

Сцена

III / 2024

Ч А С О П И С З А П О З О Р И Ш Н У У М Е Т Н О С Т

Сцена ISSN 0036-5734

Часопис за позоришну уметност

НОВИ САД 2024.

Број 3

Година LX

ЈУЛ–СЕПТЕМБАР

СЦЕНЕ

УЗ НОВИ БРОЈ > 5

I / ИНТЕРВЈУ „СЦЕНЕ“

ЉУБОМИР СИМОВИЋ > 6

**У отпору диктаторима литература
има богату традицију** > 7
(Разговарао > Александар Милосављевић)

II / ФЕСТИВАЛИ

Андреј Чањи > 16

**Фрагменти (пост)апокалипсе:
тезе о 69. Стеријином позорју** > 17
(69. Стеријино позорје)

Александра Гловацки > 25
Без рескира и превеликих узбуђења > 25
(О 60. фестивалу „Јоаким Вујић“)

Жељко Јовановић > 31
Од Софокла до Јонеска > 31
(Пургаторије 2024)

Александар Милосављевић > 36
Митови стари, а нарочито нови > 36
(О 6. Виминацијум фесту)

Дивна Стојанов > 40
Публика боља од фестивала > 40
(3. Међународни фестивал професионалних позоришта
за децу и младе Новосадске позоришне игре)

Сашо Огненовски > 45
**Имагинативност
словеначког позоришта** > 45
(О 54. Недељи словеначке драме у Крању)

Хазим Бегагић > 50
**Фестивал босанскохерцеговачке драме:
развојни пут и српски театар у њему** > 50

Хазим Бегалић

Сјај и биједи (нашег) несавршенства > 56
(23. Фестивал босанскохерцеговачке драме)

Сашо Огненовски

Иван Вазов – европски позоришни драгуљ > 62
(0 позоришном шоукејсу Народног позоришта „Иван Вазов“ из Софије)

Андреј Чањи

Ново зачаравање света > 65
(Сенћански мађарски камерни театар и Камарафест)

Александра Гловацки

Четири дана хрватског казалишта > 73
(20. шоукејс у Загребу)

Сашо Огненовски

Чврстим корацама до европског позоришног контекста > 76
(0 првом шоукејсу Загребачког казалишта младих)

III / ТЕОРИЈА > 78

Маре Јанакоска Грујић

Град Рабут долине > 79
0 представи-предавању Град Рабут долине Богдана Богдановића на 14. БИТЕФ-у

Ениса Успенски

Карамазови двадесет и првог века кроз призмју Оливера Фрљића > 94

Сава Анђелковић

Књижевна рецепција Гомбровичевог драмског текста > 106

Јанко Љумовић

Непрекидно отворена књига: Прича о театру Варје Ђукић > 117

Светислав Јованов

Основне технике класичне комедије (2) > 120

Мина Милошевић

Мотив женског пријатељства у савременој српској драми (3) > 123

IV / ЕСЕЈ „СЦЕНЕ“ > 131

Небојша Брадић

Монолог је погрешно име > 132

V / ПОЗОРИШНА ПУТОВАЊА > 136

Милош Латиновић

Станице 5 > 137

VI / ИСТОРИЈСКА СЦЕНА > 144

Ружа Перуновић

Жене нашег позоришта (4) > 145
Драга Спасић

Синиша И. Ковачевић

Андрићеви дани у Херцег Новом > 148

VII / ОБРАЗОВАЊЕ > 152

Луткарство у формалном образовању > 153
(приредиле > Марина Миливојевић Маћарев и Дивна Стојанов)

Саша Латиновић

Мастер студије луткарства на академији уметности у Новом Саду > 154

Разговор са Емилијом Мрдаковић

Студије луткарства као простор за освајање слободе > 159
(Разговарала > Дивна Стојанов)

Дивна Стојанов

**Јакуб Максимов – савремена
чешка школа луткарства** > 164

**Интервју са редитељем
Јакубом Максимовим** > 167
(Разговарала > Марина Миливојевић Маћарев)

VIII / СЦЕНСКИ ДИЗАЈН > 171

Радивоје Динуловић

**Два домаћинства: Ustvarjalni
center Krušče и Сеоски културни
центар Марковац – ка
изградњи заједница.** > 172

Катарина Блажић

**„Импулс“ као повод за игру:
Анализа 5. Импулс фестивала
– студентског фестивала
сценског дизајна.** > 180

IX / АКТУЕЛНОСТИ > 188

Синиша И. Ковачевић

Вести из Хрватске. > 189

X / КЊИГЕ > 194

Александар Милосављевић

**Борис Исаковић, Прича о
Глумцу и Глуми** > 195
(Пише > Ружа Перуновић)

Александар Милосављевић

**Пола века борбе за смех –
Дани комедије, првих
педесет година.** > 197
(Пише > Милош Латиниовић)

Александар Милосављевић

Позориште... > 199
(Пише > Александра Гловацки)

Милош Латиниовић

Између змаја и његовог гнева > 201
(Пише > Александар Милосављевић)

Иво Војновић

Одабрана дела > 203
(Пише > Синиша И. Ковачевић)

XI / НОВА ДРАМА:

**МИЛАН РАМШАК
МАРКОВИЋ** > 206

Биографија аутора > 207

Милан Рамшак Марковић

Кишни дан у Гурличу > 208

Драматуршка белешка

**Тужна повест о Петеру
док пада киша у Гурличу** > 237
(Пише > Милош Латиниовић)

* * *

**Техничка упутства
за ауторе прилога у „Сцени“** > 238

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

УЗ НОВИ БРОЈ

Трећи овогодишњи број часописа *Сцена* излази у јесен, на почетку театарске сезоне, иако се садржај часописа углавном односи на завршетак претходне, али са посебним занимањем и за догађаје, премијере и фестивале који су се одржавали током лета, а који постају пракса и повезница две сезоне.

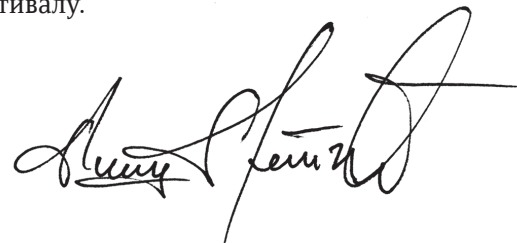
Из садржаја јесењег броја вашој пажњи посебно препоручујем интервју Александра Милосављевића са Љубомиром Симовићем, песником и драматичарем изузетног опуса, интелектуалцем и важном фигуром јавог и уметничког живота у Србији.

Из рубрике Теорија овом приликом издвајам два текста: први, Енисе Успенски, *Карамазови двадесет и првог века кроз призму Оливера Фрљића*, и други, Маре Јанакове Грујић, о представи-предавању *Град Ра-*

бућ долине Богдана Богдановића која је одржана на 14. БИТЕФ-у

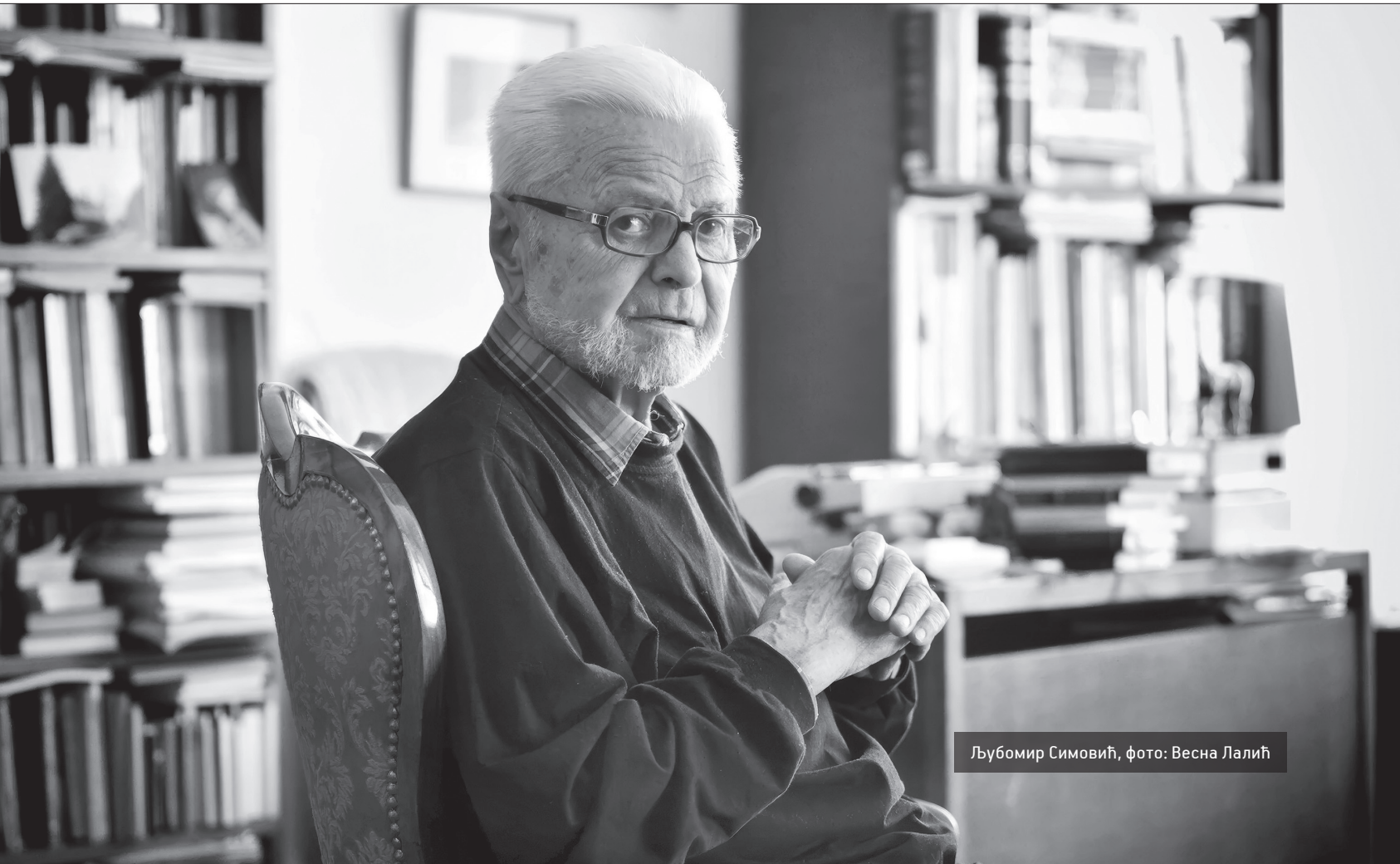
Верујем, такође, да је читалачкој пажњи нужно препоручити нашу рубрику Фестивали, јер представља резиме краја сезоне и важних летњих манифестација, из чијег репертоара ће многе представе/премијере током јесени стићи на сцене позоришта у Србији, тако да извештаји представљају својеврсну најаву театарских дешавања у наредном периоду.

На крају броја, као и до сада, објављујемо савремени домаћи драмски текст. Овај пут ради се о представи *Кишни дан у Гурличу*, Милана Рамшака Марковића, која је на 69. Стеријином позорју награђена Стеријином наградом за најбољи драмски текст представе изведене на фестивалу.



Интервју „Сцене“

ЉУБОМИР СИМОВИЋ



Љубомир Симовић, фото: Весна Лалић

Разговарао > Александар Милосављевић

У отпору диктаторима литература има богату традицију

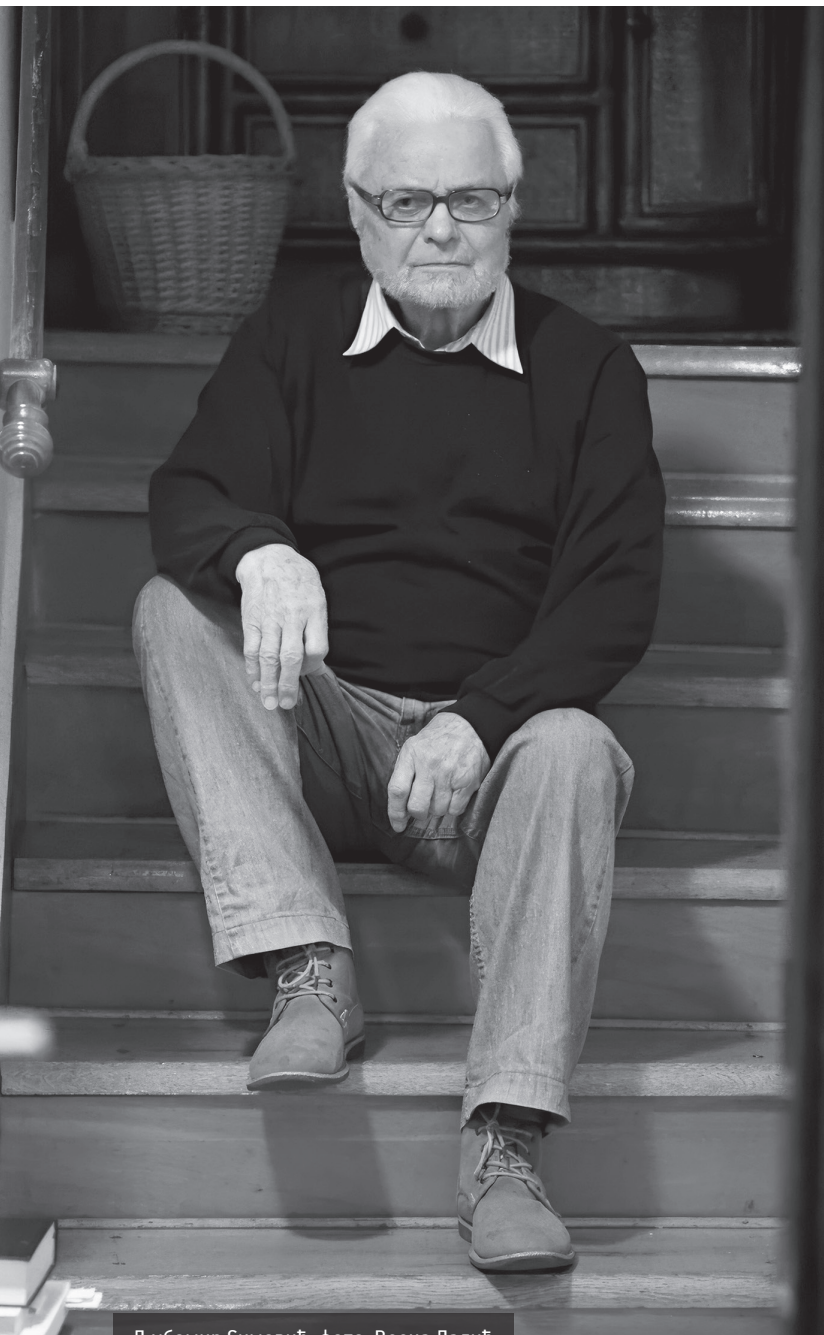
Ја не видим чиме бих се бавио
ако се не бих бавио индивидуалним
судбинама. Оне су данас
– „у контексту времена и простора
на које смо осуђени“ – релевантније
него икада! Јер су угроженије
него икада!

*Софија: Долази њошой, шону лађе, ѿланине,
конѿиненѿи! А ми хоћемо да се сѿасемо од
ѡшойа ѡењући се на сѿолице!*

Љубомир Симовић
Пушунуће ѡозоришће Шоѿаловић

У часу када смо се договарали о овом разговору, концем марта, у родном граду Љубомира Симовића, у тамошњем Народном позоришту, редитељ Милан Нешковић је до финалне фазе довео процес рада на инсценацији *Пушунуће ѡозоришће Шоѿаловић*. Интервју је начињен априла, али нажалост, због хитње условљене чврстом решеношћу редакције „Сцене“ да се други број часописа појави пред читаоцима током 69. Стеријиног позорја, разговор са Љубомиром Симовићем објављујемо тек сада, у броју три.

Ипак, нема много изгледа да ће нас стварност изненадити и да ће значајније утицати на Симовићеве погледе на теме о којима је овде реч. Пре свега на пишчеве погледе на оне аспекте стварности који припадају такозваној друштвеној сфери. Каткад се, чак, питамо има ли уопште неке друге. Но, управо о њој, о диктату „преког налога времена“, о неумољивој историји и њеном „преливању“ у област последица политике, па и о рату и његовом односу према уметности, понајпре театарској, Симовић је писао у својим *Шоѿаловићима*, а о њима сведочи и у есејима које пише.



Љубомир Симић, фото: Весна Лалић

С друге стране, а с обзиром на одјеке Нешковићеве ужичке премијере, као и зацементираност наше судбине, можда смо с публиковањем овог разговора могли да сачекамо и следеће, јубиларно, 70. Стеридино позорје.

Но, да не трчимо пред руду...

БАЛАДЕ О ОБЛИЧНОМ ЧОВЕКУ

Чини се да је позориште данас изгубило силу и моћ које је некада имало. Ово се, дабоме, не тиче само нашег театра. Као да позориште у себи више не садржи елемент субверзивности (било које врсте), за власт оно више није претња, за његове актере изазов, а за публику простор где ће чути права питања која би их се могла тицати и провоцирати да се упусте у авантуру размишљања. На другој страни, и са књижевношћу, изгледа, ствари не стоје као што је то био случај раније. Писци су све чешће одевени у исте (или сличне) униформе, читалаца има, али њих литература више не занима као могућност стицања знања или преиспитивања слике света, него је доживљавају као забаву или, у најбољем случају, потврду да су се, баш као и писци, нашли у истој ступици. Како Ви видите ситуацију у данашњем свету театарске и књижевне уметности?

Нажалост, разговор о томе морамо почети од оних од којих у овој земљи све зависи. Од власти, која, игноришући и Устав и законе ове земље, све држи у својим рукама. Шта они знају о културно-историјским вредностима показала је њихова намера да на Београдској тврђави подигну успињачу са гондолом. Шта знају о урбанизму и архитектури показало је подизање Београда на води, показује однос према Београдском сајму и према бомбардованом Генералштабу Николе Добровића. Шта знају о духу Београда показали су укидањем Главне железничке станице и рушењем зграда које су, као културно добро, стављене под заштиту државе. Шта знају о уметности, показали су



Љубомир Симиовић, фото: Весна Лалић

подизањем оног анагноног споменика Стефану Немањи на Савском тргу. И тако даље.

Како да разговарамо о књижевном и театарском животу кад смо судбину земље поверили необразованим и болесно амбициозним људима? У поређењу са оним што сам у Београду затекао 1955. године, када сам дошао на студије, данашњи Београд изгледа као паланка. И књига, и позориште, и музеји, и галерије. Чак и језик.

Једна од карактеристика Ваших драма је да стварност о којој пишете сагледавате и из угла такозваног обичног света. Понекад су то, као у **Хасанагиници**, прости аскери, каткад једноставни људи попут Гине и Благоја у **Путујућем позоришту Шопаловић**, или су то војници и пијачне трговкиње, а у извесном смислу и кожар или видар у **Боју на Косову**, односно Ставра у **Чуду у Шаргану**. Они, међутим, код Вас не откривају само пулс народа него добијају и улогу

својеврсног хора, коментатора. За неке од њих очигледно имате људско разумевање, многима од њих сте даривали значајне реплике или дивне стихове. Какав је Ваш однос према таквој улози ове врсте драмских јунака? Како их доживљавате?

Ја сам 1953. године, као осамнаестогодишњак, у „Младој култури“ објавио „Баладу о обичном човеку“. То је моја прва песма која је привукла пажњу књижевне јавности. Много година касније, 1988. у драму „Бој на Косову“, поред кнеза Лазара, Обилића и других јунака косовског боја и мита, уводим Праљу, Рибарицу, Пиљарицу, трговца кожама Војишу и његову жену, Богоја, берберина и медикуса из Призрена, и многе друге. Радња драме се не одвија само на Лазаревом двору и на бојном пољу, него и на новобрдској пијаци, „на трговима, путевима, раскршћима Моравске Србије“. Уосталом, те људе – са пијаче и улице, или, како се то каже, људе са периферије, сретћете у свим мојим књигама и комадима.

ШТА ДАНАС РАДЕ ЛИКОВИ ИЗ „ШАРГАНА“

Чињеницу да сте песник овдашња позоришна критика неретко помиње као природни разлог због којег актери Ваших драма понекад говоре у стиховима. С друге стране, управо такав њихов говор уједно има и ефекат драмског онеобичавања, доводи глумице и глумце у ситуацију да се, у неким тренуцима током процеса рада на представи, морају дистанцирати од уобичајеног обликовања (грађења) улога, па мотивацију морају да потраже у другачијим просторима (и личног искуства и животних ситуација). Слично је и са гледаоцима представа насталих по Вашим драмама; и њих изненади употреба стиха и намах их, посредством драмског текста, из безбедности класичне театарске ситуације премешта у нешто сасвим ново. Како видите позицију стиха у драми?

Ја никада нисам долазио у искушење да објашњавам и анализирам, а још мање да оцењујем, свој списатељски поступак. Могу само да кажем оно што се ваљда види на први поглед: да језик и у поезији, а поготово у драми, заснивам на живом, говорном језику. О томе је, уосталом, најмеродавније написао Јован Христић.

Чини ми се да у Вашој поезији има и те како много елемената драмског, те да би било веома сценски изазовно од њих начинити литерарни предлог за сценску игру. Како бисте реаговали када би Вам неко од наших редитеља, драматичара или овдашњих позоришних управа предложио да на сцену буде постављена представа начињена од Ваше поезије?

Тог представљања моје поезије на сцени је већ било. Жељко Орешковић је у Театру поезије режирао поему „Субота“. Бода Марковић је „Суботу“ режирао као радио-драму. Једно сценско извођење моје поезије приредио је и Мијач, на отвореном простору, у Јајинцима. У поезији често користим драмске елементе, монологи и дијалоге. Неке од тих монолога не изговара песник – или, како се то данас „учено“ каже: пе-

снички субјект – него нешто говори „гробар игуману“, „дрвосеча попу“, „тобција своме коњу на коме се враћа из рата“. У неким песмама појављују се и говоре и неке личности, као што су, на пример, Јеремија, Командантуша, Копилуша, или Живана са Субјела. Као што поезија може да помогне драми, тако и драмски елементи могу много да помогну поезији.

Као драмски писац имате искуства са редитељима различитих поетика и погледа на театар. Били сте веома блиски са Дејаном Мијачем а ласкаво сте говорили и о Јагошу Марковићу. Шта су њих двојица, иначе редитељи различитих проседеа и погледа на свет и театар, видели и разумели у Вашим драмама а због чега их издвајате?

Ја ни о Мијачу ни о Јагошу нисам писао поводом њихове режије мојих драма. О Мијачу сам писао поводом његове режије Стеријине „Покондирене тикве“, а о Јагошу приликом уручивања награде „Мића Поповић“ у галерији „Хаос“. На исти начин сам 2006. године, отварајући 51. Стеријино позорје, говорио о Егону Савину, о његовој режији „Лаже и паралаже“. Не допуштајући себи оне слободе које редитељима у новије време допушта реч „адаптација“, они су интелигентним потезима показали да се у Стеријиним комедијама могу откривати и нека неочекивана значења и садржаји. Мијач, у завршној сцени „Покондирене тикве“, једним јединим потезом – кад разочарана Фема збацује перику – целој тој комедији, којој смо се све време грохотом смејали, даје трагички акценат. Егон Савин „Лажу и паралажу“ неочекивано завршава узлетањем једног аероплана, у које лажљиви барон Голић и његов још лажљивији бединтер одлећу на Месец, у стварност имагинације и илузије.

Ни о Мири Траиловић нисам писао поводом њене режије „Чуда у Шаргану“, него сам говорио на свечаности приликом додељивања њеног имена великој сцени Атељеа 212. Нисам одолео а да се не запитам шта сада, у радикалско-напредњачкој Србији, раде лич-

ности из „Шаргана“. Ставра, који у Иконијиној кафани по цео дан чита новине, више не чита „Борбу“ или „Политику“, него „Курир“ или „Информер“. Цмиља и даље живи негде на Репишту, у изнамљеној соби „без трунке комфора“, нови Вилотијевићи даље „стоји на говорници и одолева природним појавама“, или је са говорнице прешао пред ТВ камере, док је Миле, који се представља као важан партијски активиста, постао министар, или нешто још важније. Да сад додам: премијер, или председник Народне скупштине.

О МИТУ ИЗ РАЗЛИЧИТИХ УГЛОВА

На почетку Вашег драмског стваралаштва је **Хасанагиница**, драма која потиче из народне лирске традиције, баш као и **Бој на Косову**. **Хасанагиница**, без обзира на све сложене токове ове драме, па и оне који могу имати шире, друштвене импликације, завршава се сумраком једне интимне приче. С друге стране, **Бој на Косову** – без обзира на изворе у народној епској поезији, али и упркос чињеници да сте се у драми фокусирали на многе индивидуалне судбине – одјекује сасвим другачијим тоналитетом. Како сагледавате овај круг од лирике до епике као Ваше инспирације?

Пишући „Хасанагиницу“, нисам се осећао обавезним према народној песми, обавезним да драматизујем оно што се у њој догађа. Песма је била само повод да напишем оно што сам написао, а што је, и садржајем, и радњом, и ликовима, и језиком, далеко од народне песме. Много компикованији био је рад на драми о Косовском боју. Нисам долазио у искушење да косовски мит, онако како је формулисан у народној поезији и у другим текстовима, подвргавам некој драмској или песничкој ревизији, али сам сцену на којој се он одиграва и реализује проширио, као што рекох, на путеве, раскршћа и тргове моравске Србије. Увео сам и многе личности из народа, да покажем њихов однос према том миту, и последице које су на

њима оставили та битка и тај мит. Кад га је прочитао, Јован Ђирилов, који је тај текст поручио за Југословенско драмско позориште, био је веома задовољан.

Стицајем околности, уместо да дође на сцену, та драма је, у продукцији Телевизије Београд, послужила за снимање филма. Режија је поверена Здравку Шотри, и он је то реализовао у најгорим, у немогућим условима. Није било сценарија, и он је филм снимао, ако тако може да се каже, директно „из књиге“. Упркос свему, мислим да је Шотра направио добар филм, са одличним глумцима, са добро организованим масовним сценама... А онда су се појавиле компликације које нико није могао да предвиди. Композитор Душан Каруовић је написао одличну музику за две песме које певају ратници одлазећи на Косово, и те су се песме, како се у таквим приликама каже, „примиле у народу“. То су две елегике, које певају људи знајући да одлазе у бој из кога се неће вратити. Војници из Новог брда певају:

На трисветло, и на трисаставно,
Одлазимо на Косово равно!

Одлазимо на суђено место,
Збогом, мајко, сестро и невесто!

Збогом први, нерођени, сине,
Збогом, ружо, збогом, рузмарине!

Збогом, лето, јесени и зимо,
одлазимо, да се не вратимо!

У исто време, војници који одлазе из Поморавља и
Подриња, певају:

Христе Боже, распети и свети,
Српска земља кроз олује лети!

Лети, да долети до ведрина,
Крила су јој Морава и Дрина!

Али су онда припадници разних војски и полицијских јединица, аркановци, радикали и Српски покрет обнове, почели у те песме да уписују своје ратничке претње, поруке и пароле, да их, једном речју, најбруталније фалсификују. Људи који нису читали моју драму, мислили су да је то мој текст, и сви ти фалсификати ишли су на мој рачун. Ауторска права су у нашој земљи мислена именица. Радикали су ишли и даље, па су почели да присвајају, и да износе као своје поруке, оно што у мојој драми говоре кнез Лазар и Обилић. Колико до јуче су, као своју, пласирали Обилићеву поруку:

Србија није шака зоби, да је позоба
Свака врана коју донесе ветар!

А већих врана од тих радикала у Србији није било! Касније када сам схватио да је драма превише опширна, да има непотребно много ликова, прихватио сам се рада на другој верзији. Изоставио сам све сцене са оним монасима, чак и сцене са Косовком девојком. Прва верзија, практично, има неколико завршетака. Притиснут све очигледнијим претњама распада земље, драму закључујем стиховима којима млади деспот Стефан Лазаревић позива на јединство и слогу. Уместо тих патетичних стихова, враћам се на новобрдску пијацу, и на пиљарицу, која од Велиславе захтева да јој рибу плати турским, а не Лазаревим динаром. Таквим завршетком се наговештава нова реалност, нова драма, са потпуно новим проблемима. Иначе, оно што Обилић и Лазар говоре у првој, говоре и у другој верзији.

У вези с претходним питањем, да ли данас уопште постоји могућност бављења индивидуалним судбинама; да ли оне данас, у контексту времена и простора на које смо осуђени, уопште могу да буду релевантне?

Ја не видим чиме бих се бавио ако се не бих бавио индивидуалним судбинама. Оне су данас – „у контексту времена и простора на које смо осуђени“ – релевантније него икада! Јер су угроженије него икада!

Постоје две верзије драме **Бој на Косову**. Иако мислим да сте и оном првом дефинисали свој став и на известан начин антиципирали дилеме и муке садашњег тренутка, да ли бисте данас, ипак, написали још једну, нову верзију?

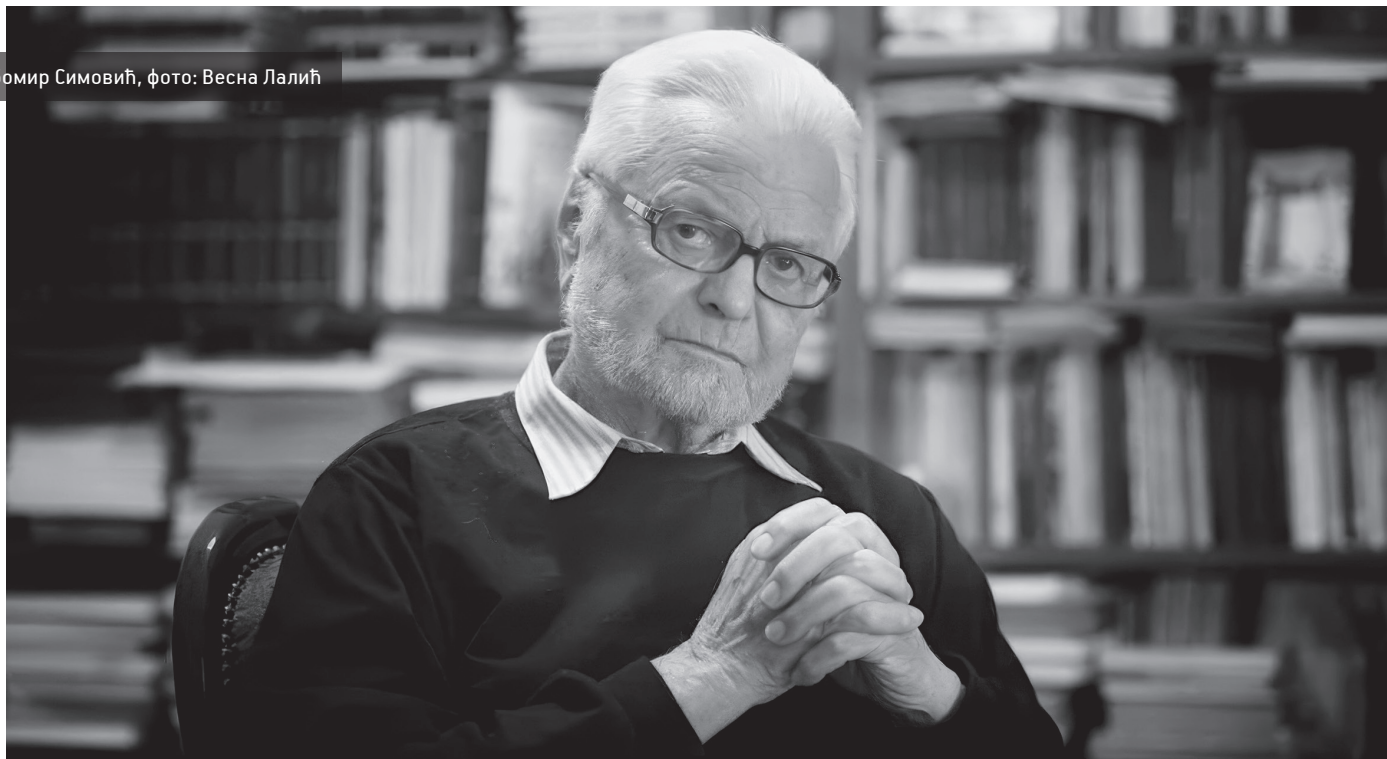
Косово није само моја песничка тема. Нити сам се о Косову обавештавао само из књига и новина. Нисам пропуштао ниједну прилику да тамо путујем. Неке прилике сам организовао и сам. Негде крајем шездесетих година предложио сам супрузи да део годишњег одмора проведемо обилазећи цркве и манастире на Косову и Метохији. И ми смо „фићом“ – тих година смо сви после положеног возачког испита прво возили „фиће“ – ми смо тада обишли Грачаницу, Приштину, Пећку патријаршију, Дечане, Девич, Призрен са Богородицом Љевишком, и тако даље. У Пећкој патријаршији и Грачаници сам био и пре и после тога. О оном што се тамо догађало писао сам и у малој збирци „Ум за морем“. Неке песме из те књижице укључио сам у новија издања књиге „Уочи трећих петлова“. У „Источницама“ из 1983. налази се песма „Пророци на Косову пољу“. Не помињем ту песму случајно. О оном што се догађа на Косову писао сам све време, и ти текстови су скупљени у књигама мојих чланака, есеја и интервјуа: „Ковачница на Чаковини“, „Галоп на пужевима“, „Титаник у акваријуму“. Оно што се сад дешава на Косову почело је давно, још пре много деценија и година, али ми са тим нисмо умели, или нисмо смели, да се суочимо. Или нисмо радили ништа, или смо све радили погрешно. А сад кад је то завршено овако како је завршено, видимо неке закаснеле бранитеље Косова како нам по Кнез Михајловој вичу: „Догодине у Призрену!“

Као реферисање на прво и претходно питање: да ли Вас драмска форма више не привлачи, да ли промене однос позоришта и стварности (позиција театра у односу на друштво) има везе с чињеницом да више не пишете драме, или сте се, готово бекетовски, повукли у просторе властите интимае?

Љубомир Симовић, фото: Весна Лалић



Љубомир Симовић, фото: Весна Лалић



Трудим се да завршим давно започету књигу песама, али се завршетак тог посла непрекидно одлаже, јер сам током последњих година и деценија, много времена потрошио пишући о положају у коме се налази наша понижена и безнадежна земља. Текстови о времену Вучићеве владавине скупљени су у књигама „Жабе у реду пред поткивачницом“, „Одбрана Београда“ и „Неслана со“. То би се тешко могло назвати повлачењем „у простор властите интима“.

ИЗМЕЂУ „НАШИХ ДАНА“ И „КРАЉА ИБИЈА“

Написали сте четири драме. Премда наглашено поетске, све су кореспондирале са конкретним друштвеним тренутком. Како процењујете време у којем живимо сада и овде: као логичну последицу наше

историје, као колатералну штету развоја Светског духа или општих, цивилизацијских токова, или као неку врсту аномалије? Да ли је о данашњем времену уопште могуће писати драме (које са стварношћу кореспондирају ефикасније од, рецимо, есејистике)? Или се, можда, нужно враћамо поезији.

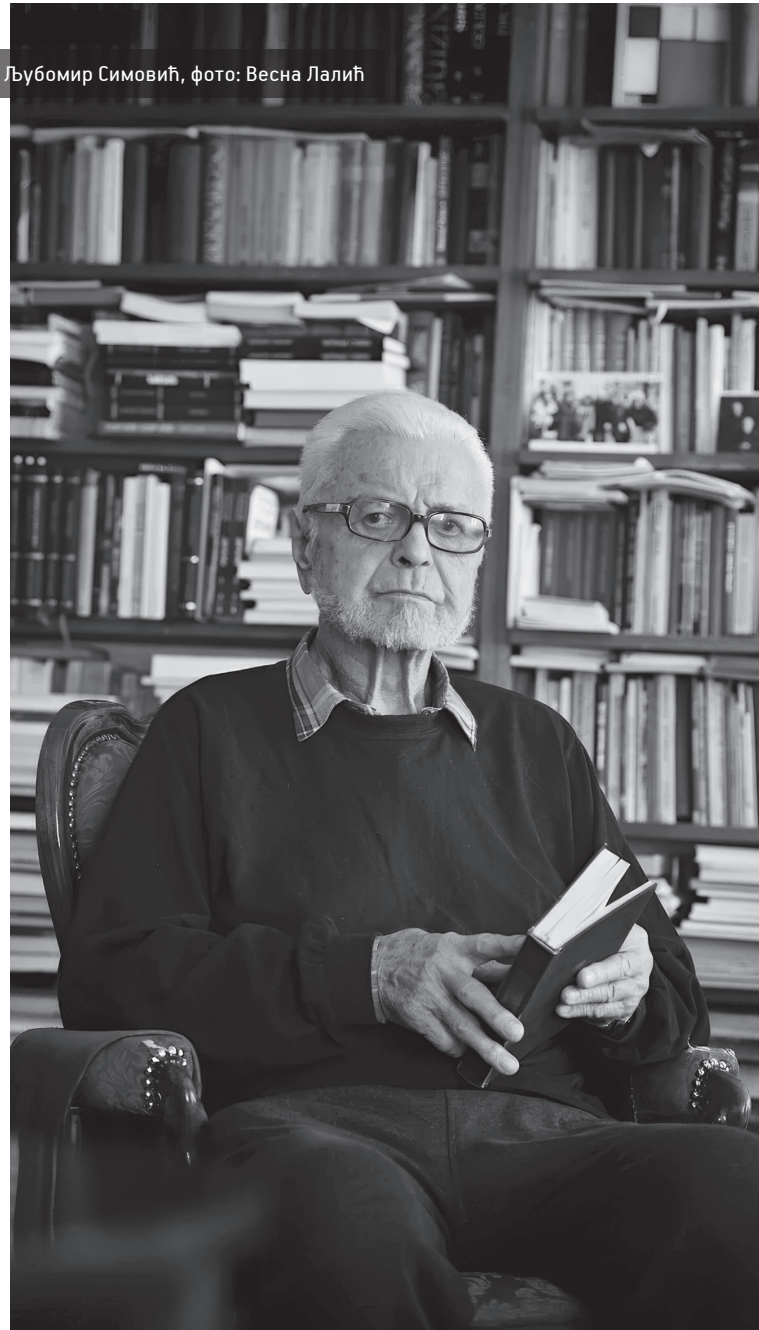
Ситуација у свету је све гора. Управо имамо два страшна рата, са све изгледима да се отвори и трећи, који би превазишао и овај који се води у Украјини, и онај у Палестини. Наша земља је посебан случај. Као што сам већ рекао, овом земљом игноришући и њен Устав, и њене законе, и њене институције, влада човек ограничених способности и неограничених амбиција, човек који се на свом положају толико... раскомотио! А што се више позива на српство и Србију, Србија је у

све горем положају. Није случајно што се људи све више сећају и што све чешће цитирају Дисову песму „Наши дани“. Можемо да се сетимо и Домановића. И Жаријевог „Краља Ибија“. У отпору аутократима и диктаторима литература – а поготову поезија – има богату традицију.

Управо су у току пробе Вашег комада **Путујуће позориште Шопаловић**. Режира Милан Нешковић, један од најинтригантнијих редитеља млађе генерације. Ето прилике да проверимо како још један нараштај позоришних стваралаца доживљава Вашу драму и види је на сцени, али ево и прилике да видимо како ће на ову драмску причу реаговати данашњи гледаоци. Шта по Вашем мишљењу, но и на основу Вашег досадашњег искуства, чини разлике између досадашњих сценских читања овог комада који су на позорницу постављали представници различитих генерација?

Те драме живе свој живот, независно од мене, и ја се у то, и кад бих могао, не бих мешао. Оне сада припадају људима из позоришта, пре свега глумцима. С друге стране, није могуће ни да пратим шта се све са тим драмама догађа. За последњих тридесет пет година, „Путујуће позориште Шопаловић“ је постављена на сцене преко сто позоришта у Француској. Све је почело са представом позоришта у Монлисону, у режији Жан Пола Вензела. Та представа је проглашена за представу године у Француској. Играна је на девет позоришних сцена у Швајцарској, затим у Белгији, Шведској, Пољској, Чешкој, Словачкој, у Канади, Колумбији, Португалији, у Јапану, у три позоришта у Јужној Кореји, у једном француском позоришту у Мароку. Уживо сам видео само представу у париском Театр де ла Вил, познатом као позориште Саре Бернар. Такође у Вензеловој режији. Добио сам снимке из представа из токијског Блек тент театра, и из националног позоришта Мајеонгдонг, из Сеула. Ових дана добио сам и снимак представе општинског позоришта у Инчеону, у Јужној Кореји. Недавно сам добио и позив из Сент Галена, али ја више нисам у стању да путујем. Гледам снимке, програме, фотографије, плакате... Бројни критички текстови, претежно из Француске и Швајцарске, регистровани су у мојој библиографији у САНУ. Све је то добило такве размере да ме, буквално, превазилази. И хвала Богу што је тако!

Љубомир Симовић, фото: Весна Лалић





ФЕСТИВАЛИ

Сцена

Пише > Андреј Чањи

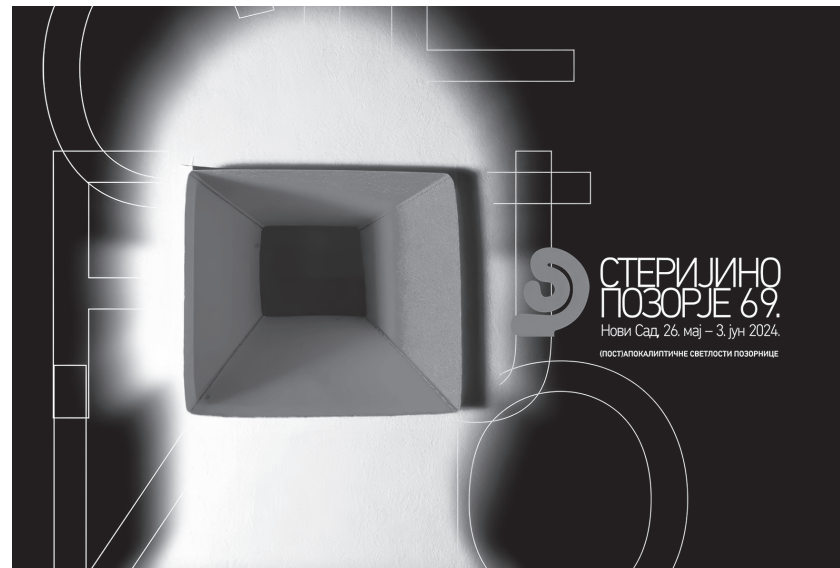
69. Стеријино позорје

Фрагменти (пост)апокалипсе: тезе о 69. Стеријином позорју

„Е сад, невоља у којој се налазимо је да свет дефинитивно одлази у курац. Око тога нема сумње. Свет се пара по шавовима, то је сигурно. Апетити су велики. Само... и то ти је сад за тих дваес евра... ствар је у томе да то није ништа ново, свет је већ пуууно пута отишао у курац. То се већ пуно пуно пута догодило и сви то знају. Само вама интелектуалцима то још није јасно. Ви јадни не знате, изгледа да вам нико није јавио и онда немате шта друго да радите него да се бринете.“

(Милан Рамшак Марковић, *Кишни дан у Гурличу*)

ФРАГМЕНТИ подразумевају целину. Они су расути делови јединства. Када се након комадања сакупе, уместо првобитног облика чине хрпу, гомилу обрису свог обједињеног порекла. Њихова је судбина да постоје као сведочанства нарушене хармоније. Зато је фрагмент туга ствараоца, а радост циника; изгубљена прошлост и сан о успостављању старе славе или суочавање са њеним мањкавостима; материјал за планирање квалитетнијих структура. Након краха он је и



своја сопствена целина. Заједничка нота 69. Стеријиног позорја је тематизација распада, али и фрагментарна форма. Целокупна селекција осврће се на неки облик деструкције и постојање у виду разбацаних крхотина минулих (не)дела. Представе се сећају пропасти, преживљавају је и упозоравају на њено понављање.



АПОКАЛИПСА је вера у судњи дан, извесност свеобухватног краја. Постапокалипса је порицање апсолутних и свепрожимајућих потенцијала апокалипсе. Као таква, у својим уметничким приказима она служи као увеличавајуће стакло, односно критички увид у преживеле, од аутора селектоване фрагменте цивилизације. У том смислу, постапокалипса подразумева секуларну имагинацију на тему смака света. Књижевна па и позоришна обрада таквих ситуација егзистенције након „краја“ генерише се најчешће у жанр дистопије. „Крај“ се овде може доживети слободно, као опраштање са једном позоришном ером (*Било једном у Новом Саду*, *Újvidéki Színház*), нестајање државе и трауме које оставља рат (*Мали рајнови и кабине Заре*, Народно позориште Републике Српске Бања Лука), напуштање завичаја и губитак вољених уз срозавање до просјачког штапа (*Милева из Босне у нашој цивилизацији године 1878*. Народно позориште Суботица, Дечје позориште Суботица и Сеоски културни центар Марковац), слабљење разума и удаљавање од уређеног живота (*Кишини*

дан у Гурличу, Прешерново гледалиште Крањ и Местно гледалиште Птуј), подривање још увек моћних идеолошких матрица (*Брод за лушке*, Народно позориште Битољ), угрожавање здравља (*Режим исцељења*, Хрватско народно казалиште у Вараждину), историјски преврат и ишчезнуће породице (*Очеви и оци*, Народно позориште Београд). Селекторка представа, Ана Тасић, зато с правом именује своју селекцију (*Пост*)апокалиптичне светлости позорнице, јер све представе баве се неким аспектом друштва који је нестао или одумири, као и последицама таквог краха.

Имајући у виду **КОНЦЕПТ** фестивала, 69. Стеријино позорје је одраз једне врсте постапокалиптичног исијавања. Југословенске позоришне игре нису могле да заобиђу судбину земље у којој су основане и од тада покушавају да установе сопствени идентитет. Од најновије промене концепта прошло је седам година. Тада Стеријино позорје престаје да буде фестивал националног позоришта и постаје фестивал националне драме. Најзначајнији национални позоришни фестивал по својим пропозицијама искључује вероватно више од половине позоришних продукција у земљи, а ове године већина селекције чак и не долази из Србије. Од седам представа у такмичарској селекцији, четири су из региона (Северна Македонија, Босна и Херцеговина, Хрватска и Словенија). Док невелик број одабраних представа може указивати на слабу позоришну продукцију у минулој сезони, чињеница да је натполовичан избор регионалан изискује питање: није ли Стеријино позорје постапокалиптична рефлексивна постјугословенског фестивала?

Историја прогони Позорје и оно је осуђено на **КОНТРАДИКТОРНОСТИ**. Два су проблема у првом реду. Прво је непостојање могућности да се продукције засноване на стваралаштву домаћих аутора пореде са продукцијама заснованим на страном тексту. Друго је угрожавање стандарда и реномеа фестивала тиме што се селекција врши над врло ограниченим бројем продукција, па се изнова понавља ситуација да такмичарски програм нуди до две, једну или чак нијед-

ну одличну представу. Ограничавањем селекције на концепт националног текста смањен је резервоар из ког се може црпети квалитет и одржавати висок стандард такмичарског програма. Додатно, у српском позоришту у целини већ дужи низ година активно је суочавање са озбиљним потешкоћама – релативно малим бројем премијера, недовољним финансијским и другим средствима, прекарним условима рада итд. Све ово утиче на квалитет продукција. Ограничавање избора селектора на део тих залиха нужно ограничава и квалитет селекције. Упркос томе, Позорје нам је неопходно у ма ком облику. У одређеној мери оно испуњава мисију коју му концепт националне драме намеће. Оно промовише, стимулише и подстиче писање српске драмске књижевности и драматизацију прозе, стварање ауторских пројеката домаћих позоришних аутора и продуцирање таквих остварења у земљи и иностранству, генерише богат архив и увек нуди – без обзира на квалитет продукција – простор за дискусију и анализу бројним својим пројектима, а понајвише часописом „Сцена“. Својим конкурсом за савремени драмски текст који објављује једном годишње такође поспешује ову врсту списатељског рада, али исто тако, оно гарантује и инсценацију тог текста као копродукцент. То је случај с једном од представа из овогодишње селекције: *Мали рајови и кабине Заре*. Стеријино позорје је најзначајнији постапокалиптични бастион у борби против претеће српске позоришне апокалипсе.

Овако су формулисане **ПРИЧЕ О РАСПАДУ** на овогодишњем издању фестивала. *Било једном у Новом Саду* је селективна реминисценција о историји Újvidéki Színház, њено слављење поводом педесет година постојања. Та *мањинска експресијанца са џуно музике, илеса, духова и Индијанаца*, како је описана у поднаслову, преиспитује репертоарску традицију којој припада, њен значај и учинак, истовремено се бавећи и општим питањима о сврсисходности позоришта, економском положају уметника и њиховој улози у друштву. *Мали рајови и кабине Заре* је прича о ратом разореним и капитализмом разбацаним идентитетом, те телом



Из представе **Сирота Милева из Босне у нашој цивилизацији године 1878**, фото: Игор Прерадовић

које је уништено и анорексијом. У питању је покушај разумевања дезинтеграције југословенског простора и изгубљеност преживелих постјугословенских развалина. *Сирота Милева из Босне у нашој цивилизацији године 1878*. говори о избеглицама које су у Војводину дошле да би се избавиле од турскога зулума. Милева је девојчица која је изгубила сестру и оца те са мајком једва преживљава у новој средини која је дискриминише по основи класе и етничитета. Избеглице су парцијално, а класна динамика доминантно, у средишту интересовања представе *Кишни дан у Гурличу*. Написан фрагментарно, постављен разбацано, комад приказује Петеров угодни живот у средњем слоју, али и невоље његовог тешког детињства. Нестанак жене огрлице у њему покреће суноврат луцидности и он тоне до друштвеног дна. Добро позната драма *Брод за лушке* је анти-аристотеловска антибајка која језичким амалгамом поезије и жаргона, суровим и дрским феминистичким набојем реинтерпретира патријархатом



Из представе **Очеви и оци**, фото: промо

фундиране бајке. Још једна драма која напушта традиционалну драмску парадигму и у сегментираној форми стихијски, поједностављено и произвољно набраја званичне и квази дискурсе о здрављу је *Режим исцељења*. На крају, драматизација романа *Очеви и оци* је породична сага о три генерације породице Медаковић, њеном нестајању и идеолошким сукобима који су се увукли у фамилијарне односе.

ФРАГМЕНТАРНА ФОРМА је пратилац паратаксе, селекције мотива и поступака према де-хијерархизованом принципу. Паратаксу Ханс-Тис Леман истиче као један од постдрамских позоришних знакова. Према његовој тврдњи паратакса има функцију нарушавања класичног естетског идеала органског јединства, то јест негирања смисаоне повезаности свих елемената уметничког дела у једну кохерентну значењску целину. Гомилање мотива, гестова, поступака спроводи се с намером да се опажање сегментира и онемогући синтеза свега предоченог у кохерентну интерпретацију. Утврђивање смисла се тако одлаже и у великој ме-

ри делегира на аудиторијум. Шта су најупечатљивији елементи такве парцијализације на овогодишњем Стеријином позорју? Колажирање наслеђа у *Било једном у Новом Сагу*, паралелизам различитих временских токова у комаду *Мали рајшови и кабине Заре*, елементи форум театра којима се прекида ток драме *Сироша Милева из Босне у нашој цивилизацији године 1878*, хронолошки и просторно разједињени сегменти наратива у *Кишном дану* у *Гурличу*, интертекстуалне инвенције лишене узрочно-последичних веза у *Броду за лушке*, фриволно есејистичко презентовање информација и ситуација у *Режиму исцељења* и трансгенерацијско прожимање ликова у апстрактном простору у драматизацији романа *Очеви и оци*.

