale brojnih teatrologa. Još veće pohvale dobio je za adaptaciju *Zlih duhova* Dostojevskog (1971, 1974), sa Vojčehom Pšonjakom i Janom Novickim u glavnim ulogama, a takođe i za *Novembarsku noć* Stanjislava Vispjanjskog (1974), *Dantonov slučaj* Stanjislave Pšibiševske (1975, 1978, 1980), *Emigrante* Slavomira Mrožeka (1976), *Razgovore s dželatom*, na osnovu knjige Kazimježa Močarskog (1977).

U vreme ratnog stanja režirao je Sofoklovu *Antigonu* (1984), *Zločin i kaznu* Dostojevskog (1984), *Osvetu* Aleksandera Fredre (1986), *Gospođicu Juliju* Augusta Strindberga (1988), *Dibuka* Šimona An-skog (1988), *Nastasju Filipovnu* prema motivima iz *Idiota* Dostojevskog,

s japanskim glumcima (1989), *Sablasnu sonatu* Augusta Strindberga (1994), *Kletvu* Stanjislava Vispjanjskog (1997), *Slamni šešir* Ežena Labiša (1998), vlastite drame: *Mišima* (1994), *Varšavske improvizacije* (1996) i dr.

Za svoj rad na planu filma i pozorišta dobio je najveći mogući broj odlikovanja i nagrada u Poljskoj i inostranstvu, počev od 1959. pa do smrti 2016. godine. Dobio je i niz počasnih doktorata svih značajnijih poljskih univerziteta. Proglašavan je počasnim građaninom Lođa, Gdinje, Gdanjska, Suvalka, Radoma, Vroclava, Opola, Varšave... Njegovo ime nose ulice i trgovi Varšave, Krakova, Suvalka i drugih gradova u kojima je živio.

O njemu je pisano u novinama, časopisima i knjigama. Mnoge knjige o njemu prevedene su na svetske jezike. Adam Mihnjik, značajan Vajdin prijatelj u tekstu objavljenom u „Gazeti viorčoj“, u naslovu je postavio pitanje: *Da li je Vajda mudrac ili je pre genijalni institucionalista?* S obzirom na stvaralački opus, bio je i jedno i drugo, i još mnogo šta. Pre svega bio je čovek nadljudske energije i istrajnosti.

VAJDA PRIVATNO

Bogat i raznovrstan bio je i privatni život Andžeja Vajde. Bio je uvek okruživan lepim ženama. Ženio se četiri puta. Prva njegova zvanična žena bila je Gabriela Obremba, sestra bliznakinja Mrožekove žene, slikarka koju je upoznao na Likovnoj akademiji u Krakovu i sa njom proveo od 1951. do 1959. Godine 1959, 19. decembra, oženio se Zofjom Žuhovskom, takođe slikarkom, od koje se razveo 1967. Treća žena bila je glumica Beata Tiškjevič, koja je igrala u njegovom filmu *Samson*. Venčali su se 1967. Iste godine rodila im se ćerka Karolina. Razveli su se već 1969. Četvrti brak, s Kristinom Zahvatovič, sklopljen 1974. trajao je 42 godine, do njegove smrti 2016. Preminuo je u Varšavi, a urna s njegovim pepelom nalazi u Krakovu na Salvatorskom groblju, u grobnici njegove majke, koju sam imala prilike da posetim oktobra 2022.

Andžej i Kristina su se upoznali 1971. kada je on radio u krakovskom Starom pozorištu na predstavi *Zli*

duši prema Dostojevskom. Tada ga je Pjotr Skšinecki, dugogodišnji umetnički direktor Podruma kod Ovnova, najčjuvenijeg poljskog kabarea, povezao sa Kristinom Zahvatovič, glumicom, scenografkinjom i kabaretskom umetnicom. Upoznali su se u krakovskoj Šarenoj kafani.

Kristina Zahvatovič je rođena 16. maja 1930. u Varšavi kao ćerka Jana Zahvatoviča, ćuvenog arhitekte, koji je posle rata obnovio sa zemljom sravnjenu Varšavu, i Marije Hođko-Zahvatovič. Odgajana je kao i većina Poljaka u duhu poljskog patriotizma. Za vreme Drugog svetskog rata bila je ćlanica Sivih redova, a kao bolničarka i vezistkinja bila je ućesnica Varšavskog ustanka 1944. Posle rata se zainteresovala za skijanje. Od 1950. do 1954. bila je ćlan Krakovskog visokoplaninskog kluba u Zakopanu. Pripremajući se za važno takmićenje doživela je tešku nesreću i prestala da se bavi sportom. Studirala je Istoriju umetnosti na Varšavskom univerzitetu i scenografiju na Likovnoj akademiji, u klasi profesora Karola Frića u Krakovu, kod koga je svojevremeno studirao i Tadeuš Kantor. Studije je završila 1958. Iste godine debitovala je u Gnjeznu kao scenograf predstave *Sid* u režiji Eugenjuša Anjišćenka. Ubrzo je radila scenografiju za Držićeve *Rimske kurtizane* u režiji Tadeuša Pšistavskog u Pozorištu Ugljenog bazena u Sosnovcu, sa kojim je saradivala od 1958. do 1960.

Godine 1960. je u Studentskom pozorištu pri Politehnici u Gljivicama ostvarila jednu od svojih najznaćajnijih scenografija – u Gombrovićevom *Venćanju* u režiji Ježija Jarockog. Nakon toga radila je kao scenograf u nizu drugih, važnih pozorišta: Poljsko pozorište u Varšavi, Poljsko pozorište u Vroclavu, Pozorište Julijuša Slovackog u Krakovu, Pozorište Stefana Jaraća u Lođu, Narodno pozorište Nove ćelićane u Krakovu, Pozorište Obala u Gdanjsku i najduže u Starom pozorištu u Krakovu (1970-1999). To je znaćilo da je radila i sa najznaćajnijim režiserima, s Konradom Svinarskim, Ježijem Jarockim, Ježijem Krasovskim, Kristinom Skušankom, Andžejem Vajdom, Zigmuntom Hibnerom...



Andžej Vajda sa suprugom Kristinom Zahvatovič

Scenografijom i kostimima se bavila i u inostranim pozorištima: u Parizu, Buenos Ajresu, Moskvi, Cirihi, Nju Hevnu, Ljubljani, Minhenu, Sofiji, Trstu, Zapadnom Berlinu, Tel Avivu, Tokiju... U nešto više od 150 najrazlićitijih pozorišnih i operskih predstava. Kako u duhu realizma tako i dadaizma, nadrealizma, fotomontaže i drugih izama 20. veka. Sve je poćelo od saradnje s Jarockim na planu scenografije Gombrovićevog *Venćanja*, zatim scenografije i kostima Vitkjevićevih drama *Majke* i *Obućara* u Starom pozorištu u Krakovu, *Ne-božanske komedije* Zigmunta Krašinjskog, Šekspirovog *Sna letnje noći* i Mickjevićevih *Zadušnica* u režiji Konrada Svinarskog.

KRISTINA ZAHVATOVIĆ, KOSTIMOGRAFKINJA I SCENOGRAFKINJA

Docije se bavila scenografijom i kostimima za skoro sve Vajdine pozorišne predstave. Kao kostimografkinja i reditelj su poćeli da saraduju kada je Vajda u krakovskom Starom pozorištu radio na adaptaciji *Zlih duhova*



Leh Valensa i Andžej Vajda

Dostojevskog, *Novembarske noći*, *Kletve* i *Svadbe* Stanjislava Vispjanjskog, a na scenografiji od *Nastasje Filipovne* na osnovu *Idiota* i na *Zločinu i kazni* Dostojevskog, kao i na Mrožekovim *Emigrantima*, Sofoklovoj *Antigoni*, *Osveti* Aleksandera Fredra, *Dibuku* Šimuna An-skog, *Dantonovom slučaju* Stanjislave Pšibiševske.

Još kao studentkinja na Likovnoj akademiji u Krakovu debitovala je kao glumica u Kantorovom pozorištu Cricot 2 u predstavi *Bunar ili dubina misli* Kazimježa Mikulskog (1956). S oduševljenjem je nastupala od 1958. do sredine 70-ih kao glumica u krakovskom kabareu Podrum kod Ovnova. Odigrala je više uloga i u Vajdinim filmovima: *Samson*, *Drugi čovek*, *Čovek od mermera*, *Čovek od gvožđa*, *Gospođice iz Vilka*, *Hronika ljubavnih slučajeva*, *Svadba*, *Pruga senke*, *Osveta*, *Tokom godina, tokom dana*, *Zli dusi*, *Korčak*, *Gospodin Tadeuš*, *Katinj*, *Lepeza*, čak i u predstavi na nemačkom *Eine Liebe in Deutschland*.

Bila je veoma angažovana tokom perioda najžešćih aktivnosti pokreta Solidarnost. Sa Vajdom je 1988.

osnovala Fondaciju Kjoto-Krakov i Centar japanske umetnosti i tehnike Manga u Krakovu, zahvaljujući Vajdinoj japanskoj nagradi za film u iznosu od 350.000 američkih dolara i novca od prodaje njegovih filmova u svetu. Od 2016. ona je predsednik ove Fondacije. Učestvuje i u dodeli stipendija mladim stvaraocima, koji započinju umetnički život.

POSLE VAJDINOG ODLASKA

Kristina Zahvatovič je i sama dobitnica niza pozorišnih i filmskih nagrada i odlikovanja u Poljskoj i u svetu. Međutim, nije imala nikada vremena za luksuzna putovanja po svetu i kupovinu skupocene garderobe. Tri godine posle muževljeve smrti provela je na organizovanju izložbe o Vajdi u Narodnom muzeju u Krakovu, koja je trajala od 6. aprila do 15. septembra 2019. Na izložbi je prikazan celokupan Vajda: njegovi crteži, njegove nagrade, scenografija i kostimi pojedinih pozorišnih predstava i filmova, pojedini filmovi, o slavnom reditelju su predavanja održali najveći stručnjaci i poznavaoци Vajdinog opusa.

Imala sam sreću da na dan otvaranja budem u Krakovu i da se u razgledanju izložbe pridružim profesorima i studentima krakovske Pozorišne akademije. Od njih sam saznala mnogo više no što sam dotle znala, a to me je i navelo da napišem ovaj tekst. Pošto ulaznica krakovskog Narodnog muzeja važi 10 dana išla sam neprekidno na predavanja i na projekcije filmova. Posebno sam bila srećna što sam posle mnogo decenija videla filmove njegove „trilogije“ (*Pokolenje*, *Kanal*, *Pepeo i dijamant*).

Tada sam od krakovskih prijatelja čula da Kristina traži prostor i za Vajdin muzej. U njemu će biti prikazano celokupno njegovo umetničko stvaralaštvo, koje će stručnjaci moći i dalje da obrađuju. Vajda je celog života pisao pa je iza sebe ostavio mnogo beležnica s podacima o neostvarenim filmovima i pozorišnim predstavama. Rediteljeva udovica traga i za stručnjacima koji će sve ove zapise naučno obraditi i njima dopuniti Vajdin stvaralački opus.

Na osnovu svega što su na planu umetnosti stvorili Andžej i Kristina, može se činiti da u njihovim životima nije bilo vremena za svakodnevni i porodični život. A porodični život je u njihovom slučaju postojao. Kada su se preselili u Krakov, Kristina je u mirnom delu centra pronašla i kupila naizgled skromnu, ali ugodnu trosobnu kuću s malim dvorištem i baštom koju je održavala. U toj kući je sa Andžejem provela poslednje godine njegovog života. U jednom intervjuu je, neočekivano, priznala: „Nisam bila specijalno dobra kuvarica, ali mi u životu nije padalo na pamet da kuvam samo za sebe. U našoj kući je uvek bilo nečeg za jelo. Smatrala sam da je to moja najvažnija obaveza, kuća treba da bude kuća: doručak, ručak, večera. Bez obzira da li je u kući samo Andžej ili će još neko doći. Za sve mora da bude hrane. To je moje gvozdeno načelo! Andžej je najviše voleo svinjsku krmennadlu s kupusom. Do nje se u izvesnim periodima nije lako dolazilo. Ni moje potrage za krmennadlom u Japanu i u Francuskoj nažalost nisu se uvek odgovarajuće završavale...“

Kristina je u Parizu brinula i o Juzefu Čapskom, poznatom slikaru i piscu, koji je poticao iz jedne od najbogatijih aristokratskih porodica u Poljskoj. Ova porodica je u Litvi, Belorusiji, Poljskoj i Češkoj posedovala hiljade sela i stotine hiljada hektara zemlje, a sve izgubila tokom Prvog i Drugog svetskog rata. Juzef Čapski je kao plemić učestvovao u oba svetska rata. Za Katinj je

znao još za vreme Drugog svetskog rata. Nije prihvatao komunizam i do smrti je ostao u Parizu. Posle palata iz detinjstva živeo je na periferiji Pariza, u potkrovlju kuće u kojoj su se nalazili Književni institut i redakcija časopisa „Kultura“, kao elementi najznačajnijeg poljskog emigrantskog kulturnog centra. Sve svoje slike i književne rukopise, zahvaljujući Kristini, testamentom je ostavio Narodnom muzeju u Krakovu, dok je u centru Krakova dobio i ulicu sa svojim imenom.

Kristina je zbog Vajde, nakon dvadeset godina rada, napustila i glumu u Podrumu kod Ovnova, jer se anagažovala u izradi scenarija i kostima za svaku njegovu pozorišnu predstavu i svaki film koji je snimio. O ovoj umetnici je takođe objavljena knjiga, doktorska disertacija Jadvige Rožek-Sjeračinjske, naslovljena sa *Kristina Zahvatovič-Vajda. Pozorišne scenografije*. Knjigu je 2017. objavio Šleski muzej u Katovicama, prikazavši hronološki celokupan njen život i rad, koji je podeljen na periode njene saradnje s istaknutim pozorišnim i filmskim režiserima. Na osnovu ovakvog uvida jasno je da se i Kristina, zahvaljujući svom radu glumice, scenografkinje i kostimografkinje, nalazi na samom vrhu spiska ličnosti poljske kulture. Kristina je, naime, na različite načine vezana za nastanak oko 150 pozorišnih predstava i filmova.

Beograd, početak septembra 2022.

Piše > Svetislav Jovanov

Sporedna sredstva (17)

Drama u drami: obrtnanje ravnoteže

KORNEJ: VARLJIVI LEK

Zaključno sa barokom, „drama u drami“ se – bez obzira na složenost varijacija – koristi kao sredstvo afirmacije bogatstva i *celovitosti* dramske iluzije. U razdobljima koja slede, ovaj postupak će, pak, postati jedna od glavnih strategija iluzionističke *neravnoteže* i *rascepa*. Drama Pjera Korneja *Pozorišne Iluzije* (*L'illusion comique*, 1636), čija je osnovna tema sam fenomen pozorišta, predstavlja u tom procesu jednu vrstu prelomne tačke. Kornej slavi magičnu privlačnost dramske iluzije, ali nam u drugom planu daje – doduše posredno i u rudimentarnom vidu – neke uznemirujuće uvide u prirodu pozorišnog mehanizma.

Struktura zapleta formalno ukazuje na uokvirujući tip drame u drami. Kako bi pomogao Pridamanu da dozna sudbinu sina Klendora (kojeg je svojom strogošću pre više godina oterao od kuće), čarobnjak Alkandr snagom svoje magije dočarava zabrinutom ocu (i gledaocima) prizore Klendorovih doživljaja. Tenzija proističe kako iz Alkandrovog namerno doziranog pokazivanja tih doživljaja – u kojima se odlaže informacija o Klendorovom sadašnjem

stanju (unutrašnja drama) – tako i iz rasta Pridamanove zebnje i straha usled toga, ispoljavane u komentatorskim scenama koje ovaj niz prekidaju (okvirna, spoljašnja drama). Već na početku ovog preplitanja, Kornej signalizira da je reč o metafori delovanja pozorišta, napominjući, najpre, kako Alkandr živi „u pećini mračnoj“, gde

Od nestalnih zraka on pušta u tminu
Tek one što senki podnose družinu.

Drugi značajan putokaz o teatralističkoj prirodi zapleta predstavlja Alkandrova uvodna napomena. Čarobnjak, naime, opisuje zabrinutom ocu kako je Klendor, na početku svojih lutanja, radio kao pisar, putujući vidar, verglaš, beležnik: ovo je nedvosmislena asocijacija na zanimanje koje *odigrava* sva ostala zanimanja – glumačko. U skladu s tim, razvoj unutrašnjeg i spoljašnjeg zapleta predstavlja, u stvari, demonstraciju različitih žanrova kao *vidova moći i magije pozorišta*. Scene u kojima se Klendor i Izabela bore protiv prepreka koje ometaju njihovu ljubav imaju sve odlike *romantične komedije*, dok eskapade Matamora, hvalisavog Klendorovog

poslodavca, postepeno odvođe zaplet u prostor *farse*. Nakon toga, intriga sa Klendorovim hapšenjem (zbog ubistva suparnika) i zbivanja oko njegovog izbavljenja unose u zaplet *tragikomični* ton.

U završnom segmentu Kornej pravi formalni „rez“: ljubavnici menjaju okolnosti i imena, te kao Teažen i Ipolita, akteri melodrame o neostvorenoj preljubi i kajanju, odlaze u smrt. A onda se pred očajnim Pridamanom diže zavesa, otkrivajući Kleonta, Izabelu i ostale likove – kao glumce koji dele honorar posle uspešne predstave. Predočivši završnicu unutrašnje radnje kao efekat pozorišnog mehanizma, Kornej zaokružuje alegorijsku povest o magičnoj delotvornosti teatra – a time i priču o Alkandru kao otelovljenju *svemoći dramatičara*:

ALKANDR: Pozorište danas

Na takvoj je sceni, svak ga obožava.
Dok u vaše vreme prezira dostojno,
Danas ga svi vole, najbolji umovi,
Radost je Pariza, provincije želja.

Dostignuta ravnoteža iluzionističkih nivoa – uslovljena, uostalom, i vladajućim ukusom vremena – poseduje ipak jednu (promišljeno sačinjenu) pukotinu. Reč je o dvostrukom značenju pomenutog formalnog reza. S jedne starne, „Kornej priprema prelaz“, kaže Meri En Friz Vit, „od ‘života’ prikazanog u teatru, na teatar prikazan u teatru naglašavanjem stalnog pretvaranja i dvoličnosti kod likova.“¹⁾

KLENDOR: Gospo, zar je vama usluga najgora

Što vam čast izvlačim iz smrtnog ponora?
Čast koja je dami od očiju draža!

ROZINA: Ta imena grozna preglasna su laža!

Zar ne znaš da to su utvare iz bajki
Koje rode glave muževa i majki?

Ne deluju stare te priče o časti

Da bi mogle silne ustaviti strasti.

S druge strane, ovakvim prelaskom sa zaigranosti tragikomedije na sumornu patetiku melodrame bez ikakve pripreme, stvara se osećanje neizvesnosti, koje ne može otkloniti ni završni sklad iluzionističkih nivoa. Lakoća i bezobzirnost sa kojom u pomenutom melodramskom segmentu, likovi/glumci, dakle *zastupnici pozorišnog mehanizma*, menjaju imena, identitete i namere, ne simbolizuju samo „tipične preokupacije Baroka – odnos privida i realnosti; nestabilnost, nestalnost, nepostojanost“²⁾. Dovodeći u pitanje kako granicu iluzije, tako i našu (gledalačku) sposobnost da je uočimo, Kornej opominje da je i sam dramski/pozorišni prostor – mesto teskobe, prolaznosti, samoobmane i gubitka.

PURPURNO OSTRVO: UZALUDNA NARUĐŽBINA

Uporedo sa spoznajom o degradaciji jedinstva (moći) dramske iluzije, kod modernih dramatičara se rađa svest o nužnosti njenog sučeljavanja sa iluzijom moći (države, ideologije). Drama Mihaila Bulgakova *Purpurno ostrvo* (Багровый остров, 1928) je reprezentativan uzorak upotrebe drame u drami u kontekstu ove problematike. Smeštajući zbivanja u eksplicitno naznačen ambijent pozorišta, Bulgakov za temu uzima onu arhetipsku krizu koja obeležava nastanak pozorišne predstave: krizu koja proističe iz susreta dramskog teksta, pozorišnog mehanizma i ideološkog nadzora. Njen formalni okidač krize je činjenica da boemski pisac Dimogacki donosi tekst drame *Purpurno ostrvo* – bajkovitu parabolu o pobuni naroda „crvenih domorodaca“ protiv „belih Arapa“ na ostrvu bogatom biserima i izloženom pohlepi evropskih kolonizatora – sa ogromnim zakašnjenjem. Svestan da od predstave neće biti ništa ako cenzor Sava Lukič – koji istog dana putuje na odmor – ne odobri scensko izvođenje, upravnik pozorišta Genadij Pamfilovič povlači očajnički

1) Mary Ann Frese Witt, *Metatheater and Modernity: Baroque and Neobaroque*; Farleigh Dickinson University Press, Plymouth 2013, 76.

2) Jean Rousset, *La Littérature de l' âge baroque en France*, Paris 1953, 204.



Iz predstave **Purpurno ostrvo**, Puškinski teatar, Moskva 2022.

potez. Uz pomoć sakrpljene glumačke podele, on otpočinje improvizovanu „generalku“ kojoj će se Sava Lukič, kao jedini gledalac, pridružiti u trećem činu. Bez obzira to što četiri čina probe zauzimaju poziciju „unutrašnje radnje“, a Pamfilovičeva uvodna snalaženja, kao i njegova završna ideološka prepravka prvobitnog finala (kojom će otkloniti cenzorovu nepovoljnu ocenu), formalno figuriraju kao „spoljašnja drama“, oba iluzionistička nivoa stižu ravnopravan status. Pri tome je analogija u sferi (podele) moći jedan od bitnih uzroka za nestanak odnosa „spoljašnje-unutrašnje“. Pravadajući se hitnošću probe, upravnik sebi dodeljuje ulogu Lorda Glenarvana, pohlepnog evropskog kolonizatora, dok sam Dimogacki, zbog „sprečenosti“ glavnog glumca (trežnjenje u policiji), svojevolumno prihvata ulogu Kiri-Kukija, glavnog intriganta izvornog *Purpurnog ostrva*: tako se odnos između producenta i umetnika ponavlja u novoj dimenziji, s tim što u slučaju Dimogackog postoji i jedna bitna neravnoteža. Dok većina ostalih glumaca-učesnika probe, doslovno

preuzima ulogu kao profesionalni zadatak, on se izlaže dvostrukom riziku. Prvo, ulaskom u prostor realizacije sopstvene iluzije, on biva podvojen na autora i izvođača:

LORD: Izvinite, Vasilije Arturiču, niste me čuli... Molim vas da izbacite ovu scenu...

KIRI: Ali zašto, Genadije Pamfiliču... Ljubavna intriga u komadu...

LORD: Nemam reči, talentovano je napravljena...

O drugom riziku svedoči sam tok „generalke“. Integritet dramskog teksta Dimogackog, koji će biti konačno razoren ideološkom intervencijom, postepeno dovode u pitanje i zahtevi i ograničenja samog pozorišta kao društvenog mehanizma: od zahteva „blagajne“ (ukus publike), preko kompromisne glumačke podele, do oskudno improvizovane inscenacije i inertnosti scenskog osoblja:

GENADIJ: Metelkine, vlgvam je potreban.

METELKIN: Nemamo vlgvama, Genadije Pamfiliču.

GENADIJ: No, onda ćeš kolibu iz Čiča Tome postaviti. Tropsko rastinje, majmune na granama, krempite i samovar.

Bulgakov pokazuje kako preobražaj dramske u pozorišnu iluziju ne predstavlja dez-iluzionizaciju, već *degradaciju*: pomoćnik reditelja tumači ulogu papagaja, dramski autor zauzima poziciju pseudo-glumca, predstava je svedena na probu, dok je jedini gledalac – cenzor. Simbolični vrhunac ovog raspada označava trenutak kada Sava Savič, zastupnik ideološke kontrole, zauzima upražnjeni presto Sizi-Buzija, svrgnutog vladara egzotičnog ostrva iz izvornog teksta. Analogija se tako uspostavlja na opštem značenjskom planu: „unutrašnji“ zaplet – bajkovita parabola o pobuni naroda „crvenih domorodaca“ protiv „belih Arapa“ na ostrvu bogatom biserima i izloženom pohlepi evropskih kolonizatora – nije nimalo apsurdniji od zapleta „spoljašnje drame“: umesto kreativnog procesa, prisustvujemo stvaranju pozorišne predstave kao inertnog objekta, groblja svake iluzije. Ali Bulgakovljeva iluzionistička razmena otkriva još jednu, možda značajniju dimenziju: kao što u unutrašnjoj drami – originalnom *Purpurnom ostrvu* Dimogackog – pobuna suštinski propada zbog kompromisa oslobođenih urođenika sa pohlepom i licemerjem Kiri-Kukija, tako u „spoljašnjoj drami“ improvizovane „generalke“ umetnička tvorevina Dimogackog definitivno propada zbog njegovog pristajanja na upravnikov kompromis sa zahtevima ideološke moći:

SAVA: A međunarodna revolucija, a solidarnost?

LORD (GENADIJ PAMFILOVIČ): Gde su oni, Sava Lukiču!...Ah, ja, aj, ha!...Metelkine, ako organizuješ međunarodnu revoluciju kroz pet minuta, jasno ti je?... Pozlatiću te!

Pod pritiskom spoljašnje (ideološka kontrola), ali i unutrašnje moći (inercija samog pozorišnog mehanizma), lik kornejevskog čarobnjaka se srozava na nivo epizodiste u „proizvodnji iluzija“ koju usmeravaju pozorišni mehanizam i ideološka kontrola. I to je poslednji, vrhunski vid

МИХАИЛ БУЛГАКОВ БАГРОВЫЙ ОСТРОВ



Bulgakovljeve samoironije: jer, nisu li bezočni intrigant Kiri-Kuki i paćenički boem Dimogacki dve inkarnacije iste figure – autora koji je u igri maski zauvek izgubio lice?

MARA/SAD: TORTURA NADOM

Kod Petera Vajsa, funkciju i značaj postupka drame u drami najavljuje u punoj meri sam naziv komada: *Progon i ubistvo Žan-Pol Maraa, u scenskom izvođenju štíćenika duševne bolnice u Šarentonu, po zamisli Markiza de Sada (Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade, 1963)*. Polazišnu tačku Vajsove dvostruke radnje čine stvarni istorijski događaji: sudbina Žan-Pol Maraa, najradikalnijeg vođe Francuske revolucije koga je (dok je ležao bolestan od groznice) 13. jula 1793. ubila Šarlota Korde, kao i zatočenje Markiza De Sada u šarentonskom azilu 1808, u razdoblju Napoleonove restauracije. Vajsov fiktivni Markiz osmišljava, a potom,

zajedno sa odabranim pacijentima, pod budnim okom upravnika azila Kulmijea i njegovih čuvara, izvodi u ambijentu bolničkog kupatila predstavu koja bi trebalo da terapijski utiče na ostale bolesnike. Reč je o spektaklu koji zaplet oko Maraove pogibije kombinuje sa filozofsko-ideološkom raspravom Mara i samog De Sada.

Prikazujući sukob načela revolucionarnog nasilja (Mara) i nihilističkog individualizma (De Sad), Vajs relativizuje oba stava kao dogmatske krajnosti. Razlog tome nije samo autorovo opredeljenje za neko umereno, utopijsko rešenje, nego i funkcija koju pomenuti sukob ima u onome što Aksel Šalk naziva „estetsko zaleđe konstrukcije“³⁾ – u široj strukturalnoj i značenjskoj kombinatorici komada.

Vajs postiže relativno nezavisno razvijanje dvaju nivoa iluzije na paradoksalan način, postavljajući ih istovremeno u katalitički (podsticanje), ali i *antagonistički* odnos. Takvo podvajanje se najupečatljivije ispoljava kroz sistematsko izmeštanje statusa i funkcija glavnih protagonista. U Maraovom slučaju, paradoks je najjednostavniji: dok ulogom uslovljena kožna bolest „fiktivnog“ Maraa ukazuje na njegov pasivan status u okviru spoljašnjeg, „izvođačkog“ zapleta, medicinska dijagnoza „stvarnog“ Maraa, paranoja, metaforički označava *radikalnost ideološke pozicije* koju on zastupa u De Sadovom komadu (unutrašnja drama). Lik De Sada, međutim, funkcioniše na (granici) obeju iluzionističkih ravni. Za razliku od statičnog položaja Bulgakovljevog Dimogackog/Kiri-Kukija kao izvođača, on neprestano lavira između pozicije *autora/reditelja* drame o Maraovoj pogibiji i uloge jednog od *glavnih protagonista* te iste drame:

DE SAD: Ne još Šarlota Korde

3) Aksel Šalk, *Veliko pitanje – forme političke drame*, prevela Bojana Denić, u: *Teorija dramskih žanrova*, izbor, predgovor i redakcija Svetislav Jovanov, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad 2015, 394.

Treba da dođeš do ovih vrata tri puta.⁴⁾

Shodno tome, De Sad u odnosu prema Marau deluje kao suparnik, ali i kao *demijurg* (njegov tvorac) što proizvodi dvosmislenost i ironičnu distancu u odnosu na ritualni karakter scena koje prethode Maraovom ubistvu (pantomime, horsko pevanje, ponavljanje poseta Šarlot Korde svojoj budućoj žrtvi):

DE SAD: Ne Mara

Molim te bez patetičnih emocija

Jer za tebe kao i za mene

Važne su samo najekstremnije akcije.

Suočen sa Kulmijeovim neprestanim primedbama na sadržaj izvedbe, De Sad povremeno preuzima funkciju njenog *ironičnog kontrolora* (komentar Ruovog kostima u cilju smirivanja napetosti), da bi u završnici, pokušavajući da spreči prekid izvođenja, prešao na poziciju *tumača – kritičara*:

DE SAD: Ovom dramom želeli smo pre svega

Da se postavke krupne a suprotne

Razmotre bez stega...

Uklanjanje stega, međutim, nema isto značenje za De Sada i Kulmijea. Dopuštajući uprizorenje drame o nedavnim iskušenjima revolucionarnog terora u nadi da će ono doprineti slavljenju postojećeg stanja, upravnik bolnice se pokazuje kao uviđavni kontrolor. Zbog toga on tokom izvođenja De Sadovog komada pokazuje spremnost na određene ustupke: za Kulmijea, nezadovoljstvo predstavlja manifestaciju bolesti. Ali analogija se postepeno otkriva kao „iskliznuće“: „Maraova osuda žirondinske utopije“, primećuje Aleksander Feldman, „na ironičan način

4) Svi citati navedeni prema: Peter Weiss, *Progon i ubistvo Žan-Pol Maraa, u scenskom izvođenju štićenika duševne bolnice u Šarentonu, po zamisli Markiza de Sada*, preveo Predrag Novakov, Global Book, Novi Sad 1996.

odražava samozadovoljstvo Napoleonove Francuske⁵⁾ Od trenutka kada, prepoznajući u strahotama revolucionarnog terora odraz sopstvenog mučnog položaja, glumci/pacijenti počinju da „artikulišu svoje interese“, Kulmijeov poduhvat se neminovno urušava:

ČETIRI PEVAČA: Revolucija ova je poput suda prekog

Oni jedu finu hranu zavaljeni

Misle samo kako da povale nekog

Ali mi smo ti koji bivaju povaljeni.

Pređeno vremensko preklapanje omogućava Vajsu da uobliči ideju o nepromenljivosti represije, ali, što je još važnije, da (meta)dramski predstavi epohalnu promenu u načinu na koji se ona realizuje. Umesto ratova, revolucija i ostalih manifestacija masovnog ubijanja, na scenu stupa *Veliko Zatvaranje*.⁶⁾ to je suštinski kontekst sučeljavanja dvaju iluzija u ambijentu duševne bolnice. Drugim rečima, katastrofa se ne ogleda u tome što je, kako napominje Šalk, „svet postao ludnica“⁷⁾, nego u tome što je *ludnica postala (čitav) svet*. Vajs se, međutim, ne zadovoljava ni utopijskim zaključkom koji bi, u kontekstu ove relacije, abolicirao od odgovornosti dramskog autora, izvornog zastupnika iluzije. Kao što na društvenom planu, odsustvo direktnog nasilja podrazumeva dominaciju nadzora i kontrole, odsustvo otpora i „ludila“ – pa čak i distanciranje od njih – u sferi dramske iluzije smešta autora u ulogu prividnog kontrolora – to jest *saučesnika moći*.

5) Alexander Feldman, *Dramas of the Past on the Twentieth-Century Stage: In History's Wings*, Routledge, London 2013, 32.

6) Indikativno je da opis mučenja Damijena, aktera neuspešnog atentata na Luju XV 1757. godine, koji u raspravi sa Maraom De Sad ističe kao reprezentativni primer trošnosti tela i neizbežnosti nasilja, predstavlja isti onaj primer kojim Mišel Fuko, ilustrujući suštinsku promenu u metodima kažnjavanja („nestanak javnih mučenja“), otpočinje svoju epohalnu studiju *Nadzirati i kažnjavati (nastanak zatvora)/ Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975.

7) Aksel Šalk, navedeno delo, 396.



Iz predstave **Mara/Sad**, Dramski odsek
Državnog univerziteta Njujorka (SUNY), Fredonija 2008.

Piše > Branislava Ilić

Profesor Hristić bi bio ponosan

O knjigama sa konkursa Sterijine nagrade za teatrologiju „Jovan Hristić“

OPŠTI UTISAK

Na prvi pogled dvadeset jedan naslov na spisku prijavljenih knjiga u konkurenciji za trijevalnu nagradu Sterijinog pozorja iz teatrologije „Jovan Hristić“, može delovati kao zabrinjavajuće mali broj izdanja. S druge strane, usled široko pokrivenih različitih teatroloških oblasti, kao i svesti o nepostojanju ozbiljnije sistemske podrške istraživačkom radu u ovoj naučnoj oblasti, broj pristiglih knjiga možemo posmatrati kao uspeh, čak podvig, u naporu pojedinaca, pojedinki i izdavača, da se održi kontinuitet rada u oblasti teatrologije.

Primitno je da najveći broj teatroloških izdanja u ove tri godine čine doktorske disertacije i master radovi. Da li je toliki broj publikovanih doktorskih disertacija opravdan i potreban, s obzirom na to da su svi ti radovi već dostupni na internetu, pitanje je za jednu širu raspravu. Mišljenja sam da je potrebno ostaviti više prostora i vremena da bi se teme i metodološki pristup pri pisanju završnog dokorskog rada dalje razvili i prilagodili određenoj čitalačkoj publici, odnosno oblikovali i pripremili za teatrološku publikaciju.

Objavljivanje doktorskih disertacija bez ove vrste autorskog prilagođavanja i dorade, po mom mišljenju, nosi i jednu proceduralnu dilemu u vezi sa dodelom Nagrade. S obzirom na to da se naučno istraživački radovi na doktorskim studijama izvode pod mentorstvom profesora/ki, njihov uticaj i udeo u naučnom rezultatu ne može biti zanemarljiv pri proceni kvaliteta teatrološkog rada.

Drugo, za mene je iznenađujuće otkriće koje se tiče određene nejasnoće u poimanju teatrologije i onog šta ova naučna oblast obuhvata. Nekada su se ove dileme razrešavale u toku prve dve godine studija dramaturgije, upravo na časovima kod prof. Jovana Hristića i asistentkinje Dubravke Duce Knežević. Među prispelim knjigama, međutim, bilo je i nekih značajnih dela i izdavačkih poduhvata koji pripadaju domenu vrhunske žurnalistike, pozorišne kritike i književnosti, ali ne i teatrološkoj naučnoj oblasti.

I treća stvar na koju bih skrenula pažnju, u sumiranju opšteg utiska o prispelim radovima, je činjenica da su knjige koje pripadaju analizi izvođačkih umetnosti,

performansa, plesa, opere, zastupljene u izuzetno malom broju. Drama je još uvek dominantnije polje istraživanja u odnosu na izvedbu, kao što i analiza pozorišne prošlosti, očigledno, u većoj meri inspiriše interesovanja teatrologa i teatrološkinja u Srbiji, no što je to slučaj sa analizama i sistematizacijom onoga što obuhvata domete u pozorišnoj, izvođačkoj praksi i teoriji današnjice.

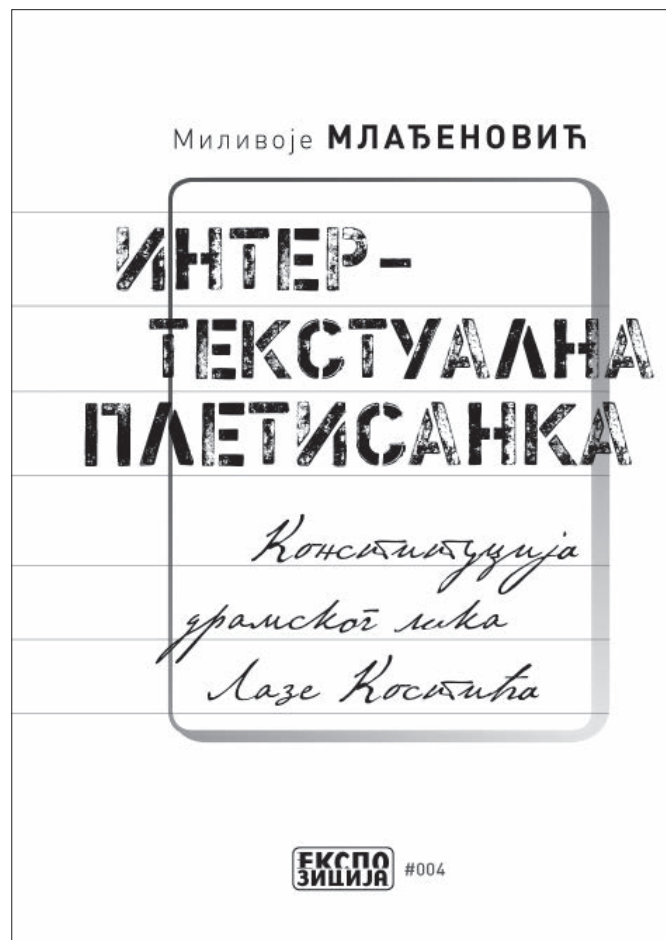
PREPORUKE

1. Sećanje je važno, posebno sećanje na ljude čiji je rad i uticaj bio od neprocenjivog značaja za pozorište u određenom istorijskom trenutku. Dugogodišnje, opsežno i vešto sistematizovano istraživanje, teatrologa, profesora Dušana D. Rnjaka, o životnom putu, radu i uticaju glumca, reditelja i teatrologa Joce Savića¹⁾, je u tom smislu značajno dokumentovano sećanje o teatru druge polovine XIX i početak XX veka. U časopisu „Scena“ (br.2, 2022) dat je opširan prikaz o ovoj knjizi.

2. Četvrta knjiga u značajnoj ediciji „lutkarstvo“ Muzeja pozorišne umetnosti Vojvodine, *Bajkologija za lutkare*²⁾, koju je napisao doajen lutkarstva, glumac, lutkar, pisac, reditelj, pedagog Jovan Caran, sažima sve već poznate studije o bajkama u zanimljiv format. Knjiga istovremeno pruža osnovni teorijski i istorijski uvod o značaju i funkciji bajke, dramaturšku analizu strukture bajke ali se može koristiti i kao određeni pojmovnik sveta bajki. Ova neuobičajena formalna struktura knjige otkriva Caranovo ogromno iskustvo ne samo u radu na mnogobrojnim predstavama, nego i u razumevanju glumačkog procesa lutkara i pitanjima koja neminovno postavljaju u toku kreiranja likova iz bajki.

1) Dušan D. Rnjak, *JOCA SAVIĆ – čovek kome se klanjala Evropa*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2021.

2) Jovan Caran, *Bajkologija za lutkare*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2020.



3. Knjiga Milivoja Mladenovića o konstituisanju dramskog lika Laze Kostića, *Intertekstualna pletisanka*³⁾ otvara veliki broj pitanja o dramaturškim postupcima i mogućnostima transponovanja istorijske ličnosti u dramski lik. Kroz izabrane primere Mladenović precizno analizira dramaturški postupak kojim se, u zavisnosti od vrste teksta, preuzimaju određeni segmenti iz života i dela pesnika ili iz percepcije stvorene istorijske slike o

3) Milivoje Mladenović, *Intertekstualna pletisanka, konstrukcija dramskog lika Laze Kostića*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 2020.

njemu. Ono što nedostaje u ovoj sjajnoj studiji je uvod koji bi obuhvatio analizu sličnih primera iz svetske drame i različitih dramaturgija, što bi nam omogućilo komparaciju i kontekstualizaciju u sagledavanju problema. Mislim da dramaturški diskurs u obradi teme, nudi više teatroloških mogućnosti od književnog u nekom daljem razmatranju ove, više nego aktuelne teme.

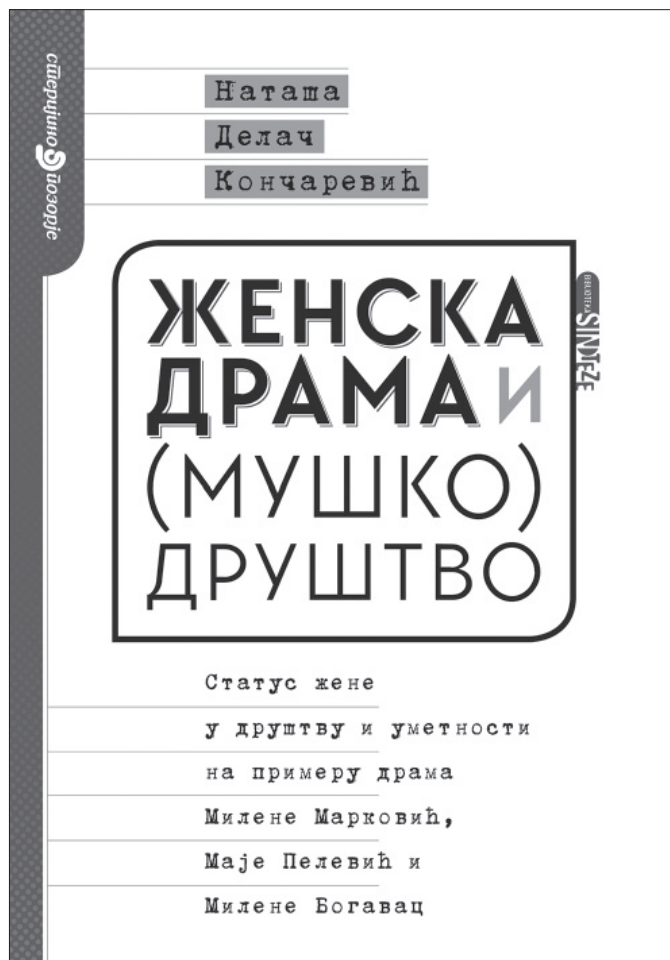
4. Interdisciplinarna studija Gorana Gavrića *Pozorište u alternativnim područjima*⁴⁾, upućuje na mogućnosti razvoja podzemnog, podvodnog i kosmičkog teatra. Iako bi se na prvi pogled moglo pomisliti da se radi o mogućnostima teatra u (dalekoj) budućnosti, autor nas, posežući za različitim umetničkim disciplinama i praksama, ali i već postojećim razmišljanjima na ove teme, podseća ne samo na već postojeće tendencije, nego i na određene primere iz prošlosti koje do sada nismo sagledavali iz ovog ugla. Gavrićevo insistiranje da teatar bude sagledan u okviru tendencija u savremenoj umetnosti, ali tehnološko digitalnih inovacija koje menjaju ljudski način života, pa samim tim i funkciju teatra, od neprocenjive je važnosti za pomeranje granica postojećeg, dominantno konzervativnog tumačenja (samodovoljnog) teatra na našim prostorima. Goran Gavrić je teatrolog čiji rad treba s posebnom pažnjom pratiti u narednim godinama.

TOP TRI

Tri knjige koje su se izdvojile, pre svega u metodološkom pristupu, izboru i zaokruženosti teme, kao i značaju za pozorišnu i teatrološku sredinu, su:

3. Nataša Delač Končarević u svom doktorskom radu na temu statusa žene u društvu i umetnosti, polazeći od feminističke antropologije, analizira i sistematizuje uspostavljene identitete ženskih likova u srpskoj dramaturgiji, dovodeći ih u korelaciju sa njihovom društvenom ulogom, praveći komparaciju na

4) Goran Gavrić, *Pozorište u alternativnim područjima (podzemni, podvodni i kosmički teatar)*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2021.



primeru drama Milene Marković, Maje Pelević, Milene Bogavac, sa primerima naših najznačajnijih drama savremene dramaturgije, napisanih u periodu od Drugog svetskog rata pa do pojave generacije nove drame kojoj pripadaju pomenute autorke. U knjizi *Ženska drama i (muško) društvo*⁵⁾, rešavajući problem nemogućnosti

5) Nataša Delač Končarević, *Ženska drama i (muško) društvo – Status žene u društvu i umetnosti na primeru drama Milene Marković, Maje Pelević i Milene Bogavac*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 2020.

izjednačavanja fikcionalnog i stvarnog sveta, autorka poseže za sociologijom i na taj način metodološki vešto razvija teorijsku analitičku liniju, *dramske teorije* → *sociologija pozorišta* → *sociologija svakodnevnog života* → *antropološko-feminističke teorije*. Koliko je značajna analiza identiteta likova žena u dramama pomenutih dramskih spisateljica, toliko je značajna i analiza tipologizacije ženskih likova u primerima savremene srpske drame ranijeg perioda. Feministički diskurs koji Končarevičku pokreće na ovaj analitičko-istraživački proces, otvara još veći broj značajnih tema u okviru teorije drame i savremene dramaturgije.

2. *Narodno pozorište u ogledalu vremena*⁶⁾, studija Jelice Stevanović o listovima i časopisima Narodnog pozorišta u Beogradu, napisana u dva toma⁷⁾ jedinstven je pristup u analizi nekog teatra u domenu naše pozorišne historiografije. Analizirajući listove, „Pozorišni list“, „Scena“, „Srpska scena“, „Pozorište“, „Pozorišna kultura“ i „Pozorišne novine“, koje je Narodno pozorište izdavalo u periodu nešto dužem od veka, autorka s izuzetnom veštinom otkriva prostor preklapanja društveno-istorijskog konteksta, repertoara, dešavanja unutar pozorišta, načina na koji se pozorište javno oglašava i ostvaruje komunikaciju sa svojom publikom, prati razvoj pozorišne edukacije u Srbiji i na kraju beleži povratnu informaciju i reakciju publike. Studija Jelice Stevanović koliko je priča o Narodnom pozorištu, toliko je i priča o razvoju izveštavanja o teatru kao i pozorišnom reklamiranju. U tom smislu, mislim da je izabrana šema, *istorijski okvir, izdavaštvo, koncepcija, pozorište, gostovanja, pitanja i pregled*, sveobuhvatna i dovoljna u prvoj knjizi, dok je u drugoj, sa usložnjavanjem političke situacije, okupacijom, oslobođenjem i kasnijim razvojem institucija koje preuzimaju neki od dotadašnjih zadataka Narodnog pozorišta i listova, potrebna dopuna ili proširenje, iako

6) Jelica Stevanović, *Narodno pozorište u ogledalu vremena*, Muzej pozorišne umetnosti Srbije, Beograd, (I deo) 2021. (II deo) 2022.

7) I deo: 1901–1941. god; II deo: 1941–2008. god.

razumem izbor autorke da održanjem uspostavljene šeme, metodološki od početka do kraja sprovede dosledan metodološki princip i analitički model. Količina informacija i dokumenata koje je Stevanovićeva prikupila čine ovu studiju neophodnom u bilo kakvom istraživačkom radu, koji bi se bavio Narodnim pozorište, pozorišnim životom u Beogradu ili razvojem odnosa teatra i njegovog *odraza* u javnoj društvejoj sferi.

1. Sintetička studija, *Teatar protuslovja*⁸⁾, dramaturga, teatrologa, filologa, dramskog pisca, scenariste i pedagoga, Petra Grujičića, polazeći od antitetičkog kanona Harolda Bluma⁹⁾, analizira dramski opus Jovana Sterije Popovića, kao najveći paradoks u istoriji srpskog pozorišta. Iako se radi o, kod nas često razmatranoj, teatrološkoj temi, Grujičić na nov način istražuje strukturne povezanosti unutar celine i raznovrsnosti Sterijinog opusa, dok istovremeno nastoji da rasvetli *najveće revizije u intepertaciji nekog srpskog klasika*. Autor nas podseća na generacijsku bliskost Sterije i Georga Bihnera, čija je zakasnela recepcija jedno od važnih poglavlja u evropskom teatru. U slučaju oba pisca, zakasnela recepcija obuhvata isti vremenski interval od skoro čitavog jednog veka. Petar Grujičić je uspeo u nameri da otrgne Steriju od jednog, još uvek snažnog, diskursa (manje u teatrološkim više u širim pozorišnim krugovima) o prosvetiteljsko-patriotskoj misiji piščevog dela, kao o dominantnom aspektu.

Iako autor u monografiji opisuje dve vrste kanoničnosti u Sterijinom dramskom opusu, prvoj *dijahronoj*, povodom uticaja poetskih tradicija, čini mi se da je druga, *sinhrona*, koja poštuje formalna, dramaturška načela tokom pisanja ali i aspekt reakcije publike, u dramaturškog smislu, posebno značajna. Na

8) Petar Grujičić, *Teatar protuslovja (antitetički teatar Jovana Sterije Popovića)*, Pozorišni muzej Vojvodine / Akademija umetnosti Novi Sad, Novi Sad, 2022.

9) Grujičić se poziva na monografiju Predraga Brebranovića, *Antitetički kanon Harolda Bluma*, izdanje Fabrike knjiga, 2011. Napomenula bih da je knjiga Harolda Bluma *Antitetička kritika*, kod nas objavljena 1980. u prevodu Maje Herman Sekulić i izdanju Slovo ljubve – *prim. aut.*



tom drugom formalnom planu, stavljajući fokus na odnos teksta, izvedbe i njenih perceptivnih aspekata, autor ih dovodi u vezu sa Sterijinim načelima *naivnosti*, *nevinosti* i *ludila*. Ovaj ga je, po njemu originalni koncept, koji je Sterija postepeno razvijao, na osnovu svojih psiholoških i pozorišnih interesovanja, intuitivno doveo do strategije na kojoj se zasniva njegov celokupan pozorišni rad.

Ovih nekoliko izvučenih primera iz nagrađene teatrološke studije, nije dovoljno da bi se predstavile sve istraživačke linije koje je Petar Grujičić vešto razvio i povezao u monografiji, ali mislim da je čak i na snovu ovog kratkog prikaza, nedvosmisleno jasno da se ovakvog teatrološkog poduhvata može latiti samo neko ko osim teorijskog znanja iz više oblasti, vlada i dramaturškim, razume, što je još značajnije, složenost procesa, različite uticaje, okolnosti i unutrašnje borbe, koje prate dramsko pisanje i spisateljski razvoj, iz razloga što je i sam dramski pisac. U posvećenosti, strpljivom razvoju i uspehu u svim profesionalnim oblastima kojima se Petar Grujičić do sada bavio, vidim preduslov za ovako značajnu, u metodološkom smislu iznenađujuće osobenu teatrološku studiju. Profesor Jovan Hristić bio bi ponosan.

(Autorka je dramaturškinja i dramska spisateljica)



POZORIŠNA PUTOVANJA

scena

Piše > Miloš Latinović

Stanice

(mesta na putnoj liniji predviđena za zaustavljanje većeg broja putnika i prevoznih sredstava)

17.
7 – 9. JUN 2023.

Kilometri.

Beograd / Loznica – promocija knjige *Orange Zeppelin* u legatu Mića i Vere Popović. Mladen Vesković govori o pričama sa/za putovanja u divnom ambijentu ispunjenom slikama velikog umetnika kojeg se Borislav Mihajlović Mihiz seća da je *na opijumske seanse reči i ideja dolazio posle bar dvanaest sati napornog slikanja i nekako kao odsutan. Sedeo bi skrajnut, pušio mnogo i uvek one najjeftinije, najoštrije cigarete što ih puše seljaci, nosači i lučki radnici, i dugo ne bi uzimao reč. I svi kao da su govorili njemu i čekali njegov sud. A on bi ga davao retko i samo onda kad je zaista imao šta da kaže.* Gledajući njegova platna oko nas i publike shvatih da čovek takvog talenta i izražajnosti nema potrebu da govori i objašnjava svoj stav.

BEOGRAD / ZAJEČAR – otvaranje *Festivala Joakim Vujuć* predstavom *Čehovljeva soba* u režiji Nikole Zavišića. Odlična predstava Narodnog pozorišta Timočke krajine „Zoran Radmilović“ iz Zaječara, pre svega zbog pedantno odabranih storija (dramaturg Iva Đelošević) iz opusa

Antona Pavloviča Čehova koje, poput studija karaktera, jasno korespondiraju sa današnjim vremenom oholih oligarha, sramežljivih gubitnika, bednih secikesa, upornih iznuđivača, nadobudnih dama, tupave gospode. Vodeći nas kroz sobe/priče u kojima trepere prvi ljubavni zanos, tihe patnje, ekstaze i mamurluci Čehovljevih favorita, Zavišić nas inteligentno i opominjuće podseća na svet u kojem živimo, kao i na potrebu da se nešto mora učiniti kako bi se trulež sa svakodnevice ostrugala i život zasjao u svojoj pravoj punoći. Ono što nedostaje vešto koncipiranom i inteligentno postavljenom komadu je jasnije i čvršće uvezivanje samosvojnih storija, ali ta anomalija ne remeti utisak o valjanosti predstave *Čehovljeva soba*, jer koncept i režija imaju podršku u veoma dobrom anasamblu Narodnog pozorišta Timočke krajine „Zoran Radmilović“. Glumci predvođeni Milošem Timotijevićem i mladom Marijom Stanković, deluju kao uigran, dobro uvežban orkestar, što povremeno i jesu, jer odlično izvode scensku muziku.

PRILEP – otvaranje *festivala Vođan Černodrinski* predstavom *Nema struje za električnu stolicu*, autora Aleksandra Sekulova u režiji Dejana Projkovskog i izvođenju pozorišta iz Velesa. Neubedljiva i već viđena

priča o dijalogu žrtve i dželata, o transferu krivice, u kojoj oholi i inteligentni ubica, sticajem okolnosti, (zbog nesavršenosti električne mreže) nadmudri prostodušnog, naivnog i, strogo utvrđenoj proceduri odanog dželata, po zanimanju elektrotehničara, čiji je posao – do komplikacija sa strujom – da pritisne crveno dugme i izvrši nalog nezavisne instance. Mnogo je, međutim, nelogičnosti u inscenaciji korektno skrojene priče – od prostora do postupaka, kao i uvođenja trećeg lica, koje ima zadatak da muzičko/zvučno pojača tenziju na sceni, pa sve do kiše, koja iznenada pada (što joj jeste povremena karakteristika), ali nepojamno kojim simboličkim razlogom i pogotovo kako, jer gledajući triler imamo utisak, što je i očita želja reditelja do tog momenta, da se igra mačke i miša odigrava u klaustrofobičnom prostoru nekog podruma ili prostorije bez izlaza i prozora koja je namenjena egzekucijama. Sav ovaj, pre svega, rediteljski galimatijas upotpunjuje kontinuirani video prenos igre dvojice aktera – Vasil Zafirčev (*osuđenik na smrt*) i Isidor Jovanovski (*Leonard*) koji su uverljivi i korektni u svojim jasno određenim ulogama. Ali, nažalost, to je sve što je vredno pomena u ovoj inscenaciji.

18.

10. JUN 2023.

Pet događaja iz sadržaja današnjeg dana, neobične subote u Markovom gradu Prilepu, razvučene od idiličnog sunčanog jutra do tužne noći, pune kiše i hladnog vetra.

Prvi – tekst u „NIN-u“: *Kada glumci progovore, vlast piše poternice*, o sukobu dve kvazi elite: političke i umetničke, odnosno poslanika vladajuće stranke i glumaca, u kojem je citirana Minja Bogavac (...*šta može da očekuje svako od nas, ako se oni koji su svoja lica trajno zaveštali našoj kulturi, ako se superuvezde naše kinemetografije, malih ekrana i pozorišnih scena, mogu naći na tako direktnom*

udaru govora mržnje i poziva na linč?), a na fotografija na naslovnoj strani je slika njene sestre Jelene.

Drugi – iskrena, povremeno duhovita i na momente tužna ispovest s pristojnom dozom interaktivnosti mlade glumice Angele Stojanovske u monodrami *Sram*, odigrane u kafeu *Luvr* u Prilepu, kao deo pratećeg programa Makedonskog teatarskog festival „Vojdan Černodrinski“. Komunikativna i žovijalna Stojanovska je uspela da ličnu priču, iskustvo odrastanja, školovanja i početke profesionalnog umetničkog angažmana u teatru, transponuje do svih nas, do neuralgičnih tačaka naših emocija i razmišljanja, što i jeste suština pozorišta. Predstava na najbolji način pokazuje dominantnost pozorišne ideje naspram umetničke letargičnosti i zabijanja glave u pesak.

Treći – kiša, kao u tropima, koja za samo nekoliko minuta parališe grad.

Četvrti – virtuoзна interpretacija muzičkih segmenata od strane glumaca u predstavi *Misterija Bufo*, Teatra *Vojdan Černodrinski* iz Prilepa,

Peti – pivo „Zlaten dab“ u prepunom kafeu gde ljudi navijaju za Inter iz Milana u finalu Lige šampiona koju, ipak, osvaja Mančester Siti i neverovatni trener Pep Gvardiola.

19.

11. JUN 2023.

Pet događaja iz sadržaja današnjeg dana.

Prvi – zahvaljujući knjizi Janka Ljumovića *Svijet umjetničkih profesija drama i pozorište* podsećam se da je u grčkom pozorištu glumac označavan pojmom protagonist (prema. grč. *protos* – prvi, *agonizesthai* – boriti se), koji savršeno odgovara sadašnjem trenutku u Srbiji gde traje tiha revolucija koju predvode glumci, protagonisti glavnih uloga.

Drugi – Bitolj, Nušićev grad. Konzulski grad. Neobičan i lep grad, u kojem je oficirsku školu završio veliki turski državnik Kemal Atatürk. Gledam njegove uniforme u muzeju, a potom prolazim Širokim sokakom, znajući da je tuda šetao Nušić, ali i Grigorije Božović, značajan srpski pisac tragične sudbine. Kafane su pune, kao nekad, ako je verovati Božoviću, koji je u priči *Za verata* ispričao kako su se Grci, Arnauti, Bugari, Vlasi, Srbi imali svoje lokale, nacionalne zabrane i baze, ali su vremenom poželeti da se odmore od stalnog strančarenja i povremenih atentata, u nekoj krčmi gde će biti samo ljudi. Tako izabraše kafanu „Solun“ koju je držao Taško Paligorić, „malovaroški Kragujevčanin“, koji je govorio: „Varam grčki, naplaćujem cincarski, psujem srpski, čuvam čistoću bugarski“.

Bitolj jeste jedna od prestonica Balkana. Tako je od 1851. kada su velike sile – Francuska, Engleska, Rusija – otvarale konzulate u gradu pod Pelisterom. Jedem pastrmajliju – makedonski specijalitet iz okoline Štipa. Testo i meso. Pijem pivo. Gledam Saat kulu. Nedelja je i grad pulsira. Gužva je na Širokom sokaku *luđe kao mravi*, kao kada je Anastas Colakis *otepav ovoj arnautski pop* iz Krpče što se zvao Hristo Vajani, jer je *učilo grčka skolija, so grčki pari, jedelo naš hlebo, pa sega stana od Grci da pravi Arnauti*. „E nećeš, pope“, rekao je konobar atantator Anastas, a zapisao Grigorije Božović. Umesto pucnja odjeknu grom i nebo se smrači kao noć kada dolazi.

Dok smo se vraćali prema Prilepu u retrovizoru vidih vrhove Pelistera u sedefnoj magli, koji mi *tajanstveno šapće o Mačedoniji, devičanskoj i žalnoj, ali krepkoj, krvavoj i zavetnoj*.

Treći – kiša kao lajtmotiv dana na rubu proleća.

Četvrti – predstava *Skopjani* reditelja Miloša Andonovskog, koja bi svojim sadržajem mogla postati franšiza, jer u svakom balkanskom glavnom gradu može se otvoriti tematski okvir priča o starosedocima i „dođošima“. Predstavom dominira veoma dobra glumačka ekipa, promišljena u izrazu/iskazu i dosledna u dočaravanju

jasnih karaktera, koja uspeva da nas u ambijentu kafane „Makedonska kuća“ uvuče u priču punu gorčine, ali i humora, kao i da nam prostre pred nas tepih bizarnosti mnogih podela: ko je odakle, ko je kakav, kako govori, ko je lukav, ko prostodušan, te kako smo se snašli u varoši, čega se iz starog kraja nismo odrekli, da li se vraćamo i kuda stremimo, sve do ključnog momenta kada se ukorači u prostor političkog stava, čitaj nerazumevanja, u kojem je nebitno sagovornikovo poreklo i posle kojeg nema smeha, nazdravljanja i – pomirenje. Odlična ideja, odlično izabran prostor i veoma zrela interpretacija glumaca okupljenih u nezavisnoj grupi Teatar za site.