Могло би се, без велике задршке, тврдити да је основни предуслов врхунског позоришта **ПОЕТИЧКА И ПОЛИТИЧКА САМОСВЕСТ**. Аутореференцијалност и мета-театралност су у већој или мањој мери теме и поступци читавог серијала представа Андраша Урбана. Он често у полемичком духу супротставља политички ангажман са мелодрамским естетичизмом. То чини тако да се смисао не исцрпљује у уздизању једног, а критиковању другог приступа, него подједнако упозорава како на потенцијалну испразност и маниризам политичног театра тако и на могућу идеолошку манипулативност тривијалне сценске забаве. У претходних неколико година пародијски приступ позоришту и испитивање његове улоге у друштву јављали су се као битни чиниоци успешних пројеката попут *М.И.Р.А.*, *Вишезови лаке мале*, *Поешика ледана*, *Поешика ћушања*, *Ко итра Соњу Савић*, а једна од последњих је *Било једном у Новом Сагу*. Интертекстуалност у комбинацији са метатеатралношћу извор је фрагментарности потоњег пројекта. Сцене из педесетогодишњег репертоарског избора Новосадског позоришта, најчешће музичке деонице, уз њихово коментарисање од стране актуелног ансамбла, где глумци играју своје фикционалне парњаке, сачињавају овај јубиларни колаж. Везивно ткиво, односно оквирна прича која обједињује све садржајне компоненте је прослава позоришног рођендана. Слабост ове

екстраваганце, не и пресудна, је препуштање сонговима који постају сврха сами за себе, док оквирни наратив који поседује узбудљиво преиспитивање улоге позоришта у друштву полако губи на значају. Ипак, тешко да се то може замерити представи која иницијално има слављенички карактер. Импресивни ансамбл изводи једину представу из фестивалске селекције која се бави важним питањима на претежно хумористичан начин. Истовремено озбиљно схватање уметничке одговорности и дистанцирање од значаја сопственог статуса као фикционалне творевине захтеван је стваралачки напор, јер подразумева паралелни процес подривања и изградње. То је основа квалитетне структуре.

Квалитети драме Виде Давидовић огледају се у томе што она поетским језиком и радњом, која као да се дешава на граници између сна и јаве, преиспитује матрилинеарно генерацијско наслеђе и последице које је рат у Босни оставио на две генерације жена. Једна од истакнутих карактеристика текста је употреба баналних изјава и општих места тако да они произведу контраст између неозбиљног, необавезујућег, лаког говора и озбиљних и тешких тема. Пример могу бити реченице које изговара лик Мајке: „Рата ће бити јер га увијек буде. Само то неће бити моји ратови, а ни ратови мог сина“. Или закључак који нешто касније изводи син, то јест лик Брата: „Мрачни су и ратови, али након њих долази свјетла будућност“. Ипак, ризик од употребе интенционалне тривијализације и фраза ради постизања ефекта напетости између садржаја и форме није се исплатио ако говоримо о инсценацији Ивице Буљана. Као што је то случај с већином његових режија, и овде је на снази **ИДЕЈНА АПСТИНЕНЦИЈА**, повлачење редитељске визије у корист стварања слободе осталим члановима креативног тима. Последица таквог приступа је препуштање представе случају, односно нади да ће глумци, сценографија, костим, музика пронаћи хармоничан однос. Тако су, на пример, какофонија бесмисла у *Тихо њече Мисисии* или безидејност *Идиоша* Београдског драмског позоришта (обе у Буљановој режији) превазиђени, или тачније надомешћени пре-



Из представе **Режим исцељења**, фото: Марко Ерцеговић

васходно захваљујући духовитој, енергичној и фокусираној игри талентованог младог ансамбла те куће. Насупрот томе, млади глумачки ансамбл из Бања Луке је, нажалост, разоткрио недостатке глумачког образовања у Босни и Херцеговини. Они нејасно и нечујно изговарају реплике и не сналазе се са тумачењем ликова у драмском тексту који нема конвенционалну структуру. То долази до изражаја када је на делу чињеница да се у представи преламају два временска тока које редитељ није јасно раздвојио, па је на глумцима било да карактерним променама сигнализирају темпорална варирања у чему нису били успешни. Поврх свега тога, представа се донекле ослања на плес, а продукција није ангажовала кореографа што је резултирало бизарним и невештим сценским покретом. Редитељ додатно отежава слушање нечујног говора злослутном музиком која је често прегласна. Сценографија Александра Денића, иначе редовног Буљановог сарадника, организована је у два плана: велико димензионално пакло марлборо цигарета у позадини и

сламом прекривени простор за игру. Иако се у тексту овај произвођач дувана и слама спомињу узгредно само једном, они су истакнуто искоришћени, упркос чињеници да се ни на који начин током инсценације не разрађују. Ризични или чак упитни потенцијал текста је због свега овога засигурно изгубљен потпуно невештом сценском артикулацијом. Догодило се то у толикој мери да је одлука о учешћу ове представе на фестивалу постала крајње упитна. Можда се нешто од квалитета видљивих на матичној сцени изгубило у просторствима сале „Пера Добриновић“ Српског народног позоришта, но чак и да је тако, тешко је а не забринуте се за способности једног професионалног позоришног тима да произведе дисторзију каква се прашта само посвећеним аматерима.

Бертолт Брехт и Аугусто Боал своју најдоследнију следбеницу у Србији имају у лику Анђелке Николић. У својим најскоријим пројектима она методама превасходно ове двојице аутора истражује положај обесправљених жена у 19. веку. У представи *Расветљавање случаја серије убиства шровањем у Бујријском округу седамдесетих година 19. века*. рађеној према истинитом историјском догађају, потанко се описује патријархални културни и законски оквир деветнаестовековне Србије, осликано је социолошко порекло фолклора и народне поезије кроз јединствен случај из 1875. када је у Окружном суду у Ђуприји осамнаест жена изведено на суђење за убиство тровањем, махом својих мужева. Готово исти временски период обрађује се у драми Албине Подградске (1858–1880), првог штампаног позоришног комада на српском језику чији је аутор жена, под насловом *Милева из Босне у нашој цивилизацији године 1878*. Продукција која долази на фестивал уједно је и прва поставка овог текста. Поред тога што очигледно фаворизује дугачке наслове, Анђелка Николић се кроз обе представе интересује за **КОМБИНОВАЊЕ ЕПСКОГ, ДОКУМЕНТАРНОГ, ИМЕРЗИВНОГ И ФОРУМ ТЕАТРА**, преиспитује традиционално наслеђе и суочава га са савременим вредносним системом. У *Милеви* то чини комбиновањем професионалних и аматерских

извођача правећи тако огроман ансамбл са чак 41 особом, глумцима који су бирани по етничкој припадности тако да се на сцени поред Срба и Мађара, налазе и Румуни, Словаци и Пољаци, пробијањем четвртог зида, извођачима који се придружују аудиторијуму, прекидањем радње питањима упућеним публици итд. Вредно је запажања да методе које редитељка ставља у погон боље функционишу у *Расветљавању*. Тамо су питања која се упућују гледалишту пажљивије формулисана и не доживљавају се као страно тело у представи, што је понекад случај у *Милеви*. Карактеристично за обе представе је да позоришни модел „као да“ слаби у корист оног што Леман назива *ировањем реалног*. Генерише се стање неодлучности између фикционалног карактера представљања и стварносних фактора с намером да се рецепијент претвори у саучесника, креативно и критички активира, а не само емотивно гане. Исход оваквог приступа може бити двојак тако да уместо запитаности над предоченим проблемом остане само разочарано збуњен. То је увек опасност када се рабе мање заступљени модели режије.

Милан Рамшак Марковић у *Кишном гану у Гурлицу* полази од занимљиве премисе: егзистенцијалистичка криза и морално посрнуће главног јунака, иначе белог, средњекласног Аустријанца, представљена је фрагментарном структуром драме у којој се преплићу различити временски токови, али и реалност и фантазија. Иако помало расплунута, драма на много пријемчивији начин остварује паралелизам временских токова од *Малих рашова*. Кроз разговоре ликова у чије судбине заиста можемо да се уживимо, промаља се врло успешна комбинација тривијалног говора са озбиљним темама, што кулминира завршним монологом о црној рупи у купатилу који савршено изводи Борут Веселко. Себастијан Хорват који често сарађује са Рамшаком Марковићем (*Али: страх једе гушу, Цементи*) има визију шта жели да уради са текстом. Сценографија Игора Васиљева расплунута је на више локација између којих је размештена публика. Уз такву парцијализацију простора која има благи имерзивни

Из представе **Кишни дан у Гурличу**, фото: промо

карактер јасно су означени временски и просторни пребачаји. Све се дешава у тмурној, злослутној атмосфери позајмљеног филмског жанра *road movie*. Упркос разбијеној структури, амбијент који Хорват ствара са остатком креативног тима успева да одржава тензију као да гледамо традиционално јасно и транспарентно формулисан заплет. Испоставља се да је *Гурлич* у одређеној мери **ИДЕАЛНА СИНТЕЗА** свих тематских, формалних, стилских и поетичких тенденција које су биле заступљене у фестивалској селекцији.

Трећи пут је на Позорју један од најбољих комада Милене Марковић. Након Ане Томовић (Српско народно позориште) и Александра Поповског (СНГ Љубљана) долази верзија Кокана Младеновића и драматур-

шкиње Биљане Крајчевске. Ту је **АНТИЈУНАКИЊА АТНИЦИЈАЦИЈСКЕ АНТИБАЈКЕ** *Брода за лушке* приказана у дубокој старости. Пред нама се отвара свет горког, бруталног и гротескног сећања жене чији је животни пут диктирао патријархат. Кроз извитоперене варијације мотива из познатих бајки у којима су идеолошки обрасци пластично јасни, вулгарно-поетским говором врши се онеобичавање женске стварности. Младеновић овде примењује свој танани позоришни приступ, попут оног у *Када би Сомбор био Холивуд* или *Сјећаш ли се Доли Бел*, где покушава да спроведе заводљиве сценске слике светлосним, музичким, сценографским и кореографским средствима. Диспаратет између недовољно разрађеног концепта и текстуалног предлошка, уз

спор ритам и нејасне метафоре, чини ову верзију *Брода за лушке* мање упечатљивим доприносом фестивалу.

Режим исцељења Тање Шљивар је сценски непотантан текст јер функционише као **ЛОГОРЕИЧНА СКУПИНА МОНОЛОШКИХ ЗАПИСА** о здрављу. Неконтролисано набрајање модерних перипетија око бриге о телу драстично отежава способност праћења написаног садржаја, те су редитељу, у овом случају Бојану Ђорђевићу, у великој мери везане руке у поставци драме. Недефинисане, деперсонализоване појаве без радње у статичним околностима, непрестано причају неприродном мешавином научног, есејистичког, новинарског и свакодневног говора који је лишен сваке сценске динамике. Услед радикалног отежавања рецепције, представа брзо постаје заморна у својој вербалној херметичности, што провоцира питање о узусима модерне драматургије: да ли раскорак са класичним драмским формама нужно подразумева и дистанцирање од сваког покушаја да савремени драмски текст буде пријемчив?

Чувени Селенићев роман постављен је на аутентичан и оригиналан начин захваљујући минуциозној драматизацији Кате Ђармати, етеричној и благој музици Невене Глушице, суздржаној глуми комплетног ансамбла и свепрожимајућем редитељском концепту Вељка Мићуновића. Радња је смештена у простор који се не може сасвим прецизно одредити, а који представља нешто попут суднице, парламента, академске ауле или чак загробног света у коме се одвија **РАВНОПРАВНИ СИМПОЗИЈУМ ГЕНЕРАЦИЈА, ИДЕОЛОГИЈА И ОСЕЋАЊА**. Представа на сталожен, истовремено дубоко емотиван и прилично промишљен начин проговара о важној теми етничких и културних разлика и могућностима њихове синхронизације и хармонизације. Ова представа готово да је узоран уметнички разговор о осетљивим темама које оптерећује бременит пртљаж историје и идеологије. Ипак, услед обимног прозног материјала, али и одлуке да се драматизација инсценира тако да акценат буде на посебној атмосфери, као слабост представе могу се издвојити поједини трену-

ци наспрам којих није јасно формулисан став. Остаје недоречено да ли представа репродукује националне стереотипе или банализује историју, а напоследку се може тумачити и као антикомунистичка представа. Упркос овим лакунама означавања, *Очеви и оци* стоје као један од важнијих наступа на Позорју.

Јокел, лик из представе *Кишни дан у Гурлицу*, у праву је када тврди да се апокалипса дешава стално. И не само то, она се јавља на различите начине. О томе сведочи и 69. Стеријино позорје. Уметници као интелектуалци несумњиво брину о многим аспектима распадања друштва. Тако настају озбиљне дистопијске слике света које превише брину и нису у стању да се отргну од песимистичног поимања света, што није и не мора бити једини приступ.

Нека зато у завршници, уместо закључка, остане један могући путоказ. У новообјављеној књизи Снежане Калинић, под насловом *Границе могућег и могуће границе у дистопијским драмама 20. века*, стоји увид да су многи двадесетовековни претходници неговали и оптимистичне дистопијске визије па нека тај подсетник буде последња реч на овој гомили фрагмената: „функција дистопијског погледа на свет (...) не ствара само негативне појавне облике дистопијске друштвене имагинације него и оне позитивне, у којима се нарочито јасно види да ни саме границе људских могућности нису нужно негативни и спутавајући феномени, него да могу да имају и разне позитивне учинке. А сама друштвена имагинација дистопијског типа (...) нас не учи само томе како да се штитимо од (нај)горег него и како да се надамо (нај)бољем, и који стога може да споји људску бојазан и веру, сумњу и полет, критику и афирмацију, а понекад и да успостави читав један 'континуум' различитих ставова према садашњости, прошлости и будућности, који обухвата разне прелазне облике између резигнираног песимизма и оптимистичне наде“.¹⁾

1) Снежана Калинић, *Границе могућег и могуће границе у дистопијским драмама 20. века*, Универзитет у Београду – Филолошки факултет, Београд, 2023. стр. 37.

Пише > Александра Гловацки

Без рескира и превеликих узбуђења

О 60. фестивалу „Јоаким Вујић“

У Народном позоришту Ужице, у мају је одржано 60. издање Фестивала *Јоаким Вујић*, годишње селекције најбољих остварења насталих у домаћим позориштима јужно од Саве и Дунава. Седам представа је одабрао селектор Зоран Стаматовић, директор Ужичког позоришта, одређујући свој избор као *повраћац њирици*.

Фестивал је, као што пропозиције налажу, отворила представа позоришта домаћина, овог пута *Пушчујуће позоришће Шопаловић Љубомира Симовића* у режији Милана Нешковића. Радња драме је једноставна и служи првенствено да исцрта два писцу важна проблема и постави два питања. Оно филозофско, о односу уметности и живота, као и оно етичко, о сврси уметности у околностима када човек престаје да буде човек, на линији Адорнове тврдње да писање поезије после Аушвица представља чисто варварство. Глумци позоришта Шопаловић не само да се то не питају, они не разумеју на шта би такво питање могло да се односи. Два света су одвојена, свет стварности уцвелених грађана Ужица који живе под сенком вешала, и свет уметности окренуте некој другој „реалности“. Поставља се питање како сценски решити супротстављеност два света, животне збиље станара једног дворишта, у





Из представе **Путујуће позориште Шопаловић**, фото: промо

којем се пере веш, кува ручак, поставља сто, са симболичким језиком песника Симовића који се заснива на метафорама, са сликама крвавих стопа које остају за крвницима, или изненадним преображајима при сусрету са лепотом.

Нешковић се приклања реалистичком гључу, пратећи првенствено линију радње. Сходно томе су решени сцена и костим, као и игра већине глумаца. Комплексан лик Дропца успешно је уравнотежио Игор Боројевић, не упадајући у замку психологизирања батинаша манијака. Боројевић Дропца игра као метафору зла, довољно животно, с приметном иако недокучивом тајном у изразу лица, тајном која би могла да крије извор свог тог зла.

Без сумње, сваки сусрет са Симовићевим песничким језиком је драгоцен. Сваки пут кад Дара изговори „Пола се Србије у црно завило, а они глуме“, морате се тргнути у гледалишту. Било зато што у том часу гори депонија у Ужицу, било отуда што гори читав један народ у Гази.

ГРЕСИ ОТАЦА И ТРАУМЕ СИНОВА

Људи без њробова, по роману Енеса Халиловића, у режији Стевана Бодроже, копродукција су Регионалног позоришта из Новог Пазара и Београдског драмског позоришта. Драматизацију су успешно урадиле Александра Јовановић и Нина Плавањац, јер су разужено прозно штиво, које се повремено губи у рукавцима, прецизно фокусирали на злочин, на контекст који га је омогућио, као и последице по потомке, чиме се директно реферирају на античку трагедију – грехове отаца плаћају синови. Нуман Нумић, отац, започео је свој крвави пир као последњи у дугом низу гладних, понижених и посрамљених. Ако грехове отаца плаћају синови, засигурно се исто дешава и с понижењем – генерацијама обесправљени и гладни ће кад-тад кренути по правду. А ако је правда предалеко и недочувљива, крв ће свеједно потећи, као крик очаја. Тако Рифат Рифатовић и игра Нумана убицу, не правдајући злочин ни у једном трену, него се фокусира на бол који га раздире и за који Нуман не налази решење сем у убијању.

Мозаичке структуре, драма лавира између прошлости и садашњости. У прошлости је остао отац убица, у садашњости живи син који покушава да изађе из сенке очевог злочина. Две судбине се лагано склапају, а судар два времена редитељ Стеван Бодрожа спроводи на аскетски очишћеној сцени, пресеченој вертикалама шипки – светиљки, као и оних које граде наслоне столице (сценографкиња Зорана Петров). Све ове вертикале алудирају на решетке затвора, сугеришући да су и тлачитељи и потлачени заточеници затвора, миљеа у којем су чврсто постављена правила игре, затвора из кога само ретки успеју да побегну. Бодрожа суптилно провлачи овакве редитељске метафоре из позадине, стављајући у први план нарацију, ритам представе, атмосферу и нарочито карактере ликова. У условима готово празне сцене, са глумцима који су носиоци више ликова а све време су присутни на позорници, и уз веште трансформације помоћу тек по неког детаља. Амар Ђоровић, као син убице, са успехом кроз чита-

ву представу носи тешку позицију пасивног лика, лика посматрача, дајући му глумачки чврстину неизмерном топлином и сасвим благом иронијом.

Сама прича, настала из легенде, не претендује да откључа глобалну истину, али сугестивно и снажно ставља у фокус људе с маргине, заборављене, изгубљене у беспућима живота.

ЖИВОТ НА ВИСОКИМ ШТИКЛАМА

Госпођу министарку Шабачког позоришта, по тексту Бранислава Нушића, режирала је Оља Ђорђевић. „Ја сам узео једну добру жену и добру домаћицу — госпођу Живку Поповић — и изнео је нагло, неочекивано и изненадно, изнад њене нормалне линије живота. Такав један поремећај на теразијама живота кадар је учинити, код људи из мале средине, да изгубе равнотежу те да не умеју да се држе на ногама. И ето, у томе је садржина *Госпође министарке*, у томе је сва једноставност проблема који тај комад садржи“ — рекао је Нушић о овој друштвеној комедији, или ипак сатири, иако критика ову одредницу Нушићу упорно негира.

Све речено догађа се у Београду, на преласку 19. у 20. век, а министарка је тада могла бити само жена министра. Сто година касније, Нушићеве речи звуче пророчки језиво. Данас на тај начин добијамо праве министарке, овлашћене да доносе важне одлуке, па је и *поремећај на теразијама живота* који Нушић помиње далеко опаснији. Но, то је нека друга прича, иако заправо иста. Та синтагма — и даље иста прича — прати овог писца уз свако ново читање било ког његовог дела. Склон разобличавању друштвених група — нарочито чиновништва — подједнако обреновићевске и карађорђевићевске Србије, Нушић је ненамерно постао прецизни читач овдашњег менталитета и кроз социјалистичко и кроз постсоцијалистичко доба.

Редитељка шабачке представе хтела је да буде духовитија од Нушића. Радњу комада пребациује у деведесете године, чиме се ништа није добило, ни значењски ни комички. У Живкиној кући се гледа Касан-



Из представе *Људи без гробова*, фото: промо

дра, чује се Милошевићев глас са теваа, а текст је пун дописаних реплика о савременим политичким приликама. Сцена са фамилијом пресечена је на три дела, што је само успорило радњу, а култној сцени одузело сво богатство које нуди. Зет Чеда говори извештачено попут познатог рокера, комуницирајући његовим стиховима. Берка Дара, са слушалицама на ушима, незаинтересовано се вуче сценом изговарајући искључиво „Не капирам“. Наставница енглеског је премаскирани мушкарац, говори босански и презива се Дабић, Живка намучи и себе и гледалиште упорно набадајући на штиклама, јер за шест месеци није успела да савлада ту велику вештину... и још много, много тога. Јефтина бурлеска са глумцима који знају и могу и боље и више.

ИЛУЗИЈЕ О САВРШЕНСТВУ

Режим љубави по тексту Тање Шљивар, у режији Снежане Тришић, продукција је Крушевачко позоришта. Режим се односи на скуп услова, најчешће поли-

тичке природе, на државни поредак, начин владања. Такође на састав правила и мера потребних за неки циљ. У тексту Тање Шљивар овај термин оксиморонски одређује појам љубави.

Драма је написана у исповедном тону, као низ монолога шест ликова које повезује извесни Миша Цукела, и већ својом структуром јасно дефинише однос према теми. Дијалог не постоји, сусрет два бића не постоји. Одликује је крајњи цинизам спрам било какве могућности проналажења љубави у партнерском односу. Тај цинизам се читава у језику којим се списатељица служи, а који је мешавина готово патетичних љубавних исповести и сувопарних теоријских разглабања на исту тему. Судар два језика, два вокабулара, извор је јаког комичког ефекта, који се редитељски даље развија. Бар током прве половине представе.

Мишу упознајемо кроз исповест његове дугогодишње, опсесивно залуђене партнерке, која се упорно нада да ће њих двоје завршити у „правој“ љубави. Њу игра фасцинантна Александра Аризановић, не само сугестивношћу своје опсесивности, већ и вансеријским, за класичног глумца, владањем телом.

На ову љубавну вртешку пењу се још четири лика, по моделу Шницлерове *Вртешке*. Сви се врте у камерном простору, у оквиру неомом омеђеног круга. Једину референцу на савремени друштвени контекст представља скела у позадини, као буквални приказ бесправне инвеститорске градње, можда и симбол недовршеног покушаја градње било каквог односа.

Снежана Тришић причу води високом стилизацијом, што је посебно духовит приступ када је реч о маркирању сцена секса. Можда није морала до те мере да буде обазрива према тексту, с обзиром да од половине ствар почиње да се понавља, шлајфује, не иде даље.

Бој масакра, по тексту Јасмине Резе и режији Игор Павловића, у продукцији Краљевачког позоришта, пружио је представу жестоко наслоњену на стварност. Реза је позната по својим добро скројеним комадима, у којима интелигентно сецира моћ и немоћ грађан-

ске средње класе, несумњивог покретача свих цивилизацијских тековина. Игор Павловић јој је одредио шокантно финале.

Замајац радње је туча два деветогодишњака у школском дворишту, при чему је један остао с два слоњена зуба. Родитељи, интелектуалци, цивилизовани Парижани (Ужичани, Новосађани, Мадриђани...), налазе се са циљем да мирно сагледају случај. Сусрет почиње са свом силом научених правила о толеранцији и педагогији, која постепено падају у воду, и људска агресивна природа пробија на површину, кулминирајући ка крају.

По тексту, два брачна пара се налазе у раскошном грађанском стану једног од њих, што је планирано и у краљевачкој представи. А онда се догодио Рибникар. Вече у раскошном салону, временом уз пуно доброг алкохола, премештено је међу клупе, пред школску таблу. У салону сусрет завршава песницама, у учионици пуцњима, као екстремна, отрежњујућа опомена.

Резини комади су генерално продукцијски незахтевни. Добра, важна тема и по правилу спретан дијалог, траже „само“ добре глумце. Овде смо их видели: Александра Аризановић, Светлана Миленковић, Владимир Јовановић и Милош Лазић врхунски концентрисано, снажно, емотивно, прецизно, са осећајем за нијансирање, озбиљно и духовито играју родитеље, успешне грађане, брачне partnере, врле представнике свега најбољег што цивилизација тренутно нуди. Није *Бој масакра* уперен против цивилизације. Напротив! Уперен је против илузије да смо завршили посао, да смо савршени.

О МИТОВИМА И ЛЕГЕНДАМА

Претпоследња такмичарска представа дошла је из Ниша, из Народног позоришта, где је *Коштану* Боре Станковића режирала Јана Маричић. У овој опште познатој и безброј пута сценски постављаној причи, редитељка укида фолклорни елемент, а песме које Коштана и Салче певају уз пратњу оркестра, времен-

Из представе **Коштана**, фото: промо

ски су нам блиске, типичне кафанске песме пред турбо фолк еру. И визуелно (сценограф Миодраг Табачки, костимограф Борис Чакширан) представа искаче из строго омеђеног прошлог времена, и повезује се са садашњим тренутком. Јер, можда данас околности нису видљиве као у Борином Врању, али патријархални дух се засигурно није упокојио. А његове поносне чуварице постају управо жене. То редитељка маркира у завршној сцени, када сломљену Коштану три некад заигране девојке облаче у кострет брака, под егидом

цркве, са победничким смешком на лицу. Не знајући да са тим смешком не „сахрањују“ само Коштану, већ и себе живе.

Социјални моменат, утицај шире средине, Јана Маричић укида у нишкој представи, фокусирајући се на породичну драму, а проширивши мотив ускраћене љубави на још два пара – Миткета и Коштанину мајку Салче, као и Хаџи Тому и његову слушкињу Магду. Није ово први пут да се тако нешто сугерише, с тим да је овде видљивије назначено.

Уна Костић као Коштана показала је све неопходне квалитете за овај митски лик домаћег глумишта – лепоту, глас и стас. На сву срећу и глумачко умеће, што са бројним Коштанама није био случај. Нашла је и праву меру између личног шарма и сексепила и оног сценског. Можда није било неопходно онолико њено разголићавање, јер Коштанина трагедија је првенствено у томе што је поштена и искрена девојка, која воли и уме да пева, а није свесна заводница и манипулаторка. У крајњој линији, Коштана је сувише млада да би овладала вештином завођења. Зато Салче то уме, уз свест да прекорачење границе може бити опасно. Тако је игра Маја Вукојевић Цветковић, са свим валерима које заносна жена има у сећању, али и опрезом који јој искуство доноси. Обе глумице врхунски певају, јер ова скраћена и у брзом темпу верзија текста неке важне односе гради управо на песми, на речима као и на музичком дерту.

Представа јасно потцртава важну линију прозе Боре Станковића: у свету ригидног поштовања традиције, која не брине о живим људима и животу него о форми, сви заврше као губитници. Неки то сачекају на ногама, други поклекну.

Легендарни текст из деведесетих, *Буре баруша* Дејана Дуковског, у Књажевско-српском театру из Крагујевца режирао је Горчин Стојановић, чиме је затворена селекција 60. фестивала *Јоаким Вујић* у Ужицу.

За сведоке деведесетих, Буре барута је најупечатљивији симбол тих година, и питање је у којој мери је могуће ослободити текст од таквог значења. Неминовно је поређење два временска контекста, у којем овај савремени остаје без ефекта изненађујућег препознавања, какво је позоришним гледаоцима 1995. године, и филма нешто касније, донео овако бруталан препис

физичких обрачуна са ех-ЈУ улица. Рат је са својим последицама довео до губитка тла под ногама за већину становника једне до тада релативно стабилне и сигурне земље, изневши на површину тешко појмљиву количину криминала и агресије. И док се савременици још нису снашли и схватили шта се то догађа, један сасвим млади писац је тај несхватљив садржај изручио на сцену. Ево, ово (вам) се догађа!

Насиље је главни лик драме, јер као некакав злодух запоседа ликове. Текст у једанаест сцена доноси исти број догађаја. У сваком од њих неко врши насиље над неким другим, или над собом, да би се један од ликова преселио у следећу сцену и у нову причу. На самом крају поново се срећу два лика са почетка, и круг је драматуршки затворен.

Горчин Стојановић текст ослобађа реализма, чиме представу доводи у брехтовску раван, са појачаном стилизацијом у неким сценама. Учесници остају на бини као посматрачи или навијачи са трибина (сведена, јасна, функционална редитељева сценографија). Темпо је брз, ритам прилично уједначен, па ипак ове сцене, које бисмо пре могли назвати сликама, после кратког заплета развијају очекивани расплет, што је највећа мана текста, самим тим и представе.

* * *

Јубиларни *Јоаким* није донео превише театарског узбуђења. Селектор Стаматовић је очигледно избегао ризик ослањајући се на проверене наслове, уз неке представе без којих је Фестивал могао да прође. Истина, понуда није била пребогата. Шеснаест позоришних кућа у Србији, ван Војводине и Београда, могло је по пропозицијама да понуди 32 представе, а понуђено је 24. Већином мање продукције, као резултат све горе материјалне ситуације у театрима.

Пише > Жељко Јовановић

Од Софокла до Јонеска

Пургаторије 2024.

Фестивал медитеранског театра Пургаторије 2024, деветнаести по реду, остварио је једно од својих занимљивијих издања. Како по броју програмских остварења тако и по несумњиво значајним представама извођеним током више од два месеца, колико је фестивал трајао. Није нетачно приметити да овај фестивал, из године у годину постаје све видљивији и сада „изгледа“ скоро као Град театр Будва некада.

Репертоар 19. Пургаторија развијао се у три програмске линије. На првом месту је такмичарски део који је осмислио селектор Борис Лијешевић. Иако је реч о ауторском приступу у селекторовом избору програма, овогодишње издање Фестивала није трагало за неком посебном театарском линијом, селектор није прецизно означио одређени рукавац који ће бити представљен тиватској публици, него су на Летњу позорницу и у Центру за културу уврштени ревија хитова и посебних остварења. Наиме, у образложењу селекције Лијешевић каже да је овом приликом своја настојања усмерио у правцу испуњења захтева који пред селектора поставља сцена са 1060 седишта! То конкретно значи да је основни задатак био да одабере представе које ће провоцирати попуњавање толиког гледалишта,



Из представе **Зона Замфирова**, фото: Далибор Тонковић



а да притом не склизне у јефтине комерцијализам. Дакле, концепција за свако поштовање.

Фестивал је отворен 21. јуна мјузиклом Позоришта на Теразијама „Зона Замфирова“, који је по Сремчевом делу адаптирао и режирао Кокан Младеновић. Овим хит-насловом Позоришта на Теразијама, својевремено награђеним с девет Стеријиних награда, спектакуларно је започело тиватско културно лето – весело. Прва представа из такмичарског круга била је „Што на поду спаваш“ Дарка Цвијетића, такође у Младеновићевој режији, копродукцији Српског народног позоришта

из Новог Сада, Градског драмског казалишта Гавела из Загреба, Народног позоришта Сарајево и сарајевског МЕСС-а. С обзиром на камерност и деликатност структуре, представа је у Тивту изведена у Центру за културу. У овој причи о ратним збивањима у Босни сам аутор игра и на одређени начин води представу. Дарко Цвијетић, наиме, игра себе самог.

Такмичарски низ представа настављен је премијерним извођењем представа „Мирандолина“ настале по мотивима Карла Голдонија и Питера Турнија, у драматизацији и режији Тање Мандић Ригонат. У овој

ренесансној комедији прилагођеној нашем времену играју Катарина Марковић, у улози славне крчмарице, Вучић Перовић као Витез Рипафратр, женомрзац, Горан Вујовић, Лазар Драгојевић, Горан Славић, Јулија Милачић Петровић Његош и Лара Драговић. „Мирандолина“ је изведена два пута а такмичарски програм је настављен представом „Оливер Твист“, Позоришта „Бошко Буха“ из Београда. Представа је премијерно изведена пре пандемије короне, што је селектору био разлог да је укључи у званичан програм са образложењем да због изолације није „изиграна“. Уз то, он сматра да је реч о „изванредној представи“ која треба још да се игра. „Оливера Твиста“ изводи разиграни ансамбл овог позоришта предвођен Немањом Оливерићем и Катарином Гојковић. У представи коју је режирао Милан Карацић, играју још Урош Јовчић, Милош Влалукин, Марко Гверо и други.

Фестивал је зашао дубоко у јул хваљеном представом Народног позоришта у Београду, Шекспировим „Магбетом“ у режији Јагоша Марковића, изведеним на Лјетној позорници пред пуним гледалиштем, што је било и очекивано с обзиром да је реч о изузетној поставци овог комада, глумачким бравурама Небојше Дугалића и Наташе Нинковић у улогама крволочног брачног пара Магбет. У овој Шекспировој трагедији играју још Бранислав Лечић, Петар Стругар, Александар Срећковић, Радмила Живковић и други.

Народно позориште је извело две представе у оквиру такмичарског програма Пургаторија. После „Магбета“ уследила је „Уренебесна трагедија“ Душана Ковачевића, такође у Марковићевој режији, а коју је публика прихватила срдечно, изражавајући поштовање према ансамбалу предвођеним Нелом Михајловић и све присутнијим Александром Вучковићем.

У такмичарском програму уследило је остварење београдског Атељеа 212 „Обраћање нацији“ Асканиа Челестинија. Ову причу која се састоји из кратких, експлозивних и занимљивих дијалога у необичним ситуацијама и окружењу изводе позната имена нашег



Из представе **Што на поду спаваш**, фото: промо

глумишта: Горица Поповић, Иван Јевтовић, Гордан Кичић, Бранислав Зеремски, Александар Срећковић, Катарина Жутић, Јована Гавриловић, Иван Михаиловић, Дејан Дедић и Миона Марковић.

У такмичарском програму изведена је и представа „Лаж“, хит Београдског драмског позоришта у извођењу звезда овог театра и домаће филмске и телевизијске продукције. Наиме, текст Флорија Зелера режирао је Никола Љуца, а у представи играју Милош Биковић, Тамара Крцуновић, Миодраг Радоњић и Јелисавета Орашанин Теодосић. Као и на матичној сце-



Из представе **Едип**, фото: Небојша Бабић

ни Београдског драмског представа је играна на карту више.

Од три последње представе такмичарског програма једна је „Мој муж“ Румене Божуровске. Приче ове македонске списатељице имале су одјек у целом региону али је селектор проценио да је најбоље показивати оригиналну македонску верзију у извођењу Драмског театра из Скопља. Представу је режирала Нела Витошевић, изузетно успешна македонска редитељка, а у њој играју Сара Климоска, Емилија Мицевска, Наталија Теодосиева, Сања Арсовска, Трајанка Илиева Вељић, Игор Ангелов, Филип Трајковић Исмет Шабановић.

Још једна „мања“ представа, „Кућа“ Звездара театра, коју је режирало Воја Брајовић, изведена је у оквиру такмичарског програма, али у Великој сали Центра за културу Тиват са Бранимиром Брстином, Небојшом Илићем, који је и аутор овог комада, те Иваном Зечевић.

Као ефектан завршетак тамичарског програма Пургаторије 2024. најављена је хит – „Едип“ Југословенског драмског позоришта. У овој, како у најави пише: „најнаграђиванијој представи ЈДП-а“ коју је режирало Вито Тауфер, играју Милан Марић (одушевио је и на ноге подигао тиватску публику) и ефектна Наташа Нинковић.

ЈАГОШ

Фестивал Пургаторије затворила је представа „Путујуће позориште Шопаловић“ коју је Јагош Марковић режирало у ЈДП-у. Била је то шеста представа овог редитеља изведена на овогодишњем тиватском фестивалу. Поред представе у такмичарској програму, „Магбета“, „Урнебесне трагедије“ и „Едипа“, фестивалској публици је понуђена и једна од старијих Марковићевих режија – „Хасанагиница“ Љубомира Симовића, премијерно изведена пре више од двадесет година, као и „Филумена Мартурано“, италијанска комедија медитеранског шмека коју је Јагош режирало у Тивту, иначе копродукција Центра за културу Тиват и Градског позоришта Подгорица. На Пургаторијама 2024. одиграно је и „Путујуће позориште Шопаловић“ и наравно Јонескова „Белава пјевачица“, последња режија овог редитеља, остварена управо у Тивту, а која је током прошле сезоне на многим фестивалима потврђивала своју необичност, квалитет и промишљеност.

Догодило се тако да су овогодишње Пургаторије показале један од могућих пресека редитељске поетике овог редитеља, његових особитих приступа домаћој и светској класици – од Софокла до Јонеска, од Шекспира до Симовића и Ковачевића. Све ове представе у себи садрже способност Јагошевог редитељског поступка, његов специфичан приступ и доживљај драмског текста и њихових драмских ликова, али и Марковићев став по питању односа који се успоставља између класичних вредности драмских дела и сензибилитета тренутка у којем су представе настале.

ФЕСТИВАЛСКЕ КОПРОДУКЦИЈЕ

Театарски калеидоскоп приказан у Тивту током овог лета допуњен је новим и карактеристичним представама које су претежно – и то је необичност тиватског фестивала – настале као копродукције. Тако је Јонесков „Чов(ј)ек слон” у адаптацији Димитрија Коканова, настао у копродукцији Тивта и Београдског драмског позоришта. Представа је режирао Кокан Младеновић.

Средином јула изведена је представа „Утопија данас”, ауторски музичко-сценски пројекат Милене Богавац и Марка Грубића, у копродукцији Битеф театра, Центра за Културу Тиват, Тринидада, Студентског културног центра Нови Сад и Културног центра Београда. Ово су, ваљда, те нове форме за обезбеђивање буџета и средстава за рад. Представа је изведена на Љетњој сцени.

Још једна копродукција Центра за културу Тиват је и представа „Ућуткивање Сократа” настала у сарадњи са Битеф театром, у режији Небојше Брадића. У представи играју двоје београдских глумаца – Јелена Ступљанин и Бојан Димитријевић, те двоје њихових колега из Новог Сада – Сања Ристић Крајнов и Југослав Крајнов.

ПЛЕС НА ОБАЛИ

Посебан сегмент Пургаторије чини плесни театар. Ову групу представа, које је својевремено Јован Ђирилов именовao као невербални театар, отворила је представа „Зидање скадра” кореографа Милоша Исаиловића. Представа је одиграна на Љетној сцени на почетку Фетивала.

На овој сцени такође су изведне плесне представе „Рефлекс” Народног позоришта Београд, кореографкиње Сање Нинковић, те „Dance spectrum“ у извођењу Berlin Ballet Company, а у кореографији Александер Абдукаримов.

Премијера још једне плесне преставе „Скендербег” кореографкиње Исидоре Станишић, још је једна копродукција Битеф театра без чијих би, хвале вред-



Из представе **Ђелава пјевачица**, фото: Душко Миљанић

них, напора ова врста театра тешко обезбедила услове за озбиљнија извођења. „Скендербег“ је изведн у сарадњи Битеф театра, Туристичке организације Будва и Јадранским фестивалом игре.

Копродукцијска комбинаторика и довијање уставна културе, удруживање и сарадња можда јесу нови начин пословања у складу са тенденцијама у свету да буџет за продукције буде формиран по сваку цену.

Истовремено, на програму овогодишњих Пургаторија, изведене су и представе за децу, одржано је неколико концерата, а приказани су и филмови као саставни делови укупне фестивалске понуде. Све наведено указује на поштовање према којој ваља имати поштовање. Ипак, показало се да уметност тешко може да опстане без мецена и финансијске подршке. Фестивал Пургаторије 2024, који је био обиман и квалитетан, успео је да постигне високе резултате, што се, наравно, видело на сцени, захваљујући и озбиљној подршци Општине Тиват.

Пише > Александар Милосављевић

Митови стари, а нарочито нови

О 6. Виминацијум фесту

Нема сумње да највећу ноћну мору сваког летњег фестивала који своје програме реализује на отвореном, непокривеном простору, представља – метеорологија. Од ње зависи да ли ће бити испуњени предвиђени планови, на првом месту да ли ће бити одигране све позване представе. Јер ако представа због кише или исувише снажног ветра бива отказана, њено играње не може да буде одложено за наредни дан. Тада ће, наимае, на програму већ бити следећа представа.

Колико се само пута догодило да глумачки ансамбл стигне на локацију летњег фестивала, техника монтира сценографију (или организује простор), дизајнери и мајстори светла усред ноћи – јер је то само по мраку могуће – испробају светлосне штимунге (и евентуалне видео-пројекције), домаћини обезбеде гледалиште, преподневна проба следећег дана прође како Бог заповеда, а онда све падне у воду, јер – падне киша, дуне јак ветар, или небо прекрију тако страшни и претећи облаци, да се и домаћини и гости намах углас сложе да одустану од играња. Сви су тада очајни, и не верујем да се ико радује што представе неће бити.

Нешто мање страшно бива када због временских (не)прилика буде одложено премијерно извођење фестивалске продукције или копродукције. Разлог је једноставан: већ су раније планирана репризна играња,

Grad Požarevac
Centar za kulturu Požarevac
Arheološki park Viminacium

VI
M
I
N
A
C
I
U
M
F
E
S
T
M
I
T
O
V
I
S
T
A
R
I
I
N
O
V
I

16 - 23. VI 2024.

17.VI (ponedeljak)
Slovensko narodno gledališče Nova Gorica
Dominik Smole
ANTIGONA
r. Luka Marcen

19.VI (sreda)
Beogradsko dramsko pozorište
Johan Volfgang Gete
(PRA)FAUST
r. Boris Liješević

21.VI (petak)
Narodno pozorište Sarajevo
Mittelfest Cividale Italy/BNP Zenica
MARLENE DIETRICH: pet tačaka optužnice
r. Haris Pašović

18.VI (utorak)
Pozorište "Bora Stanković" Vranje
Po romanu Vere Cenić
NIŠTA NEĆEMO ZABORAVITI
r. Jug Dorđević

20.VI (četvrtak)
Akademija umjetnosti Banja Luka
Narodno pozorište Republike Srpske
Euripid
HEKABA
r. Radoslav Milenković

22.VI (subota)
Narodna biblioteka Buđva / Beoart, Beograd
Vuk Bošković
KOSARA I VLADIMIR
r. Bojan Dimitrijević

23.VI (nedelja)
Koncert
Mistik Strings i Mina Gligorić
Svečano zatvaranje Festivala

Prateći programi

- Izložba "Teatromanija"
- FORUM – voditelji, Aleksandar Milosavljević, teatrolog, prof.dr Milivoje Mladenović, Miloš Latnović, dir. BITEF-a
- "BITI ČOVEK, PATRIJARH PAVLE MEĐU LJUDIMA I NELJUDIMA", igraju: Aleksandar Dunić i Milan Malbaša
- Srpsko pozorište u Mađarskoj, Budimpešta (nedelja, 16.jun u 21h, Lapidarijum Narodnog muzeja)
- Džez bend ALT

Sve predstave se održavaju u
 Arheološkom parku VIMINACIUM sa početkom u 21h

па (ипак) постоји могућност одлагања. Десило се то, рецимо, много пута у Будви, на фестивалу Град театар. Ако се добро сећам, чекао сам два или чак три дана да киша престане да пада да бих, као селектор Позорја, видео премијеру *Конџе Зановића*, представе која ће се доцније надобијати позоријанских награда. А да је киша падала неколико дана дуже, *Зановић* би остао празних шака. Тако то бива. Природа је немилосрдна.

Бивало је, разуме се, и другачијих ситуација. Небо и метео-прогностичари опасно су претили невером, али те давне године почетком 2000-их, ни домаћини тиватских „Пургаториа“ а ни гости из кикиндског Народног позоришта нису одустајали од намере да по свеку цену одиграју уличну верзију (банатске) комедије дел арте. Била је уистину сјајна, духовита, „медитеранска“ на банатски начин, сјајно се уклапала у концепт Фестивала медитеранског театра и веома ми је било стало да буде приказана пред тиватском публиком.

И – представа је почела. А онда је почело да капље. Нико се није мрднуо, ни глумци, ни радознала публика. Гледаоци нису показивали намеру да се разиђу ни када су се кишне капи претвориле у плахи летњи пљусак, али су тада глумци ипак морали да одустану. Једноставно, по јакој киши нису могли да се крећу, певају, плешу... Тако је све пало у воду, али не ону морску, него у кишницу.

И на неком од претходних издања Виминацијум феста, у Археолошком парку „Виминацијум“, надомак Костолца и Пожаревца, главног града Браничевског округа, дешавале су се сличне ситуације. Тако је Кокан Младеновић, рецимо, морао да прекине извођење представе *На Дрини ћуџија* у часу када техничари и глумци Српског народног позоришта више нису могли да пред налетима помахниталог ветра одрже стабилност кулиса. А догађало се, исто тако, и да се у Виминацијуму представа пред кишном претњом „склони“ у тзв. конгресну салу Археолошког парка, па се онда испостави да је претња била „ћорак“, а двоје сјајних глумаца представе птујског Местног гледалишча *Францисек*, Тамара Августин и Јанез Шкоф, у режији Јернеја



Из представе **Антигона**, фото: Бојан Николић

Лоренција су више од два сата дугу представу играли у загушљивом затвореном простору. А играли су беспрекорно, и нико од гледалаца није отишао с представе.

* * *

Ове године, међутим, великих дилема није било. Барем што се метеорологије тиче. Време је, наиме, било идеално за играње под отвореним небом, а на фестивалском програму су се нашле одличне или барем врло добре представе: *Антигона* Доминика Смолеа у режији Луке Марцена, Словенског народног гледалишча из Нове Горице, Словенија, Еурипидова *Хакаба* коју је у продукцији бањалучке Академије умјетности и Народног позоришта Републике Српске из Бања Лука режирао Радослав Миленковић, Гетеов (*Пра*)*Фауст*, представа коју је Борис Лијешевић режирао у Београдском драмском позоришту, *Марлен Дијрих: њеј шаачка оишужнице*, режија Харис Пашовић, копродукција Народног позоришта Сарајево и Мителфеста Чивидале, Италија. Нажалост, на овогодишњем фестивалу се



Из представе **Марлен Дитрих: пет тачака оптужнице**, фото: Бојан Николић

није појавила представа Позоришта „Бора Станковић“ из Врања *Нишџа нећемо заборавити*, настала по драматизацији романа Вере Ценић, ауторка драматизације Тијана Грумић, у режији Југа Ђорђевића, а уместо ње је приказана *Лујка са креветца број 21* Ђорђа Лебовића у режији Слободана Бранковића и продукцији Београрта из Београда, Српског народног позоришта из Новог Сада, и Културног центра Панчево. У овом осврту на 6. Виминацијум фест ће бити речи о представама којима је у јавности до сада посвећена мања пажња.

Доминик Смоле је своју верзију *Анџијоне*, засновану на истоименој Софокловој трагедији, написао давне 1961, у доба када су не само у тадашњој Југославији настајали драмски текстови инспирисани античким изворима. Било је то време када су драмска литература и театар били богато натопљени филозофским садржајем, али и идеологијом и политиком. Смолеов комад је реферисао на тада актуелни политички и друштвени тренутак Југославије, а посебно на смакнуте више од десет хиљада словеначких домобрана које су 1945.

побили партизани. Комунистичке власти су овај догађај покушале да прикрију или су га релативизовале карактеришући побијене домобране као издајнике народа и државе. Упркос могућој аналогiji и чињеници да је ова *Анџијона* у своје доба била жестоко провокативна, истина је да је тачка у којој се дотичу антички мит, Софоклова трагедија и мрачни догађај из поратне повести Словеније, данас потпуно измештена из сфере политике, а још више идеологије. Наиме, дилеме с којима су били суочени Софоклови јунаци тешко могу данас бити актуелизоване кроз Смолеов комад.

Костимима и сценографијом редитељ радњу сценске приче смешта у време настанка драме, но чини се да се максимални ефекат овог решења није одмакао од пуке реминисценције на давну прошлост, те да функционише као својеврсна театарска посета музеју. Ипак, нешто веома значајно у овој *Анџијони* не припада музеју – глума. Игра словеначких глумаца је модерна, лишена је патетике и фокусирана је на то да покатад плакатске реплике добију пунокрвну животност. На тренутке смо, тако, пожелели да Арну Хаџи-аљевић, Блажа Валича или Бина Матоха видимо као Исмену, Креонта и Тиресију у сценској поставци савремене адаптације Софоколове *Анџијоне*.

Постављајући на сцену *Хекабу*, Радослав Миленковић нимало није одступао од Еурипидове трагедије, а свежину сценског читања наглашавао је леп, поетски и глумцима подстицајан превод Бранка Плеше. Уједно, то је била и Миленковићева посвета свом професору, славном глумцу, редитељу и педагогу. Ако је загонетка зашто Словенци данас играју Смолеову *Анџијону*, онда у случају бањалучке *Хекабе* нема недоумица. Миленковић је студенте треће године глуме из класе коју води зналачки суочио са задацима који ће пред њих ускоро поставити професионални ангажман. На тај начин је представио њихов таленат, али и показао каква су све знања и занатске вештине они стекли. Иако је необично кад се студентска испит-представа нађе у конкуренцији с професионалним продукцијама, ова *Хекаба* би, на изванредан начин, могла бити и догађај 6. Виминаци-



Виминацијум, фото: Бојан Николић

јум феста јер је показала снагу, полет и таленат младог ансамбла, а на ове елементе нису утицали очигледно програмски задаци какве подразумева испит.

И снага треће представе, инсценације Лебовићеве *Лушке са креветца број 21*, пре свега је била у одличној глуми. Чак и кад су Јасмина Вечански, Бранислав Јерковић, Југослав Крајнов и Марко Марковић, суочени с неадекватним редитељским поступцима, морали да прикривају евидентне мањкавости режије, управо је њихова игра, заснована и на одличној адаптацији Ане Ђорђевић, учинила да нас се ова тешка и драматична прича о страхотама и последицама рата данас тиче.

Виминацијум фест је по шести пут показао на које све начине у садашњем позоришту и савременој драми могу да функционишу древни митови, али и како данас настају они потпуно нови.

Још једном се показало да концепција оснивача и селектора овог фестивала Михајла Несторовића, одређена фестивалским мотом *Михови стиари и нови*, одлично функционише, јер успешно покрива довољ-

но широко тематско подручје у којем се комотно могу наћи, срести, па и креативно сударити Лијешевићева редитељска и Шилијева драматуршка интерпретација Гетеовог *Фауст*а, и антички мит из Тројанског циклуса, и Смолеова реинтерпретација једног од ових митова, дабоме пропуштена кроз призму политике, и животна прича Марлен Дитрих, баш као и – нажалост неизведено – врањско драмско-сценско преиспитивање голооточког страдања, једног од кључних догађаја који су обележили историју Југославије.

Стручни жири који су чинили Биљана Кескеновић, драмска уметница, Петер Српчич, директор Местног гледалишча Птуј и Бранислав Недић, драматург и управник Крушевачког позоришта, донео је одлуку да „Златну фибулу”, награду за најбољу глумицу фестивала, доделе Станислави Сташи Николић за улогу Маргарете у представи *(Пра)Фауст*, а да „Viminacijum maximus”, награда за најбољу представу Фестивала, припадне представи *(Пра)Фауст*.