Peti – još jedna *žolta* rakija i – spavanje.

20.

12. JUN 2023.

Kiša.

Lutkarska predstava *Ronja, ćerka razbojnika*, u izvođenju glumaca *Teatra za decu i mlade* iz Skoplja ostaće upamćena po izuzetnoj kreaciji glumice Matee Jankovske, koja je izuzetnom scenskom tehnikom, glasom i valerima, oživela Ronju, koja je glavni lik ove arhetipske priče o starim sukobima kojima se suprotstavlja nesputana mladost željna života – ljubavi, igre, poštovanja. Pomirenje kao pobeda najbolja je poruka koju odašilje autorska ekipa predvođena rediteljem Jakubom Maksimovim. Korektna predstava, jasne namene i veoma pristojne likovnosti.

Komad *Čudni slučaj sa kućetom u noći*, Dramskog teatra iz Skoplja otvara pitanja drugog nivoa u odnosu na prethodnu, a tiče se mogućnosti opstanka posebnog, talentovanog i senzitivnog pojedinca, u svetu opštosti, stereotipa i banalnosti. Glavni lik je Kristofer, kojeg sa puno osećaja, telesnog energetskog naboja, histrionskog dara i preciznosti igra talentovani Damjan Cvetanovski. Živi u Svindonu, engleskom gradu, u kojem opštu senzaciju izazivaju slučjevi nestanka mačke ili smrti psa, sve do

momenta kada glavni lik otkriva da njegova majka, za koju misli da je mrtva, živi u Londonu. Izmešten iz kolotečnine, Kristofer i u velikom gradu pokazuje da osobenost ume da se izbori sa nepredviđenim okolnostima i zlim ljudima. Zanimljiva priča (ne baš i originalna) izvučena iz romana Marka Hadona dramaturškim rezom Sajmona Stivensa, u rediteljskoj interpretaciji Zoje Buzalkovske, dobila je oblik teatarskog događaja, kvalitetnog i aktuelnog, pre svega zbog scenske iskrenosti Cvetanovskog, ali i zbog disciplinovanog, ideji odanog ansambla Dramskog tetara, koji je u svakom trenutku bio u službi predstave i solo deonica mladog glumaca.

21.

13. JUN 2023.

Prva vest ovog jutra je pobeda košarkaša Denver Nagetsa u finalu NBA lige, tima koji predvodi izuzetni centar Nikola Jokić. Na konferenciji za novinare, posle utakmice, rekao je: „Posao je gotov. Možemo kući“.

I ja bih kući, ali posao nije gotov, jer Makedonski teatarski festival „Vojdan Černodrinski“ nije završen. Ostajem u Prilepu, gradu Kralja Marka, što ovog proleća nalikuje nekavoj otužnoj varošici na severu Evrope koju svakodnevno zaliva kiša.

Predstavu *Cirkus Pirandelo*, Pozorišta „Anton Panov“ iz Strumice pominjem koristići je kao primer kako ne treba raditi u teatru: pogrešno odabran tekst velikog pisca koji je očito u raskoraku sa mogućnostima ansambla i aktuelnog značenja za publiku, banalan rediteljski koncept, nemotivisana igra glumaca u zbunjujućem ambijentu i kostimima nastalim pod geslom: pronađite nešto u fundusu. Pozorište mora imati svoj cilj, čak i kada je proces težak, pun nerazumevanja sredine i besparice, čak i kada međusobno ne funkcioniše sve kako treba, pa i kada rezultat nije očekivan. Cilj ili razlog – zašto smo to radili, zašto baš taj put odabrali i u tom se mestu zaustavili

– mora biti vidljiv, jer samo tako teatarsko dejstvo ima smisla za sve – a pre svega za aktere predstave i publiku.

Komad *Čovek pernica*, (u Srbiji preveden i igran kao *Jastučko*) Turskog teatra iz Skoplja suprotan je primer jer se radi o promišljeno odabranom tekstu priznatog Martina Magdone, koji je u sadejstvu sa odličnim glumcima oživeo na sceni, tečnije u oskudnom prostoru simulirane zatvorske ćelije i(li) sobe za isleđivanje, sve mene čovekove prirode, porodne i prevrtljive u različitim životnim okolnostima. Emotivna, surova i iskrena igra četvorice sjajnih glumaca, koje je znalački odabrao i vodio reditelj i dramaturg Sibel Abdiu, pokazala nam je koliko je malo potrebno da teatar pokaže svu svoju magiju. Jedan koji nešto čini i jedan koji to gleda, staro je geslo, ali u slučaju predstave Turskog teatra na sceni ih je bilo četvorica, a u publici prilično više onih koji su njihovu igru pratili usredsrećeno. Mala predstava velikih dometa u kojoj su se nametnuli Hakan Daci (Katuran) i Din Ibrahim (Mihail).

23.

15. JUN 2023.

Kiša otvara zavesu novog dana. Oko deset se razvedrava. Rano popodne odlazimo do Muzeja duvana u Prilepu, u kojem su jedinstveni i lepi eksponati koji su pripadali Romanovima, Habzburgima, Obrenovićima, velikodostojnicima Otomanske imperije, pa čak i mornarima koji su plovili s Kristiforom Kolumbom.

Lula koja je pripadala Ani Kolom Kazanova Habzburg, lepoticu sa austrijskog dvora i lula sa pregovora na Krimu (1866. godine), koja predstavlja turskog sultana sa konjušarskom kapom, engleskom bradom i brkovima, što je bila poruka da su Turci poraženi i da su postali sluge Britanaca. Cigarete vojnika koji su se iskricali u Normandiji u Drugom svetskom ratu i one, sa zlatnim žigom, koje su proizvođene samo za dvor Karađorđevića. Tabakere, upaljači, kutije za duvan. Hiljade eksponata.

Divno, jedinstveno vizuelno iskustvo, podržano magijom stotine priča koje nisu nestale u divanskom dimu.

Uveče, predstava *My name is Medeja*, Narodnog teatra iz Bitolja, autorskog tandema Sebastijan Horvat (reditelj) i Milan Ramšak Marković (dramaturg) predstavlja konkretan i uspešan kontakt makedonskog pozorišta s modernim evropskim teatarskim tendencijama. U svakom smislu, tematski – jer je mit dramaturški prekvalifikovan u aktuelnu priču o problemu savremenog čoveka, u datom slučaju mlade ekonomske migrantkinje, usamljene i siromašne, u sudaru sa nemilosrdnom i bezličnom administracijom, vizuelno – oslanjajući se na oskudan dekor/znak, praktičnu rekvizitu i dinamičke mogućnosti scene, i glumački – precizno, emotivno, promišljeno, hrabro. Ono što još dobroga donosi ovaj teatarski događaj je i sugestija da univerzalnost ne postoji, da je svaka muka pojedinačna, ali da je lična borba ipak borba za sve – ugrožene i obespravljene. Reč je o ansambl predstavi u kojoj akteri tumače više likova i time doprinose sjajnoj individualnoj kreaciji Irine Čorevske, kao Medeje.

Predstava *Neshvaćena civilizacija*, Narodnog pozorišta iz Orhrida, predstavlja apsolutnu suprotnost spram prethodnog teatarskog događaja, jer se radi o pozorišnom činu čiji domet otvara neprijatno pitanje smisla postojanja takvog teatra. Nesumnjivo je da u ovom ansamblu, takođe, ima glumačkog potencijala, ali svakako mu je potreban inventivan reditelj, strpljiv i kreativan dramaturg i, naravno, tekst koji bi odgovarao glumačkim mogućnostima.

24.

16. JUN 2023.

Saopštavanje nagrada stručnog žirija za izvođenje predstava viđenih na Makedonskom teatarskom festivalu, protiče normalno uz odobravanje prisutnih. Radili smo svakodnevno, drugarski poštujući estetske razlike, a sa

zajedničkom opredeljenjem da iz ponuđene selekcije istaknemo najbolje – čemu bi trebalo u teataraskom smislu stremiti u budućnosti. Lično mislim, da je potencijal ogroman, ali da je malo spremnosti za nove tendencije, eksperiment i umetnički rizik. Naravno, ne mora biti to dominantan linija, ali je nužno otrgnuti se od predstava koje su laka zabava i podilaženje publici.

Sve u svemu tri zanimljiva detalja obeležavaju festival.

Prvo – predstava *Mu name is Medeja*, pozorišta iz Bitolja, kao kompletan umetnički doživljaj korespodentan stilski i značenjski novim tokovima u evropskom pozorištu.

Drugo – glumačke mogućnosti ansambla turske drame iz Skoplja, koji su oslonjeni na dobar tekst, jednu jeftinu predstavu pretvorili u divan pozorišni događaj.

Treće – nedostatak komada domaćih autora na repertoaru makedonskih pozorišta.

A eto, Srpsko narodno pozorište iz Novog Sada igra u čast nagrađenih komad Dejana Dukovskog *Poslednji balkanski vampir* u režiji Aleksandra Popovskog.

U valerima, dobrog i duhovitog, teksta, sa puno značenja i metafora, reditelj nije pronašao dinamički ključ kako bi predstavu „podigao“ i izveo je pred publiku kao začudnu i snažnu, duhovitu i zabavnu priču. I to jeste najveća zamerka predstavi koja po mnogo čemu, ali najviše po alegorijskom apostrofiranju onih što nam *ispijaju krvi na pamuk*, korespondira s našim vremenom. Šteta je što samo naznake tih nakana ostaju u magli balkanskih brda. Zbog „duge ekspozicije“ ne doprinose celini ni odlične glumačke kreacije Nenada Pećinara (Kurta) i Milovana Filipovića (Mali), a isto je i sa atraktivnim nastupom Višnje Obradović, Sanje Mikitišin i Jovane Stipić Radišević, koje kao Angelina, Jana i Đurđa, zavređuju da budu pomenute kao važni kreatori predstave kojoj će ocena biti: propuštena šansa.

25.
27. JUN 2023.

Vraćanje kući, zbog kiše, najednom postaje *Dugo putovanje – u Beograd*. Put iz Prilepa prema Skoplju je zatvoren, pa moramo na drugu stranu, prema Kičevu. U Makedonskom brodu, opštinskom mestu za koje nikada nisam čuo, shvatam koliko su ozbiljne posledice nepogode, deo puta je zatvoren, a voda se još sliva iz sporednih strmih ulica, prema centru varoši i glavnoj cesti koja je sada jedina veza sa glavnim gradom Severne Makedonije. Vozeći u koloni nekako uspevamo da se domognemo brze ceste prema Gostivaru, dalje ide lako, Tetovo, obilaznica oko Skoplja, Kumanovo, pa granica.

Vraćanje kući.

Nisam Černodrinski, ali raduje me povratak.

26.
19–25. JUN 2023.

Otvaranje Viminacijum festa u Kostolcu. Divno večer, posle nekoliko dana ispunjenih dosadnim kišama. Pozdravi i svečarski govori. Veličanstveni vatromet.

Predstava Ljubomira Simovića *Hasanaginica*, pozorišta Semberija iz Bjeljine, u režiji Dušana Tuzlančića, ima odlike dobre i osmišljene produkcije, ali nije najbolje funkcionisala na otvorenoj sceni, pre svega zbog toga što je otvoreni prostor raspršio nužnu intimu, minimalističnu igru, ustreptali dah i strpljenje u patnji, aduta koji su vezivno tkivo ovog komada. Ali, Viminacijum je takav festival gde je nužno voditi računa kako predstave iz pozorišnih sala „preseliti“ u prostor, bez obzira što je definisani prostor identičan uobičajenom scenskom, samo pod otvorenim nebom. Ne možemo, dakle, u slučaju Viminacijum festa govoriti o ambijentalnom teatru, jer prilagoditi predstavu određenom prostoru podrazumeva

ozbiljnu konceptijsku intervenciju, što za izvođenja na dve scene (Limes i Amfitetar) nije nužno. Ipak, to bi mogla biti budućnost ovog festivala, jer zanimljivih prostora za teatarsko osvajanje u Viminacijumu ima – da je tokom petog izdanja festivala nadomak Kostolca tako nešto bilo moguće, verovatno bi *Frančišek* (prema romanu Nikosa Kazancakisa) autorskog tandema Jernej Lorenci (reditelj i dramaturg), Matic Starina (dramaturg) u produkciji Mesnog gledališća Ptuj (Slovenija) bio još posebniji doživljaj za publiku. Predstava dvoje aktera Tamare Avguštin i Janeza Škofa izvedena zbog najavljene kiše u galerijskom prostoru Viminacijuma, dominantno je pokazala kako sveto pozorišno trojstvo – dobar tekst, inventivna režija i glumačke kreativnosti – tvori magiju umetnosti teatra, bez obzira na prostor u kojem se izvodi komad. Šest kvadrata scenskog prostora, kubik gline, desetak predmeta sitne rekvizite i dva tela, od kojeg je jedno – muško, sve vreme trajanja komada – nago, dovode nas pred kapiju odgovora zašto idemo u pozorište.

Pronaći novu ludost – ljubav, beskrajnu i divnu, iskrenu i svima potrebnu, angažovana je poruka teatra koji misli sadašnjost i konstatuje probleme naše civilizacije. Nema ljubavi, jer čovek hoda putem sebeljublja, zavisti, zlovolje, ozlojeđenosti. Vide to Lorenci i Starina, te podsećaju na sve *ludosti* Franje Asiškog koji je, ne mareći za sebe, propagirao novu doktrinu. Ljubav. Jer, ljubav nema posrednika, samo Bog i mi. Mnogi su se smejali – kao i većina u publici, dobrovoljni saučesnici u ovoj igri – na početku, dok nismo prihvatili divotu ludosti, dok nismo shvatili, uzvišenost ljubavi kao mogućnost izbjavljenja. „Voleti treba ljude, biti im na usluzi, pri ruci, u gostoljubivom stavu domaćina“, beleži Miroslav Krleža, kao da stavlja posvetu na ovaj divan teatarski mural, naslikan bez velikih gestova, ali izražajan kroz tačno doziranu kreativnu pasivnost Tamare Auguštin i didaktičku osećajnost i scensku virtuoznost Janeza Škofa. *Frančišek* kojeg nam predstavlja Škof, glumac/svetac, do srca dopire iskrenošću, snagom vere, osmehom i dobrotom.

Pred nama je čovek bez oreola. Nag, čist i pred nama i pred Bogom, jer nema šta da krije, samo daje, samo nudi bukete ljubavi za bližnjeg, za drugog, za svakog, kao jedino ishodište današnjem čoveku zaustavljenom tik ispred provalije. Predstava *Frančišek* svoju angažovanost zasniva na utemeljenom vrednosnom stavu, verbalnom iskazu i diskretnoj interaktivnosti, jasno ukazujući da borba teatra za društvene vrednosti ne mora biti agresivna i iritantno bučna.

28.

30–3. JUN/JUL 2023.

Putujući prema Zadru, prolazim skretanje za grad Nin poznat po episkopu Grguru Ninskom, koji se borio da se bogoslužjenje održava na staroslovenskom jeziku i da se koristi glagoljaško pismo nasuprot latinskom pismu i bogoslužjenju.

Smestaj u nakadašnjem benediktinskom manastiru je veoma dobar i nalazi se blizu Kazališta lutaka u Zadaru, u kojem se održava V Mediteraneo – međunarodni lutkarski festival (za odrasle). U takmičarskom programu bilo je pet predstava, među kojima je i produkcija Bitef teatra, autorke Tijane Grumić *Mogućnost zabavljanja kod ptica* u režiji Nikole Isakovića. Radi se o atraktivnom teatru predmeta, jedinstvenom na ovim prostorima, u kojem osamnaest predmeta, koje oživljavaju Ana Milosavljević, Mladen Milojković i Danilo Brakočević, definišu svet posle ljudi. Priča komada je u osnovi surova, jer je jasna kataklizmična putanja našeg sveta. A ljudi, ta krhtka bića sklona samouništenju, samo su deo prirode i pogrešno je verovati da posle nas neće biti muzike i smrti. Ne znam da li smo toga svesni...

Dan kasnije gledam kako zadivljujućom virtuožnošću Andrea Diaz Reborado izvodi predstavu *M.A.R.* i stvara magiju teatra. Zahvaljujući veštini – pričanja i oblikovanja – i stolu, posebno konstruisanom za teatarski doživljaj i

punom predmeta, zanimljiva priča o porodici, jednom gradu u Španiji (ili negde drugde) dobija konture izuzetnog doživljaja za koji je nužno pozitivno angažovanje publike. Uvežbanost i nestvarana preciznost – reči i dejstva – ističu se kao posebnost ove neobične predstave – sola Diaz Reborado – koja može biti izvođenja na različitim mestima, što je preporučuje i festivalima sa ambijentalnim oreolom.

29.

7. JUL 2023.

Srpska književnost, posebno žanr romana, moraju biti zahvalni pozorišnoj umetnosti u Srbiji na kontinuiranom angažmanu predstavljanja i pretvaranju romanesnog sižea u teatarsku inscenaciju. Sve značajne priče iz korica romana napisanih u radionicama Dragoslava Mihajlovića, Slobodana Selenića, Danila Kiša, Borislava Pekića i drugih, dobili su svoje teatarsko uprezorenje, neko sa više neko sa manje uspeha, ali *Kosančićev venac*, *Golubnjača*, *Koreni*, *Grobница za Borisa Davodovića*, *Besnilo*, *Zlatno runo*, pa sve do knjige Vladimira Pištala *Milenijum u Beogradu*, koja je doživela inscenaciju (dramaturškinja Katarina Todorović) na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, u režiji Marka Čelebića. Vedan pokušaj zaranjanja u ne tako davnu prošlost, koja bi mogla/morala objasniti tegobnost naših dana. Na toj liniji razgraničenja – nespremni za sukobe, ambivalentni, pogrešno usmeravani o trajnosti političkih uverenja – Pištalo priča celovitu, lirsku, delimično gorku i povremeno duhovitu storiju o generacijskom raskolu na liniji nacionalnih, političkih, ekonomskih razlika jedne generacije koja očito nije prepoznala društveni momenat. Reditelj Čelebić na tom fonu zasniva svoju teatarsku koncepciju, dinamički zanimljivo i scenski kompleksno, ali s različitim glumačkim dometima u dočaravanju likova pet prijatelja koji odjednom odrastaju i zauzimaju vlastite životne pozicije. Zbog toga izostaje dočaravanje literarnosti

Pištalovog teksta, a takođe ostaju nedohvatni pasaži o gradu, koji u literarnom predlošku, ima važno mesto. I tako verujemo – Milanu kojeg igra temperamentni i harozmatični Aleksandar Vučković i Banetu – čiju transformaciju od idealiste do ekonomskog emigrant/izbeglice, Nikola Vujović jasno obeležava i pravilno dozira. Trud Vaje Dujović (Zora), Zorane Bečić (Irina) Bojana Krivokapića, (Boris) je evidentan, ali očito generacijski ne osećaju damaranje onih osećanja koje su razarale porodice, drugarstva, ljubavne veze današnjih pedestogodišnjaka, od kojih se devedesetih očekivalo mnogo, a propustili su sve. Glumačka energija je dobra, upotpunjena muzikom uživo, koja dinamički nadopunjuje i *time to time* nadahnjuje aktere Čelebićeve pozorišne konstrukcije. Sve u svemu dobar pokušaj nacionalnog teatra i lepo poverenje u mlade snage pozorišta. Ali, ipak, *U potpalublju* (po istoimenom romanu Vladimira Arsenijevića, režija Nikita Milivojević), ostaje na pijedestalu pozorišnih priča o generaciji devedesetih godina prošlog veka i Beogradu, u kojem su stasavali i padali.



FESTIVALI

scena

Piše > Aleksandar Milosavljević

68. Sterijino pozorje

Fifti – fifti

O nekim od predstava ovogodišnjeg Pozorja

Retko kada se u novijoj povesti Sterijinog pozorja događalo da selektori imaju tako opsežan i detaljan uvid u nacionalnu teatarsku produkciju, i to ne jedino u onaj njen deo koji se tiče scenske interpretacije domaće dramske literature, kao što je to minule sezone bio slučaj s Milivojem Mladenovićem. U svom trogodišnjem selektorskom mandatu on je uspostavio praksu koja podrazumeva celoviti pregled predstava nastalih po domaćim dramskim delima, ali i produkcija koje su zasnovane na inscenacijama inostranih komada. I to je nesumnjivo dobro. Na ovaj način, naime, osim što je onemogućio naknadne optužbe da je diskriminisao izvesne predstave i što je eliminisao prekore na račun eventualnog zanemarivanja teatarara koji nisu u središtu pažnje šire javnosti, selektor je sebi otvorio i dragocene prostore za raznovrsna poređenja. Pa i ona koja se odnose na sve oblike ovdašnjeg tretmana domaće i inostrane drame, a tiču se, između ostalog, uloženi ambicija naših pozorišta u realizaciju domaće i inostrane literature, odnosa uprava prema repertoaru, reakcija najšire publike na domaća i inostrana dela.





Iz predstave *Što na podu spavaš*, foto: pozorje.org.rs

I zaista, pošto je poslednjih godina namera Pozorja da u središte svoje pažnje (ponovo) stavi domaću dramu, a da, dodatno, selekcijom „Krugovi“ osvetli i širi, internacionalni kontekst (ponajpre tematski, repertoarski i produkcionni) u kojem nastaje, živi i opstaje naša produkcija, nije moguće zauzeti stav – onaj najličniji, kritičko-selektorski, te potom zasnovati i šire stanovište koje bi, eventualno, reflektovalo aktuelno stanje stvari u domaćem pozorištu – bez uistinu celovitog uvida u sve aspekte i elemente koji čine i determinišu ono što se danas događa u našem pozorištu. Taj je preduslov, dakle, ove godine zadovoljen.

ZAVRŠNI AKORDI CIKLUSA

Kakav je, onda, rezultat ponudilo 68. izdanje festivala Sterijino pozorje? Pitanje se, barem u slučaju ovog teksta, isključivo odnosi na zvaničnu festivalsku konkurenciju, budući da su dometi izbora (i) za ovogodišnje „Krugove“ jedino mogli da potvrde (inače krajnje sumnjivu) tezu o apsolutnoj superiornosti ovdašnjeg teatra u odnosu na

pozorišna zbivanja u okruženju, te o „Krugovima“ valja zauzeti stav „rečite šutnje“.

U najkraćem, selektorski izbor je pokazao da u domaćem pozorištu postoje scenska istraživanja (*Deca i Uspavanka za Aleksiju Rajčić*) te da se u njih upuštaju i teatri poput beogradskog Narodnog pozorišta (što je zapravo normalno, jer je ovo nacionalna institucija koja, dakako subvencionisana, osim što, logično i po definiciji, na prvom mestu afirmiše klasiku, treba da promoviše i nove dramske i scenske senzibilitete). Mladenovićeve seleksija je, dalje, potvrdila i da imamo teatre koji su spremni da se upuste u reskir te da na ozbiljne rediteljske probe stave i dramske klasike kakav je Aleksandar Popović (*Noćna frajla* niškog Narodnog pozorišta), ali i savreme dramatičare, na primer Slobodana Obradovića (*Yankee Rose* Beogradskog dramskog pozorišta).

Ovogodišnje Pozorje je, takođe, pokazalo i da su naši pisci i naše spisateljice igrani u inostranstvu. Istina, ne baš u inostranstvu koje se nalazi izvan nekadašnjih granica Jugoslavije, što je nekada češće bio slučaj. Da li ovaj podatak baca senku na ovdašnje dramsko stvaralaštvo? Ne bih rekao. Naime, komadi Tijane Grumić, jedine reprezentkinje domaćeg dramskog spisateljstva u festivalskoj ponudi iz inostranstva i autorke drame *52. herca* koju je na 68. Sterijinom pozorju izveo ansambl Slovenskog narodnog gledališča iz Nove Gorice, Slovenija, komotno bi mogli biti igrani i van takozvanog regiona. U isto vreme, na temelju onoga što smo videli na novosadskom festivalu ne možemo sa sigurnošću tvrditi da li su inscenacije Nušića i Andrića, premijerno odigrane u Podgorici (Crnogorsko narodno pozorište) i Banjoj Luci (Narodno pozorište Republike Srpske), posledica činjenice da su ovi pisci nesumnjivi klasici ili se, pak, radi o plasmanu regionalno dobro poznatih spisateljskih imena u sredinama od kojih se očekuje da bezrezervno prihvate scenske postavke upravo njihovih dela.

Slučaj novosadsko-zagrebačko-sarajevske koprodukcije (Srpsko narodno pozorište, Gradsko dramsko kazalište „Gavela“, sarajevsko Narodno pozorište i MES Sarajevo), predstave *Što na podu spavaš*, koju je

po romanu Darka Cvijetića režirao Kokan Mladenović, sasvim je specifičan. Ona je nastavak Mladenovićevih ispitivanja (i tematskih i scensko-formalnih), dakle na tragu je koji, pored ostalog, uspostavljaju predstave *Jami distrikt*, *Na Drini ćuprija* i, posebno, *Šindlerov lift* (takođe na osnovu Cvijetićeve proze), i primer je autentičnog umetničkog traganja za najadekvatnijom (scenskom) formom i produbljivanja rediteljskih postupaka. U ovom slučaju, čini se, a naročito blagodareći uključivanju Cvijetića u ulogu naratora, *Što na podu spavaš* scenski funkcionise kao efektan zaključni akord ovog teatarskog serijala, kao dramski potresno i rediteljski ubedljivo finale u kojem je Mladenovićev postupak maksimalno usklađen sa dramaturško-scenskom obradom teme.

Prisustvo autora, ovde u funkciji naratora, koji ispoveda vlastitu dramatičnu sudbinu, još snažnije zaoštava rediteljski postupak, dajući predstavi dokumentaristički pečat i na veoma konkretan način je distancira od niza koje čine prethodni Mladenovićevi projekti na istu temu. Sve ostalo je, međutim, *uglavnom* ostalo isto: i odnos fluidnog hora, s jedne, te pojedinačnih glumačkih zadataka i uloga, koje igraju članovi hora, s druge strane, i priča o bratoubilačkom ratu u kojem nema nevinih, i filigranski precizno opisana devastacija svih elemenata stvarnosti i slom sveta koji je naizgled bio monolitan, i besmisao kvaziideološkog diskursa u kojem uopšte postaje moguć raspad stvarnosti... Ipak, način umetničke obrade i scenska prezentacija u velikoj meri anuliraju ono „uglavnom“ iz prethodne konstatacije, čineći ovu produkciju jednim od najboljih rezultata regionalnog teatarskog života minule sezone.

DVE SMELE PREDSTAVE

U ovom kritičarskom osvrtu pažnja će, osim *Što na podu spavaš*, biti usmerena isključivo na predstave za koje potpisnik, u festivalskom (ali i bilo kojem drugom) kontekstu, smatra da zaslužuju da budu posebno



Iz predstave **Deca**, foto: pozorje.org.rs

pomenute, dakle na predstve *Deca*, *Uspavanka za Aleksiju Rajčić*, *Noćna frajla* i *Yankee Rose*.

Nema sumnje da Milena Marković u romanu *Deca* ispoveda vlastiti život i da pred čitaocem iznosi najličniji odraz svog doživljaja sebe same. Praktično, autorka u svom poetskom romanu pripoveda o vlastitom sazrevanju, razvoju svoje samosvesti, svojim prvim ljubavima i životnim traumama, svojim unutrašnjim borbama, o sukobima sa naslagama tradicije – porodične i društvene. Ovo je, dakle, priča i o junakinjinom prepoznavanju umetnice u sebi i bolnom rađanju umetnice. Roman je ispunjen dramskim nabojem, a umetnička obrada materijala ispunjena je napetošću koja zaziva pozornicu. Ovom izazovu nije odolela Irena Popović, kompozitorica koja je uveliko zaronjena u teatar, i to na način koji prevazilazi puko stvaranje scenske muzike. Njene kompozicije određuju

karakter dramske radnje, katkad je komentarišu a najčešće su bezmalo izjednačene s dramskim tekstom i replikama koje izgovaraju glumci. Ovog puta Irena Popović ne samo da je komponovala „operu u sedamnaest pesama“ – kako sama konstatuje – nego je i režirala predstavu.

Dovodeći u istu ravan tekst i muziku, inscenacija *Deca* otvara novu vizuru na spisateljstvo Milene Marković. Autor libreta Dimitrije Kokanov nije samo odabrao fragmente iz knjige koji čine dramaturšku celinu priče nego je i kreirao prostor za scensko razigravanje priče. U ovome mu je od ogromne pomoći bila Jelena Novak, autorka muzičke dramaturgije, koja je u spojevima pojedinih muzičkih numera, ali i unutar njih, pronalazila tačke dramskih sukoba muzičke provenijencije na osnovu kojih je rediteljka kreirala scensku radnju. Tako je formiran dvostruki tok, literarni i muzički, sada u potpunosti međusobno isprepleteni i dramski izrazito potentni.

U takvom kontekstu je s delikatnim problemom bio suočen i koreograf Igor Koruga, jer ova muzičko-scenska struktura ne predviđa klasična rešenja – ni scenska, ni koreografska. Uostalom, ništa se ovde ne uklapa u konvencionalne scenske modele. Rezultat nije recital, mjuzikl ili kabare, ali ni predstava sa muzikom, a upitno je i da li, barem u *scenskom smislu*, možemo govoriti o operi, na čemu insistira rediteljka. Predstava *Deca* izbegava postojeće modele, a ovo scensko zbivanje možda najbolje određuje pojam koreodrama koja nije lišena verbalnog govora, a tretira ga ravnopravno s muzikom i pokretom.

To ne znači da je ovde angažman autora svodiv na aranžiranje mizanscena. Otuda je teško odrediti šta su bili konkretni rediteljkini zadaci, a očigledno da je proces rada na predstavi predviđao kolektivnu kreaciju, neku vrstu postrediteljskog postupka, što podrazumeva sadejstvo različitih elemenata: potresnog, uzbudljivog ispovednog teksta, muzike, scenskog pokreta, glume...

Ovo sadejstvo je u pojedinim scenama odlično funkcionisalo – kao kolektivni monolog, glumačka interpretacija pesme pune očaja, katkad bunta, ponekad rezolutnog mirenja s vlastitom nemoći, ili kao jednostavan

opis događaja i stanja vlastite duše, ali i kao specifičan dijalog koji se uspostavlja između izgovorenih replika, s jedne, i pokreta, zvuka ili muzičke fraze, s druge strane. Tako nastaje scenska struktura, specifičan teatarski oblik koji nas poziva da mu se prepustimo. Pasivno prepuštanje ovde, međutim, nije moguće jer bogato scensko zbivanje neprestano provocira zapitanost, potrebu da se uključimo, da zajedno s akterima predstve nastavimo proces odgonetanja kompleksnog spoja različitih impulsa i znakova koji dolaze sa scene.

* * *

Upavanska za Aleksiju Rajčić je, s jedne strane, Đorđu Kosiću donela nagradu na konkursu Sterijinog pozorja za tekst savremena drame, a s druge je potvrdila postojanje istraživačkog principa kao jednog od uporišta repertoarske politike beogradskog Narodnog pozorišta. U ideološkom kontekstu komad svedoči o surovosti patrijarhata koji ženu osuđuje na trpljenje i čekanje. Čekanje ovde ima dvostruku dimenziju. Na subjektivnoj strani, u kontekstu etapa životne dobi, žensko čeljade čeka da odraste, zadevoji se, potom uda i, na koncu, umre. U stvarnosti se svaka od ovih faza pretvara u hod po mukama – od rđavog ka gorem: od upoznavanja devojčice s pravilima sveta omeđenog voljom muškarca, preko uzaludne vere da će u takvom svetu devojaštvo nešto promeniti, pa do puste nade mlade žene da će se napokon ostvariti u braku. U ovom kontekstu čak se i doživljaj smrti pretvara u iščekivanje spasenja. Ideološki diskurs drame još je više naglašen činjenicom da živimo u doba novog buđenja feminističke pobune protiv partijarhalnog ustrojstva civilizacije.

Specifičnost drame je, srećom, prvenstveno utemeljena u specifičnoj dramskoj formi, koja afirmiše naglašenu Kosićevu poetičnost. Otuda se ovde forma drame nameće kao primarni mehanizam na osnovu kojeg valja razmišljati o značenju priče. Drama je pisana u stihu koji uslovljava ritam koji se iz rečenica i replika prenosi na atmosferu komada i definiše pozicije, razmišljanja i raspoloženja junaka, te napokon određuje karakter glumačke igre. Baš u poetičnosti i ritmu dramskog

materijala Jug Đorđević nalazi uporište svog smelog rediteljskog postupka. Uz pomoć dramaturškinje Tijane Grumić on koncept zasniva na folklornim elementima koji ovde ne upućuju samo na tradicionalizam nego su okvir koji nadilazi dramu glavne junakinje. A ona je buntovnica koja više neće da trpi nasilje. Naspram Aleksije je hor muškaraca iz kog se nekada izdvaja otac, katkad muž, komšija, sudija ili vladar. Drugi hor čine žene, takođe u raznim ulogama, nekada kao Aleksijina podrška a katkad kao deo zajednice spremne da osudi glavnu junakinju.

Između ove dve grupe je Aleksija izvanredne Vanje Ejodus, sposobne da glumu transformiše u muzičke fraze. Njena junakinja je ispočetka samo žena, potom je buntovnica, pa ubica, a na kraju osuđenica koje ne pristaje na milost vladara. Njen krug patnje se zatvara čežnjom za smrću kao jedinim spasenjem. Ejodusova je ritam i karakter poetičnosti artikulisala stvarajući okosnicu za fini scenski otklon; glumačkom energijom ona inicira stilizaciju koja savršeno korespondira s liričnošću drame. Kroz replike takve Aleksije povremeno probija žestoka ironija u kojoj je sadržana prava snaga bunta; kroz njih je formulisana oštrica kritike partijarhata i konzervativizma.

Junake predstave je kostimografkinja Velimirka Damjanović odenula kao Amiše, što nije u vezi s ambijentom u kojem se dešava radnja drame ali jeste sa karakterom scenske stilizacije. Ritam teksta uliva se u sjajni muzički fon koji je kreirala kompozitorka Nevena Glušica i pesme koje pevaju horisti, a čiji tekstovi kao da su preuzeti iz narodne baštine. Scenografija Andree Rondović snažno podržava, pa i nadgrađuje ovako uspostavljenu stilizaciju, kreirajući prostor koji se pretvorio u aktivnog aktera scenske igre.

ZAOKRUŽENE SLIKE NAPUKLOG SVETA

Čak i kad su drame Aleksandra Popovića oslobođene najdirektnijeg referisanja i otvorenih aluzija na svojevremeno aktuelne društvene teme, još uvek nas iznenađuje njihova svestremenost i aktuelnost. Upravo je to



Iz predstave **Upavanska za Aleksiju Rajčić**, foto: pozorje.org.rs

slučaj i s jednim od Popovićevih najzagonetnijih komada, s *Noćnom frajlom*, retko postavljenom na scenama. Niška predstava se samo delimično oslanja na jednu od presudnih karakteristika Popovićevog literarnog proseada, na piševu upotrebu jezika. Nema sumnje da ćemo u jeziku pišćevih dramskih junaka – ma koliko taj jezik bio oneobičen – uvek prepoznavati vlastiti mentalitet i naše naravi, pa će zato kroz njih progovoriti i ovdašnja istorija i debeli slojevi nagomilanih nacionalnih kompleksa, strahova i frustracija.

Reditelj Branislav Mićunović i dramaturg Dejan Petković, upravo u neobičnosti i žanrovskoj neodređenosti *Noćne frajle*, u njenim čudnim likovima za koje nismo uvek sigurni koga i šta reprezentuju, pronalaze osnovu za scensku priču o sadašnjem trunutku sveta, ali i o našoj sudbini u ludilu sve pomeranije stvarnosti. U niškoj predstavi anarhični Popovićev komad, pun opštih mesta o surevnjivosti prema moćnicima, o nasilnom preuzimanju



Iz predstave **Noćna frajla**, foto: pozorje.org.rs

vlasti, društvenoj truleži, porodičnoj dekadenciji i naknadnim mudrostima svrgnutih vladara, najednom postaje aktuelna priča o svetu koji kleca u krizama što rastaču i izjedaju esenciju društvenih i porodičnih odnosa. U takvom kontekstu famozna Popovićeva upotreba jezika, njegova poigravanja slengom, lokalizmima, arhaizmima i neologizmima ukazuju na to da se sveopšte stanje haosa aktuelne stvarnosti tiče i nas, ali i da ovaj kaos ima konkretne lokalne specifičnosti.

Mićunovićeva režija zasniva se na teataralizaciji koja svedenošću scenografije i kostima sugerše apokaliptični raspad spoljašnjeg i unutrašnjeg sveta dramskih junaka. Na ruševinama jednog sveta, usredsređen na glumačku igru, reditelj od glasova i tela, od muzike i zvukova kao podsticaja, gradi sliku razorenog univerzuma. U njoj prepoznajemo dezorijentisanost aktera, ali i njihovu očajničku potrebu da ostanu deo istorije. Reditelj insistira na makbetovskoj atmosferi, referiše na hamletovske dileme aktera, na scenu izvodi šekspirovske sudaje koje definišu i komentarišu karakter naših života, ali sugerše i beketovsku apsurdnost onih koji su osuđeni na trajanje u svetu koji podjednako pripada i živima i mrtvima.

Autori pritom ne demonstriraju svoju načitanost i pamet, niti gomilanjem aluzija i asocijacija opterećuju scensku akciju, nego vešto pletu mrežu u kojoj Popovićeva priča dobija čvrsto uporište i precizno određeni kontekst. Niška predstava potvrđuje da ovaj pisac još uvek može da bude, i te kako, i naš savremenik i izazov za moguće inscenacije.

* * *

Čini se da se u predstavu *Yankee Rose* smestila kompletna slika savremenog sveta, a ona nije ni lepa ni prijatna. Zapravo je zastrašujuća. Iako se radnja drame događa u Sjedinjenim Američkim Državama, *Yankee Rose* nije priča o savremenoj Americi, niti je samo kritički pogled na najmoćniju državu sveta. SAD su ovde paradigma modela budućnosti koja na različite načine već postaje stvarnost.

Uostalom i ime glavne junakinje komada je Amerika. Ona je zvezda pop kulture, produkt realiti šou matrice, medijski rođena u nakaradnom spoju socijalnog beznađa neoliberalnog kapitalizma, onoga što je Endi Vorhol definisao sintagmom o petnaest minuta slave za svakog i naličja ideologije „američkog sna“. Rezultat je gorka satira i slika teškog nesporazuma čoveka sa samim sobom, odnosno – tragedija. Otuda ova Amerika levitira između činjenice da je instant proizvod za jednokratnu upotrebu

i pozicije nesrećnice čiju sudbinu neće moći da ispune milioni dolara i medijski uspeh. Težište današnje stvarnosti izmešteno je u sferu medija, tj. laži i manipulacija, a tu sreće nema. U takvoj stvarnosti više nema ni heroja.

Sve se ovde dešava kao na pokretnoj traci koja cirkuliše oko glavne junakinje. S jedne strane sve je ubrzano, dok je, s druge, statično. Amerika i mora da bude statična; ona je predimenzionirana jer je i projektovana da bude baš takva. Okvir za portret Amerike uspostavlja muzičko-vokalna pratnja, četvero muzičara koji obezbeđuju unutrašnju dinamiku predstavi, ali se u isti mah i transformišu u hor, ali ne hor iz antičke tragedije koji komentariše radnju. Ovaj hor uspostavlja distancu bližu Brehtovim shvatanjima i ravnopravan je akter u scenskim zbivanjima, usmerava ih i zaokružuje. Osim Amerike i ovakvog hora, scenom promiču i drugi dramski likovi. Ponekad su detaljnije razvijeni a katkad predstavljani tek kroz krokije, no uvek osenčeni ironijom, naročito kad ih predstavljaju lutke.

Amerika je Danica Maksimović. Zbog teške, „operske“ šminke i kabastog kostima, manevarski prostor glumice je ograničen. Uprkos ovoj „maski“ protagonistkinja emanira energiju po kojoj je lako prepoznavamo. No, sve ostalo, a ponajpre sredstva kojima gradi lik čiju sudbinu pratimo od detinjstva buduće Amerike do zrelih godina bogate zvezde, otkriva do sada nepoznate dimenzije ove sjajne glumice. Pažljivo balansirajući između onoga što je definisano preciznim rediteljskim zadacima, Maksimović gotovo okamenjenog izraza lica, govor i pokret pretvara u emocije. Valja uzeti u obzir da predstava, uprkos dugim monolozima glavne junakinje, nije monodrama, te da reditelj stvara složenu scensku strukturu koja na opštem planu funkcioniše kao kemp slika i namerno zaoštreni kič, što je i najpribližnije odrazu naše stvarnosti. U tako konstruisanom kempu mešaju se i prepliću istina i laž, lepo i groteskno, patnja i sreća, medijski uspeh i lična nesreća, tragička i komika. A sve ovo ne samo da prolazi kroz glavnu junakinju, nego ona sve to generiše na sceni.



Iz predstave **Yankee Rose**, foto: pozorje.org.rs

* * *

Ako je, po mišljenju potpisnika, u ovom osvrtu zaslužio da se nađe čak četiri od osam predstava, dakle polovina glavnog takmičarskog programa, ne bi trebalo da postoje sumnje u konačnu, pozitivnu, ocenu ovogodišnje selekcije. Pri donošenju definitivnog zaključka valja, međutim, voditi računa o još nekim, čini se važnim, elementima. Ponajpre o kontekstu koji je uspostavljen selektorskim izborom. Ovaj, načinjen za 68. izdanje Sterijinog pozorja, istina, reprezentuje neke od tendencija ovdašnje teatarske produkcije. Pokazuje, naime, da takozvani veliki teatari (beogradsko Narodno pozorište) imaju kuraži da se bave istraživanjima scenskih formi, te da svoje scene otvaraju za savremene domaće dramske tekstove. Vidimo, takođe, da – mimo analize konkretnih

repertoarskih profila – i u prestonici (Beogradsko dramsko pozorište) ali i u manjim sredinama (Narodno pozorište Niš) ima i drugih pozorišta koja (ipak) ne pristaju na komercijalizaciju svojih programskih sadržaja, te paralelno sa nacionalnim teatrima od kojih se to i očekuje, afirmišu i savremene domaće dramske autore i istraživačke rediteljske proseedee, što je, razume se, pohvalno.

Već je konstatovano da festivalski kontekst nužno biva određen i preostalim izvedenim predstavama, a neke od njih u izvesnoj meri kompromituju selekciju i dovode u pitanje čvrstinu i konzistentnost selektorovog stava. To, dabome, ne znači da na ovom festivalu ne može da bude predstava koje će neko, iz vlastitog ugla, da oceni kao promašaje, izneverena očekivanja i razočaranja. S druge strane, za svaku predstavu dovedenu na Pozorje mora da postoji jasan razlog zašto se našla na Festivalu.

Pišu > Andreja Kargačin i Teodora Jonuzović

68. Sterijino pozorje

Pozorje sa zvezdanom prašinom

(Čemu služi i kuda može da ode?)

U koprodukciji Sterijinog pozorja i Šok zadruge (Led arta/Art klinike), drugu godinu zaredom, održava se Pasaž fest (sedište Pozorja i Centralna galerija Šok zadruge nalaze se u istom pasažu, ostalo je istorija...). Ove godine odlučeno je da u saradnji Sterijinog pozorja, časopisa „Scena“, Šok zadruge i SCEN-a, Centra za scensku arhitekturu, tehniku i dizajn, dve mlade umetnice iz sfere pozorišta napišu tekst za „Scenu“ o 68. Sterijinom pozorju, a da to učine iz vizure idealne budućnosti.

Pre svega, treba pozdraviti otvorenost Pozorja da ustupi prostor mladim osobama da kritički sagledaju Festival. Sterijino pozorje ovim pokazuje da ozbiljno i odgovorno shvata teatar i na taj način smanjuje mogućnost da ga, kao što je to slučaj sa mnogim našim institucijama, pregazi vreme, te da sporo i u najgorim mukama umire. Iz istih razloga treba zahvaliti i „Sceni“, i poželeti našem starom pozorišnom časopisu dug i vitalan život.

Mi nećemo pisati kritike predstava, ali ćemo se, prvo, koncentrisati na pitanja: čemu Pozorje služi i kome je namenjeno, a potom ćemo ponuditi i naše viđenje idealne budućnosti Pozorja.

ČEMU POZORJE SLUŽI I KOME JE ONO NAMENJENO?

Noć. Bandera i klupa ispod nje. Dve devojke u lepim haljinama sede, puše i entuzijastično raspravljaju o nečemu. Prilazi Čovek u četrdesetim, pripit, odrpan.

ČOVEK: Dame, izvinite što vas prekidam... Jel ima možda neka od vas dve cigaru?

DEVOJKA 1: Naravno (*daje mu cigaru*).

ČOVEK: I upaljač.

Devojka 2 mu bez reči pruža upaljač.

Čovek bi da ode, zastane i vraća se.

ČOVEK: A gde ste vas dve pošle kad ste tako doterane? Ili ste bile?

DEVOJKA 2: Bile smo u pozorištu.

Čovekov izraz lica iskazuje divljenje; potpuno menja stav, a glas kojim se obraća devojčkama.

ČOVEK: A jel se to nešto posebno daje večeras?

DEVOJKA 1: Sterijino pozorje je bilo, pa smo bile na zatvaranju.

ČOVEK: Čuo sam ja, nego nisam... vidi se da ste vi pametne devojke, svaka čast.

DEVOJKA 2: Nismo pametne, nego smo iz branše...

DEVOJKA 1: Poslovno je to...

Čovek bi da ode, ali se ponovo vraća.

ČOVEK: Išao bih ja i češće, nego... jednostavno...

ČOVEK: A vidi se da ste vas dve dame... Neću vas više uznemiravati... (*opet kreće da ide pa se vrati*). I nemojte nikada, nikada da dopustite muškarcima da gube vaše vreme. Nemojte tu biti bolećive. Budite pažljive. Ipak ste vi fine devojke, dame, idete u pozorište.

DEVOJKA 1: Nije to baš...

DEVOJKA 2: Da, nije to u suštini...

Čovek se klanja do zemlje, kao ruska igračica na kraju pas de trois-a u trećem činu Labudovog jezera.

DEVOJKA 2: Ne, stvarno...

Čovek odlazi niz ulicu, izgleda kao da se sapliće, a on zapravo igrajući valcer odlazi do najbližeg kioska.

POVRATAK U SADAŠNJOST

ANDREJA: Ovaj prethodni razgovor nije naročito zanimljiv jer je stvaran, ovo je situacija koja se dogodila Teodori i meni nakon što smo popile sve koktele na zatvaranju Pozorja. Taj čovek nam je prišao baš u momentu kada smo pričale o tome kako ćemo pisati ovaj tekst, tačnije dok smo definisale jedan od najvećih problema i Sterijinog pozorja i pozorišta u našoj zemlji uopšte. Elitizam.

TEODORA: Da, i to je nešto što nas prati otkad smo bile deca. Tačno se zna ko ide u pozorište, kako taj neko treba da izgleda, i na koji način se sama ova pojava predstavlja. Ono što je meni *prostorno* odredilo ovaj elitizam jeste nepristupačnost crvenom tepihu pri ulasku na Pozorje. Naime, nije pogrešna sama želja da se ovakvim gestom događaju obezbedi značaj, ali je ovaj postupak podelio

ljude na one koji hodaju crvenim tepihom i one koji dolaze sa strane, a i ostaju sa strane. Nešto slično smo mogle da čujemo i u Besedi reditelja Jagoša Markovića prilikom otvaranja ovogodišnjeg Pozorja: „Nadam se da ste se svi smestili i da je svaki gledalac koji je želeo da uđe, ušao. Svedok sam bio pre par godina koliko je ljudi ostalo ispred SNP-a. E, te što su ostali vani tada, a možda i sada – njih posebno pozdravljam.“¹⁾

ANDREJA: Elitizam je prvenstveno problem pozorišta, a ne Pozorja. Međutim, treba da budemo iskreni i istaknemo da Pozorje oblikuje pozorišnu sezonu: sve domaće produkcije prave se s očekivanjem da će biti odigrane na Pozorju; pojedini autorski timovi izvode gimnastiku olimpijskog nivoa da bi se uklopili u propozicije. (Metode su često polulegalne, ako ne i ilegalne.) Iz ovog razloga Pozorje ima veliku odgovornost prema celokupnom pozorišnom životu u našoj zemlji i šire.

TEODORA: U ovom kontekstu, dakle, možemo postaviti pitanje kome je namenjeno Pozorje, isključivo stručnoj javnosti i visokoobrazovanoj publici, ili na festivalskim predstavama ima mesta i za one koji ne razumeju baš sve i od kojih se i ne očekuje da redovno posećuju pozorište, a kamoli Festival. Pozorište zbog toga postaje hiperreferencijalno i stilizovano, a potpuno ispražnjeno od bilo kakvih emocija. Zahvaljujući odličnoj medijskoj pokrivenosti, koju Sterijino pozorje uživa od početka, Novosađani dobro znaju šta je Pozorje i kada se ono održava, ali ga, ipak, retko ko (osim branše i entuzijasta) posećuje.

ANDREJA: No, hajdemo sada da govorimo o predstavama. Mogli bismo ovogodišnju selekciju da podelimo u dve grupe. U prvoj su predstave koje podilaze ukusu onoga što se kolokvijalno zove „malograđanština“ (meni lično odvratn izraz), odnosno konzervativnom ukusu srednje klase. Realističan dekor, poznati pisci. U drugoj grupi su stilizovane predstave koje odaju iluziju

1) Beseda na otvaranju 68. Sterijinog pozorja, Jagoš Marković, *Bilten Sterijinog pozorja* br. 1.



Beseda Jagoša Markovića na otvaranju 68. Sterijinog pozorja, foto: B. Lučić

da prate „svetske trendove“, a koje su velikim delom hermetične i svojom formom prikrivaju nedostatke na planu sadržaja.

TEODORA: Čak sam i ja, kao mlađa članica stručne publike, pomislila da me se određene predstave ne tiču, a mislim da u ovome nisam usamljena. Ubedljivo najviše gledalaca je bilo na predstavama „prve grupe“, ali su oni punili salu uglavnom zato što se igra Nušić ili Andrić, da bi videli laganu zabavu. Predstave u „drugoj grupi“ su takođe bile posećene, jer smo ipak na festivalu, ali im je i broj izlazaka sa predstave (izlaznost!) bila velika i svako malo smo viđali senku koja se pokunjeno, ili češće ljutito, provlači kroz redove ka izlazu.

ANDREJA: Mi želimo da na Pozorje dolaze mlađe osobe, nestručna publika, recimo radnici i srednjoškolci. Želimo da Pozorje podstakne interesovanje šireg gledališta za pozorište uopšte, odnosno da ono aktivno učestvuje u menjanju teatarske kulture, a ne da tavori u pasivnom stanju. Smatramo da imamo pravo na takve zahteve zato što Pozorje samo sebe ne definiše kao reviju ili presek trenutne situacije na domaćoj i regionalnoj sceni, nego kao festival koji ima „jasno artikulisane programske ciljeve: kroz stalni festival nacionalne drame, **unaprediti** pozorišnu umetnost i **stimulisati** razvoj dramske književnosti“²⁾.

TEODORA: Sterijino pozorje uspostavljeno je 1956. godine kao festival savremene domaće dramaturgije. Prve godine dočekan je aplauzom, a druge je već uveliko bio priznat. Bilo je jasno da će Festival predstavljati iskorak u kulturi, posebno u pozorišnoj umetnosti, a sad već više od šest decenija doprinosi afirmaciji savremene domaće drame na našim i stranim scenama. Zbog raznovrsnih programa koji konstantno bivaju uvođeni i razvijani, Pozorje je „ostvorena utopija i saborno mesto naše pozorišne kulture“.³⁾ Iako je ove godine Pozorje ličilo

na reviju predstava izvedenih od marta do marta, ono to nikako nije, nego nas je zadesila posledica sušne sezone, kako je naveo i sâm selektor Milivoje Mladenović: „Naime, takoreći nigde nije bilo ni posebno velike atrakcije, ni spektakla, ni gromoglasne zabave, ni afirmacije uzvišenih ideja, ni primera blistavog duha, ni žestoko subverzivnih pozorišnih ideja. A opet, ne može se reći da sve navedeno nije bilo prisutno. No, bez velikog intenziteta i tempa“.⁴⁾ Zbog svoje duge tradicije i poštovanja koje je akumuliralo tokom godina, Pozorje ne sme da postane revijalno, a prvi korak ka tome je da prestanemo da ga posmatramo samo kao instituciju, nego i kao priliku da se unapredi pozorišna kultura.

ANDREJA: Nećemo da pišemo pojedinačno o svakoj predstavi ovogodišnjeg Pozorja i o tome šta nam se činilo dobro a šta loše urađeno, jer to nije toliko ni važno. Problem je sâm festivalski okvir, koji, prvo formom definisanom prestižom, a potom sadržajem koji je ili elitistički ili konzervativan, sprečava da se *šira* publika (publika koja nije deo stručne javnosti ili intelektualne elite) zainteresuje, te da se oseti pozvanom na Festival. Tako Pozorje sebe sprečava da unapredi pozorišnu kulturu u našoj zemlji, i da to učini onako kako je od početka trebalo da bude.

IDEALNA BUDUĆNOST POZORJA

Pokušale smo da zamislimo kako bi izgledalo idealno Pozorje, koje bi celokupni pozorišni život u Srbiji promenilo nabolje. Odlučile smo da ovu utopiju podelimo po gramima. Gram utopije je kao zvezdana prašina u crtanom filmu *Petar Pan*, po strukturi i funkciji.

Važno nam je da predloži budu praktični i da se shvate kao teme za diskusiju. Zanima nas praksa, nismo teoretičarke, i ne želimo lažno da se predstavljamo.

1 gr. utopije

2) <https://pozorje.org.rs/istorija-pozorja/>

3) *Šezdeset godina Sterijinog pozorja*, priredila Aleksandra Kolarić, Sterijino Pozorje, Novi Sad, 2015.

4) „Ukupna estetska vrednost celine – jedini kriterijum“, Intervju sa dr Milivojem Mladenovićem, selektorom 68. Sterijinog pozorja, „Scena“, broj 2, 2023, str. 57.

Neograđeni crveni tepih, hvala lepo!

200 gr. utopije

Podrazumeva promene koje su izvodljive i koje uključuju drugačiji raspored i organizaciju onoga što je na Sterijinom pozorju ove godine već postojalo. Cilj je pristupačnost.

– Promena termina okruglog stola: mislimo da bi na okrugli sto dolazilo više zainteresovane publike ako bi se on održavao posle predstava, uveče, a ne sutradan ujutru. Ako je to nemoguće za voditelje okruglog stola, koji moraju da razmisle o pitanjima za ekipu predstave, predložimo da se okrugli sto predstave koja je prikazana u utorak održi u sredu uveče. Jutarnji termin okruglog stola je problematičan za ljude koji rade ili studiraju, a možda bi voleli da prisustvuju.

– Usklađivanje termina glavnog i pratećeg programa: želimo da pratimo sporedne i studentske programe, a da ne moramo da se brinemo da li ćemo stići na glavni program.

500 gr. utopije

Podrazumeva ozbiljniju promenu, koja nije neizvodljiva.

– Studentski žiri: predložimo da se oformi studentski žiri koji će pratiti glavni program i dodeliti svoju nagradu. Na taj način ćemo pružiti priliku mladim osobama i novim glasovima da daju svoje mišljenje, a moguće je da će to privući i druge mlade ljude da aktivnije prate program Pozorja. Nagrada studentskog žirija ne mora da bude novčana. Žiri mogu da čine studenti pozorišne režije, scenskog dizajna, dramaturgije, književnosti i drugih smerova, sa različitim godina.

1 kg. utopije

Podrazumeva radikalniju izmenu programa Sterijinog pozorja koja će, po našem skromnom mišljenju, Pozorje približiti njegovoj originalnoj ideji i funkciji, kao i praksama koje su se tokom godina pojavljivale a koje smatramo važnim.

Kao primer (kontra)reformacije citiramo monografiju *60 godina Sterijnog Pozorja* i tekst *Promena koncepta*

Festivala, ne kao primer koji želimo da iskopiramo, nego da naglasimo da je takva vrsta promene i moguća i izvodljiva te da se već dogodila: „Tokom 2006. Pozorje pokreće široke konsultacije o budućem konceptu festivala. Zagovornici promena ističu da bi festival pomerio granice u odnosu na svoju slavnu prošlost, oponenti – da je specifičnost Pozorja baš savremena domaća drama. Polazna osnova razgovora bila je činjenica da su Sterijinom pozorju potrebne promene koje nisu izvedene radikalno kako se menjala teritorija zemlje s Pozorjem kao festivalom nacionalne drame. Osnovni motiv jeste da Sterijino pozorje, sa svim svojim značajnim kapacitetima i infrastrukturom (...) postane najznačajniji centar pozorišne umetnosti koji domaću produkciju dovodi u vezu sa regionalnim i najširim internacionalnim teatarskim kontekstom.“⁵⁾

Iz ovog konkretnog razgovora izrodile su se promene koje su uticale na funkcionisanje Pozorja. Ne vidimo zašto se to ponovo ne bi dogodilo, naročito ako je motiv pristupačnost domaćeg dramskog teksta širokoj publici (što je i naš motiv).

Evo i naših predloga kako doći do idealne budućnosti Sterijinog pozorja.

– Nezavisna scena na Pozorju: ako je cilj Pozorja unapređivanje i podsticanje razvoja domaćeg dramskog pisanja, treba otvoriti vrata produkcijama koje će podržati neafirmisane autore (pisce i reditelje). Novo, rizično i eksperimentalno naći će svoj dom u vaninstitucionalnom. Osim što će obogatiti Pozorje, ovaj pristup će pomoći i razvoju nezavisne scene i ohrabriti umetnike da stvaraju i onda kad su im vrata institucija iz raznih razloga zatvorena. Iz jubilarne monografije objavljene povodom 60. godina Pozorja vidimo da je, na primer, Centar za kulturnu dekontaminaciju učestovovao 2005, 2010. i 2015, a Umetnička grupa Hop.La! 2009...⁶⁾

5) *Šezdeset godina Sterijnog pozorja*, priredila Aleksandra Kolarić, Sterijino Pozorje, Novi Sad 2015.

6) *Šezdeset godina Sterijnog pozorja*, priredila Aleksandra Kolarić, Sterijino Pozorje, Novi Sad, 2015.

Otvaranje 68. Sterijinog pozorja, foto: B. Lučić





– Jasan i dosledan selektorski koncept: ove godine Sterijino pozorje je održano pod sloganom „Čovečnost – usponi i sunovrati“. To je velika i važna tema, presudna za život svakog čoveka. (Ne želimo da ulazimo u to da li je koncept ispoštovan ili ne. Podrazumeva se da mislimo da, kada je selektorski koncept uspostavljen, treba ga i sprovesti.) Bilo bi dobro da se svaki razgovor o predstavi (okrugli stolovi, kritika, tekstovi u Biltenu) vraćaju temi i da budu organizovani oko pitanja koje nam tema postavlja: Šta je čovečnost? Kako se ova predstava odnosi prema toj temi? Šta publika može da sazna o čovečnosti iz ove predstave? Na taj način ćemo smanjiti važnost usko stručnih razgovora o predstavama i vratiti u prvi plan ono zbog čega pozorište i postoji: pokretanje diskusija o ključnim temama s publikom, našim sunarodnicima i saborcima sa kojima živimo na ovoj lepoj planeti.

– Izlazak iz institucija: U *Strategiji razvoja Sterijinog pozorja 2020–2024*, u delu *Sociokulturne okolnosti i faktori*, piše: „Od osnivanja 1956. sve delatnosti i programi Sterijinog pozorja usmerene su na najširu publiku u rodnom, generacijskom, nacionalnom, obrazovnom i ekonomsko-socijalnom smislu. (...) Osim stručne ocene koju donosi festivalski Žiri, Pozorje je pre nekoliko godina uvelo i nagradu publike, što znači da i najšira javnost učestvuje u pomenutom procesu procenjivanja umetničkih i estetskih dostignuća“. ⁷⁾ Smatramo da je uvođenje nagrade publike dobar potez. Mislimo da se ova namera može produbiti prikazivanjem predstava van tradicionalnih pozorišnih prostora. Vratićemo se na razgovor kojim smo počele tekst: institucija pozorišta i njena aura prestiža, sprečavaju da publika koja posećuje Pozorje zaista bude najšira, u smislu u kom to Strategija navodi. Ako teatar fizički približimo ljudima koji nemaju naviku da odlaze u pozorište, uz malo sreće, dodatne troškove i komplikacije koje bi vaninstitucionalna izvođenja podrazumevala, možemo da nadomestimo većim interesovanjem publike za Festival.

.....
7) Strategija razvoja Sterijinog Pozorja 2020–2024,

1 t. utopije

Podrazumeva promene koje se graniče sa deluzijom i potpuno utopijskim zamislama, koje dolaze iz naše mašte, snova i idealističkih uverenja (ili možda ne?). Ovo je naš doprinos razvoju pozorišne kulture i domaćeg dramskog teksta, makar na papiru. Dobro nam došli! (i bolje vas našli).

– Uključivanje odabranih društvenih grupa, u zavisnosti od teme i selektorskog koncepta Pozorja. Uzećemo za primer ovogodišnji slogan „Čovečnost, usponi i sunovrati“. Gde se u našem društvu najbolje vide usponi i sunovrati čovečnosti? Na primer, u zatvoru. Sterijino pozorje, osim selekcije, ostvaruje i novu produkciju koja se događa u zatvoru. Organizuje i radionice za štíćenike ili štíćenice zatvora. Pozorišni eksperti i autorski timovi predstava koje su odabrane u glavnu selekciju dolaze da se sa njima upoznaju i da sa njima razgovaraju. Sledeće godine Pozorje odlazi u srednje škole. One tamo, priređuje program za onkološke pacijente. Različite ugrožene društvene grupe pronalaze sebe i svoju situaciju u rečima domaćih dramskih autora.

– Narodski žiri: Sterijino pozorje shvata da na Festival ne dolazi najšira publika. Osniva se Narodski žiri sastavljen od četiri osobe potpuno različitog uzrasta, ekonomskog i obrazovnog statusa, a od kojih niko nije deo redovne pozorišne publike. Uključuje se i jedno dete mlađe od 11 godina. Nagrada Narodskog žirija jednako je cenjena kao i nagrada stručnog žirija (i studentskog žirija, koji smo nas dve uvele).

– Koncept predstave u čast nagrađenih treba postaviti drugačije. To bi, na primer, mogla da bude najbolja studentska predstava Pozorja mladih, ili već pomenuta produkcija Sterijinog pozorja van pozorišne kuće.

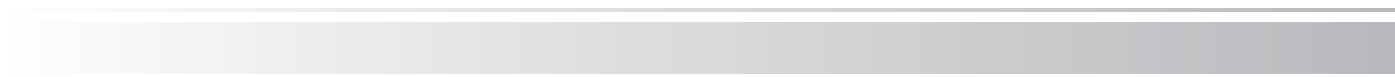
– Program koji traje tokom cele godine: Pozorje se kontinuirano bavi približavanjem pozorišta publici širom naše zemlje, kroz radioničarski program

– Besplatne ulaznice.

UMESTO ZAKLJUČKA – BONUS SADRŽAJ: POHVALE STERIJINOM POZORJU

Jasno nam je da su neke od naših ideja neizvodljive i previše optimistične. Ali, kao što se Šok Zadruga vodi idejom da umetnost može da menja svet, mi se vodimo idejom da je nekada za promenu sveta dovoljno da se započne razgovor.

Želimo i da izdvojimo ono što smatramo naročito važnim i uspešnim tokom ovogodišnjeg Pozorja, što nas je ohrabrilo i dalo nam nadu da u narednim godinama sve može biti još bolje:

- prisustvo mladih dramskih pisaca i reditelja u takmičarskoj selekciji (pre svega nagrađenog pisca Đorđa Kosića);
 - uključivanje mladih umetnika – studenata dramaturgije, glume i režije u pisanje kritika za ovogodišnji Bilten Sterijinog pozorja;
 - bogat studentski program;
 - izložbeni program, pre svega projekte *Uđi – unutra* (radovi članova ReAktora, koji su bili namenjeni slepim i slabovidim osobama) i *Trenutak – pozorišni kroki* umetnika Uglješe Colića;
 - program *Sećanje: Igor Vuk Torbica*;
 - besplatan ulazak na prateće programe.
-
- 

Piše > Miloš Latinović

Osvajanje prostora

Peti Viminacijum fest

Ovogodišnji peti *Viminacijum fest* (19–26. jun 2023) ostaće upamćen kao festival na kojem je pet predstava iz zvanične selekcije održano u četiri različita prostora. Istina, ne zbog ideje organizatora i zahteva izvođača, nego usled vremenskih prilika, ali takav raspored izvođenja otvorio je pitanje značajnijeg ambijentalnog pristupa ovom osobenom festivalu. Viminacijum fest svakako je jedan od retkih letnjih festivala koji nudi mogućnost izvođenja predstava na dve scene – Arena i Limes, a prostor ovog jedinstvenog i vrednog kompleksa, nudi još mnogo prostora koji bi valjalo osvojiti. Naravno, to zavisi i od koncepta selekcije, ali svakako tome treba težiti u budućnosti, što je potvrdila i zanimljiva tribina (*Festivali u ambijentu*) organizovana kao deo pratećih programa manifestacije, čija je tema upravo bila ambijentalni teatar, tačnije učitavanje razlika između izvođenja predstava na otvorenom prostoru ili u ambijentu koji je prilagođen ili scenski osvojen.

Gledajući predstave iz ponuđenog repertoara, u izboru umetničkog direktora Mihajla Nestorovića, jasno je uočljivo koliko prostor doprinosi ili oduzima određenom umetničkom konceptu. Primer predstave *Hasanaginica* Ljubomira Simovića (Gradsko pozorište Semberija, Bjeljina, RS, režija Dušan Tuzlančić) pokazuje kako jedan korektan rediteljski koncept i silan glumački trud nestaje u neosvojivom prostoru otvorene scene *Limes*, gubeći u glomaznosti, do zadnjeg reda publike, finese teksta, damare glumačke strasti i neophodne valere, muzičku podršku i vešto preklapanje scena, koji su predstavu preporučili publici i odveli je na nekoliko festivala. Naprosto, Tuzlančić je predstvu postavio kamernije, sa zahtevom naspram publike, s obavezom da sluša, da diše s glumcima, ali to je nemoguće postići u ovako organizovanoj scenskoj uslovnosti.

Drugi primer je predstava *Frančišek*, koju je Jernej Lorenci rediteljski koncipirao (po romanu Nikosa Kazancakisa) za Mesno gledališće Ptuj, koja





je izvedena u Galeriji Viminacijuma, dakle u zatvorenom prostoru zbog najavljene nepogode, Takav prostor ne može biti saveznik teatarskom dešavanju, ali su glumci Tamara Avguštin i Janez Škof, bez obzira na izmeštenost iz predviđenog okvira/prostora delovali usredsređeno i skladno. Izvanredna predstava. Glumačko-rediteljsko majstorsko pismo. U konkretnom slučaju izvođenja komada *Frančišek*, otvaraju se, zbog nepogode, dva pitanja: prvo, kako bi komad koji je postavljen na prostor od devet kvadrata u kojem je nužno obezbediti još samo kubik gline i nekoliko rekvizita, delovao u prostoru na sceni *Limes*, gde je prvobitno trebalo da bude izveden, i drugo, da li je bilo moguće, uz malo truda, želje, imaginacije produkcije ovu značajnu predstavu postaviti u nekom drugom, intimnom, inspirativnom prostoru, koji bi joj pojačao umetnički potencijal.

U kontekstu priče o ambijentu ili izvođenju na otvorenom valja istaći inventivnost reditelja Zorana

Rakočevića, koji je predstavu *Ifigenija* ostvarenu u koprodukciji NVO Korifej teatar, CzK Kolašin, CzK Bijelo Polje (CG), prilagodio, koliko je to bilo moguće, sceni *Arena*, uključujući u scenu udaljene prostore kamenih zidina, što je svakako doprinelo zanimljivijem izvođenju i boljem praćenju predstave. Tako je ostao trag nečega što bi u nerednim godinama mogao biti princip – otkrivanje i osvajanje prostora, koncipiranje selekcije koja ima takvu fleksibilnost, da može odgovriti nizu uslovnosti. Možda je moguće, za početak, predstaviti takav koncept kroz organizaciju pratećeg programa koji bi upravo imao taj oreol originalnog ambijentalnog teatra. Takav dodatak bio bi značajan i zbog činjenice da je *Viminacijum fest* mesto susreta reditelja, glumaca, teoretičara teatra, te je nekad korisno kreativno popuniti vremenski sloter koji nastaje između takmičarskih predstava.

NAGRADE

Žiri 5. Viminacijum festa, u sastavu Katarina Radivojević, dramska umetnica i predsednica žirija, Miloš Latinović, književnik i direktor Bitefa, i Aleksandar Milosavljević, pozorišni kritičar i teatrolog, jednoglasno je odlučio da nagrada **VIMINACIUM MAXIMUS** za najbolju predstavu ovogodišnjeg festivala pripadne predstavi **FRANČIŠEK** nastaloj po romanu Sirotan božiji Nikosa Kazancakisa, u dramatisaciji Jerneja Lorencija i Matica Starine, u režiji Jerneja Lorencija, a u produkciji Mestnega gledališča Ptuj, Slovenija.

Svedenim rediteljskim postupkom Lorenci je, uz pomoć dvoje odličnih glumaca i podršku članova umetničkog tima, upečatljivim sredstvima na scenu preneo složenu priču o bolnim sudarima iskrene čovekove potrebe da ovaj svet učini boljim mestom za život i surovih okolnosti koje poništavaju svaku mogućnost pozitivne realizacije takve borbe. Ptujaska predstava se u ovogodišnjoj selekciji izdvojila izvođačkom preciznošću, likovnom jednostavnošću, teatarskom punoćom i idejnom oštrinom. Svim ovim elementima ona je povezala svet filozofskih ideja Kazancakisa sa senzibilitetom modernog, beskompromisnog teatra.

Žiri je odlučio i da nagradu **ZLATNA FIBULA** za najbolje glumačko ostvarenje dobije **JANEZ ŠKOF** za uloge odigrane u predstavi *Frančišek* reditelja Jerneja Lorencija u produkciji Mestnega gledališča Ptuj. Sigurnom igrom koja minimalizmom gotovo da poništava glumu i besprekornom preciznošću, Škof gradi lik nevinog dečaka kojeg duševni nemiri vode do buntovništva i, dalje, do pozicije svetitelja koji vlastitim primerom kroz siromaštvo promovise ljubav i bratstvo, da bi se na kraju transformisao u beketovskog gubitnika čiji vapaj dobija munkovski smiao. Istovremeno suveren u građenju svoje osnovne uloge, Škof u munjevitim glumačkim fleševima skicira i druge role, ali i sa Tamarom Avguštin manifestuje savršenu partnersku igru.

Piše > Milivoje Mladenović

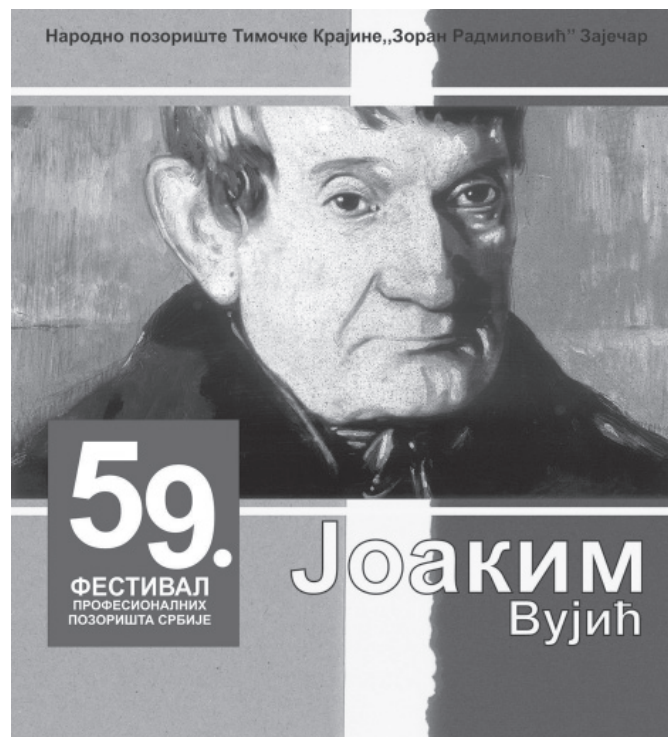
Uzbudljiv preplet tradicionalnog i novog

59. festival profesionalnih pozorišta srbije „Joakim Vujić“

Ovogodišnje izdanje Festivala „Joakim Vujić“, izvedeno u Narodnom pozorištu Timočke krajine „Zoran Radmilović“ u Zaječaru, imalo je sve odlike uzorne teatarske manifestacije: inovativan preplet tradicionalnih formi i najnovijih pozorišnih težnji, dobru dozu kritičkog odnosa prema stvarnosti, uzbudljivost izleta u područje avangarde i smelost pozorišnog istraživanja. Besprekorna organizacija i realizacija programskih sadržaja Festivala upisuje se u zasluge pozorišta domaćina, kao i animacija celog grada koja je rezultirala vrlo dobrim odzivom publike.

Festival je održan pod sloganom „Začarani krugovi čovečanstva“ kojim je selektor Goran Ibrajter potcrtao zajedničku karakteristiku odabranih predstava i istakao njihov univerzalistički pristup u tretmanu najbitnijih pitanja ljudske egzistencije. Emotivni, socijalni, egzistencijalni problemi i izazovi jesu konstanta i dominantna ovogodišnjeg takmičarskog programa festivala „Joakim Vujić“.

Na otvaranju festivala izvedena je *Čehovljeva soba, sezona prva (devet malih priča)*, prema pričama Antona Pavloviča Čehova u režiji Nikole Zavišića i izvođenju ansambla grada domaćina, Narodnog pozorišta Timočke





Iz predstave **San o zavičaju**, foto: Nikola Milosavljević

krajine „Zoran Radmilović“. Bilo je to, uistinu, jedno teatarsko osveženje, iskonska pozorišna provokacija za dobar i podmlađen ansambl zaječarskog pozorišta čiji je potencijal reditelj Zavišić inventivno i mudro podstakao – da u devet kratkih priča ruskog klasika pronađu duhovita i uzbudljiva mesta koja dočaravaju uskogrudost i tugaljivu sudbinu malog čoveka. Vrlina ove predstave su i vešto prošiveni fragmenti Čehovljevih pisama koja učvršćuju strukturu predstave. Snažno oduprta muzikom koju zaneseno izvode akteri, predstava se nameće kao skladna celina koja pokazuje vedriju stranu Čehovljeve poetike. Za straživački i posvećenički pristup postavci i realizaciji ove predstave, ansambl i autorski tim nagrađeni su specijalnom nagradom, a Marija Stanković je svojim ukupnim glumačkim angažmanom najistinskije demonstrirala misaoni i energetski dinamički potencijal mladog, teatru posvećenog bića, te zaslužila nagradu za najboljeg mladog glumca. Miloš Tanasković je nagrađen glavnom glumačkom nagradom zato što je vrlo studiozno

građenim likovima Čehovljevih junaka dodavao dimenziju svog autentičnog glumačkog izraza.

Čudo u Šarganu Ljubomira Simovića, u režiji Nebojše Bradića i izvođenju Kruševačkog pozorišta, pročitano je autentično, na idejnom planu, u specifično izoštrenom obrazloženju prokletstva „osmog džepa“, kao metafore za pohlepu novog mesijanstva u obličju političara za govornicom. Novina u Bradićevoj režiji ogleda se i u težnji da se poetski jezik Simovićevih likova sa društvene margine ovaploti u pesmu, da se govorni jezik vine do muzičkog izraza diktiranog muzičkom partitutom Zorana Erića.

San o zavičaju Ivana Velisavljevića, u režiji Milana Neškovića i izvođenju Narodnog pozorišta iz Niša najuzbudljiviji je i najefektniji pozorišni događaj Festivala. Kada se mačvanski Odisej Ivana Velisavljevića posle lutanja po njujorškoj Itaki, vrati „rodnoj grudi“ majka mu lepo, srpski sočno saopšti da on u stvari nikuda nije ni otišao, da bekstva od plemenskog usuda nema, i u tom smislu se ova dramska faktura približava klasičnom tragičkom obrascu. Blato ruralne svakodnevice, međutim, pomešano s nadrealnim i košmarnim situacijama, čine je oporom, ali ipak pastoralnom komedijom naših dana. *San o zavičaju* je glumački raskošno (Miloš Cvetković gradeći lik žestokog seoskog momka nežnog srca, uverljivo je pokazao svu raskoš svog glumačkog talenta i zbog toga je ovenčan nagradom), rediteljski inventivno i precizno, vizuelno snažno i muzički zavodljivo, scensko delo koje gađa gledaoca direktno u centar emocionalnog bića. Samo na prvi pogled, scenografija je realističkog, čak naturalističkog smera. Suštinski, rasporedom u prostoru pojedinih bitnih elemenata, te nekim detaljima, ona boji atmosferu jedne, do metafore, uzdignute srpske krčme (nagrada za scenografiju Mariji Kalabić). Za ovu pozorišnu, istinski uzbudljivu i rediteljski raskošnu studiju i veliku metaforu o beskonačnoj potrazi za ljudskom srećom i spokojem, reditelj je nagrađen za režiju, a predstava proglašena najboljim ostvarenjem na festivalu.

Predstava *Ona koja raspušta vojske*, prema Aristofanovoj Lizistrati, tekst i režija Boban Skerlić, Narodno pozorište Priština, naišla je takođe na izvanredan

prijem kod festivalske publike, dobrim delom i zbog snažnih refleksija koje sadrži Aristofanov dramski predložak. Preinačujući priču pomeranjem prema našem vremenu, najviše u ravni jezika, Skerličeva predstava dobija na aktuelnosti i izvesnu političku ubojitost. Kostimi Tatjane Radišić (nagrada za najbolji kostim) su visokostilizovani, ali tako decentno iznijansirani, da svojom tamninom ukažu na tragiku ratnog zanata, ali istovremeno da budu i slika suspregnutog ženskog erosa.

I komična melodrama *Mesec (dana) na selu* Ivana Sergejeviča Turgenjeva, u režiji Milana Neškovića, Narodnog pozorišta iz Užica učinjena je bliskom savremenom gledaocu, i vremenski i prostorno. Postignuto je to dobrim delom radikalnim skraćanjem teksta koji je srezala Jelena Mijović, tako da je reditelj imao brisan prostor za uspostavljanje direktnijih odnosa likova, dinamičniju radnju i izmenu vremenske perspektive. Dinamički, ekspresivno Vanja Kovačević je izbrusila lik mlade antagonistkinje koja pleni sva čula publike i zaslužila je glumačku nagradu.

Predstava *4 zida* nastala je postavkom omnibusa kratkih dramskih tekstova Bojana Tasića, Aleksandre Jovanović i Nine Plavanjac u režiji Stevana Bodrože i izvođenju Pozorišta „Bora Stanković“ iz Vranja. Kovid 19 je dramska podloga za lekovitu predstavu u čijoj su osnovi bizarne i delimično šokante priče o ljudima u tesnacu između straha i neizvesnosti. Istančanim glumačkim sredstvima Milena Stošić verodostojno je dočarala lik teskobnog, mnogim životnim nedaćama pritisnutog bića što je zapazio i Stručni žiri koji joj je dodleio nagradu za glumu.

Na kraju takmičarskog dela festivala izvedena je *Terapija*, po motivima teksta Kristofera Djuranga, režija Olivera Đorđević, Regionalno pozorište Novi Pazar. Duhovita, smehom garnirana predstava koja se najizrazitije bavi relacijama muško-ženskih odnosa. Urnebesno i pomalo romantično pozorje priređeno za sam kraj pozorišne svetkovine profesionalnih pozorišta Srbije, leta gospodnjeg 2023.

Osnovna karakteristika protekle sezone u pozorištima Srbije jeste skromnija produkcija, odnosno odsustvo dobro zasnovane repertoarske strategije. Zbunjenost, ali i dobru dozu zabrinutosti, izaziva podatak koji podastire Goran Ibrajter, selektor Festivala „Joakim Vujić“, da je u šest pozorišta, od ukupno 15 koliko ih deluje južno od Dunava, izvedena samo po jedna premijera u sezoni.

Otuda nema mesta tvrdnji da imamo previše pozorišnih festivala. Ovom manifestacijom upravo se može nadoknaditi oskudica pozorišnih događaja, jer festivali koliko-toliko motivišu, bar sredine u kojima se odigravaju, da se usredsrede na poboljšanje ponude pozorišnih događaja.

Selektorski pregled pozorišne sezone u Srbiji pokazuje da je Narodno pozorište iz Niša imalo obimniju i vrednu produkciju. Takođe se pokazalo da su i neka od pozorišta, kao na primer, užičko Narodno pozorište, imala jednu, ali vrednu predstavu koja se našla u selekciji ne samo Festivala „Joakim Vujić“, nego i u programu drugih teatarskih manifestacija.

Primetne su, takođe, permanentne oscilacije u pozorišnom životu u Srbiji. Tako je, primera radi, Kraljevačko pozorište u prethodnoj sezoni produciralo tri značajne predstave (od kojih je jedna bila i u zvaničnom programu Sterijinog pozorja), a ove godine je imalo samo jednu premijeru. Ovi primeri ukazuju da je za funkcionisanje teatra u Srbiji neophodno ispunjenje dva uslova: jača finansijska podrška osnivača i jasna i čvrsta repertoarska politika.

Piše > Sašo Ognenovski

Amalgam pozorišnih istraživanja

O 58. izdanju pozorišnog festivala Borštnikovi susreti održanom od 5. do 18. juna u Mariboru, Slovenija

Dinamičan i repertoarom bogat pozorišni festival pod nazivom „Borštnikovi susreti“, koji se po 58. put održava u Mariboru, u Sloveniji, grandiozan je pozorišni događaj na kome se predstavlja suština slovenačkog teatra, njegovih najznačajnijih predstava i na neki način je apoteoza pozorišnih zbivanja u Sloveniji. Festival je podeljen na takmičarski deo, prateći deo i, naravno, studentske produkcije, koje su takođe od velikog značaja pre svega zbog predstavljanja novih pozorišnih snaga koje dolaze sa pozorišnih škola.

Selektorka Vilma Štritof, inače dramaturškinja i pozorišna kritičarka, članica mnogih domaćih i međunarodnih pozorišnih žirija, u dva navrata predsednica Udruženja pozorišnih kritičara Slovenije i dramaturškinja mnogih pozorišnih ostvarenja u Sloveniji i inostranstvu, u kompetitivnom programu odabrala je dvanaest predstava iz svih žanrova i svih pozorišnih formi: predstave po delima slovenačkih i stranih autora: *Talozi* Katarine Morano, u režiji Žige Divjaka, u produkciji Gradskog te-

atra iz Ljubljane; *Frančišek*, po romanu „Božja sirotinja“ Nikosa Kazancakisa u adaptaciji Jerneja Lorencija koji je i reditelj predstave, u produkciji Gradskog pozorišta iz Ptuja; *Nevidljiva žena* prema zbirci pripovedaka Slavenke Drakulić „Nevidljiva žena i druge priče“ u adaptaciji Špele Frlijić i Ivane Đilas, u režiji Ivane Đilas i u produkciji Anton Podbivšek teatra; *52 herca* Tijane Grumić, u režiji Mojce Madon, u produkciji Narodnog pozorišta iz Nove Gorice; *Nemoj ti meni Alis*, autorski projekat Nataše Matijašec Rošker i Petje Labovića, u produkciji Slovenačkog narodnog pozorišta iz Maribora; *Predsednice* Venera Švaba, u režiji Nine Ramšak Marković, u produkciji Zavoda „Melara“ iz Ljubljane; *Zatvorena studija – Nova konstruktivna etika* po tekstu Ivana Viripajeva, u režiji Nine Rajić Kranjec, u produkciji Prešernovog pozorišta iz Kranja; *Jedan K te gleda* po prozi „Metamorfoza“ Franca Kafke, autorski projekat Mojce Špik, Klare Kastelec, Ivana Svena du Svamija i Tadeja Pišeka, u produkciji Kulturnog instituta Godo i Instituta Vitkar; *Ko se boji Virđžinije Vulf?*

Edvarda Olbija, u režiji Ivice Buljana, u produkciji Mini teatra iz Ljubljane; *Žene u testu*, autorski projekat po slovenačkim narodnim pesmama u režiji Žive Božovičar, *Deca* Lusi Kirkvud u režiji Nine Šorak i *Kretanje* Dimitrija Kokanova u režiji Juša Zidara, sve tri predstave u produkciji Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane.

Naravno, na ovom festivalu zanimljiv je i prateći program koji je obuhvatio dvanaest predstava: *410 kilometara*, autorski projekat Karoline Kotrbove, Gašpera Loveca, Filipa Mramora, Jerneja Potočana i Domena Novaka, u režiji Filipa Mramora, u produkciji Lutkarskog pozorišta iz Ljubljane; *Ljubav*, po scenariju i u režiji Pipa Delbona, u produkciji Pozorišta Emilije Romanje i Trupe Pipa Delbona iz Italije; *Handke Projekat* po tekstu Jetona Neziraja, u režiji Blerte Neziraj, u produkciji Oda teatra iz Prištine, Kosovo; *Imitacija* (Ersatz) po konceptu i u režiji Juliena Melana, u produkciji Festivala 11 – Bijenale marioneta i Nacionalnog teatra Sud Akviten, Francuska; *Gde si kod kuće devojko*, autorski projekat Lee Mihevac, u produkciji Cankarjevog doma, Ljubljana; *Bura* Vilijema Šekspira u režiji Alesandra Sera u produkciji Nacionalnog teatra iz Rima, Narodnog pozorišta Emilija Romanja, Teatra Sardinija, Italija i Avinjonskog festivala, Nacionalnog teatra Monpelje, Francuska; *Venera – između zarobljavanja i leta* autorski projekat Male Klajn, u produkciji Centra za kulturu „Španski borci“, En-Knap zavoda, Bioskopa „Šiška“ i Plesne akademije Nomad iz Ljubljane; *Krize* prema knjigama „Manje je više“ Džejsona Hikla i „Gljiva na kraju sveta“ En Lovenhaupt Cing, u režiji Žige Divjaka, u produkciji Slovenskog mladinskog gledališča (Nova pošta), kao deo projekta AKT – Umetnost, klima, tranzicija, posvećeno povezivanje umetnosti, aktivizma sa ekologijom i sajamske tranzicije; *Mandićcirkus (obučen)* po tekstu Marka Mandića i Bojana Jablanovca, u režiji Bojana Jablanovca, u produkciji Slovenskega narodnega gledališča iz Ljubljane i Via Negativa; *Apofenija/1* autorski projekat Nine Ramšak Marković i Varje Hrvatin, u produkciji Kons MKC – Maribor - Miha Horvat; *Moja vojna harmonika* po tekstu Aleša Štegera, u režiji Jerne-



Iz predstave *Žene u testu*, foto: Peter Uhan

ja Lorencija, u produkciji Cankarjevog doma i *Orvelova farma* po romanu Džordža Orvela „Životinjska farma“ u adaptaciji i režiji Luke Marcena, u produkciji Slovenskega narodnega pozorišta iz Marobora.

Ono što je izuzetno interesantno u oba segmenta festivala je široka inovativnost u pozorišnom izrazu, koja je mnogo više zastupljena u pratećem programu, dok se u takmičarskom programu uočava konvencionalniji način razmišljanja. Ali, kao što se vidi iz selekcije Vilme Štrotof (naredne godine na njenom mestu je Blaž Lukan), glumačka energija i rediteljska vizija su ono što je najprisutnije na ovom veoma zanimljivom festivalu. Uprkos činjenici da se u konkurenciji mogu uočiti i radikalni i minimalistički načini razmišljanja, glumački izraz je ono što daje kompaktnost ovom velikom pozorišnom događaju. Naravno, divnu pozorišnu atmosferu obogatili su i razgovori posle svih predstava koje su se odigravale neposredno posle predstave, potez koji govori o snažnoj koherentnosti ovog festivala.



Iz predstave **Ko se boji Virđžinije Vulf?**, foto: Toni Soprano Meneglejte

Međunarodni žiri festivala u sastavu: Matej Bogataj, Senka Bulić, Peter Petkovšek, Ajda Rus i Johanes Netling dodelio je glavnu nagradu za najbolju predstavu festivala predstavi *Zatvorena studija (nova konstruktivna etika)* u režiji Nine Rajić. Kranjec, u produkciji Prešernovog pozorišta iz Kranja, dok je nagradu za režiju osvojila Mojca Madon za predstavu *52 herca*, predstavu koja je osvojila i nagradu za najbolju mladu glumicu za Ivanu Percan Kodarin. Predstava *Frančišek* osvojila je tri Boršnikove

nagrade: za glumačka izvođenja Janeza Škofa i Tamare Avgustin, kao i Branka Hojnika za scenografiju, dok je nagrada za najbolji dramski tekst pripala Katarini Morano za dramski tekst „Talozi“, dok je glumica Mirjam Korbar za istu predstavu dobila nagradu za glumačko ostvarenje. Nagrada za glumu pripala je Branku Šturbeju za ulogu Džordža u predstavi *Ko se boji Virđžinije Vulf?* u Mini teatru, a ta predstava je nagrađena i nagradom za najbolje svetlo koja je pripala Kolektivnom snu: DA i Toniju Soprano Meneglejte. Dve specijalne Boršnikove nagrade dodeljene su predstavi *Jedan K te gleda* i onu za integralnu obradu materijala za scensko izvođenje predstavi *Žene u testu*.

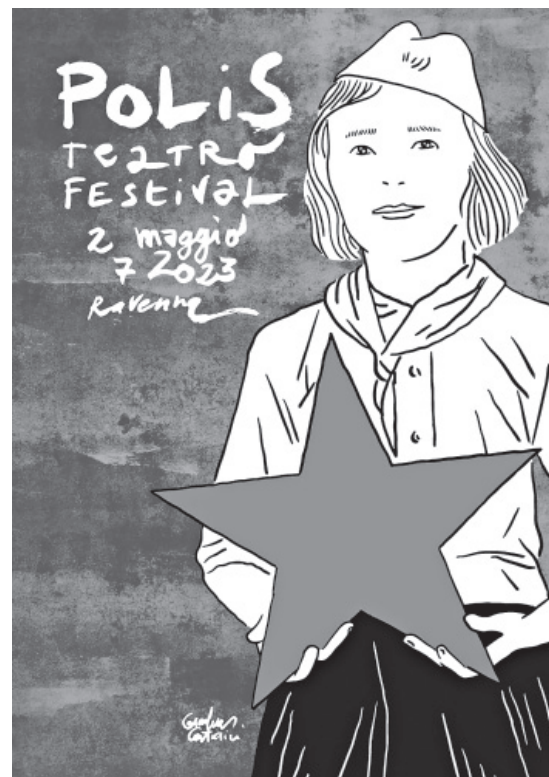
Boršnikovi pozorišni susreti su prikaz slovenačkog teatra u njegovom najlepšem svetlu. Ovaj presek ili izbor, ako bismo mogli tako reći, govori o hrabrosti i radikalnosti, ali i o velikoj filozofskoj istrazi pozorišnog mišljenja koje je uvek aktuelno i puno značenja. I pored toga što se kroz njegove događaje mogu sresti velika pozorišna imena poput Pipa Delbona ili Alesandra Sere, možemo sagledati inicijalne game svih pozorišnih umetnika u Sloveniji čija je erudicija i umetnost na zavidnom nivou. Kada govorimo o novim idejama evropskog teatra, a mi smo ovde, na balkanskom geografskom i mitskom prostoru, uvek mislimo na slovenačko pozorište. Njegovo umetničko iznenađenje uvek je impresivno.

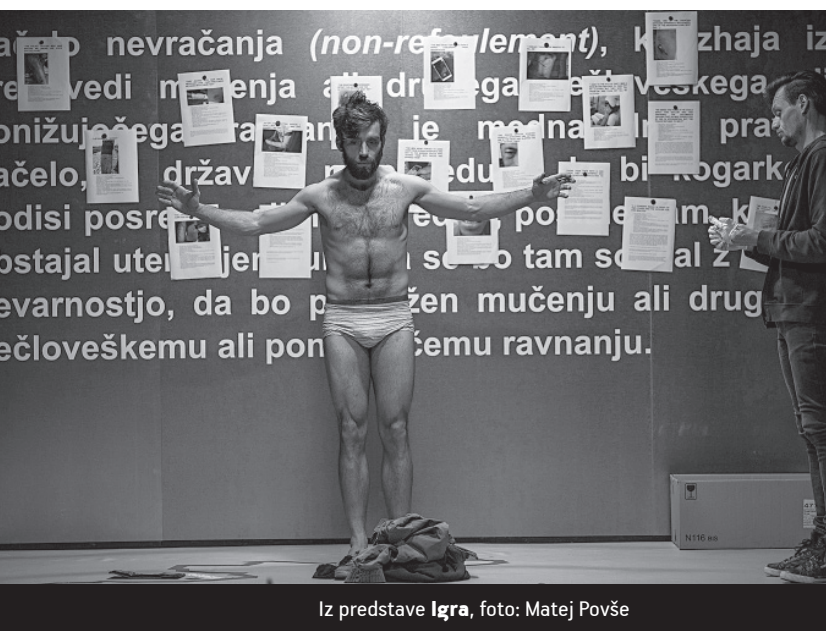
Piše > Sašo Ognenovski

U susret novom pozorišnom izrazu

O šestom izdanju pozorišnog festivala „Polis“ održanom od 2. do 7. maja 2023. u Raveni, Italija

Pozorišni fenomen ima samo jednu budućnost, a to je njegov izraz. Scenska umetnost ne razlikuje ljude i mesta, ona razlikuje poruke i stavove, otvara nove načine razmišljanja i deluje pragmatično, ali savršeno upečatljivo. Pozorišni festival „Polis“ iz Ravene govori jezikom budućnosti pozorišta: smelo i inspirativno. Već šest godina ovaj izuzetno zanimljiv pozorišni festival kreće se uskim putem istraživanja i fokusiranja na određena pozorišna kretanja na našoj planeti. Naime, Davide Sako i Agata Tomšič, osnivači i umetnički direktori pozorišne kuće „ErosAntEros“, od januara 2010. prate angažovano pozorište koje ne odustaje od estetske vrednosti forme, a njihova istraživanja su u čvrstoj vezi sa istorijom, sadašnjosti i teritorijama na kojima je to pozorište nastalo, kako bi se pozorište povezal sa životom, a mašta bila mehanizam za transformaciju stvarnosti. Bili su deo produkcija značajnih pozorišnih institucija, uključujući ERT – Teatro Emilia Romagna, Festivala u Raveni, TNL – Nacionalno pozorište Luksemburga, Teatro dela Toskana, Teatro Piemonte Evropa, Teatro dela Tose, Pozorišnog Festivala u Kampaniji. Od početka rada uključeni su u značajne međunarodne projekte na Avinjonskom festivalu (2022. zajedno sa Evropskom pozorišnom konvencijom; u 2018. sa Pro Helvecijom i NiBact); sa F.I.N.D. plus fesivalom i Šaubine Festivala u Berlinu (u 2015, sa ERT – Pozorištem





Iz predstave **Igra**, foto: Matej Povše

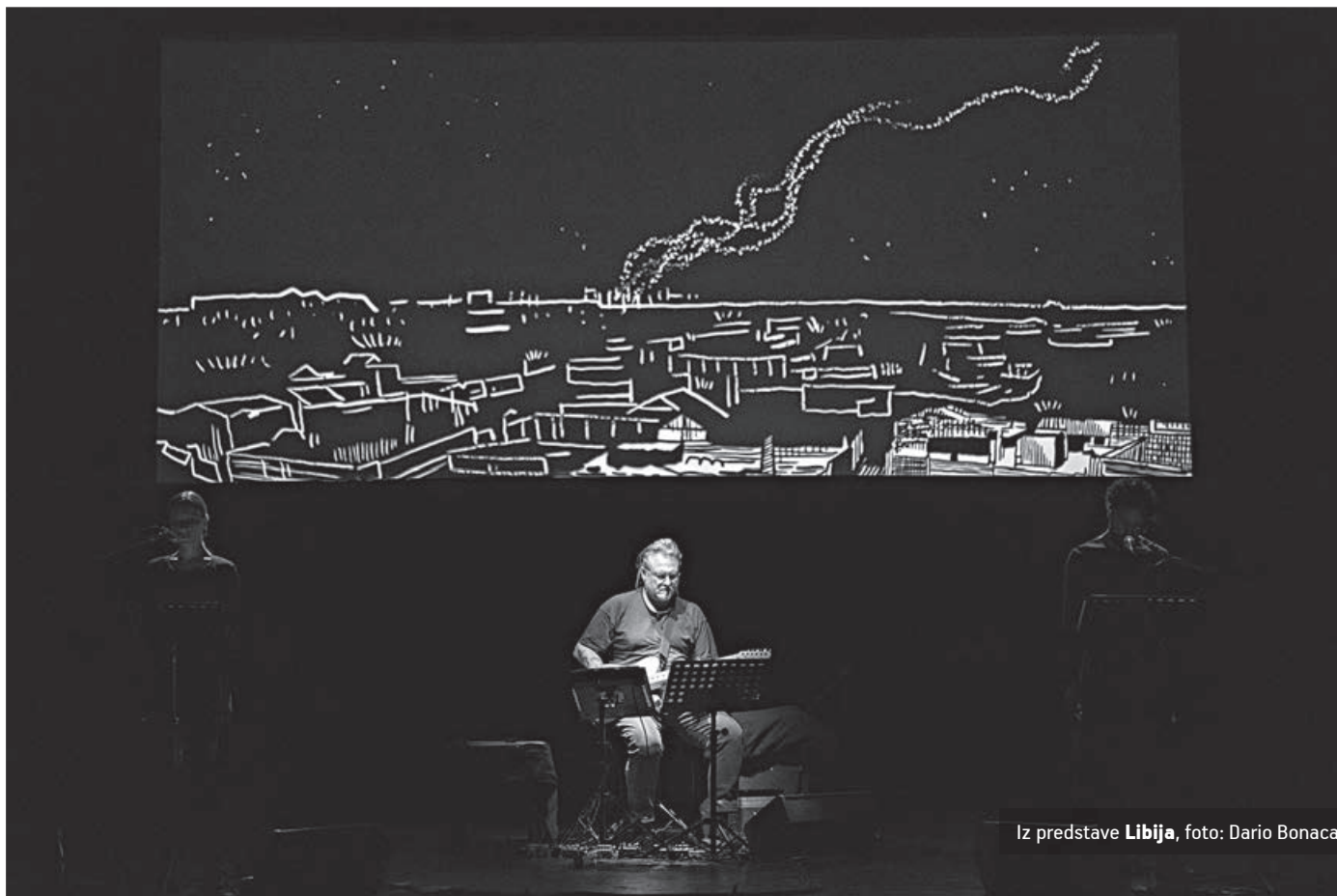
Emilia Romanja i Projektom Prospero); sa Institutom Grotovski iz Vroclava i Odin teatar / Nordijske Pozorišne laboratorije iz Holstebroa (između 2014. i 2017). U 2018. godini osnovali su Pozorišni Festival „Polis“ koji je pod njihovom dirigentskom palicom domaćin umetnika od međunarodnog značaja i realizuje participativne projekte uz snažan angažman građana u cilju podizanja svesti o aktuelnim pitanjima sadašnjosti i osnaživanja njih kao aktivnih i svesnih gledalaca. Ovo, šesto izdanje festivala, fokusirano je na balkanski teatar, na tematska kretanja i motivacije mesta koje uvek postaje bure baruta i gde su uticaji i istorijske sumnje veoma prisutni.

Osim balkanskog fokusa, festival „Polis“ u ovom izdanju ponudio je mnogo zanimljivih pozorišnih predstava umetnika u tzv. selekciji „Vizionari“, gde su nastupili sa svojim pozorišnim projektima i umetničkim instalacijama: Pozorišna grupa „Lumen“ sa projektom *Kao kamen, voda, sneg* u režiji Elizabete Karozio u izvođenju glumca Gabrijela Denovezea, sa projektom *Priča o Eurdiki* autorke Kjare

Orefice po tekstu i režiji Luize Gvaro, kao i predstave *Umri kao zemlja* po knjizi Dimitrisa Dimitrijadisa „Umirem kao zemlja“, u režiji i izvođenju Džeme Henson Karbone, predstava – eksperiment koja je premijerno izvedena upravo na ovom festivalu, samostalni projekat Roberta Bjadžiarelija *Srebrenica* u režiji Simone Gonele, kao i predstava *Ovo prekrasno neratništvo* u izvođenju Teatra di Roma u režiji Marka Čekotija, predstava koja je u tzv. selekciji „Inboks“. Naravno, jedan od najplemenitijih segmenata ovog festivala su susreti sa umetnicima samih predstava nakon njihovog izvođenja i razmena mišljenja i stavova sa moderatorima i pozorišnim kritičarima, što, s druge strane, pojačava recepciju samih umetničkih dela na festivalu.

Balkanski segment ovog festivala činile su predstave Kosova i Slovenije, kao i predstava bosanskohercegovačkog umetnika Branka Šimića *Husinski rudar* i naravno debata o stanju balkanskog teatra. Naime, nakon premijere predstave *Libija* u produkciji ErosAntErosa, u režiji Davidea Sakoa i u izvođenju Agate Tomšić i Junesa Elbuzarija uz muzičku pratnju Bruna Dorele, po knjizi Frančeske Manokija, predstava koja je bila vrlo upečatljiva, balkanski segment su sačinjavali: predstava *Burneša* (Zakleta Devica), u produkciji Čendre Multimedije, prema tekstu Jetona Neziraja, u režiji Ersona Zimberija, predstava koja govori o veoma zanimljivom fenomenu žena koje su odlučile da provedu svoje živote kao muškarci, tj. performativna analiza o tome šta znači „civilizacija“ i „necivilizacija“, odnosno svet stvoren tradicijom i verovanjima u rodne struje. Moćna glumačka izvedba Tringe Hasani, Semire Latifi i Kuštrima Ćerimija inspirisale su debatu koja je usledila sa pozorišnom kritičarkom Anom Marijom Monteverdi i umetnicima, što je otvorilo mnoge dileme o antropološkom aspektu ovog veoma delikatnog i savršeno transformativnog fenomena.

Debatu o stanju u balkanskom teatru, koju je moderirala pozorišna analitičarka i kritičarka Nataša Tripni, vodio je Ivan Medenica, pozorišni stručnjak i profesor Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu,

Iz predstave **Libija**, foto: Dario Bonaca

nekadašnji umetnički direktor BITEF festivala i Sterijinog Pozorja, Dubravka Vrgoč, pozorišna kritičarka, bivša umetnička direktorka HNK i Festivala svetskog teatra u Zagrebu i Sašo Ognenovski, pozorišni kritičar i analitičar iz Severne Makedonije. Na ovoj veoma interesantnoj debati, otvorene su rane i inspirativne game balkanskog teatra, govorilo se o perspektivama pozorišta koje se kontinuirano inspiriše nacionalnim i političkim turbulencijama i nesporazumima, ne zanemarujući produkciju i sve druge pragmatične distorzije koje pogađaju umetnički poriv i dinamiku pozorišnih promena na ovom tlu.

Značajan deo balkanskog fokusa Polis festivala bile su dve predstave Slovenskog Mladinskog Gledališča iz Ljubljane: *Proklet bio izdajica svoje domovine* u režiji Olivera Frljića i *Igra mladog reditelja* Žige Divjaka. Otvarajući postjugoslovenski sindrom i emigrantska stradanja na granicama Slovenije i Hrvatske, ove predstave su otvorile i kancere zemalja koje su tek izašle (Slovenija, Hrvatska) ili se još dave u predrasudama tranzicionog perioda (Makedonija, Srbija). Posebno su u ovom delu festivala bile izuzetno zanimljive debate sa pozorišnim kritičarem Đanijem Manzelom, a jedna od naročito zanimljivih



Davide Sako i Agata Tomšič, foto: Ales Rosa

instalacija, odnosno predstava bila je *Husinski rudar* konceptualnog umetnika Branka Šimića, u produkciji Muzeja istočne Bosne u Tuzli i Kultur Kraš and Kampnagel Festivala u Hamburgu, predstava koja povlači istorijsku paralelu između iseljenika s početka dvadesetog veka i emigrantske Odiseje dvadeset i prvog veka, a kada je reč o emigrantima, želeo bih da istaknem odličnu monodramu Klause Martinića *PPP, predstavljam ti Albaniju*, impresivni monološki nastup koji u koprodukciji sa Mitelfestom govori o sindromu emigracije, a koji je, s druge strane, inspirisan delima Pazolinija. Sve u svemu, predstava koja emigraciju

predstavlja kao večnu tekovinu gde je porodična tradicija najnerazdvojivije tkivo koje uvek boli, ali i inspiriše.

Bivša Jugoslavija je inspiracija za mnoge pozorišne projekte, a tranzicioni period je uvek istorijska magma koja je podložna istraživanju. Tako je u Gradskom muzeju izvedena predstava „Neprijatelj (prolazak kroz Balkan)“ po konceptu Melodi Lejselin i Simona Kapela po tekstu Simona Kapela u produkciji „Zone“ i koprodukciji ErosaAntErosa ponudila nam je presek tridesetogodišnjih trauma zemalja nastalih krvavim raspadom Jugoslavije. Kamij Dagen, Melodi Laslin i Lea Pera sa izuzetno signifikantnim nastupom zaronile su u to nacionalističko blato kako bi izbacili talog krvavog nesporazuma koji još uvek tinja u prostorima koji leže na grobovima nevinih žrtava rata devedesetih.

„Polis“ je festival koji publici nudi dileme i poruke koje je neće ostaviti mirnom i opuštenom. „Polis“ je pozorišni festival čije će istraživanje u bliskoj budućnosti doneti nove ideje u pozorišnom izrazu sa aktuelnošću koja nikoga neće ostaviti ravnodušnim. Govoreći o aktuelnostima, želim da istaknem da ovi pozorišni projekti pulsiraju svojom kompleksnošću i angažovanošću, sa umetnicima čija je misao transparentna i izuzetno moćna. Očekujući sedmo izdanje, „Polis“ će već sledećeg meseca oduševiti publiku svojim sledećim projektom koji je takođe u okviru ovog festivala pod nazivom „Gaja“. Čini se da budućnost pozorišta leži u malim, ali veoma tajnovitim i mudro izgrađenim gnezdima poput ovog festivala. Otkrivajući ih, otkrivamo esenciju buduće pozorišne umetnosti.

Piše > Teodora Vigato

Lutkarstvo za odrasle

Mediteraneo – Festival lutkarskih predstava za odrasle u Zadru

Peti festival lutkarskih predstava za odrasle *Mediteraneo* održan je od 29. 6. do 3. 7. 2023. u Zadru. Iako već dva stoljeća vlada mišljenje kako je lutkarstvo namijenjeno isključivo djeci i ima više didaktičku neku umjetničku namjenu, svi mi znamo kako to nije istina i kako su u povijesti, ali i u sadašnjosti lutkarske predstave stvarane i za odraslu publiku, gotovo podjednako kao i za djecu. Naziv festivala *Mediteraneo* potječe od prve ideje da se na festival pozovu predstave lutkarskih kazališta koji pripadaju mediteranskom bazenu. Vrlo teško je definirati dokle seže mediteranski utjecaj pa su domaćini Kazališta lutaka Zadar ove godine ugostili kazališta koji tradicionalno ne pripadaju kolijevki civilizacije ili Mediteranu.

U sklopu festivala održan je okrugli stol na temu *Lutkarstvo za odrasle* u organizaciji Kazališnog Epicentra na kojem su sudjelovali umjetnici i teoretičari iz Francuske, Slovenije, Srbije i Hrvatske. Predstave su bile dobro posjećene iako je jedna od tema pored produkcije bila i recepcija ili kako privući odraslu publiku na lutkarske predstave. Raspravljalo se i o političkom lutkarskom

kazalištu kao jednoj od čestih tema u povijesti i sadašnjosti lutkarstva za odrasle.

Festival je otvorila predstava *Kugina kuća*, nastala u koprodukciji Kazališta lutaka Zadar i Kazališta Virovitica, oblikovana suvremenim kazališnim jezikom kao neverbalna i lutkarsko-glazbena predstava. U izrazito epskoj povjesnici Augusta Šenoe napisanoj u XIX veku, glumci nisu izgovorili niti jednu riječ. Predstava je zamišljena kao eksperiment u lutkarskom izrazu jer je od antropomorfne lutke očekivano da progovori. Govor je na početku predstave zamijenjen toplinom majčine ljubavi prema sinu, a kasnije je stilizovana scenska borba križa i kose bila snažna da je govor bio nepotreban. Autori su krenuli od činjenice kako je to lektirni naslov pa je sadržaj *Kugine kuće* svima poznat, a ujedno je i vrlo jednostavan i može se prepričati u par rečenica. Nejasne dramske poveznice ne bi trebale biti prepreka u praćenju radnje predstave. Već je 1980. jedan od članova Zagrebačke škole crtanog filma Zlatko Pavlinić osmislio crtani film prema Šenoinom tekstu *Kugina kuća* samo što je redoslijed radnje odgovarao literarnom predlošku dok su redatelj



Ivan Planinić i autor glazbe Nikša Marinović u zadarsko-virovitičku dramatizaciju krenuli od bezgranične majčine ljubavi prema sinu. Izvrсна animacija jedine lutke malog Rade koju su uprizarili Dominik Karakašić, Lino Brozić i Ana Cmrečnjak izvedena je besprijekorno i najpoetičniji je dio predstave. Tekst povjesnice i njima slični sadržaji vrlo su pogodni za medij lutkarstva jer posjeduju mnoštvo simbola koji animacijom mogu postati lutke i obogatiti priču. Križ i kosa su prepoznatljivi simboli, iako danas možda ne komuniciraju sa suvremenom publikom, postaju lutke predmeti, jednostavno se mogu lutkarski upotrijebiti i nije im potrebno govorom objašnjavati niti radnju niti emocije.

I dok se prvu večer nije čula niti jedna riječ, drugu večer gostovao je Bitef teatar iz Srbije predstavom *Mogućnost zabavljanja kod ptica* prema tekstu Tijane Grumić u režiji Nikole Isakovića u kojoj se koristilo mnogo riječi. Mlada, zanimljiva autorica teksta istražuje fenomene posthumanizma u kontekstu vizije svijeta koji bi u budućnosti trebao biti manje antropocentričan zbog ekoloških katastrofa koje smo sami izazvali. Na estetskom planu autorica se bavi različitim formama dehumanizacije. Glavni protagonisti predstave *Mogućnost zabavljanja kod ptica* su predmeti koje su ljudi odbacili i Tijana Grumić se pita kakav odnos prema katastrofi imaju ptice, drveće i vode. Reciklaža i second hand kupovina bi se trebala preseliti u institucije i koristiti u ekološke svrhe, ali ne iz financijskih razloga, poručuje autorica, pa je ekologija ne samo tema ova predstava već i forma. Na pozornici oživiljeni predmeti postaju ptice u zemlji kišnih šuma na otoku razočarenja, u gradu zvijezda u kojem se zvijezde više i ne vide. Likovi-predmeti su autić, usisavač, blenderi, kablovi, gramofon, kazetofon, računala, projektor i sve se to se pokreće na daljinu. Predmeti kojima se koristio čovjek imaju svoja iskustva jer su prije imali svoj život. U predstavi kućni predmeti poprimaju drugu funkciju i mogu govoriti, te postaju ptice, ljudi i pripovjedači. Poruka je da su ljudi samo dio prirode, kada nestane čovjeka zavladaju predmeti koji su ostali posle čovjeka. Tema i

produkcija su ekološke jer su autori u predstavi koristili isključivo odbačene predmete koje su nalazili na različitim mjestima. U dnu pozornice u maniru crnog kazališta na daljinu, animatori Mladen Milojković, Danilo Brakočević i Ana Milosavljević animirali su lutke i predmete i tek na kraju predstave, kada budu osvijetljeni, vidimo animatore koji su vrlo vješto svjetlom, crnim dekorom i kostimima eliminirani iz prizorišta.

Autorskim radom M.A.R. redateljica i izvođačice Andrea Diaz Reboredo pozvana je u Zadar iz Španjolske. Ona istražuje manipulaciju objekata kroz koreografiju tijela. Kompletna inscenacija je smještena u prostor doma. U predstavi se isprepliću dvije priče: prva je život u kući, a druga je tehničko promišljanje prostora i njegova značenja. Predstava je neka vrsta putovanja kroz materijal kao što su drvo, papir, fotografije, svakodnevno posuđe uz tjelesnu vježbu gradi misaoni prostor u neprestanom pokretu. I njezinu predstavu smo okarakterizirali kao teatar predmeta ili objekata za koji je ona kazala da ne zna što je to, ali zna da je zanima. Sama je rekla da eksperimentira i da je snaga baš u eksperimentu. U naletima rada pojavljuju se ideje, oblici, crteži, pjesme koje se pretoče u scenu. Andrea Diaz Reboredo dolazi iz obitelji arhitekata i inženjera i arhitekturu doživljava kao pozornica života. Svaka kultura stvara svoj vlastiti prostor, a promjene nastaju u njezinom obliku vlastite kulture. Oko sebe stvara mrežu koja održava zajednicu susjeda, umjetnika, imigranata, mladih i starih. U predstavi je, uz interakciju s publikom, pokazala interes za istraživanje različitih mehanizama. Kreativne ruke autorice pomiču olovke, šahovske figure, papire, crte, pokazuju fotografije, pomiču tanjure i žlice, manipuliraju drvetom i svim elementima na stolu. Svojom predstavom upućuje na povratak u ambijent doma kao mjesta za razmišljanje. Ovom predstavom se vraćamo na prapočetak lutkarstva, kada su se lutkarske predstave održavale u privatnim kućama i zamišljena je kao sjesti za obiteljski stol i biti zaveden različitim oblicima zbog toga ima vrlo smireni ritam, koji bi trebao imati svaki obiteljski stol.



Iz predstave **Limen**, foto: Numen Company

Iz predstave **Kugina kuća**, foto: Kazalište lutaka Zadar



Redatelj, scenograf, izrađivač lutki i izvođač solo predstave *Limen* poznate grupe Numen Companuy iz Njemačke, Tibo Gebert bio je gost festivala Mediteraneo četvrte večeri. Riječ *Limen* inače na latinskom znači prag, mjesto ulaska i prolaz, što je bila tema predstave. U predstavi nema puno riječi već dominiraju tajanstvene slike i minimalni pokreti koji su nositelji značenja. Pred publikom se otvara umjetnički lutkarski svijet s velikom dozom empatije prema likovima. Tibo Gebert je inspiriran prisposobom *Pred zakonom* iz Kafkinog romana *Proces*. Dva junaka, dvije lutke – vratar i čovjek – koji je htio ući u Zakon ali ga vratar ne pušta. Čovjek je čekao, ostario i

umro u želji do dođe do Zakona. U vrlo kratkoj Kafkinjoj prisposobi i Gebertovoj predstavi prikazana je Kafkina estetika narativnog zadovoljstva u umiranju. U tom apsurdu čovjek je prevaren i sam se odrekao svoje slobode. Uzmimo da je Zakon viši transcendentni poredak, neka vrsta Božjeg zakona, ali ih nitko ne čita i ne traži u sebi. Slobodan čovjek zaboravlja da je slobodan. Čovjek može ući u Zakon samo kroz svoja individualna vrata. Predstava ili animacija lutaka bazira se na unutrašnjem proživljavanju. Geste su svedene samo na disanje. Na sceni se nalazi snijeg koji je upravo prestao padati. Hodač ošamućen od života nastavlja život. Nema radnje, nema naracije već scenom dominira fantazmagorijski prostor pozornice, a lutke osciliraju između odsutnosti i prisutnosti. Neka vrsta stolne lutke minimalističkim pokretima stvara osjećaj magičnosti. Lutku tako dobro animira Tibo Gebert da nam se na momente čini kao da se pred nama odvija crtani film. Tibo Gebert razvio je jednostavni estetski jezik. Malim gestama stvara asocijativno i poetsko lutkarsko kazalište. Lutka se ne žuri, ne zna se kamo gleda, promišlja simbolične prostore čiji se položaj ne može odrediti, oni su bilo gdje i nigdje, budućnost i prošlost. Svjetovi izranjaju u prazan prostor i kada pokušavaju ući u njih – nestaju. Likovi u publici ostavljaju dojam bliskosti koji svatko od nas prepoznaje na svoj način.

I posljednja predstava na festivalu *Mediteraneo* bila je *Samoća*. Redatelj Marko Čeh u Lutkarsko gledalištu Mariboru uprizorio je poeziju Marka Breclja koju je dramaturgizirala Katja Pahor. U predstavi su izgovoreni svi stihovi iz albuma *Coctail: Samo prave stvari*, *Črni Peter*, *Škandal v rdečem baru*, *Hiškar rogač*, *Požar*, *Duša in jaz*, *Alojz Valček*, *Časopis*, *Gozd*, *Rastemo*, *Tri ženske*, *Cavallo da corsa*, *Stonesi spoznajo moje stare starše*, *Parada*, *Majmuni*, *Trotoari*. To je društveno angažirana i anarhična poezija Marka Breclja, humorno obojena, nastala 1974. u suradnji s Bojanom Adamićem. Iako je predstava sastavljena od njegove poezije, ne svira niti jedan akord iz uglazbljenih pjesama. Poeziju Marka Breclja povezujemo sa stavovima kazališta okrutnosti Artonin Artaud iznesenim u knjizi

Kazalište i njegov dvojniki. U senzualnoj, ali destruktivnoj poeziji dominira prolaznost života, prihvaćanje i neizbježnost smrti i stanje mrtvih. Marko Breclj poput Tadeuša Kantora oživljava mrtve ljude i predmete, te propituje konvencije kazališta i lomi granice između publike i glumaca. Izjednačuje sadašnjost i prošlost, negira linearnu stvarnost i ponire u bit postojanja kroz sjećanja i traume. Brecljevi stihovi u predstavi *Samoća* doslovno su prevedeni u lutkarski izraz, ponegdje su stavljani u usta protagonistima kao zagonetne izreke, koje se na kraju slažu u priču o smrti i prihvaćanju njene neizbježnosti. Cijela predstava izlazi iz stihova *Bijeli vosak/ bijela koža/ nježna ruka koja me miluje/ otišao je po vodu/ a voda je otišla u kante* (Duša i ja, 1974) (prevela TV). Umjetnost se može izraziti u odsustvu života, a sama lutka bez animatora nema života. Lutke u predstavi *Samoća* djeluju nedovršeno i podsjećaju na ljudske kosture. Scenom dominiraju dva animatora, Gregor Prah i Anže Zevnik, i dvije velike lutke. Prva velika lutka koja vodi radnju je „kostur“ lutka na štapu što ima simbolično značenje. Druga velike lutka ima sve zglobove, poput nedovršene marionete bez konaca i uopće se ne animira. Glumac na trenutak posuđuje lutkinu masku. Na sredini scenskog prostora ili mjestu za igru smještena je pozornica organizirana na nekoliko katova, na kojima su raspoređene bezlične lutke, naravno bijele boje, jer su sve lutke i rekviziti bijele boje. Lutke smještene u kutiji/kući su neka vrsta stonih lutaka koje se ne animiraju, već se s njima manipulira kao s predmetima koji nemaju ulogu lutke.



Iz predstave **Samoća**, foto: Lutkovno gledališće Maribor

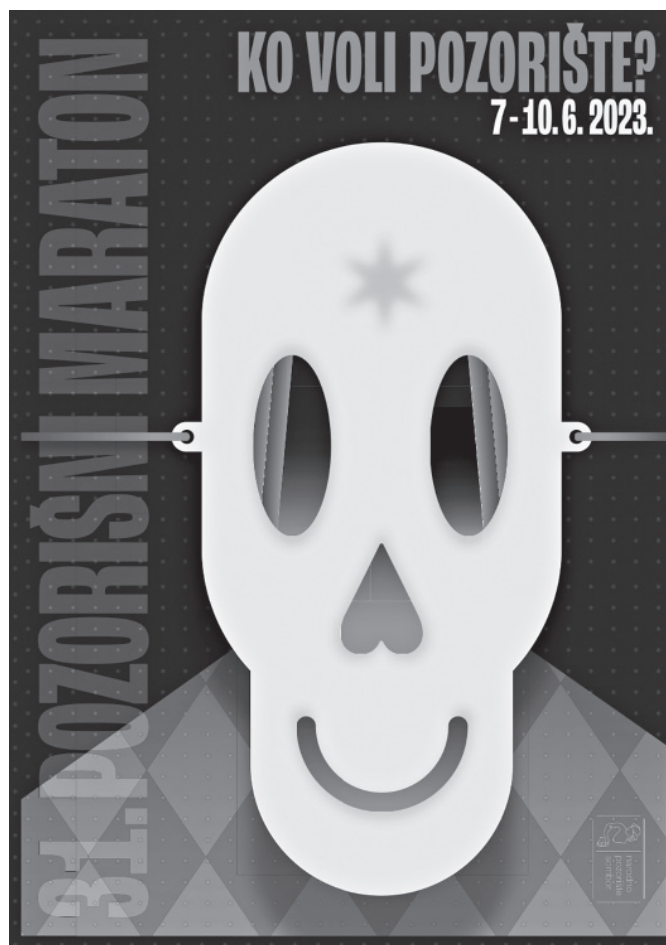
Piše > Aleksandra Nikodijević

Ko voli pozorište?