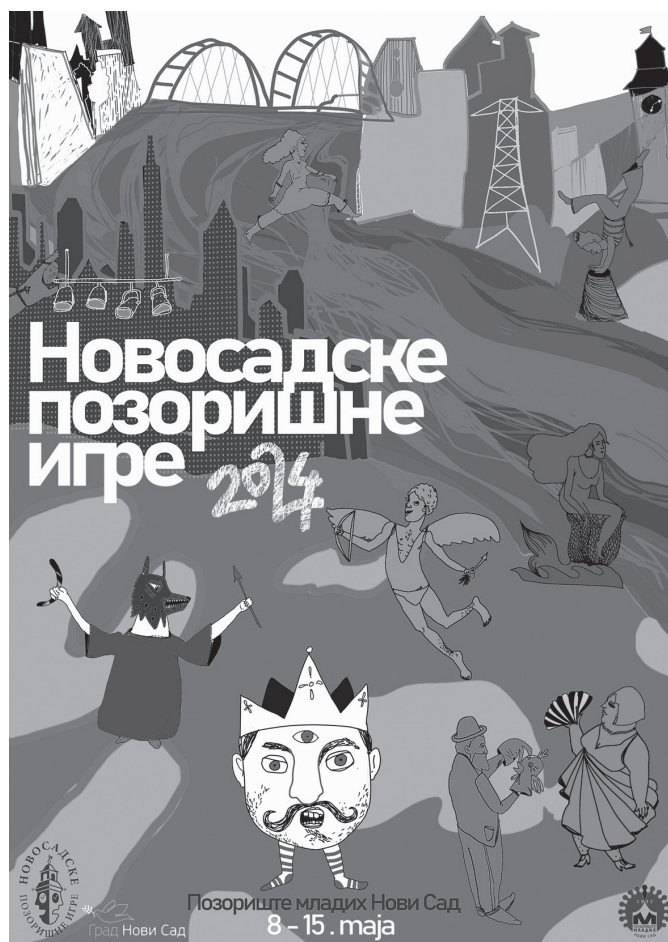
Пише > Дивна Стојанов

Публика боља од фестивала

3. Међународни фестивал професионалних позоришта за децу и младе – Новосадске позоришне игре

Промена селектора „Новосадских позоришних игара“ (8–15. мај 2024, Позориште младих Нови Сад) није утицала на промену концепта. „Игре“ су остале место сусрета, пре свега регионалног, па онда и европског позоришта за децу и младе. Селектор, управник Позоришта младих, Александар Ђурчић начинио је разноврсну селекцију по питању форме и естетике (плесно, физичко, експериментално, драмско, невербално позориште, театар објеката и материјала) као и садржаја и начина третмана тема (одрастање, историјске теме, испитивање граница форме, женско тело и телесност, самоприхватање, пука забава публике). Селекција делује можда и превише разноврсно, као скуп идејно и концептуално неспојивих изведби, те је драматургија фестивала као целине остала упитна.

Неколико представа издвојило се својим квалитетом и пружио новосадској публици велику радост. Започећу експерименталном, невербалном представом која спаја физички театар и лукарство – „Тамо су змајеви“ (*Hic Sunt Dracones*) у режији Павела Штаурача, позоришта „Континуо“ из Маловице у Чешкој. Наслов представе ознака је којом су картографи у древна времена означавали непозната или недовољно истражена па тако и опасна подручја. Такође, овом реченицом дат



је и предлог будућим истраживачима куда да крену. Како су људи освојили све пределе уписане на мапама, храбри аутори представе одлучују да воде публику у нов мистичан простор – женско тело. Четири глумице и плесачице (Сара Бокини, Катержина Шобањова, Лудмила Јешутова и Диана Кваја) у низу невербалних и ненаративних сцена поигравају се материјалима (дизајн лутака и костима Павел Штаурач и Хелена Штаурачова) и деловима свог тела постављајући га у различите, често визуелно зачудне, положаје и додирима партнерки на сцени. У једном моменту од глине праве тело као симбол константног притиска на жене да имају савршено, извајано тело; праве људску главу у коју агресивно учртавају осмех; једна од њих на грудима носи гипсани оклоп као асоцијацију на тежину сопствене коже и терета којег не може да се ослободи. Визуелно најупечатљивија и најпотреснија сцена је последња када глумице слажу своје удове у осветљеним кутијама што наликује на третирање тела као робе у савременој цивилизацији. Глумице су праћене музиком (композитор и извођач Јакуб Штаурач) која тензичном мелодијом и фоли ефектима ствара дијалог између покрета и звука. Нажалост, музичар није физички гостовао на фестивалу те је изостала аудио и визуелна игра, али је музика пуштана са звучника свакако стварала хипнотишућу атмосферу и антиципирала опасност истраживачког похода на сцени. Лепота овог физичко-плесно-луткарског перформанса јесте и у чињеници да је написана анализа само једна од могућих рационалних објашњења приказаних сцена. Како су и саме глумице на разговору после изведбе рекле, на пробама нису учртавали једнозначна решења већ је представа никла из њиховог феминистичког угла посматрања живота и ликовног театра, односно потребе да се креирају визуелно узбудљиви, гротескни, апсурдни и магични призори. Вредност представе можда се не уочава током њеног трајања, али је јасна у тренутку када данима размишљате о њој. „Тамо су змајеви“, заиста има, ако је прикладно рећи, одличан



Из представе **Hic Sunt Dracones**, фото: Милана Милованов

aftertaste, слично као представа „Поетика гледања“ Андраша Урбана.

Једна од најуспешнијих представа фестивала јесте „Град светлости“ Давида Зуазоле из Позоришта за децу и младе Крагујевац. Представа је наставак истоименог међународног пројекта у којем се град, његов дух, историја и урбане легнеде представљају кроз светлост и светиљке. Након представа о Варшави (Пољска), Толоси (Шпанија), Сеулу (Јужна Кореја), изабран је Крагујевац. Кроз макету града и предмете, прича о граду у Србији започела је увођењем струје и осветљења у домове и наставила се светлима дискотека, пијача, паркова, такси и амбулантних кола, светлима на семафору, рефлекторима Арсенал феста, осветљењу на фабрици Застава, светлима на небу за време бомбардовања, светлима душа стрељаних за време Другог светског рата и душа оних који су у граду живели, који се ту рађају, из њега одлазе и враћају се. Глумац Александар Петковић на сцени представља персонификацију града, док аудио чујемо његова поетична се-



Из представе **Град светлости**, фото: Милана Милованов

ћања. Иако је читаву представу ограничен на малени простор собе, стиче се утисак као да корача градом и доноси на сцену све призоре о којима приповеда. Глумице Милица Рецић Вулевић и Љубица Радомировић изузетно вешто оживљавају крагујевачке квартове и ситуације из градског живота. Сцена о Шумарицама посебно је емотивна и похваљујем јасно артикулисану антифашистичку поруку коју представа сценом исказује. Док глумица „гради“ споменик стрељаним ђацима и професорима, публика чује последње поруке недужно убијених цивили октобра 1941. године од стране немачке окупационе снаге. У гледалишту, у реду испред себе током представа чула сам како девојчица пита оца о значењу споменика. Отац јој укратко објашњава и говори да ће након представе разговарати детаљније. За мене је ово био значајан тренутак. Представа на емотивном и атмосферском плану неодољиво подсећа на филм „За данас толико“ редитеља Марка Ђорђевића такође смештеног у Крагујевцу. Осим локације, филм и представа наизглед немају много сличности,

ни у визуелном смислу, ни у језичком и наративном, али се у оба дела ненаметљиво истиче потреба за заједницом и аутентичност једног града, која је са друге стране универзална и лако разумљива за друге. На разговору након представе глумци откривају и део процеса рада. Све макете зграда и простора Крагујевца правили су заједно са дизајнерком Алином Линковом. Тако су неки од глумаца, како у шали кажу, открили таленат за бушење, тестерисање, столарство. Колективни дух, од прављења представе, заједничке бриге о сваком светлосном извору и сваком делићу сценографије, у потпуности је пренет и на игру.

Награду за најбољу представу у целини, потпуно заслужено, освојила је „Мала Фрида“ Градског казалишта „Жар птица“ из Загреба у режији Анице Томић, а насталу у њеном коауторству са Јеленом Ковачевић. Представа говори о детињству мексичке сликарке Фриде Кало (фантастична Аманда Пренкај) која има једну краћу ногу због чега је изопштена из друштва. Дружи се са мајмуном (Марко Хергешић) и мачком (Петар Атанасоски), измишљеном девојчицом Брисом. Ускоро стиче правог пријатеља Пабла (Богдан Илић). На извођењу се догодио један чаробан моменат када Пабло изговори, намерно провоцирајући Фриду, да девојчице не могу да играју фудбал, да је то једноставно спорт за дечаке. До тада мирна публика почиње острашћено да виче на Пабла да то није тачно, да девојчице и те како умеју и могу да играју фудбал. Фрида наравно одмах и практично демонстрира Паблу да је публика у праву. Радња надаље одступа од биографских елемената и показује романтизовану верзију Фридиног детињства. Она прихватита себе и развија своју аутентичност и мајмун прихвата да Фрида има и друге пријатеље што не умањује њихово пријатељство. Оплемењујућа, духовита прича, пуна разумевања и ненаметљиво испричаних животних лекција употпуњена је певањем песама шпанских мелодија, понеком шпанско-хрватском репликом и колоритним костимима. Крај представе потпуно је дирљив – Фридина Плава кућа, место рад-

ње представе, претвара се у галерију њених слика (као што се догодило и реалном животу). Уместо слика или реплика Фриде Кало, окачени су цртежи деце која су током процеса стварања представе слала позоришту портрете познате сликарке. Ако се зна тешка судбина коју је Кало имала, читава прича постаје још дирљивија јер се може тумачити као потенцијални живот који је могла да има, само да су се у детињству догађаји и људи посложили другачије. „Мала Фрида“ је изузетна представа и у наративном, али и у редитељском (нпр. сцена „раскида“ Фриде и Брисе која се указује само као обрис иза завесе и симболизује одрастање), у визуелном и глумачком смислу.

ОКРУГЛИ СТО

Након сваке представе уследио је „Округли сто малих критичара“ замишљен тако да коментаре, импресије и критике говоре деца и млади који су гледали представу. Ауторима и глумцима је такав концепт испрва чудан, али за мене, као модераторку разговора, чини се јединим логичним – циљна група представа дели своје мишљење са ствараоцима и добија прилику да постави питања. По завршетку плесне представе словеначког Позоришта Копер „Дневник Ане Франк“ (режија Рената Видич) млађи основци постављали су питања о значењу појединих редитељских поступака и кореографских елемената. Јавила се осмогодишња девојчица рекавши: „Ја сам све разумела! Сваки покрет, сваки израз лица. Само ми једно није јасно. Што су Немци мрзели Јевреје?“. У целој сали настаје мук. Глумци се довијају, ко како зна. Неки купују време тражећи превод питања на енглески, нису сигурни да ли су добро разумели српски језик, па онда енглески преводе на словеначки између себе, други крећу у објашњавање економске ситуације тог доба и декламују проценат капитала који су у својим рукама имали тадашњи Јевреји, неко почиње да прави аналогију са геноцидом који се дешава у Палестини што тек компликује разумевање. Девојчица, и сва друга деца, стоје



Из представе **Мала Фрида**, фото: Милана Милованов

разрогачених очију и чекају одговор. Њено питање је фундаментално, за очекивати да ће га неко поставити или да су га глумци и редитељка преиспитали приликом проба, а са друге стране контекст тадашње Немачке је подразумевајући. За мене је тај моменат био величанствен јер показује суочавање са чињеницом да се подразумевано не подразумева и да се у позоришту веома често претрчава преко ствари које, једноставним речником, не бисмо знали да објаснимо осмогодишњем детету. Овогодишњи округли столови показали су колико су деца фасцинирана технологијом луткарства, да их узбуђује откривање магије позоришта, откривање професија чији рад подупире настанак представе. Било је додуше и разговора, као онај након „Тајног дневника Адријана Мола“ који је подцртао да ће се свака генерација тинејџерки заљубити у главног глумца коврцаве косу. Након представе „Мале Фриде“ деца из публике имала су потребу да загрле главну глумицу, да јој се захвале, поделе да су имали сличан проблем са својим другарима...

ШТА МЛАДИ ТРАЖЕ У ПОЗОРИШТУ?

Значајан догађај у пратећем програму фестивала, а додала бих да је можда био и најзначајније дешавање на читавим Играма, била је трибина „Шта млади траже у позоришту“ осмишљену са циљем да постави питање младима због чега (не) иду у позориште, шта би желели да гледају, којих тема мањка, а које теме одрасли аутори мисле да су њима важне. Млади, тинејџери, посетиоци позоришта, чланови и чланице различитих драмских секција и глумачких радионица су говорили, а одрасли, продуценти Позоришта младих, млади редитељи, глумци, професори Филозофског факултета пажљиво су слушали потребе и навике публике. У разговору су учествовали ђаци Карловачке гимназије заједно са професорком српског језика и књижевности Сандром Урбан, неколико матураната професорке Јелене Квочке и полазници драмског студија Позоришта младих, а трибину је модерирала Дивна Стојанов.

Најинтригантније су им представе које се баве историјским, документарним, биографским темама, нарочито оним о којима одрасли имају различита мишљења. Издвојили су: „Три зиме“ (Позориште Промена, режија Јасна Ђуричић), „Небески одред“ и „Пожар. Лаунц / Контраст или тамо где смо остали“ (Српско народно позориште, режија Миа Кнежевић), „Ко је убио Џенис Џоплин“ (СНП, режија Соња Петровић), потом „Неопланта“ (Новосадско позориште/Ујвидеки Сзинхаз, режија Андраш Урбан) јер проговара о табу друштвеној теми. Младима који желе да постану глумци, значајно искуство је било гледање монодраме „Неодустајање“ (СНП, ауторски пројекат Марије Меденице). Матуранткиња која неретко оде и до десет пута месечно у позориште, поделила је свој рецепт за избегавање лоших представа – не иде да гледа гостовања београдских позоришта у којима играју популарни глумци јер то обично значи да је у питању „тезга“. Њена другарица је поделила причу да ју је толико разбеснела победничка представа прошлогodiшњег Стеријиног позорја да је пронашла редитеља на друштвеним мрежама и послала му острашћену кри-

тику. За њих је најважније да представа „пружи утеху за стварност у којој живе“. Добру представу од лоше разликује постојање приче која буди саосећање у публици. Због тога их највише интересује реализам, политички и друштвено-ангажовани театар јер их наводи на критичко размишљање, заузимање сопственог става, решавање проблема у својој околони. Једногласно су потврдили да не воле комедије јер својствено својој доби сматрају да бити одрастао значи бити озбиљан и бавити се само озбиљним темама.

Логично, све нас је занимало како би гимназијалци кројили репертоар да су на одлучујућим позицијама. Неколико њих је предложило романе „Ловац у житу“ и „Слика Доријана Греја“ (било је и оних који су оспоравали ове идеје због немогућности драматизације многих ситуација). Сложили су се да их увек занимају теме одрастања, љубавне теме, распад бивше земље и терет који је остао на младим генерацијама након те историјске трауме – трансгенерацијске трауме, теме појединачног и колективног идентитета. Верују да би позориште могло бити место међугенерациског разумевања. Креирање репертоара „заголицало“ их је толико да су након трибине остали са продуцентима Позоришта младих да чују како то у пракси изгледа.

За прву трибину у Позоришту младих одабрани су тинејџери који иду и воле позориште иако то сигурно није репрезентативан генерацијски узорак и спрема тога не пружа увид у реално стање о културним навикама мчадих. Било нам је важно да чујемо мишљење оних средњошколаца који о позоришту највише размишљају и имају шта да кажу. Било би корисно да се пракса дијалога са публиком настави и на следећем Фестивалу.

„Новосадске позоришне игре“ јесу понудиле спектар луткарских представа, али је приметно одсуство храбрости и приликом селекције и (код већине аутора) у стваралачком процесу. Увиди, коментари и мишљења која су деца и млади имала да пруже, делују много зачајније и драгоценије од појединих представа. Надам се да су се чули и да ће Фестивал наредне година бити једнако храбар као његова публика.

Пише > Сашо Огненовски

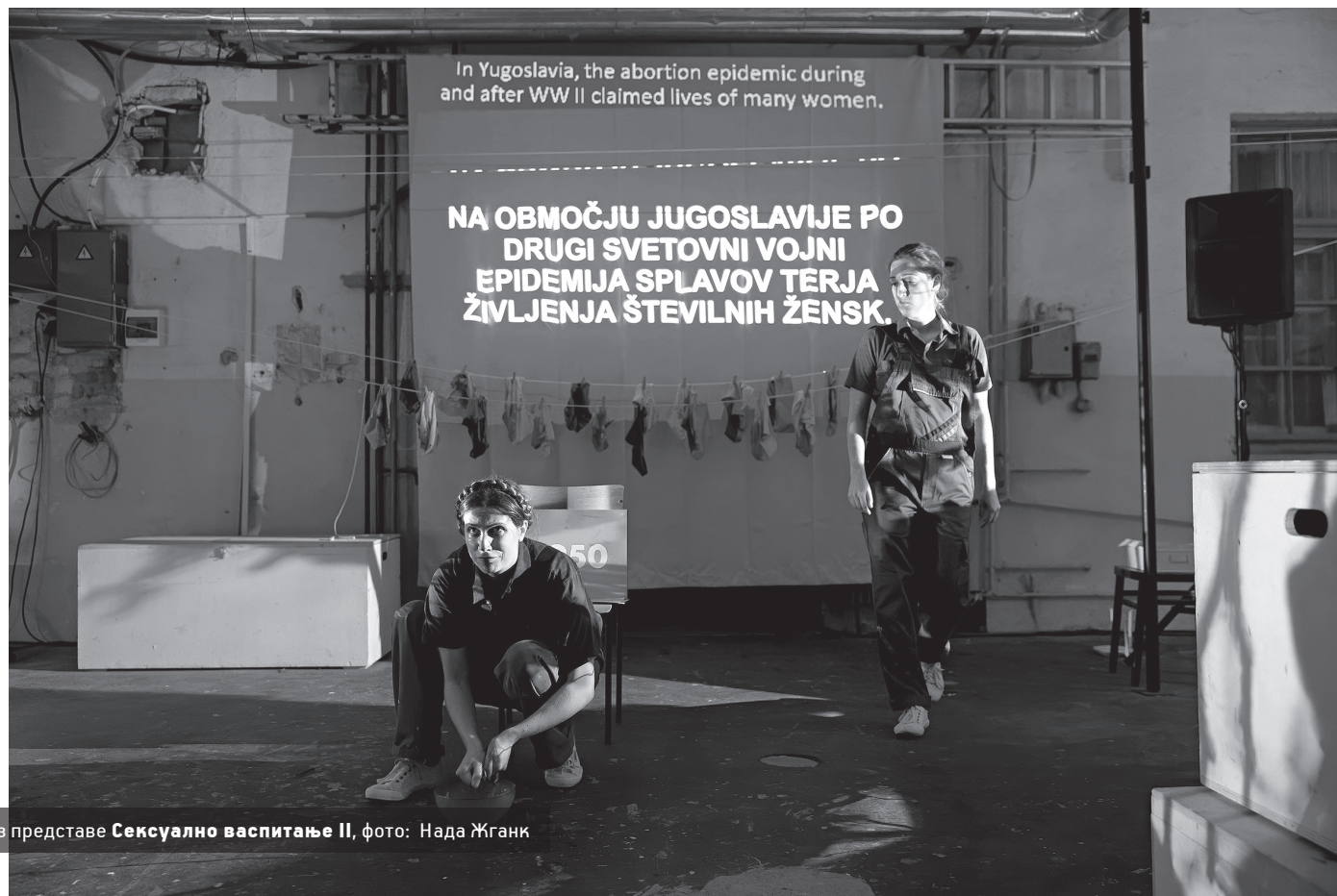
Имагинативност словеначког позоришта

0 54. Недељи словеначке
драме у Крању 27. 3–9. 4. 2024.

Недеља словеначке драме је глобални позоришни догађај *par excellence* који је пример дубоког пресека драмских и позоришних кретања у Словенији. Пратећи фестивал добрих пет година, имам утисак да та аналитика постаје незаобилазна парадигма у региону, али и у Европи. Прецизног селекторског става, са чврстом програмском политиком и великом посвећеношћу словеначкој драми и њеним кретањима, овај фестивал већ 54 године говори о тектоници словеначке драме у писаној и извођеној форми. Када пратите овакав фестивал, не можете, а да не уђете бар мало у тематски домет драмског промишљања словеначке драме, а што је још важније, и у редитељске концепте који су изграђени на драмским предлошцима.

Као и сваке године, овај фестивал, осим главног (такмичарског програма), има и пратећи програм, као и програм за младе. Већ почетком године селектор објављује своју одлуку, која представља компактан избор представа по словеначким драмским текстовима, класичним и модерним, и тако чини пресек најбољих позоришних остварења у Словенији. Ове године, Аља Предан, једна од најпознатијих позоришних критичарки, драматуршкиња и преводилац, направила је избор





Из представе **Сексуално васпитање II**, фото: Нада Жганк

од седам позоришних комада који на неки начин одражавају стање у словеначком театру, објашњавајући у свом извештају да је приликом овог избора узет у обзир актуелни тренутак позоришта и друштвени и јавни ангажман самих позоришних пројеката.

У селекцији су биле представе: „Сексуално васпитање II: дијагноза + пристанак + способност + игра + борба“, пројекат Тјаше Чрнигој, Лине Акиф, Сенди Бакотић, Нике Розман, Ванде Велагић, Тијане Тодоровић, Барбаре Капељ, Тее Видмар и Лее Лекше у продукцији „Нове поште“ из Љубљане, представа која је

у својих пет сати и 45 минута донела радикалну анализу суштине женске сексуалности и из историјске и из модерне перспективе, вођена аргументом артикулисаним кроз познату постдрамску форму, али са великом храброшћу и умешношћу; „Јуриш“, представа по дјелима Карла Дестовника Кајуха, у режији Живе Бизовичар и у продукцији Словеначког народног гледалишча из Цеља, представа која говори о новијој историји Другог свјетског рата и судбини самог Кајуха у вихору послератних дешавања четрдесетих година прошлог века; „Антигона“ Доминика Смолеа, сада

Из представе **Сексуално васпитање II**, фото: Нада Жганк



већ класичан драмски текст једног од највећих словеначких драматичара који се бави модерним тумачењем мита о Антигони, на чију се бунтовност гледа из угла других ликова с тим да Антигона као лик изостаје из радње. Једна веома занимљива визија младог словеначког редитеља Луке Марцена, која алудира на аутократију која као да није нестала са политичке сцене ни у модерној демократији; „Мракијада“, велика позоришна представа Словеначког народног позориште из Љубљане, представа од скоро четири сата која је заснована на текстовима мање познатог словеначког

драмског писца Ивана Мрака у изузетно радикалној редитељској визији младе редитељке Нине Рајић Крањец, представа која импресионира својом изражајном суровошћу и снажном бунтовношћу у интерпретативном простору; „Кишни дан у Гурличу“, драмски текст Милана Рамшака Марковића који се бави социјалним распадом породичне констелације, режисерски прилично минималистичка, али глумачки изузетно снажна представа у режији Себастијана Хорвата и у продукцији Прешерновог театра из Крања и копродукцији са Градским позориштем из Птуја; „Похорски батаљон“ по текстовима Јернеја Лоренција, Дина Пешута и осталих чланова глумачке екипе, у режији Јернеја Лоренција и продукцији Градског позоришта из Љубљане и у копродукцији са Градским позориштем из Птуја и „Друга прошлост“ по мотивима драмског текста Винка Морендорфера, у режији Луке Марцена и продукцији Словеначког народног гледалишча из Цеља.

Селекторка Аља Предан одабрала је текстове који употпуњују добар део слике словеначког театра, класична и модерна дела, са веома занимљивим, прецизним и оштрим читањима редитеља, али и изузетно озбиљне продукције, наравно, са блиставим глумачким остварењима.

Пратећи програм фестивала који носи назив „Недеља словеначке драме“ на радост свих позоришних уметника траје добре две недеље и обухвата представе: „Нешто у ваздуху (Ал Араф)“ по тексту Владимира Бартоле и Симоне Хамер, у режији Анђелке Николић у продукцији Словеначког театра из Трста; „Noli me tangere“, према тексту Драге Поточњак, у продукцији „Нове поште“ из Љубљане и у копродукцији са „Маском“ и „Моментa“ из Марибора; перформанс који говори о политичким сукобима аутора и уопште о аспектима уметничког ангажмана, „Реалисти“ по тексту Јуре Карасе у режији Алене Хаин, у извођењу Театра РАМ-ПА и Словеначке просветне уније из Клагенфурта (Целовец) из Аустрије, „Девојка“ по тексту Нине Куцлар Стиковић, у режији Бора Равбара и продукцији Театра

Из представе **Мракијада**, фото: Петер Ухан



„Глеј” и АГРФТ из Љубљане; као и представа „Херој 4.0 – заједничко дело”, по тексту Уроша Каурина и Вита Вајса у драматизацији Катарине Стегнар, у продукцији „Моментa” из Марибора и Театра „Глеј” из Љубљане. Гледајући овај сегмент фестивала, стиче се утисак да је овде заступљено више камерних форми које се играју у веома инспиративним просторима као што је „Столп Шкрловец”, изузетан уметнички центар за све врсте уметности, позоришне представе које на неки начин представљају алтернативну сцену у Словенија, и поред тога што алтернатива у словеначком театру, има свој примат у целом свом уметничком проседеу.

Дечји и омладински сегмент фестивала чине представе: „Птичја песма у крошњама” по тексту Јаке

Смеркоља Симонетија, у режији Иване Лободе, у продукцији Прешерновог театра из Крања и АГРФТ из Љубљане; „Алма”, по тексту Дарка Ерделија, у његовој режији, у продукцији Луткарског позоришта из Марибор и „Бајке и легенде са Грјанцевих брда”, по причи Јанеза Трдине, и у режији Марусе Кинг, продукција Маргарете Шварцвалдов институт, Цанкарева кућа, Градско позориште Птуј и Словенско гледалиште у Трсту.

Оно што бих желео да напоменем су две представе које су биле ван конкуренције, а од великог су значаја за овај фестивал. Реч је о представи „Антигона” по текстовима Софокла и Славоја Жижека, у режији Матеје Колежник, у продукцији Residenztheatra из Минхена и премијера Прешерновог театра из Кра-

ња на самом отварању фестивала, представа „Битка на гркљану“, по текстовима Прежихов Воранца и Ловра Кухара у драматургији Маринке Поштрак и у режији Јернеја Лоренција. Врло специфично читање словеначког класика Воранца, који говори о друштвеној борби сељака земљорадника пре Другог светског рата, аутор који је на нашим просторима познат по моћној социјалној драми „Самоникли“. Ова два дела су заокружила свеобухватност овог издања фестивала, које је првенствено посвећен новом читању класичних дела инспирисаних митовима и народним умотворинама.

„Недеља словеначке драме“ сваке године додељује много прижељкивану „Гумову награду“ за најбољи драмски текст, која је додељена многим значајним словеначким драмским писцима. Ове године номинирани су драмски текстови: „Најбоља европска представа“ Марка Братуше и Хариса Пашовића, „Прва реч је мајка“ Тјаше Мислеј, „Невенчане мајке“ Изе Стрехар и „Будност зимског јутра“ Данијел Деј Шкуфце. Жири у саставу: Рок Андрес, Мириам Кичинова и Јакоб Рибич доделио је овогодишњу „Гумову награду“ Изи Стрехар, док су у конкуренцији за најбољег младог драмског писца били следећи текстови: „Разишли“ Јаке Смеркољ Симонети, „Идем идеш идемо пући ћемо 2 млади 4 4ever ЕЛА НАДВОР ДА СЕ ИЗЛУПАМО плашим се превеликих очију и премалих медведића стигемо до последње станице молим те прогутао сам те и испљунуо благо сажвакану“ Брине Јенчек и „Веома прави момак“ Тилена Облака. Ову награду жири је доделио младој драматуршкињи Брини Јенчек.

Говорећи о овогодишњим наградама, жири фестивала у саставу: Алеш Јан (председник), Пиа Брезавшчек и Мирна Рустемовић доделио је награду за најбољу представу „Мракијади“ по тексту Ивана Мраке, у режији Нине Рајић Крањец у продукцији Словеначког народног позоришта, а та представа је добила и награду за глуму, коју су за улоге у истој представи добили Тина Врбњак и Бењамин Крнетић. Награду публике

добила је презентација „Сексуално образовање II: дијагноза + пристанак + способност + игра + борба“, пројекат Тјаше Чрнигој, Лине Акиф, Сенди Бакотић, Нике Розман, Ванде Велагић, Тијане Тодоровић, Барбаре Капељ, Тее Видмар и Леа Лекше у продукцији „Нове поште“ из Љубљане, а та представа је добила и специјалну награду за иновативни позоришни приступ. Овогодишњу награду за животно дело добила је Маринка Поштрак, а награду за позоришне студије у последње две године добила је Зала Добовшек. Овде ћемо поменути и традиционалне награде Словеначког друштва драмских уметника за глумачка достигнућа у последње две године, додељене на отварању фестивала, које носе име словеначке глумице „Душа Почкај“, а које су додељене глумцима Јернеј Гасперин и Саша Табаковић, награда „Марко Слодњак“ за посебно остварење која је припала младој словеначкој редитељки Нини Шорак, награда „Марија Вера“ за животно дело коју је освојио истакнути словеначки глумац Жељко Хрс и „Полде Бибиц“ награду и за животно дело која је припала великој словеначкој глумици Драги Поточњак.

Оно што овај фестивал чини интересантним је број догађаја који се одвијају скоро целог дана, где се одржавају и округли столови, дебате и изложбе, овога пута посвећене свим аспектима позоришта и свему што значи актуелни позоришни тренутак у Словенији, а и шире.

„Недеља словеначке драме“ је фестивал који је већ дубоко ушао у другу половину свог века и непрестано одушевљава својом специфичношћу и посвећеношћу, а наравно и иновативношћу. Како каже његов директор Јуре Новак „Позориште је жива уметност“, а овај фестивал својом живошћу и динамиком подсећа да прошлост и будућност позоришта имају заједнички именитељ у сценском „овде и сада“, не забрављајући да пошаље најважније поруке човечанству и да нам покаже да ова уметност будно прати сваки тренутак људске цивилизација, све њене падове и успоне.

Пише > Хазим Бегагић

Фестивал босанскохерцеговачке драме: развојни пут и српски театар у њему

ЗЕНИЧКИ ТЕАТАР КАО ДОМ ФЕСТИВАЛА БХ. ДРАМЕ

Добри познаваоци босанскохерцеговачких театарских прилика и особености позоришног система те земље нису били сувише изненађени када је тадашња управа Босанског народног позоришта Зеница на челу са вјештим и искусним позоришним управником, писцем и сценографом Радованом Марушићем, почетком 2002. године објавила одлуку да у јуну те године покрећу и организују Први фестивал босанскохерцеговачке драме. Зенички је театар, у оквирима културне сцене знатно шире од оне босанскохерцеговачке, већ крајем шездесетих, а особито током седамдесетих и осамдесетих година прошлог стољећа, постајао све препознатљивији по својој програмској политици, а међу стручном јавности неријетко је важио за позориште са узбудљивим и вјешто осмишљеним репертоаром доминантно базираним на југословенским ауторицама и ауторима, и то најчешће праизведбама. Својеврсна потврда томе свакако су и бројна учешћа на тадашњим Југословенским позоришним играма, као и чињеница да су представе Зеничког

театра на једином свејугословенском фестивалу националне драматургије имали више учешћа и освојили више награда него сва друга босанскохерцеговачка позоришта. Укупно 14 представа изведених на Позорју и умјетници ангажирани у њима освојили су 13 признања, укључујући и оно дато тадашњем умјетничком руководиоцу Позоришта за „систематско неговање домаће драмске литературе“. Све за мање од четврт стољећа, од првог учешћа на 12. Играма 1967, до 30. маја 1990. године и последњег учешћа једног босанскохерцеговачког позоришта прије потпуног распада СФР Југославије (на 35. последњим Југословенским позоришним играма које су одржане под тим називом). Била је то представа Синише Ковачевића „Свети Сава“ у режији Владимира Милчина, која је те године освојила и Награду округлог стола критике. Дан након фестивалске изведбе у Новом Саду, прекид њене гостујуће изведбе у београдском ЈДП-у за многе је симболично означио „почетак краја позоришне Југославије.“

Након што је средином 60-тих година способни управник НП Зеница Здравко Мартиновић ангажирао првог драматурга и умјетничког руководиоца у историји те куће, младог и позоришно образованог Зорана



Босанско народно позориште, Зеница, фото: dron.ba

Ристовића (2022. преминулог у Новом Саду), уз већ компактно формирани млади ансамбл, то је рјешење (засигурно уз незаобилазни сплет и других околности) резултирало пажње вриједним успјесима тог Позоришта. Успостављена програмска трансформација већ је од краја шездестих година једно *мало и провинцијално* босанско позориште подигла на разину тада већ значајно етаблираних југословенских позоришних кућа, оних из много развијенијих театарских средина него што је у то вријеме била она зеничка, чак и босанскохерце-

говачка. Драматург Хасан Џафић тврди како је Ристовићев ангажман у Зеничком позоришту био препознат и у тадашњој југословенској позоришној јавности као несвакидашња и хвалевриједна појава, а 1973. године добио је наведену и Специјалну Стеријину награду за систематско његовање савременог домаћег драмског стваралаштва. Евалуирајући Ристовићев стваралачки опус, тачно 40 година касније, и дирекција Фестивала бх. драме му 2013. године додјељује Специјалну награду за афирмацију бх. књижевности у театру. Реперто-

Изложба плаката, фото: Драженко Јуришић



арско одређење о свеprisутности домаће књижевности, особито оне драмске, у одабиру репертоарних наслова чинило је окосницу програмске политике те куће и свих наредних умјетничких сезона. Програмске анализе потврђују да Зеничко позориште и свих наредних деценија, дакле и данас, свој рад базира управо на принципима у то вријеме успостављеног стила и поетике. Његову темељну одредницу представља управо његовање домаћег драмског наслијеђа, инсценирање драматизација прозе, поезије и других структура, форми и садржаја, те стимулирање и афирмирање млађих драматичара.

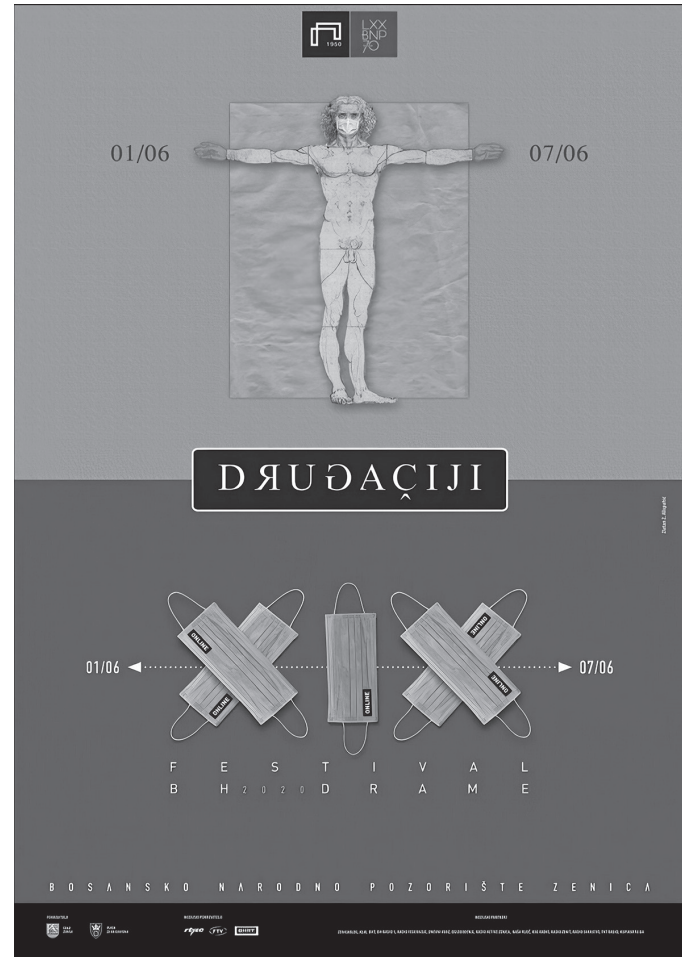
ОКОЛНОСТИ НАСТАНКА ФЕСТИВАЛА

Два несумњиво најзначајнија републичка позоришна фестивала у (Социјалистичкој) Републици Босни и Херцеговини до почетка 90-тих година, ако из-

узмемо сарајевски МЕСС с обзиром на његову снажну интернационалну компоненту, свакако су биле Позоришне игре у Јајцу основане 1971. (републички/национални фестивал са могућношћу учешћа искључиво босанскохерцеговачких позоришта) и Сусрети професионалних позоришта БиХ у Брчком, покренути 1974. Иза оба театарска фестивала, као својеврсна стручна, институционална и организационо-продукцијска подршка стајала је, некада снажна а данас непостојећа, републичка Заједница професионалних позоришта Босне и Херцеговине. Током трагичног троиполгодишњег рата, дошло је и до потпуне девастације онога што се до тада могло називати и сматрати јединственим босанскохерцеговачким позоришним системом. Дејтонским споразумом, и њему припадајућим уставом, област културе прелази у искључиву надлежност два бх. ентитета, а онда даље и у дјелокруге десет кантонских управа у Федерацији БиХ (да овдје не узмемо у

обзир и опсег локалних надлежности који није незанемарив). У тако дисперзираном административном систему у којем не постоји јединствена адреса кључних одлука у култури, мање-више очекивано, никада није ни дошло до озбиљније иницијативе за обновом некадашњих организација на јединственом републичком нивоу каква је нпр. била Заједница професионалних позоришта. Управо је та професионална асоцијација својевремено представљала добру институционалну платформу за значајније умрежавање и развој фестивалске области на начин да на њихов концепт и организацију одређени утјецај ипак имају усаглашени ставови струке и мишљења професионалних позоришта.

Услед таквих околности, почетних несналажења у успостави потпуно новог система културне политике, уз неопходни процес обуке често несналажљиве администрације која базично не разумијева специфичности сценских дјелатности, чекало се релативно дуго након успоставе мира у земљи да се обнове два најважнија национална позоришна фестивала: Јајце и Брчко. У том манифестационом вакууму, домаћа позоришта су већ углавном оптимално стабилизовала свој рад након ратних девастација (институционално, организационо-продукцијски, кадровски и програмски). Земља је почетком 2000-тих већ полако улази у период смиривања тензија и повратка повјерења несталог у ратним траумама. И баш са појавом првих назнака друштвеног оптимизма након трагичног десетљећа, управа Народног позоришта у Зеници, на чијем се водству и након двије деценије налазио испрени Радован Марушић, одлучује реализирати визију која се тихо, дуго и прилично јасно развијала током протеклих година, у Марушићевим професионалним визијама и управничким плановима, али и у институционалној култури позоришне организације која је годинама грађена и примарно базирана управо на развоју колективне игре у ансамбл представама домаћих аутора и ауторица. Томе свакако треба додати и нови друштвено-политички контекст, новоуспостављену независност и логичну чиницу да је у позоришном систему земље недостајао



позоришни фестивал националне драматургије – традиционални манифестациони формат који је у бившој држави био изврсно позициониран кроз престижно Стеријино позорје. У ХНК Сплит већ је 1991. одржан 1. Фестивал хрватске драме Марулови/Марулићеви дани, фестивал за чију је реализацију од почетка било заинтересовано и републичко министарство културе. Први фестивал бх. драме одржан је од 26. маја до 6. јуна 2002. И одмах након тог фестивалског издања, као да се закотрљала грудва на бх. фестивалској мапи:

брчански Сусрети обновљени се у јесен исте године, а након 12 година паузе, у Јајцу су тачно годину послје (јуни 2003) одржане 22. (прве обновљене) Позоришне/казалишне игре БиХ (фестивал се претходно одржавао од 1971. до 1991. године).

ПРОДУКЦИЈСКЕ ОДРЕДНИЦЕ ФЕСТИВАЛА

Фестивал босанскохерцеговачке драме се од те 2002. организира сваке године. Оквирно траје седам до десет фестивалских дана, најчешће у периоду од средине до краја маја, уз повремене терминске промјене. Двије кризне године обиљежавају два специфична фестивалска издања. Година 2014. и велике мајске поплаве које су задесиле земљу и регион када је Фестивал морао бити прекинут усред такмичарског програма и након тек пола наслова са пописа селектованих представа који су одиграни. И јасно – 2020, година која је глобално изазвала тектонске промјене које су се снажно рефлектирале на сектор сценских умјетности, посебно на његове фестивалске аспекте. Ипак, XIX. Фестивал бх. драме Зеница 2020. јесте одржан. Доиста, не као уобичајено у мају, већ у септембру. И очекивано, не у традиционалном организационом формату већ хибридно, чак и више у новоуспостављеним дигиталним облицима комуникације са публиком и заједницом.

Од својих почетака Фестивал је међународног и такмичарског карактера. Са јасном програмском профилацијом и темељном концепцијом међународног позоришног фестивала националне драматургије (додао бих и ауторског позоришта), која се, и деценијама послје, никада није доводила у питање. Но, од својих почетака, унаточ јасном основном концепту, Фестивал је програмско-концепцијски развијао врло отворен и флексибилан приступ у поимању босанскохерцеговачког театарског, књижевног и укупног културалног контекста. У актуелном Правилнику Фестивала, прецизно се наводи категорија којима се у босанскохерцеговачке ауторе убрајају сви ствараоци који по природи ствари припадају босанскохерцеговачком културном и умјетничком миљеу. Даље се посебно обрзлаже да

се мисли на: (1) ствараоце које рецентна књижевна и театарска критика сврстава у босанскохерцеговачке ауторе, (2) ствараоце који су поријеклом из Босне и Херцеговине, који су стварали или стварају у иностранству, али су БиХ сматрали или је сматрају својом домовином, (3) ствараоце који су, без обзира на своје поријекло, живјели и стварали (или живе и стварају) у БиХ, (4) ствараоце чији су живот и/или дјело нераскидиво везани за БиХ, а који се аргументирано могу сврстати у босанскохерцеговачке ауторе и (5) ствараоце који су се јавно изјашњавали или се изјашњавају и као босанскохерцеговачки аутори и ауторице. Сукладно истом пропису, за фестивалски такмичарски програм не могу се пријављивати монодраме, представе за дјецу и луткарске представе. На 22 до сада одржана такмичарска програма Фестивала, укупно је одиграно 164 представе, а селектовано њих 166 (претходно појашњена ситуација са нужношћу прекида XIII фестивала усљед елементарне непогоде). Просјечно је то осам представа у оквиру једне фестивалске едиције, крећући се у распону од свега четири (IX фестивал/2010), до чак 12 представа у најјецатељском програму I и IV (2005) фестивала.

СРПСКА ТЕАТАРСКА ПРОДУКЦИЈА НА ФЕСТИВАЛУ БХ. ДРАМЕ

Од свог премијерног издања, Фестивал бх. драме је инсистирао на својој међународној компоненти, а у томе су му прије свега помагале представе рађене према драмама и дјелима бх. ауторица и аутора настале у продукцији позоришта из региона и земаља ближег окружења, укључујући и двије продукције из Републике Турске. На том попису убједљиво предњаче позоришта из Републике Србије са чак 18 представа на којима су били носитељи продукције, што је више у односу на све остале иноземне продукције заједно (15): Хрватска (5), Сјеверна Македонија (3), Словенија (2), Турска (2), Аустрија (2) и Црна Гора (1).

У оквиру до сада 21 реализираног фестивалског такмичарског програма, позоришта из Србије, укључу-

чујући и копродукцијске пројекте, укупно су одиграла 22 претходно изабране представе у оквиру 15 фестивалских издања, што представља више од 13% укупног броја селектираних наслова (166). Те су представе најчешће реализиране као самосталне продукције једне позоришне куће (16), док је, очекивано, један дио њих реализиран у партнерству са другим позориштима и организацијама из земље (2) или су настале као пројекат регионалне/међународне копродукције (4). Дакле, учешће рецентне српске позоришне продукције изостало је са свега седам фестивала, међу којима је и XIX фестивал 2020. који је доминантно организиран у онлине формату, са мањим бројем програма реализираних уживо/са публиком и на којем није ни одржан такмичарски програм. У оквиру 22 реализиране такмичарске селекције учествовало је чак 14 различитих позоришних организација и продукција из осам српских градова (Београд, Нови Сад, Суботица, Ужице, Зрењанин, Краљево, Крушевац и Шабац). Велика већина, њих чак 11, професионална су позоришта (народна позоришта из Београда, Ужица, Зрењанина и Суботице, још три београдска театра – Атеље 212, БДП и Битеф, те Краљевачко, Крушевачко, Шабачко и Новосадско позориште/Ўјвидеки Сзінхаз), уз три мање организације из Београда и Новог Сада (Установа културе *Вук Караџић*, Хартефакт фонд и Позориште *Промена*). Већина наведених театара имала је више фестивалских учешћа: Битеф театар, Београдско драмско и Крушевачко позориште по три пута, а народна позоришта из Београда и Суботице, Атеље, Хартефакт и Шабачко позориште са учешћем по двије представе у њиховој продукцији или копродукцији.

Наведене представе у ауторском су смислу настајале као: а. представе савремених аутора поријеклом из Босне и Херцеговине који живе и раде у Србији (9); б. инсценације прозних дјела класичних аутора из БиХ (5); ц. ауторски пројекти редитеља из БиХ чији су продуценти или копродуценти позоришта из Србије (5) и д. представе српских позоришта настале на темељу дјела савремених аутора из БиХ (3). У сцен-

ским поставкама прозних дјела класичних аутора рођених у Босни и Херцеговини, искључиво говоримо о представама насталим према дјелима великог Селимовића (3) и Андрића (2). У томе је највећи допринос свакако дао редитељ Небојша Брадић, односно његове драматизације и режије четири селектирана наслова. Три представе српских позоришта настале су на темељу прозних дјела савремених бх. аутора који живе у БиХ или у иностранству (Фехимовић, Штикс и недавно преминули Сидран). Значајно је да се на том скромном попису не налази ни један савремени бх. драматичар, односно неко из новије генерације професионалних бх. драматурга - драмских писаца који живе и раде у БиХ. Пет је ауторских пројеката редитеља из БиХ чији су продуценти или копродуценти позоришне куће из Србије. То су пројекти Оливера Фрљића (2), као и представе Селме Спахић (2) и Хариса Пашовића (1) гдје су као аутори и ауторике потписани и чланови ансамбла тих представа. У ауторској структури представа из Србије које су учествовале на досадашњим фестивалима бх. драме, ипак је највише оних које су настале на темељу драмских дјела савремених драматичара и драматичарки родом из БиХ, а који су се школовали, живе и раде у Србији, њих девет: Хубач и Шљивар са по три представе, те Смиљанић, Давидовић и Срдић са по једном.¹⁾ Сви наведени аутори и ауторике (осим Срдића) постављани су и у продукцијама бх. театара које су прошле селекцијске процесе Фестивала бх. драме. Иако данас углавном живе и раде у Србији, у својим драмама неријетко пишу управо о босанскохерцеговачким темама, своје приче често смјештајући (и) у контексте тог простора и културолошко-идентитетског оквира.

1) Двије наведене младе драматичарке (Шљивар и Давидовић) и један драматичар (Хубач) били су заступљени на посљедњем одржаном, XXIII Фестивалу бх. драме 2024. Представе из Србије, Босне и Херцеговине и Хрватске у њиховом (самосталном) ауторству и продукцији народних позоришта/казалишта из Београда, Бања Луке и Вараждина, уврштене су у такмичарски програм 23. фестивала који се одржао од 23. до 30. маја и који је представљен у овом броју „Сцене“.

Пише > Хазим Бегагић

Сјај и биједа (нашег) несавршенства

23. Фестивал босанскохерцеговачке драме

Фестивал босанскохерцеговачке драме, као једини фестивал домаће драме и ауторског позоришта у Босни и Херцеговини, одржан је у Босанском народном позоришту Зеница у периоду од 23. до 31. маја под слоганим „Сјај и биједа (нашег) несавршенства“. За учешће у селекцији Такмичарског програма 23. фестивалског издања пријављене су представе које су настале у продукцији и копродукцији доминантно јавних позоришта, али и позоришних трупа и фестивала из Босне и Херцеговине, Чешке, Хрватске и Србије.

На Фестивал бх. драме, ради природе његовог концепта и лимитираности бх. позоришног система, не буде пријављен значајно велики број представа. Драмско писање, цјелокупна национална драматургија, ипак је увијек у директној међуовисности о специфичностима театарског система, његовој величини, институционалној позоришној мрежи и обиму позоришне продукције у њој, систему умјетничке едукације у драмским умјетностима, другим институцијама тог система, али и опћим статусом, положајем и развијеношћу сценских умјетности у заједници. Бх. систем

bosanskonarodnopozištezenica
XXIII festivalbosanskohercegovačkedramezenica2024.

SJAJ I BIJEDA NESAVRŠENSTVA

23/05 2024 31/05

TAKMIČARSKI PROGRAM

<p>Četvrtak, 23. 5. 2024. godišnjica 201111</p> <p>Bratstvo koje nije poverljivo Zvezica</p> <p>2023 Festival bosanskohercegovačke drame Zenica 2024.</p> <p>В Босни ИХЕРЦЕГОВИНИ</p> <p>ИЗВЕШТАЈ ПУБЛИКАЦИЈА</p> <p>Арт Директор: АСИЈА ВИЋИЋ</p> <p>Режисер: Милош ЈЕЊИЋ</p> <p>Публикација: 23. 5. 2024. година 20. изд.</p> <p>Народно позориште Сарајево</p> <p>Издавач: ИДБАН ЈЗ БИХАНУВАО АУ</p> <p>Редактор: Милош ЈЕЊИЋ</p>	<p>Петак, 24. 5. 2024. година 20. изд.</p> <p>Наша јувевила у Београду (Београд, 2019)</p> <p>Драма: Милош ЈЕЊИЋ</p> <p>Режисер: Милош ЈЕЊИЋ</p> <p>Публикација: 24. 5. 2024. година 20. изд.</p> <p>Народно позориште Сарајево</p> <p>Издавач: ИДБАН ЈЗ БИХАНУВАО АУ</p> <p>Редактор: Милош ЈЕЊИЋ</p>	<p>Среда, 29. 5. 2024. година 20. изд.</p> <p>Братство јувевила (Београд, Сарајево, Сарајево, Сарајево)</p> <p>Драма: Милош ЈЕЊИЋ</p> <p>Режисер: Милош ЈЕЊИЋ</p> <p>Публикација: 29. 5. 2024. година 20. изд.</p> <p>Народно позориште Сарајево</p> <p>Издавач: ИДБАН ЈЗ БИХАНУВАО АУ</p> <p>Редактор: Милош ЈЕЊИЋ</p>
--	--	---

2DESET3.

Из представе **Киселина**, фото: Драженко Јуришић

изведбених умјетности релативно је мали и има низ ограничавајућих елемената, од којих су многи увјетовани изнимно комплексним моделом културне (а тиме и позоришне) политике у земљи. Стога, ситуација као овогодишња, да се оквирно врши програмски одабир тек половине пријављених наслова, могла би се сматрати релативно задовољавајућом.

У процес селекције ушле су представе продуциране у различитим позоришним срединама, у седам градова и три земље, које су настале искључиво као праизведбе савремених драмских текстова и драма-

тизација. Селектиране представе су настале на основу чак пет нових драмских текстова четири професионална драматичара и једног редитеља-аутора, те на основу једне драматизације прозних дјела естаблираног бх. књижевника. Не догађа се често да је цјелокупни компетицијски програм једног фестивала, особито фестивала националне драматургије, састављен искључиво од праизведби. Седам позоришних представа чије су премијерне изведбе одржане у раздобљу од свега три и пол мјесеца и које су настале на темељу драмских и прозних предлогака три ауторике и четири аутора

који су рођени у БиХ, редом представљају и њихова прва извођења.