31. pozorišni maraton u Somboru

Trideset i prvi Pozorišni maraton održan je od 7. do 10. juna u Narodnom pozorištu Sombor, pod sloganom „Ko voli pozorište?“. Među prikazanim predstavama, našle su se: *Magbet* (Narodno pozorište u Beogradu), *Kiseonik* (Narodno pozorište u Bitolju, Severna Makedonija), *Ubistvo u Orijent Ekspresu* (Pozorište „Boško Buha“, Beograd), *Čovjek visine* (Teatar Vuk, Beograd), *Bilo jednom na Brijunima* (Kreativna produkcija Joca art u koprodukciji Centra za kulturu Svilajnac i Bitef teatra), *Hrkači* (Narodno pozorište Republike Srpske, Banja Luka, Bosna i Hercegovina), *Kronika seoske ljubavi* (Teatar Rugantino, Zagreb, Hrvatska), *Nevidljiva deca* (Novosadsko pozorište / Újvidéki Színház), *Dvoje* (Gradsko pozorište Bečej), *Sin* (koprodukcija Atelje 212, Beograd i Beoart-a), *Neodustajanje* (Srpsko narodno pozorište, Novi Sad) i *Sumnjivo lice* (Narodno pozorište Sombor).

Možemo reći, a i vrlo verovatno bi se većina složila da *Magbet* u Narodnom pozorištu u Beogradu u režiji Jagoša Markovića nije baš najbolja postavka čuvene tragedije. Zapravo, postavljeno je onako kako se očekuje da Šekspirovo delo izgleda na sceni. Klasično u svakom smislu. Podsetimo da smo neposredno pre toga imali još jednu inscenaciju ove drame u režiji Nikite Milivojevića u koprodukciji Srpskog narodnog pozorišta Novi Sad, Beogradskog dramskog pozorišta, Novosadskog pozorišta,

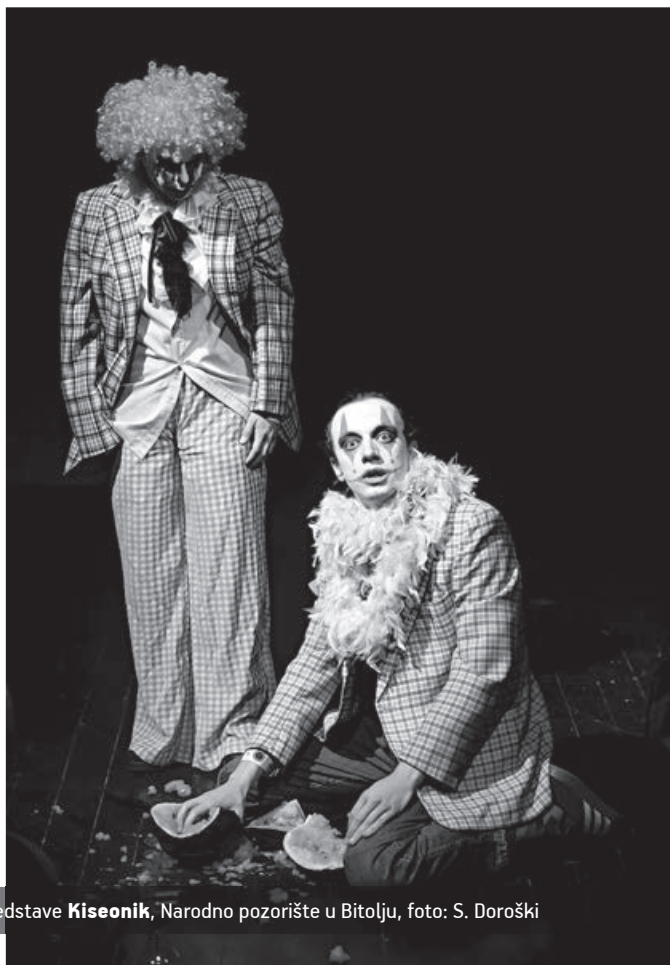


Budva Grad teatra i ITAKA Art centra iz Indije. Ako je sudeći po tome, još mnogi će tražiti lične motive u jednom od najčjuvenijih dramskih pisaca. Predstava otpočinje ali se i završava vešticama, jednim od najupečatljivijih likova ove drame. Napravljena je elipsa njihovim proroštvom, „kao da se opet sastanemo mi uz grom i munje...“, isprva se odnoseći na Magbeta, a naposljetku Malkolma, novog kralja. Time bi se verifikovala cikličnost zla, ko god da se dočepa krune. (Sve)prisutne, Radmila Živković, Aleksandra Nikolić i Ivana Šćepanović, odlične su u svojim interpretacijama suđaja. Scenografiju čini visoka gvozdena platforma koja služi za mizanscen (na matičnoj sceni predstava je postavljena kamernog tipa gde je i publika na sceni). Taj prostor poslužiće kasnije i kao sto za večeru, ali i efektno mesto gde će svi pogubljeni silaziti u ambis ili „onaj svet“; i odakle će Magdafov duh izlaziti, priviđati se Magbetu i progoniti ga. Tekst je postavljen bez pojednostavljivanja, ali sa ponekim „štrihom“. Retorika glumačke ekipe je dobra u naglašavanju važnih delova, ali se sve uglavnom svodi na puko deklamovanje teksta. Često se dešava da se govor preklapa sa muzikom, pa se glumci ne čuju dovoljno jasno. Marković se u ovom slučaju, kao i u pojedinim dosadašnjim predstavama odlučio za etno muziku te stoga imamo numeru „Kukaj, kukaj tedeno ledeno“. Kod mizanscena možemo uočiti da pre nego što se završi jedna scena otpočinje druga. Dobro rešenje za ilustrovanje birnajske šume jesu zeleni reflektori koji se međusobno preklapaju i prostiru u visini plafona. Nebojša Dugalić u glavnoj roli na početku deluje da mu nedostaje određena doza zla, ali se njegov lik gradacijski i postepeno razvija u pribranog i besnog u isto vreme, sa „srcem prepunog škorpiona“. Zajedno sa Natašom Ninković najviše osvajaju pažnju gledalaca i fokus je na njima dvoma i odnosu destruktivnog para u kome nema ljubavi, već svako gleda svoj lični interes. Ninković je u tumačenju Ledi Magbet neretko prenaplašena i teatralna, i u toj izvedbi jedino možemo pohvaliti momenat ludila i unutrašnjeg kraha i rasparčavanja u beloj „ludačkoj košulji“.



Iz predstave **Magbet**, Narodno pozorište u Beogradu, foto: S. Doroški

Tekst Ivana Viripajeva „Kiseonik“ podesan je za raznorazne inscenacije. Domaćoj publici je poznata duodrama Sofije Mijatović i Miloša Lazareva u režiji Milje Mazarak. Narodno pozorište Bitolj iz Severne Makedonije, pod rediteljskom palicom Ivana Jerčića, na sličan ali i znatno drugačiji način nosi se sa interpretacijom ovog dela. Komad kroz deset kompozicija analizira sva ona pitanja u postmodernom i posttranzicijskom društvu danas iako je napisan pre više od 20 godina. Imamo likove „nje“ i „njega“ koji su istovremeno Saša i Saša, ali se ograđuju



Iz predstave **Kiseonik**, Narodno pozorište u Bitolju, foto: S. Doroški

i distanciraju od njih time što nam samo propovedaju njihovu životnu priču, uz izvesnu meru odbrane stavova koje zastupaju. Radnja predstave zasniva se na čoveku koji je ubio svoju ženu ašovom u bašti, jer se zaljubio u drugu koja je imala riđu kosu i kiseonik, a njegova žena crnu i nije kiseonik. Scena ubistva prikazana je lomljenjem lubenice. Ovaj deo pomalo referiše na Tolstojevu novelu „Krojcerova sonata“ gde je čovek u nastupu ljubomore ubio svoju ženu. *Kiseonik* u sebi rezonuje dosta citata iz Biblije koji se uklapaju, poput „Ne sudite da vam ne bi bilo suđeno“

ili „Onaj ko s pohotom gleda ženu, već je počinio preljubu s njom u srcu svojem“. Akteri menjaju kostime shodno promenama situacija i pažljivo slušaju jedno drugog i povremeno probijaju četvrti zid. Viktorija Stepanovska Jankulovska je koncentrisana i precizna u svojoj ulozi, dok Nikola Stefanov pokušava da joj parira i da je isprati u glumačkoj igri. Poprilično se verbalno preslikava neverbalnim čime se delovi iz teksta personifikuju onim što vidimo na sceni. Uglavnom se potcrtava svaki deo, kao na primer, nošenje vokmena zbog kojeg Saša nije znao šta se odvija jer ga je ples obuzimao; ili postavljanje bisera i maske svinje aludirajući na „bacanje bisera pred svinje“. Slabiji deo predstave jeste ubacivanje arhivskih i istorijskih fotografija i videa na belom platnu koji se odnose na terorizam, siromaštvo, politiku, vodeće svetske sile čime se pokušava korenspondiranje sa originalnim tekstom i njegovo osavremenjivanje. Na ovaj način se publici jasno nude odgovori i zapažanja umesto da oni sami postavljaju pitanja koja bi ih navela na razmišljanja.

Gotovo da se retko ko do sada bavio kod nas pozorišnim postavkama nekog trilera. Još manje su verovatnoće da su uzimani krimi romani spisateljice Agate Kristi. Zapažena je najdugovečnija predstava „Mišolovka“ u Londonu koja više od 70 godina ne silazi sa repertoara, a po naslovu čuvene „kraljice zločina“. Pozorište „Boško Buha“ u okviru svog repertoara ima predstavu *Ubistvo u Orijent Ekspresu* u režiji Darijana Mihajlovića. Radnja predstave vodi nas u 1930. godinu gde je elegantni voz Orijent Ekspres prinuđen da nepredviđeno zastane zbog obilnog scena. U njemu se događa ubistvo i čuveni detektiv koji se igrom slučaja tu našao, Herkul Poaro, ima zadatak da reši slučaj. Svi putnici su osumnjičeni, a svaki od njih ima, naizgled, neoboriv alibi. Putovanje otpočinje u Istanbulu, a ostatak priče se završava u Jugoslaviji. Tu se mogu uočiti dosta stereotipa o Srbima, iako su i Šveđani, Mađari ili Rusi svi pod istim krovom. Pozorišnu adaptaciju napisao je Ken Ludvig, čuveni savremeni komediograf. Iako obično govorimo da ne postoji jasna paralela tranzicije tragedije u komediju, to se isto može reći i za horor i

komediju. Igra u predstavi je puna akcije i misterije. Scenografija je pompezna i verodostojno dočarava kupee u vozu uz efekte snega i pare. Kostimi su nadrealni i glamurozni. Andrija Milošević u nosećoj ulozi igra Poaro kao osobenog, pedantnog čoveka, opsesivno-kompulsivnog pomeranjem stvari i uglađivanjem. Prerušen u debeljucu, uključujući i karakteristične brkove i šešir ima odlike disocijativnog poremećaja ličnosti i pun je nuklearne energije. Milošević katkad ostavlja prostor za improvizaciju tokom same predstave. Naposljetku, publika na neki način neposredno učestvuje u predstavi kroz ulogu detektiva. Možemo zaključiti da je ova predstava namenjena širem auditorijumu zbog lakoće igre i određenih komičnih opaski, čemu u prilog govori činjenica da ulaznice za izvođenja brzo planu. Međutim, jedina sekvenca koju ova predstava može da pruži jeste zabava.

Čovjek visine je predstava nastala po tekstu Ane Đorđević, u režiji Jane Maričić, Teatra Vuk iz Beograda, a u koprodukciji Beoart-a i Narodne biblioteke Budve. U predstavi je predočen fiktivni susret mitropolita Mitrofana Bana i slikara Uroša Predića u kojem polemishu o ideji podizanja Meštrovićevog mauzoleja na Lovćenu. Radnja je smeštena u Cetinjski manastir 1920. godine i jednim delom se zasniva na autobiografskoj knjizi „Životopis ili Uspomene iz života Mitrofana Bana“. S jedne strane imamo Uroša Predića, božjeg čuvara amaneta i liberalnog mislioca, koji smatra da se za uverenja treba svim silama boriti; koji predlaže i zastupa izgradnju mauzoleja na koji gleda kao na visoko-estetsko umetničko delo. On smatra da je potreban veliki spomenik jer smo mi kao narod mali. Sa druge strane tu je mitropolit koji se suprotstavlja toj inicijativi, koji zastupa tezu zašto bi narod koji ne zna šta će s njim sutra biti na život gledao dalekosežno i vodi se mišlju da je umetnik i slikar, topla duša, poslat da ga omekša. Takođe, uočava pokušaj mešanja države u verska pitanja. Obojici možemo pripisati sintagmu „čovjek visine“, jer predstavljaju velike ličnosti malih naroda. Iako su ravnopravni, nisu isti. Natežu se i u toj debati obijica su potkrepljeni čvrstim i jakim argumentima,



Ubistvo u Orijent Ekspresu, Pozorište „Boško Buha“, foto: S. Doroški

te tako ne možemo prevagnuti ni na jednu stranu niti zastupati jednoobrazne stavove. Bojan Žirović kao Predić je miran, staložen, pošten i pitom, dok Nebojša Milovanović mitropolita igra kao tvrdoglavog, žestokog, pa čak i ciničnog. Uočava se očigledna diskrepanca između obojice. Krucijalna vrednost ove predstave ogleda se u njihovoj odličnoj glumi jer se u suštini sama priča svodi na istorijske činjenice i informacije i preti da postane dosadna i nezanimljiva. Važan segment jeste omaž ličnostima koje deluju apsurdno beznačajno i istorijski neprimetno jer smrt je tako mala, a čovek tako veliki. Dužnost je podsetiti se na ono što imamo i one koje smo imali jer ostaju sećanja na njihove ideje, predviđanja, strahove, koje se ni po čemu ne razlikuju od govora zapamćenih mislilaca. Ostaje zapitanost da li trajanje i opstanak znače razumeti vreme i promene ili sačuvati izvorni trenutak pripisujući mu večnost.

Kokan Mladenović već godinama unazad stiče reputaciju inovativnog i angažovanog reditelja. Njegov



Iz predstave **Čovjek visine**, Teatar Vuk, foto: Srđan Doroški

rad često je prožet političkim i društvenim temama, a istovremeno se ističe originalnim pristupom u izvođenju. Okosnica za nastanak predstave *Bilo jednom na Brijunima* bila je jedna crno-bela fotografija gde je reditelj faktički ni iz čega gradio jedan novi svet. Radnja polazi od stvarnog istorijskog susreta dva bračna para: Tita i Jovanke Broz sa Ričardom Bartonom i Elizabet Tejlor, reprezentima američkog sna, koji se dogodio na ostrvu Brijuni sedamdesetih godina prošlog veka. Snimanje filma „Sutjeska“, u kojem je Barton trebalo da igra Tita, bio je osnovni povod tog susreta, dok je sve ostalo domaštavanje i istraživanje mogućih događaja. Glumci će na početku u belim kostimima stavljati na sebe, a naposljetku skidati određene akcesoare karakteristične za likove koje igraju, i tako iznositi i svoje privatne stavove kroz ikone onog vremena, stavljene u okvire ljudskih bića koja imaju svoje probleme. Na pojedinim mestima nismo sigurni da li izvođači govore u svoje ime kao pozorišni umetnici ili kao njihovi likovi o večitom sukobu umetnosti i politike.

Milan Marić, Branislav Trifunović, Sanja Marković i Tihana Lazović ni u jednom trenutku nemaju nameru da podlegnu istorijskoj karikaturi, već su ti identiteti samo mustra za postavljanje nekih velikih i večnih pitanja. Kod Bartona imamo pitanje časti i branjenja lične profesije, iako nikada nije osvojio Oskara; Elizaber je napravila revoluciju u odnosu žena na filmu jer je bila najplaćenija na svetu među glumcima oba pola. Sa druge strane, Tito kao lice naše istorije, lider i učesnik u velikim svetskim događajima, uloga koju mora da igra do kraja; dok je drugarica Jovanka, prva dama, u senci, iako je odlikovani heroj i iz rata je izašla kao major, požrtvovanosti, ogromne ljubavi i heroizma. Markovićka se, kako iz predstave u predstavu, tako i ovde izdvaja svojim zavidnim glumačkim umećem, i zajedno sa Lazovićkom grade odnos „girl power“, dok su Trifunović i Marić prototipi alfa mužjaka. Simpatična i jarka scenografija od plastičnih naduvanih figura, uz poneke arhivske snimke i oživljavanjem čuvenih pesama tog vremena, kao i agilna igra čine ispunjeno vreme ostavljajući pitanja: Koje su to sve uloge koje igraju ovo četvoro ljudi? Šta znači igrati više uloga u odnosu sa različitim ljudima? Šta su to sve naši pojedinačni i kolektivni identiteti, lični interesi i društvene zasluge?

Pandemija korona virusa dugo je bila, a očigledno će i dalje biti, pogodna tema za polemisanje u društvu, pa je na neki način našla svoje mesto i u pozorištu. Nikola Pejaković, pisac komada „Bolest“ (Hrkači) i reditelj predstave, tekst je počeo da piše kad se virus uveliko reklamirao na televiziji, a završio ga je neposredno pre nego što je i sam dobio koronu. Međutim, ova predstava nije o koroni, već je taj pojam metafora koja je poslužila da raščivija druge stvari, iliti rečju autora da je ovaj komad „o nama i našim bolestima koje dušu napadaju; o demonskom egu, o strastima i moralnom sunovratu modernog društva i ove civilizacije“. Glavni junaci jesu bračni par Darinka (Nikolina Friganović) i Jovan (Ljubiša Savanović). Scena je mesto jednog elegantnog, ali veoma kičastog stana gde životinjske figure poput konja služe za čiviluk ili flamingos kao telefon. Zaplet počinje u samom startu kada saznajemo

da je suprug bio neveran svojoj ženi. Ono što predstavlja začkoljicu njihovom razdvajanju jeste nepoznati virus koji vlada. Par je osuđen jedan na drugog, ali i na paranoičnu, kreštavu komšinicu hipohondra (Miljka Brđanin). I sami kao gledaoci svesni smo i podsećamo se da je pandemija bila katalizator da se međusobno zblizimo sa ukućanima ili da se još više udaljimo kroz rasprave ili nepodnošljivost prisutnosti. Replike su komične i jednostavne, sa gdekojim vulgarnizmima i opštim mestima. Kolja se našao i kao učesnik u predstavi kao voditelj na televiziji i njegove numere su obuhvaćene u smenama scena kada na scenu istupa maskota igla-vakcina noseći transparente: „Vakciniši se, stoko“, „Kašljite u lakat“, „Izbegavajte ljude“ ili „Perite ruke, ne morate noge“. Završnica predstave je nedorečena, nedovršena i neizvesna u skladu i sa situacijom virusa koja nije okončana. Iako je prevashodno duhovitog karaktera, predstava ima za cilj da ukaže i kritikuje društvo koje je u mulju dezinformacija i nepoverenja, a motiv bolesti nikada nije kazna, već upozorenje i čovek ima vremena da (se) ispravi.

Ljubavna žudnja, strast i promišljanje o smislu i uspešnosti osobnog života kombinuju se sa preprekama i strahovima vremena. Svakodnevnica dvoje suseda, Ljubice (Gordana Gadžić) i Milivoja (Sreten Mokrović), koji se susreću u prelomnom trenutku svog života na teško određivoj granici koja deli bučnu i haotičnu civilizaciju i gradsku periferiju i mir utihnulog sela, prikazana je u *Hronici seoske ljubavi* u režiji Darija Harjačeka. Komšiluk ne možemo birati, te tako dva sredovečna samotnjaka i usamljena ljudska stvora sa različitim prošlostima, težnjama i uverenjima, nespokojima i čežnjama kroz period od četiri meseca nećkanjem i psihološkim ratom stvorice jednu netipičnu vezu. Ljubavna komedija prožeta sentimentalnim i setnim tonovima prati priču zadržtog, neoženjenog i neposredno nametljivog komšije i zavodljive komšinice sa propalim brakom. Jedna ograda će deliti njihove kuće koje su jedna do druge, ali i granicu velikih tereta životnih spoznaja i opreznost i sumnjičavost prema otvaranju vlastitog srca. Njihovi unutarnji monolozi koje



Iz predstave **Bilo jednom na Brijunima**, Joca Art, foto: S. Doroški

nama ispovedaju sublimiraju sve ono neizrečeno licem u lice. Scenski veoma verodostojan prikaz seoskog ambijenta, kuće sa ciglastim fasadama i resastim zavesama na vratima, kartoni za jaja i plastične stolice uz zvukove povetarca i kokoši u pozadini čine prostor za iskusnu glumačku igru. Tekst Ivana Vidića ne poznaje godine i govori o samoći i potrebi za bliskošću svakog ljudskog bića. Iako je možda ciljano bilo namenjeno starijim generacijama koje se mogu ogledati u apsurdnim i analitičnim dijalozima, ipak može poslužiti i kao putokaz nešto mlađima kroz potrebu za razumevanjem, kompromisom i prihvatanjem drugih onakvima kakvi jesu kao temelj svakog pravog i iskrenog odnosa u jednom brzom i lukavom svetu. Zanimljivo upotrebljen rezon sela donekle se može protumačiti kao promocija te sredine koja je etalon duhovnog mirnog stanja u odnosu na urbanost i prenaseljenost gradova, ali i kao sve učestalija potreba da se okrenemo prirodi i njenim blagodatima.



Iz predstave **Hrkači**, Narodno pozorište Republike Srpske, foto: S. Doroški

Novosadsko pozorište važi za jedno od najdisciplinovanijih i najprofesionalnijih i više puta se ta tvrdnja pokazala kao istinita. *Nevidljiva deca* nastala su po ekskluzivno naručenom tekstu iz pera Ane Terek, a u režiji Roberta Lenarda. Osnovnu fabulu čine dva momka u besktvu, ne znajući od čega i kuda beže. Iza njih je beskrajni put koji su prešli za sobom, a ispred njih ništavilo kojem se ne nazire kraj. Na tom putu sreću devojke za koje se može učiniti da će ispuniti prazninu i jaz, ali okovi košmara prednjače u tome. Tekst se fokusira na mlade i ističe se koliko su vršnjaci neizostavni agensi socijalizacije u procesu odrastanja. Likove iz predstave koje igraju mladi glumci potiču iz disfunkcionalnih porodica, (is)puštene iz ruku roditelja, gde uočavamo majku koja čeka muža po ceo dan uz sapunice, a drugi odrasli zarađuju na tim mladim ljudima koji ispaštaju i plaćaju dugove svojih predaka. Put do kuće svakog puta je duži, a ispostaviće se da kuća ipak nije najsigurnije mesto gde se može biti. Bezazlena igra na igralištu uz

ljuljaške i vrtešku paradoksalno će se pretvarati u sva ona surova i nemilosrdna mesta. Isto tako, plišani meda koji bi trebalo da personifikuje bezbrižno detinjstvo, zapravo je odraz dremeža i truleži. Između blata i peska provlače se lepi stihovi emotivnih songova, s obzirom na to da je Terek poznata po pisanju poezije. Služeći se minimalističkim i multifuncionalnim scenografskim rešenjima, Lenard stvara jednu visprenu i promišljenu predstavu, u isto vreme prilično društveno angažovanu, a opet nenametljivu i nepretencioznu u svojoj izvedbi. Ne upire prstom, niti provocira, ne krivi sistem kao takav jer krivica jeste pojedinačna, a odgovornost kolektivna. U isto vreme apeluje i poziva na buđenje svesti, da problemi nisu izvan nas u nekom paralelnom univerzumu i dešavaju se drugima, već su pred našim očima, samo nismo dovoljno smeli i ohrabreni da (pro)gledamo i (u)činimo nešto povodom toga. Ciklično okretanje vrteške naposljetku vraća nas u krug droge, nedostatka intimne sfere, beznadežnog čuvanja tela i duše, bega i pronalaženja, podsećajući nas i opominjujući da se sve vrti u krug i da je zlo u vek isto.

Glumac Igor Pavlović se do sada u više navrata pokazao prilično dobro u ulozi reditelja, a kao primer poslužiće maestralna predstava *49 stepenika* Pozorišta mladih ili *Porodične priče* i davnašnja *Rozenkranc* i *Gildestern su mrtvi* u Srpskom narodnom pozorištu. U Gradskom pozorištu Bečeju postavio je kulturni pozorišni komad *Dvoje*, savremenog britanskog pisca Džima Kartrajta i koliko jke poznato ovaj komad se do sada nije izvodio u Srbiji. Radnja je smeštena u lokalni pab jedne večeri za vreme vikenda. Duodrama se igra u Pozorišnom klubu „Scena“ u Bečeju, ali se adaptira i prema drugim prostorima. Pavlović je odabrao dvoje mladih i talentovanih glumaca – Srđana Knera i Simonidu Mandić. Njih dvoje igraju čak četrnaest uloga, akcenat je na vlasnicima paba, dok su tu i različiti ljudi koj su njihove mušterije, a i mi smo kao publika gosti u pabu. Pre samog početka bivamo posluženi pićem što stvara jednu intimnu i opuštenu atmosferu. Susrećemo se sa sijasetom likova koje nam dvoje glumaca ispovedaju na različite načine – ponešto

prekrivajući, žudeći za nečim ili boreći se sa unutarnjim strahovima i mukama. Postajemo svedoci dok oni ruše četvrti zid, zovu nas na ples i dodiruju dok nam se obraćaju. Fantastični u svojim transformacijama, spretni i energični, glumci liju šake znoja i gube dah dok se brzinom svetlosti presvlače i menjaju rekvizite. Pabovi su mesta gde se ljudi upoznaju, zavole, rastaju, plešu, pevaju, gde se dešavaju i nemili događaji, ali ono što se desi u pabu, tamo i ostaje. U prethodnim redovima spomenuto je da je akcenat na likovima vlasnika pa bi bilo poželjno reći nešto više o njima. Kner u karakterističnoj Guinness majici verodostojno dočarava ugostiteljski način života čiji je lajtmotiv „dok su usta žedna, kasa se puni“. S druge strane, Mandićka je potpuni kontrast, uporno pokušava da stupi u razgovor sa njim. Njih dvoje su nam izneli jedan nimalo lak, impulsivan, srčan i veoma težak odnos na veoma zadovoljavajućem nivou. Iz jednog takvog međuljudskog odnosa mogli smo da izvučemo da je „život buđenje i ponovno padanje u san“.

Sin je treći komad Florijan Zelerove trilogije unutar koje pisac istražuje porodične odnose uvek fokusirajući se na jednog člana porodice. Atelje 212 je postavilo ovaj tekst, nedavno i *Oca*, a u planu je i *Majka*. U središtu ove priče je sedamnaestogodišnji Nikolas koji pati od akutne depresije, opsednut je crnim mislima i prolazi kroz jako tešku fazu. Kao i sve, to će kasnije dobiti svoj epilog kada će sve skriveno katapultirati. Dečaka opsedaju egzistencijalna i nihilistička pitanja. Luka Grbić ga igra izrazito samouvereno i precizno, iz predstave u predstavu temeljno gradi svoje likove. Svom liku dodaje specifičnosti i karakteristike: gricka nokte, retko se smeje, potišten je. Samopovređivanje za njega predstavlja olakšanje u kojem može da kanališe svoju bol. Razvod roditelja verovatno predstavlja okosnicu za njegovo stanje i osećanje pritiska i tereta života. Posebno se potcrtava nespornost i nesposobnost roditelja da se suoče sa ozbiljnim problemima u životu njihovog deteta. U tim ulogama zavidno se snalaze Isidora Minić i Svetozar Cvetković. Tamara Dragičević glumački se ističe



Iz predstave **Nevidljiva deca**, Novosadsko pozorište, foto: S. Doroški

u ulozi maćehe. Ana Tomović služi se minimalističkom scenografijom. Zeleni kauč rasklapa se i ponovo sklapa u zavisnosti od toga na kojem mestu se odvija radnja. Pozadinsko ogledalo približava se ili udaljava u skladu sa napetošću radnje. Možda je to ono ogledalo u kojem se možemo ogledati sa druge strane scene. Tekst je sam po sebi prilično jednostavan, razumljiv i aktuelan, ali veoma očigledan i predvidiv jer nam i sam tragični svršetak ne donosi osećaj eureka s obzirom na to da smo dosta stvari mogli da predvidimo. Time i sam preokret ima ravnu notu.



Iz predstave **Sumnjivo lice**, Narodno pozorište Sombor, foto: S. Doroški

Očigledno je da su ovakve predstave potrebne javnosti jer i sama tema koja se ovde otvara ima visok stepen važnosti. Iako sve to već znamo i možda nećemo izaći drugačiji iz sale od momenta kada smo u nju ušli, nije na odmet da porazgovaramo sa sobom, a i sa nama bliskim ljudima. Na kraju krajeva smrt može da čeka jer život (ne) ide dalje. I na pitanje - Da li je ljubav dovoljna da bismo spasili nekoga, nameće nam se odgovor koji se baš u ovoj drami nalazi – ako želiš da imaš život, nemoj da imaš decu.

Sve srećne glumice liče jedna na drugu, svaka monodrama o glumici drugačija je na svoj način. Pa čak i kada nekom dojadi čitav koncept – reditelj, kolege, produkcija i ostale sistemske stvari, otisne se u „One (wo)man show“ kao nešto svoje lično i intimno. Marija Medenica odlučila je da za svoj doktorski rad napravi autorski projekat, monodramu *Neodustajanje*. U ovom nešto više od jednočasovnog pozorišnog čina, Medenica tematizuje fenomen pozorišta iz zakulisne vizure jedne glumice. Suočena sa brojnim izazovima svog poziva iliti

profesije, kapitalna dilema je da li treba da odustane od pozorišta. „Ja volim svoj posao, ja sam privilegovana“ je mantra koja se ponavlja kroz čitavu predstavu. Prilično samokritična i gotovo necenzurisana, glumica nas sprovodi kroz fiktivno-biografski rolerkoster, obuhvatajući dodelu nagrade, pozorišni mehanizam, rodne stereotipe i diskriminacije, pogrešne kastinge, nerada angažovanja na dečjim rođendanima, raznorazne birokratske malverzacije. U svim tim životnim etapama, ona nas navodi na razmišljanje o pozorištu, dok sama sebi postavlja pitanja. Počevši od društvene angažovanosti, preko epiteta „hram kulture“ koji posećuje samo 3% stanovništva, pa sve do praznih sala i praznih glava. Uz pomoć minimalističke scenografije, ofingera sa garderobom u koju se presvlači i menja scene, i izražajnim facijalnim ekspresijama, scenskom spretnošću i iskusnim glumačkim umećem, ona stvara jedan uzbudljiv narativni tok. Prilično oštra i britka u svojim zapažanjima dočarava nam jednu realističnu sliku, nimalo se ne trudeći da je ulepšava ili poružni, iako nekima taj segment nije toliko poznat ili malo znaju o njemu. Ironija, sarkazam, apсурd i paradoks samo su neki od aspekata koji se prožimaju. Pravi elipsu između početka i kraja momentom dodele nagrade, s tim što na početku deluje ogorčeno i razočarano, a naposljetku donosi optimizam i novu nadu. „Ja da sam pozorište, ja bih se zapalila“ zvuči dosta žustro, ali možda je to i ona vatra koja treba da gori u nama za onim stvarima koje volimo; jer ona voli pozorište, voli njegova svetla, mrak, tišinu, krike, modrice i šta sve ne. Jer pozorište će spasiti našu dušu.

Slabo nam se dešava da nam pojedine predstave potraju duže od jedne sezone, eventualno par godina, daleko od toga da traju četvrt veka. Razni su faktori koji utiču na to, ali svako istrajanje i opstajanje bi bilo za pohvalu. *Sumnjivo lice* po tekstu našeg najpoznatijeg komediografa, a u režiji Jagoša Markovića igra se 25 godina na sceni somborskog pozorišta. Nušičevo delo govori o nama, našem mentalitetu i tematski je svesremeno. Glavna tema obavezne školske lektire je korupmirana i

nesposobna vlast koja traži „sumnjivo lice“, a u središtu je zapravo sukob roditelja i dece. U pitanju je opšte poznata priča o Jerotiju Pantiću, neukom i nemoralnom sreskom kapetanu, koji više voli tuđa pisma nego bilo šta drugo. Saša Torlaković u cipelama ovog lika maskiran je do skoro neprepoznatljivosti, ali ga odaje karakteristična boja glasa. Možemo reći da je ovo zasigurno uloga koja je obeležila njegovu karijeru i u kojoj se najviše glumački ističe i posvećuje. Sva pažnja gledalaca posvećena je njemu jer mu je uloga noseća i izdvaja ga u odnosu na druge. Parira mu Biljana Keskenović koja tumači njegovu ženu Anđu u svom čuvenom maniru. Kroz toliko godina igranja dosta glumačke postave se izmenilo, a samo pojedini su u igri od samog početka. Marković ovaj komad scenski postavlja veoma haotično i rasipno, posvuda su papiri, predmeti su iskrivljeni i izopačeni, kao što je, jelte, samo društvo. Njegova poetika se uklapa uz Nušićeve replike, iako je dosta stvari ispisao, ali je sačuvao Nušićev duh i karakter. Promišljeni gegovi i komične replike po inerciji iziskuju smeh. Reditelj je odlučio da živu muzičku pratnju ograniči i smesti u kavez, jer po staroj izreci oni koji pevaju zlo ne misle, dok su zasigurno ostali likovi na sceni mislili malo drugačije. Nušić je kreirao karikature i njegovi junaci neverovatno nalikuju nama i tako će biti sve dok je društvo takvo, a po svemu sudeći još dugo, dok nas bude bilo. Smejemo im se, nevoljno priznajemo da se poistovećujemo ili da poznajemo žive primere u našoj okolini. I zapravo se smejemo sami sebi, jer pozorište je naše ogledalo, nije odraz kriv ukoliko smo mi ružni. Nije čak toliko ni loše što se smejemo. Tako kanališemo defekte i društvene anomalije, da bar na neko vreme, dok smo u komforu sedišta i mraka, zaboravimo na brige i probleme. A smeh je lek.



Piše > Jovana Giorgievska

Černodrinski se vratio kući

57. Makedonski pozorišni festival „Vojdan Černodrinski“



Prošlog septembra objavljena je važna vest za pozorišne umetnike u Makedoniji: za umetničkog direktora Makedonskog pozorišnog festivala „Vojdan Černodrinski“ izabrana je prof dr Ana Stojanoska. Njena vizija za modernizaciju (po svim parametrima!) najstarijeg pozorišnog festivala u Makedoniji bila je kao crveno svetlo na putu za Prilep, pre svega za novi organizacioni tim –

jasan marker koji nedvosmisleno pokazuje put kući. A na tom putu bilo je delova sličnih prevoju Pletvar (možda najproblematičniji deo naše saobraćajne infrastrukture) – neočekivanih skretanja i kamenčića na putu, ali smo putovali najlepšim predelima. Nekoliko meseci posle 57. festivalskog izdanja (9–16. juna 2023) na kome je izvedeno 18 predstava, zaključak je očigledan: Černodrinski se vratio kući, sa koferom punim raznobojnog sitniša.

POZORIŠTE: RADOST IGRE ILI PRKOS STVARANJA

Zajednička nit deset predstava odigranih u zvaničnom programu 57. izdanja bila je gluma, kao značajan adut savremenog makedonskog teatra. Kao što je definisano naslovom glavne selekcije, odabrane predstave su isticale kreativnost i slobodu u stvaranju moćnih glumačkih kreacija, u direktnoj korelaciji sa jedinstvenim rediteljskim idejama i različitim čitanjima dramskih klasika. Očekivano, predstave su se bavile aktuelnim i univerzalnim društvenim problemima, počev od ekonomske migracije i diskriminacije onih koji se razlikuju od proseka, preko besmisla nasilja (*Nema struje za električnu stolicu* u režiji Dejana Projkovskog, NUCK teatar „Jordan“ Hadži Konstantinov – Džin – Veles) i difuzija

Iz predstave **Čovek pernica**, foto: Fisnik HaliliIz predstave **Zovem se Medeja**, Foto: MTF

društvene odgovornosti (*Balkon* u režiji Arbena Kumbaroa, Albansko pozorište, Skoplje; *Nesaglediva civilizacija* u režiji Sofije Ristevske Petruševe, Narodno pozorište – Ohrid), do meta- komentarisanja stanje u pozorištu u Makedoniji i šire (*Ženska garderoba* u režiji Nataše Poplavske, Pozorište Komedija – Skoplje; *Cirkus Pirandelo* u režiji Bojana Trifunovskog, Narodno pozorište „Anton Panov“ – Strumica). Po odluci stručnog žirija (Janko Ljumović, Miloš Latinović i Miroslav Miki Radonjić), dve predstave, potpuno različite po senzibilitetu, ali sa podjednako jasnim rediteljskim konceptom, upečatljivo izgrađenim glavnim ulogama i odličnom ansambl glumom, istakle su se kao najbolje i dobile po pet nagrada. *Zovem se Medeja* Narodnog pozorišta iz Bitolja dobila je nagradu za umetničko ostvarenje u celini, kao i nagrade za najbolju režiju (Sebastijan Horvat), reklamni materijal (Sašo Ilkovski), muziku (Drago Ivanuša) i glavnu žensku ulogu (Ilina Čorevska). U nastojanju da modernizuje antičku tragediju Euripida, Horvat se oslanja na lucidnu glumu

Čorevske i njenih kolega, kao i na jednostavnu, ali moćnu scenografiju (Valentin Svetozarev) i kostimografska rešenja (Andrej Đorđevski). Predstava je primer kakav se rezultat može očekivati od saradnje reditelja sa argumentovanim odnosom prema problemima današnjice i ansambla koji svesno koristi sopstvenu poziciju na sceni da okrene ogledalo ka publici. *Čudan incident sa psom u noći*, u režiji Zoje Buzalkovske, dobio je nagrade za glavnu mušku ulogu (Damjan Cvetanovski), koreografiju i scenske pokrete (Simon Simonovski), kostimografiju (Elena Vangelovska i Rade Vasilev), scenografiju (Konstantin Trpenoski) i ženska epizodna uloga (Emilija Micevska). Kroz preciznu igru Cvetanovskog, koji ni na trenutak ne upada u „preigravanje“ Kristofera Buna (dečak sa darom za matematiku i poremećajem autističnog spektra), te posvećenošću i aktivnim odnosom prema dramskoj radnji ansambl Dramskog pozorišta Skoplje, Buzalkovska transponuje gledaoce direktno u cipele protagoniste i kreira autentično putovanje od Kristoferove dečije sobe



Iz predstave **Misterija Bufo**, foto: promo

do Londona, fokusirajući se na njegova (i, indirektno, gledalačka) iskustva sa problemima u komunikaciji, ponavljajućim ponašanjem, striktnim pridržavanjem pravila i preosetljivosti. Gluma je dominantna i u predstavi *Čovek od jastuka* za koju su nagrađeni Hakan Dači (najbolji mladi glumac) i Din Ibrahim (najbolja muška epizodna uloga). Popularni tekst Martina Mekdonaga, koji je i sam po svojoj suštini brutalan, rediteljka Sibel Abdiju sažela je u izuzetan emotivni naboj koji neprestano raste i prelijeva se iz uske zatvorske ćelije sa prozirnim zidovima (mudro scenografsko rešenje Ouiza Juri) do publike i nazad. Dači, Ibrahim i kolege iz Turskog pozorišta (Ietkin Cezair i Burak Rahman) sublimiraju agresivnu energiju u čiste glumačke kreacije i angažovane komentare o nasilju kao univerzalnom problemu. Potreba za buntom protiv okorelih društvenih pravila javlja se kao tema i u *Ronji, razbojničkoj kćeri* Pozorišta za decu i mlade iz Skoplja, u režiji Jakuba Maksimova. Iako ima mračnu vizuelnu estetiku, kreativni spokoj predstave omogućava publici



Iz predstave **Ronja, razbojnička kćer**, foto: promo

da u potpunosti „uđe“ u dramsku radnju, jer Ronjin svet kreiraju glumci u prvom planu. Matea Jankovska (koja je osvojila nagradu za najbolju mladu glumicu za naslovnu ulogu) je stožer oko kojeg se, kao u alhemijskom kotlu, kombinuju kolektivna posvećenost priči, inventivna rediteljska rešenja, iskrena gluma i živa muzika koja stvara pozorišnu magiju. Radost u glumi vidljiva je i u *Misteriji bufo*, gde reditelj Andrej Cvetanovski, uz podršku Lidije Mitoske Đorđevske (koja je dobila nagradu za savremenu scensku dramaturgiju), „odvezuje“ krila glumcima iz „Vojdana Černodrinskog“ Narodnog pozorišta Prilep. Eksperimentišu u svom punom potencijalu, dok suptilno naglašavaju paralele između srednjovekovnih putujućih glumaca i glume kao profesije danas. Balansirajući između težine i bezbrižnosti, odmerenim humorom i originalnom muzikom, Cvetanovski i prilepski glumci pozivaju publiku da učestvuje u samom činu stvaranja pozorišta, otvarajući niz pitanja relevantnih za običnog čoveka i nekada i sada.

NEZAVISNA PRODUKCIJA SA DOMAĆIM AUTORIMA

Poslednjih godina u makedonskom institucionalnom pozorištu domaći autori su malo zastupljeni (u nekim slučajevima gotovo ignorisani), o čemu svedoči i činjenica da u zvaničnoj selekciji 57. MTF „Vojdan Černodrinski“ nije bila nijedna predstava domaćeg autora. Međutim, samostalna produkcija (koja često ima minimalne resurse za pripremu svojih predstava) hrabro se upušta u istraživanje različitih tema i njihovo pretakanje u interdisciplinarnu dramsku strukturu sa umetničkom vrednošću, ali i važnim društvenim angažmanom. Na primer, korišćenje poezije makedonskih autora kao polazišta u *Pod. Gotveno* (režija Dejan Spasović, „RKC RAKATRAK“) i *Elegija u pet dahova* (režija i produkcija Filip Petkovski, u saradnji sa NUCC-om) „Jordan Hadži Konstantinov-Jinot“ (Veles) omogućava kreativnim timovima da koriste različite umetničke izraze (ples, fizičko pozorište, pesma, kuvanje) u potrazi za najboljim načinom da otelotvore zamišljene ideje i izazovu emotivnu promenu kod publike. S druge strane, *Odlasci* (kolektivno autorstvo, režija Dragana Gunin, samostalna produkcija u saradnji sa „Mirovnom akcijom“), monodrama *Sramota* (autor i izvođač Angela Stojanovska, „Tiiit! Inc“) i *Skopljanci* (prema pričama Olivere Ćorvezirovske i kolektivno autorstvo, u režiji Miloša B. Andonovskog, u produkciji „Pozorišta za sve“) oslanjaju se na korišćenje ličnih iskustava i spremnost da podele intimu sa grupom nepoznatih ljudi. Bilo da se radi o iskustvima u vojnom sukobu 2001. godine, sopstvenom praštanju sa stidom ili (ne)suglasicama meštana i došljaka u Skoplju, tri autorska tima pokazuju šta znači imati pozorište koje ne funkcioniše u vakuumu, već je u direktnoj vezi sa modernošću i aktivno je promišlja kroz dramsku radnju, istovremeno dajući



Iz predstave **Čudan incident sa psom u noći**, foto: promo

prostor publici da učestvuje u procesu, a ne da bude nemi posmatrač.

U Prilepu, kao gradu domaćinu najstarijeg pozorišnog festivala u Makedoniji, pozorišna publika (koja je godinama imala privilegiju da svakog juna gleda najbolje predstave) tačno zna šta je dobro pozorište i aktivno ga prati. Bilo da se radi o dečjim predstavama nastalim edukativnim radionicama, uličnoj umetnosti i etidama putujućih glumaca, ili o okruglim stolovima – ove godine prilepska publika i pozorišni gledaoci stupili su u direktan dijalog širom grada, i tako je sprovedena ideja vodilja umetničkog direktora i glavno opredeljenje festivalskog tima: ceo grad je pozorište!

VIV
ISTORIJSKA
scena

Piše > Siniša I. Kovačević

Drag gost Beograda i znameniti kompozitor Igor Stravinski

Igor Stravinski (1882–1971), jedan je od najvećih kompozitora 20. veka. Rođen u Rusiji, u Sankt Peterburgu veoma rano se povezoao sa avangardnim pokretom koji je predvodio Sergej Djagiljev. Sa njegovom baletskom trupom, u Parizu je kasnije doživeo i svoje prve stvaralačke trijumfe. Pošto se uoči Prvog svetskog rata našao u Švajcarskoj, tu je ostao da živi zbog opšte situacije. Vrlo brzo primio je francusko državljanstvo jer nije pomišljao da se ikad vrati u domovinu. Drugi svetski rat okrenuo ga je prema Americi. Stvaralački uslovi i teške uspomene udaljile su ga od Evrope i on se nastanio u Njujorku.

Život u Francuskoj obeležile su premijere njegovih dela, ali i saradnje sa stvaraocima iz različitih vrsta umetnosti. Tako je Pikaso bio autor scenografije za balet *Pulčinel* (1920) Igora Stravinskog. Osim toga, slikar je uradio više portreta ruskog kompozitora. Žan Kokto je napisao libreto za Igorovu operu *Car Edip* (1927). Malo je poznato da je za novu postavku baleta *Apolo* (1929) koji je komponovao Stravinski, kostime kreirala Koko Šanel.

Osim profesionalne saradnje, mnoge od ovih odnosa obeležila su trajna prijateljstva. O tome svedoči veliki



Igor Stravinski, foto: Džordž Grantam Bejn, prva polovina 1920-ih

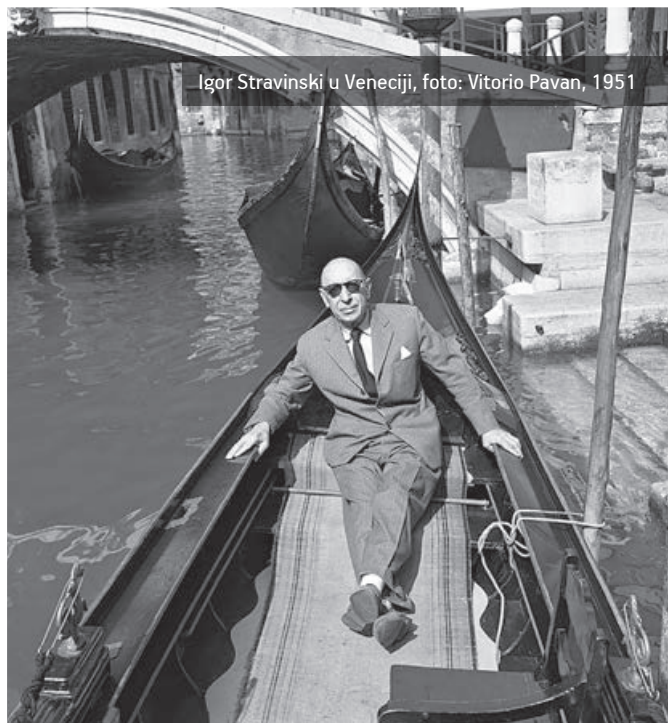
broj zajedničkih fotografija ovih umetnika. Za neke su navedene različite godine, pa se ne može sa sigurnošću utvrditi kada su zapravo nastale.

Tako za sliku na kojoj su Kokto, Pikaso, Stravinski i Olga Hohlova, stoji da je nastala u Rimu 1917. U vezi sa istom fotografijom, neki navode da se isto društvo moglo okupiti i u Antibu 1926. Podaci govore da su Pikaso i Kokto pripremali Satijev balet *Parada* 1917. u Rimu. Tu je bila i Hohlova kao primabalerina trupe Ruski balet, a pominje se i da su sreli Stravinskog. Tako je fotografija mogla nastati u Rimu, 1917. S druge strane, isti umetnici mogli su se naći i u Antibu 1926. godine. Supružnici Olga i Pikaso tada su živeli u ovom mestu, a Kokto im je bio čest gost. Mogao im se lako pridružiti i Igor Stravinski, koji je od 1924. živeo u obližnjoj Nici (oko 25 km od Antibu).

Iako se u biografijama ovih umetnika često pominju mesta na Azurnoj obali koja su kasnije postala mondenska, oni su živeli u skromnim uslovima, često u okolnostima egzistencijalnog minimuma. Ovo ne bi trebalo da iznenađuje, s obzirom da su njihova dela bila avangardna, bez kontinuiteta s dotadašnjom tradicijom. Iako su prva izvođenja Stravinskog bila vezana za Pariz, to nije značilo da su bila prihvaćena i donosila očekivani publicitet i zaradu.

ROMANSA SA KOKO ŠANEL

Šanel je bila i ostala kraljica mode 20. veka. U zenitu slave pored stalnog apartmana u pariskom hotelu „Ric“, imala je i „tajno skrovište“ – trosobni stan koji i danas stoji nedirnut u čast njene slave. Bilo je to sveto mesto u kome je slavna poslovna žena kada se umori od krojačica, manekenki i mušterija, postajala privatna osoba, željna da se preko dana opruži na sofi, a uveče druži sa prijateljima i ljudima koje je volela. Apartman u ulici Kambon, koji je Koko u šali zvala „Ali Babina pećina“ ili „riznica velikog Mogula“, bio je zaista riznica skupocenih predmeta, mesto raskoši i rafiniranog luksuza. Pozlaćeni nameštaj, antičke skulpture, nizovi knjiga u kožnom povezu sa zlatotiskom, retki instrumenti i čitavo tuce dekorativnih paravana koje



Igor Stravinski u Veneciji, foto: Vittorio Pavan, 1951

je obožavala, bili su protivteža detinjstvu provedenom u bedi uboge provincije, uz majku koja je rano umrla od tuberkuloze i oca koga je jedva poznavala.

U leto 1920, Koko Šanel je pozvala Igora Stravinskog u svoju vilu na selu. Kompozitor nije došao sam. Sa sobom je poveo vernu suprugu i četiri ćerke, mačku i nekoliko papagaja. Stravinski je bio bez sredstava, dok je Šanelova bila prebogata i navikla da finansira prijatelje i umetnike. Lično je nekoliko puta spasila baletsku trupu Djagiljeva i Nižinskog od finansijske propasti.

Romansa koja se desila između Stravinskog i Šanelove nije dovoljno poznata najširoj javnosti. Ona je još bila u žalosti zbog smrti svoje prve ljubavi, ali je bilo i priča da je on zbog nje bio spreman da se razvede. Drugi su mislili da su namere Stravinskog drugačije, odnosno da su njegove simpatije bile motivisane finansijskim interesom. Šanel se nije obazirala na ovakve glasine napominjući da

ona nije zaljubljena, ali da uživa u prijatnim trenucima njihovog odnosa.

Jedno vreme bili su par u modi, ali je cela priča završena posle dve godine, naglo, onako kako je i počela. Gospođa Šanel je upoznala drugog Rusa, vojvodu Dimitrija, koji je učestvovao u zaveri protiv Raspućina i koji je kreatorku očaravao svojim slovenskim, mističnim šarmom.

Početkom 30-ih, stolovi njenog apartmana bili su puni pozlaćenih kutija koje je dobila od bogatog vojvode od Vestminstera, sa kojim je upoznala čari engleskog načina života oličenih u jahtama i tvidu. Avantura sa engleskim plemićem završila se jednom od njenih čuvenih izjava: „Do sada je bilo nekoliko vojvotkinja od Vestminstera, ali je samo jedna Koko“. Šanel ipak nije mogla bez svog Pariza. Iako joj je bio primamljiv svet bogatih, istovremeno je bila očarana siromašnim pesnikom Pjerom Reverdijem sa kojim je ušla u intelektualne krugove i svet duhovitosti i literature.

Deset godina nakon njihove romanse, Stravinski se obratio jednoj prijateljici da se kod kreatorke zauzme za njega. Rekao je: „Šanel nam odavno nije ništa poslala, a nemamo za jelo čak ni jednu rotkvicu“. Ona je uvek ostajala u dobrim odnosima sa svojim muškarcima, i ponekad je slala novac onima čiji talenat i stvaralaštvo nisu bili adekvatno vrednovani. Činila je to diskretno, navodeći da je ona trenutno u boljoj poziciji, kako neko ne bi osećao stid ili inferiornost.

BORAVAK U JUGOSLOVENSKOJ PRESTONICI

Malo je poznato da je veliki kompozitor bio gost Beograda. Iskoristio je gostovanje Opere iz Novog Meksika koja se 1961. našoj publici predstavila tumačenjem njegovog *Kralja Edipa* i *Persefone*, i prvi put posetio jugoslovensku prestonicu. Beograd je uvaženom gostu priredio dobrodošlicu kakvu do tada nije imao nijedan kompozitor. Ceremonijal je bio dobro uvežban, govori pripremljeni, ali je avion kojim je Stravinski trebalo da doputuje doleteo sa zakašnjenjem. Najzad, u kasne sate stigao je željno očekivani gost. Nekonvencionalno odeven,

u papučama, gotovo nošen u rukama dirigenta Roberta Krafta. Stravinski je već bio na kraju sedme decenije života, pa nije bilo čudno što je posle napornog puta delovao iscrpljeno.

U susretu s muzičkim poslenicima, maestro je bio obavešten s kakvim su uspehom njegova dela bila izvođena na sceni Narodnog pozorišta u Beogradu, pre svega *Žarptica* (1928, 1960), *Petruška* (1928), *Orfej* (1953), *Ariozo* (1956).

Ostalo je zabeleženo kako je u razgovoru sa tadašnjom prvom damom Udruženja kompozitora, Ljubicom Marić, razgovarao o „muzičkim nedoumicama“. Gospođa Marić je pomenula da u svojim stvaralačkim dilemama često traži rešenje u delima Igora Stravinskog, a on joj je odgovorio da i on to isto čini samo što savet traži od malo boljih kompozitora.

PO SOPSTVENOJ ŽELJI SAHRANJEN U VENECIJI

Ovaj čuveni građanin sveta vodio je poreklo iz ruske plemićke porodice, ali je veći deo života proveo van rodne zemlje. Izgleda da je poslednja želja kompozitora koji je dao snažan pečat svojoj epohi, na neki način potvrdila neugaslu nostalgiju njegove ruske duše. Naime, u oporuci je stajalo da on i njegova supruga budu sahranjeni u blizini njegovog sunarodnika i prijatelja Sergeja Djagiljeva, koji je još 1929. umro u Veneciji. Postoji pretpostavka da je kompozitorova fasciniranost ovim italijanskom gradom uticala da svetska premijera njegove opere *Život razvratnika* (1951) bude izvedena u Tetatru Feniče u Veneciji.

Umetnikovo telo preneto je iz Amerike u Veneciju, a na ostrvcu San Mikele obavljen je posmrtni obred. Činodejstvovao je mitropolit Melisijanos, uz prisustvo mnogih poštovalaca dela muzičkog velikana. Do ostrva San Mikele dolazi se brodićem koji vozi do slavnog ostrva Murano. Brod se zaustavlja kod crkve Svetog Mihaila (po kojoj je ostrvo dobilo ime), gde se od početka 19. veka nalazi venecijansko gradsko groblje. Na ovom mestu se



Ulaz u groblje San Mikele u Veneciji

uglavnom iskrcavaju meštani koji posećuju svoje umrle. Ostali nastavljaju plovidbu da bi videli nadaleko čuvene primerke venecijanskog stakla stvaranog na originalnom lokalitetu u Muranu. Počivalište Igora Stravinskog nalazi se na četrnaestoj, pravoslavnoj parceli, i naznačeno je kao jedna od znamenitosti u velikoj ponudi koje pruža Venecija. U dnu parcele nalazi se grob Djagiljeva, iznad kojeg je spomenik sa uzdignutom kupolom izrađenom od mermera. S desne strane, na 36. i 37. grobnom obeležju, nalaze se dve vodoravno položene mermerne

ploče. Na levoj piše samo Igor Stravinski, a na desnoj Vera Stravinski, i na svakoj se nalazi po jedan mesingani krst. Izdužene nadgrobne ploče uokvirene su smeđim mermernim rubom. Ovo rešenje urađeno je prema ideji svetski poznatog italijanskog skulptora Đakoma Manzua.

Inače, pored Sergeja Djagiljeva i Igora i Vere Stravinski, na venecijanskom groblju San Mikele počivaju i Kristijan Dopler (Doplerov efekat), Ezra Paund, Josif Brodski i drugi.

U SLAVNOM FILMSKOM DRUŠTVU

Naš glumac Raša Bukvić, čija se karijera paralelno odvija u Beogradu i Francuskoj, igrao je ruskog kneza Dimitrija Pavloviča u čuvenom filmu *Koko Šanel i Igor Stravinski* kojim je zatvoren 2009. festival u Kanu. U ulozi slavnog kompozitora pojavljuje se Mads Mikelsen (nosilac titule najboljeg evropskog glumca za 2020), dok Koko Šanel igra francuska glumica Ana Mugalis.

Inače, Dimitrije je bio unuk cara Aleksandra II, i predstavljao je Rusiju na Olimpijadi u Stokholmu (1912). Posle boravka u Persiji i Engleskoj, 1920. odlazi Pariz. Tu upoznaje Šanel, s kojom je bio u kratkoj ljubavnoj vezi. Zahvaljujući knezu Dimitriju, Koko se u Kanu povezala sa proizvođačem parfema Ernestom Boom. On će je zamoliti da odabere i promoviše miris na kome je upravo radio. Izabrala je peti uzorak, i tako je nastao Šanel br. 5.



OBRAZOVANJE

scena

Piše > Marina Kovačević

Pozorište i restorativna pravda

RESTORATIVNA PREDSTAVA

Život u ljudskoj zajednici prožet je težnjom ka slobodi, ali i njenom suprotnošću – represijom, prinudom i prisilom. Aristotel je smatrao da će onaj koji prevlada svoje strahove, biti istinski slobodan; Dostojevski u književnim delima proučava pitanja moralne odgovornosti i slobodne volje, Šiler piše da se najbolji snovi o slobodi sanjaju u tamnici; Vilhem fon Humbolt smatra da se potreba za slobodom javlja samo onda kada nam je ona uskraćena. Po Getovom miljenju, slobodni smo ako nam je savest čista; Meša Selimović smatra da čovek postaje slobodan svojom odlukom, otporom i nepristajanjem. Mahmata Gandi je govorio da sloboda nije vredna ako ne uključuje i mogućnost (slobodu) da se greši, dok po mišljenju Albera Kamija, sloboda nije ništa drugo nego šansa da budemo bolji.

SLOBODA I KAŽNJAVANJE

Kažnjavanje u zatvorskom sistemu doprinosi nastanku osećanja *neslobode*, odnosno deprivacije, što umanjuje efekte korektivno-rehabilitacionog rada i otežava reintegrativni proces (Rawls, 1993). Sajks (Sykes, 1958) polazi od stava da svi osuđeni u istoj meri osećaju zatvorske

deprivacije (Petrović, Jovanić, 2018). On navodi da postoji visok stepen slaganja u pogledu interpretacije osuđeničkog života od strane prestupnika.¹⁾

Recidivizam, pod kojim podrazumevamo vraćanje u kazneno-popravnu sredinu, ukazuje na neuspeh u rehabilitacijskom tretmanu, neuspeh osuđenog da se integriše u zajednicu nakon izvršene zatvorske kazne i neuspeh društvene zajednice da prihvati osuđenog nakon otpusta. Penalni recidivisti u kaznenom sistemu Srbije jedan deo života provode u zatvoru, gde njihove veze sa spoljnim svetom prestaju, stoga oni kasnije bivaju odbačeni, stigmatizovani, bez mogućnosti da utiču na dešavanja van zatvora, lišeni svih onih prava koja imaju slobodni građani (Petrović, Jovanić, 2018).

Dakle, posledica izvršenja zatvorske kazne jeste stigmatizacija i deprivacija slobode. Ovakva deprivacija se opisuje kao niz teškoća koje osuđeni doživljava kao posledicu izolacije od porodice i društva i činjenice da su mu uskraćena prava koja je imao do dolaska u zatvor (Petrović, Jovanić, 2018). Deprivacija slobode se sastoji od dve komponente: opšte težnje za slobodom i osećanja

1) S druge strane, Moris (Morris, 1963) smatra da zatvorsko iskustvo zavisi, ne samo od ličnosti osuđenog, nego i od objektivnih uslova zatvorskog života.

degradacije ličnosti (Radovanović, 1989, Petrović, Jovanić, 2018).

SLOBODA I UMETNOST I SVRHA KAŽNJAVANJA

Sloboda²⁾ nije ideal izvan čoveka niti je ideja koja postaje mit. Ona je nezaobilazan uslov čovekovog traganja za ostvarenjem vlastite potpunosti. Sloboda i umetnost su uzajamno povezane u očuvanju ljudskog zajedništva, integriteta i dostojanstva. Sve tri pobrojane komponente vode ka *biti* čoveka.

Kada i u kojoj meri je opravdana primena kazne oduzimanja slobode, šta su ciljevi i koja je svrha kažnjavanja, predstavljaju pitanja kojima se bave filozofija krivičnog prava, penologija, sociologija i druge nauke. Istorija državne reakcije na kršenje zakona od strane pojedinaca potvrđuje da je kažnjavanje, u vidu lišenja slobode, zapravo civilizacijski napredak u odnosu na čitav spektar patnji kojima su prestupnici vekovima podvrgavani u ime pravde. Iz perspektive savremenog čoveka, oblikovanog prema osnovnim vrednostima demokratskog društva, u kojem sloboda zauzima mesto centralnog i neprikosnovenog postulata, već samo lišenje slobode predstavlja atak na suštinu ljudskog bića. Kazna uvek podrazumeva oduzimanje, odnosno ograničenje

2) O tome da se sloboda najpotpunije može pojmiti kada se postavi nasuprot neslobodi, kao svom antipodu, govori slika koja potiče iz Platonove *Države*, iz perioda 4. veka pre nove ere. Narator Platonov, preko Sokrata svom sagovorniku dočarava jednu naročitu situaciju. Počinje od kontrasta. Opisuje pećinu u kojoj žive okovani ljudi, koji ne mogu da se kreću i vide samo zid pećine ispred njih. Iza njih gori vatra i drugi ljudi nose nekakve predmete koji reflektuju senke na zid, i to je jedino što okovani ljudi vide. Oni čuju glasove, misle da ti glasovi pripadaju senkama i oni ne znaju da postoji nešto izvan tih senki. Kada bismo nekog od tih okovanih ljudi, smatrao je Sokrat, iznenada oslobodili i odveli ga da pogleda vatru, on bi bio začuđen, možda bi i hteo da se vrati u pećinu. Ali, vrlo brzo bi uvideo da je svet koji vidi lepši i bolji i ne bi poželeo da se vrati u ono na šta je navikao – u mrak.



Iz predstave **Njena priča**, foto: Uprava za izvršenje krivičnih sankcija

sloboda i prava učiniocu krivičnog dela i ona ima određenu svrhu koja se želi postići njenim izricanjem i izvršenjem.³⁾

U skladu sa tim, „svrha kažnjavanja, kroz koju se ostvaruje sprečavanje kriminaliteta, zapravo jeste (re) socijalizacija, odnosno prevaspitanje i priprema pojedinaca da se posle izdržane zatvorske kazne vrate u društvo, prihvate pozitivne norme ponašanja i ne bave kriminalnim aktivnostima“ (Stevanović, 2014: 10). Načini na koji će se ta svrha realizovati različiti su, a u savremenom

3) Svrhu kazne čine opšta svrha, koja je inače zajednička za sve krivične sankcije, a koja se ogleda u suzbijanju krivičnih dela kojima se povređuju ili ugrožavaju osnovne vrednosti zaštićene krivičnim zakonodavstvom, i posebna svrha, koja se sastoji u sprečavanju učinioca da čini krivična dela i uticanju da u budućnosti ne čini krivična dela (specijalna prevencija), uticaju na druge da ne čine krivična dela (generalna prevencija) i u izražavanju društvene osude za krivično delo, jačanju morala i učvršćivanju obaveze poštovanja zakona – opšta prevencija (Marković, Bogojević, 2013: 95–96).

kaznenom sistemu, pored klasičnih kazni, poput kazne lišenja slobode, obuhvaćeni su i različiti alternativni pristupi, kao i programi i tretmani usmereni na postizanje resocijalizacije i socijalne reintegracije osuđenih lica. „Osuđenik je prisiljen na kaznu lišenja slobode i sama izolacija od spoljašnjeg sveta je dovoljna kazna kojoj ne bi trebalo dodavati dehumanizovane uslove tokom izdržavanja kazne. Da samo represija, surovo kažnjavanje ili strah od njega, ne mogu sprečiti čoveka da krši pozitivne zakone, dokaz su prepuni zatvori širom sveta“ (Knežić, 2017: 15).

RESTORATIVNA PRAVDA

Restorativna pravda⁴⁾ predstavlja pristup rešavanju sukoba, uključujući krivična dela i povređujuća ponašanja, koja polaze od potreba žrtve, učinioca i zajednice i okuplja sve strane u sukobu kako bi im se pomoglo da zajedno, na miran način, putem dijaloga, razreše svoje sukobe i probleme i postignu sporazum o tome na koji način nastala šteta može da bude popravljena ili nadoknađena, odnosno, na koji način posledice kažnjivog dela ili drugog povređujućeg ponašanja mogu biti sanirane.

Jedan od mogućih vidova primene restorativne pravde je uvođenje restorativnih programa u zatvore i druge ustanove u kojima se izvršavaju institucionalne krivične sankcije. Smatra se da restorativna pravda⁵⁾ može da unese više humanosti u zatvorski sistem i da pomogne u tretmanu osuđenih lica, njihovoj pripremi za

4) Restorativna pravda je obnavljajuća pravda, ona teži da popravi posledice prošlog događaja, uspostavi balans između potreba svih strana, dovede do osnaživanja žrtve, doprinese prihvatanju odgovornosti od strane učinioca i njegovom odvraćanju od budućeg kriminalnog ponašanja i obezbedi ponovno uspostavljanje harmonije u određenoj sredini.

5) Izraz 'restorativna pravda' prvi put je upotrebio psiholog Albert Eglash, 1977. godine, ukazujući na tri vrste krivičnog pravnog sistema: retributivnu pravdu, koja se zasniva na sistemu kažnjavanja, distributivnu pravdu, koja se bazira na terapijskom tretmanu učinioca, i restorativnu pravdu, čija je osnova restitucija, odnosno naknada ili popravlanje štete nastale krivičnim delom.

izlazak na slobodu, a time i lakšoj reintegraciji i socijalnoj inkluziji. Takođe, kroz unošenje perspektive žrtava, bilo putem njihovog uključivanja u restorativne programe u zatvoru ili kroz rad na podizanju svesti osuđenih lica o žrtvama i njihovim pravima, potrebama i osećanjima, povećava se vidljivost žrtava, koje su marginalizovane u krivičnom pravnom sistemu ili neposredno, i njihovom osnaživanju i procesu oporavka. U temeljima restorativne pravde, kao društvene reakcije na kriminalitet, su proširivanje skupa učesnika u procesu koji pokreće krivično delo i obnavljanje narušenog odnosa pronalaženjem adekvatnih rešenja (Bulatović, 2015). Restorativni ciljevi su rezultat restorativnog procesa, vidljivog u postignutom sporazumu, a uključuju popravlanje, odnosno naknadu štete za žrtvu i zajednicu (rad u korist zajednice kroz pozorišnu umetnost) i reintegraciju, kako žrtve, tako i učinioca krivičnog dela.

Zajednica igra ključnu ulogu kao neutralna, treća strana u restorativnom procesu. Zajednica je tu da prepozna štetu pričinjenu žrtvi i opravdanost njenog nezadovoljstva, ali da istovremeno prihvati prestupnike kao ljudska bića kojima treba omogućiti da se u zajednicu vrate bolji.

Prema mišljenju Viktora Tarnera, ljudska bića se uče kroz iskustvo, iako bolno, a najdublje iskustvo se stiče kroz dramu, i to ne samo kroz društvenu ili pozorišnu dramu (ili njihove ekvivalente), već kroz kružni i promenljivi proces njihovog uzajamnog uticaja i stalne promene. „Tarner sugerise da su svi žanrovi kulturnih izvođenja, od plemenskih obreda do televizijskih žanrova, potencijalno prisutni u obnovi, odnosno onome što on određuje kao finalnu fazu opšte društvene drame. Prva faza u društvenoj drami javlja se kada dolazi do rušenja ili kršenja jedne ili više društvenih normi u naizgled čvrsto organizovanoj zajednici. Ta faza se naziva *lom* i može se odnositi na vidove građanske neposlušnosti“ (Jovičević, Vujanović, 2007: 46). Igranje uloga predstavlja jednu od najčešće upotrebljivanih formi drame, koja omogućava učesnicima da se užive u životne okolnosti drugih ljudi. Jedan od

primera igranja uloga, u kontekstu primene restorativne pravde, jeste stavljanje prestupnika u ulogu žrtve.

RESTORATIVNI PROCESI I POZORIŠNA IZVEDBA

Pozorište predstavlja mesto susreta publike sa jedne, i izvođača, glumaca predstave sa druge strane, pri čemu svaka zajednica ovih ljudi fizički zauzima svoj prostor u kome su emocijama i maštom okrenuti ka „drugoj“ strani. Iako izvođači ne gledaju sve vreme u publiku, kao što publika gleda u njih, oni svoje delovanje projektuju ka gledaocima čineći kroz reči i pokrete razumljivim ono što se dešava na sceni.

„Akcija dolazi sa scene, a reakcija iz sale“ (Jevtović, 2001: 37), pri čemu se uspostavlja kontakt, koji učesnici u predstavi doživljavaju kao odobravanje i podršku. Pošto je „pozorište mesto susreta publike i aktera predstave, između kojih se uspostavlja razmena na nivou celovitih bića, jedinstveni kvalitet pozorišta proizlazi iz okolnosti da se čin izvođenja i čin njegove recepcije odvijaju *ovde i sada*, te da izvođenje u tom smislu predstavlja deo života koji izvođači i publika provode zajedno“ (Jovičević, Vujanović 2007: 8). Na taj način, kreira se osobena zajednica aktera i gledalaca, čime im se „omogućava da dožive iskustva koja su im do tada bila uskraćena i iniciraju odgovarajuće procese promene“ (Fišer Lihte, 2009: 57). Reč je o svaranju nove situacije, događaja i specifične realnosti koja je „veća i drugačija od svake realnosti predstavljanja“ (Leman, 2009: 21–22). Oslonimo li se na antropološke teorije Van Genepa, estetsko iskustvo koje omogućava predstava pokazuje se kao iskustvo *praga* koji, za onoga ko ga prelazi, omogućava transformaciju – „stoga se ono i opisuje kao stanje liminalnosti“ (Fišer Lihte, 2009: 215–219).

Prema mišljenju Erike Fišer Lihte, gledaoci su koautori svakog izvođenja. Ne postoji pasivno učešće u izvedbi, pošto već samo prisustvo implicira pristanak. Džanel Rajnelt (Janelle Reinelt, 2012), na primer, piše o gledaocu kao neizbežnom suosnivaču polja izvođačkih umetnosti. Gledalac ulazi u prostor scenskog događanja,

preklapajući granice svakodnevnog života i scenskog izvođenja. Rajneltova smatra da „izvođačke umetnosti čine da gledalac postane protagonist, a samo je protagonist u poziciji da promeni sve“ (Gluhović, Vujić 2012: 11). Ono što pozorišni umetnici na probama nedeljama pripremaju je inscenacija, koja postaje predstavom ili izvedbom tek prilikom susreta, odnosno, u razmeni sa gledaocima kroz autopoetičku povratnu spregu.⁶⁾

Teorijska analiza restorativnog procesa⁷⁾ sa jedne strane, i izvedbe prema tome kako se poima u okvirima studija izvođenja, sa druge strane, otkriva niz dodirnih tačaka između ove dva prakse. Njihova bliskost naročito dolazi do izraza u situacijama kada se određena izvedba realizuje u specifičnom kontekstu – kada su izvođači učesnici, učinioci ili žrtve krivičnih dela, a publika predstavnik društva, odnosno šire zajednice. Pod takvim okolnostima, a u zavisnosti od same sadržine inscenacije, jedna izvedba može poprimiti restorativni karakter, u smislu u kom su definisani ciljevi restorativne pravde. Podsetićemo se nekih od ciljeva.

Okupljanje zainteresovanih strana na istom mestu u isto vreme, svojstveno je i restorativnom procesu i izvedbi, bila ona umetnička ili kulturalna, pri čemu su u drugom slučaju prestupnik ili žrtva najčešće ti koji su na sceni u ulozi izvođača, dok je zajednica oličena u publici koja događaju prisustvuje. U oba slučaja, dolazi do razmene između zainteresovanih strana, a usled „medijskog uslova“, odnosno zajedničkog (ko)prisustva osuđenika, žrtve i publike, između kojih se, možemo pretpostaviti,

6) Autopoetička povratna sprega, koju definiše Erika Fišer Lihte, afirmiše koncept da izvedbu ne može kontrolisati pojedinac, što je značajno za naša kasnija razmatranja.

7) Još jedan bitan element restorativnog procesa je reintegrativno osramoćavanje, poteklo iz azijskih i afričkih kultura, koje praktikuju ceremonijalno javno sramoćenje prestupnika praćeno njegovim pokajanjem i ponovnim prihvatanjem. Umesto isključivanja, osude, stigmatizacije i segregacije, koje su svojstvene klasičnom krivičnom pravnom sistemu, reintegrativno osramoćavanje praktikuju inkluziju i podršku, čime se jačaju povezanost, solidarnost i kontrola u zajednici i osigurava ostanak prestupnika na pravom putu.

ostvaruje emocionalna, fizička i energetska razmena. Za oba ova procesa značajno je to da su javna i podrazumevaju određenu formu dijaloga između učesnika, bilo da je u pitanju dijalog u klasičnom smislu, ili je reč o dijalogu koji se, u vidu primene neke od tehnika primenjenog pozorišta, vodi između izvođača i publike (Kovačević, Batrićević, 2021).

Oснаživanje svih učesnika, u jednom slučaju žrtava, osuđenika i zajednice, a u drugom izvođača i publike, predstavlja ključni element restorativnog procesa. Ovo se određuje kao multidimenzionalni socijalni proces koji pomaže pojedincima da steknu kontrolu nad svojim životima, što će im pružiti snagu za rešavanje problema, koja je važna, kako za živote pojedinaca, tako i za zajednicu i društvo u celini.

Na kraju, i pozorišna izvedba i restorativni proces sadrže ritualne elemente, budući da su i sami potekli iz rituala, pri čemu se koncept restorativne pravde umnogome oslanja na prakse ritualne razmene.

RESTORATIVNA PREDSTAVA

Iz svega navedenog sledi da se restorativni procesi⁸⁾, vođeni idejom restorativne pravde iz perspektive studija izvođenja, daju propoznati, pre svega kao kulturalne izvedbe, prema svemu izloženom u ovom radu. Doprinos studija izvođenja penologiji je nedvosmislen, dok bi tek trebalo ispitati na koji način i u kojoj meri penologija može doprineti studijama izvođenja. Ovaj doprinos ogleda se, pre svega, u uočavanju restorativnog karaktera pozorišnih izvedbi u zatvorima, zbog čega u okvirima

.....
8) Podsetimo se da je restorativni proces afirmisan u međunarodnim konvencijama i ostvaruje sve širu primenu kroz: posredovanje između žrtve i učinioca, porodične i društvene rasprave, programe intervencije od strane žrtve, krugove kašnjanja, krugove mirotvorstva, panela na kojima se žrtva obraća učiniocima, rada u korist žrtve ili lokalne zajednice, grupa u okviru društvene zajednice za podršku žrtvama ili učiniocima krivičnih dela. Suštinu restorativnog pristupa čine: komunikacija i dijalog između učinioca krivičnog dela, žrtve i predstavnika zajednice, a njegovo težište je upravo na samom procesu, dok je krajnji ishod potisnut u drugi plan.

našeg istraživanja uvodimo pojam *restorativne predstave*, da bismo uže definisali izvođenje jedne „inscenacije“ u zatvoru, iako to nije inscenacija u pravom smislu reči, jer kontekst njenog izvođenja nije institucija umetnosti, pa su i njeni ciljevi drugačiji.

U ovom slučaju, izvedba postaje poseban instrument socijalizacije i vaspitanja, ona doprinosi emancipaciji i osnaživanju onih koji u njoj učestvuju, bilo da je reč o, uslovno rečeno, izvođačima ili publici. Takvo osnaživanje, sprovedeno kroz restorativnu predstavu poprima restorativni karakter, kada su njegovi učesnici i publika učinioci i/ili žrtve krivičnih dela. U slučaju restorativne predstave, trenutak osnaživanja bi se mogao povezati sa tzv. reintegrativnim sramoćenjem⁵⁾, o čemu je bilo reči, i prihvatanjem koje zajednica i žrtva nude prestupniku, odnosno obeštećenjem i zadovoljenjem koje zajednica i prestupnik pružaju žrtvi.

„Vraćanje duga zajednici“, kao jedan od ciljeva restorativnog procesa, ogleda se u mogućnosti prestupnika da publici predstave pažljivo osmišljenu i pripremljenu inscenaciju, dok se reintegracija prestupnika i žrtve u zajednicu, njihovo međusobno prihvatanje i uslovno rečeno – pomirenje, prepoznaje u aplauzu publike na kraju izvođenja.

Drugim rečima, prilikom izvedbi restorativne predstave, restorativni procesi se realizuju na sledeći način: izvođači (prestupnici i/ili žrtve) kroz umetnički čin koji priređuju, osmišljavaju i izvode za publiku, dele svoja osećanja sa prisutnima, ostvaruju „svoju pravdu“ služeći se mehanizmima inscenacije, a zajednica im fizičkim i emocionalnim prisustvom, zauzvrat, potvrđuje podršku na putu (re)socijalizacije. Zbog toga se i o restorativnom karakteru izvedbi naročito može govoriti u situacijama kada učešće učinilaca krivičnih dela u pozorišnom radu ima kao cilj učenje novih znanja i veština (posebno socijalnih), kako bi im se omogućila lakša i efektivnija socijalna reintegracija u zajednicu.

Na osnovu svega pomenutog postaje jasno koliko je pojam kulturalne izvedbe, i iz nje proistekao koncept

restorativne predstave osuđenih lica, suštinski blizak ideji restorativne pravde, odnosno procesima koji iz nje proizlaze.

RESTORATIVNA PREDSTAVA NJENA PRIČA U KAZNENO-POPRAVNOM ZAVODU ZA ŽENE U POŽAREVCU

Restorativna predstava *Njena priča*, nastala je na radionicama kreativnog pisanja i na pozorišnim radionicama u Kazneno-popravnom zavodu za žene u Požarevcu. Učešće je uzelo dvanaest osuđenica, koje su ispoljile sklonost ka pisanju i glumi. *Njena priča* je pripravljena od početka 2017. do početka 2019. i izvedena je u dva navrata, 21. 12. 2018. i 26. 12. 2018. godine.

Cilj ove restorativne predstave je bio da se, kroz radionice kreativnog pisanja, a zatim i pozorišne radionice, stvori mogućnost za izraz, elaboraciju i osveščivanje kažnjenica koje su bile i žrtve i počinioci krivičnih dela nasilja u porodici. Ideja je bila da se, kroz pripremu restorativne predstave, kreira odgovor i mogućnost prevazilaženja traumatičnih situacija iz prošlosti. Literarni materijal je imao dvostruku funkciju – da posluži kao elaboracija, uviđanje, preuzimanje odgovornosti, a pozorišne radionice su istovremeno pružile priliku da se iskažu na drugačiji, estetizovan način i sagledaju svoje postupke iz drugog ugla.

Prema rečima profesorke Milene Dragičević Šešić: „Osnovni cilj pozorišta jeste, da delujući u jednoj sredini, uoči probleme svakodnevnog života stanovnika, napravi predstavu o tome, angažujući veći broj zainteresovanih ljudi te sredine i da, zatim, tu predstavu izvodi prvenstveno na području te zajednice, nastojeći da za vreme i nakon predstave uspostavi kreativan odnos sa publikom, provocirajući je da razmišlja o svakodnevnim problemima i o mogućnostima da svojom ličnom i kolektivnom akcijom učini nešto na prevazilaženju i savladavanju svakodnevice“ (Dragičević Šešić, 1992: 37).

Proces rada odvijao se u dve faze. Tokom prve, osuđenice su učestvovala u radionicama kreativnog pisanja,



Iz predstave **Njena priča**, foto: Uprava za izvršenje krivičnih sankcija

koje su za krajnji rezultat imale potpuno autentičan tekst za pozorišnu predstavu, da bi se tokom druge faze pripremala za izvođenje predstave pred publikom.

Tokom prve faze radionica koje su bile posvećene upoznavanju, osuđenice su imale priliku da govore i pišu o sebi, bez naših navođenja na prošlost ili krivično delo koje su učinile. Objasnjeno im je da, od njihovih literarni radova, želimo da kreiramo predstavu koja će, počevši od teksta, pa do finalnog izvođenja pred publikom, biti originalni umetnički izraz njihovih misli i osećanja. Među opštim temama, kao što su sloboda, pravda, ljubav i svrha života, brzo su se izdvojile teme o kojima su osuđenice najviše želele da pišu. To su bili događaji iz njihovih prošlosti, dela koja su počinile, sa posebnim akcentom na želji da spreče druge da počine isto.

Naime, svaka od dvanaest osuđenica, koliko ih je učestvovalo u radionicama kreativnog pisanja i pozorišnog stvaralaštva, pre dolaska na izdržavanje kazne, bila je izložena nekom obliku nasilja (Batrićević, Kovačević,

2021). Većina njih je osuđena upravo zbog krivičnog dela ubistva svojih zlostavljača (supružnika, makroa i zeta), dok je manjem broju kažnjenica izrečena zatvorska kazna zbog privrednog kriminala.

Radionice kreativnog pisanja, koje su prethodile ovoj predstavi, bi po pravilu počinjale izražajnim čitanjem onoga što su napisale. Učesnice su pisale radove na slobodne ili zadate teme, prvo u formi poezije, a zatim proze, izražajno ih čitajući, a potom i analizirajući pred drugim osuđenicama. Paralelno sa tim, usmeravane su da tok njihovih diskusija bude u pravcu rešavanja problema o kojima pišu, a koji ih se najviše tiče. Upravo je to postalo glavna ideja ove restorativne predstave – kako pomoći drugome da, u sličnoj situaciji, ne poćini isto delo, već da nađe snagu za promenu.

Radionice su imale cilj da ohrabre učesnice da se, u formi slobodnog stiha, jezikom poezije i proze, izraze pred drugima, a rad na zajedničkom cilju doprineo je njihovom zbližavanju i povezivanju. Posebno je interesantno da su se, između nekih osuđenica koje ranije nisu bile u dobrim odnosima, upravo tokom ovog kreativnog procesa, razvile prijateljske emocije (Batrićević, Kovačević, 2021).

Glavna protagonistkinja predstave je žena – žrtva nasilja u porodici, ekonomski nezavisna, razapeta između želje da sa decom napusti supruga zlostavljača, i nerazumevanja patrijarhalne sredine oličene u ocu i bratu, koji takav čin smatraju sramotnim i nedopustivim. Tokom ovih previranja, na sceni se pored protagonistkinje smenjuju anđeo, koji joj govori da postupi ispravno i napusti supruga, i đavo, koji je podstiče da ga liši života. U jednom trenutku ona sanja da pokušava da ubije muža, kada se pojavljuje anđeo u vidu ostalih jedanaest osuđenica koje u poslednjem trenutku uspevaju da je od toga odvrate. One joj upućuju reći utehe, nagovaraju je da ode od zlostavljača, da ne poćini zločin, grle je i hrabre. Ona se budi i odlučuje da to ni u stvarnosti ne učini, već da nasilnika napusti i potraži pomoć. Poruka je jasna – tama ne može oterati tamu, i da zajednica igra ključnu ulogu u blagovremenom vraćanju na pravi put.

Osuđenica koja je igrala glavnu ulogu, u stvarnosti, nažalost, nije posupila onako kako je učinila u snu. Zato je za nju ovo izvođenje imalo poseban emotivni značaj, jer je kroz to iskustvo, na simboličan način probala da ispravi sopstvenu grešku iz prošlosti. Ona je prošla put od žrtve, preko progonitelja, do protagonistkinje, kada je konačno dobila priliku da tokom izvođenja proživi vlastito iskustvo, u drugačijem svetlu, i utiče na druge da ga ne ponove.

Restorativna predstava *Njena priča* izvedena je prvo za osuđenice iz zatvorenog i iz poluotvorenog bloka Zavoda za žene u Požarevcu, gde je naišla na izuzetno emotivan i topao prijem – osuđenice su plakale, identifikovale su se sa protagonistkinjama i saosećale sa njima (Batrićević, Kovačević, 2021). I na ostale osuđenice je, učestvovanje u samom procesu pripremanja i izvođenja predstave, delovalo oslobađajuće, pomoglo im je da prevaziđu tremu i stid zbog pojavljivanja pred drugim osuđenicama i predstavnicima zajednice, nakon onoga što su učinile i da se oseće prihvaćeno i osnaženo.

U restorativnoj predstavi *Njena priča* posebno je naglašen mehanizam takozvanog, reintegrativnog postidiživanja, odnosno reintegrativnog sramoćenja koji predstavlja jedan od najznačajnijih elemenata restorativnog procesa (Kovačević, Batrićević, 2021).

Naime, reć je o tome da neke od osuđenica u prvom trenutku nisu želele da učestvuju u pozorišnoj predstavi koja bi bila izvedena pred publikom, jer su se, po svedočenjima, stidele svoje prošlosti (Batrićević, Kovačević 2021). One su smatrale da, kao žene koje su učinile najteža krivična dela, uopšte ne treba da se pojavljuju pred publikom, kao oličenjem zajednice, a još manje da o tim delima javno govore. U tom smislu, one su na neki način ispoljile sklonost ka autostigmatizaciji i dodatnom isključivanju sebe iz društva, pored iskljućenosti i izolovanosti, koje su ih nužno pratile tokom izdržavanja zatvorske kazne. Međutim, kada su svoja osećanja i radove podelile sa drugim osuđenicama na radionicama kreativnog pisanja, a zatim i kroz pozorišni rad, naišle su

na odobravanje i prihvatanje od strane drugih uključenih u proces.

Ova restorativna predstava pred publikom – novinarima, nevladinim organizacijama, zaposlenima u ovoj ustanovi, kao i pred drugim osuđenima (uključujući i one koje nisu učestvovala u ovom programu) pomogla je osuđenima da, posredstvom reintegrativnog sramoćenja, ali i kroz druge restorativne elemente (priznanje, pokajanje, praštanje, iskazivanje želje da se u budućnosti postupi drugačije) pokrenu želju za promenom (Batrićević, Kovačević 2021).

Kako je naglašeno prilikom razmatranja osnovnih odlika i načela restorativnih procesa, oni podrazumevaju nastojanje da prestupnici, bilo stvarno ili simbolično, svojim postupcima, radom, angažovanjem, gestovima i stvaralaštvom, pokušaju da „vrate dug zajednici“, da se iskupe za delo koje su učinili. Restorativna predstava prestupnicima upravo pruža tu mogućnost, da kroz umetnički rad sa pozorišnim elementima, zajednici omoguće neko estetsko zadovoljstvo. Pritom, kada je reč o restorativnoj pravdi kao i restorativnoj predstavi, u oba slučaja akcenat je na procesu, a ne krajnjem ishodu.

Naime, u svakom restorativnom procesu, mnogo veći značaj ima sam postupak nego njegov konačni rezultat – u slučaju restorativnog procesa koji se ne služi umetničkim sredstvima, to je sam postupak izmirenja i obeštećenja, dok je kod predstave u prvom planu sam proces telesne, emocionalne i energetske razmene koji se realizuje sa zajednicom i koji ima prednost nad estetskim kvalitetima predstave.

Imajući u vidu dosadašnju uspešnu primenu pozorišnih tehnika u svrhu socijalne reintegracije osuđenih lica, uvođenje pojma restorativne predstave u praksi kao i teoriji, čini se sasvim opravdanim. Uvođenje ovog pojma u teoriji, otvorilo bi prostor za širu afirmaciju i primenu restorativne predstave kao inovativnog metoda rada sa kazneno-popravnim populacijom u praksi. Istovremeno, time bi se doprinelo koncipiranju autentičnog programa rada sa osuđenim licima, praćenje njegovog sprovođenja

i efekata, kako na aktuelno stanje, ponašanje, osećanja učesnika, tako i na uspešnost (re)socijalizacije, odnosno stepen recidivizma. Upravo ideja restorativne pravde izdvaja restorativnu predstavu osuđenih lica od ostalih formi zatvorskog pozorišta, kao krovnog izraza kojim se obuhvataju raznovrsne prakse kulturalnih izvedbi o čemu je bilo reči.

Restorativna predstava svoju sadržinu, koja je po pravilu vezana za tematiku kriminaliteta, zatvora, represije, marginalizacije prestupnika, viktimizaciju, itd, u formi kulturalne izvedbe sa zajednicom realizuje shodno ključnim načelima restorativnog procesa – a to su: neformalnost, okupljanje svih zainteresovanih strana, javnost, dijalog, slobodno izražavanje emocija, reintegrativno sramoćenje, iskazivanje zahvalnosti žrtvi i zajednici, oprostaj, izmirenje, vraćanje duga zajednici, podrška zajednice, ponovno prihvatanje žrtve, ali i prestupnika, itd. Istovremeno, sinergija transformativnih snaga restorativnog procesa i svake izvedbe, čini restorativnu predstavu izuzetno delotvornim instrumentom koji, pored socijalne reintegracije osuđenih lica, vodi ka slobodnom životu, po isteku kazne. Ona je zapravo prvi korak, međa i „veliko finale“ zatvorskog života, sa jedne, i osvajanja slobode van zidova zatvora, sa druge strane.

BIBLIOGRAFIJA

- Arent, Hana, *O slobodi i autoritetu*. Gradska narodna biblioteka Žarko Zrenjanin, Zrenjanin, 1995.
- Aristotel. *Nikomahova etika*. Beograd, BIGZ, 1980.
- Batrićević, Ana, Kovačević, Marina. *Restorativni performansi i resocijalizacija osuđenih lica*. Zbornik Instituta za kriminološka i sociološka istraživanja, 2021.
- Boal, Augusto. *Pozorište potlačenog*. Beograd, Prosveta, 2004.
- Dragičević Šešić, Milena. *Umetnost i alternativa*. Institut za pozorište, film, radio i televiziju; Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 1992.
- Dragičević Šešić, Milena. *Umetnost i alternativa*. Beograd, Clio, 2012.

- Fischer Lichte, Erika. *Estetika performativne umjetnosti*. Sarajevo–Zagreb, Šahinpašić, 2009.
- Fuko, Mišel. *Nadzirati i kažnjavati. Sremski Karlovci*. Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1997.
- Ibersfeld, An. *Čitanje pozorišta*. Vuk Karadžić, Beograd, 1982.
- Ilić, Vlatko. *Uvod u novu teoriju pozorišta*. Nolit/Alterra, Beograd, 2011.
- Jevtović, Vladimir. *Uzbudljivo pozorište*. Beograd, Janus, 2001.
- Jovičević, Aleksandra, Vujanović, Ana. *Uvod u studije performansa*. Fabrika knjiga, Beograd 2006.
- Knežić, Branislava. *Obrazovanje osuđenika: način da se bude slobodan*. Beograd.
- Kovačević, Marina, Batričević Ana, *Njihova priča – od kreativnog pisanja osuđenica do restorativnog pozorišnog performansa*. Kultura, br. 170–171, str. 245–261, 2021.
- Medenica, Ivan, *Vidovdan i njegove izvedbe: 1989–2014*. Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti 25/26, FDU, Beograd 2014.
- Mil, Džon Stjuart. *O slobodi*. Filip Višnjić, Beograd, 1988.
- Petrović, V., Jovanić, G. *Uticao radnog angažovanja osuđenih na deprivaciju slobode*. Zbornik Instituta za kriminološka i sociološka istraživanja, 37(1); 35–51, 2018.
- Platon. *Država*. BIGZ, Beograd 1976.
- Ristić, Irena, Ilić, Vlatko. *Theatre within the context...and not just theatre – Pozorište u kontekstu... i ne samo pozorište*, Hop. La! Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 2016.
- Ristić, Irena. *Početak i kraj kreativnog procesa*. Hop.La! Beograd, 2010.
- Stevanović, Zoran. *Tretman osuđenika u zatvorskom sistemu Srbije*. Izdavač Institut za kriminološka i sociološka istraživanja, Beograd, 2014.
- Stevanović, Zoran. *Zatvorski sistem i tretman osuđenih lica u Srbiji*. Doktorska disertacija, Fakultet za specijalnu edukaciju i rehabilitaciju Univerziteta u Beogradu, 2010.
- Stevanović, Zoran. *Zatvorski sistemi u svetu*. Institut za kriminološka i sociološka istraživanja, Beograd, 2012.
- Tarner, Viktor. *Od rituala do teatra*. August Cesarec, Zagreb, 1989.
- Vasiljević Prodanović, Danica. *Teorije kažnjavanja i njihove penološke implikacije*. *Specijalna edukacija i rehabilitacija*, 10(3), str. 509–525, 2011.
- Vigotski, Lav Semjonovič. *Psihologija umetnosti*. Nolit, Beograd, 1975.

Piše > Sunčica Milosavljević

Kulturom protiv nasilja: društvo nasilja i vapaj za ljudskošću

Uvereni da je ekstremno nasilje kom smo svedočili u maju ove godine rezultat dugotrajnog i nimalo slučajnog moralnog sunovrata u našem društvu i da se posledice ne mogu lečiti silom, niti to mogu činiti vinovnici ovakvog stanja, već da je potrebno rekonstruisati humanističke osnove društva, zajedničkim delovanjem kulture i obrazovanja, umetnici i aktivisti Reprezentativnog udruženja u kulturi BAZAART¹⁾ posvetili su svoju godišnju konferenciju temi *Kulturom protiv nasilja*.²⁾

Fokus skupa bila je uloga kulture i kulturnog obrazovanja u prevenciji i medijaciji nasilja prvenstveno među mladima, u smislu dobiti koje zastupljenost kulture u obrazovanju može doneti deci, roditeljima,

1) BAZAART, Reprezentativno udruženje u kulturi za naučnoistraživačke i edukativne delatnosti

2) Deveta naučno-stručna konferencija sa međunarodnim učešćem, posvećena saradnji kulture i obrazovanja, realizovana je 2–4. 7. 2023. godine u UK Parobrod i KC Magacin u Kraljevića Marka u Beogradu, uz podršku Ministarstva kulture Republike Srbije i Sekretarijata za kulturu grada Beograda.

nastavnicima i školi, te umetnicima i profesionalcima u kulturi, odnosno društvu u celini.

Osim niza radionica, prezentacija i predstava koje su predstavile primere uspešne primene kreativnih i participativnih metoda u obrazovanju i vaspitanju, organizovane su dve panel diskusije u saradnji sa redakcijom časopisa *Liceulice*. Razgovori na teme *Kultura nasilja* i *Kultura protiv nasilja* okupili su psihologe, nastavnike, umetnike i umetničke pedagoge, sa kojima su u *Forumu* diskutovali brojni vaspitači i nastavnici.

U prvom panelu – *Kultura nasilja* – govorili su novinar Stefan Slavković kao voditelj, Đurđa Timotijević, psihološkinja i psihoterapeutkinja, Vesna Vojvodić Mitrović, profesor srpskog jezika i književnosti i Pavle Jerinić, glumac i dramski pedagog. Drugi panel – *Kultura protiv nasilja* – vodila je slikarka i novinarka Dunja Karanović, a učestvovali su Milena Dragičević Šešić, teoretičarka kulture, Olja Jovanović, psihološkinja i Miloš K. Ilić, pisac i voditelj kreativnih književnih radionica za mlade. U *Forumu* su učestvovali svi panelisti i publika.

Cilj panela bio je da se mapiraju pretpostavke za prevenciju nasilja među mladima putem kreativnog i kulturnog obrazovanja, najpre kroz kritički osvrt na trenutno stanje (u prvom panelu), potom ukazivanjem na dobrobiti koje kreativne i kulturne prakse mogu doneti u građenju nenasilnog i saradničkog etosa među mladima i u obrazovanju uopšte (u drugom panelu), te stvaranjem prostora za javni i otvoreni dijalog među svim zainteresovanim stranama (u *Forumu*).

Dok je prvi panel – *Kultura nasilja* – sagledao svoju temu sa velikom jasnoćom i iz brojnih perspektiva, upućujući i na razloge poraznog stanja u obrazovanju i široj društvenoj sredini, drugi – *Kultura protiv nasilja* – pokazao je da tek treba istražiti vaspitni i transformativni potencijal kulture i umetnosti u školi i društvu. *Forum* je, najzad, otkrio veliku uznemirenost pre svega zaposlenih u obrazovanju i potvrdio koliko nedostaju prilike za dijalog, i to ne samo u situacijama velikih društvenih kriza, već i u normalnim okolnostima, kako u okviru pojedinačnih resora i oblasti, tako i na svakom drugom nivou.

Kroz diskusije u okviru Konferencije pitanje odnosa između kulture i nasilja je tek načeto, a nama je, kao autorima i organizatorima programa, ostala obaveza da damo doprinos njegovoj razradi. Stoga ćemo u ovom članku dati pregled nekih relevantnih teorijskih pretpostavki i interdisciplinarno uporediti njihove koncepte.

KULTURA I NASILJE: POSTOJEĆE STANJE

Iako je uticaj koji kultura i kulturno obrazovanje mogu imati na prevenciju nasilja implicitno jasan, pokazalo se da nije jednostavno 'uhvatiti' srž te veze. Stiče se utisak da su se obrazovna i kulturna teorija i praksa u našoj sredini retko fokusirale na prirodu ove povezanosti, za šta može postojati više razloga.

Već u smislu teorije i nauke, pokazuje se marginalizovanost teme. S jedne strane, strategije društvenog suprotstavljanja nasilju izučavaju se u okviru Mirovnih studija koje kod nas još uvek nisu šire

zastupljene³⁾. S druge, akademski krugovi u oblastima umetnosti i kulture sporo razvijaju interesovanje za proučavanje uloge kulture i umetnosti u ostvarivanju širih društvenih ciljeva (poput promocije raznolikosti, socijalne kohezije, zastupanja ljudskih prava, pa i samog kulturnog obrazovanja). Pored toga, izučavanje društvenih funkcija kulture i umetnosti je kros-disciplinarna oblast za kakvu je, posebno u vremenima ugrožene demokratije, potrebno vreme da se izgrade disciplinarni kapaciteti i izbori naučni prostor.

U smislu prakse, uključivanje kulture u prevenciju nasilja nije retkost u našoj sredini, ali je takođe zastupljeno uglavnom u oblastima koje društvo posmatra kao marginalne. Prisutno je u iskustvima organizacija civilnog društva koje se bave prevencijom i medijacijom nasilja i konflikta, najčešće u multietničkim sredinama, a od skora i vezano za prisustvo migrantske populacije. Široko se koristi u neformalnom obrazovanju dece i mladih za prihvatanje raznolikosti i nenasilne komunikacije, što takođe tipično sprovode organizacije civilnog društva. Pojedini nastavnici u formalnom obrazovanju takođe koriste kulturni i kreativni izraz za razvijanje tolerantnih i inkluzivnih stavova učenika (Forum teatar je posebno široko rasprostranjena tehnika jer je svojevrmeno promovisana kroz program *Škola bez nasilja*). Po pravilu su ovakve prakse uspešne, neretko i inovativne, ali ostaju nevidljive jer ih sprovode subjekti koji ne uživaju veće društveno poštovanje: to su s jedne strane nevladine, odnosno organizacije civilnog društva, koje su neretko i same objekat nasilja, a sa druge obrazovne ustanove koje su, nažalost, takođe osetno udaljene ka margini društvenog vrednovanja i pažnje.

Može se zaključiti da su u našem društvu realno prisutne kompetencije i iskustvo za primenu kulture u

.....
3) Na Fakultetu političkih nauka Univerziteta u Beogradu postoji Naučnoistraživački Centar za studije mira, osnovan 2008. godine. U oblasti neformalnog obrazovanja, mirovnim studijama bavi se veći broj organizacija civilnog društva, videti na primer: <https://www.cms.hr/hr/izgradnja-mira-u-srbiji/adresar-organizacija-iz-srbije>

prevenciji nasilja i moderaciji posledica nasilja, ali da društvene situacije za njihovo praktikovanje, a time i proučavanje, nisu etabrirane.

DRUŠTVO NASILJA

Objašnjenje za ignorisanje umeća i iskustava koja mogu delovati blagotvorno u alarmantnoj aktuelnoj situaciji valja potražiti kroz analizu društva iz aspekta upravo mirovnih studija, pošto one za svoj glavni predmet proučavanja imaju nasilje shvaćeno kao suprotnost i antipod miru.

Ova relativno mlada naučna oblast nasilje posmatra iz perspektive društva i jasno prepoznaje značaj i mesto kulture u uspostavljanju i održavanju ne/nasilnog društva. *Vis-a-vis* fenomenološkom nivou, odnosno pojavama *direktnog nasilja* u društvu, postavlja generički nivo, prepoznajući one sistemske odlike i mehanizme koji rađaju i održavaju tzv. *strukturno nasilje*.

Proučavanje strukturnog nasilja uvodi pojmove od velikog značaja za našu temu. Johan Galtung, autor ovog koncepta, tumači ga kao oblik nasilja gde određene društvene strukture koriste institucionalnu moć da građane spreče da ostvare svoje osnovne potrebe – opstanak, blagostanje, identitet i slobodu.

Kao simptome strukturnog nasilja, autor navodi institucionalizovane oblike nacionalizma, etnocentrizma, rasizma, seksizma, elitizma i druge, a kao stepene strukturnog nasilja uočava „strukturno uslovljeno siromaštvo“ i „strukturno uslovljenu represiju“. Svi autori koji su proučavali ovu oblast povezuju strukturno nasilje sa društvenom nejednakošću i neravnopravnošću koje dramatično rastu u savremenim društvima.

Prema ovom konceptu, dakle, pojave direktnog, pojedinačnog nasilja posmatraju se kao ispoljenja strukturnog, društveno zasnovanog, institucionalizovanog nasilja, a uzroci se traže u sistemskom kršenju, pre svega, načela socijalne pravde. Postaje jasno da društvo koje počiva na temeljima sistemskog nasilja ne želi da afirmiše



Kulturom protiv nasilja, foto: Marko Stojanović Nektan

snage i ekspertizu koja bi u suštini delovala protiv samih osnova takvog sistema.

KULTURA NASILJA

U zavisnosti od stepena zastupljenosti strukturnog nasilja, možemo govoriti o prisustvu *kulture nasilja* u društvu. Kultura nasilja je kulturni obrazac koji nastaje u društvu gde vlada strukturno nasilje. Služi tome da se svako nasilje – fizičko i direktno ili strukturno i institucionalizovano – legitimizuje, odnosno učini moralno prihvatljivim. Tada se rađa i *kulturno nasilje* – ugrožavanje ili oduzimanje prava ljudima na ispunjenje njihovih potreba i potencijala, koje se sprovodi i pravda kroz kulturu. Kulturno nasilje građanima ograničava ili onemogućava samoostvarenje u svim poljima, a naročito u polju identiteta i lične slobode, jer legitimizuje šovinizam, homofobiju, rodnu diskriminaciju, versku netolerantnost, socijalnu isključenost i eksploataciju potlačenih i marginalizovanih osoba i tako dalje.



Kulturom protiv nasilja, foto: Marko Stojanović Nektan

Kulturno nasilje ima ključnu ulogu u održavanju nasilnog društva. Naime, kada se, kroz proces internalizacije⁴⁾, postigne usvajanje nasilja kao normalnosti, stvaraju se uslovi da se nasilje u društvu perpetuira. Zatvara se krug koji počiva na tri stožera: direktnom, strukturnom i kulturnom nasilju. Ključni značaj kulture za održavanje društva nasilja leži u njenoj trajnosti: dok je direktno nasilje na nivou pojave i zapravo kratkotrajno, a strukturno nasilje vezano za institucionalne cikluse koji su takođe ograničenog trajanja, kultura, kao sistem vrednosti, čini konstantu nasilja, njegov dugoveki preduslov. Upravo zbog toga se sa borbom protiv nasilja u društvu mora otpočeti nastojanjima da se kultura nasilja prevede u kulturu mira.

4) Ivan Vidanović definiše internalizaciju kao pojam koji označava prenošenje izvesnih spoljašnjih normi, standarda, odnosa i akcija na unutrašnji, mentalni plan, koji se, tako, doživljavaju kao vlastiti. *Rečnik socijalnog rada*, Vidanović, Beograd, 2006.

KULTURA MIRA

Kultura mira je kultura nenasilnog dijaloga. Postiže se razvojem vrednosti, stavova, načina ponašanja i načina života koji odbacuju nasilje, i uzroke sukoba rešavaju kroz dijalog i pregovore.⁵⁾

Unesco navodi obrazovanje kao ključnu platformu za ostvarenje i održanje mira, kroz afirmisanje svih ljudskih prava, rodne jednakosti i demokratske participacije, tolerantnosti i solidarnosti. Preporučuje se da se nenasilje i nenasilna komunikacija razvijaju kroz obrazovanje od najranijeg uzrasta.

Zanimljivo je da se u deklaracijama i preporukama koje dolaze sa najviših nivoa globalnog savetovanja, kultura i umetnost retko prepoznaju kao polje delovanja. Kultura se sagledava kao jedno od osnovnih ljudskih prava, vezano za identitet i izražavanje, ali tek sporadično i kao moćni faktor promene u uobličanju stavova pojedinaca, zajednica i društava, njihovih odnosa u socijalnoj sredini i prema prirodnom okruženju. Takođe, zbunjuje to što se u kontekstu tumačenja kulture kao ljudskog prava, pod kulturnom praksom prepoznaju, pojednostavljeno rečeno, obredi zajednica s jedne strane, a sa druge elitna umetnost, dok ogromno polje kreativnosti koje leži između njih kao da izmiče pogledu tvoraca globalnih dokumenata.

Shvatanje da je kreativnost ono načelo ljudskosti koje se prirodno suprotstavlja načelu nasilja, dolazi od praktičara. Polje kreativnosti je istovremeno ono polje u kom je moguće sprovesti najrazličitije vidove savremenog kulturnog delovanja i uticati na promenu mišljenja i ponašanja učesnika.

I u osnovi naše teze – *Kulturom protiv nasilja* – leži pretpostavka da nenasilje i nenasilnu komunikaciju treba učiti kroz kreativno iskustvo koje samo po sebi predstavlja jedno od najupečatljivijih i najmoćnijih iskustava učenja.

5) Rezolucije UN A/RES/52/13: *Kultura mira* i A/RES/53/243, *Deklaracija i Program akcije za kulturu mira*

KULTURA NENASILJA

Jedan od prvih programa koji promovišu nenasilnu komunikaciju još je 60-ih i 70-ih godina 20. veka na američkom Jugu razvio klinički psiholog Maršal Rozenberg. Postaknut iskustvima rada u zajednici na ostvarenju rasne integracije u školama i rada sa decom sa teškoćama u učenju, a sa osloncem u savremenim psihološkim istraživanjima i teorijama, Rozenberg je razvio metod za učenje nenasilne komunikacije.⁶⁾

Rozenbergov metod primenjiv je u prevenciji i rešavanju sukoba kako u ličnim, tako i u institucionalnim odnosima, s krajnjim ciljem izgradnje društvenih odnosa zasnovanih na poštovanju i saradnji, namesto na paradigmi dominacije. Iako je centriran na jezik i veštine iskazivanja i aktivnog slušanja, sposobnosti koje razvija daleko su od isključivo verbalnih: *opservacija* (posmatranje realnih okolnosti i činjenica, bez predrasuda), *emocionalnost* (prepoznavanje svojih osećanja), *samo-empatija* (sposobnost prepoznavanja sopstvenih potreba) i *empatija* (razumevanje pozicije drugoga).

Ukoliko prihvatimo da su navedene sposobnosti ključne za osnaživanje pojedinaca da neslaganja rešavaju kroz dijalog namesto kroz sukob i nasilje, umesno je da razmotrimo na koji način kulturna, a među njima prvenstveno kreativna iskustva, doprinose njihovom razvoju.

KULTURA PROTIV NASILJA

RAZVIJANJE SPOSOBNOSTI OPSERVACIJE: I sam je Rozenberg za prve korake u poduci nenasilne komunikacije, u kontekstu rada sa školskom decom, odabrao dramsku strukturu i lutkarski izraz kako bi, kroz dijalog između šakala i žirafe, demonstrirao razliku između nasilne i nenasilne komunikacije. Autor je pravilno procenio značaj plana fikcije koji stvara bezbednu distancu između narativa i likova na sceni, i potencijalno prepoznatljivih

6) Odabir termina 'nenasilna' autor je učinio svesno, sa osloncem na pokrete i studije u oblasti mirovnih politika.



Kulturom protiv nasilja, foto: Marko Stojanović Nektan

situacija i osoba u životu, naročito kada se radi u grupi mladih. Plan fikcije učesnicima omogućuje zaštitu od prozivanja i etiketiranja; pruža im priliku da ispitaju različite vrste postupanja i rešenja za složene situacije, bez trpljenja realnih konsekvenci; i otvara prostor za diskusiju u bezbednom prostoru.

Ove su mogućnosti prisutne već u situacijama tradicionalne recepcije kulturnih sadržaja (čitanje književnog teksta, gledanje filma ili pozorišne predstave, poseta izložbi ili koncertu itd), a mnogostruko se povećavaju u kreativnim situacijama gde učesnici sadržaje stvaraju sami. S jedne strane, oni tada ugrađuju sopstvena iskustva u priču, sliku ili drugi izraz, čime voditelju kreativnog rada, ali i drugim učesnicima, otvaraju uvid u svoje preokupacije. Sa druge, što je naročito bitno, mogu da kreiraju nova iskustva, potencijalno korektivna u odnosu na prethodna koja su neretko nefunkcionalna. Diskusije o sadržajima na planu fikcije, gde se najpre navode opažaji, a zatim se traže tumačenja njihovog



Kulturom protiv nasilja, foto: Marko Stojanović Nektan

značenja, pružaju odličnu priliku za razvoj sposobnosti opservacije i tumačenja opažaja iz više perspektiva. Time što se širi horizont razumevanja i mogućih, višestrukih interpretacija opaženog, smanjuje se preuranjeno zaključivanje i učitanje značenja, kao i podložnost učesnika društvenim predrasudama, a razvija se objektivno i kritičko mišljenje.

RAZVIJANJE EMOCIONALNOSTI: Kulturna iskustva su holistička, sa velikim osloncem na emocionalne kapacitete osobe i po tome se umnogome razlikuju od formalnih obrazovnih iskustava. Susret sa umetničkim delom uvek izaziva emocionalni odgovor koji ravnopravno sa kognitivnim i fizičko-kontekstualnim učestvuje u građenju značenja koje delu pridajemo. Dijalog između dela i publike preduslov je za estetski doživljaj koji stvara iskustvo ravnopravno životnom po intenzitetu i uticaju koji može imati u formiranju osobe, usvajanjem novih, često neočekivanih stanovišta i perspektiva.

Ukoliko emocije posmatramo kao izraz iskrenosti, kako to program o nenasilnoj komunikaciji zahteva, onda zapažamo da kreativna, participativna iskustva ponovo višestruko nadmašuju receptivna, ne samo u pogledu pokretanja emocionalnih sadržaja, već, posebno, u smislu potencijala za kanalisanje njihove dinamike. Stvaralački čin u umetničkim medijima traži emotivno ulaganje i zauzvrat pruža emotivnu nagradu. Spontano izražavanje kroz stvaralaštvo na licu mesta, koje ometa racionalizaciju, omogućava da se ispolje iskrena, često potisnuta osećanja vezana za pitanja koja se istražuju. Zahtev kreativnog rada da unutrašnji sadržaji nađu svoj izraz u umetničkom mediju, vodi ka kanalisanju emocija. Njihova transformacija u jezik medija omogućava da se o njima razgovara posredno, kroz gramatiku estetske refleksije. Uvažavanjem izraza osetljivosti, emocionalnost, koja se u vršnjačkom okruženju mladih često sankcioniše, u kreativnom se kontekstu nagrađuje: osetljive osobe prepoznaju se kao stvaraoci vrednih radova, a ranjivost se prepoznaje kao kvalitet zaslužan za višeslojnost i komunikativnost takvih radova.

RAZVIJANJE SAMO-EMPATIJJE: Pod uticajem različitih uticaja koji imaju za cilj socijalizaciju pojedinca, u savremenim društvima često dolazi do otuđenja osobe od njenih autentičnih potreba. U ovom aspektu, kulturno iskustvo treba da pomogne učesnicima u balansiranju procesa socijalizacije i individuacije, stvaranjem socijalnog okvira podrške u kom učesnici mogu da uspostave vezu sa sopstvenim potrebama i definišu sopstvenu dobrobit. U tom smislu, među iskustvima umetničke recepcije pomenućemo procese poistovećenja koji povećavaju empatske kapacitete pojedinca, a više ćemo govoriti o kreativnom pristupu u radu sa mladima kao kulturnom iskustvu koje se tipično odvija u vršnjačkoj grupi.

Refleksivni praktičari ostavili su brojna svedočanstva o blagotvornom uticaju koji kreativna grupa u kojoj se uspelo sa stvaranjem poverenja, vrši na sve njene članove. U takvim grupama stvaraju se zdravi socijalni odnosi, vladaju poverenje, razumevanje i solidarnost, pruža se

prostor i podrška svim članovima, a diskusije o kreativnim sadržajima ne doživljavaju se kao kritika i napad, već kao konstruktivna opažanja koja donose dobrobit svim članovima grupe. Samopouzdanje i samovrednovanje pojedinaca raste, kao i njihova očekivanja od sebe samih i od aktuelnih i budućih socijalnih odnosa i društvenih situacija. Krajnji ishod ovakvih interakcija je osnaživanje članova grupe za samoformaciju (*autopoiesis*) i samokulturaciju. Veza je u tome što su oba navedena procesa po svojoj prirodi stvaralačka, a iskustva kreativnog rada uče nas da mislimo, da se ponašamo i da delujemo stvaralački.

Takođe, ako se fokusiramo na oblast dramskog izražavanja, zapažamo da kreativna iskustva razvijaju veštinu samoposmatranja kroz fenomen dvostruke perspektive: kada improvizujemo na sceni, istovremeno razmišljamo o logici kojom se rukovodi dramski lik koji zastupamo i posmatramo sebe u situaciji zastupanja. Teorija drame bavila se ovim fenomenom u studijama umetnosti glume; mladim učesnicima, pak, ovo iskustvo donosi široku razvojnu priliku za učenje introspekcije i višeperspektivnosti, kao i otvorenu, neopterećenu povezanost sa samima sobom u činu komunikacije i akcije.

RAZVIJANJE EMPATIJE: Komentatori teorije nenasilne komunikacije ističu da je empatija ključni preduslov za dijalog, jer omogućuje da se razume stanovište sagovornika, koje uslovljava njegov diskurs. Empatični sagovornici uvažavaju međusobna gledišta i pozicije i konstruktivno rade na pronalaženju prihvatljivog, optimalnog rešenja.

Empatija je kvalitet koji se uči iskustveno, kroz različite životne situacije. Ukoliko socijalni kontekst ne pruža adekvatne prilike za razvoj empatije, njih je moguće pronaći ili kreirati na planu umetnosti i fikcije. Emotivni kanal i mehanizmi poistovećenja obezbeđuju učesnicima da stanja i poruke koje delo prenosi usvoje (internalizuju) i ugrade u sopstveno iskustvo i da na taj način uče, već u situacijama aktivne recepcije. Podrazumeva se da je proces učenja intenzivniji kada učesnici aktivno participiraju u sadržajima na planu fikcije. I u ovoj je



Kulturom protiv nasilja, foto: Marko Stojanović Nektan

oblasti kreativna drama među najsnažnijim medijima za učenje. Zastupanje dramskog lika omogućuje da se iskuse misaoni i emotivni tokovi druge osobe i da se njena stanovišta dubinski razumeju. Učestvovanje u dramskim situacijama stvara proživljeno iskustvo komunikacije i akcije, o kojima učesnici istovremeno mogu da reflektuju, zahvaljujući fenomenu dvostruke perspektive. Ponovo se horizonti životnih iskustava proširuju, omogućujući razvoj emotivne inteligencije i anticipacije u socijalnim situacijama.

KULTURNO OBRAZOVANJE ZA NENASILJE

Kroz ovu analizu ocrnali smo odgovore na pitanje na koji način kultura čini protivotrov nasilju: tako što nas kulturna iskustva čine perceptivnim, osetljivim, autentičnim i empatičnim ljudskim bićima.

Jasno se pokazuje takođe da kulturno obrazovanje može da stvori načine i situacije za učenje nenasilne

komunikacije, kao i za usvajanje samih postulata kulture nenasilja.

Ali to nije i ne sme da bude sve.

Bila bi velika greška ako bi se razmatranje dobrobiti zastupljenosti kulture u obrazovanju ograničilo na taksativne ciljeve i parcijalne efekte koje ono donosi. Kulturno obrazovanje nije disciplinarno obrazovanje, već je ono učenje za život. Ukoliko je učenje „proces koji na osnovu usvojenog znanja i iskustva menja ponašanje onoga ko uči“ (GIZ), a kultura i umetnost polje koje za svoju temu ima ljudskost, onda je kulturno obrazovanje, a u njemu posebno kreativna iskustva učenja, škola ljudskosti.

Način učenja koji kultura i umetnost omogućuju, a to se mora posebno naglasiti, razlikuje se od racionalnog učenja. Osnova ovog, u suštini iskustvenog procesa je estetski doživljaj. Džon Džui kaže da estetski doživljaj nastaje kada prodremo do suštine, sagledamo celinu i postignemo *uvid*. Kroz takvo iskustvo rekonstruišemo naša dotadašnja znanja i stavove, drugim rečima – menjamo se.

Svaki vid obrazovanja trebalo bi da teži tome da na holistički način aktivira učesnike i menja njihov pogled na svet. Nije reč samo o uključivanju kulture u obrazovanje, već o promeni čitavog sklopa obrazovnih uslova koji obuhvataju i razvoj kompetencija nastavnog kadra, korišćenje resursa u obrazovanju, načine upravljanja školom, pa, svakako, i nacionalni okvir kurikuluma koji

mora predvideti mogućnosti za iskustveno učenje kroz kulturu i umetnost.

Štaviše, u pitanju je celokupan nacionalni okvir javnih politika, koji bi trebalo da bude zasnovan na humanističkoj viziji razvoja društva i da omogući redefinisavanje uloge i zadataka sistema kulture i obrazovanja u tom razvoju. Kulturno obrazovanje preko je potrebno ne samo školi, već društvu u celini, kako bi nove generacije građana bile pripremljene da gledaju dalje, (sa)osećaju dublje i deluju snažnije od nas.

Govoreći o mestu drame u obrazovanju, što se može proširiti na čitavu oblast kulture i umetnosti, Edvard Bond pisao je svom prijatelju Gaju Vilijamsu:

“Od vrhunskog je značaja da se dramski procesi u životima mladih ne uče i neguju isključivo na ulici. To bi vodilo opstanku ne najjačih, već opstanku onih najmanje sposobnih, a to su oni surovi i nasilni. Drama nije zabava – srce drame je beskompromisni vapaj za ljudskošću“. ⁷⁾

7) *Pismo Gaju Vilijamsu*, prevela: Nataša Milović. Novi Sad, *Scena*, br. 1–2/2014, str. 62–63.

VIVA

SCENSKI DIZAJN

scena

Piše > Dragana Vilotić

Dizajn scenskog prostora na 68. Sterijinom pozorju

Sterijino pozorje, festival nacionalne drame i pozorišta sa programskim ciljem unapređenja pozorišne umetnosti i stimulacije razvoja dramske književnosti, prilika je da se proveri koliko su pozorišni stvaraoci selektovanih predstava u tome uspeli, ne samo na osnovu broja osvojenih nagrada. Krajnji ishod ispunjenja tog cilja trebalo bi da bude relevantno pozorište – umetnost koja govori o onome što društvo danas misli, prikazuje kako se oseća, šta ga dotiče. U tom kontekstu biće razmotreno kako je dizajn scenskog prostora selektovanih predstava tome doprineo ili mogao doprineti i kakva estetska načela izražava zajednički stav autorskog tima.

Među predstavama u Takmičarskoj selekciji izdvaja se jedna tema na kojoj je građen specifični scenski izraz. Predstave u čijem fokusu je odnos dece i roditelja nude najinventivnija rešenja. *Deca* po romanu-poemi Milene Marković (režija Irena Popović Dragović, Narodno pozorište Beograd), *52 herca* Tijane Grumić (režija Mojca Madon, Slovensko narodno gledališče Nova Gorica, Slovenija) i *Yankee Rose* Slobodana Obradovića (režija Miloš Lolić, Beogradsko dramsko pozorište) premijerno

su izvedene 2022. godine ali od masovnog ubistva učenika u školi „Vladislav Ribnikar“ 3. maja 2023. u Beogradu društvo je neizbežno više senzitivisano na temu dece i njihovog razumevanja sveta, a ta tragedija će uticati i na predstave povezane tematike u budućnosti. Sve tri navedene predstave preispituju scenski prostor i moguće načine njegove upotrebe, a važnost tema kojima se bave možemo pripisati umetničkoj „dalekovidosti“ autora – nebrojeno puta predosećaj umetnika nagovestio je velike tragedije, što može biti predmet nekog drugog teksta.