Прије објаве званичне селекције, Организациони одбор Фестивала донио је одлуку о реализацији фестивалске премијере у оквиру Главног такмичарског програма. Ријеч је о драмском првијенцу сарајевске драматургиње Асје Крсмановић „Киселина“ у режији Нермина Хамзагића и копродукцији БНП Зеница (23. Фестивал бх. драме) и Интернационалног театарског фестивала МЕСС Сарајево. У представи чија је премијерна изведба отворила Фестивал, ауторица гради специфичан породични портрет у којем наизглед једноставним драматуршким рјешењем постиже мултиперспективност и неочекивану тематску разноликост. Представа је освојила награде за најбољу представу од стране сва три фестивалска жирија – стручног, новинарског и жирија публике. Међу селектираним насловима нашло се и троје аутора (двје ауторике и један аутор) који су поријеклом из БиХ, али живе и доминантно стварају у Србији. Њихове су драме постављене у три националне позоришне куће у Босни и Херцеговини, Србији и Хрватској.

Драма Виде Давидовић „Мали ратови и кабине Заре“, дипломски рад под менторством Биљане Србљановић, добио је 2022. године награду за најбољи драмски текст на конкурс Стеријиног позорја за оригинални домаћи драмски текст. Двје године послје, у првој бањалучкој режији Ивице Буљана, постављена је у копродукцијској сарадњи Народног позоришта Републике Српске Бања Лука и Стеријиног позорја. Давидовићева открива да се драма иницијално требала звати: *Сви илачу у кабинама Заре*, изравно алудирајући на психологију савременог маркетинга, инсистирању на женској несигурности и исцртавању и најситнијих мањкавости на женском тијелу како би куповина дошла као неопходна утјеха и једини спас. У два времена која се преплићу, пратимо причу о одрастању и сазријевању двије младе жене различитих генерација: генерацију мајке којој је рат детерминирао пут сазријевања

у трауматичним 90-тим, и генерацију кћерке-миленијалке. Драма је то о њиховом односу и интергенерацијском преклапању и прожимању, начину на који ратне и друге трауме с ових простора имају утјецај на жене и њихове животе, аутодеструкцији и немогућности да се одрасте, потреби да се тијело заустави у намјери да постане женско и моменту у историји када се ратови престају водити на фронтима а почињу се водити у себи, на себи и пред огледалом. Живот младих жена увијек је тежак, данас посебно. Борба са одрастањем уско је везана за борбу са одређеном врстом социјалних односа и односа према властитом тијелу. У одрастању уз инстаграм *beauty* стандарде, тежња ка тјелесном савршенству много је јача него у претходним генерацијама. Редитељ вјешто глумцима отвара просторе слободе и бројне изражајне могућности у различитим стилским правцима. Вриједност представе управо је њен изразито колективни дух, али и глумачки изрази у њиховим снажним индивидуалним постојањима. Представа почиње пророчким Бреговићевим стиховима из 1988., Ђирибирибелом са посљедњег (истоименог) албума Бијелог дугмета: „Ако се сутра зарати, моја мала шта ћемо ја и ти?“ До њеног краја несумњиво разумијевамо како то јесте представа са неупитно снажном антиратном поруком.

Драмски текст Жељка Хубача „Сањао сам да сам се пробудио“ један је од ријетких који говори о позоришту на овим просторима. Праизведба је одржана почетком године у Народног позоришту у Београду, у режији Дине Мустафића. У представи фрагментарне драматургије покушавају се истражити границе између стварности и савременог позоришта, а кроз четири главне сцене и неколико међусцена пратимо снове њених учесника. Представа покреће многе умјетничке дилеме, ауторске и извођачке, о театру данас, у друштвеном, естетском, етичком, али и егзистенцијалном смислу. У жанровски дисперзивној форми у којој прошећемо кроз најмање четири жанровска оквира, позоришно лично се испреплиће са оним колективним, а



Из представе **Мали ратови и кабине Заре**, фото: Тони Сопрано Менеглејте

актери препознају сопственост као дио фрагилног позоришног сна. Значајан дио структуре представе настао је као резултат импровизација и радионичког рада у оквиру којег је истраживан и преиспитиван драмски предложак, али и њихова особна позоришна искуства. Управо то јој и даје посебну вриједност. Баш као и снови, представа нема свој класични драмски образац и линеарну причу. Ауторски тим и глумци, у маштовитом пропитивању самих себе, граде сцене проткане властитим искуствима, држећи се литералних координата драме. И баш због тог вјештог поступка, публика може наслутити шта то позоришне људе доиста инспирише и плаши. Један од страхова свакако јесте и вјештачка интелигенција, уз све чешће постављено

питање да ли смо на почецима неке нове позоришне ере? Чекају ли нас радикалне промјене умјетничких форми и идемо ли ка тренутку када на сцени нужно више неће бити живих извођача? Хубач за своју црну комедију каже да ју је писао са амбицијом да буде што вјерније огледало позоришне стварности. Ово јесте представа о томе колико и коме позориште данас значи, о његовом друштвеном значају, о страсти која га ствара и објести која га разара, о умјетничкој сујети и безрезервној љубави, о снази оних који у њега вјерују и који му се дају чак и када му не вјерују.

У новом драмском тексту Тање Шљивар испреплиће се увијек присутна људска потреба за проналаском смисла постојања и живљења, и све присутнија

потреба за духовним и физичким исцјељењем у пост-пандемијској и дистопијској будућности. „Режим исцјељења“ представља специфичан наставак драмског текста „Режим љубави“. Ауторица истиче како је хтјела написати конвенционалнију драму, са перспективом подједнако привилегованих свјетова истих ликова. Представа Хрватског народног казалишта Вараждин означава и континуитет редитељског рада Бојана Ђурђева на инсценијама драмских текстова Тање Шљивар, ауторице којој је ово шеста представа у досадашњим селекцијама Фестивала бх. драме. Представа је постављена на малој сцени, у простору који нас својим обликом, сценографским изгледом и сценским рјешењима симболично проводи кроз процесе ритуалног исцјељења, крећући се у спектру од комичних до неријетко бизарних. Редитељ представу описује као застрашујућу комедију коју изводимо у свакодневном суживоту и дијалогу са властитим тијелима која су наш „храм“, некад неисцрпни ресурс, а некад непријатељ и издајица. Ауторицу је очито фасцинирала хаотична ситуација у којој превладава немоћ и човјекова неприкосновена тежња за здрављем и исцјељењем: емотивним, духовним, љубавним, тјелесним. Кроз представу јасно разумијевамо да нам више не помажу ни савјети нутрициониста, гуруа, тренера, астролога, пророка, мотивационих говорника, психотерапеута, хомеопата, духовних учитеља... У мору контрадикторних података, сумњивих истраживања, религијских учења, знаних и нових идеологија, све постаје прилично бесмислено, а неријетко и (траги)комично. Поигравајући се тиме, Шљивар вјешто гради црну комедију пуну апокалиптичних слика, указујући да се апокалипса догађа све вријеме и да је једино питање да ли је препознајемо и како се у њој сналазимо.

Драма Алмира Имширевића „Један је Мухамед Али“, у режији Дина Мустафића, прошле је позоришне сезоне постављена у Народном позоришту Сарајево. Мухамед Али, један од највећих свјетских боксера и спортских хероја свих времена, препозна-

тљива је културна икона 20. стољећа. Својом снагом у рингу и изван њега, одлучним ставом у борби за једнакост и против потлачености, Али је имао значајан симболичан утјецај и на нашим просторима, нарочито када у обзир узмемо његов незаобилазни религијски идентитет. Особито се то рефлектирало на овдашње идентитетске силнице. Управо у тако снажној симболици једне личности, отварају се небројене могућности одлазака у свијет приватних интима. По узору на претходне драме овог најизвођенијег савременог писца на Фестивалу бх. драме, сусрећемо главног лика који приповиједа о комплексним унутарпородичним односима. У овогодишњој фестивалској селекцији ово није једина представа која у спектру тих односа издваја сложене релације између оца и сина. Довољно присутна монолошка форма омогућава редитељу да прикаже комплексни унутарњи живот главног лика кроз поетске слике, повремено испресијецане комичним моментима у *stand-up* маниру. Имширевић још једном потврђује како умије писати питке и јасне драмске текстове, духовите и емотивне, са (само)иронијом коју глумци воле играти а публика гледати. Од свега наведеног, „Један је Мухамед Али“ потврђује како је управо емотивност вјероватно најпрепознатљивија значајка његовог драмског рукописа, коју редитељ успјешно спроводи до краја.

У Сарајевском ратном театру „Сартр“ премијерно је изведена представа настала према прозном дјелу Семездина Мехмединовића, једног од најчитанијих савремених бх. књижевника. Иако је темељ за рад на представи „Стотину малих смрти“ представљала Мехмединовићева најпревођенија и најнаграђиванија књига „Ме’мед, црвена бандана и пахуљица“, редитељско-драматуршки дуо се у овом креативном процесу послужио и другим дјелима из вриједног богатства његовог опуса. На нивоу атмосфере, садржаја и изговореног, драматургиња Олга Димитријевић и редитељица Јована Томић успјеле су сачувати све оне Мехмединовиће неупитне литерарне квалитете, што

их је довело до занимљиве и аутентичне позоришне форме о љубави, партнерским и породичним односима, односу између оца и сина, односу према смрти. Поетски експлозивна представа својеврсни је коктел наших појединачних слабости и снага у којем се прецизно одражавају теме које нас занимају и окупирају: прошлост и садашњост, љубав и смрт, болест и здравље, путовање или остајање. Рубне животне ситуације какав је срчани удар у педесетој, на прелазу између животних доби, представља тренутак када се свако запита како даље. Тематски оквир ове драматизације фокусиран је на преиспитивање смртности кроз рањивост наших тијела, али и на пропитивање живота у односу на неминовни крај. То је отворило пут ка театарском промишљању стотину малих смрти у нама и око нас. Вјештом примјеном технике драматуршке монтаже и колажирања различитих сегмената Мехмединовићеве прозе, гледатељ се уводи у физичке, менталне и емотивне просторе писца као главног јунака и наратора, али и у интимне просторе других ликова у представи.

Алеш Курт је босанскохерцеговачки редитељ који је протеклих година дао изузетан допринос афирмацији бх. драме и књижевности у позоришту. Са 11 представа, најприсутнији је редитељ на досадашња 23 реализирана фестивала, од чега је једном потписан и као коаутор, а два пута као аутор. Његов ауторски пројекат „Три приказивања Бога“, у продукцији Народног позоришта Тузла, могао би бити својеврсни театарски деманти чувене латинске да је историја *magistra vitae*. Осим ако нам историја тек жели указати како вријеме нема свој линеарни ток већ представља циклично понављање у зачараним круговима страдања и патње.

Аутор је представу структурирао од три једночинке, три чина смјештена у три мјеста ужаса прошлог стољећа, мјеста екстремних услова и ситуација: опсада и битка за Стаљинград, нацистички концентрациони логор Аушвиц, снажни симбол холокауста као најужаснијег злочина у повијести цивилизације, и Голи оток, озлоглашени затвор југословенског комунистичког режима. Три једночинке дешавају се тамо одакле се нико није вратио, а и кад јесте није могао написати хронику која би описала шта су тамо осјећали. Представа алудира на неке нове геноциде, убијање дјеце, страдање и изгладњивање цивила, бомбардовање болница и избјегличких кампова, застрашујућу дехуманизацију народа, ликвидацију политичких неистомишљеника... У представи препознатљиве позоришне естетике Алеша Курта, осам глумца и глумица млађе и средње генерације играју по неколико различитих улога, приказујући завидну разину колективне игре. Препознатљив историјски костим узет је као оквир и полазна тачка како би се и визуелним средствима оживјели ужаси сваке од три једночинке, док су дојмљиве плесне секвенце органски произашле из бића представе и изравно условљавале стил игре. Представа нас подсјећа да се кругови злочина увијек наново заврте у релативно редовним временским интервалима, чим се створе услови да се зло размаше и да његова кугла крене низбрдо. Свако екстремно зло има своје прецизне механизме које их повезује без обзира на временски период и мјесто дешавања, а управо тај механизам се сасвим добро препознаје и функционира у представи која нас, унаточ свему, ипак позива на емпатију и самилост.

Пише > Сашо Огненовски

Иван Вазов – европски позоришни драгуљ

О позоришном шоукејсу Народног позоришта „Иван Вазов“ из Софије

Својим дванаест деценија дугим постојањем, Народно позориште „Иван Вазов“ из Софије обележава савршено велику путању позоришног живота у Европи. Основано 1904, на самом почетку прошлог века, ово позориште обележава огромну позоришну истину у време када су два масовна рата потресла свет и када политичке и друштвене турбуленције нису оставиле равнодушном ни Бугарску. Позориште „Иван Вазов“ је на своју 120. годишњицу организовало и свој први шоукејс са одличним избором из свог репертоара: „Бура“ Вилијама Шекспира у режији Роберта Вилсона, „Нора“ Хенрика Ибзена у режији Тимофеја Куљабина, „Моби Дик“ по тексту Александра Секулова у режији Дијане Добреве, „Хар“ Саше Денисове у режији Галина Стоева и „Орфеј“ у драматуршкој адаптацији Матица Старине у режији Јернеја Лоренција. Овај избор говори о посвећености овог позоришта актуелном позоришном тренутку у свету, јер се на његовом репертоару налазе велика позоришна имена попут Роберта Вилсона и Тимофеја Куљабина, великих позоришних редитеља региона попут Јернеја Лоренција, али и највећи бугарски позоришни уметници као што су Диана Добрева, Александар Секулов и Галин Стоев и наравно

савремени позоришни изрази кроз драмски текст Саше Денисове. Ова заокруженост шоукејса намеће помисао да се у овом позоришту дешава велики уметнички сјај чија суштина одушевљава и узбуђује.

Избор првог шоукејса „Ивана Вазова“ доноси нам потпуно другачији начин размишљања, редитељске рукописе чија је специфичност изузетно занимљива, поруке које остају у цивилизацијском сећању, али и огромну посвећеност глумаца и глумица, стубова целе институције. Уметност ових представа је на нивоу који, не само да доноси снажне утиске, већ нас подстиче и на размишљање о томе где је позоришни моменат када је у питању друштвени и политички опстанак људске цивилизације. Наиме, савремено тумачење разочараних и обесправљених, али и обесхрабраних владара у Вилсоновој режији отвара дилему која траје годинама и деценијама, а то је – да ли праведност доноси напредак. Његова осебујна гротескност огледа се у трагичним реконструкцијама светског поретка које је Шекспир веома лепо описао у свом драмском тексту, а Вилсон нам, детаљном рециклажом истог текста, показује да владар мора бити разочаран да би субјект био срећан. У овом избору упечатљива је чудна, али врло иновативна



Из представе **Бура**, фото: Гергана Дамјанова



Из представе **Моби Дик**, фото: Александар Богдан Томпсон

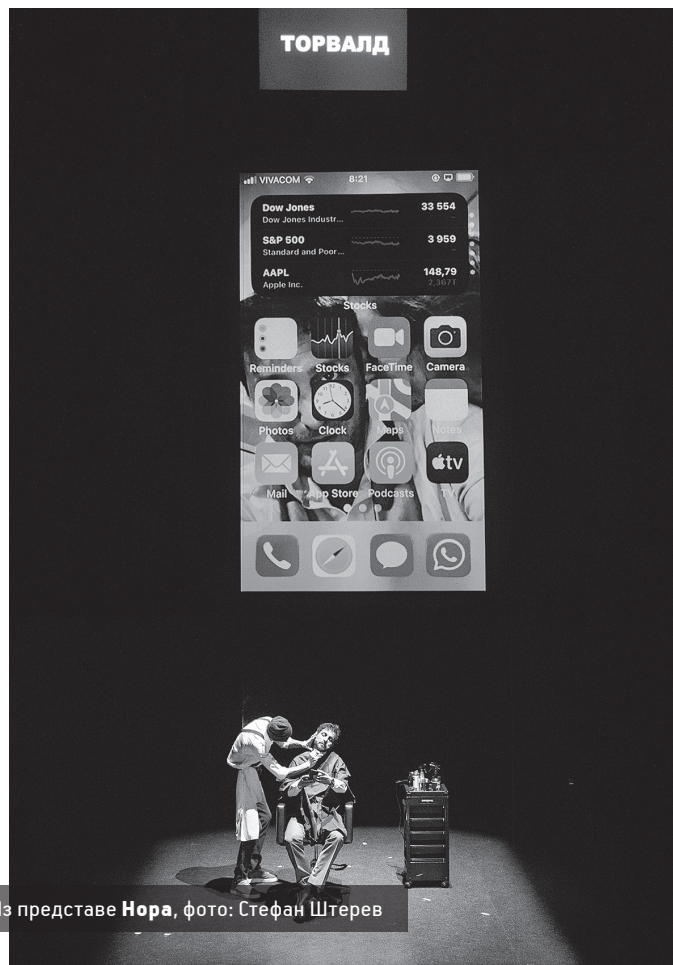
визија редитеља Куљабина класичног текста Хенрика Ибсена, који је буквално бачен у воде савремене комуникационе технологије, уоквирујући „Нору“ у кратке и оштре поруке на друштвеним мрежама. Одржавајући до последњег тренутка тензију Ибзенове драматике, Куљабин нам показује да модерне друштвене болести постоје и у овом веку као и два века пре, али са већим болом и трагедијом која се провлачи у немирном, али савршено присутном облику.

Говорећи о класичним моделима, Дајана Добрева нас је одвела у позоришну интерпретацију „Моби Дика“ Хермана Мелвила, али је кроз одличан оригинални драмски текст Александра Секулова креирала представу која се одвија кроз благу кинематографску поетику, али са визуелном величанственошћу од које застаје дах. Ова интерпретација Моби Дика, упркос својој спектакуларности, носи веома важну поруку послату кроз позоришну инструментацију, а то је да стварамо вечност својим делима, а не својим небулозама. Наравно, „Хаг“ Саше Денисове подсетио је да

декадентни рат у двадесет првом веку може донети само још више страдања и да је у овом тренутку његова бесмисленост већа него пре осамдесет година када је технологија била сиромашнија него данас. Галин Стоев нас је свом својом суптилношћу довео до фарсичне интерпретације Денисовог текста и увео у тумачење које је у својој основи застрашујуће и упозоравајуће.

Коначно, као дијаметрално другачији позоришни дискурс, споменућемо „Орфеја“ Јернеја Лоренција, који Матиц Старина деконструираше и поново компоује уз велику дозу постдраматичног, што делује снажно и прилично доминантно кроз глумачке наративне салве. Мит о Орфеју и Еуридики говори о пожртвованој љубави која се у Лоренцијевој редитељској визији расула, под налетом лицемерја двадесет првог века, као пепео по мору.

Наравно, први шоукејс позоришта „Иван Вазов“ представио нам је обиље одличних глумачких остварења попут Орфеја Дејана Донкова, Проспера Веселина Мезеклијева, Ахава Христа Петкова, Ишмаила Влади-



Из представе **Нора**, фото: Стефан Штерев

мира Пенева, Норе Радине Крцалове, Кругстада Дарина Ангелова и других одличних глумачких достигнућа достојних сваког поштовања.

Позориште које има три сцене и ради пуном паром, играјући сваке године огроман број представа, и ове године је покренуло веома интересантну алијансу националних позоришта из региона, која је већ на првом сусрету отворила многе занимљиве иницијативе, а његов ће репертоар импресионирати публику и у будућности са још много занимљивих начина мишљења,



Из представе **Орфеј**, фото: Стефан Штерев

праћећи светски позоришни моментум. Под називом НТ – Мини, овај шоукејс говори о величини позоришта које у једној позоришној сезони одигра око 600 реприза, десет премијера са различитим редитељским визијама и приступима, и отвара врата за 150.000 гледалаца.

Велики позоришни глумац Питер Брук би у тренутку рекао: „Ништа у позоришту нема никаквог значаја ни пре ни после. Смисао је сада.“ А „Иван Вазов“ је управо то – позориште актуелног тренутка.

Пише > Андреј Чањи

Ново зачаравање света

Сенћански мађарски камерни театар и Камарафест

У невеликом месту крај велике реке стасава мало позориште немалих амбиција. Сенћанско мађарско камерно позориште основано је једногласном одлуком Скупштине општине Сента 19. фебруара 2008, а регистровано је од 11. априла 2009, почевши с радом као професионално позориште. 2011. постало је институција од посебног значаја Мађарског националног савета, а 2013. општина је пренела половицу оснивачких права на Мађарски национални савет. Од септембра 2009. пробе и представе се одржавају у позоришној згради, делећи простор с Културно-образовним центром „Турзо Лајош“ и његовим гостујућим програмима. Октобра 2017. Позориште добија нову камерну сцену са 73 седишта, која искључиво припада позоришту. Важна одлука донета је 2013. када су за привремени рад у Позоришту ангажовани студенти Академије уметности из Новог Сада. Сезона је започета са 9 младих дипломираних глумаца, од којих је данас остало двоје (Ђерђ Вираг и Золтан Деваи). Од 2013. до 2023. Позориште је имало само три радна места (административни радник, сценски техничар и директор). Остали радници (као и глумци) радили су по уговорима о ауторском делу или уговором о раду.

Парадоксално, иако професионално позориште у Сенти не постоји дуго, извођачка уметничка традиција која се тамо негује нипошто није кратког века. Ово мало место на истоку Бачке и левој обали Тисе показало се као плодно тло за развој успешних позоришних уметника који су стекли регионалну репутацију. Из тог расадника талента изникли су ствараоци као што су Криста Сорчик, Ката Ђармати, Андраш Урбан, Габор Нађпал, Золтан Пушкеш, Роберт Ленард и други. Једна од њих, Кинга Мезеи, глумица и редитељка која је своју каријеру започела у *Újvidéki Színház*, наставила је у будимпештанским позориштима *Bárka* и театру *Stúdió K*, а по повратку у Србију била у ансамблу позоришта *Kosztolányi Dezső*, затим се кратко вратила у *Újvidéki* као уметничка директорка да би од 2023. била слободна уметница и постала кључни фактор у уметничком развоју Сенћанског театра. У фебруару 2023, одлуком општинског Већа глумац Золтан Деваи постаје директор Позоришта, а Кинга Мезеи уметничка директорка, што успоставља нови однос према раду и високе професионалне стандарде.

На новој позицији Мезеи улаже дуго стицано и разноврсно међународно искуство као глумица и ре-

Из представе **Хладан сутон**, фото: Роберт Сабо



директорка у продукције своје нове куће, истовремено негујући стари репертоар и обогаћујући га пажљивим ангажовањем уметника из Србије и региона за рад на новим пројектима. У сагласности с позориштима у којима је претходно радила, Мезеи репертоару позоришта у Сенти придружује и обновљене представе *Живи њесак* (*Élőhomok*) настале у копродукцији Новем позоришне организације, Народног позоришта Суботица и Регионалног Креативног Атељеа из Кањиже, као и *Расцврћени ме* (*Szedjétek szét*) из позоришта *Kosztolányi Dezső*. С новим руководством повећава се број стално

запослених па уз директора и уметничку директорку, који истовремено играју у представама, у Позоришту ради шесторо глумаца, два административна радника, декоратер и по један мајстор за светло и тон. Услед таквих промена репертоар позоришта се брзо увећава па руководство одлучује да продукције, осим редовној сенђанској публици, представи и широј и стручној јавности, новинарима те критичарима из Србије, Мађарске, Хрватске, Босне и Херцеговине тако што ће организовати четвородневни фестивал под називом Камарафест (Камерни фестивал). Сенђански театар тако постаје једино позориште у земљи које прави свој *showcase* (ревију сопствених продукција у форми фестивала) који се одржава другу годину заредом.

Ове године од 19. до 22. јуна, као и на прошлогодишњем Камарафесту, издвајају се управо представе произашле из редитељске поетика Кинге Мезеи. Иако током каријере показује интересовање за истраживање могућности сценске артикулације стихова мађарских песника, тек у периоду самосталне уметничке делатности Мезеи се подробно у оквиру уметничке и академске области посветила тој области. У докторском уметничком пројекту који ради на Академији уметности у Новом Саду, под насловом *Време њмине – социјални театар као простор сусрета различитих уметничких њоењика*, она ради на успостављању позоришне представе као органске целине у којој су сви елементи сценског изражавања (текст, покрет, музика, декор, глума) повезани у органску целину тако да сваки аспект извођења има једнаку вредност као и то да се посебна пажња посвећује осмишљавању сваке сцене и производњи сваког детаља. Представа произашла из таквог истраживања под називом *Време њмине* (*Éjjidő*) израз је тоталног театра у коме се тежи потпуној синергији и равноправној заступљености свих слојева позоришног израза као тачке сусрета и прожимања других облика уметности. Песнички језик је за ауторку пројекта погодна основа за такву врсту позоришног стваралаштва те инспирисана поезијом Јаноша

Пилинског и ликовним радовима своје мајке Ержебет Мезеи, ауторка успева да креира јединствену редитељску поетику која ће обележити и рад на потоњим пројектима. Као уметнике који су успели да створе такву врсту позоришта и који служе као његов узор и мерило, Мезеи у свом докторату наводи Јожефа Нађа, Тадеуша Кантора, Роберта Вилсона, Пину Бауш и Силвиуа Пуркаретеа. На трагу поетика неких од најутицајнијих и најуспешнијих аутора модерног позоришта, Кинга Мезеи на тлу Војводине у мађарским позориштима Новог Сада, Суботице, а потом и Сенте, помно ради на усавршавању сопствене уметничке визије која ће готово изван видокруга позоришне струке изродити јединствене, за српске позоришне околности посве оригиналне и у сваком смислу драгоцене резултате.

Круна прошлостишег Камарафеста засигурно је већ споменута представа *Живи њесак*, настала на трагу истраживања односа између позоришта, поезије и слике, будући да је инспирисана стиховима Ота Толнаија и сликарством Пала Петрика. Редитељ, театаролог и професор Факултета драмских уметности у Београду, Влатко Илић, у својој недавно објављеној књизи *Театар њривуда и боли* издваја ову представу као једну од *естетички најјакших представа са наших поднебља насталих у њрошћеклих неколико година*. Он тврди да би се о *Живом њеску* могло говорити: „као о физичком, невербалном, или као о театру крајолика, или пак енергетском позоришту „сила интензитета, афеката у њиховој присутности“, које је с оне стране репрезентације јер њиме не влада њена логика. Низањем призора што испуњавају „типичне фигуре наше средине, војвођанских села и градова; бећари и скитнице, кафански посетиоци и занатлије, заљубљени и трагачи за љубављу, антијунаци и свете будале“, а које отеловљавају три глумца и глумица, затим и неживе ствари: „секире, тестере, столице и столице, винске флаше, натеге, прозори, врата, мараме, сукње, лажне птице, јаја, ракијске чаше, брице, пегле“, као и звуци, боје и материјали, попут самог песка, редитељка Кин-

га Мезеи и драматург представе Тамаш Олах успевају у томе што Фишер Лихте назива поновним зачаравањем света, пошто нам се добро познати предмети изнова откривају као чудесни, а свет као место које би тек требало открити.¹⁾“

У *Живом њеску* се користи много фарбе. Слике настају на платну и на стаклу, а боја се наноси четкицом, телом, пеглом и бициклом у ритму музике коју су компоновали Алберт Маркош и Силард Мезеи уз још неке композиције познатих европских композитора. Дизајн светла који је радио Роберт Маркош такође постаје сликарско оруђе. Костим Ерике Јанковић и сценографија Кинге Мезеи и Петера Ондрашека су истовремено и ликовни алат и канвас на који се наноси боја. У центру сликовитости налази се један остарели сликар. Његов атеље је истовремено простор из којег посматрамо свет садашњости и прошлости. Сцене које се нижу од почетка до краја овог перформанса су ход кроз галерију подробно осмишљене и вешто артикулисане инспирације. Преиспитује се однос између поезије, сликарства, музике и позоришта; однос између уметника, предмета његове инспирације и његових дела; свакодневни војвођански свет виђен обичним и уметнички надахнутим погледом; значај уметничког изражавања за превазилажење трауме итд.

Као и на првом издању Камарафеста, тако је и на другом, овогодишњем, најупечатљивија представа била управо она која је произашла из иновативне редитељске поетике Кинге Мезеи – *Хлаган суџон (Hidegpróba)*. Ова представа је, као и *Живи њесак*, инспирисана поезијом војвођанског песника Јаноша Сиверија и делима војвођанског сликара Јожефа Бенеша. Спајањем поезије и сликарства, поново уз музику Силарда Мезеија, у позоришну органску целину, настала је представа изразито другачијег проседеа и нимало сличне атмосфере од оне која се могла видети у *Живом њеску*. У оквиру

1) Влатко Илић, *Естетички отледи о савременој уметности: театар њривуда и боли*, Естетичко друштво Србије, Чигоја штампа, Београд 2023. стр. 91–92.

истог поетичког начела редитељка демонстрира могућност разноврсних истраживачких поступака. Док је *Живи њесак* испуњен локалним мотивима северне српске покрајине, у *Хладном сушону* влада напетост мрачних субјективних осећања и хаоса колективних колизија у експресионистичком миљеу апстрактног кошмара, или како би то својим стиховима дочарао Сивери: *цури сок љустје атмосферијске њене / њола ушробе већ кричи кроз мене.*²⁾ Сценографија Петера Ондрашека реализована је као скуп металних крхотина које уоквирују сцену одајући утисак разбијеног огледала, такође инспирисаних поетским сликама: *као сшакалица једва окрзнуша / сшоје у месшу а већ расирснунша.*³⁾ Уз драматуршку подршку Корнелије Голи, Кинга Мезеи, у оштрим ивицама урамљеног мрачног простора где се пресијавају нијансе црвене и плаве, ствара низ ониричних и гротескних призора који уместо јасно испричане приче евоцира стања људског немира и патње. У том поетско-ликовном колажу сутона и хладноће суочени смо са мотивима анђела, колевке, сата, воћа и подијума за говор, поприштем борбе за моћ. Смењују се алузије на првобитни грех и пад, неминовност смрти и политичке преврате. Испрва видимо анђела којег гвоздена крила спутавају да прође кроз простор испуњен цевима из којих цури крв. Растегљиви костим омогућава ефекат развлачења руку и ногу те везивања личности сопственим удовима. Говорници се боре за превласт над говорницом. До краја свуда по сценографији окачени су сатови, а један други лајтмотив, свеже поморанце, прекриће сцену.

Злослутни и мучни призори, ипак, нису свеобухватни и доминантни зато што их редитељка непрестано разбија ироничним отклоном и изобиљем хумора. Анђела ће у метална крила погађати пејнтбол куглице на шта ће он реаговати са шаљивим изненађењем. Глумци с муком покушавају да помере цеви које им стоје на

2) Наведено према избору из Сиверијеве поезије у оквиру програмске афише за представу *Хладан сушон*.

3) Исто.

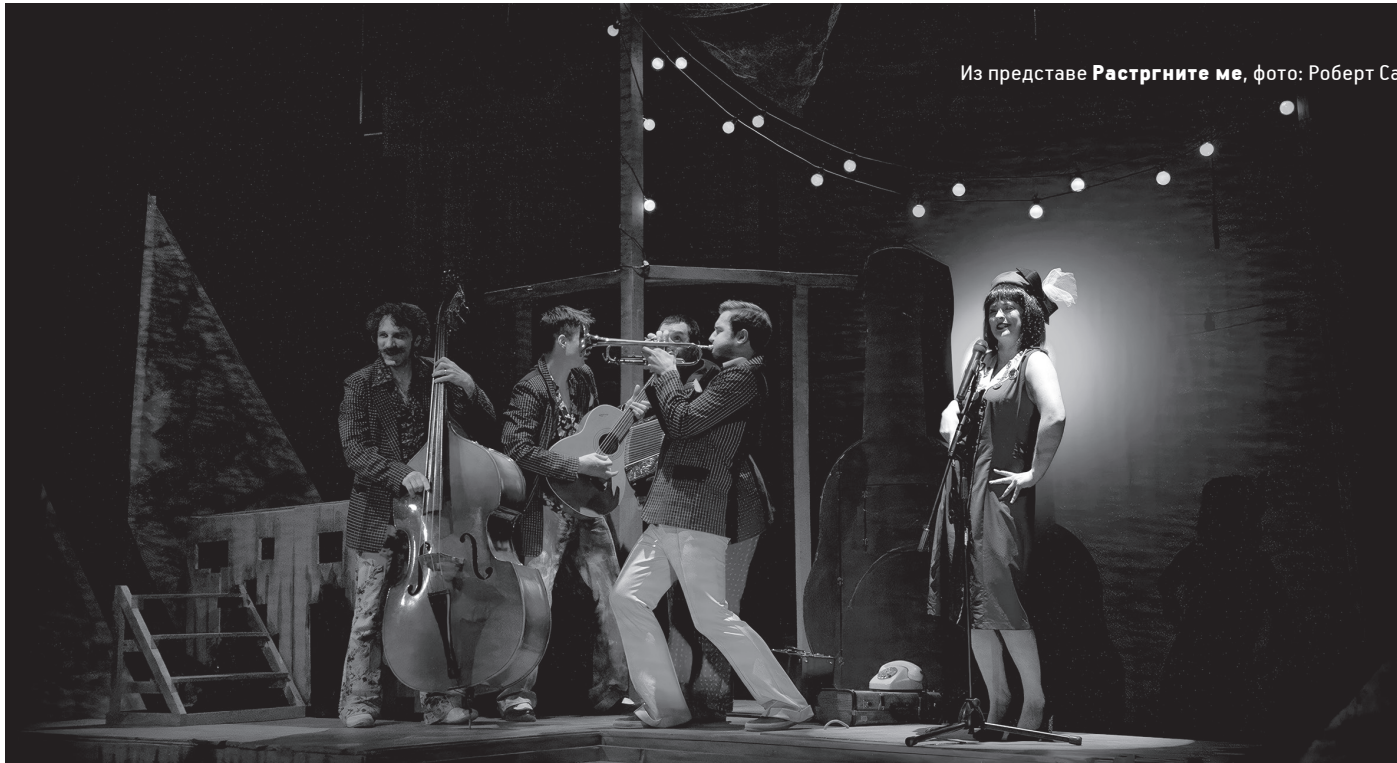
путу па их потом с лакоћом заобилазе. Савладавање лаких подвига пратиће симпатични гестови тријумфовања итд. Аутори представе ни у једном моменту не допуштају себи потпуно препуштање дефетистичком песимизму, нити безрезервно славе живот, напротив, они све време задржавају критичку дистанцу у односу на материјал који стварају те негују сложен поглед на свет. Они сукобљавају узвишено са телесним, озбиљно са лакрдијом, жаљење са весељем, наредбу са пркосом, баш као што то у својој песми чини Сивери када, на пример, описује поједине аспекте социјалистичког самоуправљања и његове фригидне апаратчице:

*Пошрефио је баш к'о њрштом у дује
У наше мало месшо из неке шшомо рује,
Окрушна живошшања шшјај камарад.
О целашима мало мудрује*

*ња о жршвама, да би са њуша јадничак
ушоноу у дубок „колективисшички“ сан.
Најебасмо к'о жуши: сшшшла нас казна!
Јао, само да нишша о нама не сазна.*⁴⁾

Представе *Живи њесак* и *Хладан сушон* нису само примери оригиналног приступа позоришној уметности на овим просторима, оне су без сумње продукт високог професионалног стандарда, посвећености и вештине због чега заслужују да буду препознате као врхунско достигнуће извођачке уметности у читавој земљи. Можда управо зато што у српским позоришним приликама неприкосновено влада драмска парадигма и доминира дијалогска па и наративна форма, овакви експериментални пројекти нису препознати као вредни од стране стручне јавности. Јединственост и естетска вредност ни једне ни друге представе, на пример, није препозната од стране два селектора Стеријиног позорја. Нарочито је поражавајуће да ове године *Хла-*

4) Исто.

Из представе **Расгрните ме**, фото: Роберт Сабо

ган суйон није позван на Фестивал професионалних позоришта Војводине, дакле, исте године када продуцентска кућа Сенђанског мађарског камерног позоришта постаје чланица Заједнице професионалних позоришта Војводине, чиме би се упутио и гест добродошлице у заједницу и охрабрила иновативна снага једног младог театра.

На Камарафесту се могло уочити и да репертоар Сенђанског мађарског камерног позоришта никако није искључиво експерименталног карактера. Тамо се негују и традиционалне форме. Сама Кинга Мезеи у свом редитељском опусу не бежи од дијалогске форме, напротив, њен редитељски опус обухвата и инсценацију драмског текста (на пример прошлогодишња режија комада *Ариј* Јасмине Резе) и драматизацију прозе, поезије и есејистике као што је то случај са обновље-

ном представом *Расирнише ме* рађене по делима војвођанског писца Иштвана Домонкоша, а изведене на овогодишњој смотри. Радња ове комично-сентименталне сценске игре смештена је у Истру где један цез бенд војвођанских Мађара има тезгу. Бројним геговима пијаних музичара, њиховим уплитањем у трговину дроге, са непрестаним упадима урнебесног и меланхоличног вагабунда, придружују се и љубавни проблеми младог писца. Њихове летње догодовштине, далеко од родног места, прекидају размишљања о припадности. Они су Мађари који не живе у Мађарској, Војвођани који желе да емигрирају, гости на приморју којима ипак недостаје дом крај фекалија које носи Тиса, како то у једном моменту представе саопштавају ликови. Сви они представници су и конкретне идентитетске кризе војвођанског Мађара, али и алегорична о појединцу ко-



Из представе **Галеб**, фото: Роберт Сабо

ји нигде није срећан јер га прогони стална мисао да је бољи живот негде другде.

А ако говоримо о новим формама на малој сцени у провинцији, док се смисао једноставног живота доводи у питање и то тако да се равноправно прожимају комични и трагични поглед на свет, онда не можемо бити далеко од Чеховљевог *Галеба*. Стога, не чуди што је баш тај текст пронашао пут до дасака Сенћанског мађарског камерног позоришта где га је непретенциозно, али вешто режирао Чаба Киш. Без конвенционалног ослањања на наносе меланхолије и развучено време карактеристично за просечна читања Чехова, Киш инсистира на живахној игри и брзом темпу. Таква

одлука не лишава Чеховљев комад његове сугестивности, елиптичности израза, суптилне симболике, знаковите паузе и речите суздржаности, напротив, чини се као да их наглашава. Појачана динамика извођена чврсто држи пажњу аудиторијума па и познате недоследности вољених ликова који једно говоре, а друго (не)чине, обећавају, а не делају, услед ефикасне брзине долазе до наглашенијег изражаја. Живахности *Галеба* доприносе и сонгови које су током процеса писали сами глумци, док је музику компоновао Силард Мезеи.

Таква реализација Чехова строго зависи од способности ансамбла да осети све текстуалне нијансе те их изнедри пажљиво, а ипак поштујући задати ритам.

Потребно је испунити и услов музикалности. Сенћанска глумачка трупа уједно се може окарактерисати и као оркестар, будући да су сви до једног не само талентовани већ и увежбани певачи, а већина њих свира по неки инструмент. Захваљујући томе њихова представа почиње својеврсним ауторским концертом у фоајеу где дуго уз пиће, песме које суптилно најављују тематске слојеве драме, лежеран плес и музику дочекују и разгаљују публику. По завршетку те осмехом прожете оркестрације где су односи међу ликовима већ успостављени размењеним погледима, испреплетани корацима валцера, скривеним шапатима и додирима, домаћини позоришта и ми као посетиоци, здружено улазимо у сценски простор где нас очекује уплахиени Трепљев, у надахнутом наступу Арона Силађија, са својим постапокалиптичним комадом коју изводи кротка Нина у бравурозној интерпретацији младе глумице Ане Гизеле Киш. Убрзо након фијаска комада у комаду и инцидента који иницира Аркадина у сложеном, промишљеном и сувереном тумачењу Кинге Мезеи поред маестралног Ервина Палфија у улози Тригорина, учачава се необичан и храбар драматуршки, а нарочито изазован глумачки подухват. Драматуршкиња Корнелија Голи, наиме, луцидно везује лик неиспуњеног и болешљивог Сорина са задовољним и живахним Дорном креирајући тако комплексну таписерију контрадикторности коју је немогуће доследно извести уколико нисте Арон Балаж. Он је лекар који од болести копни, привлачан и пожељан мушкарац који није нашао љубав, неко ко проналази задовољство у тананим нијансама живота док га обузима меланхолична туга.

На репертоару Сенћанског мађарског позоришта, како је то открио Камарафест, налази се још један Чехов. Драматизација његових прича (*Нейријајџељ*, *Срећков син*, *Ојшџа кулџура*, *Хирурџија*, *Дипломаџа*, *Изџуљени случај*, и *Роман са конџрабасом*) доноси збирку анегдоталних, духовитих, понекад дидактичних и развучених призора које редитељски обједињује Золтан Деваи, а без предаха изводе Роланд Ласло, Ђерђ Вираг и Арон



Из представе **Витез Јанош**, фото: Роберт Сабо

Силађи. Позориште је посвећено и младим нараштајима што се може видети у бајковитој, раскошно постављеној драматизацији Петефијевог *Витеза Јаноша*. Узбудљиву љубавну комедију са заменама идентитета, прерушавањима и забунама из 19. века под насловом *Шарена лажа илиџи џајна вела*, Михаја Верешмартија, адаптира Габор Гергеи. Режија Ласло Шандора, драматургија Корнелије Голи, кореографија Габриеле Црнковић и композиције Арпада Серде претварају тај комад у шармантан, врцав, духовит и захваљујући глумцима, бескрајно заводљив мјузикл. Од експеримента, преко храброг тумачења класика те позоришта за децу и младе до беспрекорно спроведеног жанровског позоришта, у Сенти може се уочити један репертоарски недостатак. Изузев представе *Ари*, Јасмине Резе, која се могла видети на прошлогодишњем издању Камарафеста, приметна је суздржаност од уметничког поимања савременог контекста. Ако имамо у виду да је у Сенти експлодирала блистава позоришна супернова чији сјај тек треба да региструје и уважи



Из представе **Шарена лажа или ти тајна вела**, фото: Бела Иловски

овдашња стручна позоришна јавност зато што на нов начин осветљава свет војвођанске прошлости и имажинације, затим класичне драматургије и забавног театра, онда би било драгоценост да видимо како би се ти зраци преламали и које би нијансе открили када би се усмерили и на површине нашег директног окружења.

Тако у скромним камерним условима ничу значајне и вредне представе о којима на јединствен начин брину директор и глумци. Будући да немају запослене сценске техничаре, извођачи су ти који припремају сценографију пре представе и распремају након. Та околност која није типична за друга професионална позоришта у земљи с једне стране јесте исцрпљујућа за уметнике, али ствара и један специфичан контакт

глумца са представом који је публика Камарафеста приметила. Они играју целокупни репертоар са љубављу, поштовањем и пожртвованошћу коју родитељи резервишу за своју децу. То је заиста један посебан однос озбиљних професионалаца према креацијама које доживљавају као истински своје и то уз спремност да сваки секунд и сантиметар свог дела нестрпљиво поделе са гостима. Сенђанско мађарско камерно позориште је место велике енергије, посебног пожртвовања, јединствене поетике и узбудљиве размене. Позоришном сазвежђу Србије морају се доцртати нове линије јер у њему блиставо сија нова звезда, а посвећени позоришни авантуристи морају прилагодити навигацију и упутити се у Сенту.

Пише > Александра Гловацки

Четири дана хрватског казалишта

20. шоукејс у Загребу

У организацији хрватског ИТИ Центра (International Theatre Institute), који ове године обележава три деценије активности на промоцији хрватског театра у иностранству, у Загребу је одржан шоукејс, двадесета по реду четвородневна ревија репрезентативних представа, перформанса и денса, инклузивног театра и оног ослоњеног на циркус, намењена иностраним критичарима, челним људима позоришта и фестивала, као и театролозима. Селекцију је, као и сваке године, креирала Жељка Турчиновић, директорка Центра, пажљиво бирајући најбоља остварења различитих видова сценског израза. Реч је о представама из прошлогодишње продукције, која су и даље на репертоару. Програм је уобичајено густ, од јутарњих термина представа за децу, вечерњих у репертоарским кућама, до касноноћних сусрета на off_сценама. Овога маја програме је пратило двадесетак гостију из Француске, Кине, Италије, Египта, бившег совјетског и ex-Yu региона.

У оквиру 20. шоукејса посебно су била значајна два наслова: „Soggy“, ауторски пројекат Бобе Јелчића у Хрватском народном казалишту и „Моји тужни монструми“ у Гавели, које је по драми Мате Матишића режирао Вито Тауфер.

„Soggy“ је пројекат чудне судбине. После више месеци посвећеног рада, јер то је уобичајени начин Боба





Из представе **Sorry**, фото: промо

Јелчића, представа је у ХНК одиграна тек неколико пута, и затим остала на некаквом полуледу – нити се игра, нити је скинута. У међувремену Јелчић добија годишњу Награду хрватског глумишта управо за ову режију, што из протеста одбија да прими. По неком чудном алгоритму представу повремено одмрзну. На срећу, јер је реч о још једном Јелчићевом ремек-делу, попут нама знаног и награђиваног „Зашто је полудео господин Р“ у Југословенском драмском позоришту. „Sorry“ је прича о провинцијском духу, о малограђанским животним радостима и тугама, рађена као пародија на вероватно прву на свету ТВ сапуницу, ону о градићу Пејтону и његовим житељима. Америчка ТВ серија „Градић Пејтон“ стигла је у социјалистичку Југославију крајем шездесетих и као зачуђујућа провокација донела свакодневицу тада удаљеног капиталистичког миљеа. Окосница су биле љубавне везе и односи у оквиру две генерације, гимназијалке Алисон и њене мајке. Користећи ликове и односе америчке провинције, Јелчић пародира савремену, владајућу, домаћу малограђанску стварност. Прожимајући фикцију и театарску зби-

љу, што је његова карактеристична визура, створио је стилизовану, преуховиту представу, са ненадмашном Јадранком Ђокић, Алмом Прицом, Луком Кнезом...

„Моје тужне монструме“ новосадска је публика видела у оквиру овогодишњег Стеријиног позорја. Представа ступа у отворени дијалог са претходним Матишићевим текстом, „Људи од воска“, користећи ликове и познате ситуације, али водећи их у будућност или проширујући контекст. Овога пута главни лик, који повезује три различите приче у оквиру омнибуса, несумњиво алтер его писца, добио је и име које му припада – Мате. Настављајући да се поиграва односом „истине“ и уметничке истине, као и порозном, неухватљивом границом између фикције и факције, у игри која га очигледно забавља, Матишић иде корак даље, па поред тога што ликове из живота уводи у драму, сада и ликове из драме уводи у живот. Иронично, аутоиронично, да би театар претворио и у приповедаоницу, отворивши простор болним и трагичним темама из заједничке скорашње историје. Јер проблем „истине“ и истине не постоји само у уметности, он је свом тежином присутан и у животу, у причама и предобрама које се проносе од уста до уста. Нека скривена силовања и убиства, овом представом су проговорила као свирала о ушима цара Трајана, суптилном мешавином комичког и дубоко трагичног.

Тауфер са пуним поштовањем, реалистичким проседеом прати писца, ослоњен на врхунску глумачку екипу, првенствено фантастичну Јелену Михољевић, која се кроз три приче трансформише у три сасвим различита лика. Живко Аночић, у улози Мате Матишића, испунио је тежак задатак пасивног посматрача, коме се живот најчешће дешава у много већој мери него што би му пријало.

У Сатиричном казалишту Керемпух гледамо „Смрт на допусту“, такође ауторски пројекат једног редитеља, у овом случају Кокана Младеновића, рађен по мотивима Сарамаговог романа „Колебање смрти“. У брехтијанској естетици, сатиричан и горак поглед на функционисање једног (вероватно сваког) државног апарата, којим се разоткрива спрега цркве, државе и

криминала, допуњен је локалним значењима, до којих је дошао читав ансамбл заједно са редитељем.

Сви до сада поменути аутори су осведочени редитељи, уз једног писца. Ипак, драгоценост оваквих сусрета огледа се у откривању нових имена. Ове године био је то Вид Хрибар, млади свестрани уметник, који је по свом тексту „Хироми“ режирао представу у Театру &TD, копродукцију са Радио Театром (нама знане као Нина из дуета са Краљем Чачка) Бајсић. Мала, једноставна породична прича, која кроз три мушкарца, припадника три генерације – кроз деду, оца и сина – пропитује живот наш обични, свагдашњи, кад у њега, као коректив, уђе Јапанка Хироми. Топла, паметна, драгоценца „мала“ представа.

„Правила су једноставна“ Марине Петковић Ликер, у продукцији Уметничке организације *Четиверорукка*, реферише се на време изолације током пандемије Ковида. Та околност се не помиње, нити је морате имати на уму да бисте пратили ову храбру представу, узбудљиву у њеним безобразно дугим тишинама, неразјашњеним уласцима и изласцима четири мушкалика у камерни простор са столом, четири столице и прозором. Необјављена поезија Влатке Валентић замењује дијалог, музика која допире из неке друге собе га употпуњује. Простор и време су неодредиви, сведочите протицању неких обичних, наших сопствених живота, и тај аспект је довољан да изазове снажну вибрацију у гледаоцу, као и дубоку емпатију према ликовима. Са сугестивном преданошћу и високом концентрацијом то су Маро Мартиновић, Фабијан Комљеновић, Свен Медвешек и Матео Видек.

Ауторски тим и ансамбл представе лауреати су годишње Награде хрватског глумишта за посебан допринос позоришној уметности.

Уз нови циркус и плесни театар, музички програм Нине Бајсић и Вида Хрибара обогатио је овогодишњи кратки поглед у хрватски театар, чија оффсцена изазива благу љубомору код гледалаца са ових наших простора.

„Заборави на Дулсинеју“, продукција Triko Cirkus Theatre, Cirk Pozor i Canto, забавно је поигравање са



Из представе **Заборави на Дулсинеју**, фото: Јасенко Расол

култним литерарним насловима. Плесни театар, уз живу музику, водвиљски супротставља групу клонових гомили класичних цитата – погрешно пренесених.

„Можеш бити све што желиш“, Иване Вуковић, продукција Кунст Театар и Уметничка организација Пунктум, пропитује живот, снове и проблеме две не више девојчице, а још не ни жене. Проблеми су универзални, али и локално хрватски, попут појаве „клевачаца“ који по трговима моле за „чедност“. Мрачно-хуморна прича разоткрива опасности мачо света, које последично изазивају револт, бес, цинизам и агресију код девојака, на самом почетку њихових живота.

„Кабаре фатал“ Матее Билоснић, продукција Уметничке организације Трас Студија и Кунст Театра, маркира императив *новой* и последични тренутни заборав, пародирајући уметничке изразе 20. века, формом кабарета, кроз изговорену реч, покрет, циркус и музику.

Разноликост и аутентичност основне су одлике шоукејса, који већ 20 година организује Хрватски ИТЦ центар. И неминовно се поставља питање – где смо ми? Шта ради наш ИТЦ центар, односно зашто не ради?