Deca, opera u 17 pesama na muziku Irene Popović Dragović, suprotno konvencijama tradicionalne opere, odvija se u potpuno očišćenom prostoru. Nema kulisa, dekora niti kompleksne tehnologije čija je uobičajena uloga da demonstrira maksimum snage u svim segmentima, uz visok stepen artificijelnosti, čime se opera odvaja od realizma, od života. Scenografiju Miraša Vuksanovića definiše veliki prazan prostor pozornice, bočna postavka stolica za smeštanje hora dece, čija pesma otvara i zatvara glavnu radnju i prati predstavu, i orkestar u dubini. Prostor se aktivira snažnom pevačkom i plesnom izvedbom

glumaca i pevača koji telima i mizanscenom kreiraju odnose i prostore iz poeme Milene Marković. Odličnom kombinacijom mizanscena i sjajne koreografije Igora Koruge, kreirani su dinamični prelazi iz scene u scenu u kojima bi bilo kakav dekor zaista bio suvišan. Ovu ideju nadograđuje i dizajn svetla Milana Kolarevića, koji se suptilno uklapa oslanjanjem na osnovna sredstva – kontrast svetla u dominantno mračnom prostoru, promenu pokreta svetla i korišćene osnovne bele boje. Jedina svetlosna situacija koja odstupa od ovog koncepta i povezuje se sa realnim prostorom jeste scena plesa u disko-klubu i upravo potvrđuje da nema mesta deskriptivnom postupku niti ilustrovanju. Glavni sukob, sukob misli i emocija zbiva se u biću, u devojčici koja rano postaje majka. To je borba ega i okoline u procesu odrastanja i sazrevanja čije su glavno izražajno sredstvo telo i glas, a čestom promenom nosioca uloge ćerke, majke, partnerke i partnera, prevazilazi se podela na glavnu i sporedne i kreiraju kolektivna uloga i kolektivno telo. Čest postupak u ovakvim situacijama je da svi kostimi budu od istog materijala ili u istoj boji. Međutim kostimografkinja Selena Orb želi da istakne dijapazon emocija bića, traži dubinu, boje, različite nijanse, tekstone i oblike. Kostimi su kompleksni, čini ih veliki broj elemenata, sa obiljem detalja, a segmente palete čine plava i crvena boja, guste kao na biblijskim prikazima. Kontrast su lepršavost i radost, postignute transparentnim i sjajnim materijalima pojedinih delova kostima. Između kolektivne tuge i radosti smešteno je jedno lutajuće srce što neprimetno prelazi iz ruke u ruku...

Predstava *Yankee Rose* takođe koristi očišćeni prostor oslonjen na tela izvođača. U odnosu dete-roditeľ, ovde dominira brutalna fokusiranost roditelja, odnosno majke (igra je Danica Maksimović, dobitnica ovogodišnje nagrade) na sebe i svoju karijeru televizijske zvezde rijaliti programa, te je Lolić, koji je i scenograf predstave, postavlja u središte prostora, doslovno kao stub. Često gotovo nepomična, jer joj je telo paralisano skulpturalno oblikovanom šljaštećom, skupocenom



Iz predstave **Yankee Rose**, foto: Dragan Udovičić

haljinom (kostimografkinja Marija Marković Milojev, ovogodišnji laureat), ogromnom frizurom i prenaglašenom šminkom, transvestitske estetike ona se retko kreće, teško seda na visoku stolicu, ali njeno telo držanjem je uvek orijentisano ka kameri, odnosno publici. Tako zacementiranu u svoju narcisoidnu pojavu opslužuje grupa muzičara – enturaž crnih odela sa odsečnim i pametnim songovima ovogodišnje dobitnice nagrade, kompozitorke Nevene Glušice, koji pridržava instrument na kojem majka svira, sin kojeg drži na odstojanju dok je gleda klečeći kraj skuta sjajne haljine ili perfektno izrađene ginjol lutke poznatih ličnosti. U sličnoj poziciji je jedino prebogati ljubavnik, koji je star i leži nepomičan na drugoj strani scene dok joj upućuje izlive ljubavi, nesposoban da joj se fizički približi. Sve deluje potresno, kao da je od tela kreirana fasada, scenografija, neprirodna taman toliko da vas zaplaši brutalnost televizijskog konstrukta realnosti.

Tijana Grumić u dramskom tekstu *52 herca* navikava društvo da razmišlja o univerzalnom prostoru u kojem



Iz predstave **52 herca**, foto: Peter Uhan

smo apsolutno svi, pa i kitovi u moru i astronauti i zvezde kada se nalaze u našoj orbiti. Tanak sloj koji naseljavamo između neba i Zemlje odnosno mora, nužno pokreće misli o smrtnosti i na videlo izbija neizbežan osećaj usamljenosti sa kojom se čovek suočava. Ova tema kao da je bila povod za rediteljku Mojcu Madon i Uršu Vidic, nagrađenu za scenografsko ostvarenje i koautorstvo scenskog prostora na ovogodišnjem Pozorju, da scenski prostor promišljaju na različitim nivoima kako bi stvorile utisak da je čovek, kao što zaista jeste, poveznica svih prostora ukoliko je u budnom stanju, ako razmišlja i postavlja pitanja, kao što to čine deca. Tako se predstava odvija, a scenski prostor širi na okvire van pozorišne zgrade, u dvorištu gde i počinje predstava, odigrana u Novosadskom pozorištu. Odvija se i u holu da bi se naposljetku publika smestila na pozornici i gledala u horizont koji čine redovi praznog gledališta pokriveni plahom, poput mora, a u daljini su fizički modeli kućica čije svetlo izbija kroz male prozore. U rediteljskom, glumačkom i scenskom izrazu predstava se temelji na kontrastu komične estetike klovnova, domaćina

ove pozorišne predstave i realizma zapitane devojčice i dečaka, uz pozorišnu uslovnost da ih igraju mladi glumci, a ne deca. Kostim devojčice, plave, boje večnosti i stabilnosti suprotstavljen je jarkim bojama klovnovske odeće, crvenog nosa i kišobrana, kao i glomaznih frizura i pomalo demode odeće roditelja. Dizajner zvuka Stojan Nemeć koristi različite načine difuzije zvuka kao jasnu poveznicu prostornih nivoa – glas glumice koja proizvodi zvuk frekvencije 52 herca prolama se kroz objekat i doziva publiku iz hodnika zgrade na pozornicu, glas devojčice menja intenzitet u trku od zida do zida preko scensko-gledališnog prostora. I u muzici postoji sladunjavo komična estetika šlagera i jugoslovenskih i američkih pop-rok hitova, napramapostavljena muzici inspirisanoj zvukom najusamljenijeg kita frekvencije 52 herca.

Druga važna tema – tema preživljavanja rata i njegovih posledica bila je dramaturška osnova za postupak građenja prostora i funkcionalne scenografije. Marijela Hašimbegović u predstavi *Što na podu spavaš* prema romanu Darka Cvijetića, u režiji Kokana Mladenovića u središte prostora postavlja metalnu strukturu – hladnjaču, sklonište, gradilište kao poligon ratne mašinerije – te se veći deo predstave odvija u konfrontaciji tela glumaca sa ovom strukturom, čemu je doprineo rad Amile Terzimehić, dobitnice Sterijine nagrade za scenski pokret. Inscenacija svakog rata, pa i onih jugoslovenskih, zahtevan je zadatak za pozorište – rediteljska ideja da ga prikaže kroz sećanja glavnog lika koji je narator predstave (igra ga Darko Cvijetić, čijom knjigom i životom je inspirisana predstava) zahtevala je kreiranje dinamičnog prostora zanimljive estetike uglačanog, sjajnog metala nadograđenog plavičastim i sivim nijansama kostima Marite Čopo i scenskog svetla. Utisak da je sve čisto, iako u ratu nije tako, postaje opravdan jer je vođen izuzetnom toplinom, setom i nadom Cvijetića.

Posebnu grupu čine primeri dizajna scenskog prostora u kojima je potencijal dramskih tekstova mogao biti bolje iskorišćen. Scenski dizajn predstava „Pokojnici“ Branislava Nušića (režija Egon Savin, Crnogorsko narodno

pozorište Podgorica i Centar za kulturu Tivat, Crna Gora) i *Gospođica* po tekstu Ive Andrića (režija i adaptacija Đurđa Tešić, Narodno pozorište Republike Srpske, Banja Luka, BiH/RS) zarobljen je epohom i oslabio je dejstvo izuzetno važnih tema kojima se tekstovi bave. Gramzivost i pohlepa porodice i prijatelja pokojnika, uskogrudost i škrtost „gospođice“, mogli su se snažnije izraziti vizuelnim znakovima kompleksnosti savremenog društva. Dozu arhaičnosti, hermetičnosti i statičnosti komedije *Pokojnik* dali su nejasno odabran dizajn i zelena boja štampe gradskog pejzaža na scenografiji Vesne Popović, kao i konfiguracija prostora sa prolaznom kulisom u pozadini, starim nameštajem u proscenijumu i zastarelom tehnologijom medija (štampane novine, pisma, telefon), pri čemu moderniji krojevi kostima glavne junakinje narušavaju uspostavljenu sliku bez jasnog razloga. U *Gospođici*, u prostoru zanimljive konfiguracije koja asocira na strme ulice Beograda, korišćenjem drvenih dasaka kao dominantnog materijala i velikog broja starih, praznih kofera, scenski prostor scenografkinje Dragane Purković Macan ostao je u raskoraku sa snažnom i neobičnom glavnom junakinjom.

Za inscenacije klasičnih tekstova, savremena postavka je neophodna jer su priče gledaocima dobro poznate ali potrebni su im sveža autorska vizija i ugao posmatranja.

Pozorište relevantno za savremeno društvo podrazumeva svest da svako ko uđe u pozorišno zdanje bilo da kreira, izvodi ili gleda predstavu doprinosi, onome što nemački scenograf Jan Pappelbaum naziva socijalnim kvalitetima pozorišta, i to samo kad ruku i pogled drže uperene na događaje i ljude odmah iza njegovih zidova i vrata, a ne nekuda daleko, u drugi prostor i vreme. Zadatak i početak odgovornog stvaranja u rukama su autora i njihovoj udruženoj poetskoj i estetskoj viziji sveta u kojem živimo. Za ilustraciju Pappelbaumove tvrdnje dodajem da je idealan primer takvog stvaranja rad autorskog tima predstave *Što na podu spavaš* jer spaja autore iz Srpskog narodnog pozorišta, Novi Sad, Gradskog dramskog kazališta „Gavela“ Zagreb (Hrvatska), Narodnog pozorišta Sarajevo i MESS Sarajevo (BiH) i uspeva da otelotvori zajedničku viziju i smisao naše kolektivne tragedije i traume.

Piše > Sandra Nikač

Kvadrijenale u Pragu: scenski dizajn između izložbe i izvođenja

Tokom juna ove godine (od 8. do 18. 6) Prag je ponovo bio mesto održavanja Kvadrijenala scenskog dizajna i scenskog prostora. Ova značajna svetska manifestacija traje još od 1967. Iako bi dužina postojanja ovog događaja mogla da sugeriše tradicionalizam i krutost koncepta i forme, pojavni oblici Kvadrijenala se menjaju iz etape u etapu, reflektujući promene u realizaciji, shvatanju i odnosu prema dizajnu prostora (za igru), kao i njegovoj prezentaciji, odnosno muzealizaciji.

Osim načina prezentacije umetničkih i konceptualnih dometa u polju scenskog dizajna, poslednjih godina se konstantno menja i mesto održavanja ovog festivala. Ovaj put je to bila tržnica Holešovice (*Holešovická tržnice*), koja se nalazi u severnom delu Praga (u istoimenom kraju), na obali Vltave. U pitanju je kompleks zdanja s kraja 19. veka, koji se proteže na ukupno 110.000 m² i sačinjen je od više od četrdeset hala. Sve do osamdesetih godina dvadesetog veka, Holešovice je bila glavna gradska kasapnica. Posle 1983. namena se menja, i danas Holešovice predstavlja eklektičan spoj prave gradske pijace, ali i drugih sadržaja poput restorana, prodavnica tehnike, kao i alternativnog izvođačkog prostora *Jatka78*.

NACIONALNE POSTAVKE

Dva osnovna (takmičarska) segmenta izložbe već decenijama ostala su nepromenjena – to su izložba zemalja i regiona, i studentska izložba. Odgovarajući na opštu temu (*Rare*), postavljenu od strane kustosa Kvadrijenala, komesari/kustosi nacionalnih postavki definišu sopstvene koncepte, i pristupaju realizaciji nastupa države koju predstavljaju (i iz koje dolaze). *Rare* se odnosi na specifične, pojedinačne poetike razvijene kao posledica reevaluacije toga šta znači blizina, prisustvo, ranjivost, ljudski kontakt za koji smo (svi) bili uskraćeni tokom pandemije. Kvadrijenale se vraća sa misijom da ponovo postane mesto razmene i živog kontakta.

Ono što je evidentno gledajući presek postavljenih nacionalnih izložbi ove godine, jeste pluralitet pogleda koji se ogleda u zaista eklektičnom skupu postavki koje su bile ograničene na prostor od nekih dvadesetak kvadrata. Svet u recesiji, (post)pandemijsko društvo, sveprisutna ekološka kriza, oružani sukobi i jedna opšta neizvesnost su prisutne teme, obrađene na veoma različite načine. Neke od zemalja predstavile su se na veoma tradicionalan (možemo reći prevaziđen) način, putem maketa ili snimaka



Nacionalna postavka, Mađarska, foto: David Kumerman

produkcija izvedenih u prethodne četiri godine, poput Maroka ili Sjedinjenih američkih država. Druge su, izgleda, potpuno zanemarile aspekt dizajna i ponudile prostore koji počivaju samo na konceptu do koga se stiže isključivo skeniranjem QR koda i beskrajnim čitanjem o onome što je ispred nas (Severna Makedonija, Katalonija).

Dobitnik Zlatne trige (glavne nagrade Kvadrigenala) ove godine je nacionalna postavka Kipra, pod nazivom *Spectators in a Ghost City*. Ova instalacija tematizuje sudbinu mesta Famagusta, nekada popularnog turističkog centra, grada sa razvijenom industrijom i infrastrukturom,

koja je nakon turske vojne invazije 1974. bila napuštena čitavih 46 godina. Multimedijalna instalacija se sastoji od maketa realnih građevina, u koje su ubačene projekcione površine na kojima publika može da vidi *arhivsku građu*, snimke iz perioda kada je ovaj mali grad bio mesto susreta, i života uopšte. Utisak koji ova postavka ostavlja je istovremeno nostalgičan i tragičan, topao i hladan, savremen i istorijski. On tematizuje grad kao scenografiju, a preveden je u izložbeni kontekst koristeći tipična scenografska sredstva u kombinaciji sa različitim tehnologijama.



Nacionalna postavka, Kipar, foto: David Kumerman

Nagrada za najbolji dizajn postavke pripala je Mađarskoj. Kada govorimo o ovom nacionalnom predstavljanju (osim evidentno odličnog dizajna), govorimo i o praksi prevođenja izvođenja u muzejski kontekst. U zadatom prostornom okviru izgrađena je pozornica-kutija. Sa spoljne strane ovog kubusa postavljeno je 12 ekrana sa slušalicama (po četiri ekrana na svakoj od tri zatvorene stranice), na kojima su emitovani kratki filmovi (5-6 minuta trajanja), posebno snimljeni za potrebe ove izložbe. Oni prate različite etape usamljeničkog postojanja protagoniste.

Unutrašnjost *kutije* je veoma oskudno nameštena, hladna soba, iz koje je glavni (i jedini) lik na kraju i uspeo da pobjegne. Ova izložba *oživljava* jednom dnevno, kada u postavku ulazi performer – pevač, kostimiran (*Adidas* trenerka i prljave čarape, izgledajući kao da ne postoji nijedno drugo mesto na kome bi trebalo da bude) i peva arije iz Šubertovog ciklusa *Winterreise*. Jukstapozicija ambijenta i zvuka čini ovo delo nežnim, poetičnim, i iznenađujuće potresnim.

Jedna od izložbi koja je na autorku ovog teksta ostavila poseban utisak je portugalska *Half the Minutes* (PQ

Kids nagrada). U pitanju je taktilna instalacija-lavirint, u kome bi mogle biti potrošene desetine i desetine minuta (da nema svesti o redu koji postoji ispred ulaska u ovaj mali paviljon). Portugal je posetiocima ponudio *iskustvo*, oteľovljeno, neponovljivo, a to je, po našem mišljenju, suština Kvadrjenala.

STUDENSKI POGLED

Dok su nacionalne postavke bile smeštene unutar tri različite hale tržnice Holešovice, studentska izložba bila je postavljena na otvorenom prostoru, na trgu između hala tržnice. Ono što odvaja studentsku postavku i onu zemalja i regiona jeste prevashodno participativni karakter većine viđenih koncepata. Čini se da studenti (procentualno) više imaju na umu publiku – posetioce Kvadrjenala nego profesionalci koji su zaduženi za prezentaciju zemalja i regiona. Studenti u startu računaju na interakciju, radoznalost i istraživački duh posetilaca.

Primeru radi, portugalsku postavku je činio veliki razboj sa više stranica, koji je publika bila pozvana da koristi. Finska (nagrada za najinventivniji dizajn studentske postavke) je rekreirala iskustvo hodanja i zvuka kroz (ugrožena) močvarna područja, u pokušaju da osvetli naš uticaj na promene u prirodi. Poseban utisak na većinu posetilaca ostavila je estonska *modna revija*, svojevrsna antiteza *brznoj modi*, od koje su studenti, na licu mesta, na dugačkoj pisti, kreirali kostime.

Glavna nagrada za studentsku postavku dodeljena je Libanu, istinski interaktivnoj instalaciji koja od posetioca zahteva aktivno učešće, i uvlači ga sve dublje i dublje u atmosferu i iskustvo turbulentnih dešavanja u Bejrutu u poslednjih nekoliko godina. Pomeranjem, povlačenjem, punjenjem ili pražnjenjem određenih delova postavke, drugi delovi reaguju, stvaraju buku ili tihe zvukove, i na ovaj način instalacija deluje na različita čula.

FRAGMENTI, DRUGI PUT

Izložba *Fragmenti* imala je svoju *premijeru* tokom prethodnog izdanja Kvadrjenala, 2019. Ovaj segment



Studentska postavka, Liban, foto: Irena Vodakova

posvećen je *artefaktima*, predmetima, objektima koji nastaju kao, uslovno rečeno, *nusproizvod* kreiranja scenskog događaja. Oni predstavljaju materijalno svedočenje o samom procesu nastanka onoga što vidimo kao zaokružen, *igrajući* predmet (scenografija, kostim, lutka, itd). Sagledani su kao retki, dragoceni objekti koji, bez obzira na činjenicu da nemaju mesto i funkciju u izvođenju, imaju samostalnu, pojedinačnu vrednost kao dela primenjene umetnosti.

Studentska postavka, Estonija, foto: Jan Hromadko



Ove godine *Fragmenti* su bili postavljeni na petom spratu Nacionalne galerije u Pragu, dakle u klasičnom izložbenim prostoru. Tradicionalan izlagački kontekst je u skladu sa konceptom postojanja ovog dela festivala. Ipak, ukoliko se ne trudimo da izbegnemo poređenje sa *Fragmentima* iz 2019, ostaje nam reminiscencija na fantastični, specifičan prostor *Lapidarijuma* (gde su fragmenti prethodno bili smešteni), koji bi izloženim predmetima (makete, lutke, makete kostima i dr.) dao još jedan nivo neobičnosti i, iznad svega, dragoscenosti. Prethodni put smo mogli da doživimo niz instalacija koje korespondiraju sa prostorom, dok nam je ove godine

ponuđena tradicionalna izložba manje ili više zanimljivih predmeta.

IZVOĐENJA UŽIVO (PROIZVOLJNI LIČNI UVID)

Onome ko nikada nije posetio Kvadrjenale scenskog dizajna i scenskog prostora u Pragu, ili makar pokušao da detaljno pročita i nakon toga prepriča pojedinačni dnevni program, može biti teško shvatljivo koliko je, pri poseti ovom festivalu, frustrirajuće saznanje da, uprkos najboljim namerama i prisutnom entuzijazmu, ne možemo videti



Studentska postavka, Portugalija, foto: Adam Mracek

sve ono što nas zanima. Isto tako, nemoguće je u jednom ovakvom tekstu sažeti čitav niz aktivnosti, performansa, pratećih programa i dr, koji se događaju paralelno sa glavnim (nacionalnim) izložbama.

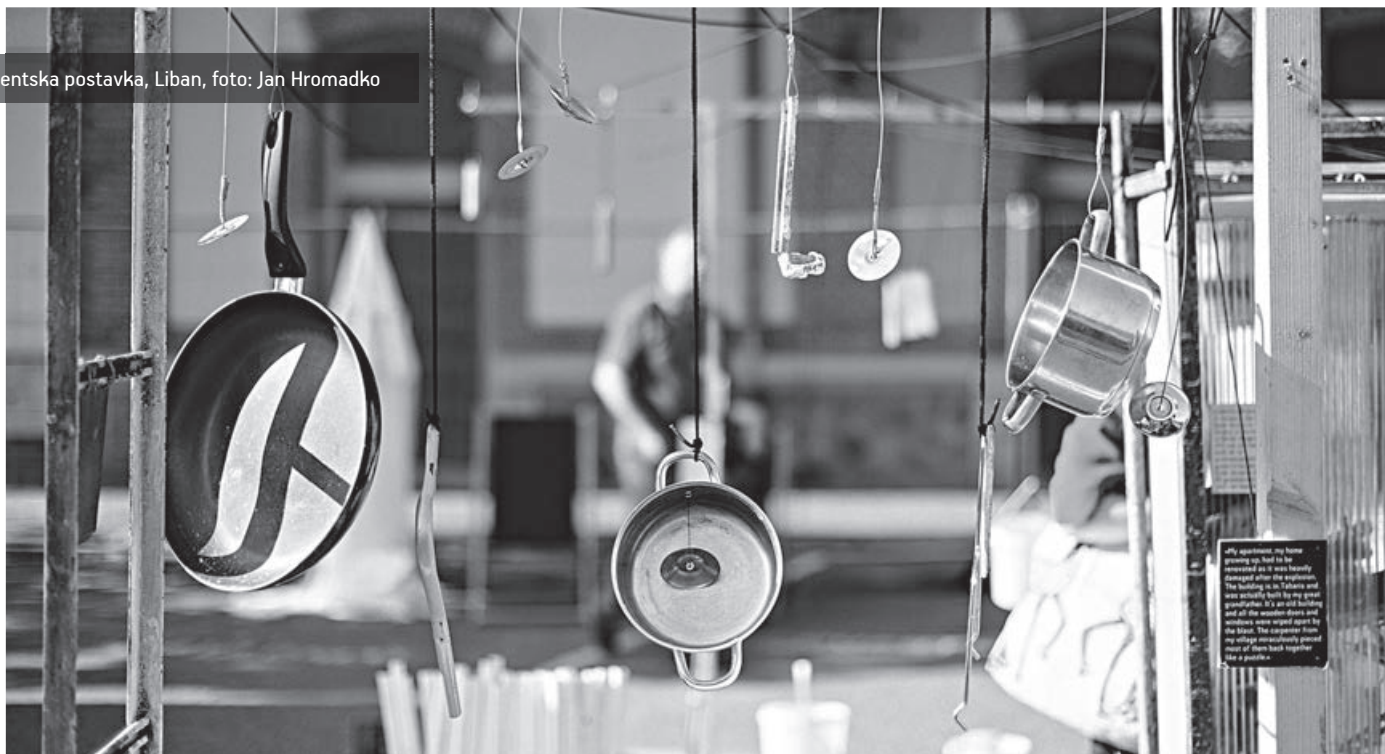
PQ Studio Festival je platforma koja je, putem otvorenog poziva, učinila vidljivim i studente i mlade profesionalce iz svih sfera bliskih svetskom dizajnu i koja, po našem mišljenju, predstavlja najsvježiji i najeksperimentalniji segment festivala (što, naravno, može imati i svoje dobre i svoje loše strane).

Ovom programu pripadaju *ConCordis*, kratka lutkarska etida namenjena jednom gledaocu, izvedena u

formi lambe-lambe (brazilsko (minijaturno) lutkarsko pozorište), kao i *site-specific* predstava *Memory Police* izvedena na ostrvu Štvanice. Ono što je zajedničko ovim dvema izvedbama je osrednjost, koja možda ne bi bila tako doživljena da je programski tekst bio napisan u skladu sa stvarnim izvođenjem.

Lični (ali, čini se, i kolektivni) favorit ovog dela programa je *The Story of Larry*, dvadesetominutni *one man show* u kome Moric Praksmarer uz pomoć (kesica) čaja u svim agregatnim stanjima priča priču o čoveku koji je svoj dečjački san ispunio leteći na svojoj baštenskoj

Studentska postavka, Liban, foto: Jan Hromadko



stolici iznad Kalifornije pomoću četrdesetak helijumskih balona.

UČENJE

Važan deo Kvadrigenala predstavlja edukativni segment, koji obezbeđuje mnoštvo održanih radionica na različite teme. Radionice su podeljene na eksplorativne i radionice vođene očekivanim ishodom. Neke su namenjene isključivo studentima, dok druge podrazumevaju zajednički rad studenta i profesionalaca, koji pripadaju različitim disciplinama. Eksplorativne radionice za cilj imaju umetničko izražavanje, sticanje novih, konkretnih veština u određenoj oblasti ili prenošenje znanja. Drugi tip radionica svoje finale imao je nekim vidom javne

prezentacije, bilo da je u pitanju izložba, izvođenje, ili nešto treće. Neki od predavača na ovim radionicama su Donatela Barbieri, *Ghost River Theatre*, i drugi.

Pod edukativni segment bismo podveli i niz događaja koji se naziva *PQ Talks*. Ova predavanja/mini konferencije održavane su svakodnevno u prostoru *Jatka78*, i bile su po danima podeljene po tematskim celinama (ekologija i scenografija, perspektive južne hemisfere i poseban osvrt Južne Amerike, feministička scenografija, modeli saradnje među dizajnerima i performerima, i mnoge druge). *Key-note* govornici su bili Asimve Debora Kave (*Asiimwe Deborah Kawe*), Džulijan Mejnard Smit (*Julian Maynard Smith*), i predstavnici ukrajinske kulturne fondacije Izolacija (*IZOLYATSIA*).



Fragmenti, foto: Ana Benhakova

GDE JE KVADRIJENALE DANAS? ILI UMEMO ZAKLJUČKA

Ukoliko se na bilo koji način bavite, (makar) interesujete za scenski dizajn, ili, šire gledano, muzeološku prezentaciju izvođačkih umetnosti, Kvadrjenale u Pragu i danas ostaje najvažniji događaj koji ne treba propustiti posle (svake) četiri godine. *Retkost* održavanja Kvadrjenala je upravo ono što mu daje dodatnu vrednost. Kada uz ovo imamo na umu i podatak da je ovo najveći festival posvećen scenskom dizajnu na svetu, sa višedecenijskom

tradicijom, onda možemo i opravdati, u nekim slučajevima možda (pre)velika očekivanja.

Iako neke (nacionalne) postavke možda ne donose savremeni presek (lokalne) scene (i da li je to uistinu najvažnije i neophodno u eri interneta?), sam događaj nudi presek čitavog dijapazona *praksi* kreiranja i izlaganja umetničkih dela scenskog dizajna. Jer upravo ta mnogostrukost različitih pogleda je ono što čini *scenu* scenskog dizajna danas onim što jeste.



Piše > Siniša I. Kovačević

Nušić u Zagrebu i druge priče iz Hrvatske

NUŠIĆEVA OŽALOŠĆENA PORODICA U ZAGREBAČKOM „KEREMPUHU“

Reditelj Ivan Plazibat i dramaturškinja Nikolina Rafaj postavili su na sceni Kazališta Kerempuh komediju Branislava Nušića *Ožalošćena porodica*. Komad se igra u srpskom originalu, i zaista je puno truda uloženo na pravilnu dikciju glumačkog ansambla (saradnik za scenski govor dr Dejan Sredojević), kao i u odraz mentaliteta u samom jeziku, odnosno govoru kao slici epohe, ali i društvenih vrednosti koje i danas vladaju kako na srpskim, tako i hrvatskim prostorima. U ovom nastojanju delimično su uspeali, jer predstava ostaje u svojevrsnom međuprostoru između jezika i ambijenta koji je tipično „nušićevski“ ali nije fiksiran njegovim vremenskim kontekstom, i opšte savremenosti koja u nekim deonicama predstave poništava dinamiku radnje. Scenografija je hladna i neutralna (Paola Lugarić), poput grobnice bogate pokojnikove kuće oko koje se otima porodica. Prilagođena je prostoru hladne groteske uvek istih situacija karikaturalne pohlepe i proračunatosti, koju je odlični glumački ansambl vrlo tačno, predano i s puno zanimljivih kreacija ostvario.

Generacije koje pamte antologijske Nušićeve predstave i poznate ekranizacije ostaće pomalo zakinute za njegovu tipičnu atmosferu, spoj mentaliteta, običaja



Iz predstave **Ožalošćena porodica**, foto: Vesna Pandžić, CROPIX

i jezika koji je i pristojan i okrutan, a taj hladni i ne tako lepi podtekst scenski je izrečen kroz glumačke ekspresije. Bogatstvo Nušićeve komediografije ostaje donekle redukovano, pred sam kraj i nejasno, dok je njena figura scenski precizno okarakterisana. Sam kraj komedije takođe je izgubio na važnosti, kao da je pokriven *fejd-autom* stominutne igre.

Agaton Arsić, predvodnik bitke za porodično nasleđe, svoj scenski odraz dobio je u izvrsnom Hrvoju Kečkešu, koji se ne trudi da, svoje licemerje i neodustajanje od pokušaja

pravne prevare, previše da sakrije. U tim nastojanjima prati ga supruga Simka, s ponešto uštogljenijom spoljašnošću ispod koje sve navedeno izbija, u čemu je Branka Trlin takođe odlična.

Naizgled neutralan dr Petrović, Vilima Matule, svojim nastupom pokazuje šta misli o ožalošćenju porodici, a sve kroz advokatsku distancu. Humorne karikature Linde Begonje (Vida) i Marka Makovčića (Tanasije Purić) među najdinamičnijim su ostvarenjima predstave, uveliko utemeljene na njihovom dosadašnjem glumačkom radu, prepoznatljivom naročito kod Linde Begonje.

Odličan je Filip Detelić (Mića Stanimirović) kao razuzdani i nonšalantni zavodnik u pokušaju, praćen savremenijim „muzičkim brojevima“, te Anita Matić Delić kao Simka, dvostruka udovica čije namere nisu skrivene, samo ih pokušava kontrolisati jezičkim izrazom i manirama, a da i sama u to ne veruje.

Simka bi se mogla svrstati među ona lica predstave kroz čiju igru odlično dolazi do izražaja Nušićeva komediografska oštrica raskrinkavanja i seciranja uvreženog licemerja. Spoj izvrsne srpske dikcije i svetonazora koji kroz tu dikciju govori, među najboljima je u čitavoj predstavi.

Mia Anović Valentić igra Ginu, suprugu Proke Purića, plačljivu preko svake mere, ali uspeva da balansira između groteske, karikature i dubljih slojeva posebnosti, pa osim pretpostavljenog koristoljublja do raspleta situacije ostaje i mogućnost da se radi o još nekim potisnutim osećajima koji kroz njeno smešno ponašanje dolaze do izražaja.

Matija Šakoranja kao njen suprug bez imalo skrupula uverljivo prikazuje lažno porodično stablo, dok Luka Petrušić kao nepopravljivi kartaš kratkim pojavljivanjem na sceni uspeva ocrtati karakter svog lika posvećenog sopstvenim prioritetima, a pojavljuje se u ožalošćenju porodici gotovo „padobranski“, samo da dobije svoj deo i to na nonšalantan način suptilno daje do znanja.

Josipa Anković, po liku izvrsno odabrana za figuru skromne, siromašne devojke Danice u nepovoljnom položaju, dok se situacija ne preokrene u njenu korist.

Kostimi (Petra Pavičić) koji prate scenografski i rediteljsko-dramaturški koncept na njenom primeru vrlo su uverljivi, naročito pre finalne transformacije u bogatu zlatnu diskokuglu.

Taj rediteljski zahvat možda je i „deo za celinu“ (*pars pro toto*) problema ove predstave – mestimični radikalni zahvati, kao što je transformacija Danice u diskokuglu (saradnik za scenski pokret je Damir Klemenić) ili otkrivanje tajne sobe pune nacionalizama i kiča, koje prati prepoznatljiva i zavodljiva muzika Tamare Obrovac, nisu opravdali odabir Nušića za govor o odlikama mentaliteta i problema naših prostora.

Komediograf Nušić kao da je ostao zatvoren u providnoj kutiji „porodične“ igre glumačkog ansambla, koja lebdi usred rediteljske interpretacije prepune nedorečenih teza i jednog velikog međuprostora između pokušaja transponovanja u savremenost i srži same komedije koja je i više nego ozbiljna u svom preciznom seciranju društvenih problema. Ako već nisu odlučili da idu u klasičnije igranje Nušića, reditelj i dramaturškinja trebali su biti jasniji i odlučniji, i puno prisutniji u njegovoj interpretaciji.

OTVARA SE OBNOVLJENO MALO RIMSKO POZORIŠTE U PULI

Dugo iščekivano svečano otvaranje Malog rimskog pozorišta u Puli održano je na Dan grada, 5. maja 2023. Time se službeno proslavilo vraćanje izvorne funkcije važnom antičkom spomeniku kulture na čijoj su rekonstrukciji radili interdisciplinarni timovi arhitekata, konzervatora, arheologa i istoričara umetnosti.

Malo rimsko pozorište je dva milenijuma star objekat, sagrađen približno u isto vreme kada i pulski amfiteatar. Smešteno sto metara od Arene, izvan funkcije je već decenijama i donedavno je bilo u potpuno devastiranom stanju. Zbog toga je pre petnaestak godina, nakon što je dugo služilo kao mesto izvođenja prestižnih koncerata, zatvoreno za javnost.



Obnovljeno Malo rimsko pozorište u Puli

Objekat je vekovima korišćen kao skladište građevinskog materijala. Spoljnog zida građevine ko zna otkad nema tako da je ono što je ostalo više nalik na grčki teatar (tribine koncentrično uklopljene u padinu pejzaža), nego na sa svih strana ozidano rimsko zdanje polukružnog oblika s monumentalnom scenskom zgradom s jedne, i komplikovanim sastavom ograđenih i na segmente razdvojenih tribina s druge strane.

Za Puljane je Malo rimsko pozorište jedna od prostornih i emocionalnih tačaka za koju su vezani specifičnom mešavinom ponosa, melanholije i ogorčenja.

Ponosa jer su imali retku privilegiju da odrastaju i formiraju se među rimskim spomenicima. Melanholije, jer Pula više nikad neće imati carske gabarite kakve je imala u rimsko i austrougarsko doba, i ogorčenja što je današnje stanje grada i njegove infrastrukture nezavidno, a broj stanovnika neumoljivo pada.

U tom kontekstu obnova Malog rimskog pozorišta je gotovo eksces. U gradu u kome je nekvalitetan i agresivan turizam sve dominantniji izvor prihoda i istovremeno vidljiv nedostatak stručnjaka humanističkog usmerenja, odjednom se izvodi monumentalna rekonstrukcija antičke

građevine. Arheološki muzej Istre, ustanova koja brine o pozorištu i vodi projekat obnove, ne misli da je to paradoksalno. Upravo obrnuto, veruje da je jedino ispravno rešenje da objekat ovakve starosti i vrednosti, koji ima sjajnu akustiku, treba vratiti u funkciju.

Malo rimsko pozorište izvorno je imalo od 3.000 do 5.000 mesta. U obnovljenoj verziji, u skladu sa sigurnosnim i vatrogasnim standardima, biće ih oko 1.250 i još dvestotinjak na centralnoj, polukružnoj orhestri. Objekat je parcijalno rekonstruisan u svom originalnom rasponu gde je to bilo moguće, s obzirom da su na ruševine antičkog pozorišta kroz istoriju nadograđivane druge zgrade. Pula ima izuzetnu kulturu antičkih spomenika, a oni se najbolje održavaju kada se vrate u funkciju i kada o njima postoji stalna briga. Osim domicilnog stanovništva, treba računati i na turizam.

Pula danas ima oko 52.000 stanovnika, a u rimsko doba imala je 5.000 (publika nije dolazila samo iz grada, nego i s brojnih poseda s vilama na području Istre). S obzirom na taj broj, kulturna i društvena infrastruktura grada bila je neverovatna – amfiteatar s kapacitetom od 22.000 gledalaca, Veliko rimsko pozorište koje je moglo da primi oko 10.000, kao i Malo, u koje je stalo između 3.000 i 5.000 ljudi. O uređenju javnog prostora uvek se vode polemike, a po pitanju Malog rimskog pozorišta često se prigovara zašto se tokom obnove nije pristupilo metodom replike, a građevina rekonstruisana onakva kakva je originalno bila.

Iz Arheološkog muzeja objašnjavaju da se metoda faksimila ne može koristiti ako nisu poznati svi detalji nekadašnje građevine. Na primer, ne zna se da li su tribine Malog pozorišta bile kompletno od kamena, ili je deo bio od drveta. Obnova metodom replike (faksimila) vodila bi stvaranju istorijskog falsifikata. Otuda je rekonstrukcija izvedena kontrastnim materijalima, kojih u originalnoj građevini nema.

Za tesne proporcije pulskog starogradskog jezgra bio je to i ozbiljan logistički podvig. Trebalo je dizalicama, kamionima i drugom teškom mehanizacijom stotinak puta

proći uskim mediteranskim ulicama. Redovi današnjih tribina, i tamo gde su betonske i gde su čelične, i po visini i po dubini odgovaraju izvornim proporcijama. Razmer je 1:2 što tačno odgovara pravilu iz *Deset knjiga o arhitekturi* čuvenog rimskog arhitekta Vitruvija. Osim toga, veruje se kako je tačna teza koju je postavila arheološkinja i istoričarka umetnosti Nataša Nefat (vodila je konzervatorski nadzor nad projektom), da je Malo rimsko pozorište bilo odeon – građevina namenjena muzičkim priredbama i takmičenjima. Time bi se objasnilo zašto je grad uopšte imao dva teatra na tako maloj udaljenosti, s obzirom da im je namena bila različita.

Za razliku od rimske verzije, u kojoj je pozorište bilo poluzatvoreno (platneni krov navlačio se samo po potrebi), rekonstruisana verzija bez scenske zgrade, i bez okolnog zida imaće sasvim drugačiju, panoramsku atmosferu. Tribine postaju vrsta vidikovca sa kojeg se posmatra okolni gradski pejzaž.

Iako je to danas teško zamisliti, vrlo je slična situacija i s Arenom. Transparentnost i otvorenost nisu njene originalne osobine, nego posledica toga što su vreme i ljudi redukovali elemente od kojih se sastoji građevina. Predstoji i osmišljavanje programa za tako specifičan i monumentalan prostor. U planu je da se u Malom rimskom pozorištu održava međunarodni festival antičke drame (u Rimskom carstvu u teatrima su se ravnopravno igrale i grčke i rimske drame). Grad najbliži Puli, koji ima antičko pozorište i amfiteatar u funkciji (ono u Trstu je arheološki lokalitet) je Verona.

Podsećanja radi i pulski amfiteatar vraćen je svojoj izvornoj funkciji relativno skoro, 30-ih godina prošlog veka, kada je dovedena struja i napravljene sadašnje tribine. Učinjeno je to u epohi fašizma upravo po ugledu na neposredno uređen amfiteatar u Veroni, u vreme kada je totalitarna politika utvrđivala svoje mitološke temelje.

Danas su i u Puli, kao i u Veroni, koja ima 250.000 stanovnika, antički spomenici najveći turistički mamac. U tome je njihov potencijal, koji je za Pulu bitniji jer su poslednjih deset godina u gradu propale i grane industrije

poput brodogradnje, za koju se činilo da će preživeti tranziciju. Preostalo je ono na šta se, po pravilu, obično ne računa, ili se računa kada ponestane drugih opcija – kultura, nasleđe, arheološka baština.

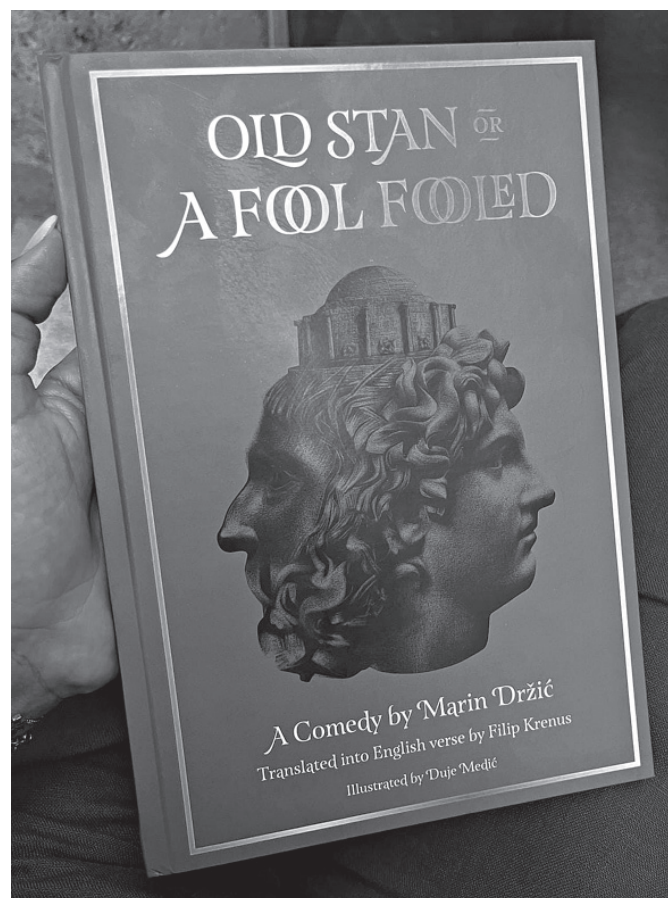
DRŽIĆEVA NOVELA OD STANCA DOBILA ENGESKO IZDANJE

U izdanju dubrovačkog Doma Marina Držića objavljen je engleski prevod celokupnog teksta Držićeve *Novela od Stanca*. Engleski naziv dela je *Old Stan or A Fool Fooled*, a prevodilac je Filip Krenus koji se već istakao prevodom *Dunda Maroja*, takođe štampanog u okviru izdavačke delatnosti Doma koji nosi ime dubrovačkog komediografa.

Izdanje je premijerno predstavljeno u aprilu ove godine na Univerzitetu Jork u okviru Međunarodnog festivala Šekspira (York International Shakespeare Festival). Na dubrovačkom predstavljanju govorio je Filip Par, urednik izdanja i direktor Šekspirovog festivala, Filip Krenus, prevodilac, Nikša Matić, upravnik Doma Marina Držića, prof. dr Katja Bakija, istoričarka književnosti i profesorka na Sveučilištu u Dubrovniku, kao i Vendi Brakvel, nekadašnja profesorka na Univerzitetu u Londonu.

Posebnost ovog izdanja ilustrovanog crtežima akademskog slikara Duje Medića je i bogat propratni materijal koji uključuje uvodnu reč Patrika Spotsvuda (jednog od utemeljivača Šekspirovog Glob teatra u Londonu), predgovor prevodioca Krenusa, kratku istoriju Velike Onofrijeve fontane (gde se dešava radnja ove komedije), biografiju Marina Držića, završnu reč Filipa Para, kao i kartu Dubrovnika kako bi se čitalac mogao lakše snaći.

Držićeva komedija o starom seljaku Stancu, prvi put objavljena 1551, duhovita je drama napisana u stihovima. Prvi put je prevedena u celini, nakon 471 godine. Radnja prati Stančeve nesreće koje bismo mogli povezati sa Šekspirovim likovima Botomom ili čak



Falstafom. Zbog navedenih sličnosti, komad se, u izvesnom smislu, može smatrati pokazateljem Držićevog neobičnog „srodstva“ s engleskim dramatičarem. *Novela od Stanca*, jednočinka pokladne tematike, napisana je za zabavu (pir) dubrovačkog vlastelina Martolice Džamanjića, na kojem je i premijerno izvedena. Tako se uklapa u renesansnu pozorišnu tradiciju kojoj je svojim delima pripadao i Šekspir. Zapletom i komičnom obradom ova komedija ima dodira sa Šekspirovim *Veselim ženama vindzorskim* i *Snom letnje noći*.

Pošto je ovo jedina Držićeva komedija sačuvana u celini i budući da je napisana u stihu, ovaj komad

predstaviće dubrovačkog komediografa publici na novi i svež način. Cilj je da njegova živost, mašta i komediografska virtuoznost budu pretočeni na svetski jezik i na taj način ga otvore prema najširoj publici. Kako u uvodu knjige *Old Stan or A Fool Fooled* navodi Patrik Spotsvud, postoji uverenje kako će ovaj prevod rezultirati pozorišnim izvođenjima Držićeve *Novele od Stanca* na engleskom jeziku.

PREMINUO HRVATSKI I JUGOSLOVENSKI GLUMAC KRUNOSLAV ŠARIĆ

Otišao je pozorišni, filmski i televizijski glumac Krunoslav Šarić (1944–2023). Rođen je u Derventi. Nakon srednje škole upisao je studije glume na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu, koje završava 1969. godine u klasi Koste Spaića. Posebno ćemo ga pamtiti po sjajnim ulogama u dubrovačkom Kazalištu Marina Držića, zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu i u Glumačkoj družini Histrioni. Njegova izuzetna glumačka energija više od četiri decenije utkana je u Dubrovačke letnje igre, na kojima je odigrao niz velikih uloga. Sa Igrama je imao posebnu povezanost, a svoje „umjeteonstvo“ s dubrovačkom publikom delio je od ranih šezdesetih godina prošlog veka pa sve do novijeg vremena.

Njegova izvođenja u predstavama poput *Dunda Maroja*, *Skupa* i *Hamleta* u režiji Ivice Kunčevića, kao i



Krunoslav Šarić

neizostavni Juvančićev *Ekvinocijo* koji je igrao na Lokrumu tokom osam festivalskih sezona, ostaće zauvek zapamćene kao simbol izuzetnosti i neizbrisiv deo istorije letnjih Igara.

Glumio je u gotovo 50 filmova od kojih izdvajamo Vrdoljakove *Glembajeve*, Zafranovićevu *Okupaciju u 26 slika*, Nikolićevu *Jovanu Lukinu*, Šorakovu *Malu pljačku vlaka*, Papićev *Kad mrtvi zaigraju*, Nemeceov *Snivaj, zlato moje*, kao i *Dnevnik Diane Budisavljević*. Od početka 80-ih godina prošlog veka do pre nekoliko godina nastupao je i u nizu televizijskih serija – *Osma ofanziva*, *Nepokoreni grad*, *Vuk Karadžić*, *Večernja zvona*...

IN MEMORIAM

scena

Piše > Aleksandar Milosavljević

Većiti dečak

Jagoš Marković

(Podgorica, 1966 – Kostanjica, 2023)

Na pozornicu je i tom prilikom stupio kako je to oduvek činio: sigurna koraka, prav kao strela, uzdignuta čela, sporo i odmereno koračajući. Nešto, međutim, s mikrofonom nije bilo uredu. Nije se zbunio. Odlučno je iskoračio ka proscenijumu – publike se nikada nije plašio – i iz sveg glasa se, bez pomoći ozvučenja, obratio prepunom gledalištu Scene „Jovan Đorđević“ Srpskog narodnog pozorišta. Publika je, naravno, reagovala baš onako kako je Jagoš i očekivao – pozdravila ga je gromkim aplauzom. Istina, gledaoci Sterijinog pozorja, čije je 68. festivalsko izdanje tom prilikom svojom besedom proglasio otvorenim, Markovića bi pozdravili i da se nije dogodio gaf sa mikrofonom. Novosadska publika mu je, naime, uvek srdačno aplaudirala – kada bi se pojavio na sceni i zajedno se s glumačkim ansamblom poklonio, i onda kad ne bi prisutvovao festivalskom izvođenju svoje predstave, ali su svi znali i osećali da nad njom lebdi njegov duh. Toliko duboko je, naime, u svaki Jagošev projekat bio utisnut njegov kreativni pečat.

Novosadska sterijanska publika ga je obožavala, i po tome se nije razlikovala od bilo koje druge publike

koja gleda njegove predstave. Razlog je jednostavan: Jagošev rediteljski potpis vazda garantuje vanserijska teatarska iskustva, u najmanju ruku ogromno uzbuđenje, silovitost i ogromnu energiju glumačke igre, katkad i niz ekstravagantnih scenskih rešenja, odstupanje od standardnih rediteljskih postupaka i, bez izuzetka, plimu emocija koje se u neprekinutim talasima prelivaju sa pozornice u gledalište. Upravo je takvo Jagoševo pozorište, kod njega nema kalkulisanja, on je uvek igrao na sve ili ništa, pri čemu ono „sve“ podrazumeva da on, glumački ansambl i autorski tim daju sve od sebe, ulože i poslednji atom snage i kreativnosti da bi predstava pogodila adekvatan nerv svakoga u gledalištu.

Ovakav rezultat ne bi izostao čak i kada bi se dogodilo da njegove predstave ne dosegnu umetnički nivo Jagoševih najboljih režija. A onaj najviši nivo jednom za svagda je, između ostalog, uspostavio postavkama *Kate Kapuralica*, *Dekameron dan ranije*, *Lukrecija* *ilisti Ždero*, *Skup*, *Romeo i Julija*, *Bogojavljenka noć*, *Sumnjivo lice*, *Uobraženi bolesnik*, *Tako je ako vam se tako čini*, *Porodične priče*, *Gospoda Glembajevi*, *Čarapa od sto petlji*, *Zora na*

Jagoš Marković



istoku, *Naši sinovi*... Obožavan je bio i u regionu, režirao je u Podgorici, Tivtu, Rijeci, Dubrovniku, Splitu...

Pamtim njegovu riječku postavku *Lukrecije iliti Ždera*, anonimnog renesansnog autora, kada je u more porinuo kompletnu scenu, učinio da čamac bez motora i veslača plovi od obale do veštačkog otoka i kada je njegova teatarska čarolija postala snažnija od one koju čini more.

Jagoševa i somborska *Kate Kapuralica* oduzimala je dah, istovremeno provocirala i smeh i suze, a njegov genijalni *Skup* je u Držiću otkrio i Čehova i Beketa. Slobodno i rasterećeno se poigravao karikaturama Nušićevih dramskih likova, ali nije krio da ih, poput pisca, zapravo beskrajno voli, a Živka ministarka je u njegovoj scenskoj interpretaciji postala svetica. Novi Sad

ga pamti i po režiji slavnog komada Dušana Kovačevića *Maratonci trče počasni krug*, koja je u Srpskom narodnom pozorištu kolokvijalno postala poznata kao *Maratonke*, jer je Jagoš uloge famoznih Topalovića dodelio glumicama. Bila je to jedna od Jagoševih drskih uncutarija koje su samo u prvi mah delovale kao puka ekstravagantnost, no ispod kojih se krilo smelo rediteljsko promišljanje.

U pozorište je kročio kao dečak; imao je samo dvanaest godina. Godinu dana docnije imao je glumačko-rediteljski debi na sarajevskom MES-u, jednom od najznačajnijih teataraskih festivala tadašnje Jugoslavije. Kao dečak je, pre završetka srednje škole, upisao režiju na beogradskom Fakultetu dramskih umetnosti u klasi profesora Borjane Prodanović i Svetozara Rapajića. Većiti dečak ostao je i tokom kompletne svoje karijere, neprestano zaigran, uvek spreman da se u potpunosti preda pozorišnoj igri, sposoban da u nju bez ostatka uvuče sve članove glumačkog ansambla i svoje umetničke saradnike, da u predstavu koja nastaje udahne toliko mnogo žara i energije, da inspiriše svoje saradnike i maksimalno podstakne njihovu kreativnost, no isto tako mu je bilo važno i da saradnici, a naročito ansambl, inspirišu i podstaknu njega. Govorio je da se u pozorištu uvek zna ko komanduje a ko je vojnik, ali su njegovu maštu i kreativnost po pravilu pobuđivali svi akteri u procesu, bez obzira na svoj rang i čin. Tako se, kroz uzajamne razmene, rađala atmosfera u kojoj je sve postajalo moguće.

U njegovim predstavama akteri i akterke su levitali, iznad pozornice su promicali na biciklima i u čamcima, gledalište i pozornica bi izmenjivali mesta, morska obala bi se pretvarala u scenografiju, najveće teatarske dive su nosile kostime u koje ih ne bi uterao nijedan drugi reditelj... Kod Jagoša je sve uvek prštalo od inventivnosti i drskosti, pozorište je za njega bilo posvećeni prostor beskrajne igre i slobode. No, iako većiti i uvek razigrani dečak, Jagoš od pozorišta nije pravio svoju igračku, jer je, kao i svako dete, igru doživljavao ozbiljno i odgovorno, vazda svestan da je scena svetilište moćnije od života.



Jagoš Marković

Laureat je svih relevantnih, prestižnih priznanja koja je moguće dobiti za teatarsku umetnost, pa i Sterijine nagrade, nagrade „Bojan Stupica“, „Ardalion“, „Zlatni ćuran“...

U času kada je otišao, na scenama beograskih pozorišta je na reperetoaru čak osam naslova koje je Jagoš

Marković režirao. Jugoslovensko dramsko pozorište se od njega oprostilo sledećom porukom: „Govorio si da vreme u teatru drugačije teče, da se drugačije meri. Nastaviće teatarski da teče kroz tvoje predstave, igru glumaca, ljubav svih onih oko scene na koje si podjednako mislio... i sa publikom koja te je volela i koja te voli kroz tvoja dela“.

Piše > Aleksandar Milosavljević

Odlazak sjajnog scenografa i dobrog čoveka

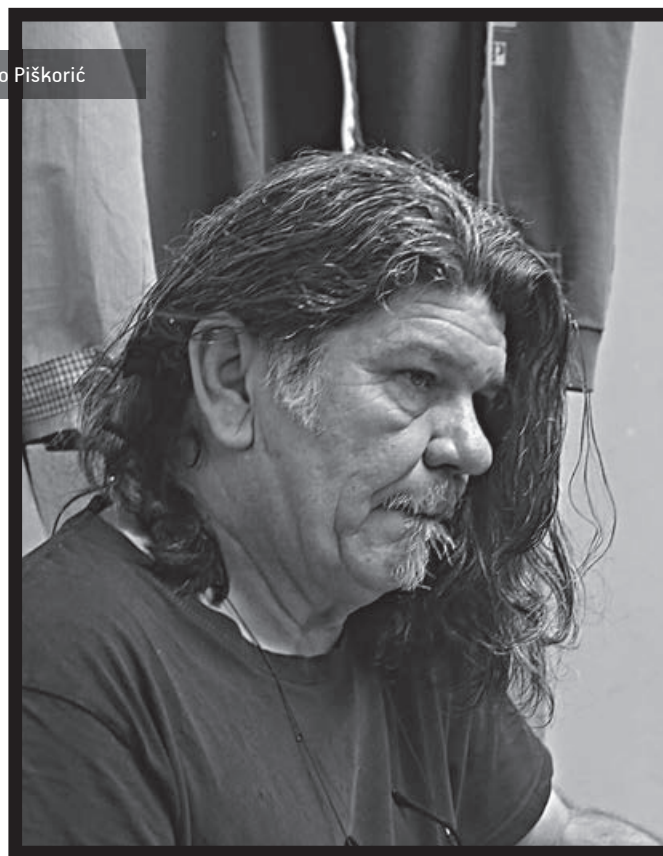
Željko Piškorić

(Pančevo, 1961 – Novi Sad 2023)

Zainteresovani će na internetu lako naći osnovne podatke o Željku Piškoriću: gde i kada je rođen, da je diplomirao vajarstvo na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, da je master studije scenske arhitekture i dizajna završio na Fakultetu tehničkih nauka u istom gradu, čitaće o njegovom umetničkom sazrevanju i Željkovim izložbenim aktivnostima, scenografskom angažmanu u teatrima, naročito u Srpskom narodnom pozorištu, ali i na filmu i televiziji... No sve što je tamo navedeno, ma koliko bilo detaljno, faktografski tačno i precizno popisano i istinski se ticalo karijere i umetničkih delatnosti ovog svestranog stvaraoca, likovnog umetnika i sjajnog scenografa, ipak neće biti potpuno. Čitaće, naime, svi ovi podaci neće informisati o, čini mi se, ipak najrelevantnijim podacima o Piškoriću. One koji otkrivaju njegu ličnost, njegovo vaspitanje i Željkov odnos prema životu. U vremenima i okolnostima u kojima do izražaja ponajpre dolaze najgore ljudske osobine i najmračnije dimenzije ličnosti, Željko je bio vrstan umetnik, ali i dobar čovek.

U sve većoj finansijskoj stisci, kada najčešće prvo ceh plaća kultura, najbrže propada pozorišna umetnost,

Željko Piškorić



a u teatru najpre strada deo budžeta namenjen opremi predstave, u vremenima sve intenzivnijeg smanjivanja ljudskih i stručnih kapaciteta tehničkih sektora svih ovdašnjih pozorišta, u atmosferi sve većih napetosti u međuljudskim relacijama, Željko Piškorić je istrajavao u afirmaciji vrhunskog profesionalizma, poštovao je osobe oko sebe, cenio je tuđ rad, nikada nije bivao u konfliktima i uvek je, bez obzira na finansijsku situaciju, pružao maksimalno kreativne rezultate. Ne pamtim ni da je ikada iko bio u sukobu sa Željkom Piškorićem.

Jednom prilikom neko mi je dobronamerno zamerio što Željka isuviše često angažujemo u najraznovrsnijim projektima Srpskog narodnog pozorišta. Oštrica primedbe bila je zasnovana na pretpostavci da to činimo da bi Teatar, angažovanjem stalno zaposlenog Piškorića, zapravo uštedeo na honoraru koji bi inače bio isplaćen gostujućem scenografu. Primedba, međutim, nije bila osnovana. Ne zato što Željko nije uvek imao pune ruke posla u SNP-u gde je primao platu, i ne otuda što je svoja primanja uvek višestruko opravdavao, nego zato što su ga reditelji zaista tražili – bilo jer su već imali više no pozitivna iskustva prethodno saradujući sa njim, bilo zato što se dobar glas nadaleko čuje...

S druge strane, Željko Piškorić nikada nije tražio da ga neki projekat mimoide, nikada se nije žalio da mnogo radi, a rezultati njegovog angažmana bili su uvek na umetnički vrhunskom nivou. A bivalo je i da projekat zbog besparice „visi u vazduhu“. Ne znam odakle je crpeo uvek nova rešenja koja su neretko kompenzovala manjak novca. Radio je besprekorno i neumorno.

Svoje radno mesto je iz kancelarije u zgradi SNP-a „preselio“ u „Kombinat“, u radionice za izradu dekora, gde je uglavnom, pa i kada nije bio angažovan na nekom od projekata, provodio vreme, sa majstorima – svojim prijateljima. Naravno da je Piškorić, istovremeno, znao i sve lagume one zgrade na Pozorišnom trgu, a jedan od rezultata tog njegovog poznavanja „tajnih“ masta

u ogromnom zdanju Srpskog narodnog pozorišta bila je i činjenica da je bezbroj puta pronalazio rešenje za skladištenje trenutno suvišnih materijala, baš kao što bi se ovih zaliha setio kada bi one bile neophodne za izradu scenografija za čije dovršenje više nije bilo para.

Bivao je Željko često suočen i s komplikovanim i, katkad, ekstravagantnim rediteljskim zahtevima, ali nikada nije izgovorio slavnu rečenicu: „Ovo je odlična zamisao, ali nju nije moguće realizovati“. Začudo, Piškorićev odgovor na takve zahteve bila su zadivljujuća rešenja, ponekad veoma jednostavna, a neretko je njihova realizacija podrazumevala da Željko zasuču rukave i usred predstave izađe na pozornicu. Tako je, recimo, bilo kada je trebalo tokom pauze između činova prefarbati kompletnu scenografiju za predstavu *Smrt Ivana Ilića* koju je po Tolstoju u SNP-u režirao Tomi Janežič. Nakon prvog čina iz bele u crnu, a nakon drugog čina iz crne u belu boju. Željko bi u pauzi skočio na scenu, latio se valjka za krečenje i četkice i prionuo... Isto tako, često bi zajedno sa dekoraterima učestvovao u nameštanju scenografije, u promenama dekora, a na gostovanju u Skoplju, na festivalu Mlad otvoren teatar, Čehovljevoj *Galeba* takođe u Janežičevoj režiji, Piškorić je, tokom sedmočasovnog trajanja ove predstave, podupirao kulise jer nije bilo uslova da budu fiksirane kako treba.

Željko Piškorić je bio odličan scenograf, izvanredan umetnik i dobar čovek. I ne samo to... I ne samo sve to.

XIV

KNJIGE

scena

Piše > Milena Kulić

Ogledalo vremena



Jelica Stevanović

NARODNO POZORIŠTE U OGLEDALU VREMENA: LISTOVI I ČASOPISI U IZDANJU NARODNOG POZORIŠTA U BEOGRADU I–II

Muzej pozorišne umetnosti Srbije
Beograd 2021/2022.