Пише > Сашо Огненовски

Чврстим корацима до европског позоришног контекста

О првом шоукејсу Загребачког казалишта младих

Велики драматичар и прозни писац Антон Чехов једном је рекао: „Требало би да осетите ток радости јер сте живи. Ваше тело ће се осећати пуним живота. То је оно што морате дати са сцене. Твој живот. Ништа мање. То је уметност: дати све што имаш.“ Загребачко казалиште младих је управо то: уметничко тело пуно живота. Свој први шоукејс организује у време када у овом позоришту живе различити позоришни аспекти, различити начини размишљања, али и у време када је његов глумачки потенцијал на изузетно високом нивоу. Овај позоришни шоукејс је избор актуелних представа које су пресек рада ове позоришне куће: „Браћа Карамазови“ Ф.М. Достојевског у режији Оливера Фрљића, „Младост без Бога“ по роману Едена фон Хорвата и инспирисана „Херојима“ Франка Бифоа Берардија у режији Борута Шепаровића, „Дванаеста ноћ“ инспирисана драмом Вилијама Шекспира у режији Гжегоржа Јаржине и „Ајхмана у Јерусалиму“ по тексту и режији Јернеја Лоренција.

Оно што инспирише у овом позоришном животу јесте велика разноликост редитељских приступа и актуелност тема којима се баве. Од великог је значаја актуелизација великог романа Достојевског, где су

иронични супстрати део прилично болне транспозиције љубавног лицемерја и бездушног злочина у време када Русија доживљава своје класно и друштвено дно. Кроз свој редитељски рукопис Фрљић врло отворено и храбро говори о преношењу тог дна у данашње дане, извлачећи отровне контексте који су применљиви на данашње потпуно нелогичне, али застрашујуће неслоге, а филозофска расправа претворена у постдрамски позоришни чин под називом „Ајхман у Јерусалиму“ такође је од великог значаја. У питању је представа која је иницијално инспирисана делом Хане Арент „Ајхман у Јерусалиму: банализирање зла“, што даље отвара питања о геноциду и логици кажњавања починоца – редитељска визија која продира у данашње апсурде када су у питању масовна изумирања. „Дванаеста ноћ“ је представа која је инспирисана веома интересантном нити амбивалентности у Шекспировој комедији, нити коју Јаржина развија у ригидну родну травестију, аспект који је и дискутабилан, али и веома слојевит и аспект који савршено реферише данашњу родну реконструкцију, док је „Младост без Бога“ Борута Шепаровића вивисекција горућих проблема младих људи који се даве у друштвеним олујама које

Из представе **Ајхман у Јерусалиму**, фото: Марко Ерцеговић

стварају насилни састојци друштвених мрежа, лажне вести и њихове интриге. Иако инспирисане предлошцима, ове две драме су веома интересантна интерпретација онога што чини проблематичну шему двадесет првог века, шему која заправо повремено личи на агенду са крајњим циљем делегитимизације људске egzистенцијалности.

Борут Шепаровић, Оливер Фрљић, Гжегорж Јаржина и Јернеј Лоренци редитељски су антиподи који отварају паноптикум различитости једне позоришне институције чије су поруке суштинске и од изузетног значаја.

Из представе **Браћа Карамазови**, фото: Марко Ерцеговић

Али први шоукејс Загребачког казалишта младих пред казалишне госте из Европе донела је и велики број глумачких остварења који су одушевили својом умећем, као што су: Димитриј Карамазов Уга Коранија, Иван Карамазов Дада Ћосића, који је такође одушевио својим Оливијом/Оливија, Ангела Рамљак као Орсина/Орсина и наравно фасцинантна колективна глума у представама „Ајхман у Јерусалиму“ и „Младост без бега“.

Загребачко казалиште младих дуги низ година узбуђује позоришну јавност представама чије поруке и актуелност фасцинирају. Овај шоукејс је пресек дубоког позоришног ангажмана који се свакако наставља у њиховим даљим пројектима. Велики казалишни и филмски глумац Виљем Дефо једном је рекао: „Велико позориште је изазов за начин на који размишљамо, потиче нас да маштамо о свијету којем тежимо“, а Загребачко казалиште младих је управо то – храброст, уметност и изазов.



ТЕОРИЈА

Судна

Пише > Маре Јанакова Грујић

Град Рабут долине

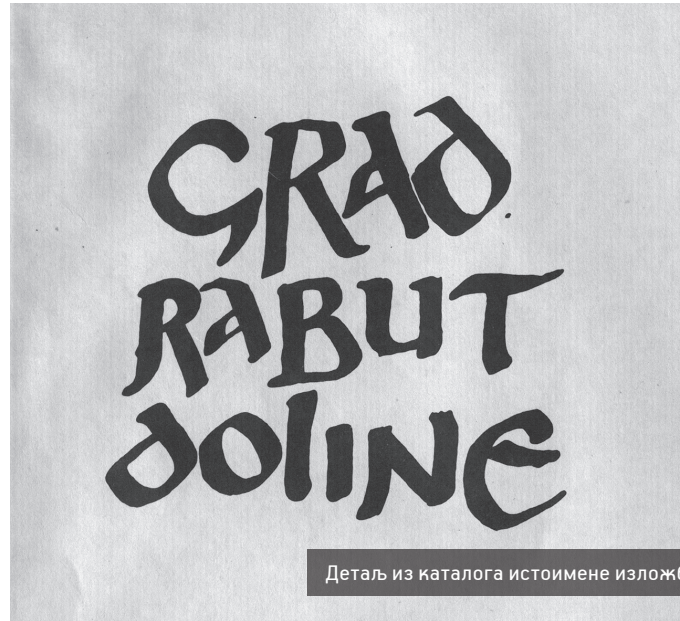
О представи-предавању „Град Рабут долине“
Богдана Богдановића на 14. БИТЕФ-у

На самом почетку осамдесетих, моји пријатељи, организатори Београдској интернационалној театарској фестивала (БИТЕФ), предложили су нам да за еминентну публику – у Београду се баш тада одржавао и неки важан конгрес под покровитељством UNESCO-а – прикажемо један свој карактеристичан школски дан. Не као позоришну представу, разуме се, већ као радионички истраживачки процес који је, према пропозицијама и пре, проишао у вербалним и цртачким дијалозима.

Богдан Богдановић, Уклетни неимар

Тачно у подне тог топлог септембарског дана отпочео је петочасовни „школски час“ у форми представе-предавања¹⁾ под називом „Град Рабут долине“ као саставни део четрнаестог дана БИТЕФ-а.

1) Према савременим теоријама извођења, изведба би највише одговарала форми „представе-предавања“ (енгл. *lecture-performance*, в.: Павис, П. (2021), *Речник извођења савременог позоришта*, Београд: Битеф и Слио, 272–273). Изведба је, међутим, у време свог настанка називана са неколико термина, и то као: *симулационо-хеурисичка игра* (Богдан Богдановић), *ликовна акција* (од стране оних који су о догађају писали у тадашњој штампи), *хејенини* (билтени 14. БИТЕФ-а), *архитектонско-ликовни хејенини* (15. Билтен 14. БИТЕФ-а).



Детаљ из каталога истоимене изложбе

Десило се то у дворишту Алтернативне сеоске школе за филозофију архитектуру у Малом Поповићу, код Раље надомак Београда. Тај 28. септембар 1980. био је само једнодневни „одломак“ хеуристичке игре која се у овом космајском селу одвијала током летњег семестра са Богдановићевим студентима архитектура. За Експерименталну радионицу ове школе ово није био први пут да „произведе“ овакву игру – оне су се у образовној факултетској пракси проф. Богдановића



Билборд на београдском тргу Славија који најављује 14. БИТЕФ

рађале још од почетка 1970-тих, али је поменуте године створен догађај који је својим ликовно-перформативним вредностима превазишао сврху за коју је направљен. Видевши изложбу о овом пројекту у Ликовној галерији СКЦ-а током јуна 1980. године,²⁾ коју је пратила и једна изведба – радионички дан у Малом Поповићу, Мира Траиловић и Јован Ђирилов упутили су позив да учесници припреме представу специјално за БИТЕФ те године. Пишући уводни део каталога фестивала, двоје поменутих уметничких директора разграничила су је од главног програма и представа 14. БИТЕФ-а, тиме што је студентски хепенинг³⁾ сврстан

2) Изложба „Град Рабут долине“ отворена је 17. јуна 1980. и састојала се од поставке цртежа и фотографија, пројекције слајдова, видео радова, слободног цртања, филмова, музике, који су оригинално настали током четрнаестодневне „симулационо-хеуристичке“ истоимене игре у Малом Поповићу.

3) У самим билтенима 14. БИТЕФ-а који су пратили догађај (Билтен бр. 13 и бр. 15) изведба је названа хепенингом. Теоретичарка Е. Фишер Лихте хепенинг сврстава у културалне изведбе (cultural

van конкуренције, и описали су је кратко и једноставно као „једну фазу студијског програма која се додирује са сценском уметношћу, али ипак остаје у сфери оног што истражује“, ⁴⁾ као и да се служи „изразом који је на граници ликовног и позоришног“. ⁵⁾ За актуелни слоган фестивала „Између реализма и апстракције“ био је ово *de facto* врло одговарајући допринос. Гранични простор два поља (модуса, принципа, света...), односно простор „између“ био је, дакле, заједничка преокупација и за Богдановићеву представу, и за 14. БИТЕФ уопште.

1. О СЕОСКОЈ ШКОЛИ ЗА ФИЛОЗОФИЈУ АРХИТЕКТУРЕ

Када се 1970. године проф. Богдан Богдановић вратио са студијског путовања по Америци, на Архитектонском факултету дочекала га је клима коју је проценио као погодујућу за реформу наставе (посебно после Студентских демонстрација 1968. године), коју је одавно прижељкивао увиђајући мане дотадашње наставе, али и архитектонске праксе уопште. Његовим избором за декана те године, званично је отпочела реформисана настава под називом *Нова школа архитектуре*. Ова реформа имала је колико присталица, толико и ватрених противника, па се, након две уписане генерације студената, њени принципи доводе у питање и напуштају. Услед тога, Богдановић трага за местом на коме би могао да спроводи несметано свој принцип наставе, и 1976., у комплексу старе напуштене сеоске школе у Малом Поповићу на Космају, отвара Алтернативну сеоску школу за филозофију архитектуре. Школа ће радити пуних четрнаест година, све до краја девете деценије. Курс који су у њој студенти похађали

performances) а њихов настанак у 1960-те; хепенинг је форма за-снивана на интеракцији између публице и уметника (Fischer-Lichte, E. (2014) *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. New York-London: Routledge, 164).

4) Уводни текст Мира Траиловић и Јована Ђирилова, у: Каталог 14. БИТЕФ-а, Београд 1980, стр. 5–6.

5) Исто.

представљао је део редовних студија Архитектонског факултета, тачније изборни курс *Симболичне форме*, у оквиру предмета *Посебни проблеми пројектовања*. Похађали су га студенти који су били одабрани на основу „приступног“ рада који је имао форму писаног есеја обogaћеног цртежима. У овој експерименталној школској радионици, организованој по свим принципима слободне школе, није било стриктних правила, уобичајеног архитектонског цртачког прибора (лењира, шестара и сл.), индивидуалних цртаћих столова, фиксног распореда часова, није било ни испита, ни оцена, ни диплома. Уместо класичне библиотеке, једина литература је била „деблокирана машта“, и две књиге Платонових дијалога: *Тимеј* и *Криџија*. Рад се одвијао по принципу истраживачке игре, било у учионици – адаптираној згради старе школе, било у природи – њеном дворишту, сеоским ливадама, шумама, слободном простору. На великим дугачким таблама и зидовима школе цртало се руком, уз помоћ креде, колективно – сви су радили на свачијим цртежима. „Симболичне форме“, као назив предмета који се похађао, значиле су увођење студената у свет симбола, чудесан свет преносног значења ствари, архитектонских али и уопште. Студенти су, потом, почели да формирају сопствене симболе, цртајући, разговарајући, компоновајући и изводећи музику, правећи костиме, фотографије, филм. Слободно постављање симбола, њихово одгонетање и имагинацију, најбоље описују Богдановићеве речи: „Све се пресијавало у измаглици неког новог, помало и хуморног смисла и уводило је у заносне игре ослобађања заробљене маште... градили су се, кроз причу и цртеже, обриси задивљујућих цивилизација, градова, велелепних здања ни на небу ни на земљи“.⁶⁾ Према речима Богдановића, искуство алтернативне школе у Малом Поповићу, базирало се на „експерименталним моделима имагинарних цивилизација и вилинских градова, што смо их, играјући се, моји студенти и ја гради-

ли“.⁷⁾ „У њој смо, моји одабрани студенти и ја, трагали за заједничким успоменама на градове и градитељство које нисмо видели нити смо могли видети... игра сећања давно заборављеног сећања“.⁸⁾ У школи је постојала и „зелена кутија“ у коју су ментор и студенти убацивали папириће са записаним сновима, импресијама, цртежима, што указује на јасну надреалистичку ноту уметничког живота ове заједнице. У Мали Поповић се одлазило по потреби курса, не свакога дана, и одлазак је био по принципу слободне воље студената – но, студенти су увек одлазили врло радо и у великом броју.⁹⁾

2. ИСТОРИОГРАФСКИ ОКВИРИ ПРЕДСТАВЕ

У документационом фонду 14. БИТЕФ-а (1980) који се чува у Историјском архиву Београда као део легата који је уступљен овој институцији, грађу чине хемеротечки, фототечки и библиотечки извори.¹⁰⁾ Известан фототечки фонд постоји и у Архитектонском центру у Бечу, коме је Богдановић завештао читаву своју заоставштину. Значајне податке о раду Сеоске школе и самој представи пружа аутобиографски спис „Уклети неимар“. Међутим, како ово наведено није било довољно да сагледамо целовиту слику ове комплексне представе, приступљено је интервјуисању њених учесника и гледалаца, на основу чега су добијена драгоценна сведочанства за реконструкцију овог јединственог догађаја.¹¹⁾

7) Исто, стр. 107.

8) Исто, стр. 191.

9) Исто, 189–190.

10) ИАБ (Историјски архив Београда), фонд „14. БИТЕФ“: К–79/XIV.

11) Интервјуисане личности: арх. Борјана Николић (Београд), арх. Драган Живковић (Београд), арх. Гоша Крумов (Београд), арх. Марина Докмановић (Београд), арх. Зоран Радоњић (Краљево), проф. др Радивоје Динуловић (Нови Сад), Биљана Томић Денегри, арх. Мирослав Перковић (Барселона, Шпанија), арх. Јулија Сингер (некада Петровић, САД), арх. Снежана Литвиновић (САД), арх. Вениа Ђурић (некада Петровић, САД). Овом приликом ауторка рада упућује свима њима велику захвалност. Посебну захвалност дугујем Мирославу Перковићу и Борјани Николић, који су ми и уступили грађу.

6) Bogdanović, B. (2001) *Ukleti neimar*, Split: Feral Tribune, str. 189 (аутобиографско дело Б. Богдановића).



2.1. ОРГАНИЗАЦИЈА ПРЕДСТАВЕ У ОКВИРУ БИТЕФ-А

Из сачуваних библиотечких извора, превасходно Билтена који су пратили 14. БИТЕФ, сазнајемо опште податке о припреми, најави и медијском праћењу представе. Како је било најављено у Билтену број 13. од 27. септембра 1980, публика за представу била је превезена организованим аутобусима који су кренули тог дана у 10.30 h испред Атељеа 212. У истој публикацији је једна од вести била и упутство како личним возилом стићи до Малог Поповића. У Билтену издатом дан након одржавања представе, од укупно девет вести, чак шест је посвећено „Граду Рабут долине“. Оне се односе на састав публике (рецимо, вест да се делегација Кинеза, која је била у то време у Београду на конференцији UNESCO-а, обрела на представи у Малом Поповићу, при чему је у њено име друг Чен поздравио представу као догађај који „доприноси миру, слободи и равноправности међу људима“, или долазак београдских клокотриста на представу који су том приликом Богдановићу уручили и награду „Љубиша Јоцић“) и њене активности пре почетка представе (посета традиционалне сеоске свадбе у оближњој кући – коју је на лицу места одлучио да спроведе Јован Ђирилов, слајд

пројекција Богдана Богдановића уз објашњења како је настао „Град Рабут долине“, или служење гостима традиционалних српских специјалитета – шљивовице и топлих лепиња).¹²⁾ Представа је, у оквиру најаве и праћења БИТЕФ-а, врло прилежно пропраћена у дневној и недељној југословенској штампи.¹³⁾ Представа је била снимана, и на видеу и на магнетофонској траци, али је до данас сачувана само ова друга. Из калкулације направљене за Управу БИТЕФ-а од стране Богдановићеве групе, сазнајемо многе значајне детаље о реализацији костима, шминке, артефаката, инсталација за музику и цртање, као и о току и снимању представе.¹⁴⁾

2.2. ИЗБОР ТИМА УЧЕСНИКА И ПОДЕЛА УЛОГА

Учесници представе у Малом Поповићу били су одабрани студенти четврте године Архитектонског факултета, који су код професора Богдановића похађали предмет *Посебни проблеми пројектовања*, и у оквиру њега изборну област *Симболичне форме*. Били су то: Миљана Марковић, Вељко Ник Николић, Драгана Стефановић, Јулија Петровић, Венита Петровић, Михаил Перовић, Ђорђе Павловић, Тома Братић, Марина Докмановић, Мирослав Перковић, Владимир Ивановић, Драган Мирковић, Ивана Медаковић, Гоша Крумов, Биљана Танић, Срђан Алексић.¹⁵⁾ Маске и костиме урадио је студент Срђан Алексић, а музику, као веома важан стожер представе,¹⁶⁾ Вељко Ник Николић

12) Међу гостима представе били су: Мира Траиловић, Јован Ђирилов, Соја Јовановић, Бода Марковић, Јадранка Винтерхалтер, Весна Богуновић, Јасмина Тешановић, Слоба Заре, Биљана Томић и др.

13) *Само један нервни слом*, НИН 7. 9. 1980, стр. 35; 14. БИТЕФ. *Нови позоришне тенденције*, Политика 27.9.1980; Радошевић, М., *Нови реализам и шрајања*, Политика 12. 8. 1980; *Веће уписујево домаћих иредсјава*, Борба 29. 7. 1980.

14) Калкулација, куцана на два листа, сачувана је у оквиру поменуте документације у ИАБ.

15) Каталог 14. БИТЕФ-а, Београд: Битеф, 1980.

16) Срђан Алексић је син вајара Градимира Алексића. Још на почетку студија истакао се као врстан цртач. Он је потписао и дизајн

и Срђан Алексић.¹⁷⁾ Сви они су предствљали одабране „глумце“ међу полазницима Алтернативне школе, који су се до тада доказали у имагинативно-уметничком раду њихове експерименталне радионице. Богдановић је, такође, студенте одабрао и по њиховим способностима у перформативном смислу. Представа се припремала неколико дана унапред, када су прављени костими, маске, накит, техника имагинарног града, сценске инсталације, музички инструменти и сл., и при томе свако је имао своја задужења, али су иста и колективно делили. У смислу улога у самој представи, било је три главне групе учесника: музичке, цртачке и радне. Прва се бринула за продукцију музике, друга и најбројнија за исцртавање (односно стварање, грађење) обележја предметне цивилизације, а трећа је на лицу места правила оруђе, оружје, технику и сличне предмете, извршавала обреде, демонстрирала језик и веровања ове измишљене културе. Улоге су биле надовезујуће и колаборативне, што значи да је свако могао радити све, што је било посебно видљиво на цртачком делу – групним ангажманом настајао је један и јединствен цртеж, који се непрестано надопуњавао – ово необавезно „шарабатање“¹⁸⁾ претварало се, мало по мало, у врло пажљиву, чак педантну разраду свих главних елемената рабутске цивилизације.

.....
монументалног плаката изложбе „Град Рабут долине“ у СКЦ-у из исте године.

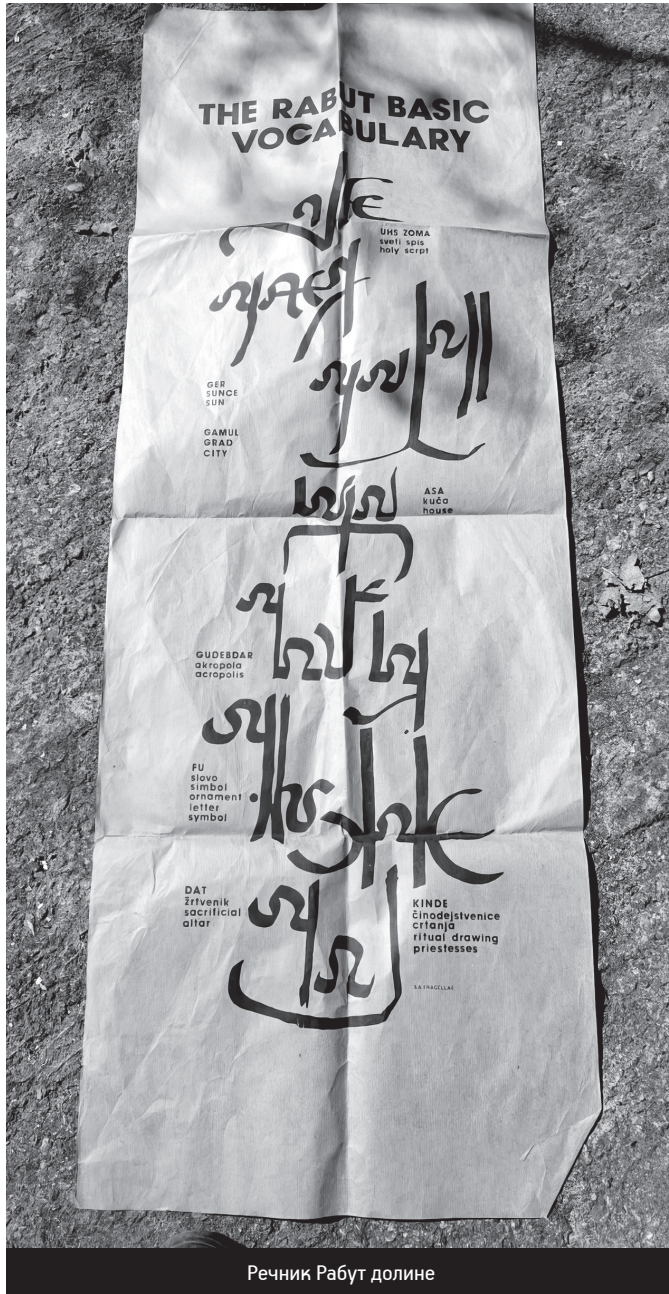
- 17) Ова двојица студената у тренутку реализације представе „Град Рабут долине“ имали су већ запажено музичко искуство, јер су још 1974. године основали групу „Гандхарва“ (неколико година касније преименовану у „Институт“). Група је, осим класичних, користила и традиционалне инструменте, а у представи се истакла по сопственим, оригиналним инструментима од најразличитијих материјала. Вељко Николић, познатији као Папа Ник, сматра се једним од покретача *world music* правца у Србији. Захваљујући њему, група *Инстишјуиш* трајала је све до његове смрти, 2023, стварајући музику слободног духа која се у најширем смислу може назвати алтернативни, експериментални етно-џез, са великим утицајем афричке, индијске и балканске музике.
- 18) Богдановићев израз којим је описао управо ово колективно хеуристичко цртање (иначе представља стару српску реч која значи жврљање, шкрабање).



3. КОНЦЕПТ ПРЕДСТАВЕ

На 14. БИТЕФ-у студенти Архитектонског факултета под менторством Богдана Богдановића приказали су једну фазу студијског програма, односно симулационо-хеуристичку игру – симболичну форму града Рабут долине. Ова сајт-специфик представа,¹⁹⁾ измештена је из позоришног простора у слободан простор дворишта сеоске школе. Изведбени експеримент састојао се од конструисања непостојеће цивилизације, измишља-

-
19) Павис, П. (2021) *Речник извођења савременог позоришта*. Београд: Битеф и Clío, 199.



Речник Рабут долине



Настанак групног цртежа на представи

ња њеног језика, Пантеона, етнологије, архитектуре и градова... „Модел одигране цивилизације дефинише синопсис порекла и исцртава у главним цртама праисторију заједнице, њена веровања, породицу њених богова, а напоредо са тим оцртавају и основне социјалне дијаграме на којима заједница изнутра почива. Са гледишта теорије архитектуре посебно су важне оне стране модела које довољно читљиво, узрочно-последично повезују замишљену технику и свет имагинарних представа о њеном пореклу, смислу и дејству. Пошто је, као и у стварности, хипотетично писмо најлакше уочљива семиотичка пројекција читавог модела, то се и технологија игре заснива управо на постепеном успостављању једног заједничког система знакова и њихових конотација“.²⁰⁾

Измишљена цивилизација Рабут долине, дакле, имала је своје писмо и речник, чији знакови су колективно, кохерентно, колаборативно писани тј. цртани

20) Цитат из синопсиса изложбе „Град Рабут долине“ одржане јуна 1980. године у СКЦ-у (на плакату изложбе).

током представе на дугачкој табли у дворишту, али и симулирани музиком и разним радњама током одвијања хепенинга. Јер, група је, за својих годину дана постојања предмета *Симболичне форме* на Архитектонском факултету, имала и основни речник појмова своје цивилизације, као прве наговештаје свог језика, као и своја божанства, музику, друштвено уређење, ритуале и храмове, своју врло архаичну технику, алате... Ове измишљене именице и неки врло звучни глаголи могли су се видети нацртани и чути у представи, означавајући примарне појаве и типичне ситуације живота Герана. Осим тога, у представи су обилато коришћени гестови. Музика је чинила изузетно значајан елемент изведбе.

3.1. ДЕФИНИЦИЈА ИГРЕ У УМЕТНИЧКОМ КРЕДУ БОГДАНА БОГДАНОВИЋА

На плакату изложбе *Град Рабуш долине* одржаној неколико месеци пре истоимене представе на БИТЕФ-у, ментор Богдановић са студентима је записао: „Игре имају за циљ да помогну успостављању изнутра повезаних модела давнашњих али измишљених цивилизација, и да, за сваку од њих, доведу у активан однос свет објекта са светом представа које ‘артефактичку стварност’ етиолошки приказују метафорама, алегорјама и митовима“.²¹⁾ Такође, остало је забележено да прихватајући љубазан позив да у оквиру овогодишњег БИТЕФ-а „прикажу један дан свог имагинарног живота“, а „будући да услови ове наше игре не дозвољавају да се било шта понови / јер се ни живот, чак и игром пресликан, никад, ни за дан, не понавља! /...одлучили су да овога пута одиграју своје сопствене чукунунуке...и да над пепелом свог света и над рушевинама славног града, које је већ увелико захватила прашума, отпочну обнову његове старе славе“.²²⁾

21) Плакат за изложбу „Град Рабут долине“ одржане у Ликовној галерији СКЦ-а јуна 1980. године (једини примерак плаката сачуван у јавним институцијама налази се у Библиотеци Матице Српске).

22) Менторове белешке, публиковане у: Билтен број 14, 28. септембар 1980, Београд.



Двориште Алтернативне сеоске школе у Малом Поповићу док се одвијао догађај

Игра је изузетно значајан, слободно можемо рећи круцијалан фактор у стваралаштву Богдана Богдановића. У простору градилишта споменика, конципираним као игралиште односно „чаробни круг“, била је створена јединствена креативна синергија Богдановића и његове каменорезачке тајфе, у којој је он био катализатор кроз машту, игру и спонтаност. Игра, и то хеуристичког типа, заснована на креативној размени и симултаном допуњавању уметничко-занатског искуства, представља врло оригиналан уметнички процес у споменичкој архитектури и уопште супротност са уобичајеним виђењем стваралаштва као индивидуалног прегнућа у коме уметник има почетну и крајњу реч у настајању споменика, и чије изведено решење не садржи промену или показује незнатан искорак у односу на идејно. Богдановићеви меморијали настајали су кроз динамичан и радикалан процес игре, у креативној синергији са осталим „играчима“ на градилишту, и чинили су је вербални и цртачки дијалози, дискусије, размена искуства, надоградња мишљења, ревизија идеја, слободно маштање, ритуали... Не само да је створено на темељима и принципима игре, Богдано-



Сцена из представе

вићево дело, замишљено као изразито полисемично и егзистира на начин игре – она је основа његовог читања, ре-интерпретације, интеракције са светом, односно читаве своје егзистенције.

3.2. СЦЕНСКИ ПРОСТОР ПРЕДСТАВЕ

Осма деценија протеклог века представљала је за БИТЕФ време у којем је позоришни простор био једна од основних истраживачких тема.²³⁾ Још од 1971. године, у уводнику Алманаха петог БИТЕФ-а, наведено

23) Идеја о изласку из позоришне зграде и утврђивању сценског простора у различитим „профаним“ окружењима појављује се у модерном позоришту као једна од линија разматрања концепције позорнице и релације између сцене и аудиторијума. Комуникација глумаца са гледалиштем се успоставља другачијим средствима, сценски простор је „разбијен“, а нови дух и карактер архитектонске структуре театара постављени су као основа многих истраживања друге половине двадесетог века. Уз деловање различитих експерименталних трупа, такође, везан је и рад на архитектонским реконструкцијама постојећих непозоришних простора за театар. Овакви пројекти су у ликовном, социјалном, па и функционалном погледу често били занимљивији од наменски дизајнираних позоришних објеката.

је „разбијање форми сценског простора“ као једна од три основне теме истраживања фестивала.²⁴⁾ Већ те године, шест од укупно петнаест представа фестивала игра се у „непозоришним“ просторима, што говори да је преокупација аутора била да пронађу и уреде алтернативне просторе за функцију позорница. Тенденција ће се наставити и током наредних година.²⁵⁾ Године 1980, када је настала представа „Град Рабут долине“, чињеница да би се догађај одвијао у Богдановићевој алтернативној школи у Малом Поповићу, која је до доласка Богдановића представљала простор напуштене, угашене сеоске школе, била је један од пресудних фактора за фестивалску селекцију.

Према Шекнеровој класификацији савремених позоришних простора, позорница представе „Град Рабут долине“ припада моделу Ц односно позоришту амбијента.²⁶⁾ Овај тип позоришта Шекнер описује као место где се „простор за извођење и простор за гледање мешају“, дакле као „колаборативан“ простор у коме „радња тече у многим правцима и нема ‘страна’ које аутоматски поделе публику од посматрача“.²⁷⁾ Управо тако је био организован простор представе, смештен у дворишту школе. Публика се налазила, стојећи или седећи на трави, са свих страна дворишта и објекта, и чак се повремено креатала – улазила у школски објекат, силазила у подрум да види огњиште са ватром, пела се на

24) Алманах 5. БИТЕФ-а, Београд 1971.

25) Више о томе в: Динуловић, Р., Амбијенталне позорнице БИТЕФ-а, у: *Зборник радова ФДУ*, бр. 3, Београд 1999, 65–77.

26) Ову класификацију Ричард Шекнер објавио је у оквиру програмско-теоријског текста *О гизајну средине* публикованом у Прагу 1971, у оквиру које он уводи 3 модела позорнице: Модел А или ортодоксно позориште (укључујући и отворене сцене), Модел Б или конфронтационо позориште, и Модел Ц или амбијентално позориште (в. превод текста у: *Алманах 5. БИТЕФ-а*, Београд 1971). О Шекнеровом амбијенталном концепту видети: Шекнер, Р. (1992), *Ка постојмодерном позоришту*, Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 1992 (већина есеја на тему о којој је реч преведена је из Шекнерове књиге *Environmental theater*, New York: Hawthorn Books, Inc., 1973).

27) Алманах 5. БИТЕФ-а, Београд 1971.

таван. У средини, али и паралелно њој, била смештена сцена са учесницима – оваквом концепцијом простора гледаоци су заправо имали улогу учесника. Концепт сцене подсећао је делимично и на античко позориште, које је било на отвореном и са кружно, тачније овално, постављеним гледалиштем, али је ову хепенинг-сцену од традиционалног позоришта раздвајало то што није подразумевала стриктну поделу простора на публику и извођаче. Редифинисан однос између сцене и гледалишта на Богдановићевој изведби, и та њихова међусобна флуидност, дала је посебан, врло авангардан тон изведби. Публика Рабута је била толико близу извођачима да их је могла додирнути, као и њихове артефакте, видети њихову шминку, необичну папирнату одећу... Та нова перцепција публике створила је, такође, и нову идеју о телу – тела глумаца више нису била део слике или призора, већ су се кретала кроз тродимензионални простор. Различити гледаоци видели су глумце из различитих углова, и могли су се померати. Тако изблиза, сви ови елементи наглашавали су позоришну ситуацију: представа није имитирала стварност, већ је то била. Семиотичка тела глумца су се повукла у позадину, а појавна тела су издоминирала. Преко својих појавних тела утицали су на тела гледалаца. Глумци и гледаоци су тако постали свесни свог телесног присуства.²⁸⁾

Концепција сцене под ведрим небом и уопште амбијенталног театра *Грага Рабуџи долине* везана је за искуство Јержија Гротовског и његовог „сиромашног позоришта“,²⁹⁾ Еуђенија Барбе и његовог *ODIN* театра као и *ISTA*

28) Према теорији Е. Фишер-Лихте (Fischer-Lichte, нав. дело, 121).

29) Гротовски и његов концепт „сиромашног позоришта“ залагали су се за театар лишен свих сувишних детаља, а у центру уметничког извођења био је однос глумаца и гледалаца. Њихова идеја да сваки предмет може бити дочаран снагом глумачке игре, блиска је идеји Рабута, у којој ова цивилизација у представи остаје невидљива и треба да се дочара уз помоћ једино симболичких артефаката и музике, као јединих градивних елемената.

школу,³⁰⁾ као и *Ливини шеатра*.³¹⁾ Ове значајне позоришне школе потенцирале су, исто као Рабут, колективни рад у позоришту, еклектички стил представа са комбинацијом утицаја најразличитијих светских култура, као и само истраживање културе кроз интер- и транс-перспективе.

Сцена је представљала измишљени град Гер, са цивилизацијом која обожава Сунце, која је никла у долини свете планине Рабут. Постављен, дакле, под отвореним небом, догађај се одвијао по лепом сунчаном дану поподне, у укупном трајању од око пет сати, до вечерњих сати – када су упаљени фењери, свеће и бакље како би осветлили простор. Према теорији Фишер Лифте, пролазни карактер просторности највише долази до изражаја у атмосфери представе.³²⁾ Промена просторности у *Грагу Рабуџи долине* била је условљена покретањем публике, чиме се мењала спацијалност, али и променом доба дана и падањем вечерњег мрака.

Музички параван, односно инсталација у оквиру сценографије, био је постављен наспрам објекта школе, на другој страни дворишта. Сачињавала су га стара метална бурад, најразличитије алатке намењене производњи звука, традиционални и модификовани инструменти намењени музици и обредима. Цртано је на дугачкој самостојећој табли (столарски направљеном штафелају посебно за представу) постављеној уз десну страну дворишта, односно уз мали објекат личног Богдановог атељеа, и то слободном руком уз помоћ креда. Дужине 7–8 м, то је била друга значајна просторна инсталација

30) Еуђенија Барбу и његов ODIN театар Богдановић је могао и видети у Београду, будући да су гостовали на БИТЕФ-у само четири године пре Рабута. На БИТЕФ-у су учествовали и 1969, као и 1986. године. Барбина школа позоришне антропологије ISTA основана је 1979. године, и утемељена на телесној интелигенцији и основама глумачке или плесачке технике кроз културну перспективу.

31) Америчка позоришна трупа основана убрзо након Другог светског рата која се супротставила бродвејској неонатралистичкој репертоарној и изведбеној поетици, представама које су најчешће стваране процесом тзв. колективне креације целе глумачке скупине, а велику важност придавали су његовану изведбеним импровизација.

32) Према теорији Е. Фишер-Лихте (Fischer-Lichte, нав. дело, 121).

сценографије, а по самој својој ликовности представљала је визуелну жижу простора – у контексту тога саму изведбу *Град Рабуџ долине* можемо посматрати и као својеврсну театрализовану изложбу. На њој настали идеограми и хијероглифи представљали су писмо измишљене цивилизације, којим су били исписани цели рукописи и „свете књиге“, али и много више од тога: то су биле визуелне манифестације сећања, које су могле представљати било шта од бића и ствари, или мисаоних појмова. Било је на њима и великог „ситуационог плана“ Рабут града, тргова, архитектонских и стилских детаља његовог градитељства, кућа (мегарона-земунца са отвореним огњиштима), представа камених идола, митских животиња, птица, обредних предмета... У самом средишту дворишта били су постављени артефакти цивилизације: алатке, оружја, хидротехничке и опсадне справе – све направљено ручно, од „штапа и канапа“, намењено одвијању ритуала, обреда, одбране града и сл.³³⁾ Неколико сачуваних фотографија, у којој извођачи учествују у обредима своје цивилизације, носе снажне асоцијације на ритуалне индонежанске представе са Балија или шаманских из Сибира.³⁴⁾

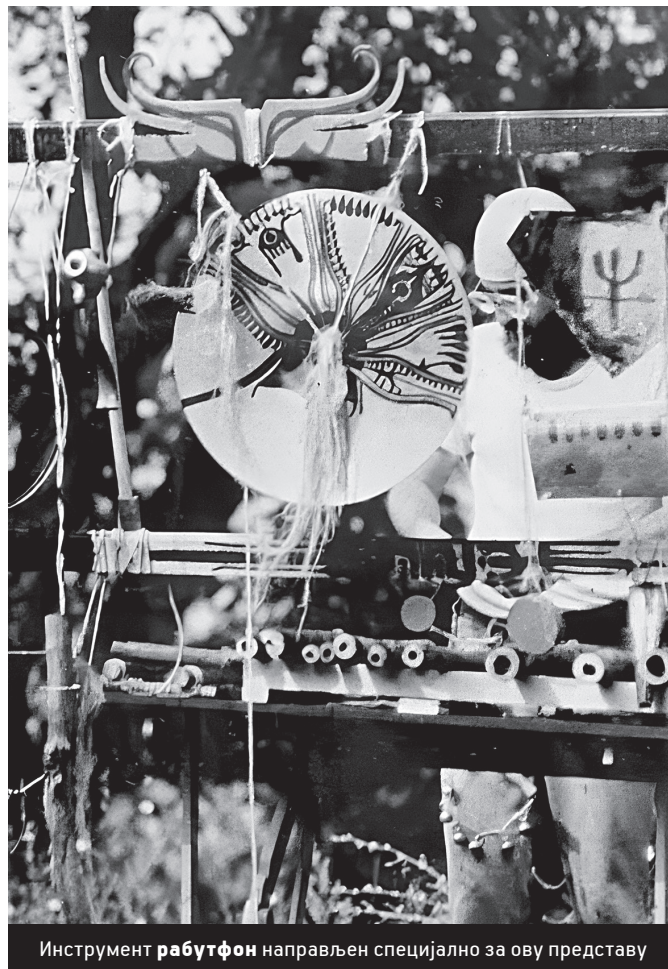
3.3. МУЗИКА ПРЕДСТАВЕ³⁵⁾

Тоналност *Града Рабуџ долине* у највећем делу заснивао се на музици која се уживо продуковала на посебној инсталацији у оквиру сценографије, и као таква, дакле у потпуно специфичној употреби и пласману, преставаљала својеврсну атракцију, спектакл изведбе. Говорни језик је био секундарне улоге, и заснивао се на изговарању публици непознатих речи ове (измишљене) цивилизације. Палету тоналности чинили су и оби-

33) Више о сценском дизајну као уметности в: Дадић Динуловић, Т. (2017) *Сценски дизајн као уметност*. Београд: Clío.

34) И Индонезија, а посебно Сибир, познати су по ритуалној природи уметности уопште.

35) Музика је још од Аристотела сматрана једним од шест елемената драме и одувек је присутна у свим типовима изведби. Према Е. Фишер-Лихте, тоналност је конститутивни фактор материјалности изведбе (нав. дело).



Инструмент **рабутфон** направљен специјално за ову представу

лати звуци који су долазили из природе, као и жамор, разговор публике која се, судећи по сачуваним фотографијама, прилично лежерно понашала током догађаја. Овај жамор, међутим, јасно је да је био условљен импресијама саме представе, и да је био део садејства публике и извођача, односно аутопоетичке повратне спреге као примарног услова за постојање представе.³⁶⁾

36) Према Ерики Фишер Лихте (нав. дело).

Бавећи се ре-креацијом изгубљене цивилизације града Гера, која је представљала имагинарну цивилизацију створену у експерименталној радионици Богдановићеве школе током летњег семестра 1980, коришћен је метод тзв „симболичких форми“. Основни медиј игре која се одвијала тих месеци у Малом Поповићу били су слајдови и цртежи, а многе сеансе су и снимане на видео или магнетофонску траку. Када су се уметнички директори БИТЕФ-а, Мира Траиловић и Јован Ђирилов, заинтересовали да ова истраживања постану представа на фестивалу, Богдановић је са својим студентима првобитну идеју проширио не само припремљеном сценографијом, маскама, него и додатком живе музике. Главна иновација *Рабуша* у процесу музицирања била је то што је цео репертоар „испоручен“ на асортиману инструмената сопствене, ручне израде као што су рабутфон, зожница и јагуарови бркови. Ова три инструмента били су заправо традиционални музички инструменти Рабут цивилизације и направљени су искључиво за ту прилику. Рабутфон, налик на металофон, био је повећи инструмент на коме се свирало (ударало, могуће и дувало) у стојећем ставу, као на клавијатури, а уместо металних плочица имао је шупља стабла различитог пречника. Било је и музичких инструмената у виду наразличитијих фрула, пиштаљки и трескалица од трске и исушених шупљих трава. Метална бурад, украшена карактеристичним симболима исцртаним кредом, била су значајан инструмент перкусије. Такође, ово је био први пут да је група користила традиционалне оријенталне инструменте као што су саз, зурна и табла. Аутори музике били су Вељко Николић Папа Ник и Срђан Алексић Фрапарега, који су у том тренутку већ имали вишегодишње музичко искуство.³⁷⁾

37) Пројекат *Град Рабуш долине* било је важно формативно искуство за Папа Ника и Фрапарегу, и самим тим пресудно за успостављање идентитета групе Институт. Снимак музике *Града Рабуш долине* (необјављен) сачуван је на магнетофонској траци у породичној заоставштини Николића.



Вељко Николић и Срђан Алексић док праве музику на води, око 1983.

Музички артефакти били су постављени на једном крају сцене, насупрот улазу у сеоску школу, у виду инсталације дуге 7–8 метара. Сама инсталација имала је асоцијације на инструменте традиционалне кинеске опере (окачен гонг, продукција музике као саставни део глуме и сл.). Према каснијем сведочењу музичких извођача, Николића и Алексића, њихова музика се тих година базирала на елементима примитивних племена, посебно са афричког поднебља.³⁸⁾

Музика Рабута имала је толико значајно место и улогу у представи, да је гледалац постајао истовремено и слушалац, као и да се на примеру ове представе у извесном смислу може говорити о „театрализацији музике“.³⁹⁾

38) Ђорђевић, О. (2012), *World music у Србији: првих тридесет година*, у: *Етноумље*, бр. 19–22, Београд: World music асоцијација Србије.

39) Павис, П. (2021) *Речник извођења савременој позоришћу*. Београд: Битеф и Clío, 189.



Једна од учесница са маском



Један од учесника представе „стопљен“ са публиком

3.4. КОСТИМОГРАФИЈА ПРЕДСТАВЕ

Аутор костима био је Срђан Алексић, један од студената-учесника. Костими су били направљени од натрон папира, и исцртани карактеристичним, врло живописним „рабутским“ знаковима. Исти такви знакови, дакле као традиционални орнаменти ове културе, исцртавани су и на великим таблама. Сваки учесник је имао различит костим, сходно његовој улози али и личности. Они су представљали, дакле, традиционалну ношњу становника Гера, града Рабут долине. Учесници су носили маске, са дебелим наносом шминке у земљаним бојама, и украсима око очију од канапа. Оне су делимично подсећале на афричке или јужно-америчке маске, али у целини биле су врло оригинално, специфично креиране. Било је и перика од кучине. Ношен је и накит, ручно направљен од ораха, жира и других сасушених плодова. Костими и маске, дакле народна ношња припадника Рабут цивилизације, били су својим бојама, материјалима и арабескама

у присној кореспонденцији са сценографијом (како оном наменски направљеном за догађај, тако и општим амбијентом сеоске школе у природи), односно допуњавали су је у истом концепту и стилу. Контекст је био тај да је имагинарна цивилизација настала и развијала се у природи, као најпримеренијем амбијенту за развој човека, те у рабутовској представи није било трагова модерног, индустријског доба. Сличан концепт употребе природних материјала у маскама и костимима налазимо у балканским дроменама, празничним екстатичним представама.⁴⁰⁾ Богдановић је иначе био изузетан познавалац етнологије и етнографије Балкана, и своја знања и пасије преносио је и на студенте. Маске Рабутоваца уопште подсећале су на магијске предмете, и по томе су блиске интерпрета-

40) О дроменама видети књигу познатог српског етнолога: Антонијевић, Д. (1997), *Дромена*, Београд: САНУ. Дромене, као византијске брумалије, подразумевале су костимизирање извођача у крзна и коже животиња, специфичне маске преко целог лица и искључиво природне материјале.



Део публике



Публика на једном крају „гледалишта“

цији Антонена Артоа да су уз помоћ њих као таквих глумци настојали да се приближе својим боговима.⁴¹⁾

Интересантна је белешка Богдановића у његовој аутобиографији да су након представе импресионирани гледаоци са великом пажњом разгледали скинуту одећу и остале реквизите, односећи их са собом као драгоцене, мистичне сувенире. У овом детаљу дознајемо да је представа имала и карактер хаптичког, и да је заправо трајала и након напуштања сцене од стране учесника.

3.5. ПУБЛИКА ПРЕДСТАВЕ⁴²⁾

- 41) У својој књизи *Позориште и његов двојник* (1964), Арто је изразио дивљење према источним облицима позоришта, посебно оних у Балију. Залагао се за позориште направљено од јединственог језика, на пола пута између мисли и покрета, као и за разбијање реалности у позоришту.
- 42) Публика је кључан елемент постојања изведбе. У досадашњој пракси показано је да позориште може да постоји и без институције (зграде), драмског текста (постдрамско позориште), па чак и живог глумца, а сама драма без мотивације, кохерентних ликова, радње..., али неопходан елемент егзистенције је одувек била

Сачуване фотографије *Грага Рабуји долине* говоре о распореду публике односно карактеру и форми гледалишта представе. Публика је окруживала сцену са три стране.⁴³⁾ Гледаоци су стајали или седели на трави (или унапред обезбеђеним простиркама), повремено се кретали како би боље видели друге делове сцене, извођаче и њихове артефакте. Пењући се степеништем старе куће сеоске школе, која је била један од граничника простора изведбе, улазили су да виде саму Богдановићеву школу, силазили у подрум и чак се пели на

и остала публика. Позориште данас представља поље слободних истраживања. Опширније видети: Bennett, S. (1988), *The Roll of the Theatre Audience*, McMaster University, SAD.

- 43) По окруживању извођача публиком са свих, или скоро свих страна, ова изведба посећа на енглеске мистеријске и чедесне представе, као иначе најраније формално развијене средњевековне представе у Европи. Одржаване су са религијским циљевима и изводили су их занатски цехови. Још једна сличност њих и *Грага Рабуји долине* је велика употреба маште публике, јер су у оба случаја морали да се дочарају имажинарни светови.



Мира Траиловић у публици

таван. На фотографијама је забележен дијалог публике, односно приче током извођења које су се односиле вероватно на саму представу. Фотографије, такође, показују видне експресије и реакције гледалаца, видљиве на њиховим лицима и телима – оно што су перципирани, интерпретирани, естетски обрађивали, они су и међусобно делили, и оно их је терало на акцију (промену места перцепције, истраживање простора и сл.). На основу свих ових елемената, а посебно тенденције извођача да покрену активну машту публике како би сви заједно саградили и покренули живот измишљене цивилизације Рабут, можемо закључити да је публика била активни учесник изведбе. Овај елемент, као битна одлика азијског театра, представља допуну општег интеркултуралног сазвучја Рабута.

Иако је почетак представе био најављен за 12 сати тог дана, могућност да се до ње стигне била је, осим организованог аутобуса, и сопственим аутом. С обзиром да се радило о амбијенталној изведби, публика је пристизала *in situ* у различито време, што значи да је била део процеса припрема. Исто тако, према Богдановићевим сећањима, након завршетка представе публика се није

одмах разишла, већ је остала у дворишту школе, ухрала у сцену и додиривала реквизите представе. Свучени костими, маске, накит и слично изазвали су велико интересовање гледалаца, и они су их као сувенире понели и својим кућама.⁴⁴⁾ Тако, стварност који је зачала изведба није била прекинута концем представе, већ је наставила да егзистира и након тога, као што је почела и пре званичног почетка. Долазак и одлазак публике били су такође део представе, што се наслућује и по Самим Богдановићевим аутобиографским сећањима.⁴⁵⁾

4. ЗАКЉУЧАК

Град Рабуји долине, у своје време називан хепенингом, ликовном акцијом, симулационо-хеуристичком игром, чинила је репертоар 14. БИТЕФ-а као изведба ван конкуренције. Одржана је у „непозоришном“ простору, под ведрим небом, 28. септембра 1980, у Сеоској школи за филозофију архитектуре проф. Богдана Богдановића у космајском селу Мали Поповић надомак Београда, представљајући тиме све чешћу битефовску (али и светску) тенденцију изласка позоришта из класичних позоришних зграда. Много оригиналнији искорак био је, међутим, концепт и контекст саме изведбе – хепенинг је представљао „један школски час“, какви су у Богдановићевој наставној пракси практиковани још од 1971, а посебно након оснивања Сеоске школе 1976. Перформативност догађаја, оличеног у концепту свог мизансецна, музике, костимографије, али и самој идеји „симулације живота“ односно „позоришту као стварању света“, наводи нас на јасан закључак да то јесте била представа, који се може у ширем смислу пренети и на то да је Богдановићев наставно-педагошки рад умногоме имао перформативна обележја, и да као такав представља потпуно особену, никада више виђену праксу у нашем архитектонском образовању. Примарни задатак извођача Рабута, дакле, није био у портретисању лика, као што је случај у многим облицима позоришта. Циљ

44) Богдан Богдановић, *нав. дело*, 202–203.

45) Исто.

је био да се изнесе физикалност сваког појединачног тела, појачаних костимима и шминком, али и реквизита представе, како би се приказала као квази-артефакти и нагнали публику, али и себе саме, да у машти саграде и оживе цивилизацију о којој су „причали“.

Користећи концепт интеркултуралног позоришта, на основу комбиновања елемената различитих култура (европске, азијске, афричке, предколумбијско-америчке) који су егзистирали у Богдановићевој изведби, али и постдрамског театра на отвореном у коме нема јасне границе између сцене и публике, и перформативног рада који се заснива на колективном а не индивидуалном, *Град Рабућ долине* могао би бити дефинисан као театризована изведба са елементима инсталације⁴⁶⁾ и перформанса.⁴⁷⁾ У претходним поглављима објашњено је и сагледавање Рабућа као „театризованије музике“ односно „театризоване изложбе“. На крају, уколико усвојимо одређење из савремених студија извођења, којим смо и започели овај рад (представа-предавање), и са којим би се вероватно највише сложио сам Богдан Богдановић – био би то „театризовани школски (радионички) дан“ односно „театризована хеуристичка игра“.

Будући да су за анализу рада коришћења сећања која су учесници и гледаоци представе кроз интервјуе дали за потребе овог рада, одмах је примећен њихов карактер нејасности и међусобне различитости (посебно у интерпретативном, као и у врло селектованој меморисаности чињеница). Промишљањем је утврђено да оваква дивергентна сећања учесника вероватно потичу из самог процеса рада на представи, где се цела група договорила о основним поставкама цивилизације да би се потом разгранали и заиста сви радили различите ствари, свако према својим наклоностима и нахођењу.⁴⁸⁾ Сећања се, међутим, у једном слажу – представа је чинила врстан спектакл, и њен циљ је

46) О инсталацији видети: П. Павис, *нав. дело*, 129–130.