Knjiga u dva toma muzejskog savetnika Jelice Stevanović nastala je od doktorske disertacije „Stvaranje medijske slike Narodnog pozorišta u Beogradu sopstvenim izdanjima (listova, novina i časopisa, od 1901. do 2008. godine)“, koju je autorka odbranila 2015. godine na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Ovakva vrsta čuvanja prolaznosti pozorišne umetnosti dragocena je iz više razloga. Jedan od bitnijih razloga jeste čuvanje kulturnog koda koji se nalazi u teatarskoj umetnosti. Bez pozorišnih glasila, kako upozorava Marta Frajnd, sigurno bi istorija našeg teatra bila „siromašnija i nepotpunija“. To saznanje kroz celo istraživanje na umu ima i Jelica Stevanović. Temeljno, pouzdano i dokumentovano autorka popunjava i analizira sve propuste koji su postojali u teatarskoj literaturi, a koji se tiču periodike u Narodnom pozorištu u Beogradu, od informativnih, zabavnih, do onih koji su se bavili teorijskim temama i pružali uvid u repertoare evropskih pozorišnih kuća. Bogata ilustracijama, podacima i naučnom aparaturom, ova studija predstavlja zanimljiv uvid u periodične publikacije Narodnog pozorišta u Beogradu, ukazujući na različite, teške i izazovne okolnosti u kojima je pozorište prolazilo od 1901. do 2008. godine. Ovo istraživanje, kako i autorka navodi, „svedoči o teatru koji odoleva iskušenjima i prevladava probleme, preživljava i nadživljava ratove, promene granica, državnih, političkih i ekonomskih sistema“. Naučni i istraživački doprinos ove studije proizilazi iz zaključka da Narodno pozorište u Beogradu kroz svoje dugo trajanje uspeva da opstane i da živi i kroz periodiku.

Istraživanjem novina, listova i časopisa koji se nalaze u Muzeju pozorišne umetnosti Srbije, Narodnoj biblioteci Srbije, Biblioteci grada Beograda i Narodnom pozorištu, kao i pretragom arhivske građe iz Narodnog pozorišta, godišnjaka Narodnog pozorišta i stručne literature, Jelica Stevanović svojim primerom pokazuje na koji način bi trebalo pristupati arhivskoj građi i istoriji teatra. U prvoj knjizi autorka se sistematično bavi *Pozorišnim listom* (1901–1902), *Pozorišnim listom* (1934/35) i *Scenom* (1935–1941), dok je u drugoj knjizi reč o *Srpskoj sceni* (1941–1944), *Pozorištu* (1948), *Pozorištu* (1952), *Pozorišnoj kulturi* (1970–1972) i *Pozorišnim novinama* (2005–2008). Nušićev *Pozorišni*

list prvo je glasilo Narodnog pozorišta (1901–1902). Taj list suočavao se sa problemom nalaženja saradnika, učestalog izlaženja, pronalaženja fotografija i drugim, ali sebi stavlja zadatak da se angažuje na zanemarenom polju „zblizavanja publike sa pozorištem“ koje je „odeljeno od sveta, još je veliki broj onih koji i pozorište i dramsku književnost, čak i umetnost uopšte smatraju kao luksuz, kao nešto nepotrebno to jest izlišno“. Po gašenju *Pozorišnog lista* čiji urednik je bio Branislav Nušić, Narodno pozorište nema svoje glasilo do 1934/35. godine, kada se pojavljuje drugi *Pozorišni list*, koji prevashodno informiše čitaoce-publiku o Narodnom pozorištu i svemu što se dešava u ovoj kući. Ovaj list prati repertoare, najavljuje premijere i piše o glumcima i umetnicima, prati kulturne ali i društvene događaje, poput smrti kralja Aleksandra I Karađorđevića i prenošenje u večnu kuću u crkvu na Oplencu.

Pažnja autorke, potom, posvećena je časopisu *Scena* koji je Narodno pozorište osnovalo 1935. godine i koji izlazi sve do okupacije 1941. godine. Iako ima sličnu koncepciju kao *Pozorišni list*, ovaj časopis se predstavlja kao Ilustrovani pozorišni i društveni časopis koji izlazi tri puta mesečno i tako ostaje do 1937/8. kada postaje Ilustrovani list o pozorištu, što pokazuje širu koncepciju i raspon tema o kojima se piše. Osnovna funkcija časopisa, podseća Jelica Stevanović, jeste da se štampaju i prodaju dnevne liste i nedeljni repertoari.

U drugoj knjizi reč je, najpre, o *Srpskoj sceni*, pozorišnom ilustrovanom listu koji je izlazio od 1941. do 1944. godine, u periodu stradanja ne samo srpskog naroda, već i srpske kulture, duha i umetnosti. U šestoaprilskom bombardovanju stradale su obe zgrade Narodnog pozorišta, stradali su fundusi dekora i kostima, kao i biblioteka i arhiva. Pažnja je posvećena obnavljanju zgrade, najavama predstava, održanim besedama, našim glumcima u inostranstvu, nekrolozima, proslavama, drugim događajima i gostovanjima; a autorka naglašava da je kroz ovaj list vidljiva dvojaka medijska slika Narodnog pozorišta – teatar koji uspeva da opstane i kontrola nemačke okupacione vlasti.

Pozorište je izlazilo 1948. godine, a uređivali su ga Velibor Gligorić, Oskar Danon, Radomir Plaović i Milan Đoković, prvenstveno kao stručni časopis u kojem prevlađuju tekstovi o raznovrsnim teorijskim temama. Ovaj list sintetiše stanje države u kojoj nova vlast drugačije tretira pozorište. Časopis sa istim nazivom izlazio je i 1952. godine, kada ga je uređivao muzikolog Branko Dragutinović.

Časopis *Pozorišna kultura* (1970–1972) Jelica Stevanović vidi kao rezultat jedinstvenog edukativno-marketinškog poduhvata Narodnog pozorišta, u kojem je glavni zadatak bio stvoriti novu publiku. Takva vrsta zadatka postavljena je i pred *Pozorišne novine* (2005–2008), koje i dalje izlaze svakog meseca i skoro svi brojevi su dostupni u štampanoj i digitalnoj formi. Autorka studije godinama je bila zamenik urednika i autor brojnih priloga. Ovaj list brzo je postao i deo novinske produkcije pošto su postale redovni mesečni podlistak *Politike* (do decembra 2007), a zatim *Večernjih novosti* (od 2008). „Duh uzajamnosti sa svojom publikom“ istaknut je već u prvom broju *Pozorišnih novina*, uz podsetnik na prvi Nušićev pozorišni list.

Ovakva publikacija koristiće srpskoj nauci o pozorištu i kulturi, sadašnjim i budućim izučavaocima pozorišne istorije. Pored temeljnih podataka, vizuelnih priloga, skeniranih dokumenata i izvoda iz periodike, fotografija i registara, ova studija nudi zanimljivu priču o opstanku pozorišta kroz vreme, na primeru Narodnog pozorišta u Beogradu. Ispravljaajući nebrigu o pozorišnoj istoriji, pre svega pozorišnoj periodici, Jelica Stevanović Narodno pozorište u Beogradu posmatra kao odraz istorije i vremena. Pouzdani podaci i pedantni i strpljivi napor uloženi u istraživanje, ovu knjigu izdvaja kao jednu od onih bez kojih istraživanje pozorišne periodike i Narodnog pozorišta neće biti moguće.

Piše > Ruža Perunović

Sveobuhvatan pregled Sterijinog stvaralaštva



Sava Anđelković

GENEZA STERIJINIH KOMEDIJA

Sterijino pozorje, 2023.

Sterijino pozorje obogatilo je svoju izdavačku delatnost objavljivanjem studije Save Anđelkovića, profesionalnog glumca, predavača na Univerzitetu Sorbona, učesnika i organizatora mnogobrojnih međunarodnih naučnih skupova, autora značajnih teatroloških studija¹⁾, naučnog radnika posvećenog izučavanju dela Jovana Sterije Popovića. *Geneza Sterijinih komedija* sadrži odabrane delove Anđelkovićeve doktorske disertacije²⁾ kao i delove drugih njegovih knjiga i naučnih radova, ali proširuje polje istraživanja, jer se u ovoj monografiji autor prvi put bavio i Sterijinom poezijom, prozom i žalostnim pozorjima. Stoga, ova knjiga predstavlja sveobuhvatan pogled na celokupan Sterijin rad, sa značajnim pomeranjima u analitičkom čitanju i književnoistorijskom istraživanju.

Geneza Sterijinih komedija je temeljna i pažljivo vođena studija podeljena u pet celina. U uvodnom poglavlju, indikativno nazvanom *Ram za sliku*, autor objašnjava društveno-istorijski i kulturološki kontekst u kom se pojavljuje lik i delo Jovana Sterije Popovića. Anđelković postupno analizira širu sliku jednog vremena u kom prati formiranje srpskog teatra, podseća nas na same početke srpskog pozorišta, od putujućih vašarskih predstava, preko školskog pozorišta Emanuila Kozačinskog, do Joakima Vujića, Atanasija Nikolića i Jovana Đorđevića. Međutim, u kontekstu temeljnog prikazivanja epohe, Anđelković prati opšte stanje u književnosti, ne samo u pozorištu, već i u poeziji i prozi, i u svakom od ovih žanrova uočava Sterijin doprinos. Zadržavajući se na ključnim godinama iz biografije komediografa, Anđelković piše o njegovom poreklu, obrazovanju, roditeljima, odnosu sa značajnim ličnostima tog vremena, o preseljenju iz Vršca u Beograd, dužnostima i nameštenjima, osnivanju „Teatra na đumruku“ i teatra „Kod jelena“, prvom repertoaru,

1) *Les comédies de Jovan Sterija Popović*, (Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2003), *80 Sterijinih komičkih likova* (KOV, 2003), *Dramaturgija Sterijinih komedija* (Novi Sad, 2012), *Komparativno pozorište* (Kraljevo 2012. i 2016), i *Didaskalije. Od Sterije do savremene srpske i južnoslovenske drame* (Novi Sad, 2022)

2) U pitanju je doktorska disertacija „Komedije Jovana Sterije Popovića“, odbranjena na Sorboni 2001.

pozorišnoj publici i književnom ukusu, te prevodenju dela i prilagođavanju sadržaja ondašnjoj publici. U uvodnom segmentu, posvećenom tumačenju razvoja pisca, autor poklanja pažnju i Sterijinim istorijskim dramama i žalostnim pozorjima koja su proizvod vremena i ondašnjeg herojsko-romantičarskog teatra koji nastaje kao književni odgovor na dati trenutak vremena.

Nakon opširnog uvoda, sledi poglavlje nazvano *Sterijin rad na komediji* koji počinje pedantnim istraživanjem gde se i kada Sterija mogao sresti sa komedijom kao žanrom; koji su bili prvi komediografski tekstovi kod nas i kakvo je bilo opšte raspoloženje prema ovom žanru. Saznajemo da Sterijino eksplicitno iznošenje stavova o komediji i njenom cilju nije bilo često, ali je nedvosmisleno smatrao da je baš komedija žanr koji može da poboljša naravi i u pozitivnom smislu utiče na gledaoce. Klasicistički nastrojen i formiran u prosvetiteljskom duhu, Sterija smatra da je smeh, naročito smeh na svoj račun koristan, stoga insistira da komad ima moralnu notu koja bi mogla da pomogne u vaspitavanju publike.

U centralnom i najobimnijem odeljku knjige – *Geneza komedija* – ispituje se razvoj Sterije kao komediografa i s tim u vezi književno nasleđe, ali i intertekstualne veze koje su u piščevoj književnoj zaostavštini manje ili više očigledne. Stoga je, smatra Anđelković, važno da se ispita Sterijina lektira, te pristupa nabranjanju pisaca koje je čitao, ali i onih koje je prevodio, jer je sve skupa nesumnjivo oblikovalo književnu svest pisca i uticalo na nastanak njegovih komedija. Jovan Sterije Popović ima jasno izraženu svest o čitaocu za koga piše, to saznajemo iz njegovih beleški, iz didaskalija, ali i iz samog dramskog teksta koji je namenjen određenoj publici. Nije mu strano ni da u svojim tekstovima, posredstvom nekog lika, raspravlja o drugim piscima i njihovim ostvarenjima, kao i o profilu čitaoca/čitateljke – najčešće kroz podsmeh. Povodom intertekstualnosti, Anđelković prati i *migracije sižejnih celina* iz jednog, već poznatog teksta, u drugi. S tim u vezi, analitički objašnjava četiri Sterijine komedije koje su prevashodno nastale tzv.

žanrovskim presvlačenjem (*Zla žena, Prevara za prevaru i Volšebni magarac, Simpatija i antipatija, Sudbina jednog razuma*) u kojima nam skreće pažnju na izvor i način preoblikovanja u konačni komediografski oblik koji je nama danas poznat. Poseban deo posvećen je temeljnom izučavanju poznate veze Sterija-Molijer, s akcentom na intertekstualne veze u tri dramska teksta: *Laža i paralaža, Pokondirena tikva, Tvrđica ili Kir Janja*.

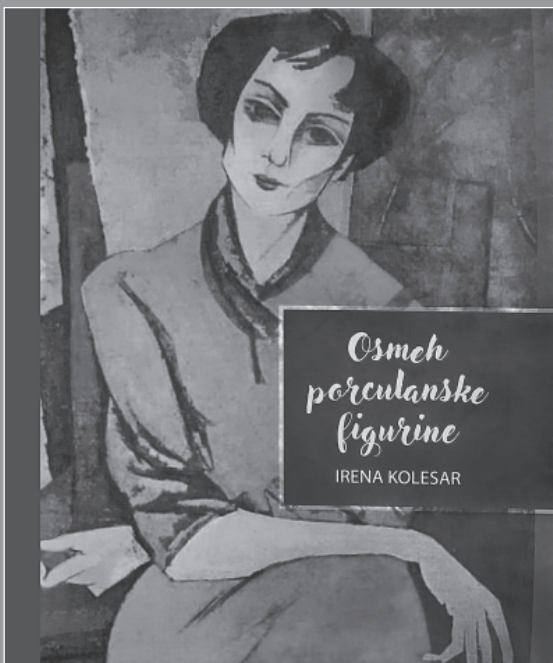
S obzirom na činjenicu da Sterija nije tražio podsticaj samo u literaturi drugih pisaca i da je za njegovo dramsko delo karakteristično postojanje istih ili sličnih motiva, tematskih celina, stilskih odlika i jezičkog diskursa, Anđelković se, u daljoj fazi studije, posvetio ispitivanju *autotranstekstualnosti* gde je pratio na koji način se dešava transfer proznog teksta u komediju i transfer dramskog materijala u komediju. Za kraj ovog poglavlja Anđelković nam je dostavio dragocen pregled verzija Sterijinih komedija poredeći rukopisne i štampane verzije, prateći razvoj teksta do konačne forme, ukazujući na sitnije i veće izmene koje je pisac, posvećenik svom radu, unosio u dramski tekst.

U poslednjem delu nazvanom *Polazišta i komička razrada* Anđelković temeljno tumači na koje je načine, kojim dramaturškim i stilskim postupcima, Sterija postizao efekte komičnosti. Navode se, i kroz dramski tekst analiziraju, postupci parodije, satire, aluzije, ironije, kratke forme (poslovice, uzrečice, izrazi) i odnosa stvarno/nestvarno, koji oblikuju dramski tekst i direktno utiču na formiranje žanra. U *Zaključnim razmatranjima* u kojima je izneta sinteza celokupne monografije potvrđuje nam se temeljnost i širina istraživanja koje u centar pažnje stavlja komedije Jovana Sterije Popovića.

Iako je bibliografija radova o ocu srpskog pozorišta obimna, možemo zaključiti da Sterijino delo ipak nije do kraja istraženo i da Anđelkovićevo knjiga predstavlja neophodan priručnik, ne samo o piščevim komedijama, kako je naslovom navedeno, već o istoriji pozorišnog i dramskog života kod Srba.

Piše > Siniša I. Kovačević

Pozorišna i filmska glumica koja je osvojila celu Jugoslaviju



OSMEH PORCULANSKE FIGURINE – IRENA KOLESAR

(priredio Vladimir Balašćak)

Društvo Rusina – Novinarska asocijacija Rusina,
Sremska Mitrovica – Novi Sad, 2020.

Gotovo dve decenije nakon smrti Irene Kolesar (1925–2002) dobijamo monografiju o ovoj slavnoj pozorišnoj i filmskoj glumici. U predgovoru, priređivač ističe da je građu za knjigu skupljao više od dvadeset godina. Sabiranje dokumenata o umetnici koja je ostavila značajan trag u teatru, na filmu, obeležila istoriju dva pozorišta, svakako nije bio jednostavan posao.

Pred priređivača se nametnuo i nemali zadatak istraživanja i prezentovanja učinka Kolesarove u radijskom mediju, kao i sedamnaestogodišnje učešće na Dubrovačkim letnjim igrama. Ovaj značajan segment glumičine karijere obrađen je fragmentarno, tako da svakako slede temeljnija proučavanja koja bi mogla biti predočena u novom, dopunjenom izdanju studije.

Pored osvrta na bogat glumački opus, ono za šta bismo svakako trebali zahvaliti gospodinu Balašćaku jeste otkrivanje nedovoljno poznatih podataka vezanih za poreklo Irene Kolesar. Posebno njene korene koji po očevoj liniji potiču od vojvođanskih Rusina. Tu spadaju i kontakti kao i posete njenim sunarodnicima u Berkasovu i Ruskom Krsturu.

No, krenimo redom. Priređivač deli knjigu na nekoliko celina. Osim predgovora, vezanog za opsežna istraživanja i pripremu rukopisa, slede poglavlja koja nam donose dragocene podatke o „junakinji“ ove zanimljivo pisane priče. Najpre, tu su dnevničke zabeleške Kolesarove. Slede emotivna svedočanstva njenih kolega s kojima je prijateljevala, radila. Nakon toga, autor nam predstavlja novinske članke.

Irena je rođena u Slavonskom Brodu. Sa roditeljima se doselila u Zagreb kao devetogodišnja devojčica. U sedamnaestoj godini odlazi u partizane. Bila je najpre „običan“ borac u 13. proleterskoj brigadi „Rade Končar“. Zapažena po odličnoj dikciji i glasu, pozvana je u dramsku grupu. Nakon toga postala je deo Kazališta narodnog oslobođenja.

Tu je imala prilike da saraduje sa kolegama koji će, kao ona, kasnije postati značajna imena glumačkog, rediteljskog i snimateljskog poziva – Perom Kvrićem, Vjekoslavom Afrićem, Žoržom Skriginom, Dubravkom Dujšinom, Jozom

Laurenčićem i drugima. U skromnim, nepredvidivim okolnostima rata, započela je njena karijera (kako je kasnije u šali govorila: „Naređeno mi je da budem glumica“). Posle oslobođenja vraća se u Zagreb, gde započinje angažman u Hrvatskom narodnom kazalištu. Na poziv Bojana Stupice, 1953. prelazi u Jugoslovensko dramsko pozorište u Beogradu. Negde između, igra u prvom jugoslovenskom igranom filmu *Slavica* (1947). Ovo ostvarenje Vjekoslava Afrića videlo je više od dva miliona gledalaca, a Irenu Kolesar učinilo jugoslovenskom zvezdom.

Nakon dve decenije boravka u JDP-u, i mnoštva nezaboravnih uloga koje je ostvarila, odlazi u penziju. Prema svedočenju Marije Crnobori, učiniće to nevoljno. Bila je primorana da se vrati u Zagreb, kako bi vodila brigu o roditeljima. Ni HNK ni druge kuće nisu joj ponudile angažman. Zaigraće jedno vreme u „Teatru u gostima“, iza koga je stajao Relja Bašić. Iako su u živom sećanju ostali njeni zvezdani trenuci, tokom devedesetih nije bila spokojna. Usamljena i uplašena zbog tada aktuelnih događaja (rat, progoni nepodobnih), pratilo ju je obeležje „patizanske prošlosti“ i igranja u beogradskom teatru. I zbog toga su se mogle snositi konsekvence, ali su se u njenom slučaju one svodile na izostanak angažmana i egzistencijalnu nepredvidljivost.

Knjiga pruža dragocene podatke o poreklu Kolesarove. Irena je bila ćerka Rusina Miška Mije Kolesara i Nemice Rozalije Strumberger. S ponosom je isticala kako joj je otac bio obučar, i da je nosila najlepše cipele u Zagrebu. Osim toga, tata je bio prijatelj s šusterom Bećanijem koji je radio obuču za prvu damu socijalističke Jugoslavije, Jovanku Broz.

Kada je bila devojčica Irena je često dolazila u Berkasovo, kod svoje bake i dede. Govorilo se da je volela da nosi svečanu rusinsku nošnju i recituje zagledana u pitoma Fruškogorska brda. I kasnije je, u kraćim navratima, obilazila mesta u kojima su živeli Rusini – Ruski Krstur (tokom 1964), kao i Petrovce kraj Vukovara (1973). Posebnu

celinu u knjizi autor posvećuje svedočenjima kolega i savremenika. Tu je svakako Marija Crnobori, prijateljica od najvećeg poverenja („Bile smo veliki intimusi. Delile smo dobro i zlo“). Ona ističe ono što i drugima nije moglo promaći – Ireninu skladnost, skromnost, odmerenost, tačnost, decentnost. Pored njih, tu su i neizostavni talenat i lepota („kao porcelanska figura“).

Nadovezuju se dirljivi utisci, emocije, sećanja – Relje Bašića, Predraga Ejdusa, Branke Petrić, Rade Đuričin, Svetlane Bojković, Jelisavete Seke Sablijić, Branke Veselinović, Ivana Bekjareva, Milana Cacija Mihailovića i drugih. I svi su saglasni da je Irena Kolesar bila jedinstvena, posebna, nesvakidašnja, otmena, talentovana, lepa. Neko ko kolege i publiku nije ostavljao ravnodušnim.

U knjizi je dat i pregled uloga koje je Irena Kolesar ostvarila na filmu. Uz pomenutu *Slavicu*, tu su i druge zapažene role u filmu *Plavi 9* (1950, r. Krešo Golik), *Besmrtna mladost* (1950, r. Voja Nanović), *Kameni horizonti* (1953, r. Šime Šimatović), *Ne diraj u sreću* (1954, r. Milorad Milo Đukanović), *Poslednji kolosek* (1956, r. Žika Mitrović) i *Vratiću se* (1957, r. Jožo Gale).

Gospodin Balašćak obavio je dobar posao. Uspeo je čitaocu da predstavi život i karijeru Irene Kolesar, posmatrajući ih kroz razne aspekte. Zanimljivo i sa mnoštom interesantnih detalja autor govori o nedovoljno poznatom glumičinom poreklu, posebno rusinskim korenima. Pruža i mnoge zanimljive podatke o iskustvu mlade glumice, istovremeno i učesnice narodnooslobodilačke borbe.

Verna i emotivna svedočanstva njenih prijatelja iz sveta glume i drugih kolega, spadaju u najinteresantnije delove ove studiozno pripremljene knjige. Nedostatak građe kao i njena teža dostupnost, učinili su da izostane celina vezana za glumičino učešće na dubrovačkim Igrama. Postojeća knjiga svakako će biti polazište za nova izdanja, i neizostavna referenca u bibliografiji drugih studija o Ireni Kolesar.

Piše > Milena Kulić

Pozorište u Taurunumu



Milovan Zdravković

POZORIŠNI ŽIVOT ZEMUNA: UTICAJ NA POZORIŠNI ŽIVOT SRBA

RTS Izdavaštvo, Muzej pozorišne umetnosti
Beograd 2022.

Pozivajući se na izvod iz besede Jovana Đorđevića, povodom izvođenja prve predstave *Posmrtna slava Kneza Mihaila* 30. oktobra 1869, u kojoj kaže da je „pozorište kod sviju naroda bilo čuvar narodnog jezika, budilnik narodne svesti, narodnog ponosa i sviju narodnih veština“, Milovan Zdravković, doktor dramskih umetnosti, osnivač pozorišne trupe *Balkan novi pokret* i priređivač *Rečnika osnovnih pozorišnih pojmova* i *Pozorišnog rečnika*, ovu studiju zasniva na temeljnom proučavanju pozorišnog života Zemuna. Sistematično podeljena studija čitaocima nudi uvid u preduslove buđenja pozorišnog života, nastanka pozorišta, početke pozorišnog života u Zemunu, kao i situaciju pre i posle Joakima Vujića, priču o Zemunskom srpskom dobrovoljnom pozorišnom društvu, pozorišnoj aktivnosti u Zemunu nakon prestanka rada Društva i uvid u značajne pozorišne stvaraoce u Zemunu. Autor podseća da društvena delatnost, a samim tim i pozorište, zavisi od određenog nivoa istorijskog razvoja, geografskog položaja, političkih prilika i religije, a Zemun je u pozorišnom smislu imao uticaj na lokalnu sredinu i širio je uticaj na druge sredine, poput Beograda, Kragujevca, Smedereva, Požarevca, Niša, Šapca, Loznice i dr. Zdravković napominje da je pozorišni život Zemuna „stvorio snažnu, temeljnu osnovu za razvoj pozorišta u 20. veku, kontinuirano dopirući, po prirodi svakog razvoja, i do vremena sadašnjeg“, a važnu ulogu u razvoju su imali Joakim Vujić i Zemunsko srpsko dobrovoljno pozorišno društvo. Prapočeci pozorišnog života u Zemunu sežu još u antičko doba. O tome najbolje svedoče arheološke iskopine, koje se sada nalaze u zagrebačkom Arheološkom muzeju, a pre svega se misli na antički hram posvećen bogu Liberu, bogu plodnosti koji je poistovećen sa grčkim bogom Dionisom, a koji se nalazio, prema istraživanju Danice Dimitrijević, na mestu današnje zgrade Pozorišta Madlenianum. Kao svedočanstvo ostaje i olovna pločica sa brojem VIII na sebi, koja može biti ulaznica na predstavu, kao i minijaturna teatarska maska. Ove tragove Milovan Zdravković ilustruje i koristi kao objašnjenje o počecima teatarskog života u Zemunu, tj. „Kapiji naroda“.

Primarni preduslov za razvitak pozorišta, Alojz Ujes vidi u jeziku, pismenosti, književnosti, školstvu, izdavačko-

štamparskoj delatnosti, periodici, prevodilaštvu, pozorišnoj aktivnosti, razvitku drugih umetnosti i formiranju ustanova kulture. Ovakvu podelu Zdravković prihvata i pojašnjava svaki od aspekata. Sistematičnim navođenjem prvih organizovanih oblika scenskih aktivnosti u Zemunu – rad nemačkih i srpskih pozorišnih grupa u Zemunu – dolazi do pozorišne aktivnosti Joakima Vujića, koju autor vidi kao ključnu. Po Zdravkoviću, Joakim Vujić je trasirao put kasnijem razvoju pozorišne aktivnosti u Zemunu koja je nastavljena od njegovih saradnika, fomiranjem prvih samostalnih pozorišnih aktivnosti i družina i od Joakimovog posrednog uticaja preko sredina u kojima je delovao. Autor piše i o Joakimovim učenicima (najpre, o Vasiliju Jovanoviću, Ljubomiru Jovanoviću i Jefti Popoviću). Pišući o gostovanjima u Zemunu i uticajima koje je Zemun izvršio na pozorišta u drugim gradovima, autor naglašava da su ovakve pozorišne trupe vremenom stvorile povoljne uslove za rad i potisnule nemačke pozorišne družine. Tako su stvoreni uslovi i za osnivanje Zemunskog srpskog dobrovoljnog pozorišnog društva 1883, koje su predvodili Stevan P. Krecul, Nikola Zorić i Sava Pušić. Entuzijizam ovog društva dobro pokazuje rečenica citirana u Spomenici Zemunskog srpskog dobrovoljnog pozorišnog društva, izdatoj povodom dvadesetpetogodišnjice rada: „Sloga diže kule i gradove, a nesloga ruši carevine“. Na repertoaru Društva najučestaliji bio je Trifković, a autor studije navodi i repertoare, zanimljivosti i pojedinosti rada društva koje je nailazilo na mnoge probleme i teškoće u radu. Na prestanak rada Društva, po autorovom mišljenju, uticali su nerazumevanje lokalne vlasti, stanje usled političke situacije, ratovi, smanjenje entuzijazma, kao i osnivanje prvih institucionalnih pozorišta, koji su pružali pomoć Društvu, ali i odvlačili pažnju svojim kvalitetom i posvećenošću.

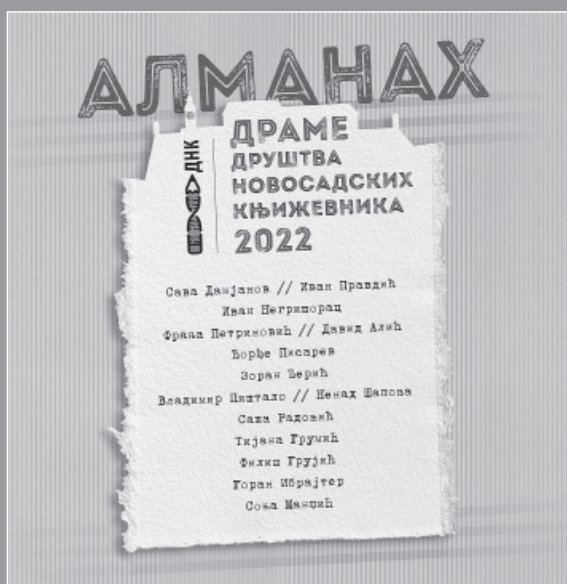
Nakon prestanka rada Društva, pozorišna delatnost nije se ugasila, već je pozorišni život Zemuna nastavio

da živi. Navodeći aktivnosti koje su doprinele bogatstvu pozorišnog života, Milovan Zdravković navodi izdavačko-štamparsku delatnost dramskih dela u Zemunu, dobrotvore i donatore, održavanje predstava, značajne pozorišne stvaraoce iz Zemuna. Takvim sistematičnim izučavanjem Zdravković zaključuje da se pozorišni život u Zemunu razvijao po istim preduslovima i principima po kojima se odvijao pozorišni život drugih evropskih centara, kao i da je geografski, istorijski i politički kontekst uticao na razvoj pozorišne aktivnosti. Zdravković je mišljenja da su „koreni pozorišnog života crpljeni iz tradiconalnih oblika aktivnosti stanovništva koji u sebi sadrže scenska događanja: božićne svečanosti, sabori, vašari, kozerije i dr“. Ovakva vrsta zaključivanja potvrđena je i snažnim impulsima građanskih oblika organizovanja. Brojčano sumirani podaci kod Zdravkovića izgledaju ovako: 2000 izvedenih pozorišnih predstava u 19. veku, 200 gostujućih pozorišnih trupa, 3 osnovane dramske družine, 60 glumaca iz Zemuna koji su igrali u ovom gradu, 400 pozorišnika, 15 napisanih dramskih dela koje su napisali Zemunci, u 7 zemunskih štamparija štampano je oko 25 dramskih dela. Nakon zanimljivog i temeljnog istraživanja, na kraju studije nalazi se spisak korišćene literature i prilozi sa dostupnim podacima i materijala o ovoj temi.

Da je Zemun bio važno kulturno, umetničko i pozorišno središte pokazuje i ova studija Milovana Zdravkovića, koja osvetljava jedan aspekt pozorišne istorije, sveobuhvatno analizira i sagledava ovu temu i pokazuje da rad pregalaca iz 19. veka nije bio uzaludan.

Piše > Ruža Perunović

Dramski potencijali novosadskih pisaca



**ALMANAH Drame DRUŠTVA
NOVOSADSKIH KNJIŽEVNIKA, 2022.**

Priredio Zoran Đerić

DNK, Novi Sad 2022.

Nakon *Almanaha priče* i *Alamanaha eseja*, Društvo novosadskih književnika objavilo je *Almanah drame* koji sadrži jedanaest dramskih tekstova različitog tematskog, žanrovskog i stilskog prosede. U ovom zborniku, autori su predstavljeni kratkim portretom, bibliografijom i jednim dramskim delom. Prema uvodnoj napomeni priređivača Zorana Đerića, u *Almanahu* se većinom nalaze drame i dramatizacije novosadskih autora koji nisu prevashodno dramski pisci, već su svoju književnu afirmaciju postigli u drugim žanrovima. Tako se u zborniku nalaze dramski tekstovi koji su nastali iz pera prozanih pisaca kao što su Sava Damjanov, Saša Radonjić, Franja Petrinović, Đorđe Pisarev, Vladimir Pištalo, odnosno pesnika Ivana Negrišorca, Zorana Đerića, Saše Radonjića, Gorana Ibrajtera. U sačinjenom izboru nalaze se i dva potvrđena novosadska dramska pisca – Tijana Grumić i Filip Grujić – čiji su dramski tekstovi dobili najprestižnije nagrade i igraju se u pozorištima širom Srbije i regiona. S obzirom na podatak da su neke od drama koje se objavljuju u ovom *Almanahu* imale svoja izvođenja, dok neke tek čekaju na svoju inscenaciju, novim izdavačkim poduhvatom Društvo novosadskih književnika skreće pažnju na dramske potencijale novosadskih pisaca i doprinosi većem prisustvu originalnog dramskog teksta u javnosti.

Almanah otvara drama *Misterija Koder Save* Damjanova, profesora, proznog pisca, proučavaoca književne istorije i teorije, jednog od osnivača Društva novosadskih književnika. Višedecenijsko interesovanje za život i književno stvaralaštvo Đorđa Markovića Kodera¹⁾ opredelilo je i njegovu literarnu sudbinu. Koder je bio, podsetićemo, impresivna ličnost – učio je i usavršavao više stranih jezika: francuski, engleski, italijanski, grčki, sanskrit, poznavao je i starogrčki, latinski, mađarski, nemački, ruski, turski, arapski, persijski i jermenski, radio

1) O životu i delu Đorđa Markovića Kodera (1806–1891) Sava Damjanov napisao je studiju (*Koder: istorija jedne recepcije* (1997)) i svojim naučnim radom uticao na značajne promene u recepciji, interpretaciji i vrednovanju Koderove zaostavštine.

kao pravnik, učitelj mačevanja, gimnastike i borilačkih veština, bio tumač kod pruskog konzula i u engleskom poslanstvu u Istanbulu. Često je putovao po svetu, po Evropi i, tada nezamislivo, po delovima Azije i Afrike, a sve te zemlje prešao je pešice. Stoga ne iznenađuje da je Koder, čiji je život prepun dramskih potencijala, postao junak ove dinamične dramske igre. Drama *Misterija Koder Save Damjanova* ispisana je začudnim, koderovskim jezikom sa očekivanim uplivom magije, mirisa, čulnih utisaka, lucidnih, dvosmislenih i razigranih replika koje čine ovo delo *koderovski inspirativnim* za čitaoca i gledaoca. Drama je imala svoje izvođenje (10. 9. 2022) u formi svojevrstnog performansa u dramatisaciji i režiji Ivana Pravdića u Fabrici Studentskog kulturnog centra u Novom Sadu, u okviru „Bunker festa“.

Druga po redu drama *Rešetke* dolazi iz pera pesnika, esejiste i kritičara Ivana Negrišorca. Iako nam je Negrišorac manje poznat kao dramski pisac, podsetićemo da je svojevremeno bio dramaturg na Dramskom programu Radio Novi Sad, gde je napisao radio drame: *Fredi umire* (1989), *Kuc-kuc* (1990); ali i pozorišne drame: *Istraga je u toku, zar ne?* (2007) koja je igrana u Dramskom studiju u Obudovcu u Republici Srpskoj, dok je drama *Vidiš li svice na nebu?* ostala bez pozorišne adaptacije, ali je publikovana kao knjiga (2006). Monodrama *Rešetke* zasnovana je na verbalnom obračunu junaka sa rođenim bratom, povodom teških porodičnih odnosa, samoubistva, oceubistva i kriminogene sredine u kojoj se odrastalo. Uprkos fiktivnom porodičnom razračunavanju, u centru pažnje je suočavanje sa samim sobom i problemom dobrovoljnog zatočeništva, koje nastaje kao posledica nemogućnosti da se živi u sadašnjosti. Drama je napisana 2005. prvi put je objavljena u *Almanahu* i do danas nije imala svoju scensku adaptaciju.

U *Almanahu drame Dnk* našla se i dramatisacija žanrovski neuhvatljivog, kompleksnog dela *Gramatika poremećaja: balade s početka veka* (2013) Franje Petrinovića. Dramatisaciju ovog dela potpisuje David Alić, koji je bio i režiser istoimene predstave. Drama dvoje antijunaka odigrava se u prepoznatljivom novosadskom ambijentu

u kome pratimo njihove egzistencijelne i identitetske probleme, te borbu sa čemernom svakodnevicom, nezaposlenošću, beznađem i mukom zajedničkog života. Predstava *Gramatika poremećaja* planirana je da bude deo novosadskog omnibusa koji su činili još i Pojačalo i gitara Slobodana Tišme i Velika očekivanja Đorđa Pisareva, ali se izdvojila kao samostalna i uspešno se izvodi od 2020. na Kamennoj sceni Srpskog narodnog pozorišta.

Prema izboru Zorana Đerića naredno mesto u *Almanahu* pripalo je drami *Mesečina* Đorđa Pisareva, proznog pisca, dramaturga i dramskog pisca (*Pokondireni tikvan, Šta sve možeš u Denveru kad si mrtav, Juri Golec i život bez smisla, Velika očekivanja*), koji je godinama saradivao sa pozorištem „Brod Teatar“ na kom je izvedeno pet njegovih komada na vodi. Pisarev je saradivao i sa Pozorištem mladih, Narodnim pozorištem Kikinda i Srpskim narodnim pozorištem, gde bi i mogla da bude izvedena ova novosadska, ali i univerzalna priča o usamljenosti i zapitanosti nad problemima sveta koji se prikazuje kao ludnica.

Sledi drama samog urednika *Almanaha*, pesnika, prozaiste, esejiste i dramskog pisca Zorana Đerića. *Velika nužda* pisana je po porudžbini Brod teatra, ali sticajem okolnosti još uvek nije imala svoju premijeru. U pitanju je komedija (*comic relief* ili *komičko olakšavanje*, kako je u podnaslovu navedeno), napisana u 11 scena u kojima prepoznajemo tipične događaje iz savremenog života jedne „urbane“ porodice. Komunikacija među likovima zasnovana je na *baljezganju* koje je zapravo uobičajen model razgovora među protagonistima, a doživljava se i kao istinska mudrost. Iako likovi neprekidno izgovaraju banalnosti koje na čitaoca ostavljaju komičan efekat, preko njih se naširoko razmatraju dnevna, manje bitna i suštinska, jako bitna, pitanja ali se stvarna komunikacija ne ostvaruje. Drama je ispisana u rableovskom stilu, aktuelna je i lucidna, što sve skupa predstavlja veliki potencijal za inscenaciju, posebno uzimajući u obzir činjenicu da je danas izuzetno malo originalnih komedija koje se, čini se, kao žanr izbegavaju.

Prema romanu *Milenijum u Beogradu* Vladimira Pištala, pisca raznovrsne žanrovske orijentacije, nastala je dramatisacija koju potpisuje pesnik, esejista i kritičar Nenad Šaponja, a koja takođe čeka svoje izvođenje na sceni. Pištalov roman *Tesla, portret među maskama*, dramatisovao je Nebojša Bradić i ta je predstava uspešno izvedena 2022. u Novom Sadu (*Tesla, izumetnik*). Komad *Milenijum u Beogradu*, u dramatisaciji Šaponje, govori o petoro prijatelja, njihovim životima, nadama i ljubavima koje ne mogu da prežive kada dođu devedesete godine i sa njima početak rata. U vremenskom okviru od Titove smrti do bombardovanja Beograda, ispričana je priča o gradu Beogradu i jednoj tužnoj, nama dobro poznatoj i bolnoj, istoriji u kojoj pratimo refleksi velikih društvenih dešavanja na život običnog čoveka.

Naredni dramski tekst u *Almanahu* pripada Saši Radonjiću, pripovedaču, pesniku i romansijeru, ali i autoru koji je prisutan i na našoj dramskoj sceni. Njegovi romani dramatisovani su i izvođeni na televiziji i u pozorištu. Autor je scenarija za igrani TV film *Pejzaži u magli*, rađen po motivima njegovog romana *Priručnik za pauna* u koprodukciji TV Novi Sad i „Komune“. Napisao je dramske adaptacije za svoja *Tri ukradena romana* i *Klub ljubitelja Smene 8*, koje su se našle na repertoarima Narodnog pozorišta Kikinda i Šabačkog pozorišta. U *Almanah drame DNK* uvrštena je Radonjićeva monodrama *Čaj sa Kublaj-kanom* koja je imala svoju premijeru u Bitef teatru u okviru programa „Mesec nezavisne scene“, a od 2021. uspešno se igra na sceni Pozorišta mladih u Novom Sadu, u sjajnom izvođenju Jugoslava Krajnova. Radonjić je u drami *Čaj sa Kublaj-kanom*, koja nosi podnaslov „sasvim istinita monodrama sa songovima“ (u kojoj s vremena na vreme (iz off-a) čujemo sam glas pisca, kao i njegove songove) pretočio lično bolničko iskustvo i autentičnu spoznaju (pre)tanke granice između života i smrti. O drami sam autor kaže sledeće: „*Čaj sa Kublaj-kanom* je intimna, džepna enciklopedija mojih iskustava iz višemesečne borbe za život koja se odigravala 2009. godine, a sve u formi i ruhu monodrame. Kao u svakoj enciklopediji i

ovde su sve odrednice do detalja verodostojne, odnosno predstavljene onako kako su se stvarno zbile, izuzimajući završnu mikronovelu koja baca reflektorsko metaforičko svetlo po dubini i širini tih stvarnih događaja. Autor se nada da njegova na ovaj način artikulisana iskustva mogu nekome nekada u suočavanju sa sličnim traumama biti od koristi, odnosno predstavljati podstrek u nepredavanju stihiji koja bi ih iznenada ponela“.

Pred kraj *Almanaha drame DNK* našli su se tekstovi dva mlada, ali već sasvim afirmisana dramska pisca. Jedna od njih je Tijana Grumić, dobitnica više prestižnih nagrada za dramski tekst i dramatisaciju, autorka drama koje se izvode u pozorištima u Srbiji i regionu. Dramski tekst koji dopunjuje *Almanah drame Društva novosadskih književnika* nosi naziv *Nikad nisam videla zvezde* za koji je dobila Specijalnu nagradu Rojal Distrikt Teatra iz Tbilisija na festivalu „Aurora“ i dramaturšku nagradu grada Bidgošča (Poljska). Drama *Nikad nisam videla zvezde* bavi se društvenim i političkim pitanjima u kojima je paralela sa našom svakodnevicom više nego očigledna. Konkretna radnja odigrava se na farmi svinja gde radnice trpe nečovečan tretman – teraju ih na bolesnu higijenu i nošenje pelena – one ćutke sve trpe, dok, umesto njih, glas podižu svinje na farmi, koje imaju sličan položaj. Drama je premijerno izvedena 2018. na otvaranju Gradskog pozorišta u Čačku u okviru „Triptiha o radnicima“ kada su igrane tri jednočinke mladih autora: Sare Radojković, Strahinje Madžarevića i Tijane Grumić, u režiji Juga Đorđevića.

Svoje mesto u *Almanahu* našla je i drama Filipa Grujića, nagrađivanog dramskog pisca, dramaturga, scenariste i pripovedača. U pitanju je drama *Vilica Ebena Bajersa* u kojoj je, na osnovu istorijskih podataka, kombinacijom fakata i fikcije ispričao priču o negativcu, plejboju i bogatašu Ebenu Bajresu, konzumentu napitka napravljenog od radioaktivnog elementa (radithora) koji do kraja i umire od posledica konzumiranja istog. Na osnovu te priče nastaje Grujićeva drama koja, govoreći o bahatosti jednog negativca, govori o društvenim problemima iz

perioda gradnje Njujorka, Velike depresije i pada berze, ali i univerzalnim problemima koji traju i danas. Drama je izvedena 2020. pod nazivom *Velika depresija* na Kamernoj sceni Srpskog narodnog pozorišta (u produkciji Srpskog narodnog pozorišta i Centra za razvoj vizuelne kulture) u režiji Marka Čelebića i našla se i u Takmičarskom programu 66. Sterijinog pozorja.

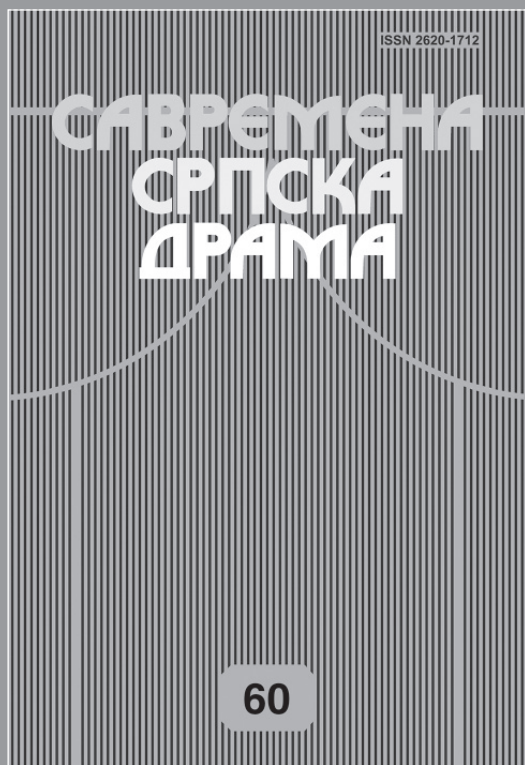
U *Almanah drame* novosadskih pisaca Đerić je uvrstio i melodramu *Srce više nije moje* Gorana Ibrajtera, pesnika, dramskog pisca, selektora pozorišnih festivala, izvršnog direktora Sterijinog pozorja. Za ovu dramu Ibrajter je dobio Nagradu za savremeni dramski tekst na 5. međunarodnom kikindskom pozorišnom festivalu (2014). Drama je imala premijeru 2014. u Novosadskom pozorištu u režiji Bogdana Jankovića, a danas se uspešno igra na repertoaru Gradskog pozorišta „Semberija“ u Bijeljini. Ibrajterov dramski tekst umetnički direktor pozorišta, Milivoje Mladenović, ovako opisuje: „*Srce više nije moje* Gorana Ibrajtera govori o sećanju dvoje ljudi koji su, usled kovanja i raskivanja bratstva i jedinstva naroda sa prostora Bosne i Hercegovine, raskovali i vlastite živote, zajednicu ljudsku, razorili i mirnu bračnu luku, ni krivi ni dužni, otrovani poganim rečima i delima neimenovanih moćnika koji uređuju i preuređuju Svet. U kišno, sumorno predvečerje odvija se ova setna, nepretenciozna melanholična ljubavna priča prožeta blagim humorom i zvucima sevdalinki. Meliha i Milorad su „vlasnici“ malih života, i oni jezikom sa izvorišta narodnog, jednostavnim ljudskim frazama sublimiraju muku čovekovu, egzistencijalnu, svagdanju, analiziraju u šta su se ljudi pretvorili, boluju bolove stare i nove. I bolom svog srca, upozoravaju.“

Na samom kraju *Almanaha* našla se drama *Birki* dramaturškinje Sonje Mandžić. U pitanju je vodvilj, komedija o duhovitom iskustvu sa kojim su se mnogi od nas sreli – entuzijastična prodaja uređaja, u ovom slučaju „Birki“ usisivača, na kućnoj adresi. U pokušaju da proda nepotrebnu skupocenu napravu, prodavačica upada u niz komičnih situacija sa različitim profilima potencijalnih kupaca koji su prototipovi komičnih ličnosti koje srećemo u svakodnevnom životu. Drama *Birki* čitana je u okviru pratećeg programa Sterijinog pozorja, a izveli su je glumci sa Akademije umetnosti u Novom Sadu (Pozorište „Promena“).

Načinjenim izborom Zorana Đerića, *Almanah drame DNK* ukazuje na izvrsne dramske potencijale novosadskih pisaca i predstavlja materijal za čitanje, ali i izvor za nove dramatizacije i inscenacije. Poznata je činjenica da dramski tekstovi nisu dovoljno prisutni u javnosti. Osim u časopisu *Scena*, retke su prilike da se savremena drama čita, naročito u formi zbornika. S druge strane, dok dođe do pozornice, originalni dramski tekst doživi brojne transformacije, te nam je i iz tog razloga objavljivanje ove knjige značajno. I na kraju, postojanje *Almanaha drame DNK* važno je za sam Novi Sad, grad koji ima izuzetnu dramsku tradiciju, te će ovaj zbornik u budućnosti predstavljati dragoceno svedočanstvo jednog književnog vremena.

Piše > Jelena Marićević Balać

Axis mundi savremene srpske drame



Boško Suvajdžić

**TOKOVI SAVREMENE SRPSKE DRAME:
SAVREMENA SRPSKA DRAMA** (knj. 60)

Udruženje dramskih pisaca Srbije – Pozorište
„Moderna garaža“, Beograd 2022.

Publikacija *Tokovi savremene srpske drame* Boška Suvajdžića objavljena je u okviru 60. knjige edicije *Savremena srpska drama* i predstavlja jasno i osmišljeno strukturisanu monografiju, koja se sastoji iz tri ključne celine, uz *Reč na početku*, recenziju Radomira Putnika, *Izvore*, *Biografiju autora* i *Reč izdavača* na koncu knjige. Prva celina *Savremena srpska drama – pogovori* sadrži dvanaest kritičkih preglednih osvrta koji su u kontinuiranom nizu pratili ediciju *Savremena srpska drama*. Pogovori su upečatljivo naslovljeni, tako da imaju cilj da zainteresuju čitaoce, a istovremeno precizno oslikaju poetičko jezgro onih dramskih tekstova koji su okupljeni pod korice date periodične publikacije. Da pomenemo, primera radi, naslove poput *Zmije u nedrima*, *Opere uz tanjir pasulja*, *Vremenske prognoze za Aulidu* ili *Seksa za poneti*. Upravo odabrani naslovi mogu da funkcionišu kao poetički ključevi, kojima je moguće mapirati važne odlike srpske drame u 21. veku. Naime, tradicionalna kultura Srba, poetika bajke, socijalni elementi, antička tragedija, potrošačko društvo i tranzicija u svim aspektima prepoznaju se u dramskim tekstovima, ne bi li se kroz njih reflektovala sva „drama srpskog naroda“, kao „osnovna tema većine objavljenih tekstova preko sto pedeset autora, u kojima su preispitivane i tumačene ljudske sudbine u sistematski razorenom srpskom društvu, izmučenom ratovima“, kako Boško Suvajdžić napominje u *Reči na početku*.

Iako su dva pogovora napisana koautorski sa Snežanom Kutrički (*Seks za poneti* i *Preplava*), stil je ujednačen, a tekstovi pisani jasno, egzaktno, precizno i koncizno, tako da predstavljaju korisne i skerlićevski slikovite sinteze. Boška Suvajdžića odlikuje izrazita otvorenost ka novim stremljenjima i različitostima poetika dramskih stvaralaca različitih generacija. Njegovi pogovori su podsticajni, pošteni i reprezentuju svojevrstne nacрте za potencijalnu *Istoriju srpske drame 21. veka*. On je, prema rečima Radomira Putnika, „primer etičkog pristupa“, jer u osnovi traga ne samo za tim da adekvatno opiše, no i među prvim što argumentovanije vrednuje najnovije tekstove.

Primarno, autor je poznat u akademskim krugovima kao folklorista, što u pisanju kako pogovora, tako i naučnih

radova koji se tiču savremene srpske drame, dobija na značaju. U tome u srpskoj nauci u književnosti ima pandan u izuzetnoj profesorki emeriti Ljiljani Pešikan-Ljuštanović. Istančano poznavanje srpskog usmenog nasleđa, kao i mitološke tradicije u najširem smislu, bitno doprinosi shvatanju i kvalitetu njegovih ocena i studija, premda treba naglasiti da sama primena znanja i iskustava na tom planu nije prenaplašena ili nekritički nametljiva. Folkloristika i dramaturgija se suptilno prepliću i, može se reći, jedna drugu osvetljavaju na delikatnoj liniji ne tek sinkretičnosti, već i u pogledu antropoloških spoznaja ili slutnji.

Drugu celinu *Savremena srpska drama – autori* čini ukupno sedam članaka i studija Boška Suvajdžića, u kojima se fokusira na pojedinačne poetike i portretisanje istaknutih dramskih stvaralaca i njihovih najreprezentativnijih ostvarenja: *Davo u mlinu: figura đavola u dramama Miodraga Đukića, Balkanski gambit Miladina Ševarlića*, *Vrli novi svet ili smeh pod vešalima, Sećanje na Albinonija*, *Raskršća srpske drame, Moje dete i druge drame i Dramsko kopile ili istorijska drama*. Najobimniji, najstožerniji i praktično glavni tekst ove celine tiče se Miladina Ševarlića, kome autor pristupa sveobuhvatno, ističući odmah na početku „žanrovsku sinkretičnost“ njegovih komada. Analitički najbravurozniji i u tom aspektu kulminativni tekst tiče se Nahoda Simeuna u epskoj pesmi i drami, koji donosi sistematizovane nove komparativističke uvide, obuhvatajući „kontekst učitavanja internacionalnog motiva rodoskrvnuća iz antičke tragedije (*Car Edip*) i narodne tradicije (*Nahod Simeun*) u istorijske (melo)drame Jovana Sterije Popovića (*Naod Simeon*), Branislava Nušića (*Nahod*) i Milene Marković (*Nahod Simeon*)“.

Uzorita opšta informisanost i metodološki pluralizam Boška Suvajdžića omogućili su dragocene interpretacije koje, primera radi, osvetljavaju drame Milana Jelića u svetlu Felinijevih i Formanovih filmskih ostvarenja, pa i praške škole i italijanskog neorealizma. Takođe, pišući

o Draganu Tomiću, ima u vidu značaj stvarnosne proze i filmova „crnog talasa“, čime se ukazuje na interdisciplinarni i intermedijalni kvalitet tekstova okupljenih u knjizi *Tokovi savremene srpske drame*.

Najposle, treću celinu čini studiozni prikaz *Antologije savremene srpske komedije* (2018) Radomira Putnika, koja je „prva žanrovska antologija ove vrste u nas“ i čini je „izbor komediografskih tekstova koji su **igrani u pozorištu**, u rasponu od Aleksandra Popovića do Nebojše Romčevića“. Suvajdžić primećuje da se savremena srpska drama posle Sterije i Nušića „kreće u pravcu razvoja društvene drame u užem smislu, tragikomedije, vodvilja, istorijske drame, crnohumorne komedije, intelektualne drame, političkih komada, ironije i satire“.

Nakon Suvajdžićeve detaljne recenzije Putnikove *Antologije*, prema tradicionalnom srpskom običaju koji počiva na principu „dar – uzdarje“, sledi upućujuća i pouzdana Putnikova ocena Suvajdžićevih *Tokova savremene srpske drame*, koja je određena kao „reljefna slika dramskih poetika, žanrova, pravaca i dometa ostvarenih na početku XXI stoleća“. Komentarišući celine i klasifikujući autore na različite generacije, kako mlađe (Gorana Belančević, Mirjana Jevtić, Ana Bujić, Smiljana Đorđević, Nikola Milojević, Nikola Teofilović, Žika Ranković), tako i iskusnije (Miodrag Ilić, Miladin Ševarlić, Predrag Perišić, Božidar Zečević), sa posebnom pažnjom, koja je posvećena Stamenu Milovanoviću, Putnik sumira zaključak, izdvajajući „autentičnost i osobenost“ upravo tradicije i srpskog mentaliteta, prelomljenog kroz prizmu savremene srpske drame. Otuda se, konačno, *Tokovi savremene srpske drame* Boška Suvajdžića potvrđuju i kao knjiga od bitnog antropološkog značaja.

XIII

NOVA DRAMA

scena

SONJA
ATANASIJEVIĆ

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

PROLOG

SONJA ATANASIJEVIĆ



SONJA ATANASIJEVIĆ objavila je osam romana i jednu zbirku priča: *Oni su ostali*, *Crveni krug*, *Bekstvo iz akvarijuma*, *Narandže za Božanu*, *Ko je ubio Alfija*, *Vazdušni ljudi*, *Velika laž*, *Spavaj, zveri moja*, *Krilata tuga*.

Dobitnica je nagrade *Branko Ćopić* Srpske akademije nauka i umetnosti (za roman *Vazdušni ljudi*), i dva puta nagrade *Zlatni hit liber* Redakcije za kulturu RTS-a.

Njeni romani bili su u najužem izboru za više nagrada: NIN-ovu, *Stevan Sremac*, *Žensko pero* i druge.

Proza joj je zastupljena u nekoliko antologija i prevođena na francuski, engleski, bugarski, rumunski i makedonski jezik.

Posle 29 godina staža u Tanjugu, sada je slobodni novinar i pisac, član Srpskog književnog društva i član-saradnik Matice srpske. Živi u Beogradu.

Drama „Vazdušni ljudi“ nastala je po motivima istoimenog romana.

Sonja Atanasijević

VAZDUŠNI LJUDI

LIKOVİ:

IRINA: mlada žena koja je abortirala i kojoj se priviđa nerođena djevojčica (Marija)

MARIJA: priviđenje, djevojčica uzrasta 6–8 godina (ili nešto starija)

DOKTOR: psihijatar

* * *

MUZIKA: Šopenov impromptu, valcer u cis molu, nokturno, valcer u ha molu, Šubertov skerc.

SCENOGRAFIJA: minimalistička, apstraktna.

SCENA I

(Irina je u svom stanu, sedi na kauču, tek pristigla iz bolnice posle abortusa. Umotala je cebe oko stomaka, drži daljinski upravljač i menja kanale na TV-u.)

GLASOVI IZ ZVUČNIKA *(sa TV-a):* U Beogradu će sutra ujutru biti sveže, a tokom dana promenljivo oblačno, duvaće...
Skočko, skočko, tref tref...

Prva utakmica finala igra se u petak...

U svetu se godišnje izvrši oko 45 miliona nasilnih prekida trudnoće. Naša zemlja je među vodećim u svetu po broju abortusa, sa preko 200 hiljada godišnje. Srbija beleži i negativni prirodni priraštaj. Svake godine nestane po jedan grad od... *(Besno gasi TV.)*

IRINA: Izgleda da si dotakla dno, Irina... Evo te među stanovnicima Dna. Jesi li sada zadovoljna? A život je tamo, nije ovde, nije u ovoj sobi! *(Gleda kroz prozor.)* Ti nisi dala doprinos životu spolja, ne, ne, nisi... Tako kažu, jel' čuješ? *(Pokazuje daljinskim na TV.)* Mada ti se prilika pružila. Ti si, Irina, dala doprinos smrti. Ti si njen sluga... Pa, dobro, pa šta?! *(Gleda u TV, kao da se svađa s njim.)* Neko mora i to da bude. Tako se smrt malo nahrani, pa bar neko vreme ne dira ove napolju. Ove što trče, smeju se, rastu... Pa, šta?!

Važno je da se *TO* konačno završilo. Sad ponovo mogu da živim normalno... Nije sve idealno, Dejane, među nama. Nije tako kako ti zamišljaš. Kako su umislili i tvoji roditelji. A i moji. Jednostavno, ne volim te! Možda te čak i volim, ali ne želim više da živim s tobom! Ti si kulturan, pažljiv. Brineš se o meni. Ti ne psuješ. Sam peglaš svoje košulje. Tačan si. Uspešan na poslu. Glava ti je puna projekata. Ali za tebe je i naša veza jedan projekat. Gušiš moje biće, Dejane, gnječiš ga negde iz dana u dan... Da mi nije klavira, poludela bih. Dobro je da se nismo venčali, sada bismo morali na sud, da pred nepoznatim ljudima pričamo o nama...

SCENA II

(Marija, s velikom mašnom na glavi, pegama na obrazima, sedi na stolici, okrenuta profilom Irini. Gleda u ugašeni TV ekran. Irina, pošto je primeti, skače sa kauča, prestravljena.)

IRINA: *(U šoku ispušta daljinski iz ruku.)* Šta je sad ovo?! Bože dragi, šta je ovo? Nije valjda... Jesi to stvarno ti?! *(Zagleda je od glave do pete, ali joj se ne približava. Marija ne pomera glavu, i dalje gleda ispred sebe.)*

Znala sam, tačno sam znala... Ta mašna! *(Mariji)* Samo da znaš, ta mašna ti je potpuno demode! Nego... slušaj, *(živahno)*, ne zanima me, uopšte me ne zanima da li si samo danas ovde, ili si rešila da mi stalno dolaziš. Jel' znaš, ne zanima me! Nadam se da ćeš bar skinuti tu glupu mašnu...

I nećeš mi pokvariti zadovoljstvo! Ja ti to neću dozvoliti! *(viče)* Neću! Konačno sam slobodna! A ti se sad pojaviš... Znala sam da to može da se desi, ali baš si požurila! Mogla si bar da me pustiš da se oporavim. Još imam ranu od tebe. Jel' čuješ? Šta se praviš luda? Iz mene još curi krv...