47) Исто, 147–148.

48) Интервју са арх. Снежаном Литвиновић, Богдановом студенткињом и гледатељком представе (документација ауторке рада).



Јован Ћирилов са кинеском делегацијом током представе

био не да се цивилизација објасни, већ да се гледаоцу понуде на слободно тумачење њени трагови, знакови, симболи. Тако, главни учесник представе и на сцени и на гледалишту била је машта – имагинарни град настајао је заправо у њој, а не у дворишту сеоске школе.

Занимљиво је размотрити и евидентно одсуство ове изведбе у историографији – осим тадашњих публикација и написа у дневној и недељној штампи који су пратили 14. БИТЕФ, представа није ниједном значајније анализирана, нити поменута у значајнијим прегледима на ову тему. По мишљењу ауторке рада, главни разлози за то су изостанак систематичне документације о представи и уопште живота након БИТЕФ-ове премијере. Речи једног од учесника сликовито објашњавају ову појаву: „Ми никад нисмо имали доживљај да радимо нешто велико и важно што би требало документовати. Играли смо се“.⁴⁹⁾

49) Интервју са арх. Зораном Радоњићем, Богдановим студентом и постдипломцем, учесником представе и изложбе „Град Рабућ долине“ у СКЦ-у из исте године (документација ауторке рада).

Пише > Ениса Успенски

Карамазови двадесет и првог века кроз призму Оливера Фрљића

Клио, и Клио, и Клио, безвезно и њијано....

Виктор Кривулин

Две године након премијере у Загребачком казалишту младих београдска публика добила је прилику да на великој сцени Народног позоришта¹⁾ види „Браћу Карамазове“ Оливера Фрљића — представу, која се може сматрати једном од успелијих адаптација романа Достојевског. Фрљић²⁾ је не само као режисер, већ и као филозоф и познавалац религијске мисли успео да из корица „Браће Карамазов“, али и „Злих душа“, „Злочина и казне“ и другог дела, извуче и оживи на сцени „проклета питања“, која је у другој половини деветнаестог века пред човечанство поставио руски писац. Да се режисер са тим књигама добрано „рвао“ сведочи и то што је препознатљиви хрватски дванаестотомник³⁾ и сам постао сценски реквизит.

1) Београд, Народно позориште, 21. јуни 2024.

2) Поред Оливера Фрљића, који је режисер, представа припада и драматуршкињи (Нина Гојић), ценографу (Игор Паушка), сјајном глумачком ансамблу, што ћемо имати на уму називајући је у даљем тексту Фрљићевом представом“

3) У питању су Сабрана дела Ф. М. Достојевског у XII томава, загребачког издавача „Знање“, из 1986.

Као и код Достојевског, идејну окосницу дводелне представе чини свеопшти распад друштва, с тим што код Фрљића оно излази из оквира времена и простора царске Русије: протежући се двадесетим улази у двадесет и први век и захвата читав свет. Све почиње разарањем породице и унтрашњих светова њених чланова који се, раздирани земаљским страстима, ломе на питањима људске слободе, постоји ли Бог и бесмртност, има ли спасења *за све*, могу ли се будућом хармонијом оправдати патње милиона, а нарочито патње недужне деце.

Узимајући за мото чувену Толстојеву реченицу, подељену у два дела, за први део представе: „Све срећене породице личе једна на другу,“ а за други „Свака несрећна породица, несрећна је на свој начин“ аутор је омеђио идеју своје инсценације и нескривено повукао паралелу између Толстоја и Достојевског. Познато је да је Достојевски „Ани Карењиној“ „предсказао светски значај“⁴⁾ али је ипак није оставио без одређеног полемичког осврта⁵⁾. Па би се и његов роман који

4) Мережковский Д. „Толстой и Достоевский, Вечные спутники“, Москва, 1995, стр. 17–21.

5) Достоевский, Ф. М. „Анна Каренина“ как факт особого значения“, Дневник писателя – СПб. 1877, (июль-август), гл. 2, III.

Из представе **Браћа Карамазови**, фото: Марко Ерцеговић



отвара књига, названа „Причом о једној породичици“⁶⁾ могао посматрати у светлу „судара пророка“⁷⁾ и тумачити као ироничан одговор на Толстојево поимање породичне „среће“ и „несреће“.

Представа започиње полисимболичном сликом у којој су три брата Карамазов упрегнута у таљиге на којима седи њихов отац Фјодор Карамазов са својом потенцијалном невестом, „познатом заводницом“ Грушењком. Прва асоцијација која нам пада на памет је Гогољево реторичко питање: „Куда галопираш руска тројко?“ На то у роману експлицитан одговор даје државни тужилац Иполит Кирилович, поредећи „карамазовску“ страст (која је и довела до трагедије), са „галопирајућом руском тројком“. Тражећи од поротника да буду заштитници „свете Русије“, њене основице, њене породице и свег светог“ да осуде „оцеубицу“ у тренутку када руска „фатална тројка“ „стрмоглаво јури“ ка амбису..., док се „други народи склањају у страну од безглаво галопирајуће тројке“, не зато што јој се „диве“ како је то „желео песник“, већ, „једноставно, од ужаса“⁸⁾.

Ипак, код Фрљића руска тројка не галопира. Браћа пре личе на Рјепинове бурлаке који, превазилазећи своје физичке моћи, тегле баржу обалом, узводно уз реку Волгу. У руском језику постоји израз „теглити љамку живота“. Та „љамка“ може бити од коже или од грубог ланеног платна и служи за вучу терета. Љамка се мора вући... јер тако треба, јер је то дужност сваког припадника „дуготрпљивог руског народа“⁹⁾...

6) У преводу наслова прве књиге на српски језик „Повест о једној породици“, губи се ироничан, подругљив тон оригинала, који се одражава деминутивом речи породица, са наставком на „ка“ („История одной семейки“).

7) Израз Лава Шестова о полемичком односу Достојевског према роману Лава Толстоја. Шестов, Л. Достоевский и Ницше“, глава VIII. <<https://www.nietzsche.ru/look/century/dostoevski/>>

8) Достоевский, Ф. М. „Братя Карамазовы“, СПб.: „Пушкинский дом“, 2011, стр. 741.

9) Парафраза стихова из песме „Эти бедные селенья“ („Ова бедна насеља“) Ивана Тјутчева („Край родной долготерпенья/ Край ты Русского народа“), песме која се цитира у „Великом Инквизитору“.

Фјодор Карамазов у улози Јерка Марчића, својом појавом у медвеђој бунди дочарава лик распојасаног лакрдијаша и тлачитеља. За разлику од књижевног прототипа, који непрекидно брбља прскајући саговорнике плувачком, овде он, практично без речи, игра својим гломазним телом, којим „притиска“ синове – зависне од њега и родовски и морално, историјски и митолошки. Јер отац није само биолошки отац, он је у систему руског патријархата непосредна инкарнација баћушке цара, по предању божјег помазаника. Фрљић је то имао на уму када је у једној од потоњих сцена актере представе ставио под маске „свих“ руских владара Александра Првог, Николаја Првог и Другог, Стаљина, Хрушчова, Горбачова, Јељцина, Путина...

И тако, поштујући фабулу романа, у првој сцени дисхармонична породица Карамазових се са својим пратиоцима окупља у приградском манастиру, под лажним изговором решавања међусобних имовинских и родбинских конфликта. Стварни мотиви атеиста Ивана Карамазова и Петра Миусова су знатичеља и потреба да се оповргну хришћанска начела, а у случају Фјодора Карамазова да се извргну подсмеху и руглу. Управо тога се и плаши најмлађи брат, који борави у манастиру, као искушеник и ученик старца Зосиме.

Алексеј Карамазов је „беспоговорно веровао у чудесну моћ старца“. Преклањао се пред њим, маштајући да се Зосимином „срцу скрива тајна обнове за све, она моћ која ће на крају установити правду на земљи, када ће сви бити свети, када ће сви волети једни друге, и неће бити ни богатих ни сиромашних, ни узвишених ни понижених, сви ће бити као деца Божија и наступиће право Царство Христово“.¹⁰⁾

Миливој Беадер прати мисао Достојевског играјући Зосиму као болесног старца који се креће уз помоћ ортопедског помагала. Он је присутан у свету од почетка до краја представе, као „чувар Божје правде“, обнажен и онемоћао јер је, како је речено, све своје разделио другима. Пут ка Богу и бесмртности душе, према

10) Достоевский, Ф. М. „Братя Карамазовы“ ... стр. 30.



Из представе **Браћа Карамазови**, фото: Марко Ерцеговић

Зосими, обезбеђује „активна љубав према ближњем“¹¹⁾. Но, колико је оних који су способни на такву љубав и који ће се спасити? Питање је за Ивана Карамазова и Великог Инквизитора, као и режисера Оливера Фрљића.

Зли дуси породице Карамазов се не смирују пред светошћу старца Зосиме, напротив, још више се распламсавају. Зосима неће спречити скандал на крају

11) Достоевский, Ф. М. „Братя Карамазовы“... с., 56.

манастирског окупљања који ће у Фрљићевој представи прерасти у скандал историјских размера. Сцена се претвара у позорницу на којој се одиграва Октобарска револуција. Појављују се: црвена заставица, црвени срп и чекић. Уз „Леви марш“ Мајаковског корача свих петнаест глумаца... Револуционарни бунт прате домаћи шлагери „Бурђевдан“, „Пламене зоре“... Демонстранти негодују против актуелне власти, српске, хрватске... Тек толико да нас подсети да су се „Карамазови“ и на-

ма овде десили и да се не престају дешавати... Неки гледаоци ће се сетити и „Карамазових“ Душана Јовановића и Љубише Ристића¹²⁾ којима је у освит нових ратова раних деведесетих разоткривена „голооточка“ позадина југословенског социјализма...¹³⁾

Старац Зосима Алексеја Карамазова шаље у мисију љубави, у свет изван манастирских зидина. Иако се осећање које носи у души „граничи с очајањем“¹⁴⁾ он покушава да смири разбуктале страсти, да измири завађене оца и сина, да одобровољи браћу која се међусобно мрзе, да омекша гордост охолих жена: надмене Катарине Ивановне и лукаве заводнице Грушењке...

Премда се ове две јунакиње у различитим адаптацијама романа представљају као антиподи – једна као префињена племкиња, аристократске лепоте а друга као народска лепотица, с призвуком вулгарности – код Фрљића се оне не разликују. Обе имају исте блајхане плаве косе, исте фризури... Обе су у истим јаркоцрвеним хаљинама... Црвена боја раздваја и спаја, попут скривене крви, све остале ликове представе обучене у нијансе тамносивих и смеђих боја.

У позоришној сцени, која је у глави романа названа „Обе заједно“, Катарина и Грушењка вуку конопац. Заплићу се и расплићу, но ниједна не попушта... Оне су као два понора у души Миће Карамазова, свака вуче на своју страну разоткривајући дубинску суштину романа – „романа о два бездна“¹⁵⁾.

12) Драма Душана Јовановића „Карамазови“, изведена је у сарадњи са Љубишем Ристићем, у позоришту КПГТ, 1980. Због „проблематичне теме“ о Голом отоку била је изложена контраверзама и цензури.

13) Занимљиву паралелу између Јовановићевих-Ристићевих и Фрљићевих „Карамазова“ повукао је Миљено Јергови: Јерговић, Миљенко, „Оливер Фрљић: Браћа Карамазов и њихове немоћне сестре“: „Но, док су ти први загребачки „Карамазови“ из 1980. сугерисали опасност на позорници, „Браћа Карамазови“ Оливера Фрљића и Нине Гојић, који имају нешто непосреднију везу с Достојевским, дошли су у тренутку када је опасност испред и око позорнице, у збиљи, гдје год је још људи“. <https://www.jergovic.com/>

14) Достоевский, Ф. М. „Братња Карамазовы“,... стр. 85.

15) Вид.: „Два бездна, два бездна, господо, два у исто време – без тога смо несрећни и незадовољни, непотпуни смо. Широки смо, ши-

И није само најстарији брат, већ су сва браћа и сви ликови разапети између Содоме и идеала Мадоне, између инсекта и анђела... Тога није лишен ни најмлађи, једини који покушава да одржи пламен љубави, да испуни завет свога старца и сачува мироздање од пропасти. Можда баш желећи да истакне његову посебност, режисер је глумцу који га игра (Адријан Пездриц), доделио само ту улогу, а не две или три, као свим осталим члановима ансамбла. Но, и Алексеј, иако не стоји тако високо на лествици „карамазовштине“, ипак је Карамазов, и неће моћи да издржи. Поклекнуће пред Ивановим „чињеницама“ о страдању деце. На питање шта урадити са спахијом који је дао да његови ловачки пси растргну осмогодишњег дечака, Аљоша, супротно императиву да се зарад будуће хармоније прашта „свима“ и „за све“, узвикује „Стрељати!“ У Фрљићевој представи то „стрељати!“, поновљено чак три пута, одјекује посебно гласно.

Иван је посејао семе сумње у Аљошином срцу, тако да ће се пред још већим искушењем наћи после смрти старца Зосиме. Овај догађај ће у његовој души изазвати „прелом и преврат“, али ће и коначно за „цео живот“ усмерити његов разум ка „одређеном циљу“. И даље је „непоколебиво“ веровао, али се „изненада и побунио“ против Бога¹⁶⁾. С том побуном у срцу отићи ће Грушењки, с намером да разоткрије њену „злу душу“, где га је „вукло“, само зато што је и сам у том тренутку био „подао и зао“¹⁷⁾. Но, десило се нешто сасвим друго. Уместо зле, нашао је душу која уме да воли... И само зато што је умела да покаже саосећање, да се прекрсти на вест о смрти старца Зосиме, избавила је Аљошу греха. За спасење не треба много, довољно је и то мало, као што је мала „главица лука“ из параболе о грешној жени¹⁸⁾.

роки, као читава наша мајчица Русија, све ћемо у себе сместити и са свиме ћемо се саживети!“ – Достоевский, Ф. М. „Братња Карамазовы“.

16) Исто,... стр. 348–349.

17) Исто,... стр. 361.

18) Исто,... стр. 352–369.

Сусрет Аљоше и Грушењке с узајамним даривањем „главице лука“ представља кључну сцену „дубинске суштине романа која ће достићи кулминацију у сцени радосне гозбе – прво у Аљошином сну (у глави „Кана Галилејска“), а потом у закључку, за време Иљушечкиног помена. Чинећи кулминацијом романа еухаристичку трпезу (у етимолошком занчењу термина) писац је показао да он не само што не игнорише богатство и дубоки смисао православне службе, већ и преноси све то у вишу раван реалистичког представљања, прославивши у „Браћи Карамазов“ дубину и богату духовност Источне Цркве оваплотивши њену плот у крви својих ликова“¹⁹⁾

Као и за Достојевског, тако је и за Фрљићеве „Карамазове“ кључни догађај Зосимина смрт, која је овде представљена ништа мање шокантно него у роману. Призор наог старца у мртвачком сандуку насред сцене изазива код публике исто осећање *нейобедивости* смрти које је код окупљене слабоверне светине изазвало одсуство чуда и смрад леша. Такође, поштујући мисао романа, Аљоша носи терет Зосимине смрти, тако што вуче сандук преко сцене и заједно с њим долази код Грушењке. На сандуку се симболично одиграва сцена из главе „Луковка“ („Главица лука“), која се на духовит начин спаја са „Свадбом у Кани Галилејској“. Грушењка и Аљоша, сједињени у љубави, (он њу назива „сестром“, а она њега „спаситељем“) седе заједно са својим опонентом – неверујућим и амбициозним Ракитином – весели и насмејани испијају шампањац. Онда им се из гроба, одједном васкрсао, придружује и старац Зосима, такође весео и насмејан.

Ипак, ова „еухаристична“ сцена није кулминација представе, она је само епизода с примесом гротеске, којој доприноси и то што ће се Зосима – Миливој Беадер убрзо наћи у улози ђавола из Ивановог кошмара, а доцније и у улози доктора са „срдитим и гадљивим“ лицем. И читава Аљошина мисија у свету, која је код

19) Сальвестрони С. „Библејские и святоотеческие источники романов Достоевского“. – СПб., 2001. С. 141.

Достојевског овенчана тријумфом окупљања и препорода младог поколења, у Фрљићевој представи се завршава неславно. Премда најмлађи Карамазов ни у роману није могао да спречи убиство оца, код Фрљића је он, за разлику од Достојевског, у њему и учествовао. Убиство које се у роману не види, тако да за читаоца неко време остаје тајна, ко је заправо убио Фјодора Карамазова, у представи је изведено на сцени и у њему учествују сва четири брата. Одговорност њих тројице, Димитрија, Ивана и Смердјакова је неупитна, али се за Алексеја, на основу текста романа, то не може рећи. Фрљић је Алексеја укључио у злочин, вероватно због његовог узвика „стрелјати!“, који је у некој будућности од њега могао начинити и револуционара²⁰⁾.

Убиство оца, почињено у складу са формулом „ако Бога нема све је дозвољено“ коју је у уши свом лакеју Смердјакову, уденуо безбожник Иван Карамазов, читав свет преврће наопачке уводи га у неограничени разврат и насиље, који заправо, по Фрљићу, и владају у садашњем историјском тренутку. О томе говори сцена у селу Мокром, где је трагом за одбеглом Грушењком одјурио Димитрије Карамазов. Сучељавање Димитрија са супарником, пољским паном, поред личног плана одражава и напетост међунационалних односа и вековни сукоб око територије између Пољске и Русије. Димитрије Карамазов, официр руске армије предлаже надменом пану (лице нижег ранга у руској војсци) да испију чаше шампањаца у част својих отаџбина. Пољак заједно са својим пријатељима пије у славу Пољске, али одбија да пије у славу Русије, попиће само за Русију у границама до 1772. године. Чувена „пољска сцена“ код Достојевског дата је у карневалском кљу-

20) Верзија да ће Алексеј Карамазов у будућности постати револуционар и цареубица није неоснована, потиче од изјаве издавача Алексеја Суворина, који је записао у свом дневнику, да му је такав план предочио лично Достојевски. Ову тему на различите начине коментаришу познати достојевисти Леонид Гросман, Игор Волгин, Тајјана Касаткина.





Из представе **Браћа Карамазови**, фото: Марко Ерцеговић

чу, у којем сатире нису поштеђена ни једни ни други, премда је превага на страни Пољака²¹⁾.

Фрљићу није битно ко је ту ко и на чијој је страни Достојевски. Важно му је да сцену актуализује и покаже у светлу хегемонистичких тежњи савремене Русије. Његовог пољског пана не игра случајно Јерко Марчић, који овде као реинкарнирани Фјодор Карамазов, отелотворује ауторитативну власт. Представљен је као древни генерал с неке војне параде на Црвеном тргу. Гломазан је, сав у ордењу, непомичан као воштана фигура. Стиче се утисак да га нико не може померти с места па макар се свет око њега срушио...

А свет се заиста руши, нестаје у блуду и насиљу... Пијанка у селу Мокром претвара се у оргије светских размера... И оно што се дешава на сцени после оцубиства у Фрљићевој представи реализује ђавољеву мисао из Ивановог кошмара: „Када се човечанство једном у целости одрекне Бога (...), пашће само од себе и читаво мироздање, и најважније, пашће и сав пређашњи морал и доћи ће све ново. Људи ће међусобно полно општити, како би узели од живота све што он може да им пружи, али само ради среће и радости у овдашњем свету“²²⁾. Звуци и речи познатог бећарца „Биће скоро пропаст света“, као да терцирају гласу ђавола у карираним панталонам, док се са сцене чују и повици, који алудирају на садашњу историјску катаклизму: Украјина, Палестина...

Кад је старац Зосима умро, Аљоша је очистио своје сумње кроз мистично искуство сусрета с божанском основом света „обливши сузама радости“²³⁾ Мајчицу-Земљу-Богородицу²⁴⁾. Пао је на њу као „слаби ју-

ноша, а устао као одлучни, доживотни борац“²⁵⁾. Нема везе што је у томе остао сам самцит, верујући у тајну обнове, у моћ коју је примио од старца Зосима он активно учествује у спасавању душа својих ближњих,

Насупрот томе, „делотворна љубав“ Аљоше Карамазова активирана у спасавању мироздања од пропасти у Фрљићевој актуализацији се представља као узалудни Сизифов посао. На сцени се појављује конструкција, нечег што истовремено подсећа на скелет православне цркве и споменик Треће Интернационале Владимира Татлина. Сви ликови током сцене *суђења* „висе“ на здању које, попут неког титана, на својим леђима, вртећи се у круг, вуче Аљоша Карамазов...

Сјој православне цркве и Вавилонске куле²⁶⁾ у сценографији Игор Паушке, верујемо, није случајан и наводи на размишљање. Рекли бисмо да се ради о представљању политике Великог Инквизитора која „није ништа друго до васељенска теократија, односно изградња Царства Божијег овде, на земљи у условима овог живота“²⁷⁾, што је у историјској реализацији резултирало диктатуром пролетаријата.

У главама романа „Буди, буди!“ и „Зашто живи такав човек?“, у келији старца Зосиме долази до расправе о могућој синтези државе и Цркве. „Држава – како сматра Иван – треба да нарасте до Цркве, како би у њој достигла своју коначну и најсавршенију форму. Црква мора да прими у себе државу, а не да у њој заузима неко ћоше, и ако то сада, из неког разлога, није могуће, у суштини треба да постане главни циљ читавог даљег развитка хришћанског друштва“²⁸⁾

Очигледно, ако би се циљ постигао, читав би светски политички поредак био организован у складу с „је-

21) Својеврсна „полонофобија“, „пољски комплекс“ нескривено изражени у овом одељку „Браће Карамазов“ протежу се кроз читаво стваралаштво Достојевског и често су били предмет критике и напада на великог писца, због национализма, великодржавне политике, антикатолицизма, антизападњаштва и тако даље.

22) Достоевский Ф. М. „Братя Карамазовы“, ... стр. 664.

23) Исто, ... стр. 372.

24) Мочульский, К. „Гоголь, Соловьев, Достоевский“, Москва 1995, стр. 505–520.

25) Достоевский Ф. М. „Братя Карамазовы“, ... стр. 373.

26) Татлинов Споменик Треће Интернационале често се назива и Вавилонском кулом.

27) Сяндуклов Никита, „Достоевский и Соловьев: история одного спора“ < <https://s-t-o-l.com/material/30862-dostoevskiy-i-solovev-istoriya-odnogo-spora/> >

28) Достоевский Ф. М. „Братя Карамазовы“, ... стр. 63.

диним теократским принципом, то јест био би потчињен начелу васељенске Цркве и – конкретно – врховном понтификату, Римског папе“.²⁹⁾

„У том случају – како тврди филозоф Никита Сјундуков – долазимо до закључка, да Иванов (соловјевски) систем васељенске теократије није ништа друго него покушај да се установи Царство Божије овде, на земљи, пошто у вечности оно није могуће. Па према томе ни Инквизитор више није тиранин, него спасилац човечанства заузет изградњом васељенске теократије“.

„Достојевског не зову случајно пророком. Он наравно није видео будућност, али је врло јасно видео садашњост, а у њој семе онога што ће доћи. Врло истанчано је осећао духовне ветрове свог времена, умео је да их уопштава и доводи до логичког краја. Достојевски је препознао тип будућих руских дечака, идеалиста, који ће с религиозним жаром проповедати најневероватније утопијске теме. И људи ће им веровати“³⁰⁾.

Знајући да опасност лежи управо у идеалистички настројеним дечацима, као што је Николај Красоткин, Достојевски је Алексеју Фјодоровичу³¹⁾, Божјем човеку, наследнику старца Зосиме, доделио улогу Спаситеља. Он је окупио дечаке око Иљушиног гроба, створивши братство засновано не на крвном, породичном сродству, већ слободној, саборној љубави у Христу.

Симболично окупљање деце око „великог камена“ („Иљушиног камичка“), заједно са значењем имена Алексеј и бројем „12“ (број окупљених дечака) може се упоредити с јеванђелским предањем о „камену темељцу“, као основици храма – будућег, праведног живота за који се спремају дечаки: „А и ја теби кажем да

29) У Ивановој тиради одјекује ехо учења филозофа Владимира Соловјова (с којим је Достојевски посетио манастир Оптину пустињу и сусрео се са старцем Амвросијем, прототипом старца Зосиме) из његовог рада: „Историја и будућност теократије“.

30) Сјундуков, Никита, на истом месту.

31) Посебну димензију овом лику даје то што се Алексеј Фјодорович звао син Фјодора Достојевског, син који је изненад преминуо у трогодишњем узрасту у време писања романа „Браће Карамазов“.

си ти Петар, и на томе камену сазидаћу Цркву своју и врата пакла неће је надвладати“ (Мт.: 16, 18).

Роман „Браћа Карамазови“ добрим је делом роман о деци, о „младом народу“ о којем је Достојевски писао и којима се обраћао. Многи тадашњи атеисти, марксисте, социјалисти, нихилисти, народњаци чули су његов глас и пошли за њим³²⁾ Но, ми сада знамо да су они остали на маргини историје, да нису победили, као што није победио ни Алексеј Карамазов, већ Коља Красоткин.

Управо је о томе реч у финалу првог дела Фрљићеве представе. Пандан Аљошином окупљању с децом око „великог камена“ представља сценографија тајне вечере, са Христом и дванаест апостола. И тада на сцену ступа Николај Красоткин. Код Достојевског је он четрнаестогодишњи, још увек незрели „социјалиста и револуционар“, задојен полузнањима и полуистинама. Дечак „прекрасне нарави“, али превремено „изопачен“³³⁾. Несрећан зато што се „плаши да буде смешан“... Код Фрљића, Коља је већ одрастао момак, код којег је „ђаво“, који му је у дечачким годинама усадио „самолубље“³⁴⁾, већ довршио посао. Он је сада зао и окрутан. Хладнокрвно узима нож у руке и коље: и Христа, и свих даванаест апостола...

У другом делу представе, која је по трајању дупло краћа од првог дела, представљена је породица капетана Сњегирева, која се по сиромаштву налази на дну друштвене лествице. Већина критичара је у супротстављености „бедних и понижених“ Сњегиревих, и богатих и моћних Карамазових видела *социјалну*, као водећу, мисао Фрљићеве представе. Њена актуелност лако се може препознати у данашњем дивљању либералног капитализма, енормном богаћењу моћника и невероватној беди експлоатисаних. Не оповргавајући ову перспективу гледања, ми смо ипак склонији да у представи видимо превагу *историјске* мисли. Прича о Сњегиревима код Достојевског је испричана, као роман у роману, пара-

32) Овде мислимо на религиозне мислиоце попут Николаја Берђајева и Сергеја Булгакова.

33) Достоевский, Ф. М. „Братя Карамазов“,... стр. 568.

34) Исто,... стр. 569.

лелно са причом о Карамазовима, док се код Фрљића Сњегиреви доживљавају као наставак Карамазових. Достојевски је, завршио роман с вером у препород човечанства, а Фрљић одговара шта се заправо десило.

Школарци, који су „појединачно били анђелчићи“, а у *Труји* „немилосрдни“³⁵⁾ демони вршили су насиље над Иљушом Сњегировом, све док их под своје није узео Аљоша Карамазов. У другом делу представе они су поодрасли, али нису престали да буду зла деца, (зли дуси), под влашћу Великог Инквизитора, који одређује шта је за њих добро, а шта не. Тако за њих није добро, да читају Достојевског, нарочито роман „Зли дуси“, као што је им је и било забрањено током читавог периода совјетске историје.

Сњегиреви су оличење деградације породице и друштва. Отац, вечно пијани пајак, мајка слабоумна дама без ногу, ћерка такође без ногу и грбава и грудоболни деветогодишњак – сви седе на грбачи најстаријој сестри, Варвари Николајевној која студира у Петербургу. Она је девојка с уверењима о правима жене, хтела би да се врати на студије, али не може зато што су укућани појели њену муком стечену уштеђевину, упрегли су је као рагу да о свима води бригу, да пере, да чисти...

Капетан Сњегирев чини зло својој деци, иако им жели добро. Жели им добро јер је и он добар. Добар је, јер су у Русији сви пијанци добри, и сви добри су пијани³⁶⁾. Добар је и пијанац Мермеладов из „Злочина и казне“, па је Фрљић обе породице стопио у једну. Свима је живот неподношљив и негде би да оду... Али, где? Капетан Сњегирев машта са својим синчићем, да би га „одвратио од црних мисли“, како ће се преселити у други град. „Купиће коњића и таљигице“. У кола ће сместити „мамицу и сестрице“, а њих двојица „ће пешке“ ... зато што „треба чувати свог коњића“³⁷⁾...

Фрљић је визуализовао машту Сњегирева, споживши је са сценом из „страшног сна“ Раскољњикова о

35) Исто,... стр. 212.

36) Достоевский, Ф. М. „Братя Карамазовы“,... стр. 212.

37) Исто,... стр. 214.

„жгољавом сеоском кљусету“ које је усмртила пијана дружина. Њих шесторо је село у кола док се публика кикотала, кладећи се да ли ће кљусе моћи да повуче... Кочијаш је био упоран... А кљусе није могло ни да коракне, само је трзало ножицама... клецало под ударацама троструке камције... Док га је Миколка тукао и тукао, „све по окицама, по окицама...“³⁸⁾

Код Фрљића, на импровизоване таљиге пење се скупина Сњегирових / Мермеладових, товаре сво покућство, јоргане, јастуке... Чује се реч „Кијев“ (Да ли они иду у Кијев, или из Кијева?) Где је спас? Алексеј Карамазов, којем је „душа дрхтала до суза“³⁹⁾, подмеће леђа... Он је кљусе... „Божји човек“ је хтео све да их повуче, али није издржао. Пао је.

У роману код Достојевског често се помињу кочије, кола, таљиге... Кицошке кочије са скупим коњима нагизданог Европејца Миусова... расклиматана, тандркава кола Фјодора Карамазова, „летећа тројка“ Миће Карамазова... и тако даље... Код Фрљића кола су можда симбол историје, која „Ј***на мати“⁴⁰⁾, води некуд у провалију? Како год, али режисер у сваком случају није хтео, или није могао из перспективе данашњице да поверује обећању, које је Алексеј Карамазов на крају романа дао Николају Красоткину, –обећању да ће „сви устати из мртвих“, „сви оживети“ и „угледати једни друге“, „баш све, и Иљушечку“...⁴¹⁾

Фрљић или није хтео да поверује Аљошином обећању, или је и он мислио да је оно сувише „ружичасто“⁴²⁾ Све се у представи завршава без светлости, у духу Великог Инквизитора, питањем има ли смисла да један изабрани буде спасен, зарад милона других, слабих...

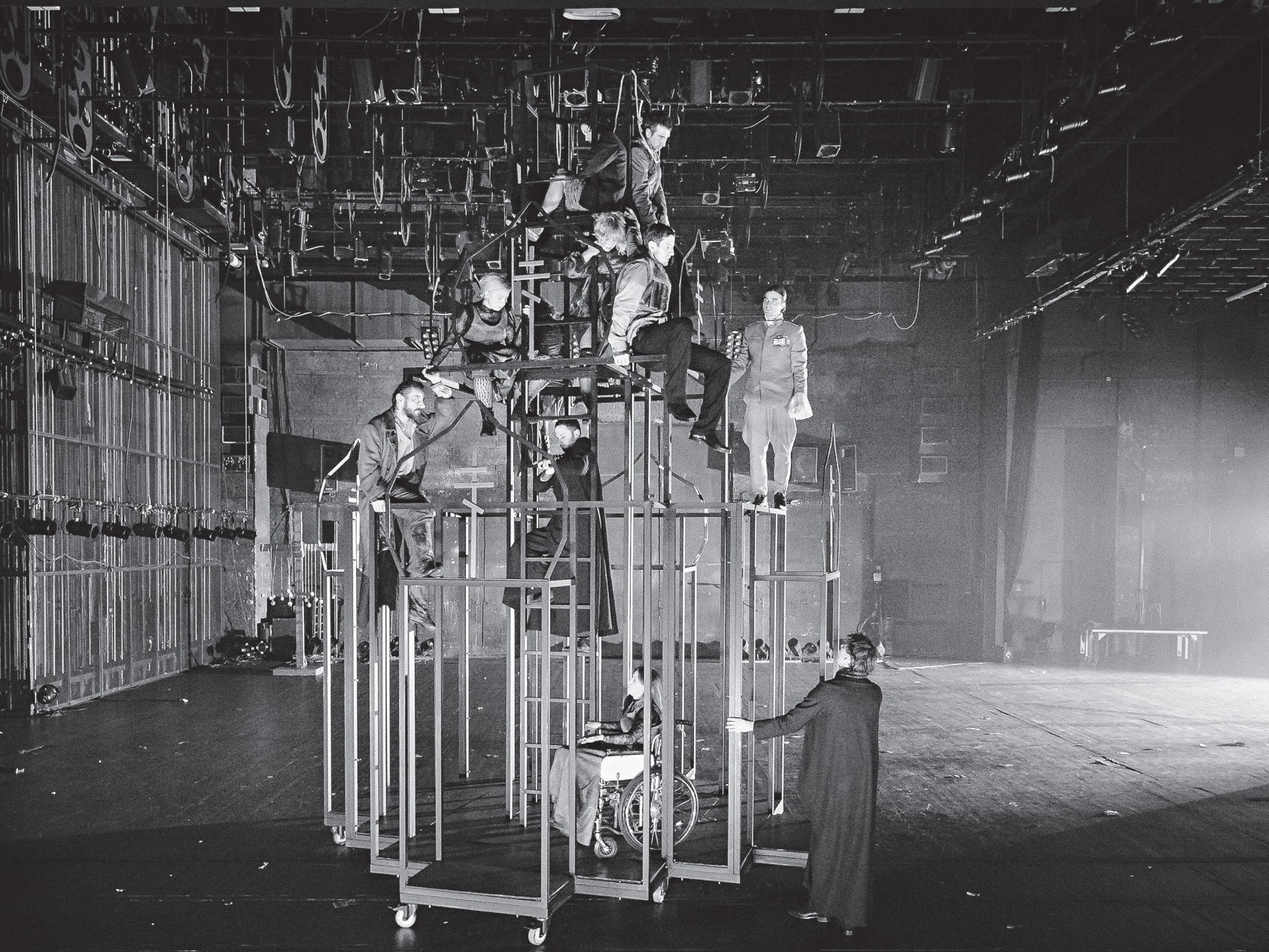
38) Достоевский, Ф. М. „Преступление и наказание“. <https://ilibrary.ru/text/69/p.1/index.html>.

39) Достоевский, Ф. М.,... стр. 215.

40) Из песме А. С. Пушкина „Таљиге живота“.

41) Достоевский, Ф. М.,... стр. 794.

42) Израз Константина Леонтьева који је критиковао хришћанство Ф. М. Достоевског, дајући му епитет „ружичасто“.



Из представе **Браћа Карамазови**, фото: Марко Ерцеговић

Пише > Сава Анђелковић

Књижевна рецепција Гомбровичевог драмског текста

Рецепција Гомбровича у Хрватској, Србији и Босни

У време када Пољаци нису могли званично да буду обавештени о делу политичког емигранта Гомбровича у тадашњој Југославији, кључну улогу је одиграо хрватски слависта Здравко Малић преводом романа *Фердигурке* 1965, који је писца први пут представио преводима и докторском тезом на Свеучилишту у Загребу¹), као и каснијим радовима о овом изузетном аутору, када је постао шеф катедре за полонистику на истом универзитету. У својој тези, ипак, није узео у обзир Гомбровичеву последњу драму, *Ојерешу*, с обзиром на датум њеног настанка.

Веома плодни преводилац пољске књижевности Петар Вујичић је преводом *Дневника*, у којем се Гомбрович осврће на своје драмско дело, омогућио да се појави приличан број чланака и читава једна расправа о жанру мемоарске прозе. Осим тога, омогућио је и позоришну рецепцију Гомбровичеве драме у Србији.

1) Здравко Малић, *Књижевна djelo Witolda Gombrowicza*, Загреб, 1965 (427 р.) Докторска теза није објављена, а за потребе овог рада користили смо рукопис који се налази у Универзитетској библиотеци „Светозар Марковић“ у Београду. Са Малићевом тезом је упозната пољска и југословенска јавност, захваљујући опширним фрагментима објављиваним у периодици.

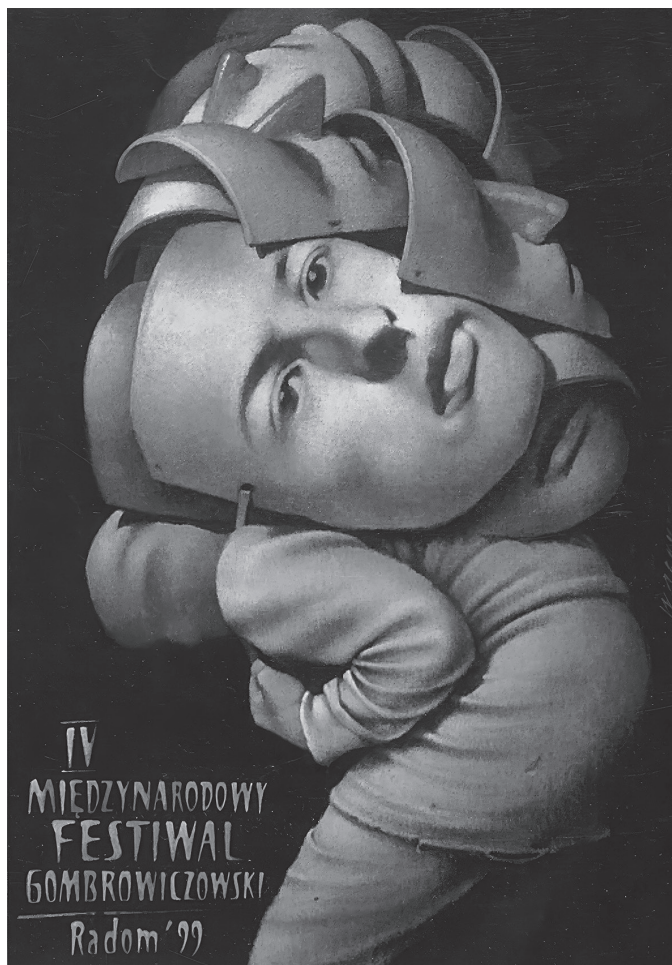
Касније, Гомбровичева дела која нису драмска превођена су у Хрватској и Босни, од стране Тање Оручевић Милетић, која објављује збирку од десет прича *Бакакај* 2007. За издања Гомбровичевих дела у Хрватској је заслужна *Факшур* која је објавила 2009. *Транс-Ајлантик*, као и његову *Посмртну аутобиографију* 2013. и *Бесџијар* 2016, обе у преводу Младена Мартића. Исто је било и у Србији.

ИВОНА КНЕГИЊА БУРГУНДСКА

Ивона бурјундска кнегиња у тези Малића разматрана је заједно са романом *Фердигурке* и новелом *Банкети* јер сва три дела представљају књижевне позиције аутора у једном истом раздобљу стваралаштва. Афористички стил у *Ивони* и *Фердигуркама* према Малићу је у служби пародирања људског говора, односно људске мисли²). Поредивши ово Гомбровичево дело са делом Шекспира он каже:

„Смисао Gombrowicza пародирања Shakespeara треба, држим, тражити између осталог и у максималној удаљености и неуспоредивости свијета

2) Здравко Малић, *Књижевна djelo Witolda Gombrowicza*, Загреб, 1965, стр. 260.



Gombrowiczewa djela i svijeta Shakespeareva djela. *Iwona* je *Хамлеу* à rebours, kao, to je Jarryjev *Ubu roi* – *Macbet* à rebours. Jarryjeva je parodija Shakespearea – parodija smisla ljudske historije i romantičnog historicitizma, Gombrowiczewa je parodija Shakespearea – parodija smisla ljudske egzistencije i romantičnog, hamletovskog sprleena. Вањски је изглед свијета *Iwone* шекспирски изглед, шекспирска маска: краљ, краљица, канцелар, дворска свита, дворска интрига, па чак и шекспирска проблематика (слобода људског

чина). Али испод те проблематике распостире се непрегледно море тенебрум малограђанштине, просјечног Пољака XX стољећа.³⁾

Он сматра да су Гомбровичеви ликови социолошки врло одредиви, разапети између свог стварног психо-социолошког прототипа и прототипа специфичног књижевног система под који их писац подводи. Гомбровичев свет постоји као конвенционалан систем, један и непоновљив систем знакова.⁴⁾ Зато је понашање његових ликова мотивисано на књижеван начин, а не психолошки, а да је једини ‘реализам’ у комаду – реализам форме, стварност форме⁵⁾. За разумевање дволичности света Гомбровичеве *Ивоне...*, према Малићу референтно је Краљево поређење Краљице са власницом пансионата за девојке, као и то што се Краљ у финалу „буди у стварност“, на сцену проваљује прави живот уместо Фортебрансове патетичне речи. Тако на крају *Ивоне* стоји Габриела Заполска са својим светом.⁶⁾

Малић у својој тези сматра да је *Венчање* драматизован Хенриков унутрашњи монолог, да је ново у овом комаду митолошко рухо – библијско, католичко, црквено. *Венчање* је, истиче он, сценска демонстрација моћи речи. „Заплет је у тој драми изразито књижеван и по своме значењу обрнут заплету традиционалне драме“⁷⁾. Речи не прате догађаје, не проистичу из радње, већ сами догађаји прате речи, док је драмска акција коментар речима. Речи утичу на „неповратну измену стварности“⁸⁾, оне припремају појаву Бога.

„[...] Gombrowicz у *Вјенчању* излази на још један виши и нови, *вјерски* ниво. Наиме, Хенриков се Отац метаморфизира у Бога, а читава радња (акција) дра-

3) *ibid*, pp. 261–262.

4) *ibid*, p. 264.

5) *ibid*, p. 265.

6) *ibid*, p. 263.

7) *ibid*, p. 277.

8) *ibid*, p. 275.

ме поприма обиљежује црквеног обреда, кришћанске мисе⁹⁾.

Централно место у комаду припада теорији бо-жанства која има и своје политичко значење¹⁰⁾. Врло занимљиво запажање Малића тиче се двоструког акта драмског исказивања, разлике драмски текст и пред-ставе према том драмском тексту. Он мисли да: „Текст *Вјенчања* мање је књижевно дјело а више опис пред-ставе, дакле својеврсни сценариј прије него драмско дјело, као што представа *Вјенчања* има бити ближа ми-стерију него натуралистичком сценском оживљавања књижевног дјела“¹¹⁾.

Вјенчање, први и једини штампани превод неке Гомбровичеве драме на српскохрватском језику обја-вио је загребачки часопис *Пролој*, (бр. 18) 1974, заједно са пишчевим коментаром комада и резимеом (не и са упутствима за игру и режију), као и са текстом Малића *Ево 'Вјенчање'* (40–44). Али и пре објављивања *Вјенча-ња*, југословенски народи су имали сусрет са преводи-ма његовог прозног дела и тумачења истог.¹²⁾ Чланак у

9) *ibid.*, pp. 274–275.

10) *ibid.*, p. 279.

11) *ibid.*, p. 288.

12) Са француског језика Марија Ђорђевић (часопис *Књижевност*, Београд, бр. 6, 1967), а са пољског Малић (Телеграм, Загреб, 29. VII 1969, *Књижевна смотра*, Загреб, бр. 3, 1970) превели су фрагмен-те *Дневника*. Малићев превод Банкета се појавио у: *Večer*, Загреб, бр. 204, 1967, књига *Polonica. Ogleđi o Sienkiewiczzu, Iwazkiewiczzu, Gombrowiczu, o 'ferijalnoj' književnosti i o poljskoj prozi 20. stoljeća*, Загреб, 1973, Studentski centar sveučilište. У Антологији пољске фантастике нашао се превод Милорада Живанчевића Гомбровиче-ве новеле *Biesiada i hrabini Kotlubej – Гозба код трофице Кошлубеј*, Нолит, Београд, 1969 (стр. 166–168). *Порнографију* је превео и об-јавио Малић у Загребу (издавач Зора) 1973. После ауторове смр-ти појавили су се преводи *Na kuchennych schodach – На кухињском стубишћу*, *Књижевна смотра* бр. 34–35, Загреб, нови фрагменти из *Дневника* у истом часопису (*Sienkiewicz*, *Књижевна смотра* бр. 8–9 1980, оба у преводу Малића, као и нов, српски, превод *Ферги-гурке* са предговором Марије Јањон и у преводу Угљеше Радновића у Београду 1981. Тротомни превод *Дневника* и предговор 'Витолд Гомбрович и његов Дневник' потписује Петар Вујичић, Просвета, Београд 1985. *Дневник* је побудио велико интересовање за лик и

периодици који се позабавио Гомбровичем као драм-ским писцем био је Малићев текст *Биш Gombrowiceva казалишћа*¹³⁾ у којем је он углавном поновио своја размишљања из докторске дисертације.

Малићева анализа *Ево 'Вјенчање'* користила се Гомбровичевим коментаром драме *Игеја граме, Ујуш-сћива која се шичу ијре и режије*, као и *Рагња, Раги лак-шеј чийања гаје се крашак шок рагње*. Уз све то, овај врсни познавалац Гомбровича ослањао се и на ауторо-ва размишљања из *Дневника*. Занимљиво је да Малић не истиче Гомбровичев индивидуализам; он сугерише Гомбровичеву убеђеност у примат колектива у односу на појединца, истиче негацију религије (антирелиги-озност је у отварању према другом човеку, не и пре-ма људима). Када се у сну Хенрику, војнику у Фран-цуској, указује дом у Пољској и родитељи, за Малића је то повлачење у митску егзистенцију, а нарушавање архетипске слике породице изазива да породична ку-ћа (деградирана у крчму) постаје за Хенрика краљев-ски двор; родитељи – краљевски пар, вољеној девојци која служи Пијанцима враћа достојанство и невиност Књегиње. Концепција ове драме, по његовом мишље-њу, је реализација мучног Хенриковог сна и за разлику од већине других тумача, он сматра да Хенриков свет мора бити креиран, а не одсањан.

Драмски текст *Ојереша*, иако преведен, није до-спео до шире читалачке публике, већ само до повла-шћених читача, позоришних редитеља и извођача. О *Ивони...* и *Венчању* заинтересовани су могли да буду обавештени из Малићеве тезе и чланака, али и захва-љујући Гомбровичевој речи о сва три драмска дела изнесена у његовом *Дневнику* који је у целини обја-вљен тек 1985.

За рецепцију драмског књижевног дела Гомбро-вича у Југославији, на територији српскохрватског језика, али делимично и словеначког и македонског,

..... дело В. Гомбровича. Исти преводилац је објавио српски превод *Порнографије*, КОВ, Вршац, 1991.

13) *Књижевна смотра*, Загреб, бр. 3, 1970. (pp. 3–8).

тада у једној држави, врло доступним информацијама, највише је заслужан Здравко Малић. Истичемо рад истраживача Јадвига Собчак¹⁴⁾ која у својој исцрпној студији, незаобилазној референтној књизи о пољској авангардној драми, синтетизирајући Малићева размишљања, издвајаја карактеристичне црте Гомбровичевог драмског дела:

„1) нескривање компоненти представе; 2) намеравана извештаченост и театаралност инсценације која је имала карактер спектакла (конгломерата визуелних уметности). Поетика Гомбровичеве драматургије била је ближа мистерији на позоришној сцени, него књижевном делу (и поред такозваног приступа речи). Гомбровичева *реч* рађа радњу, међутим радња не рађа вербални слој. Дидаскалије одређују стил говора – такозвани музички елемент у дијалозима и монолозима. За дијалог Гомбровичеве драматургије је карактеристично: 1) често одступање од комуникацијске функције и функције носиоца фабуле; 2) ‘аутоматизам, музички и ритмички елемент’; 3) паузе у партијама дијалога ‘комплементирају’ се са ‘замирањем’ тока сценске радње; 4) свесна извештаченост језика са: позајмицама, бруталицима, дијалекталицима, пародијским подтекстом, барокном реториком и религиозно-црквеном лексиком; јунаци не говоре увек због комуникације, такозвана ‘комуникацијска тишина’; 5) дијалог ствара утисак стилских вежби за сценске концепције драматуршких јунака. ‘Антитатар’ као театар Гомбровича – закључује аутор – рођен далеко од тока развоја савремене драме – повезује Пирандела са Јонеском и међуратну авангарду с послератним позориштем.“¹⁵⁾

Најпре Малић, а касније и други истраживачи, заинтересовани *Дневником*, посебну пажњу обратили су на Гомбровичеву интелектуално-естетску категори-

14) Јадвига Собчак, *Пољска авангардна драма у Југославији* (1945–1990), Матица српска, Нови Сад, 2001.

15) *Idem*, p. 359.

ју – вишедимензионалан појам Гомбровичеве форме. Од схватања овог појма зависи и разумевање на нивоу писац-читалац, био то обичан читалац, или читалац који ће поставити дело на сцену.

ПОЗОРИШНА РЕЦЕПЦИЈА ГОМБРОВИЧЕВОГ ДРАМСКОГ ДЕЛА

На југословенским сценама драме Гомбровича су се појављивале обрнутим хронолошким следом у односу на време њихових настајања. До 2004. на српскохрватском језичком подручју Гомбровичеве драме су постављане 8 пута, а фестивалска београдска публика интернационалног позоришног фестивала XII БИТЕФА (1978) могла је да види и прво пољско извођење *Ойереша* (Лођски нови театар, у режији Казимјежа Дејмека). Обратићемо пажњу само на југословенска извођења, водећи рачуна о хронологији појављивања одређене драме пред публиком српскохрватског горног подручја.

ОПЕРЕТА

Неколико месеци после париске праизведбе, а шест година пре пољске премијере, *Ойереша*¹⁶⁾ је изведена у престижном позоришту Атеље 212 у Београду 23. фебруара 1969. Исте године овај комад постављен је и у Сарајеву.

Београдска *Ойереша* у режији хрватског редитеља Богдана Јерковића играла се у преводу са француског (Иванка Марковић), а не са пољског језика. Управа овог позоришта је увек имала слуха за нове позоришне тенденције и савремене драмске ауторе из земље и света. *Ойереша* је био храбар репертоарски потез, нарочито због намере да се испоштује жанровска одредница музичког театра у средини која нема оперетску традицију (вероватно је због тога позван редитељ из Загреба). Међутим, београдски глумци и публика били су нави-

16) Текст Оперете издат је у Паризу 1966, париска прапремијера била је 1969, а пољска 1975.

кли на форму мјузикла, а успех *Косе* (Џероми Рагни и Џејмс Радо) у истом позоришту донекле је утицао да се овај Гомбровичев текст постави (неколико глумаца из *Косе* играло је у *Ојерети*).