Ali, važno je da ne postojiš. To je jedino važno. Ja postojim, ti ne postojiš! Vračaj se tamo odakle si došla! Nestani! Marš odavde! Od vazduha si napravljena, eto, to si ti! Vazduh! Doduše... možda ima još nečega, neke prašine moga uma, šta ja znam čega još. Uostalom, šta me briga od čega si napravljena. Samo nestani, jel' me čuješ, nestani!

(Muzika: Chopin, Fantaisie Impromptu)

SCENA III

(Irina je na onlajn terapiji kod psihijatra. Doktor sedi za računarom.)

DOKTOR: Da li imate i zvučne halucinacije?

IRINA: Nemam.

DOKTOR: Dobro je... One su ipak mnogo ozbiljnije.

IRINA: Mislite opasnije?

DOKTOR: Ozbiljnije... Kako razgovarate sa njom?

IRINA: Razgovoramo mislima.

DOKTOR: Kada vam se prvi put pojavila?

IRINA: Čim sam se vratila kući, posle abortusa. Hvala Bogu, pa nije u bolnici. Samo mi je još ona tamo falila... Zna da nije bilo svetla u kupatilu... A tek kakve su mi papuče dali, dva broja veće, neke braon, plastične, odvratne, takve se više i ne proizvode... Užas... Moja negovana stopala i lakirani nokti ništa više nisu vredeli kad su dospeli u takve papuče... A tek uložak, onaj nabudženi, mrežasti, što su naše babe stavljale, jedva sam i hodala...

DOKTOR: Pustite sada papuče i uložak. I lakirane nokte.

IRINA: U redu... Ali, da se odmah razumemo, doktore, nisam izmislila Mariju.

DOKTOR: Mariju?

IRINA: To ime mi je palo na pamet kad sam saznala za trudnoću... Ali, nisam je nikad tokom trudnoće zamišljala kao buduću devojčicu... I sad se odjednom pojavi, tek tako... Da li biste mogli da mi objasnite odakle joj takav lik?

DOKTOR: Ne treba da razmišljate o tome.

IRINA: Ali, ne mogu da ne razmišljam. Možda ga je pozajmila od nekog mog pretka, ili Dejanovog. Ili je to njen pravi lik – precizna projekcija lika odstranjenog fetusa...

DOKTOR: Irina...

IRINA: Ali molim vas, recite mi da li je naš mozak sposoban da proizvede sliku ljudskog bića na osnovu čestice od desetak grama? Tek zrno pasulja. Ali, ta čestica, pričvršćena za moje telo, sigurno je bila u vezi s mojim razumom dublje nego što sam toga bila svesna, jelda? Takva mrvičasta Marija je bila model... Pozirala iz mog stomaka mom mozgu. A on, škljoca li škljoca nekim aparatom. I sve to možda dok ja čvrsto spavam. Ludilo!

DOKTOR: Obuzdajte svoju maštu. Ne pomazete sebi nimalo takvim razmišljanjima.

IRINA: Ali mora da je bilo tako, doktore. Imala je punih 10 nedelja, već je dobila ljudski izgled, čitala sam o tome, oči su joj se sa bočnih strana premestile na prednju stranu glave, stvorili su joj se kapci, a na krajevima obrva čak i prve dlačice... To je njeno sopstveno lice. Nisam morala ni da ga zamišljam. A ni da ga izmišljam. Recite da nije bilo tako.

DOKTOR: Opišite mi to priviđenje, tu devojčicu.

IRINA: Lepa je... Ima visoko čelo i malo opuštene kapke, pa deluje melanholično. Ponekad ima mašnu na glavi. Zna da malo me podseća na devojčicu iz devetnestog veka. Konkretno, na jednu sa Renoarovog platna – „devojčica sa kanticom za zalivanje“.

Marija zapravo liči na Dejana, ali lepa je... Dobro, ne mogu da kažem da Dejan nije lep, ali nije šarmantan. Osim kad peva. Zaista sjajno peva. Ali, pošto je toga previše svestan, šarmantan je samo tokom prve, maksimalno i druge strofe. Od treće ništa. Počne da uživa u sebi. Tad više ne mogu da ga gledam, samo ga slušam.

SCENA IV

(Terasa Irininog stana. Irina zaliva biljke, okrenuta leđima Mariji koja sedi na stoličici, u haljini bez rukava. Više nema mašnu u kosi.)

IRINA (okreće se slučajno ka Mariji): A, tu si!

MARIJA: Opet zalivaš cveće.

IRINA: Nije cveće, to je začinsko bilje. (*Marija klima glavom, stisnutih usana. Mršti se.*) Jeste malo otoplilo, ali ipak bi bilo bolje da imaš haljinu s rukavima. Hm, kao da možeš da se prehladiš... Ne moram uopšte da se brinem o tebi. (*Prilazi joj, zagleda joj lice.*) Izluđuju me te tvoje pege. Ne znam uopšte čije su. Ni Dejan ni ja nemamo pege.

MARIJA: Moje su, mama. Moje.

IRINA: Nisam ti ja mama... I volela bih, pravo da ti kažem, kad ne bi tako stalno stiskala usne i borala čelo. To ti je verovatno ostalo iz fetusne faze. (*Marija sleže obrvama i vrti glavom. Irina ulazi unutra, nastavlja da joj se obraća dok kuva kafu.*) U stvari, ti i jesi fetus, Marija, da se ne lažemo! Nisi čak ni fetus nego embrion! (*Dobacuje glasno iz unutrašnjosti stana.*) Obična mrvica dužine 4–5 centimetara, od temena do trtice – tako vas mere... Tolika si bila kada te je doktor odvojio od mog endometrija i bacio... valjda u neku kantu – zaista ponižavajuće. (*Dodaje tiše, pojavljujući se ponovo na terasi. Nastavlja da joj se obraća, šetajući se terasom.*) Tamo si se pridružila odbačenima, a onda su vas izručili negde gde bacaju ljudski otpad. Humani otpad, tako se naziva.

MARIJA: Ali, svakako otpad.

IRINA: Da... I ne znam s kojim pravom to zovemo otpadom. A onda dodamo reč *humani*. Da lepše zvuči... Ne znam ni da li te je u komadu odvojio od mene, ili te je povredio, da li si se koprcala ili si se odmah predala. (*Marija se mršti, okreće glavu i gleda kroz ogradu terase.*) Izvini, znam da ne voliš da slušaš o tome.

MARIJA: Naprotiv, baš uživam u tim detaljima. Samo nastavi. (*ironično*)

IRINA (*seda za sto i nastavlja, kao da je ne čuje*): Imala sam strašne mučnine. Jedva sam ih sakrila od Dejana. Naravno, nisam nikada osetila nijedan tvoj pokret. To i ne može do trećeg meseca. Tako piše u onim knjigama za buduće mame, u kojima je sve idealno... Ali, tvoje

prisustvo sam osećala. Evo, ovde, ispod pupka, pogledaj, ovde. (*Pokazuje rukom na stomak. Marija okreće glavu i gleda u njen stomak.*)

MARIJA: Znam, mama, gde, nisam debil!

IRINA: Nisam ti mama! I da znaš, nisam imala samo mučnine, nego sam i povraćala svakog jutra, nekada i više puta u toku dana. Lakne mi tada, ali mi na neki način bude još gore. Postanem još svesnija tvog daha u mom stomaku. Tvoj život je tvrdoglavo trajao, zakačen za moj, a ja svoj ne želim zauvek da delim s Dejanom. Ne želim!

MARIJA: Zašto si onda s tatom kad ga ne voliš?

IRINA: U početku sam ga volela... A kad sam shvatila da ga više ne volim – trudnoća. Ti! Nemaš pojma kakav je to bio pakao. Ispovraćam se, vratim se u krevet, a on – Bleda si, šta ti je, jesi dobro... Ja se pravdam, loše sam spavala, boli me glava, a dolazilo mi je da urlam, da mu kažem da se njegov odvratni spermatozoid zalepio za moju utrobu protiv moje volje! Ništa nije posumnjao. Mislio je da bih mu trudnoću sigurno prijavila. Oboje u principu volimo decu, *humana* smo bića. Da, Marija, tvoji roditelji su humana bića... Ti možda ne deliš to mišljenje.

MARIJA: Naprotiv, ponosna sam na vas.

IRINA: Tačno je, želela sam da te se što pre rešim. Ti si nastala zbog samo jednog pogrešno zaokruženog datuma na kalendaru. Trenutak rasejanosti. Jedan jedini pogrešan impuls... Ti si samo jedna pogrešna misao, Marija. I sad si se pojavila. Zašto? (*Marija je posmatra zamišljeno i škilji, kriveći glavom.*) Zašto škiljiš, nisi valjda kratkovidna?

MARIJA: Ne, nisam kratkovidna. Nemam nijednu manu. Znam da bi ti volela da mi nešto fali, ruka, noga, da mi cure bale, da tresem glavom, pa da kažeš, hvala bogu što je nisam rodila.

IRINA: Ne preteruj, molim te.

MARIJA: Kao što vidiš, ništa od toga. Videćeš i da sam pametna. Kad-tad ću te naterati da kažeš – šteta. Tu jednu reč. Eto, zato sam se pojavila, da čujem kako izgovaraš – šteta. Onda odoh ja svojim putem. Jedna jedina reč, mama. Samo pet slova. Š-t-e-t-a.

IRINA: Nisam ti ja mama... (*sumorno*)

SCENA V

(*Irina je na onlajn terapiji kod psihijatra.*)

DOKTOR: Kakvo je bilo vaše detinjstvo?

IRINA: Uh, ne znam kakvo je bilo... Možda se i može reći da sam imala lepo detinjstvo. Divna, velika kuća... Nisam bila željna ničega, uvek dovoljno igračaka, odeće, roditeljske pažnje, uvek dovoljno ljubavi.

DOKTOR: Kakvi su bili vaši roditelji?

IRINA: Moja majka, doktore... Ona je čitav život isplanirala, i sopstveni i naš. Mislim da nagoni žuri ka starosti, ka dubokoj starosti, ako se može, odakle će se osvrnuti i reći: to je to, moj život! Nije ispao tako loš. A na taj mapi najvažnije mesto pripada meni, naravno. Kakvu poziciju zauzمام, da li mi se život dovoljno zaokružio da za veća neprijatna iznenađenja više i nema mesta. Već negde u trećoj ili četvrtoj godini muzičke počelo je da se podrazumeva da ću se baviti muzikom. Ne sećam se da su moji roditelji ikada izgovorili da moram da studiram klavir, ali to je nekako lebdelo u vazduhu. Akademija, divna profesija, umetnost – najbolji mogući oblik života. Radiš posao koji voliš, đaci, poštovanje, možda i karijera pijanistkinje. Pa, koncerti, aplauzi, slava. U međuvremenu ću se naravno udati i izroditi decu.

DOKTOR: I, jeste li imali solističke koncerte?

IRINA: Jedan jedini. Posle završene akademije. Uništila me je trema... I šta sam drugo mogla nego da postanem profesorka klavira.

DOKTOR: Pa, jel' vi volite svoj posao?

IRINA: Da. Klavir sam uvek volela. Ako neki dan ne stignem da sviram, činilo mi se da nešto počinje da me guši. Ali, strašno mi je smetalo što su moji roditelji i profesorka bili ubeđeni da muzika po svaku cenu mora da bude moja profesija. Nekad sam se namerno inatila, odbijala da vežbam, a oni su imali pripremljenu reakciju: lenjost je veliki neprijatelj klavira, deca su mali umetnici, ali su deca, pubertet je posebno krizni period. Plašio me je taj pubertet... Jedva sam čekala da u njega uđem i suočim se sa svojom neuračunljivošću koja je izvesna. Dobiću bubuljice, biću buntovna, svojeglava, zanemariću školu, klavir, svađaću se sa roditeljima. Ali, ništa od toga se nije dogodilo. Osim sitnih bubuljica na čelu. Svirala sam još više i strasnije, i sve ostalo se nije mnogo menjalo. Razum me nije napuštao.

A zapravo, doktore, uopšte nije bila u pitanju lenjost. Kada se sada setim tog perioda, dođe mi da vrisnem: pustite me! Trebalo je samo *pustiti me*. Još tada mi je bila potrebna sloboda. I bilo bi isto. Opet bih izabrala muziku. Samo nekako... čistije duše. Znae, taj jedini koncert posle akademije je kao neki ispad. Kao kada objaviš samo jednu knjigu. Ili još gore. Jednu priču. Jedan stih. I onda se pitaš – šta mi je ovo trebalo? I bude te sramota... I veza s Dejanom je jedan ispad. I Marija... Čitav život može biti ispad, jelda, doktore?

DOKTOR: Ne možete tako da gledate na život... Nego, da se vratimo na detinjstvo. Sećate li se još nečega značajnog?

IRINA: Ne znam da li je značajno... Ali, uvek me je privlačilo siromaštvo, straćare, musava deca iz ulice... Ponekad sam im zavidela.

DOKTOR: Na čemu?

IRINA: Ne znam ni sama... Možda na tome što su oslobođeni obaveze da budu najlepši i najpametniji.

DOKTOR: Pričajte mi malo o Dejanu.

IRINA: Dejan je arhitekta... Ali i on se kao bavi muzikom, onako amaterski. Završio je samo nižu muzičku, flautu.

Obožava da svira, a da ga ja pratim na klaviru. Ja to izbegavam.

DOKTOR: Zašto?

IRINA: Zato što mi tad liči na velikog dečaka koga učim da vodi ljubav. Osetim se nekako prljavo. Uvek jedva čekam da završimo... Proklete flaute.

Ima ih dve, evo ih ovde u dnevnoj. Inače, nemam ništa protiv tog instrumenta, ali ove dve flaute mrzim. One su kao nekakav Dejanov produžetak. Nijedna druga njegova lična stvar mi ne smeta, ne primećujem ih, stvari ko stvari, odeća, obuća, četkica za zube... Ali, te dve flaute, doktore, one kao da nešto pokušavaju. Kao da žele da prodru u svet moje muzike koji volim više od sebe. Dejan može da prodre u moje telo i spari se s njim, to je potpuno u redu, ali to je samo telo. Materijalni okvir bića. Moja muzika izvire iz najboljeg dela mog bića, ako me razumete. Ili jedinog koji vredi... Zato sam i izabrala muziku. Samo dok sviram imam iluziju da opipavam savršenstvo... Jednom je stavio flautu na moj klavir. Urlala sam na njega. Sigurno je mislio da sam ljuta iz nekog drugog razloga... Povremeno onjušim te flaute, onako u prolazu, proveram da li smrde. Kockam se. Ako smrde, ostaviću ga. Ali, redovno ih briše alkoholom. Nijednom još nisu zasmrdele na pljuvačku. Tako da sam još sa njim...

DOKTOR: Jeste mu uopšte rekli za trudnoću, i da ste abortirali?

IRINA: Ne, ništa mu nisam rekla. Sama sam prošla kroz taj pakao. I još prolazim, kao što vidite... Ma, čitava veza s Dejanom je uvek bilka daleko ispod mojih očekivanja. Isto je bilo i sa prijateljstvima, i sa prethodnim vezama. Uvek je nešto nedostajalo. Praznine, praznine... To je moj život, dragi doktore.

SCENA VI

(Irina i Marija su ponovo na terasi..)

IRINA: Šta radiš to?

MARIJA (*kida listiće bosiljka iz saksije*): Voli me, ne voli me, voli me, ne voli me...

IRINA: Dosta! Taman sam se navikla da uopšte postojiš, sediš, hodaš... Šta ti je sad? (*Marija besno kida listić i zguzva ga među prstima.*) Daj da ti pomirišem prste.

MARIJA: Slobodno. (*Pruža prste ka Irini*)

IRINA: Dođavola, miriše... Ma, to je zbog vetra.

MARIJA: Jesi sigurna?

(Marija ustaje. Irina skače sa stolice, prilazi njenoj praznoj stoličici i spušta dlan na sedalni deo.) Kako je moguće, toplo je... Uh, kafa! (*Odlazi po kafu, vraća se na terasu sa šoljom. Marija je ponovo na stoličici.*)

MARIJA: Lepo ti je cveće.

IRINA: Sto puta sam ti rekla da to nije cveće. (*Spušta šolju na sto i seda na stolicu.*) Zar ne možeš da zapamtiš? Začinsko bilje. Žalfija, bosiljak, nana! Žalfija, bosiljak, nana! (*Pokazuje redom na biljke.*)

MARIJA: Dobro. Žalfija, bosiljak, nana. Žalfija, bosiljak, nana.

IRINA: Kao jedna mala u muzičkoj. Uporno govori pesma umesto kompozicija... Uostalom, ja mrzim cveće u saksijama, to je tako retardirano. Jel' ne možeš to da zapamtiš? Ili si tvrdoglava? Ili glupa?

MARIJA: Ne, mama, nisam glupa.

IRINA: Zamisli: kreneš u školu i ništa ne možeš da zapamtiš, ja danima učim s tobom, a ti donosiš jedinice i dvojke. E, to bi bio moj pakao! Ili, ako ne pereš zube, pa ti smrdi iz usta... Ili ruke, pa imaš crno ispod noktiju. Možda je i bolje što se nisi rodila.

MARIJA: Zašto kažeš – što se nisi rodila? Nisam to mogla sama da izvedem. Zašto ne kažeš – bolje je što TE nisam rodila?

IRINA: Opet mi prebacuješ.

MARIJA: Ne prebacujem ti.

IRINA: Da, da, prebacuješ mi. A rekla sam ti da nemaš prava na to. Mada, eto, ovi što osuđuju abortus kažu da pripadaš potencijalu ljudskih resursa. To zvuči kao da imate neka prava, vi, iz tog ... potencijala.

MARIJA: Mi iz kante.

IRINA: Kakve kante?

MARIJA: Pa, rekla si da nas bacaju u neku kantu kad nas izvade iz stomaka.

IRINA: A, to, da... Pročitala sam, godišnje preko 45 miliona vas... bačenih u kantu. Čitav narod, Marija... Tvoj narod. Možda biste bili bolji od nas kojima je pružena šansa... Ali, ti za mene nisi bila nikakav potencijal kad si se začela. Samo mali, nezgodan teret koji mi je izazivao mučninu.

MARIJA: Gadila si me se.

IRINA: Ne tebe kao buduće devojčice, eto, kakva si sada. Nego tebe kao nečeg Dejanovog u mom telu. (*Marija ustaje i odlazi.*) Ne volim ga, Marija, ne volim ga! Šta mogu? (*Marija nestaje.*) Marija!? (*Doziva je*)

(*Nastavlja da pije kafu. Sumorno, rasejano.*)

MARIJA: Vratila sam se! (*vedro*)

IRINA: Ili si stalno tu, samo te ne vidim uvek... (*Marija slegne ramenima. Seda, podiže ruku i spušta dlan na ogradu terase, gleda kroz ogradu.*) Tebi naravno nije vruće (*gleda joj pazuh*), baš te briga. Ne znojiš se. A pogledaj mene. (*Marija baca pogled na svoj pazuh. Irina ustaje i prilazi joj.*)

Vidiš, to udubljenje predviđeno je za dlake, ali tebi one neće izrasti. Zato što ni ti ne rasteš. A kad bi se pojavile, mislim, kad bi ti malo porasla, kad bi to moglo, e, onda bi ih nasapunjala i obrijala. Tako mi to žene radimo. Dok je telo živo. Kada ga zakopaju, još neko vreme džikljaju te glupe dlake, ne razumeju šta se dogodilo. A onda stanu. I tada nastupa vojska crva. Vidiš kako se mi rešavamo pokojnika – zatrpavamo

ih! Zaista sramno. Ej, zatrpamo ih u zemlju, a onda plaćemo za njima. Umesto da...

MARIJA: Šta?

IRINA: Nije važno.

MARIJA: Ali baš me zanima.

IRINA: Ma, ništa, ne znam šta sam htela... Jel' znaš kako bismo najbolje pamtili ljude? I one koji više nisu na ovom svetu.

MARIJA: Kako?

IRINA: Tako što im dodelimo neku kompoziciju. I kad pomislimo na neku osobu, čujemo tu kompoziciju. Veruj mi, sve je muzika.

MARIJA: Koja kompozicija ide uz mene?

IRINA: Uz tebe? Hm... Šopen, naravno. Neki nokturno.

(*Muzika: Chopin, Nocturne in C Sharp Minor (No.20)*)

SCENA VII

(*Irina na onlajn terapiji.*)

DOKTOR: Da li često razmišljate o smrti?

IRINA: O fenomenu smrti ne. Ali o pokojnicima, da. Mi smo se svi ogrešili o njih. Da se ja pitam, doktore, sanduci bi bili izloženi s balsamovanim telima, u velikim grobnicama... I to bi izgledalo ovako. Ožalošćeni dolazi u posetu pokojniku, bira na monitoru ime, datum rođenja, smrti, i kompjuter ga propušta. Priđe sanduku i gleda kroz vitrinu, kao u izlog. Posmatra lice pokojnika. I, naravno, malo se jada na svoj život. Nije važno što je od pokojnika ostao samo Oblik. Oblik neće progovoriti, ali veza je uspostavljena. U pozadini tiha muzika. I ona bi mogla da se bira. Sve protiče dostojanstveno. Oblik je večna uteha živima. I kao da kaže, vidiš kako sam večan. Vidiš da mi uopšte nije loše ovde. Ništa mi ne fali.

DOKTOR: Jel' Marija vama uteha?

IRINA: Moguće. A da li čovek može biti normalan, a da ima priviđenja?

DOKTOR: Može. Mogu da se pojave usled nekog velikog stresa... Doduše, to jeste dosta retko, ali vi ste očigledno taj slučaj.

IRINA: Znete... Marija nije moje prvo priviđenje.

DOKTOR: To mi tek sada govorite?

IRINA: Smatrala sam da nije važno... Još kao dete sam imala povremeno halucinacije, ali nisam luda, sami ste rekli. Samo sam preosetljiva... Preterana reakcija na život – tako nekako bi mogla da glasi dijagnoza, zar ne? Jel' postoji takva neka dijagnoza u vašim udžbenicima?

DOKTOR: Irina, šta smo rekli za dijagnoze?

IRINA: Izvinjavam se. Vi postavljate dijagnoze.

DOKTOR: Sigurno ste opet pretraživali po internetu.

IRINA: Ne, ne, nisam kopala po internetu. To sam izmislila... Uvek sam bila preterano osetljiva... još kao mala sam patila od nesаница. To je i bio razlog za priviđenja – tako je mojim roditeljima objasnio jedan vaš kolega kod koga su me vodili... Posledica insomnije, tako je kazao. Mislim... rekao je to mojoj mami, ali sam zapamtila tu reč, ponavljala je sve do kuće. I posle sam je potražila u rečniku. Rekao je.., i toga se sećam odlično, da mi se priviđenja mogu ponoviti kad-tad, usled nekog jakog stresa, kako ste sada i sami rekli, ili neke velike životne promene, ili čak samo visoke temperature...

DOKTOR: Tek mi sada kažete i da ste patili od insomnije.

IRINA: Ne volim da pričam o tome, plašim se da se ne vrati... Sad spavam. Uglavnom.

DOKTOR: Kakva su vam bila ta priviđenja, pre Marije?

IRINA: Bilo ih je svega nekoliko. Uopšte nije bilo strašno. Pojave se, nestanu... Pa se opet pojave... Navikneš se, na sve se čovek navikne. Nazvala sam ih vazdušni ljudi... Zapravo, nikada se ne navikneš u potpunosti.

Nekad se pitam šta ako mi ih neko smešta u vidno polje, ako moj razum s njima nema ama baš ništa. Šta ako se neko poigrava sa mnom, ako mi iz neke druge dimenzije dovlači svakakva bića... Ko zna iz kojih razloga. Samo što ta bića ne može svako da vidi, a tu su, sa nama...

DOKTOR: Rekao sam vam da ne raspaljujete svoju maštu, tako se sve dublje ukopavate.

IRINA: Dobro, ali kako god, ovu devojčicu, doktore, nisam sama izmislila. Neka to odmah bude jasno. Neko mi je u tom poslu sigurno pomogao.

DOKTOR: Niste mi odgovorili kakva su bila ta prethodna priviđenja?

IRINA: Prvo mi se pojavio školski domar, Jova. Visok, mršav... Umro je pre nego što sam krenula u školu. Viđala sam ga po hodnicima... Zatim neka žena u haljini s krinolinom, sa malom devojčicom kovrdžave kose – samo bi prošetale dvorištem i nestale. Pa, jedna zabrađena starica u crnini, na nekoj raskrsnici...

DOKTOR: I, koliko je to trajalo?

IRINA: Od moje sedme-osme, pa do polaska u gimnaziju. Ali, samo povremeno.

DOKTOR: A da li sanjate nekada te vazdušne ljude? Mariju?

IRINA: Sanjam povremeno jedan isti san, Mariju ne... Ali u tom snu vazdušni su postali obični ljudi iz mog okruženja. Prijatelji, rođaci, kolege... Na bini su, nešto izvode. Potpuno su izveštačeni, pokreti su im usporeni, a lica kreč-bela. Sve je dosta zbrkano. Ne shvatam da li glume da su vazdušni, ili su to zaista. U publici smo samo moji roditelji i ja.

DOKTOR: Jeste se plašili svojih prikaza?

IRINA: Ne.

DOKTOR: A Marije sada, da li se nje plašite?

IRINA: Jedino čega se plašim je da ne ostavi neki materijalni trag za sobom – jaknu, kapu... Marija je stvarnija, doktore, od svih mojih prethodnih vazdušnih ljudi. Ona je pomerila granicu mog bića, nekako me je

proširila... ako je to dobra reč. Od svakog njenog javljanja dobijam neku slatku ushićenost, ali i muku. Pogotovu neposredno pošto ode. Kao kada se veliki sneg iznenada istopi, pa se pitaš kuda je nestao. Dok hodaš ulicom, osećaš i dalje njegov miris, lebdi ti pred očima, ali ga ne vidiš. Tako nešto ostane kada ta mala ode. Nešto u vazduhu, oko mene. Nije miris. Ali nešto jeste, nešto za šta mi nedostaje reč... Njena namera, doktore, nije samo da je vidim, to mi je odmah bilo jasno. Njena namera je da je zavolim, naravno... Ali, toga se dobro čuvam, ne brinite se.

(Muzika: Chopin, Waltz Cis moll, Op.64, No 2)

SCENA VIII

(Irina i Marija su u dnevnoj sobi)

IRINA: Jutros sam pomazila bubamaru.

MARIJA: Pa, rekla si mi jednom da se bojiš buba.

IRINA: To je jedina buba koje se ne plašim... Pridem prozoru da pogledam da li Nastasja stiže, kasnila je na čas, kad ono, na simsu – bubamara. Postavim prst ispred nje, ona pređe preko njega i nastavi svoj put. Znaš šta me je rastužilo?

MARIJA: Šta?

IRINA: Što nisam osetila njen dodir.

MARIJA: Zašto te je to rastužilo?

IRINA: Pa, eto, postoji, živo je biće, dodirne te, a ti ne osećaš ništa.

MARIJA: Kao kada te ja dodirnem.

IRINA: Da, šta mogu... ne osećam tvoj dodir.

MARIJA: Zato što ne postojim.

IRINA: Sad mi opet prebacuješ, a maločas sam ti rekla da postojiš.

MARIJA: To sa dušom... to si sad izmislila, a u stvari, od početka misliš da sam priviđenje. A zapravo, ja postojim, baš kao i ta buba! Eto, dokaza da postojim! Eto, bubamara dokazuje da ja postojim. Vidi se, a njen dodir se ne oseća. Idem sada.

IRINA: A kuda zapravo odeš i odakle dođeš?

MARIJA: Iz Doline.

IRINA: Ne razumem.

MARIJA: Spustim se u Dolinu, ti ostaneš gore. Ćao, mama!
(vedro) (Odlazi.)

IRINA: Moja dobra devojčica...

SCENA IX

(Irina na vanrednoj onlajn seansi kod doktora.)

DOKTOR: Irina, šta se desilo? Danas nemamo zakazano.

IRINA: Znam, doktore, izvinite, ali morala sam da vas pozovem. Raskinula sam sa Dejanom.

DOKTOR: Znači, flauta je zasmrdela?

IRINA *(kroz smeh):* Ne, ne, nije to... Nisam baš takav skot. Vratio se sa posla i zatekao me kako slušam Šopenov nokturno. Bio je nervozan. Znao je da nokturno neću odslušati samo jednom nego ću ga vratiti mnogo puta. Radim to kad sam u nekom posebnom stanju... Kako je ušao, počeo je da gundā. Opet to radiš, neverovatno... A ja njemu: kažeš to kao da radim nešto nečasno, kao da pijem, da se drogiram. Ali, Irina, to je histerija! Histerija! Po 20, 30 puta slušati isti, isti nokturno, isti valcer... I samo Šopen, Šopen, pa povraća mi se od tog tvog Šopena! E, onda sam mu rekla da je između nas gotovo... Nije bilo drame. Pomogla sam mu da spakuje kofere. Kao da ide na put... A na vratima me je pitao da li ću moći sama da plaćam kiriju. Aludirao je na moju bednu platu, a hteo je i da istraje u ulozi nekoga ko se stalno brine o meni.

DOKTOR: I, kako se sada osećate?

IRINA: Slobodno.

DOKTOR: Osećate se potpuno slobodno?

IRINA: Ne baš potpuno... I dalje imam Mariju.

DOKTOR: A kada ona nestane?

IRINA: E, tada ću biti potpuno slobodna.

DOKTOR: I zadovoljna?

IRINA: E, to ne znam, doktore.

SCENA X

(Irina je za klavirom, svira: Chopin, Waltz in H minor, Op 69, No.2 Pojavljuje se Marija, seda na stolicu i posmatra je. Irina svira još malo, i onda prekida.)

IRINA: Znaš da sam tokom cele osnovne škole stalno morala da se penjem na binu. Bilo je mnogo priredbi. Masa sveta, svečana odeća... Uglavnom sam svirala klavir, ali često sam i recitovala pesme. Glupe rodoljubive pesme... Čitavo detinjstvo proteklo mi je u svečanostima... *(uzdiše)*

MARIJA: Pa, što se žališ? Imala si lepo detinjstvo. Koliko vidim, svečano detinjstvo.

IRINA: Ne razumeš. To je bila pogrešna priprema za život. *(Ustaje sa stolice, hoda po sobi.)*

MARIJA: Zašto pogrešna?

IRINA: Zato što su te priredbe, proslave, uz uzbuđenje i vlažne dlanove, najavljivali ono što život zapravo nije. Nešto veličanstveno, dobro uređeno, unapred osmišljeno. Proći ćeš dobro ako se dobro pripremiš za nastup. Lepo uvežbaš program na klaviru, sedneš i zasviraš. To je život, nastup, samo se dobro spremi za svoju ulogu. E, nije, dođavola! Nije tako! Nije to život!

MARIJA: A šta je život?

IRINA: Nekakav nastup jeste. Ali za mali broj uloga dobiješ tekst, za ostale se snađi, istog časa. Ako odmah ne iskoristiš svoju šansu, teško da će ti se ista uloga ponovo ponuditi... A neke uloge ti se izvesno više nikada neće ponuditi. Neke uloge se nude samo jednom. E, to je život, Marija. Život o kome ti ne znaš ništa! Ništa.

(Marija ustaje, uzima s police rečnik i lista ga.)

Šta radiš to?

MARIJA: Aaa, b, v, g...

IRINA: Marija!

MARIJA: Tražim slovo ž. Da pročitam šta je život.

IRINA: Pusti sad to.

(Irina neko vreme ćuti zamišljeno)

MARIJA: Što ćutiš sad?

IRINA: Razmišljam koliko sam mrzela ona recitovanja... Da sviram – to sam volela. Ali pre svakog nastupa imala sam napad panike. Drhte mi noge, znoje mi se ruke, lupa mi srce... Prebrišem dlanove maramicom, spustim ih na klavijaturu, i nekako zasviram. Profesorka mi je stalno govorila – pokloniš se publici, ali ne smeš nikog posebno da uočiš. Gledaš kroz njih. A kada sedneš, postojiš samo ti, i klavir... Crni lakirani klavir, crne lakovane cipele, bele dokolenice... Ali meni te njene reči nisu značile ništa. Sve što je trebalo, činila je sama muzika.

MARIJA: Kako muzika?

IRINA: Tako što me je pronašla, mene je muzika pronašla. Ja umem da je čujem, poslušna sam. Ja joj služim. Ponizno sledim njen trag. Udovoljavam njenoj lepoti. I ne znam da li bih uopšte bila u stanju da sviram tako dobro – da nisam preživljavala toliku tremu. Zato mislim da sam oduvek bila izgubljen slučaj... *(Ustaje i šeta se sobom.)* Da, potpuno, potpuno izgubljen slučaj.

MARIJA: Tako mi i deluješ.

IRINA: E, baš ti hvala.

MARIJA: A zašto si bila izgubljen slučaj?

IRINA: Zašto? Pa, kako ti nije jasno? Morala sam da preživim napad grozničavog straha, s mučninom, vrtoglavicom – bilo je svačega... A u stvari, rađala sam se ponovo, u mukama, specijalno za svaki nastup, za svako novo javno sjedinjenje s muzikom. Jedino takva, novorođena, bila sam u stanju da kompoziciju zahvatim iz instrumenta kako treba, onako kako je profesorka govorila, bez rasipanja i bez gutanja... i sve to pred tačkastom masom. Mrak je u sali... Gusta tišina. Ništa ne rade, samo dišu, gledaju u mene i čekaju da počnem. A kad zaszviram, otvore uši koliko god mogu, pre toga ih dobro oprali... Svirala sam svaki put odlično, profesorka mi ne bi ni poverovala da sam joj i rekla da prolazim kroz pakao pre nego što zaszviram. Čak ni mojima o tome nisam govorila.

MARIJA: Misliš mojoj baki i mom dedi?

IRINA: Da, dobro, baki i dedi... Možda sam se stidela, ne znam. Ili nisam želela da ih razočaram, kad su me već tako mnogo hvalili posle svirki... Kada bismo se posle nastupa vratili kući, između nas bi neko vreme lebdeli duhovi kompozicija koje sam svirala, evo, ovako (*pokazuje prstima*), kao nevidljivi leptiri, kružili su po čitavoj kući oko naših glava, svi ti tonovi, a oni su me gledali s posebnim poštovanjem, čak divljenjem.

MARIJA: Baka i deda? Oni su te tako gledali? Sa divljenjem?

IRINA: Što si dosadna... Da, Marija, tvoji baka i deda... Oni su me gledali sa divljenjem... Ko drugi da me gleda? Samo nas troje u kući... Šta se praviš luda... Samo me prekidaš. Gde sam ono stala... Da... U tim trenucima – ajde da ponovim, dok me oni gledaju zadivljeno, a duhovi kompozicija lete svuda oko nas – najpre bih osećala radost, pa onda neku nejasnu nelagodnost, neku neprijatnost, na kraju čudnu krivicu. Ti to, naravno, ne možeš da razumeš... Iskreno, ne razumem ni ja do kraja... Tada bih jedva dočekala da dođe vreme da krenem na spavanje. Zavukla bih se u krevet i plakala pod prekrivačem, dugo, tiho plakala. I umirala od straha da će me čuti. Kako bih im objasnila zašto plačem... (*Pauza*)

MARIJA: Ništa mi nije jasno...

IRINA: Ni meni... Ponekad mislim... da me je moja sopstvena umetnost nekako... spržila.

MARIJA: Spržila?

IRINA: Da, da, spržila.

(Pauza. Irina ustaje i uzima krpju, briše prašinu sa polica, nastavljaajući da se obraća Mariji.)

Znaš li da mi se dešavalo da se uz ovaj valcer u ha molu, ovaj koji sam sada svirala, pošteno isplačem, tada kao dete, slušajući ga... Možda sam slutila da šta god u životu uradim neće biti savršeno kao ta muzika, a moja nesreća je mogla biti u tome što sam to saznala suviše rano. Nekoliko puta me je mama... dobro, dobro, tvoja baka... pitala zašto toliko dugo slušam istu kompoziciju. Volim je, kažem joj, i na tome se naš razgovor završi... Kada se sada prisetim tih dana, pomislim kako je dobro, zaista je dobro što nisam imala još koju ploču sa Šopenovom muzikom. Ne usuđujem se ni da zamislim sebe sa 12 godina kako slušam impromptu, ili bilo koji nokturno... Ne treba previše žuriti s otkrivanjem sveta, jel' znaš? Čak i kada se radi o lepoti, zapamti to!

MARIJA: Evo, pamtim.

IRINA: Ima situacija kada i lepota svojom snagom može da razori um i načas stvori svest, kao krik, da život to upravo nije, da neće ni biti.

MARIJA: Šta on neće biti... taj život? Da pogledam ja ponovo u rečnik?

IRINA: Ne, nema potrebe. Neće biti nikada dovoljno lep, nikada savršen.

MARIJA: Jel' ni ja nisam savršena?

IRINA: Ti si savršena.

MARIJA: Ali, nisam se rodila.

IRINA: To ti je jedina mana.

MARIJA: Znači, ipak nisam savršena.

IRINA: Izgleda da ipak nisi... Ali, ti si nešto drugo, Marija.

MARIJA: Šta sam ja?

IRINA: Ti si prisutna odsutnost... Vazduh, svetlost.

MARIJA: Jel' hoćeš da me naučiš da sviram?

IRINA: Neću.

(Marija ustaje, prilazi klaviru)

Ne diraj klavir, molim te.

MARIJA: A jel' mogu samo da sednem tu i da gledam note?

IRINA: Ajde, to može.

(Marija seda za klavir, ruku opuštenih uz telo, gleda ispred sebe, u note.)

Podsećaš me sada na jednu devojčicu koju sam poznavala kao dete... Mlađa sestra moje drugarice iz komšiluka... Bila je bolesna, stalno je tako sedela, ili ležala u krevetu.

MARIJA: Ja nisam bolesna. Samo se nisam rodila. To mi je jedina mana, inače bih bila savršena.

IRINA: Nisi, naravno da nisi bolesna... Ona jeste bila bolesna, ali i lepa, tako kao ti. Znaš šta smo radili, mi, deca iz komšiluka? Odlazili smo kod nje i štipali je.

MARIJA: Štipali je? Bože me sačuvaj.

IRINA: Provukli bismo ruke kroz ogradu krevca, i češkali je, golicali, štipkali.

MARIJA: Zašto ste to radili? Grozno je.

IRINA: Njena starija sestra rekla nam je da ona ništa ne oseća – ni bol, možeš da joj radiš šta god želiš – neće zaplakati. Deca ponekad rade grozne stvari, Marija... Znaš li da pamtim zrak sunca koji se provlačio ispod roletne, vidim, lepo vidim, evo, i sada, kako u njemu poigravaju čestice prašine, vidim kako se spušta na moju nadlanicu, kao da želi da je opomene, kao da kaže, to se ne radi! Irina, to se ne radi! Evo, kao da sada gledam svoju šaku kako se zavlači kroz drvenu ogradu krevca. Farba je ponegde oguljena... I toga se sećam. U mojim prepravljenim sećanjima pokajem se i vratim ruku, kao da sam se opekla, i ne dodirnem devojčicu.

Ali, to prekrojeno sećanje... to lažno sećanje... zadaje mi još veću muku, još veću!

MARIJA: Zašto?

IRINA: Zato što mi napominje da čovek uvek ima mogućnost izbora, zato što je slobodno biće, tako zamišljeno od Boga, a da često nije svestan da izbor postoji... nevidljivi put koji se račva u dva pravca, uvek je tako. Da samo čovek može biti svestan toga! I da se duže zadrži u tački račvanja, e, tu, kad bi u toj tački mogao da potisne nagone, osećanja, volju, i oslobodi razum, da On odluči kuda – levo ili desno. Ubiti ili ne. Ubiti se ili ne. Ukrasti ili ne. Uštinuti bolesno dete ili ne.

MARIJA: Ubiti ili ne. Ubiti ili ne. Ubiti ili ne...

IRINA *(kao da je ne čuje, nastavlja setno):* Nijednu jedinu pogrešnu stvar nikada nisam znala sebi da oprostim... Nije da nisam želela. Nisam umela. Ali, nije to samokritičnost, da se ne lažemo. To je greška u tkanju bića. Ispušten bod... *(Pauza.)*

Ovi isti moji prsti, kojima sam je štipala, mnogo puta kasnije izveli su ukras u kompozicijama, „uštinuli“ klavijaturu za dve susedne dirke... Kratko, devojko, kao da kradeš – tako je govorila moja profesorica – baš kao da ih štipneš, takav je Bah, mirno, dostojanstveno, a onda, s vremena na vreme, taj drhtaj zvuka u kome su sjedinjeni lepota i nemir. A ima i još nečega. Ima čežnje, snažne čežnje – da ukras bude ponovljen. Da što pre bude ponovljen. *(Pauza.)* Ti si, Marija, upravo, sve to.

MARIJA: Šta sam ja?

IRINA: Lepota, nemir, čežnja... sve to zajedno.

MARIJA: Lepota, nemir, čežnja.

SCENA XI

(Irina na onlajn terapiji.)

DOKTOR: Jel' vam se pojavljuje Marija još negde, osim u kući?

IRINA: Uglavnom samo u kući... I hvala Bogu, pa je tako. Na ulici gotovo nikada. Možda je iskrsla par puta, ali samo na sekund-dva. U školu mi ne dolazi, jedino kada čuje svoj omiljeni skerco.

Ne znam zašto toliko voli taj Šubertov skerco, i to ne čitavu kompoziciju, već samo trio, sa sporim tempom. Kad moji učenici počnu da sviraju taj deo – treću stranu, ja ga tako zovem – eto nje u uglu pored prozora. Inače, i meni se taj deo kompozicije najviše dopada. Kako krenu ti duži tonovi, uvek osetim da mi se nešto iznutra smekšava... Kao da ti lagani zvuci ravnaju teren u meni i spremaju ga za ukrase... A tek ti ukrasi! Kratki talasi brzih, razigranih nota... Neverovatna, uznemirujuća lepota... Život uvek na nečemu zakine – kao da to saopšte... Baš to. I tako otmeni i razvučeni, nižu se... poštuju jedan drugog, elegantno ustupaju mesto jedan drugom... I onda i u meni podstaknu neku finoću misli i emocija... I još nešto, doktore, još nešto... Izmirenje!

DOKTOR: Kakvo izmirenje?

IRINA: Od nas se, odozgo, neprekidno traži da se s nečim pomirimo, jelda? Hoćeš ovo, te ono, trudiš se, izgaraš, ne ide... A ti tonovi kao da odjedanput ponude jedno veliko i konačno izmirenje sa životom. Kakav god bio. Kakav god bio... Taj čudesan skerco... Mogli biste taj skerco da prepisujete kao terapiju svojim pacijentima koji se žale na život, koji ne mogu da se pomire sa životom... Koji stalno traže nešto više, pa im ambicija izazove neurozu, pa anksioznost, pa depresiju, pa svašta još. Ili su samo tužni... Verujte mi, pomaže.

Ponekad, kad počne ta naša „treća strana“, zažmurim i pitam se hoće li se Marija pojaviti i tog puta. Preispitujem svoja čula, doktore, dražim ih uz pomoć skerca. Mogu li osetiti Mariju pre nego što je vidim, kao što osećamo, odnosno, čujemo muziku, a ne vidimo je?

DOKTOR: I, da li je osećate?

IRINA: Ne. Otvorim oči i ugledam je na istoj stolici pored prozora... A tu stolicu, vala, kao da je neko stavio specijalno za nju. Kažem ja vama, neko mi ipak nešto i podvaljuje. Dobro, šalim se... Ali, tada kad shvatim da ne osećam Marijino prisustvo, ne mogu reći da nisam malo razočarana. Marija je tvoja sličica, ništa više, kažem sebi, i bude mi nekako žao što ne postoji bar malo više, mada me to ujedno izvlači iz zanosa, uz prijatno otrežnjenje... Neka, dovoljno je ovoliko, što je vidim, kažem sebi tada.

DOKTOR (*kroz osmeh*): I previše.

IRINA: Previše? Onda to dođe nešto kao višak stvarnosti... Jelda? Ja izgleda patim od viška stvarnosti... I čim se završi veličanstvena sekvenca skerca, Marija nestane. I na tome sam joj zahvalna. Što nestane... Zahvalnost je korisna emocija, jelda, doktore?

(Muzika – Shubert Scerzo in B flat Major.)

SCENA XII

(Irina i Marija u dnevnoj sobi.)

IRINA: Zašto si mi opet dolazila u muzičku? Obećala si da nećeš.

MARIJA: Ali, skerco, mama, skerco! Ona treća strana, znaš da ne mogu da odolim.

IRINA: Zašto ti se toliko dopada?

MARIJA: Ne znam da objasnim...

IRINA: Znaš, ti sve znaš...

MARIJA: Kad krenu ti duži tonovi, osetim da mi se nešto iznutra smekšava... Kao da ravnaju teren u meni i spremaju ga za one ukrase... A tek ti ukrasi! Te brze, razigrane note! Kakva neverovatna, uznemirujuća lepota.

IRINA: Ti si stvarno jedno starmalo dete.

MARIJA: Sad ti mene prekidaš... Znaš šta mi se čini da poručuju... ti zvuci.

IRINA: Šta?

MARIJA: Da život uvek na nečemu zakine. Baš to. Ali, tako otmeni i razvučeni, i elegantni... I u meni izazovu neke fine misli... I još nešto, mama, još nešto. Izmirenje!

IRINA: Kakvo izmirenje?

MARIJA: Pa, sa životom, naravno! Kakav god bio. Kakav god bio...

MARIJA I IRINA (uglas): Taj čudesan skerco!

IRINA: Sad mi je nešto palo na pamet... Ti u stvari postojiš, Marija, ti si jedna duša koja mi se dala da je vidim. Samo to. Jedna pegava duša, ha! Da, tačno tako... Duša koja mi se pokazala, ništa više. Duša koja je obukla kostim i stala na pozornicu. I sada igra predstavu za jednog jedinog gledaoca.

MARIJA: Nastojiš da me utešiš?

IRINA: Nastojim da te objasnim.

MARIJA: Zašto?

IRINA: Zašto? Vidiš, to ti je dobro pitanje. Ne znam... Tako su me naučili, vaspitali.

MARIJA: Moji baka i deda?

IRINA: Da, Marija, tvoji baka i deda naučili su me da se sve mora objasniti... Opet me prekidaš s tim glupostima... Dakle, ti si jedna duša koja je poželeva da je vidim, i to je sve.

MARIJA: A ti nisi poželeva da mene vidiš?

IRINA: Ponekad postavljaš teška pitanja, baš si starmalo dete.

MARIJA: Opet mi to kažeš, ne znam šta je to starmalo, pogledaću kasnije u rečniku.

IRINA: Uostalom, šta će ti telo? Telo je ionako budući izmet duše. Govance. Obično govance. (*Marija se smeje sitno, prigušeno, uvlačeći glavu u ramena.*) Eto ti sad! Kako znaš za govno kad ga nikad nisi pokakila?

MARIJA: Znam, eto, znam. Znam i da smrdi. (*Zapušava nos.*)

IRINA: Tebe i nema, Marija, na ovom svetlu, a sve znaš...

SCENA XIII

(*Irina na onlajn terapiji.*)

IRINA: Najgore je, doktore, to što... postoji još jedna devojčica.

DOKTOR: Imate još jedno priviđenje?

IRINA: Ne, ne, ovo je stvarna devojčica... Čerka moje drugarice iz osnovne škole, u stvari, moje i Dejanove zajedničke drugarice, Irene. Ja Irina, ona Irena, eto... Nikada nije koketirala s njim, to ne. Ali, jednom, kad sam ušla u stan, zatekla sam ih u trpezariji za stolom kako igraju jamb... Imala je na sebi kratku suknju od teksas platna. Jedna noga na podu, a druga podvijena. Stalno je tako sedela. Iz radija je dopirala ona pesma *Hej, moja dušice, izbaci bubice...* Momentalno mi se stvorila slika njihovog snošaja u našoj spavaćoj sobi. On joj zadiže suknju na brzinu, sve mora da se obavi brzo, i to na podu, da ne poremete zategnuti prekrivač na ležaju, ona skida unihop sa jedne noge, pa gaćice, smotuljak joj ostaje oko članka noge. Dejan je ljut na sebe što me vara – ovo je čista telesna strast, trenutna, životinjska požuda, ona je kriva, zavela ga je – grubo joj razmiče noge, otkopčava šlic, žurno, jer, šta ako se slučajno vratim ranije sa faksa, i prodire u nju dok ona počinja da glasno dahće. Pričala mi je da dok vodi ljubav, voli da zamišlja kako se preobražava u kerušu, jer je to dodatno uzbuđuje. I kraj. Oblačenje

na brzinu, odlazak u kupatilo, šum vode. Jamb. Jamb će spasiti stvar.

Nije to bila moja vizija, doktore, ali ne ni mašta, prosto scena koja mi se stvorila tada pred očima, a verujte mi, oduvek sam imala odličnu intuiciju i znala čak i da predvidim događaje. Ubrzo posle toga Irena se udala, a znam da nije volela tog tipa... I rodila dete. Devojčicu, Unu... E, ona, doktore. Ta mala Una. Ona nepodnošljivo liči na Mariju. Živeli su u Beču do pre mesec dana, tek sam je juče videla prvi put, tu devojčicu.

DOKTOR: Ne pretvarajte svoj život u detektivsku priču.

IRINA: Mislite da je nevažno, to što liče?

DOKTOR: Nevažno je. A možda vam se i čini. Uostalom, ostavili ste Dejana, zašto se sada bavite prošlošću? Nego, Irina, mislim da je vreme za medikamentnu terapiju, daću vam nešto za depresiju.

IRINA: Depresivna sam? Jel' to vaša konačna dijagnoza? Nadala sam se da ćemo izbeći lekove.

DOKTOR: Ovaj antidepresiv koji ću vam prepisati uzima pola Evrope. Nije škodljiv, a vrlo je efikasan. Dolazila mi je jedna žena koja je dobijala poriv da ubije svoju decu kad god bi otvorila kuhinjsku fioku i ugledala noževe. To su prisilne misli. Posle dva meseca terapije, oslobodila ih se.

IRINA: Ali, doktore, ja nemam prisilnih misli, jel' tako?

DOKTOR: Nemate, ali imate neželjene vizije.

IRINA: Dobro, to imam.

DOKTOR: A one su posledica depresije... Izazvane osećajem krivice.

IRINA: Ali, ja ne osećam krivicu. Nijednog trenutka se nisam pokajala što sam abortirala.

DOKTOR: To je krivica na nesvesnom planu... Verovatno je koren u preteranom osećanju odgovornosti koji su vam roditelji nametnuli.

IRINA: Mislite, nesvesno su mi nametnuli?

DOKTOR: Da, nesvesno.

IRINA: Rekli ste da moram da budem potpuno iskrena s vama... Nisam sigurna da je moje priviđenje sasvim neželjeno, i ne bih rekla da sam depresivna... Ovakva sam, doktore, oduvek, ista. Moram da slušam Šopena, moram da dodirnem bar jedan list na drvetu kad prođem pored njega. U nekom drugom životu pričaću s drvećem. U ovom ne, dovoljno je što pričam s Marijom. I to je sve što moram da radim. To je sve od prisile.

Nisam plačna, mada, priznajem da mi se oči redovno pune suzama kad slušam Šopenove valcere i nokturna. Ali, kad slušam njegove etide, ne plačem. Časna reč, ne plačem. I... radujem se suncu. Zaista, doktore, radujem se suncu, uvek. A radujem se i kiši, oduvek sam volela kišu. Nisam uopšte zahtevna kada su u pitanju vremenski uslovi. Sve u svemu... mislim da ipak volim život.

DOKTOR: Dobro, Irina, dođite za mesec dana. Ako i tada još imate priviđenja, moraćemo da započnemo sa lekovima. Jel' to u redu?

IRINA: Da, da, može tako.

DOKTOR: Naravno, dođite ranije u slučaju nekog pogoršanja.

IRINA: Pogoršanja? A šta bi bilo pogoršanje? U stvari, znam! Ako Marija počne da dolazi češće, i noću, dok spavam, ušunja mi se u krevet i diše mi u lice, i ne samo Marija, već i drugi vazdušni ljudi, čitava plemena me posećuju. Da, to bi bilo nezgodno... Pogotovu ako me pohode na javnim mestima. Uđem u gradski autobus, oni za mnom. U prodavnici, pored kase, mirno čekaju iza mene, da platim. U muzičkoj školi, dok moji đaci sviraju, oni stoje, popunili celu prostoriju, i slušaju... Kulturni, nema šta, veliki ljubitelji klasične muzike. Znam, doktore, i šta bi još bilo pogoršanje. Ako se to desi, eto, mene odmah kod vas. Ako bi Marija konačno progovorila ljudskim glasom, glasno. Ili počne da ispušta neartikulisane glasove. Ili se pojavi i zaplače. I

ne prestaje da plaće. Ili vrišti, bez prestanka. Vrišteća Marija. Ili zviždi. Zviždeća Marija. Ili peva neku dosadnu dečju pesmicu: ringe ringe raja, doš'o čika Paja, endendinu savarakatinu... I tako u nedogled. Od toga bi se zaista definitivno poludelo.

SCENA XIV

(Irina se sređuje za večernji izlazak. Oblači elegantnu haljinu, doteruje frizuru, šminka se.)

SCENA XV

(Irina i Marija u dnevnoj sobi.)

IRINA: Slušaj, Marija. Nemoj da ti je nekada palo na pamet da mi ispuštaš neke neartikulisane glasove, ili da plačeš, da cviliš, da zviždiš, ili da pevaš neku dosadnu dečju pesmicu, ono, ringe ringe raja, doš'o čika Paja, ili ono, endendinu savarakatinu... Da ti nije palo na pamet da radiš tako nešto!

MARIJA: Neću, šta ti je... Što bih to radila... Sad zvučiš kao prava majka.

IRINA: Ajde sada da te naučim da sviraš.

MARIJA: Stvarno hoćeš?

IRINA: Hoću.

MARIJA: Super!

(Marija privlači stolicu i seda uz klavir pored Irine)

IRINA: Prvo ispravi leđa, leđa moraju uvek da budu prava. *(Marija se ispravlja.)* Sad spusti desni dlan na klavijaturu. Najpre ćemo samo vežbu za desnu ruku, pa posle za levu.

MARIJA: A kad ćemo obe?

IRINA: Polako, daleko smo od toga. Dlan mora da bude mekan i zaobljen, evo, ovako. *(Pokazuje joj)* Kao da držiš jabučicu. Na dirke se oslanjaš jagodicama.

MARIJA: Ovako?

IRINA: Da, tako. I, pošto je ovo prvi čas, sviraćemo samo lestvicu.

MARIJA: Šta je lestvica?

IRINA: To je niz od osam uzastopnih tonova. Počinjemo sa de durom. *(Svira do-re-mi-fa-sol-la-si-do, do-si-la-sol-fa-mi-re-do.)* Vidiš, kad dođeš do trećeg prsta, prebaciš palac, i nastaviš. *(Marija svira.)* Ne spuštaj dlan! Stalno ona jabučica. I ispravi leđa. *(Marija ponavlja svirku.)* Tako, dobro je. A kad se vraćaš, ide peti, četvrti, treći, drugi prst, pa palac i onda prebaciš treći prst, pa do kraja. Evo, ovako. *(Svira ponovo do-re-mi-fa-sol-la-si-do, do-si-la-sol-fa-mi-re-do.)* Ajde sad ti. *(Marija svira.)* Odlična si. Ajmo zajedno. *(Sviraju zajedno lestvicu pevajući do-re-mi-fa-sol-la-si-do, do-si-la-sol-fa-mi-re-do)* E, ovo je dovoljno za prvi čas.

MARIJA: Jel' mogu još malo sama?

IRINA: Možeš.

(Marija svira, ali zvuka nema. Irina je posmatra sa setom.)

Šteta, zaista šteta...

(pauza)

Marija... moram nešto da ti kažem. *(uzbuđeno)*. Nešto mnogo važno. *(Marija prekida sa sviranjem i okreće se ka njoj.)* Već neko vreme pokušavam da ti to saopštim... Pa, nikako.

MARIJA: Znam, želiš da odem. I da se više ne vraćam iz Doline.

IRINA: Da, dosta je bilo. Vreme je da odeš, malena. Sad je zaista vreme...

(Marija ustaje i odlazi sa scene. Irina lagano kreće za njom. I ona nakratko nestaje sa scene. Počinje muzika:

Chopin, Fantaisie Impromptu. Irina se vraća na scenu, najpre samo sluša muziku, a onda se obraća publici. Govori preko muzike.)

Jel' čujete ovu muziku? Jel' čujete? Veličanstveni impromptu! Ali, gde je pijanista? Nema pijaniste... Izgleda da nam svira neki nevidljivi, vazdušni pijanista. Kažem ja, sve je muzika! Zaista, sve je muzika! Čujna ili nečujna, svejedno... Negde daleko u ovom času huče vodopadi, mi ih ne čujemo. Negde pevaju ptice, ne čujemo ih. Negde u nekoj šumi, lomi se granje. Negde daleko u nekoj savani riču lavovi. Ne čujemo ih... Negde daleko šumi more.

Priroda neprekidno stvara muziku. I ima svoje zakone. Svoje stroge zakone. Koji važe jednako za sve. Za kapljicu vode, za jezero, za okean. Tako i za život, verovatno. I ako ne otkriješ zakonitost svog života, trajno si izgubljen. A svaki život, izgleda, ima sopstvenu zakonitost.

Ne znam... ne znam gde sam maločas nestala... Ne znam zaista. Znam samo da sam htela da malo otpratim Mariju. Sećam se da sam išla za njom, išla... a onda sam valjda poželela da se vratim. Ili me je muzika dozvala... Ko to zna?

KRAJ

Piše > Miloš Latinović

Dramaturška beleška / Sonja Atanasijević, „Vazdušni ljudi“

Besudbinstvo vazdušnih ljudi

O predeljenje za objavljivanje drame *Vazdušni ljudi* Sonje Atanasijević utemeljeno je pre svega na aktuelnosti teme – abortusa – kao i individualnih traumatskih posledica ovog čina koji, iz dana u dan, nastavlja da razjedinjuje društvo stavljajući čovečanstvo u ešalone – za i protiv. Ipak, ta uzavrela verbalna borba, koja razdire dušu, nije dominantna tema komada autorke Sonje Atanasijević, nego u kamernoj drami *Vazdušni ljudi* damara dublja trauma, ona koja nastaje kao posledica odluke pojedinca, zasnovane na pravu i slobodi rodne ravnopravnosti. Nije, dakle, suština u priči koja uvažava, iznosi i opovrgava teze za i protiv abortusa, nego u onom osećanju tragike kada – brinući o sebi, svom telu, budućnosti – žena donosi odluku o prekidu trudnoće, odnosno o problemima oporavka od tog čina koji je definitivno individualno najteže podneti. Autorka znalački vodi priču kroz storiju glavne junakinje Irine, o kojoj ne znamo mnogo, osim da je abortirala, i Marije, njenog nerođenog deteta. U toj igri – ako to psihološko stanje igra može biti – koja se zasniva na tezi: „Ja postojim, ti ne postojiš“, ti si vazduh, izmaštano biće, duh – autorka gradi dramaturšku priču, punu dilema i nezaceljujućeg raskola. Značajno je da ta rasprava ima strukturu stvarnog, jasnoću svakodnevnog, konkretnost problematičnosti koja, bez obzira na razloge čina, očitno nikada ne može biti prevladana. U dramskom smislu, to je monološka struktura gde Marija, devojčica/priviđenje, kratkim replikama inicira/provocira priču

o nerazumevanju („sama sam prošla taj pakao. I još ga prolazim“), opsesivnosti („Stalno si tu“), prepuštenosti, bolu, anksioznosti glavne protagonistkinje drame *Vazdušni ljudi*. Drugi sloj, drugi tok, ali neraskidivo povezan sa osnovnim, ili inicijalnim, je dijalog Irine s Doktorom, trećim likom, koji samo produbljuje tragičnost priče o gubitku. Stručni razgovori, lepo proučeni od strane autorke, ne narušavaju strukturu drame, ali doprinose prethodno izrečenom sudu o karakteru glavne junakinje i njenim demonima. Nema spasa od vazdušnih ljudi, jer su oni deo nas, naša sudbina. Ali, bez obzira na stručnost, volje i empatije od drugih lica. Komad kaže: sam si na svetu, i spas, ako ga ima, samo je u tebi.

Drama Sonje Atanasijević je jezički precizan i stilski ujednačen komad, dobro konstruisan u kontekstu karaktera, a posebno imponuje određenje hladnoće ophođenja Doktora, pasivnog lika, koji jedino scensko uporište ima u jeziku. Zbog toga je značajno poštovati, u eventualnoj inscenaciji, književnu posvećenost autorke. Scenografski i kostimografski komad nije zahtevan i jednostavan je za realizaciji.

Vazdušni ljudi su, dakle, zanimljiv literarni predložak, oslonjen na aktuelnu temu, koji je verujem izazov scenski obraditi.

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 ravnaje; razmak između redova: Before: 0; After: 0; Line specing: 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 ravnaje; razmak između redova: Before: 0; After: 0; Line specing: 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: bitef1.jpg, bitef2.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 „deskining“ 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