Најаве премијере и, касније, позоришне критике истицале су да је писац недавно преминуо у Паризу, да је написао само три драме које га сврставају у најбоље представнике авангарде, преносећи његове изјаве да не жели поредбе са Јонеском и Бекетом и да је против театра апсурда. Најава за премијеру у једном врло тиражном дневнику, уз уобичајене податке о редитељу и глумцима, цитирала је Гомбровичеве ставове штампане у програму представе.¹⁷⁾ Критика у недељнику НИН несразмерно посвећује писцу велики простор, науштрб режије и извођачког ансамбла:

„С овим комадом Гомбрович се придружио оном кругу савремених драматичара, који се, пошто дубоко сумњају у постојање смисла историје, поново у нашим данима предају русоовском сну о једном новом братству људи враћених у неку првобитну наготу. Мада наивно, па и песимистички до те мере да се граничи с политичким конзерватизмом, тај став нам постаје разумљивији кад имамо у виду какве је све смртоносне ирационалне силе ослободила историја у свом убрзању за протеклих педесет година [...] Уосталом, такав приступ великим питањима живота и историје се овде показао као необично плодан с чисто уметничког становишта. Полазећи од њега, Гомбрович је у *Ојерети* уобличио изванредно сугестивну, необично живу слику сензибилитета, који доминира на почетку седамдесетих година нашег столећа: фриволност која је инфицирала све друштвене слојеве, лаког иморализма што претендује да стане на место некадашњег хуманизма, демистификаторске ироније која служи као оружје разарања, оне колико површне толико и самоубилачке тежње да се по-

17) С. Милетић, *Драма човечанства као ојерети*, Вечерње новости, 21. 2. 1970.

рекне свака важност рационалном понашању само зато што се негде у позадини нејасно наслућује и једна другачија, ирационална суштина. Очигледно је да Гомбрович не верује у ту врсту сензибилитета: он се обрачунава и са њом већ и самим тим што га сматра интегралним делом модерне историје, тиме што га чврсто интегрише у вечну, бурлескну, апсурдну маскарду историје. Ипак, он је далеко од тога да буде обичан нихилист, обичан циник: пред нама је у суштини драмско дело које је написао моралист монтењовског кова, комад који треба да нас опомене каква је наша тренутна позиција у историји.“¹⁸⁾

Критичар *Полиџике* сматра да је Гомбровичев свет конструисан од ауторових опречних сегмената историофилозофије, да драма има „надреалистичку вољу за игру речи и асоцијација“, да су све вредности у знаку надреализма релативизоване. Он мисли да *Ојерети* није травестија оперете, него средство да се покаже да маске и форме управљају историјом човечанства, да су оне исто тако извештачене као и сценски облик оперете. Гомбрович историји супротставља антиисторију, „погледу на свет хумор, конститутивним снагама историје и ума радикални критицизам, чију жестину преживљава још сама пишчева имагинација.“¹⁹⁾

Музика Војислава Костића коју је на сцени изводио оркестар од шест чланова компонована је у складу са вокалним могућностима глумаца који су и раније показивали добре резултате. У непотписаној белешци у *Полиџици* композитор је пре премијере рекао: „Изванредан и ангажован текст пружио ми је велике могућности за компоновање. Иако почиње као класична оперета, ово је, у ствари, пародија, која ће, верујем, забавити гледаоце.“²⁰⁾ Критичари су у музици Костића, који је био коаутор ове *Ојерети*, хвалили

18) *Поново у русоовском сну*, НИН, Београд, 1. март, 1970.

19) Мухарем Первић, *Како да се одену наћи?*, Политика, Београд, 27. II 1970.

20) Премијера урнебесне *‘Ојерети’*, Политика, 24. II 1970.

известан ехо оперетске музике и истицали су да је он разумео „[...] основни смисао Гомбровичевог хумора, тумачећи га као жаријевску визију света“²¹⁾. У трећем чину композитор одступа од лепршаве оперетске музике и базира партитуру „на контрасту дугих вокалних линија и изломљеног тока латиноамеричких ритмичких конструкција“²²⁾, док је у договору са редитељем (када је пробуђена Албертинка, ношена уз степениште) направио раскошно музичко балетско финале у бродвејском стилу.

Пред премијеру редитељ је истакао да му се писац изузетно допада као драмски аутор, да га подсећа на Жарија и на Раблеа чија је дела постављао²³⁾. Позоришна критика је скоро једногласно истицала тежину редитељског посла у коме је један од његових основних задатака био „монументалну идиотију оперете“ повезати са „монументалним патосом историје“. Истичимо једно мишљење:

„Оперета је рукопис немирног, разбарушеног песимизма, непредвиђене фантазије, двосмислене чаролије. Али позоришни задатак, који намеће тако помамни драмски манускрипт, не само да је тежак и претежак, него је и двоструко опасан: персифлажа која би имала своју интелектуалну строгост не може се дуго разбацити сценом [...]“²⁴⁾

Међутим, премијера није једногласно оцењена. Позитивну критику дао је Баронијан Варткес,²⁵⁾ сматрајући редитељску концепцију исправном јер је следила драматуршку логику. Други су његову режију сматрали „исувише претенциозном да нам се представи као зна-

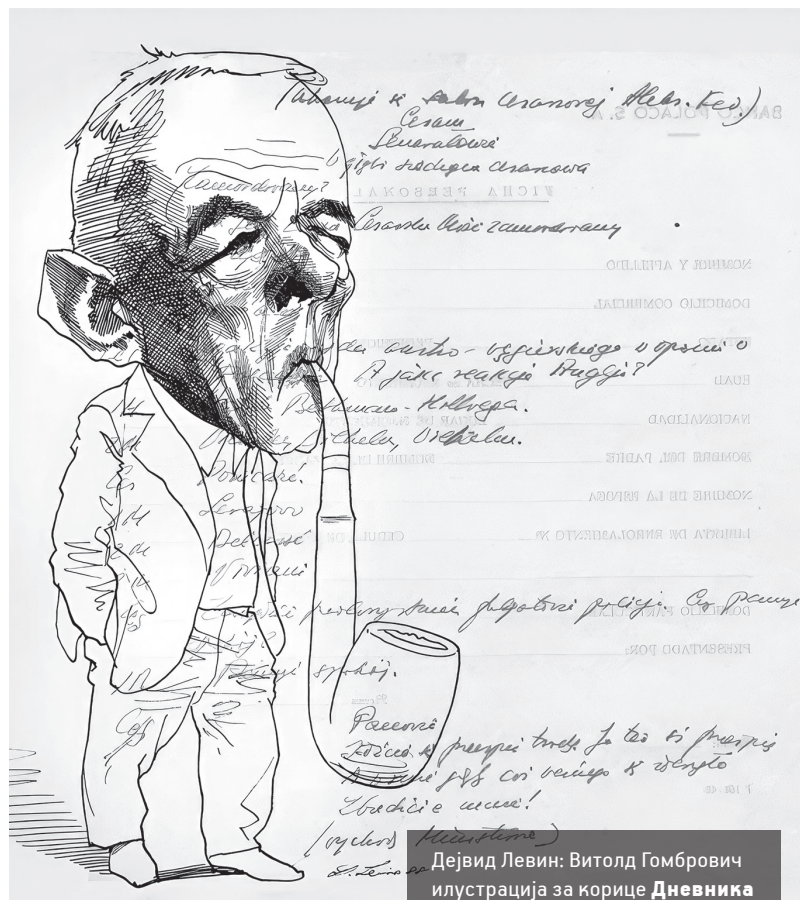
21) Варткес Баронијан, *Најсрећнија позоришна форма*, Политика, Београд, 31. март 1970.

22) *Ibid.*

23) Валерија Пор, *Ала ћуцају тромови*, Експрес, Београд, 23. II 1970.

24) Милосав Мирковић, *И варнице и крилице*, Експрес, Београд, 25. II 1970.

25) Варткес Баронијан, *Најсрећнија позоришна форма*, Политика, Београд, 31. март 1970.



Дејвид Левин: Витолд Гомбрович
илустрација за корице **Дневника**

чајан театарски подухват“²⁶⁾, да је „гротеска уступила место машинерији оперетске, једнодимензионалне персифлаже“²⁷⁾. Највише се писало о финалној сцени:

„Ах, тај бал, маскенбал, у коме је главни јунак историја. А онда пометња. И после: не зна се ко је ко. Бал под маскама. Тада, над ковитлацем револуција, олуја, маске и разних ветрова историје, Гомбрович се гротескно осмежује. Затим све спушта у велики

26) Милутин Машић, *Оперетски обрачун*, Борба, Београд, 28. II 1970.

27) Жарко Јовановић, *Deus sex machina*, Вечерње новости, 25. II 1970.

мртвачки саднук историје. Све је пепео, смрт. Из њега на крају, излази нага Албертинка, и у славу њене наготе и младости сви певају химну.²⁸⁾

Појава наге Албертинке није узнемирила критику, као ни публику која је имала и раније прилику да види наге глумце на сцени (када је то било мање оправдано). Овде је нагота Албертинке била сасвим у служби комада и представе.

Сарајевска представа крајем исте године играна је према Малићевом преводу, а у режији младог редитеља Владе Јаблана. Једина критика о овој представи која нам је била доступна не пружа довољно информација о представи. Њен аутор се бави проблемом репертоара Народног позоришта у Сарајеву, сматрајући да је овај текст погоднији за неко експериментално позориште. Сам текст, по њему, не пружа основ за једну успешну представу:

„веома хаотична пројекција једне занимљиве литерарно-филозофске идеје која, нажалост, није добила модерно уобличен театарски профил [...] што се наготе тиче [...], та појава на овој сцени више нема пионирски значај, па само још више учвршћује аутора ових редова у утиску колико неки ‘модерни’ писци прибегавају потезима, у име публицитета и ‘славе’, који су увелико превазишли и најслободније менаџере познатих ноћних локала.“²⁹⁾

Редитељ није био „довољно свестан Гомбровичевог текста“, али је ипак представа показала његову сценску фантазију која је „на тренутке маштовита, чак блистава“; сценографија је била функционална, костими колорички хармонични, док је највише похвале било упућено глумачкој екипи која је „одступила од класичног позоришног израза“³⁰⁾.

28) *Ibid.*

29) Лука Павловић, Позоришне хронике, *Дуї њомогарсїву*, Свјетлост, Сарајево, 1972, р. 107–108.

30) *Ibid.*, р. 107.

ВЕНЧАЊЕ

Према објављеном Малићевом преводу, сарајевска премијера *Вјенчања*³¹⁾ била је 14. јуна 1977. у режији гостујућег редитеља из Пољске, Тадеуша Минца. У Новом Саду (Српско народно позориште) *Венчање* су режирали искусни пољски редитељ Јержи Јароцки (24. октобра 1981) и млади војвођански редитељ Марко Каћански (1. новембра 2003). Иначе, за овај текст истакнути београдски театролог Јован Ђирилов је у једном интервјуу рекао да је један од најбољих драмских текстова XX века.

Пошто се сарајевска публика упознала са Тадеуш Минцом захваљујући варшавској представи *Картишке* Тадеуша Ружевића на МЕСС-у 1975. (Фестивал малих и експерименталних сцена, Сарајево) две године касније, могла је да види његово *Венчање* са сарајевским глумцима. Препуна омалена дворана *Камерної театра* ‘55, у којој је био и аутор овог чланка, са одушевљењем је прихватила овај комад. У програму представе, осим биографских података о Гомбровичу, штампан је део ауторовог коментара *Игеја граме* ради појашњења гледаоцима појма *форме*, као и спољашњег и унутрашњег света у којима функционише главни лик.

Представу је обележио изванредан рад редитеља са глумцима који су, као и сама представа добила многе награде на МЕСС-у и Позоришним играма у Јајцу, 1978. године. То је била једна од најбољих југословенских представа те позоришне сезоне, која је, иначе, гостовала у Словенији, Загребу, Београду и на Дубровачким љетним играма, као и многим мањим градовима Босне и Херцеговине; и свуда је наилазила на велико интересовање.

Минц је пренео своје сарајевске редитељске идеје и у следећој инсценицији *Венчања* варшавској публици 1991. у Пољском театру. Овај се редитељ са *Венчањем*

31) *Венчање* је написано, према изјави аутора, између 1945. и 1947., објављен 1947. на шпанском, 1953. на пољском, премијера је, без дозволе писца, била 1960. у СТГ (Студентски театар Гљивице), а званична париска премијера 1964.

опробао најпре у иностранству, а потом у Пољској, док је редитељ новосадске представе, Јержи Јароцки, режирао овај комад најпре у Пољској, у студентском извођењу, 6. априла 1960. (Гљивице), који је избегао цензуру и који је био незванична прапремијера, а затим и у Цириху (1972) и Варшави (1974).

Док је сарајевска премијера (превод Петра Вујичића), специјално за ову потребу, изведена у камерним условима (део гледалишта је за ову прилику био је трансформисан у сцену), Јароцки је имао на располагању огромну сцену позоришта у Новом Саду (дубина сцене је 48 метара) коју је била максимално искоришћена. Редитељ је увео и више нових ликова: умножио је неке већ постојеће (Пијанца, нпр.), као и ликове који не постоје код Гомбровича (Слуга, Балерина, Акробате, Декоратери).

У току премијерног извођења, после другог чина покварили су се технички уређаји и завршатак је био доведен у питање³²). После паузе која је трајала више од једног сата, настављена је, пошто је редитељ у међувремену прережирао крај представе. Тако је премијерно извођење новосадског *Венчања* трајало четири и по сата.

Због своје вишеслојности, исто редитељско читање ове драме изазовало је различиту перцепцију текста, као и саме представе код гледалаца. Наводимо изводе двојице позоришних рецензента чија су мишљења различита. Првог, који је и сам писао драме, али сасвим далеко од авангардног приступа, и који се више осврће на текст:

„Пре свега, Гомбровичева драма [...] више је филозофски и несценичан текст него нека привлачна и лако гледљива драма. Већ се чуло и видело оно што се може разумети из овог текста о човеку, његовој отуђености, окупираности, свету, рату, дилемама,

32) М. Радошевић, *Непредвиђено финале*, Политика, 26. октобар 1981; С. Станојевић, *Због квара – нови крај*, Борба, Београд, 26. октобар 1981.

фетишима, боговима – стварним и нестварним, борби јединке да нађе свој идентитет, њеном робовању оном истом чему се нешто раније енергично супроставља, много пута је до сада – у разним формама и примерима. Овога пута је то само дато на нешто друкчији, много тежи начин.“³³)

и другог, који је увек био за нове позоришне тенденције, а који се више бави сценском поставком Гомбровичевог текста:

„[...] драма *Венчање* једна је од најсложенијих драма европске антиреалистичке традиције XX века, дело тамних страна људског искуства, потски езотерично и лично, до солипсизма. [...] Представа почиње од сценске нуле – празне сцене и сасвим полако се претвара у организовани спектакл. Појављују се зидови на леђима бинских радника, сребрни стубови катедрале, златни олтари, дивовске палме са необичним цвастима, хористи и акробати у белим оделима и трептава светлост кабареа. Све то у прва два дела. У трећем смо бачени у сцену међу решетке, у златну крлетку двора са блиставим огледалима, заједно са глумцима. Тонемо са Хенриком у субјективност свога варљивог положаја у свету.“³⁴)

Јароцки се, заједно са сценографом, Жежи Јук-Коварским (са истим је у Београду урадио најуспелију представу у 1979. – *Сумрак* Исака Бабелја) упустио у истраживање простора, на релацији реалност и сан. Друго одступање од његових претходних режија истог комада било је поверавање улоге Хенрика зрелом, педесетогодишњим глумцу (док је Пијанца играо један виталан и провокативан млад глумац). Мада *Венчање* Јароцког није доживело успех његове претходне режије у Београду, представа се издвојила по својој естетици од свих осталих новосадских представа, а постала

33) Слободан Стојановић, *Предоумишљаји и остало*, Борба, 5. новембар 1981.

34) Јован Ђирилов, *Позориште снова*, Политика, 10. новембар 1981.

је референтна због максималног коришћења сценског простора у новосаграђеном позоришту у Новом Саду. Интересантно је да је на гостовању у Загребу била адаптирана за извођење на много мањој сцени.

Марко Каћански, је једини домаћи редитељ који је режирао *Венчање* (на Камерној сцени истог великог новосадског позоришта). За један студенски лист редитељ је написао: „Највећа тешкоћа је у томе што *Венчање* није обрада неког проблема или ситуације (на шта нас је навикла Француска), него лабаво пражњење маште, напрегнуте, додуше, у одређеном правцу“³⁵).

Даринка Николић, ветеран позоришне рецензије у Србији истиче:

„[...] изузетно ризичан и смео подухват младог редитеља Марка Каћанског да се ухвати у коштац с контемплативним, филозофским и веома сложеним делом пољског драматичара Витолда Гомбровича, а потом и, резултат тог подухвата: на срећу, интелигентно, тачно, прецизно и узбудљиво сценско тумачење тог дела, иначе ретко извођеног, управо због високих захтева које поставља пред потенцијалне тумаче. Храбар, логичан и функционалан штрих, редукција броја ликова, извлачење пиранделовског принципа (живот једнако позориште / игра / сан) у први план, увођење брехтијанских елемената (дистанце, сонгови, експресионистичка глума), брза смена (како жанровских тако и значењских) конвенција, која произилази из њихових унутрашњих значења и која представи даје изванредан ритам, веома добар рад са глумцима, сведени, минималистички сценски проседе без орнаментике (као у случају Језија Јароцког и његове истоимене представе пре двадесетак година у СНП), односно фокусирање на антрополошки,

35) Марко Каћански, *О представи 'Венчање, Quo vadis?' (Czasopismo studentow polonistyki)*, Београд, март, 2004, р. 16.

онтолошки план, то су аргументи у прилог горе наведене тврдње.“³⁶)

Редитељ је листу ликова свео на десет. А улогу Мање је свео на минимум реплика и поверио балерини, а не глумици. Уосталом, ово је једини Гомбровичев текст који се у позоришној сезони 2003/2004. изводио на српскохрватском језику.

ИВОНА КНЕГИЊА БУРГУНДСКА

Редитељ Паоло Мађели (Италијан који се определио да живи и ради на Балкану) имао је премијеру *Ивоне кнегињице од Бурјунга*³⁷) у Београдском драмском позоришту 1. октобра 1985. (превод Петар Вујичић), док је Ноно Драговић (студирао је режију у Пољској) радио овај комад у Народном позоришту у Сомбору (премијера 11. априла 1986); Хрватско народно казалиште из Сплита 1990. извело је исти текст у режији словеначког редитеља Тауфера.

Критичари који нису имали прилику да прочитају овај текст доносили су своје судове о Гомбровичевој *Ивони*... на основу понуђеног редитељског читања и својих претходних знања о драмском делу овог пијеса. Само један рецензент је покушао да минимализује значај овог комада, у поређењу са другим драмама, написавши да је *Ивона*... „младачки скромнији драматуршки покус Гомбровича“³⁸). Па ипак, било је мишљења да редитељ није до краја искористио све могућности текста и да се сконцентрисао на његову политичку димензију:

„Из представе је изостао огромни, паклени мозаик Гомбровичевог света, тако да је она сведена на једну димензију и то, могло би се рећи, њезин политич-

36) Даринка Николић, *Смело, интелигентно, узбудљиво*, Дневник, Нови Сад, 16. децембар 2003.

37) *Ивона, кнегиња бурјунска* написана је 1936, објављена у Пољској 1938, светска премијера 1957. у Драмском театру у Варшави.

38) Милутин Мишић, *Невоље збој Ивоне*, Борба, Београд, 9. октобар 1985.

ки аспект: да власт не воли да препозна своје право лице и да се сваки покушај у том смислу завршава трагично, наравно за онога ко покушава да јој гурне огледало под нос³⁹⁾.

Овај критичар, као и неколицина других поредили су овај текст са Жаријевим *Краљем Ибијем*. Око категорије жанра један критичар тврди да је *Ивона...* гротеска, а друга двојица исписују готово идентичне реченице о редитељевом подвлачењу фарсичног у тексту:

„*Ивона бурјунска кнегиња* је гротеска (Јан Кот би додао ‘интелектуална’) на трагу Алфреда Жарија и његова *Краља Ибија*, која на чудан начин пародира причу о необичној кнегињи и њеној судбини. Гротеска исмејава, али смијех у овој драми проистјече из карикирања ликова.“⁴⁰⁾

„[...] изненађење што је Мађели режирао ‘Ивону’ у јако редукованом виду, концентришући се углавном на њену фарсичну димензију. Тиме је постигао да публика упозна једног лакшег, једнозначнијег Гомбровича, а сам је поставио границе својој редитељској фантазији [...] оцртао један пародични свет фарсе у коме се, додуше, не догађају исклизнућа, али нема ни великих уметничких напора. Укратко: ова представа даје један интелигентан увод у гомбровичевски свет.“⁴¹⁾

„Мађели је извршио изразиту редукацију и осиромашење Гомбровичевог дела. Одустао је од његове еруптивности, од његових мрачних епокалипси од изразите дијалектичности која одликује овог великог пољског и светског писца и авангардисту. [...] Овако, Мађели се усредредио на фарсичне елементе у комаду причајући причу о самовољном принцу на

доконом двору, који се из досаде игра с једном несрећницом коју на крају у сарадњи са родитељима и дворјанима и трује.“⁴²⁾

Новинске критике бележе да двор „[...] у *Magellijevoј* концепцији изгледа као да је побјегао с *Velazquezove* слике“⁴³⁾, да ова представа даје један интелигентан увод у гомбровичевски свет⁴⁴⁾, али нисмо пронашли ниједну критику која инсистира на оном што је најочитије у Мађелијевом редитељском поступку, а то је замена Ивонине ружноће лепотом. Док је глумица која тумачи Ивону изузетно лепа девојка, сви други ликови са двора су ружни; статисти дворјани су патуљци, људи нормалног, али и врло високог раста. У служби ружноће је и глумац (а не глумица) који је играо мајку. И данас, после много времена он је, као и тумач насловне улоге, у памћењу аутора овог чланка.

Без обзира на претежно негативне критике, представа се задржала на репертоару и имала је своју публику током неколико позоришних сезона. Финална сцена је свакако једна од лепших сцена виђених у овом позоришту, када на огромном црном столу Ивона, одевена у бело, умире.

Сматрамо да је Мађели инсистирао на индивидуално израженом лику, уместо да она буде само илустрација на нивоу основне драмске идеје дела и да је исти лик непотребно психолошки мотивисан, уместо да је Ивона лик-вршилац одређене функције, што се могло остварити и у мађелијевски постављеном „изврнутом“ свету овог Гомбровичевог дела.

О одјецима сомборске *Ивоне...* која се није задржала на репертоару овог провинцијског позоришта информације су шкрте. Постоји само једна позоришна критика са насловом *Плићак уместио њучине* која, на одређен начин, резимира мишљење њеног аутора о

39) Авдо Мујчиновић, *Уирошћена слика*, Политика експрес, Београд, 21. октобар 1985.

40) Јасен Боко, *Буза као краљица*, Слободна далмација, Сплит, 28. октобар 1985.

41) Ласло Вегел, *Увод у Гомбровича*, Политика, Београд, 4. октобар 1985.

42) Миодраг Вучелић, *Скроман резултат*, Комунист, Београд, 1. новембар 1985.

43) Јасен Боко, *idem*.

44) Ласло Вегел, *idem*.

виђеној представи. Мада истиче да је сценска поставка занимљива, „представа је остала на самој површини могућног.“⁴⁵⁾

Како нам нису биле на располагању позоришне критике о сплитском извођењу ове представе, ослањамо се на информације Јадвиге Собчак, која сматра да је то била успешна инсценија:

„Била је то хрватска прапемиијера дела Витолда Гомбровича, у преводу Здравка Малића, коју је припремио словеначки редитељ Вито Тауфер [...]. Гомбрович је био ‘успешно’ избегаван писац у том делу Југославије. Сплитска инсценија постала је својеврсна позоришна сензација. Премијера је врло топло примљена. Узгред је истицана паралела Јана Кота између *Ивоне...* и *Краља Ибија*, са Хандкеовим *Касиаром* [...].“⁴⁶⁾

Она примећује да и поред изврсне режије, позоришна публика, према тврђењу хрватских критичара, није била неспремна на овакву врсту позоришта што се, судећи по свему, може рећи и за сомборску представу.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Гомбрович је постављан на хрватске, српске и босанске сцене у жељи да се представи један изузетан драмски аутор, да се из сопствене перспективе сагледа његово дело, различитим редитељским читањима (и кроз политичку призму), као и да се глумцима омогући да покажу њихова умећа. Зато се не бисмо сложили са тврдњом поборника традиционалне и домаће драме Петром Волком, у критици Мађелијеве *Ивоне...*: „Кад год

45) Давид Кецман, *Плићак умесито пучине*, Дневник, Нови Сад, 28. април 1986.

46) Јадвига Собчак, *Пољска авангардна грама у Југославији (1945–1990)*, Матица српска, Нови Сад, 2001. п. 374.

не знамо шта ћемо, кад нисмо у стању да разрешимо сопствене дилеме и да се суочимо са својим истинима и мукама – посежемо већ рутински за некадашњом пољском позоришном авангардом“⁴⁷⁾.

У Београду, Новом Саду и Сарајеву представе на Гомбровичеве текстове су доживеле велико интересовање публице и велики број реприза, а у мањим градовима, као што су Сомбор и Сплит, оне нису успеле да опстану на репертору. Сарајевско *Вјенчање* је гостовало у свим већим градовима, у Загребу су видели новосадско *Венчање*, док је *Оиереша* из Београда гостовала у Ријечи (Хрватска).

Резултати који су понуђени у виду позоришних представа на Гомбровичеве текстове, су неједнаког квалитета; иста извођења једне Гомбровичеве драме су врло различито оцењивана (од хвалоспева до негирања). Постојала су разиличита и инспиративна редитељска читања, од којих издвајамо необичну поставку Мађелија. Рад пољских редитеља, као гостујућих, донео је на Балкан одређену пољску сценску естетику уз дугодишњу промишљеност над делом Гомбровича (Јароцки), или је резултат редитељског посла, у заједничком промишљању Гомбровича са глумцима и другим сарадницима на балканској представи, био пренет на пољску сцену (Минц).

У новосадском Позоришту младих Зоран Ђерић је режирао Гомбровичев комад *Историја* 2008. године. Верујемо да ће Гомбрович и даље налазити своје место на сценама, јер драматуршким интервенцијама и извлачењем нових значења, као и новим читањима, његове драме имају шта да кажу словенским народима Балкана, можда више него неким другим.

47) Петар Волк, *Ивона, бурјунска краљица*, После позоришта, Музеј позоришне уметности, Београд, 1993, стр. 147.

Пише > Јанко Љумовић

Непрекидно отворена књига: Прича о театру Варје Ђукић

Размишљања поводом књиге
„Сан на јави:
о театру с овог краја свијета“

Књига „Сан на јави: о театру с овог краја свијета“ Варје Ђукић представља значајан допринос пракси и теорији извођачких умјетности. Текст књиге, односно носеће поглавље Дијалог настаје кроз поступак креативног интервјуа који кроз мисли, говор и текст Варје Ђукић и Александра Милосављевића читаоцима пружа узбудљив увид у аутопоетику Варје Ђукић и њену умјетност глуме и режије. Добијамо тако и поезику драматурга и театролога Александра Милосављевића, и кроз такав поступак свједочимо особено умјетничко и професионално искуство или причу о театру Варје Ђукић, с овог краја свијета, глумачку страст која се преноси и на друга поља дјеловања и мишљења у култури.

Таква књига отвара визуру на још један важан аспект који се тиче значаја библиотеке посвећене позоришној литератури. Она, наиме, свједочи колико је важно да позориште као *умјетности ирениушка* остави траг о сопственој пракси и личностима које су обиљежиле одређено позоришно вријеме.



Као продуктивни архив репертоара (позоришта, филма, књижевности, културе) ова књига се чита и као монографија и као документарни роман, али и као теорија умјетника. Таква књига извор је и незаобилазна референца за умјетничко образовање унутар драмских



Из представе **Ко се боји Вирџиније Вулф**, фото: промо

умјетности, а исто тако и значајан наслов за позоришну историографију која је (или би требала да буде) у потрази за историзацијом одређених представа и биографија стваралаца.

ПРИМЈЕР СУОДНОСА КЊИЖЕВНОСТИ И ТЕАТРА

Књига је добра референца за нова (и потребна) проблемска и тематска истраживања унутар студија позоришта, или представа од значаја за црногорску и југословенску савремену позоришну историју („Принцеза Ксенија од Црне Горе“, „Бановић Страхиња“ и др). Важан сегмент позоришне историографије јесте и наратив о умјетницима и педагозима који улазе у регистар значајних личности историје југословенског и постјугословенског позоришта и умјетничког образовања у драмским умјетностима, попут Огњенке Милићевић (1927–2008) професорке глуме на београдском ФДУ и многих других значајних личности.

Књига је уз све наведено и примјер интердисциплинарности и суодноса књижевности и театра, у коме

се посебно издваја веза драмског стваралаштва Варје Ђукић са дјелима Данила Киша и Марине Цветајеве.

ДНЕВНИК СЈЕЋАЊА

Књига је и дневник сјећања, заједничког сјећања ауторке и уредника књиге, дневник сјећања који прати Варјину радну и животну биографију, њен однос према професији и однос према друштвеној и свакој другој стварности. Тако дневник сјећања постаје и лексикон у коме проналазимо галерију личности, умјетничких пројеката и институција, и сви они заједно улазе у особени оквир дефиниција, па се тако ова књига чита и као културна историја, и као културна географија простора који константно доживљава сложену друштвену трансформацију.

Како је, наиме, могуће читати ову књигу? С једне стране, као монографију и као документарни роман, али и као теорију умјетника.

Превођење сјећања у меморију, потврђује се и овом књигом, важан је чин културе, полазећи од становишта да је памћење или меморија способност да се питамо и тумачимо, и да сазнамо. Кроз дијалог између Варје Ђукић и Александра Милосављевића, кроз питања и тумачења, сазнајемо да је један од разлога испорука епохе која креира систем вриједности, а то су биле осамдесете у Југославији, које су Варји донијеле и први професионални ангажман на филму, велику улогу у култном филму Горана Марковића „Вариола вера“. Такође, књигу о сретним осамдесетим, и несретним деведесетим – да се послужим дијелом наслова књиге Сњежане Бановић „Кроника сретних тренутака“ (Загреб, 2023) – препознајемо као одломке о лудим осамдесетим.

У тако постављеном оквиру читања књиге садржан је одговор о њеном значају: књига нуди привилегију да читам аутопоетички текст који је посебно драгоцјен за спознају умјетности глуме или „тајне умјетности глумца“, да цитирамо наслов чувене студије Еуђениа Барбе и Николе Саварезеа („Речник позоришне антрополо-

гије: Тајна уметност глумца“, Београд, 1996). Преводећи аутопетику ствараоца у термин теорије умјетника књигу, међутим, можемо и тако дефинисати.

УМЈЕТНИЧКА ПРАКСА

Мишко Шуваковић теоријом умјетника назива специфичну теорију умјетности коју мисле, говоре, пишу или медијски изводе умјетници, и истиче да она настаје унутар саме умјетничке праксе и блиска је интересима, интенцијама, концептима, значењима и вредностима производње умјетности у свету умјетности. Управо тако, књига представља умјетничку праксу Варје Ђукић у пољу позоришта, филма, телевизије, умјетничке и културне продукције, посебно издаваштва.

Књига „Сан на јави: о театру с овог краја свијета“ није прва књига или теорија умјетника, теорија Варје Ђукић. Ову књигу, наиме, читамо након претходних књига које су настале из ауторкине потребе да сведочи о унутрашњим странама улога, као што је то био случај у књизи есеја „In patria“ (2014) или у књизи „Позоришни гето“ (2000), у којој ауторка објашњава да есеј настаје као коначна писана форма дугог периода у којем је трајала „инкубација“ представе „Теби из јучерашње“, настале као слив од рукаваца: разнородних, наизглед супротстављених и далеких елемената биографско-поетског, пјесникиње Маријне Цветајево и сопственог асоцијативног и фактографског којим је обликовала властити карактер на сцени. Варја закључује да овај запис треба да говори о томе како врста глумачке страсти, готово опсједнутости, изражена игром, свједочи реминисцентно, али и непоновљиво тренутно.

ПУТ КА ВЕЛИКОЈ КЊИЗИ

Важно је истаћи поменуте књиге, јер оне отварају пут овој великој; наиме, оне су „мале теорије“ које улазе у ову „велику теорију“, која сабира умјетничку каријеру Варје Ђукић која траје више од 40 година и



Из представе **Крваве свадбе**, фото: промо

која уз умјетност глуме документује дјеловање детерминисано термином *reflective cultural practitioner*, како га Милена Драгићевић-Шешић користи у ауторском тексту као дијелу ове књиге и преводи га као „мислећи културни радник“ да би објаснила дјеловање Варје Ђукић у њеном сложеном спектру медијацијских пракси у пољу књижевности и издаваштва који настају под окриљем књижаре „Карвер“.

Кроз чинове књиге врло прецизно су именовани сви кључни елементи на којима почива драмско стваралаштво и унутар њега умјетност глуме.

Завршни 13. чин носи наслов „Непрекидно отворена књига...“ Она је отворена и за архив у дигиталном простору који садржи обимну документацију текстова који прате умјетничку и професионалну каријеру Варје Ђукић од 1982. године, као и за нове текстове (нове улоге и нове књиге) „...које пеглам буквално, а заједно су епохе времена и концепти театра у њима, а заједно је само вријеме – простор и дух из заувјек живих“, како сасвим при концу Дијалога записује Варја.

Основне технике класичне комедије (2)

ТИПОВИ ЗАПЛЕТА У КЛАСИЧНОЈ КОМЕДИЈИ

Комички заплет представља значењски поступак који омогућава реализују основног сукоба у класичној комедији – скупу дела који обухвата распон од Менандра и Плаута, преко Шекспира и Молијера, до Голдонија и Бомаршеа. Подсетимо се, радња у класичној комедији заснована је на тежњи јунака да савладају *препреке* и *искушење* у циљу постизања склада са сопственим идентитетом и/или са спољашњим светом (породицом, друштвом); другим речима, основни сукоб у класичној комедији представља *сукоб (прошлоречност, несигласност) између илузије и стварности*.

ОПШТИ ОКВИР: ПРИЧА И КОМИЧКИ ЗАПЛЕТ

С обзиром на то да заплет може бити карактеристичан, али не и специфичан жанровски елемент (елементи својствени одређеном типу заплета могу се појављивати у контексту различитих жанрова), нужно је најпре размотрити феномен заплета у контексту његовог односа према *причи*. Иницијалне смернице за ово разматрање пружа Аристотел. Успостављајући најпре разлику између „састава догађаја“ и „склопа догађаја“, аутор списа *О њесничкој уметности* изри-

чито одређује да је, како каже Мирјана Миочиновић, „у првом случају реч о *елементима који улазе у састав приче*, а у другом о *распореду илићи склопу њих елемената у причу*“¹. Означавајући причу као „фабулу“ а заплет као „суже“, Б. В. Томашевски углавном следи Аристотела: „Фабулом се назива скуп међусобно повезаних догађаја о којима се у делу саопштава. Насупрот фабули је суже: исти догађаји, али с обзиром на начин на који су изложени, у оном поретку у коме су они саопштени у делу, у оној вези у којој су у делу дата обавештења о њима.“²

Из оваквих разматрања може се закључити да је битна карактеристика приче „хронолошко аранжирање сукцесије догађаја и утврђивање непроменљивог начина простирања догађаја у времену“³. За разлику од тога, заплет подразумева првенствено каузалност,

- 1) Мирјана Миочиновић, *Драма као књижевни род у светлости Аристотелове „Поетике“*, Књижевна критика, Година XVIII, 4, Београд, јул–август 1987, 52.
- 2) Цитат преузет из: Јуриј Лотман, *Структура уметничког текста*, Нолит, Београд 1976, 303.
- 3) Небојша Ромчевић, *Прича, зајет, композиција*, у: *Ране комедије Јована Стерије Појовића*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2004, 195.

или успостављање узрочно-последичних веза између догађаја, а укључује и друге врсте структуралних релација, као што су „сегментација у фазе, просторно и временско груписање“⁴⁾. Услед тога се, према Мике Бал, „заплет може посматрати као резултат преуређивања“, при чему је материјал приче – догађаји и њихови актери – сагледан „из одређеног, специфичног угла“⁵⁾. Сажимајући на изврстан начин поменуте тенденције, Питер Брукс указује на то да „заплет представља тумачење приче“, а тиме и „динамичну обликовачку силу приповедног дискурса“⁶⁾

Ако ове начелне поставке применимо на област комедије, можемо рећи да комички заплет представља значењски поредак у коме елементи непроменљивог, хронолошког следа приче бивају протумачени из одређеног угла и на активан начин преобликовани посредством каузалности и сличних логичких операција – а у циљу приказивања комичког сукоба.

МЕРИЛА ЗА ТИПОВЕ ЗАПЛЕТА: ТЕМА, ТИП И СУКОБ

При одређивању типова комичког заплета, већи-на модерних тумача као да следи поставку Харија Левина о „две жиле комедије, „подсмевачкој“ [*ridiculous*] и „шаљивој“ [*ludicrous*]“⁷⁾. Типичан пример класификације на том трагу представља теза Елдера Олсона, који као два главна типа комичког заплета означава „заплете лудости“ [*plots of folly*] и заплете довитљивости“ [*plots of cleverness*]. У првом типу, према Олсону,

4) Небојша Ромчевић, *Прича, заплет, композиција*, у: *Ране комедије Јована Стерије Поповића*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2004, 197.

5) Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, University of Toronto Press, Toronto 1997, 78.

6) Peter Brooks, *Reading for the plot: design and intention in narrative*, Knopf, New York 1984, 13.

7) Harry Levin, *Playboys and Killjoys: An Essay on the Theory and Practice of Comedy*, Oxford University Press, Oxford – New York – Toronto, 1988, 12.



Из представе *Школа за жене*, City Garage Theatre L. A., 2009.

„луда или тупан, подстакнут грешком/заблудом, делује исправно или рђаво“, док у другом случају, „довитљивац, посредством смишљања лукавстава, делује добро или рђаво.“⁸⁾

У случају Норттропа Фраја, тумачење типова комичког заплета осетно је сложеније и свестраније. Фрај, најпре, полази од функција и циљева *номиналних јунака* (класичне) комедије: „Оно што се најчешће догађа је да младић жели девојку, да испуњење његове жеље наилази на извесне препреке, обично од стране родитеља, као и да на крају комада неки преокрет у радњи омогућава јунаку да оствари оно што жели.“⁹⁾ Подјед-

8) Elder Olson, *The Theory of Comedy*, Indiana University Press, Bloomington & London, 1975, 9.

9) Норттроп Фрај, *Мили прелећа: комедија*, превела Горана Раичевић, у: *Теорија драмских жанрова*, избор, предговор и редакција Свети-



Из представе **Мандрагола**, Kairos Italy Theater, N. Y., фото: Паоло Квадријани

нако, парцијалан став представља премештање акцента на *антиагонистичке* *типове*: „Препреке јунаковој жељи чине тако радњу комедије, а њихово превладавање комичко разрешење.“¹⁰⁾ Ипак, у даљој анализи Фрај успева да постави основу за рудиментарну типологију заплета, усмеравајући се на *критеријум радње*, то јест комичког сукоба: „Постоје два начина развијања форме у комедији: један је када се главни нагласак ставља на карактере који изазивају сметњу; други је када се наглашавају сцене препознавања и измирења. Један је општа тенденција комичке ироније, сатире, реализма, и проучавања манира; други је тенденција шекспировске и других типова романтичке комедије“.¹¹⁾

.....
 слав Јованов; Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2015, 77.

10) Нортроп Фрај, Наведено дело, 78.

11) Нортроп Фрај, Наведено дело, 80.

КУМУЛАЦИЈА И ТРАНСФОРМАЦИЈА

Међутим, постављајући у први план сврху, тачније комичко разрешење, Фрајево усмерење, у крајњој линији антрополошко, ипак остаје у сфери *типологије радње*, а не заплета *као њеној средстви*. Да би био успостављен релевантан критеријум типологије комичког заплета, потребно је учинити још један корак: тачније, обједињавање тематских, проблемских и карактеролошких елемената који су размотрени у претходној анализи класичне комедије.

Ако се у обзир узме ова општа комичка перспектива, показале се да се у сфери класичне комедије издвајају два основна типа заплета схваћеног као *значењски носилац* (Аристотелов „склоп догађаја“). Првом типу припадају заплети усредсређени на „јунака-ометача/сметњу“, тачније, носиоца мане или опсесије, чији механизам се састоји од два низа поступака исте врсте, али различитог усмерења: најпре, промоције/доминације поменутог „јунака-ометача“, а потом његовог раскринкавања/преваспитања. Овакав тип, чије репрезентативне примере уочавамо у Аристофановим *Осама*, Менандровом *Намћору* и Молијеровим делима *Тврдица* и *Школа за жене*, можемо означити као *кумулятивни заплети*.

С друге стране, постоје заплети који реализују радњу усмерену не на „ликове-ометаче“, него првенствено на *унутрашња искушења* с којима се суочавају протагонисти: тачније, на путању од самообмане до самоспознаје. Репрезентативне примере овог, *трансформативног заплета*, представљају Шекспирове комедије „зеленог света“ као што су *Како вам драго*, *Бојојављенска ноћ* и *Сновићење у ноћ ивањску* (о чему сведочи и њихова троделна схема „искључење-прочишћење-обнова“), али се у њих могу сврстати и комичка остварења Макијавелија, Голдонија и Бомаршеа.

Пише > Мина Милошевић

Мотив женског пријатељства у савременој српској драми (3)

Мотив женског пријатељства у комаду „Како је добро видети те опет (Моја ти)“
Олге Димитријевић

О КОМАДУ КАКО ЈЕ ДОБРО ВИДЕТИ ТЕ ОПЕТ ОЛГЕ ДИМИТРИЈЕВИЋ

Комад *Како је добро видети те опет* Олге Димитријевић објављен је 2016, када је освојио Стеријину награду на конкурс за оригинални домаћи драмски текст. Међутим, дан пред премијеру на Стеријином позорју, у копродукцији Стеријиног позорја и Атељеа 212 и у режији Александре Милавић Дејвис, дошло је до промене назива представе у *Моја ти*, будући да је Хрватско друштво складатеља због ауторских права забранило коришћење стиха из песме Нових фосила *За добра синара времена*. Нови назив *Моја ти* одабран је по претходно објављеној књизи Јасне Жмак, колегинице и пријатељице Олге Димитријевић, „у духу југословенства, женског пријатељства и солидарности, што су уосталом и вредности које пропагира сам комад, а и ми покушавамо да их се држимо у нашим животима“, како је рекла Димитријевић.



Радња комада почиње када протагонисткиња Драгица, жена у осамдесетима, остане без своје дугогодишње партнерке Иване, бивше партизанке, са којом је живела педесет година. У шетњи градом после гробља наилази на своју стару пријатељицу Ружу, коју није видела деценијама, а која је такође удовица. Преко Руже, Драгица упознаје њену комшиницу Загорку, њихову вршњакињу, и њих три убрзо постају група пријатељица које деле најинтимнија осећања, проблеме и борбу са спољним, патријархалним и капиталистичким факторима које чине: Загоркина породица која је закључава у кућу, третира као дете и експлоатише њен рад, инвеститори који намеравају да сруше Ружину кућу јер им стоји на путу као препрека у изградњи новог објекта и Иванин син, који жели да отме Драгичин и Иванин стан, који је Ивана Драгици оставила уговором о доживотном издржавању, што је представљало алтернативу за брачно наследство, будући да брак нису законски могле да склопе. Охрабрене појавом Иваниног духа, три другарице удруженим снагама превазилазе све ове препреке, добијају Драгичин стан и у њега се све три усељавају, будући да је Ружа добила обавештење о рушењу, а да је Загорка напустила своју насилничку породицу.

Овај комад укршта елементе реализма и епског позоришта: он користи епске технике, попут коришћења дидаскалија и монолога да глумци као наратори причају причу публици, ван свог лика; с друге стране – он се обилато служи свим реалистичким средствима, од прецизног описа аутентичности простора у коме се радња дешава и психолошке уверљивости и утемељености карактера, до фине симболике произишле метонимијом директно из знакова инхерентних радњи.

Ово је, дакле, како је и сама ауторка рекла „комад о југословенству, женском пријатељству и солидарности“, те представља досад најпрецизнији пример тематизовања женског пријатељства у српској драми. У анализи ћемо се посветити односу између Драгице, Руже и Загорке, развоју њихових ликова и оснажујућем ефекту које женско пријатељство има на њих, али и о симболици коју оне и њихово пријатељство представљају на ширем значењском плану.

ЖЕНСКО ПРИЈАТЕЉСТВО: ДРАГИЦА, РУЖА, ЗАГОРКА

Пријатељство Драгице, Руже и Загорке у потпуности је у фокусу заплета драме *Како је добро видети ње ојети*. Заплет почиње Драгичиним и Ружиним сусретом, кулминира њиховим удруживањем са Загорком и завршава се њиховом заједничком победом против антагонисте – патријархата и капитализма, отелотвореног у лику Иваниног сина.

На путу Драгичине законске борбе за њен и Иванин стан, Ружа и Загорка појављују се као савезнице. Ружа пружа Драгици емотивну подршку и охрабрује је, док Загорка чак лично посећује и врши притисак на писара Лукића, сина свог бившег колеге правника, који је умешан у овај законски процес. Лукић је био подмићен да сакрије папир који доказује да је Ивана била ментално стабилна док је потписивала уговор о доживотном издржавању са Драгицом, и због недостатка тог документа Драгица није могла да наследи стан. Под Загоркином претњом он проналази документ. Уз посету Иваниног духа, који лично протерује Иваниног сина из стана, жене славе заједничку победу.

Ипак, иако су Ружа и Загорка Драгичине савезнице, оне су једнако присутне у драми као и Драгица, и по сценској присутности (готово све време су све три на сцени), и по развијености њихових ликова и личних проблема са којима се суочавају. Ружа се суочава са извршитељима који је избацују из куће да би је рушили, а Загорка са својом породицом која је третира кроз контролу, непоштовање и израбљивање. Дакле, судбине свих ових жена у фокусу су драме равноправно, с изузетком Драгичине приче, која има још један ниво тежине, јер се ипак суочава са губитком партнерке и проживљава разрешење свог љубавног заплета опраштањем са Иваниним духом.

Јунакиње су изразито психолошки развијене и уверљиве и по својим особинама су у контрасту једна са другом, што изазива комички ефекат. Драгица је романтична лезбејка, помало повучена, нежна, интелегентна, док је Загорка „незгодан играч у пензији“

(Димитријевић 2016: 162)¹⁾, отресита, пркосна, поносна, намћораста, важна, харамбаша, воли да се доказује и да буде у центру пажње, а с друге стране, покорна пред својим сином. Ружа (како је ауторка описује: „добра вила“) између њих две балансира, покушавајући да заштити Драгицу од Загоркине непромишљености, брзоплетости и отреситости, а Загорки да приближи Драгицу као неког посебно осетљивог. Ружа је, иначе, Хрватица која се удала за (сада покојног) Србина, те јој се и у говору мешају два дијалекта између којих посредује, као између Драгице и Загорке.

На једној равни тумачења, са све духом партизанке Иване, и са насловним хитом Нових Фосила, који посредно изазива југоносталгију, удруживање ове три јунакиње можемо схватити као поновно удруживање Југославије, о којој оне и саме врло често са носталгијом причају:

„**ДРАГИЦА:** Сећање на радне акције. Сећања на доделе станова. Сећања на Кнез Михајлову закрчену аутомобилима. На годишње одморе у одмаралиштима предузећа. Арапе и црнце који су говорили српскохрватски, полицијске рације кад им време није, трапаве прве телевизоре и другачије акцентовање и стил глуме у филмовима“ (Димитријевић 2016: 163).

Драгичин лик закључује: „Ми смо живе архиве социјализма“ (Димитријевић 2016: 164). У својој борби за сопствену социјалну правду и право на дом, кроз солидарност, то и доказују.

У овом комаду такође је посреди групно пријатељство, при чему између Драгице и Руже постоји чврста дугогодишња, стара пријатељска веза (којој је и посвећен наслов драме и сцене сусрета између ове две пријатељице – Како је добро видети те опет), а између Руже и Загорке такође постоји вишегодишња стабилна веза и свакодневна комуникација (Ружа о Загорки каже Драгици: „Да је нема, теже би ми било.“ (Димитријевић 2016: 184)).

1) Димитријевић, Олга, *Како је добро видети ње ојет* у *Драме*. Српска читаоница Ириг, 2016.

Блискост коју обе имају са Ружом омогућила је и Драгици и Загорки да се зближе приликом заједничких ритуалних дружења у виду испијања кафа, али још више у авантурама кроз које заједно пролазе као три мускетара – заједнички одлазак на гробље, илити „десант на гробље“, како ауторка духовито назива Загоркину и Ружину потрагу за Драгицом, потом сусрет са Иваниним духом, одлазак на суд и срећно славље поводом усељења у Драгичин стан, и последњи сукоб са Иваниним сином. При сваком сусрету, три јунакиње разговарају о свом осећању живота, успоменама, љубавима, али исто тако и о конкретним проблемима за које налазе заједничка решења. Њихови разговори изразито успешно пролазе Бекдел тест.²⁾

Роуз и Роудс (1987: 234)³⁾ доказале су да су хетеросексуалним женама феминистичке оријентације женска пријатељства значајнија него нефеминистичкињама, али и лезбејкама, које су више оријентисане ка провођењу времена са својим партнеркама, будући да су им оне често уједно и најбоље пријатељице. Међутим, у овој драми изгледа као да Драгичина хомосексуалност позитивно доприноси њиховом групном пријатељству, будући да због тога мање разговарају о мушкарцима и њихови светови су мање андроцентрични и фокусирани на друге заједничке теме и искуства

2) Бекдел тест представља средство мерења адекватне репрезентације жена на филму (мада ћемо га у овом истраживању применити на драмски текст). Тест носи име по Алисон Бекдел (Alison Bechdel), стрип ауторки која је прва поставила сет правила за меру репрезентације жена на филму, у свом стрипу *Лезбејке којих се треба пазити* (*Dykes to Watch Out For*). Питања на Бекдел тесту су: 1) да ли у филму постоје бар два женска лика; 2) да ли та два женска лика разговарају један са другим; 3) да ли та два женска лика разговарају један са другим о нечему другом, осим о мушкарцима. Wilson, Sarah, COLUMN: Bechdel Rule still applies to portrayal of women in films. OU Daily, link: https://www.oudaily.com/1_and_a/arts_and_entertainment/column-bechdel-rule-still-applies-to-portrayal-of-women-in/article_d3dc6a7d-8fcb-589c-885a-649fe33db5e1.html датум последњег приступања: 5. 11. 2022, 19.10 ч.

3) Rose, Suzanna & Roades, Laurie. Feminism and Women's Friendships in Psychology of Women Quarterly. 11. 243–254. University of Missouri, St Louis. USA. 1987.

Из представе **Моја ти**, фото: Игор Мандић



која их повезују. С друге стране, њихово неразговарање о мушкарцима може се приписати у великој мери и њиховим годинама, у којима везе са мушкарцима више нису главна тема.

Занимљива је чињеница да се Драгица, пре сусрета са Ружом, а након Иванине смрти, суочавала са сопственом усамљеношћу, а да и сама Ружа каже како не зна како би подносила самоћу након смрти свог супруга и одласка сина, да није њене комшинице Загорке. Женска пријатељства се тако у овој драми показују као лек за усамљеност, али и као начин на који јунакиње, а посебно Драгица, превазилазе сопствену козависност од партнерских односа (што би могло да указује на то да питање зависности од партнера/партнерке није нужно везано за сексуалну оријентацију).

Њихов однос је зато врло здрав за њих, а поред тога и изразито оснажујућ, будући да сваку од њих покреће да донесе важне промене у свом животу и служи као мрежа подршке при суочавању са животним недаћама и проблемима.

Пријатељство између Драгице, Руже и Загорке представља један изразито сигуран простор, што се доказује већ самом чињеницом да се Драгица осећала довољно сигурно да се аутује као лезбејка својим другарицама.

Еманципација јунакиња настаје кроз процес њиховог удруживања: женско пријатељство даје Драгици снагу да се супротстави Иванином сину и законски избори за своја права на коришћење Иваниног стана, а Загорки да напусти своју породицу која је контролише. Драгица од помало уплашене жене која не верује

у себе и у своја права постаје самоуверенија, а Загорка успева да покаже оштрину тамо где треба (својој породици), а да према својим пријатељицама буде мекша и више подржавајућа.

Ружа је од самог почетка комада еманципована, што се види у отворености њеног погледа на свет: кад се Драгица аутује њој и Загорки, Загорка прво пролази кроз фазу чуђења и шока, док Ружа одмах прихвата и пружа разумевање и подршку Драгици; осим тога, увек је стрпљива у разговорима са својим пријатељицама, и поред усамљености с којом се суочавала након губитка мужа, она успешно води самачки живот удовице. Ипак, пријатељство са Драгицом и Загорком јој изразито значи, а на крају путем њега добија и место за становање након губитка дома.

Ипак, све три јунакиње су у великој мери еманциповане и пре почетка радње, а заслуге за то приписују се њиховом образовању стеченом у време социјализма и партизанству:

„**ДРАГИЦА:** Ми смо живе архиве социјализма и сви чекају да умремо да би и сећање умрло заједно са нама“ (Димитријевић 2016: 164).

„**ДРАГИЦА:** Ми смо градиле социјализам како тако и то је наш највећи грех.“

Њихова социјалистичка оријентација у данашњем времену итекако представља отпор политичком систему, а „чета лудих баба“ (Димитријевић 2016: 213) представља озбиљан трн у оку похлепним капиталистичким антагонистима ове драме.

Пример њиховог удруживања и борбе за право на дом, али и за поштовање старих, као и пример прихватања хомосексуалности, подстичу публику да и сама учествује у овим борбама. Јованов (2016: 261)⁴ тако, говорећи о другој појави Иваниног духа, који истерује Иваниног сина напоље, „да се више никад не врати“, каже да она сугерише крхку, привремену, али ипак евидентну победу бољих „светова“.

„А без таквих малих победа ми сви заиста, да парафразирам ауторку, можемо да се носимо у п... материну“ (Јованов 2016: 261).

УЛОГА ПОЕТИКЕ АУТОРКЕ У СЛИКАЊУ ОВОГ МОТИВА

Олга Димитријевић позната је по употреби епских драмских техника које комбинује са мелодрамом, чија је основа носталгија и фолк мелос. Сва ова средства присутна су и у комаду *Како је добро видети ње ојет*. Ту су и ауторкине готово увек приступне теме: лезбејска љубав, женско пријатељство, социјализам и револуција.

Мотив женског пријатељства у комадима Олге Димитријевић присутнији је него у комадима Тање Шљивар и Маје Пелевић. У већ поменутих представама *Свећ без жена* и *Слобода је најскупиља каишиалистичка реч* Димитријевић се са Мајом Пелевић кроз анализу њиховог сопственог пријатељског и колегијалног односа критички бави женским радним правима у позоришној индустрији.

У драми *Радници умиру њевајући* јавља се однос емпатије и поверења између Милице, певачице, љубавнице тајкуна и „хохштаплера“ Алексића, а ћерке Зорана, радника који је у штрајку себи одсекао прст, и Данице, Зоранове љубави из младости која се удала за другога. Даница је брижна према Милице, упркос чињеници да је већина града оговара због њеног изгледа, статуса и љубавника. Овај однос је ипак по природи ближи односу мајке и ћерке, и због година јунакиња, и због историје између Данице и Миличиног оца.

Изразито упечатљив однос женског пријатељства, помешан са хомосексуалношћу, јавља се у ауторкиној првој објављеној и играној драми – *Иншернај*, која говори о врло интензивном, блиском и трансформишућем пријатељству између Ане и Милке, две средњошколке у интернату Млекарске школе. Суровим окружењем малограђанске антагонистичке средине Димитријевић ће се касније бавити у *Народној грами*, као и мушким ликовима који су од стране јунакиња перципирани као

4) Јованов, Светислав, *Ко се боји Брехта још* у Димитријевић, Олга, *Драме*. Издавачка кућа Ириг, 2016.

глупи и гадни, првенствено због сексуалног насиља које над њима спроводе (Петар силује Милку у школском тоалету, а Милош дели видео-снимак његовог и Аниног сексуалног чина са Петром, који дели тај снимак са остатком школе и шире јавности).

Упркос сукобима између Милке и Ане и љубоморе коју осећају према момцима, Ана према Милкином и Милка према Анином, једино између њих две постоји аутентична блискост у свету *Иншернаша*. У драми су и те како присутни елементи лезбејске жеље, који се огледају у љубомори јунакиња, али и у детаљима у којима једна другој препричавају своје сексуалне односе, где сам еротски начин препричавања, еротскији него сам чин секса који су имале са својим момцима, указује на сексуалну жељу између њих две. Међутим, њихов сексуални однос или веза никада се не реализују и њихов однос остаје на нивоу пријатељства.

У *Народној драми* присутан је мотив женског пријатељства и у варијететском облику токсичног пријатељства, између Анке и Хора Анкиних другарица, али и у правом пријатељству које се јавља између љубавница – Анке и Бранке, које су на неки начин зрелија, одраслија верзија Ане и Милке, које су у *Иншернаши* биле „само другарице“, а сада су љубавнице. Хор Анкиних другарица има функцију да појачава патријархални притисак на Анку, која не жели да се уда за Милана, мушкарца ког њена породица покушава да јој наметне, слично као што то чине Проблематична и Зрела у комаду *Поморанцина кора* Маје Пелевић. Анкине другарице Анки говоре да је одувек била „чудна“, „на своју страну“, „терала контру“ јер је „гледала у страну а не у момке“ („И ми ти ово говоримо за твоје добро! / Тебе Анка / Тебе не краси мајчинска лепота / Као све нас / Не краси те... / Удај се!“ (Хор у *Народној драми*, Димитријевић 2016: 80⁵⁾)).

С друге стране, између сеоске кафанске певачице, Бранке, и Анке рађа се романса, али и чврсто пријатељство – Бранка помаже Анки да напусте село, оду

5) Димитријевић, Олга, *Народна драма у Дrame*. Српска читаоница Ириг, 2016.

у град и живе заједно у љубави. Њихову срећу поквари Милош, Анкин отац, који врши притисак на Анку да се врати свом мужу. Када Бранка посети Анку годинама касније, јасно је да њихова љубав упркос времену и раздвојености није избледела, и да је представљала тренутак светлости у њиховим мрачним животима и у општем мраку времена у коме живе. Симболично, у сцени у којој се Анка и Бранка први пут пољубе, у мрачној сеоској ноћи, срећу се испод уличне светиљке, „електриком коју су инсталирали комунисти пре педесет година“ (Димитријевић 2016: 105). Тако се женска љубав и социјализам у раду Олге Димитријевић поново доказују као средство борбе против мрака патријархалног поретка.

У драми *Ја често сањам револуцију* присутно је пријатељство, удруживање и женска солидарност између три потпуно различите жене, из различитих светава, које су спојиле жеља за ослобођењем од патријархата и љубав према револуцији. Јелена, жена богатог нарцистичног бизнисмена који је отворено вара, спријатељује се најпре са Вукицом, ТВ водитељком на националној телевизији која је добила отказ јер је одбрусила премијеру усред преноса. Након што Вукица одбије удварање Јелениног мужа, Јелена одлучи да се спријатељи са њом. Између њих постоји наговештај лезбејске жеље, за коју у тексту остаје недефинисано да ли се догодила или не. Њих две се удружују са Јеленином чистачицом Цаном, која је жртва насиља у породици.

Након што Цана убије свог мужа, пошто ју је поново тукао, три жене се придружују маси људи која кроз целу драму протестује и саме постају револуционарке када Јелена убије свог мужа. Њима трима придружује се и ауторкин глас који говори о сопственом погледу на револуцију и женску солидарност. Револуција о којој се у драми говори пре свега је комунистичка, међутим, борба против патријархата је њен неизоставни део. То је, заправо, револуционарна борба против капиталистичког патријархата.

У *Драма о крају светиша* ауторка наставља да се бави револуционарним наративом. Поред борбе против капитализма и патријархата, у овој драми централно

место заузима тема екологије. Радња се дешава у блиској будућности, али у знатно ауторитарнијем државном уређењу. Јунакиња је Вера, активисткиња која је ухапшена и осуђена на смрт због активистичког чина одбране дрвета које су власти хтеле да посеку. У фокусу драме је пријатељство између ње и Љубице, удате жене која није толико храбра као Вера, али је воли, диви јој се и може се рећи да је заљубљена у њу (у драми се експлицитно каже да су могле бити „пријатељице или нешто више“). Вера и Љубица су потпуни пандан Антигоне и Исмене из Софоклове Антигоне, једна – одважна и храбра, која срља у смрт због својих идеала, а друга уплашена, понизна, приземна, али привржена првој.

У драмском монологу *Сћани да се поздрави* такође се сусрећемо са испреплетаним мотивом женског пријатељства и лезбејске романсе, будући да се ради о односу између две пријатељице између којих постоји и осећање снажне повезаности и привлачности, али колико је до реализације њихове афере дошло можемо само да нагађамо на основу детаља које нараторка износи.

Мотив лезбејске романсе, иако је присутан у комаду *Како је добро видети те ојети*, за разлику од већине осталих ауторкиних радова, овде се јавља одвојено од мотива женског пријатељства, будући да, иако је протагонисткиња Драгица лезбејка, и иако се упознајемо са односом ње и њене покојне партнерке Иване, у фокусу комада је женско пријатељство између ње и њених хетеросексуалних другарица – Руже и Загорке. Ипак, чини се да потпуна посвећеност жене другој жени као мотив позитивно утиче на генералну репрезентацију женских ликова у драмама. Одједном, када је јасно да се њихове судбине не врте заиста око мушкараца, већ око њихових сопствених борби, оне долазе у први план у једном потпуно другачијем светлу, много комплексније и аутентичније него што смо навикли да их виђамо у вековима драматургије и деценијама кинематографије у којима је доминирала репрезентација жене као функције.

Ово се првенствено одражава у једном новом погледу на женско тело које, иако је предмет љубави,



Из представе **Моја ти**, фото: Игор Мандић

није предмет објективизације. Женским телом Димитријевић се бавила и у својој мастер тези на тему *Тело народне певачице на српској естради: конструкција националних идеологија после 2000*.

У својим драмама врло често користи мотив народне певачице (Милица Мици у *Радници умиру певачући*, Бранка у *Народној драми*, Лепа Брена у *Лепа Брена процекљу*), и сваки пут успева да ове ликове представи целовито, необјективизовано и са поштовањем. Женским телом бави се у одређеној мери и у комаду *Како је добро видети те ојети*, и то старачким женским телом, које дестигматизује кроз Драгичин монолог:

„**ДРАГИЦА:** Да ли сте приметили, ви млади, како вас уче да вам стари буду гадни. То је заправо оно гадно. Уче те да је гадно када те стара тетка ујна стрина неки род пољуби у образ а ти потураш косу а мало ти је гадна и коса. Па онда видиш боре, и очи, оне се гасе, па седо седо седо. Седа длака има различиту текстуру, старачки младежи те плаше, и квргави прсти исто. Онда погуреност. Штапови. Сркање и мљакцање, стари људи у породици увек срчу и мљакцају. Чак иако не раде то као да раде. Ваљда због зуба“ (Димитријевић 2016: 213).

Овај монолог завршава се удруживањем Загорке, Драгице и Руже које кажу: „Нама је сад мало доста“ и затим певају сопствену верзију партизанске песме По шумама и горама:

„По шумама и горама
Наше земље поносне
Иду чете лудих баба
Славу борбе проносе“
(Димитријевић 2016: 213).

Можемо закључити да здраво женско пријатељство у овој драми потпомаже прихватање сопственог женског тела од стране јунакиња, такво какво јесте, за разлику од токсичног пријатељства какво срећемо у *Поморанциној кори* Маје Пелевић, где јунакиње једна другој још више погоршавају однос према сопственом телу кроз увреде, нетражене савете и критике из визуре патријархата.

Мотив социјализма присутан је у овом комаду и у знатној мери доприноси сликању мотива женског пријатељства, или, можда чак можемо да кажемо да се женско пријатељство у овом комаду користи као средство којим се публици приближава мотив социјализма. Мотив социјализма јавља се заједно са мотивом носталгије, те је сентимент који Драгица осећа поводом губитка своје партизанке Иване исти сентимент који она, а и друге јунакиње, осећају према губитку Југославије:

„**РУЖА:** Да је наша Партија остала до сада би то било све решено!“ (Димитријевић 2016: 197).

Социјализам даје основу њиховом пријатељству, које је засновано на истим вредностима и погледима на свет, док је принцип солидарности оно што покреће њихову пријатељску динамику. Осим тога, борба за правду и право на дом је управо оно што их удружује у акцији – све три заједно се упућују у законску борбу за Драгичин стан. Једна оваква мала, конкретна, легалистичка борба није исто што и грандиозна комунистичка револуција о којој јунакиње певају и разговарају, али јесте једна победа правде и пример борбе за боље друштво. Управо чињеница да се ради о „малој“ индивидуалној борби омогућава овом комаду да буде комедија, за разлику од *Драме о крају свећа* која је велика револуционарна дистопијска трагедија.

Поменути мотив носталгије готово увек јавља се кроз песму, а те песме су често парафразе већ постојећих песама (партизанских, фолк, у овом комаду чешће поп) које у овој драми јунакиње претежно певају заједно. Тако се оне у својој носталгији удружују кроз певање. Певају када се присећају прошлости, али и када иду у борбу и када славе победу. Певање је, дакле, један од кључних ритуала њиховог пријатељства које истрајава кроз све авантуре кроз које пролазе. Занимљиво је да у овој драми јунакиње пролазе кроз више авантуристичних ситуација него устаљених ритуала (попут стереотипних редовних одлазака у салон лепоте јунакиња из *Поморанцине коре*). На основу овога можемо закључити да то што се јунакиње друже у различитим ситуацијама говори о аутентичности њиховог пријатељства.

Мелодрамски тоналитет као одлика поетике Олге Димитријевић утиче на то да ово пријатељство и јунакиње осетимо са потпуном емпатијом и да навијамо за њих против јасно постављених и једнодимензионалних антагониста. С друге стране, њено коришћење текovina епског позоришта помаже да сагледамо антагонистичке извршитељско-инвеститорске коруптивне силе огољене, да рационализујемо социјални положај јунакиња и да увидимо да су оне у праву, не само зато што емпатишемо са њима, већ да је друштво грађено на правди и солидарности једино исправно постављено друштво.

IV

ЕСЕЈ „СЦЕНЕ“

Сцена

Пише > Небојша Брадић

Монолог је погрешно име

„Могу узети било који празан простор и назвати га отвореном позорницом. Човек ко рача кроз овај празан простор док га неко други посматра и то је све што је потребно за настанак једног позоришног догађаја.“

Питер Брук, *Празан простор*

Чак и најпаметнија, најпажљивија, најбуднија људска бића живе у симулакруму, њиховој сопственој апроксимацији стварности. Свет је јединствен за сваког од нас зато што свако измишља властити простор. Простор је субјективан тако да ми у њему можемо да видимо и ствари које се тамо не налазе. Зато нам се на аеродрому може догодити да у туђем туристичком ранцу наслутимо бомбу коју носи терориста. То, наравно, није истина. Ми само стварамо свет који видимо, а понекад је оно што замислимо сасвим далеко од стварности.

Имануел Кант је сугерисао да ми доживљавамо стварност као да гледамо кроз зелене наочари. Ако

сте током комплетног свог живота носили зелене наочари и не знате ништа друго, тада ћете бити уверени да је цео свет зелен. Наше разумевање стварности потпуно је субјективно и може бити веома тешко да се наша перцепција стварности распетља од објективних чињеница. Најбоље што можемо да урадимо је да будемо опрезни према својим зеленим наочарима и да никада не формирамо закључке да је наш поглед на ствари објективан. Ја стварам реалност најбоље што умем, тако што несавршено процесуирам информацију коју добијам посредством својих чула.

Када глумац улази у ципеле свог лика, он не прелази из стварности у нестварност. Најважније, он не прелази из истине у лаж. У позоришту не постоји свет истине и лажи. Свет позоришта је, дабоме, измишљен. Али, тако је и са светом који глумац види на путу ка позоришту. Ми шминкамо свет који гледамо. Понекад то чинимо прилично верно. Понекад, међутим, мање успело. Када глумац глуми, он мења једну фикцију другом.

Глума не подразумева трансформацију у другу особу. То је, наравно, немогуће. Али оно што глумац може, је да замени *простор* са ликом који тумачи. Глумац, наиме, излази из простора властитог свакодневног живота и улази у простор лика. То је најдаље што глумац може да постигне у трансформацији.

Где и како онда глумац треба да започне овај процес?

Добар моменат је посматрање неких физичких објеката кроз зелене наочари лика којег ће да игра. Он би требало само да обрати пажњу на објекте који могу бити корисни и који ће му дати највише енергије како би омогућио да сцена експлодира у живот. То ће бити објекти који су бремени проблемима.

Пошто је свака глума само реаговање, из тога произилази да ми говоримо само да бисмо одговорили. Све што кажемо део је разговора. Ми никада не говоримо због самог говора. То је очигледно када говоримо неком другом. Али, ми се, такође, расправљамо сами са собом. Поента је да ми никада немамо соло конверзације. Монолог је, дакле, погрешно име. Ми увек тражимо некога с ким бисмо разговарали, зато што нам је потребан неко ко би нас покретао, чак и ако је тај неко – ми сами.

Ако позовете ватрогасце да бисте им саопштили „кућа је у пламену“, ваше речи заправо само означавају да кућа гори. Функција речи је заправо да позову ватрогасну бригаду од које очекујемо да нешто учини с ватром. Речи нису ту да би само описале драматичан догађај. У оваквом тренутку вама је у ствари потребно нешто друго. Ако ватрогасна кола не буду приспела, настаће ужас. Кад говоримо, ми увек желимо нешто заузврат, чак и ако је то тек миг, или бљесак конекције у оку друге особе.

Публика је у простору с глумцем, и зашто да се не употреби та фантастична слободна енергија? Постоје две врсте публике. Једна, коју глумац види, и друга, коју гледа лик кога глумац игра. Када се глумац загледа у публику, он види своју верзију простора. Он може

да види критичара у петом реду партера, он зна да му породица седи негде на балкону и може да види неког у првим редовима како куцка поруку на телефону. Али, глумац не сме да гледа свој простор. Он мора да види простор лика којег игра. А оно што тај лик види нешто је сасвим различито.

Глумац, дакле, мора да види гледаоце кроз зелене наочари лика којег игра. Пошто је подстицајно пронаћи опасност у простору, за њега је корисно да види могући наговештај критике у очима публике. Да би успоставио дијалог, он мора да види да се публика на неки начин не слаже с њим. Суштински, важна је чињеница да је публика с друге стране „рампе“, у гледалишту, и да лик може да је види. Задатак глумца је да ову ситуацију рационализује на начин на који то жели.

Можда ће глумац помислити да се критичари налазе унутар главе лика који тумачи, и да им је намера да суде о ономе што лик ради. Можда ће глумац гледаоце замислити као другу страну личности лика, онај део с којим се лик сукобљава. Ко су заправо ти посматрачи зависиће од маште глумца, али једина ствар коју он никада не треба да уради је да „избрише“ ове посматраче из простора, да поништи њихово присуство. Глумац мора да постави лик који игра у конфликт са гледалиштем. Ако то не учини, он уопште неће бити способан да говори. Глумац мора да страхује од најгорег суда у очима оних који га из сале гледају. Суд мора поправити; за подршку се мора борити.

Када глумац који игра Фалстафа говори публици, он то може да ради на основу претпоставке да би сви желели да буду као овај паметни и неморални витез. Монолози и говор у страну траже јасно дефинисан однос између лика и публике. Када се слушкиња у комедији окрене напред и публици коментарише радњу, она то чини имајући у виду да се у публици налазе слушкиње које су мањи експерти од ње. Ричард III се обраћа студентима – тиранима са којима дели увид мајстора. Хамлет претпоставља да његова публика има ону филозофску жеђ која од њих тражи да направе исто

путовање као и он сам. У сваком случају, глумцу мора бити јасно коме се обраћа и шта жели од публике.

Замислимо да глумица припрема улогу Леди Магбет у Шекспировом *Мајбешу*. Она долази на сцену да би прочитала Магбетово писмо у којем је муж извештава о пророчанству вештица, а по коме ће он постати краљ Шкотске. Гласник који јој је донео писмо саопшава јој да се Магбет враћа из рата, а да ће краљ Данкан и његова свита провести ноћ у Магбетовом двору. Леди Магбет има мало времена да приреди највећу кућну забаву у свом животу.

Оно што она ради у овој сцени није обликовање акције која долази негде из дубине бића. Њен је главни напор да увери публику и себе да је она неукротива, неумољива снага, неспутана оним што сама именује као „женска“ нежност. Леди Магбет саопштава дивље, екстравагантне мисли као што су:

„О, дођите, ви духови, што правац
Мислима убилачким дајете,
Па мене пола мога лишите
И свирепошћу најстрашнијом
Сву ме од главе до пете испуните“.

Звоно здравог разума почиње, међутим, бучно да звони у глави глумице. Требало би да приметимо када неко, ничим изазвано, почне нашироко да говори о себи. Сетите се када се пијани странац у бару наслони на шанк и почиње да прича о себи, и каже да је фантастичан. Истог часа почињете да се питате: „Зашто ми ово сада прича?“ У овој сцени Леди Магбет надугачко прича публици да је она нека врста готске диве коју покреће чиста воља. Она заправо жели да ми знамо колико она може да буде немилосрдна.

По својој прилици, када види гледаоце, Магбетова супруга почиње да се прибојава да они мисле сасвим супротно о њој, тако да она сада покушава да промени такво њихово мишљење. Можда је Леди Магбет увек, па и у школи, била изопштена од друштва. Можда је била бубуљичава девојчица која је била принуђена да,

у углу школског дворишта, сама једе свој сендвич. Можда је била злостављана. Можда – мисли она сада – да ће заувек остати таква – јадна, покорна мала губитница. Кад погледа у публику она види нас који гледамо право кроз њу, у само средиште ствари којих се она највише плаши.

Ликови нам не кажу ко су. Они нам говоре ко би желели да буду. У ствари, они често настоје да нас увере да они нису то што се плаше да јесу. Чак и када се труде да буду најискренији о себи, они дају несавршену слику реалности, зато што је то све што су одувек знали. Када бих покушао да испричам своју животну причу, чак и најискренија верзија била би само моја лична фикција. Слушајте ово очигледно поверљиво разметање храброшћу:

„На моја женска прса ходите,
Па млеко моје сишите ко жуч
Убиства прислужници, ви што негде
Ишчекујете у невидљивом
Суштаству свом да буде природа
Оскврнављена“.

Велика је ово прича. Ни прави психопата не би осећао потребу да држи овакав говор. Леди Магбет звучи као тинејџерка која се нагутала гомиле хорор филмова и бљује реченице из сценарија. Порука овог говора је: „Ја сам победница“, али што гласније то изговара, ми све јасније чујемо слабашан глас који цвили: „Ја нисам губитница, молим вас да ми верујете“.

Глумица која игра Леди Магбет је – глумица. То је очигледно. Мање је очигледно да Леди Магбет такође игра ролу Леди Магбет. Она преузима једну од верзија себе, верзију у којој жели да препозна себе, верзију која би да постане. Њој је потребно да верујемо њеним делима, због тога што ће онда можда моћи и себе у то да увери. Да бисмо сами поверовали у нешто, веома често је потребно да претходно у то уверимо неког другог.

Ми често мислимо (можда несвесно): „Када бих само могао да те натерам да ми верујеш, и ја бих могао у то да поверујем“. Леди Магбет је, наиме, потребно да има публику на својој страни да би учинила да се осећа боље и да би себи доказала да није толико уплашена као што то у ствари јесте.

Леди Магбет не говори да би изразила себе. Нико од нас уосталом не ради то. Ми не говоримо у празно; ми говоримо да бисмо одговорили на проблем. Оно што само може да изгледа као изражавање себе, увек је врста поправљања нашег простора. Замислите да неко побесни до те мере да мора да истрчи на улицу и заурла на месец. То није изражавање себе него покушај да се простор учини подношљивијим. Леди Магбет говори једино да би променила свест публике.

Све што Леди Магбет каже у овој сцени изгледа да је о њој и њеном супругу. У ствари није. Све што она каже је о публици. На пример, она за њих изводи малу пантомиму када ствара невидљиву верзију Магбета и огољава га зато што је исувише велики мекушац да би урадио оно што је потребно: „Гламис си ти, и Кодор; а и оно што ти је наречено бићеш. Али, ја се природе твоје бојим; препуна је млека доброте човечанске да би најпречим путем ударила“.

Ниједна од ових речи није о Магбету. Све су оне о публици. Леди жели да пубика види њу као покретача моћи у браку, као жену која може да обликује свог мужа према сопственој вољи. Када каже:

„И гавранов је промукао грак
Којим приспеће кобно Данканово
Под замка мога кров навешћује“.

Ми можемо бити у искушењу да разумемо да је ово сведочанство о гаврану и Данкану. Но, није. То је

сведочанство о њеном покушају да манипулише нама да бисмо променили мишљење које о њој имамо. То је, међутим, помало и неуспео виц. Грактање гаврана је традиционално рђав знак, и Леди се шали кад каже да је гавран на њеном замку кричао тако гласно да је изгубио глас. Леди Магбет, дакле, покушава да нам каже да спроводи супер контролу, да је у стању да прави мрачне вицеце у часу док припрема убиство.

Међутим, постоји огромна разлика између онога што речи значе и онога што се уистину дешава. Речи Леди Магбет су о убиству, о духовима, гаврановима и замку. Али, оно што се дешава показује њену очајничку борбу да измени мишљење публике о њој. Значење речи је тек површина сцене.

Најкориснија реч коју можете замислити пре сваког монолога је: „Не, не мисли то. Уместо тога мисли ово“. Овде Леди Магбет заправо саопштава: „Не, ја нисам губитница, ја сам Велика Фаца. Види, ја чак могу да контролишем природу. Па и гавран је на мојој страни. Зар нисте импресионирани?“ Она се, наиме, расправља с публиком. Кроз сопствене зелене наочари она у нашим очима препознаје сумњу. Сваки пут када проговори, Леди Магбет се поново загледа у публику и схвата да није успела да уклони ту сумњу. У ствари, корисно би било закључити да сви ликови говоре неку реченицу зато што су схватили да нису успели са претходном. Речи не успевају да им омогуће контролу над простором. Ми настављамо да говоримо онда када оно што смо рекли не делује.

Све што од самог почетка у овој сцени ради Леди Магбет заправо је њена реакција на опасне околности које види у својој верзији космоса. Њен мотив је увек да поправи нешто, а никада да нешто створи. Она реагује на писмо; она реагује на публику; она решава, решава, решава... Она поправља, поправља, поправља...



ПОЗОРИШНА ПУТОВАЊА

Сцена

Пише > Милош Латиновић

Станице V

78.
26. МАЈ 2024.

Представа *Било једном у Новом Саду*, редитеља Андраша Урбана (који је и један од аутора) настала је поводом обележавања педесет година рада Новосадског театра (Ujvideki Szinhaz), али је, као пригодно дело, намењено прослави/приредби, услед квалитета изведбе попут *Јолуделе локомошиве* склизнула са трасираног, свечарског колосека и наставила да тутања даље правећи своју трасу – кроз џунглу друштвено политичке збиље, културолошких траума и уметничких-личних слабости и несигурности. Андраш Урбан добро зна да се испод кошуље лаког жанра крије велико срце критичког потенцијала, а и сам се очито (поменимо само *Вишезове лаке мале* и *Сумњиво лице*) у том лавиринту добро сналази, па прославу театра у којем је одскора директор, користи да, снажно и педантно, постави кључна питања о позицији уметности и уметника у данашњем друштву. Критички бескомпромисно – и према себи и према нама весели омнибус Холивудског наслова слаже на металне полице смисла похабане фасцикле у којима су садржане тезе, веровања, предрасуде, мишљења, чињенице о животу

и прикљученију националне заједнице, о њеном, али и театру уопште – њиховом, нашем, нечијем и ничијем, затим о публици која зна све, а не разуме ништа, о критици без покрића, критизерима, манипулантима, па онда о уметницима спремним на све – па и на кохабитацију с политичарима и/или меценама, на колаборацију, прихватање, ћутање, издају – само да би играли своју игру. Све то је сложено – ретроспективом репертоара Новосадског позоришта (*Коса*, *Роки Хорор Шоу*, *Чикаџо*) тачније одабиром најбољих, најуспешнијих или најпознатијих нумера – па изгледа да је заиста било једном, овако или онако, али трајало је и сада траје као једно од најзначајнијих позоришта у Србији. Све те нумере, велике и популарне представе повезане су сатиричним ауторефлексивним елементима, фрагментима обојеним политичком дрскошћу, уметничком истином и аутоиронијом која тематизује међусобне односе, па све то јасно указује да је ово позориште имало свој идентитет, карактер, као и прошлост, али и будућност. Такође је сјајним репертоаром много пута, а представа *Било једном у Новом Саду* је само подсетник, умело да у Брехтовом духу натара гледаоца да погледа себе у огледалу.

Дакле, било јесте, али је и сада – у Новом Саду, али и у Србији.

Да, ансамбл Новосадског позоришта уз неколико гостију, поново је на сцени – што је постало некако и уобичајено – демонстрирао врхунски уметнички ангажман, знање, особену вештину, која дефинише глумца данашњег времена, способног да савршено изговара текст, прецизно плеше, осећа сценску позицију, виртуозно пева, свира неколико инструмената. Ансамбл, непотребно је наводити/именовати појединачно актере представе Новосадског позоришта (због бројности и сценске уједначености), сигурно је јединствен у Србији по својим уметничким моћима, али вероватно ни они не би били срећни када би било наведено да само они могу изнедрити представу попут концепцијски захтевне *Било једном у Новом Сагу*, јер би то значило да су други/остали, односно да су наша позоришта остала у деветнаестом веку.

Али, то јесте друга врста проблема.

Било једном у Новом Сагу је све само не пригодна представа и зато нема потребе за каранфилима у изгужваним белим папирима...

79.

27. МАЈ 2024.

Комад *Мали рајнови и кабине Заре*, списатељице Виде Давидовић у режији Ивице Буљана и продукцији Народног позоришта Републике Српске из Бањалуке дефинитивно је разочаравајући тренутак селекције Стеријиног позорја, који показује како у театру мора много тога да се поклопи како би представа била добра. Конкретно, ради се о потентном драмском тексту, за коју је Давидовићева добила награду на конкурс Стеријиног позорја, али који није профункционисао у сценским решењима редитеља Буљана и интерпретацији ансамбла, којем се не може замерити труд, али је лимитираност и драматуршка неприпремљеност очигледана. Комад фрагментарне драматургије преиспитује, још једном, ратне трауме из Сарајева и

дозива духове прошлости на групну сеансу исцељења и могућег искупљења оних који рат нису осетили, али их припадност једном од националних корпуса очито трајно обележава – као нападаче, браниоце, хероје и кукавице, жртве и целате. Давидовићева, такође, својом драмом исписује посвету породици која је у малим (прецизна иронична констација), као и у великим ратовима увек најугроженија, јер линија разграничења – фронта, полова, генерецијских неразумевања и идеолошких подела – пролази кроз кућу, између људи неснађених у стварности. Редитељ Ивица Буљан препознаје кључни мотив драме, али не налази увек театарска решења за њено дочаравање, те су поједине сцене беспотребно развучене, па уместо да појачавају тензијност делују као интермецо, а драмски значајне, чак темељне за конструкцију сукоба, третиране су као ефемерне. Храбро је, међутим, Буљан у избору интерпретатора неке од комплексних улога доделио младим глумцима, дакле, генерацијски блиским онима којима је у тексту и реч, али штета је што су њихове креације остале на темељу интерпретације текста и креирању лика кроз очито властито искуство слушања /размишљања о проблему људи – њиховом животу и страдању – из времена којем, на срећу, нису сведочили. Генерацијска блискост драмског лика и интерпретатора не подразумева предност, ако се у драматуршком смислу изостави мноштво карактерних детаља и посебно временски контекст. Не постоји, дакле, универзални модел сазревања, те расти/сазревати данас није слично генерацијском стасавању у неком другом добу – у уређеној држави у миру, у доба политичких или економских монсонских непогода или у времену ратном и поратном. Отуда је невоља транспоновати себе – данас, техником и знањем неформираним глумца, према трауматичном времену у којем живи твој лик. И то је основни проблем представе, којој не помаже ни атрактивна сценографија Алаксандра Денића – јер није довољно занимљиво иритантно подцртавања технолошког ропства у којем живимо, као ни разбацана слама у свом асоцијативном, и не превише оригиналном значењу, јер не нуди више од досетке, пошто су *Мали*

рашови и кабине Заре прича о блату у души и калу прошлости који трајно носимо на ђоновима.

80.
28. МАЈ 2024.

Драмски предложак Мате Матишића *Моји шужни монструми* својом конструкцијом подсећа на претходни врло успешан театарски предложак под називом *Људи од воска*, али то није класичан наставак, него вешто и драматуршки потентно продубљивање приче о писцу и његовим демонима. У суштини, ради се о интимној трилогија коју повезује пишчев алтер его разоткривши нам поново све тајне списатељске собе. Али, Матишићев комад говори о животу – о непријатној прошлости, континуираним страховима, младалачкој непромишљености, старачкој тескоби – који је немогуће надиграти, јер нас љуте истине и веселе параноје прате у стопу као сенке, као демони, лични монструми...

Матишић нас кроз три приче води од свог стана, радне собе, у коју упада параноична госпођа с причом о повезаности с мртвима посредством трансплантиране роњаче, те преко легендарне Ричице у далматинској загори где је као и увек у провинцији све појачано – шверц, некажњени злочини, међуљудска нетрпељивост – па до хотелске собе у Београда у којој се, уз полиграф, одиграва гранде финале нестварне и сулуде сторије чији је сиже потрага за самим собом у свету у којем је тешко пронаћи оријентире. Комад *Моји шужни монструми* конструисан је као лична тужно-комична сага која има задатак да укаже на апсурдност друштвених токова. Матишић, дакле, саопштава: то је наш свет, и такви смо ми у одећеним друштвеним околностима.

И још један круг је затворен.

Заокружености доприноси прецизна режија Вита Тауфера, а посебно уверљиви Живко Аночић, те надахнути, с пуно валера, Филип Шоваговић и Фрањо Дијак

81.
31. МАЈ 2024.

Комад *Кишни дан у Гурличу*, Милана Рамшака Марковића у режији Себастијана Хорвата и продукцији Прешерновог гледалишча Крањ и Месног гледалишча Птуј из Словеније започиње незанимљивим и помало блазираним разговором два брачна пара за вечером у ноћи када се дочекује Нова година, а завршава се одличним монологом протагонисте чији лик можете сврстати међу непотврђене генијалце, убоге бојжаке, виталне лудаке, вајне пијанце и локалне теоретичаре опште праксе. Између две наведене крајности – привидна углађеност под којом буја прљава страст и тиха равнодушност и хладан презир према животу – постоји неуралгични драматуршки ток, такође и жанровски разуђен, попут бујичне воде, која се различито понаша – плави, руши, мирује – у зависности на какву препреку наилази или који простор осваја. Можда је комплексни сиже Марковићевог комада најбоље објаснио критичар Матеј Богатај који је устврдио да је у овом позоришном делу у фокусу *изозоришна нарација кроз различите и специфичне просјоре представљања*. У том контексту је стигло сценографско (Игор Васиљев) редитељско решење, које разуђену причу смешта између публике на више позиција на сцени/простору играња. У центру је трпезарија и кафана, на „северу“ прозор који гледа на кишу, клозет је на југу, спаваћа соба и шанк са касом на западу, а кухиња, мајка и тврдокорни отац на истоку. А можда и није тако што се страна света тиче, можда је одређење позиција сасвим другачије, у зависности од погледа на свет (а због погледа на свет су ратови вођени), а можда тај распоред и није важан у релацији страна света, али свакако јесте топонијом наших кућа у релацији понашања и карактера укућана. Да, у кухињи је ред, у трпезарији бучно, у кафани мемљиво и забавно, у тоалету прљава, а тамо далеко, тамо киша стално пада, пада и – пада. *Кишни дан у Гурличу* нема дакле, чврсту драмску

структуру, него из класичног проседеа салонске грађанске приче с танком криминалистичком тракицом око зглоба ишчашеног времена, искорачује ка фрагментарности, која обједињује, наизглед и свесно невесто, путовање главног јунака из комотног грађанског комформизма према дну егзистенције. Петер (игра га Аљоша Терновшек) одлази, трагајући за фантомским крдљивцем кућног накита до локалне крчме, до улице сумњивих локала, напуштеног паркинга, блатне пољане и кишом натопљене шуме, сусреће различите ликове, чудне, опасне, безразложно бесне, ликове с маргине друштва, које апсолутно не разуме, али су Петеру ти типови нови, другачији, оригиналнији, па самим тим интересантнији за дружење. У том лутању – од немила до недрага – Петер, али и Рамшак Марковић, губи драматуршку нит, и не завршава започете приче, те их оставља у блату непогоде. А киша и даље пада и – пада. Не сазнајемо шта се десило с његовом женом Ингрид, нити ко је украо наруквицу из куће, шта је снимила камера, а како је реаговала полиција којој је пријављена крађа, тако да први део представе делује као други живот, што можда, свака наша животна епизода и јесте. У Петеровој потрази за мистериозним Јокелом, који очито зна све тајне, све друго постаје ефемерно. На крају, када га, завршавајући потрагу за изгубљеним временом, Петер пронађе у кафани на крају света – не добија оно што тражи, ако је потрага за накитом/благом још уопште важна, али му од генијалног и непредвидивог Јокела (одлични Борут Веселко) стиже прича о црној рупи у његовом купатилу – као јединствена сторија пуна магије и дилема, која вреди 20 евра.

И то је прича која се зове *Кишни дан у Гурлицу*.

И вреди 20 евра,

Јер, због редитељског разигравања и глумачке посвећености, али и због других необичних сценских решења и елемената, представе заслужује пажњу публике.

84.

10. ЈУН 2024.

Редитељка Тара Манић врло је промишљено искористила простор *Харшефакџи куће* како би комад *Како сам научила да возим* учинила неодојивим од публике смештене на све четири стране света, што симболички отвара причу једне тинејџерке, као општу, данашњу, свакидашњу из које нико не може/не сме да се изуземе. Комад Поле Вогел окарактерисан је као: *Лолита из женске џерсејкџиве*, што не само да је погрешно, него је и опасно, јер не само што овде нема ни Н од Набокова, нити притајених страсти осушеног старца, нити путености девојчице која не зна шта ће са својом телом и мислима, нити спутане еротике. Пола Вогел написала је одличан текст, који темељно, прецизно, градира и истражује злоупотребу поверења унутар породице где ти принципи, али пре свега особе које пролазе кроз процес сазревања, требају бити најзаштићенији. Сакакако, ништа у причи *Како сам научила да возим* није једноставно или безбрижно. Вогелова пред заједницу ставља проблем како знати, како препознати, као утврдити границу преко које се, у емотивној/физичкој сфери, не може, без обзира на партнерску присност или добре породичне односе. Стуб друштва одавно је нагрижен брачном непажњом, бруталношћу према деци, запуштањем проблема, лажима, али и игровањем поверења, које се најчешће претвара у неприкаладну игру из које нема излаза. Признати, ћутати, рећи, вриснути. Суштински настарана веза (ако је то прикладан термин) ујака и нећакиње, у средишту је комада, тачније градација њихових односа, временски назначена исказом доби главне јунакиње. Добри стари ујак, увек ту за своје мезимче, иза брижности у себи крије тајну склоност ка крађи невиности, а она, мезимица, млада, неискусна, као и сва деца, лако поткупљива, очарана добротом јединог свог, блиског, у суровом свету одраслих. Ујака игра Светозар Цветковић – некако лаконски, сигурно и тачно до гађења, а Марта

Богосављевић импонује мноштвом валера којима илуструје временске периоде и емотивна стања девојчице. Није случајно што прича почиње, верујемо, на крају и одмотава се према ужасном почетку до тренутка када је невољно у крилу свог ујака (на)учила да вози. И тај назив носи низ симболичких елемената – а некако највише реферише на чин одрастања, на моменат када желимо самостално да одлучујемо, да се боримо за оно што не желимо, да прихватимо ризик избора сопствене судбине. Заблуде младости, заблуде љубави, пријатељства, искрености, поверења често нас доводе пред литицу и само један корак је потребан до понора, али не мора бити тако, јер никада није касно промислити и рећи: доста је било и вратити се назад – себи. То, наравно, није лако, али ништа у животу није лако.

Представ *Како сам научила да возим* у посебном амбијенту *Харшефакш куће* значајан је театарски искорак – пре свега због уклањање заштитне баријере испред публике – која у овом случају не може бити индиферентни учесник/сведок, али и због промишљење режије Таре Манић, те врхунске глуме Светозара Цветковића и посебно Марте Богосављевић.

85.

17. 6. 2024.

Виминацијум фест – јединствени театарски фестивал у археолошком парку недалеко од Костолца отворен је представом *Антигона* словеначког аутора Доменика Смолеа, која је у другој половини двадесетог века била често играна на сценама у Југославији. У продукцији Словенског народног гледалишта из Нове Горице и режији Луке Марцена редизајнирана (драма је написана 1960. године) античка драма добила је још један облик тумачења/читања кроз призму ставова нових, данашњих властодржаца и бранилаца правде, морала и истине. У основи Софоклове драме јесте идеолошки сукоб – конкретно државног права:

закона и одлука Полиса, наспрам морала и добрих обичаја друштва. Драмски сукоб је занимљив због тога што се заснива на поштовању оба начела, а не на узурпацији права. Софокле се очито ставља на страну људског достојанства, против лоших закона, можда због тога што је за Грке *џрули леш светиотрђе – миасма – злочин, срамота*.

Доменик Смоле је, тумачећи Софокла, *Антигону* конципирао као егзистенцијалистичку драму, која отвара просторе пре свега друштвеног конформизма јер Антигона, као лик, као дејствујућа персона у његовој интерпретацији није сценски присутна, него постоји само прича о њој и њеним (не)делима. Похвално или критички, у зависности да ли о Антигонимом деловању говори Креонт или Исмена. Такав концепт је у конкретном добу деловао авангардно, па сам уверен да је препознајући време у којем живимо Мајцен пронашао разлог да инсценира баш овај комад, који се смишљено и умно обрачунава са конформизмом који нас је заокупио. Међутим, прецизан избор комада, пре свега његова актуелност, не прате оно што смо видели на сцени. Померајући *Антигону* (и Софоклову и Смолеову) ка нашим данима, Мајцен је више редитељски деловао у визуелном значењском делу него што је причу отварао ка актуелности доба у којем се злочин крије иза силе закона, као и моћ тиранина и његових доглавника иза кулиса правног система. У том контексту тешко је објашњиво сценографско решење које, у првом делу, сугерише једноставност дома и кохерентност породице, да би се у другом делу представе, када стене породичног храма попуцају, сви интерпретатори/тумачи Антигониних поступака нашли у школској физкултурној сали, коју изнад коша красе црвена слова – *Змајо или њобега* и један балкон који нема улогу тријумфалног простора, него повремено служи као краткотрајно шпијунско окно или место одакле се најављује нечији силазак међу људе. Елем, покушај разигравања сложене наративне структуре модерном музиком, дивљим плесом, кокетеријом, није

успео, без обзира што је у глумачком ансамблу имао посвећеног савезника. Због таквих релација – недефинисаних и недовољно јасно структурираних односа међу ликовима – публика, чије динамично учешће није предвиђено, али контемплативно свакако јесте, остаје нема, без суза за хероином или ироничног осмеха због одлука лидера Остаје, дакле, без реакције, али и без властитог става о сврсисходности друштвеног ангажмана. Доминик Смоле, чини ми се, није тако замислио своју причу о Антигони.

87.
26. ЈУН. 2024.

Представа *Није смрт бацикло да ти ја украду*, ауторке Биљане Србљановић у режији Андреја Носова и продукцији Народног позоришта из Београда, Хартефакта и БЕЛЕФ-а, оставила је печат је на сезону у којој није било блиставих остварења. Осредња сезона у којој су се као значајна остварења издигле представе које су некада биле ваљан, осмишљен, гледан репертоар. У том контексту се представа *Није смрт бацикло, да ти ја украду* издигла изнад воде.

Носов је у зналачки осмишљеном сценском простору (сценографија Зоран Петров), који креативно и потентно разрешава драмска претапања из сцене у сцену, сместио драматуршки лабаву, али занимљиву и актуелну, можда више него када је доживела праизведбу, причу, то јест приче које као црвена нит повезује тема недостатка оца, кроз његов скори одлазак с овог света, односно његову родитељску небригу за дете и занемаривање породице или кроз неуспешни/неприродни покушај надомештања кроз накарадно патронатство мајке, политичке активисткиње. Редитељ Носов вешто води ансамбл представе кроз генерацијске сукобе – љубав и нетрпељивост, беду и очекивања, ангажман и амбивалаентност – тако што не инсистира на наглашавању

важности теме губитка, него на природности/неминовности, јер све ће постојати и после нас, као што су се одласци најмилијих дешавили и пре него што смо ми или ове приче Биљане Србљановић стигле на сцену. Глумачки, ту линију разрешења, доминатно, лако и уверљиво прати Вања Ејдус, те, уз мала, уобичајена и непотребна претеривања Бане Видаковић и Милош Ђорђевић, и уз видљиве недоследности Драгана Варагић и Сузана Лукић. Тежак задатак имала је Нина Нешковић, али га је испунила успешно, без обзира што понекад засмета видљива разлика у годинама у односу на тинејџерку којој недостаје отац, љубав, дечко – све. Петар Стругар није много искорачио из стереотипа незаинтересованости лика који не познаје одговорност у послу, породици, друштву, док је Ненад Стојменовић коректно прошао као добри дух, кроз комад Биљане Србљановић, који убудуће не би требао бити запостављен у репертоарима српских позоришта.

88.
10–17. ЈУЛ 2024.

Мон Перин је камп на јадранској обали недалеко од идиличног истарског места Бале. Домаћини га рекламирају као савршено место за *обишљељски одмор*, што је тачно, јер разуђеност морске обале, осамљеност смештајних јединица скривених у боровој шуми и повечерје, као у армији, у једанаест сати, гарантују поузданост значења рекламног слогана. Осам дана и седам ноћи дивног одмора – иза којег је остао свет што је наставио да главиња без смисла и јурца безразложно сулудим темпом. Заглављен у тишини малог залива, урођен у кристално чисту воду, заглављен у плаво небо без облака, у борове, у једру што одмиче према оку Сунца, које ће ускоро нестати иза хоризонта, схватам, по ко зна који пут, како моја ништавост и луди свет у којем живим можемо један без другог, под условом да се не интересујемо за догађаје и рад-

ње – моје и његове. Нисам, дакле, радио ништа, осим пливања дању и спавања ноћу, и нисам осећао грижу савести, јер нисам чинио ништа лоше за цивилизацију која је, с друге стране, колико сам видео наставила да продукује глупости – од наставка и продубљивање рата у Украини и на Блиском Истоку, преко провокација упућених Новаку Ђоковићу на Вимблдону, којем Круна никада неће опростити одбијање онога што сви други желе – британско држављанство, мистер Орбановог политичког солирања, заврзламе око литијума, па све до атентата на америчког председничког кандидата Доналда Трампа. Све то нисам знао док нисам после повратка из раја укључио на телефону мобилне податке.

Не знам што сам то учинио.

89.

26. ЈУЛ 2024.

Отварање Олимпијских игара у Паризу било је спектакуларно. Видели смо све што Париз јесте – некада или данас, и то зна свака персона која је у *Граду светлости* боравила бар једном – *Покрејни џразник*.

Или мислите да је Папа Хемингвеј погрешно.

Или Ханрих Хајне који је рекао да је *Француска само њериџерија Париза*.

Или Хенри Милер. Или Гарсија Маркес, Хулио Кортасар, Пабло Неруда, Милан Кундера. Избеглице из бесмисла.

Или Виктор Иго или Шарл Бодлер, искусни париски фланер, што бесциљно шета градом, посматра и понекад бележи оно што види:

Лейошо! И добро и зло носи нама.

И других има. Има.

И сви они су очито изопаченици, који никада ни су били у Брзој Паланци, Ритишеву, Чепину, Станарима, Оброву, Новом Лагову, Рахесу, Кишкунфелеђа-

зију, Скутару, Карпинишу – да се ограничим само на Балкан – па неуди и грешни мисле да је Париз центар света и да то није само град, него *искусиво које ће вам остати заувек*.

Они који никада нису били на тргу Конкорд или брду Монпарнас – опрштено им је – могу да говоре шта год желе о живим сликама осмишљеним и уприличеним за отварање Олимпијских игара, али они који су сплин Париза осетили – у носу, у очима, на кожи – гледајући спектакл отварања игара подсетили су се Пигала и Монмартра, Латинског кварта и Гробља Пер Лашез, Пикасових слика, лудости Бретонових и Модиланијевих, своје младости, страсти путовања, ноћења на перонима железничких станица, оскудних хотелских соба, бајатих сендвича, неочекиване љубави из улице Сент Пјер, доживотних пријатељстава отпочетих на гробу Цима Морисона, првих стихова записаних на мосту *Мирабо* у чији је стуб урезана прва строфа Аполинерове истоимене песме, бесаних ноћи уз неон и гитаре на станици Норд, јутарњег сунца што се у тишини умива на обали Сене, врелог поднева сачеканог на столоци у парку Луксембург пред палатом Сената, поподневног плуска на калдрми код Сорбоне...

У суштини, све је једноставно и јасно – престолица авангарде није изневерила себе.

Онај ко никада није био у Паризу има право да сумња у постојање бога Бахуса и да не верује у веродостојност магије Тулуза Лотрека.

О Меј Белфорт да не причамо.

Или о Сари Бернар.

Или Брижит Бардо.

Или Жилијет Бинош.

И због тога им је вероватно лакше да критикују и вређају остварење уметничког директора Томаса Жолија.

И, сигурно им је лакше него нама, који заражени *париским синдромом* и даље наивно мислимо да је тај град *Покрејни џразник*, баш онакав какав је био на отварању Олимпијских игара 2024.

VIV
ИСТОРИЈСКА
Сцена

Пише > Ружа Перуновић

Жене нашег позоришта (4)

Драга Спасић (Ваљево, 11. 2. 1876 – Београд, 29. 8. 1938)

Иако у војвођанској престоници није провела пуно времена, Новосађани памте лик и дело Драге Спасић као једне од значајних личности наше културе. Њена биста (рад Радмиле Граовац, 1981) која је постављена испред службеног улаза у Српско народно позориште и једна лиманска улица која носи њено име, сведочанство су тог сећања. Упркос симболичним наклоностима, о овој уметници се ипак недовољно зна и говори, иако је оставила изузетног трага у развоју позоришне уметности у Србији, у времену када није било лако постати, опстати и сазревати као уметница.

Драга Спасић (рођена Стефановић) била је позоришна глумица и оперска певачица. Рођена је у Ваљеву, али порекло води из Босне, од мајке Госпаве и оца Митра, пољопривредника скромног имовног стања. Основну школу и четири разреда гимназије завршила је у родном месту, а Вишу женску школу у Београду. Још на почетку гимназијског школовања истакла се певачким наступима на пригодним приредбама и свечаностима, када су се низале похвале на рачун природе њеног гласа и технике певања.

Као сеоска учитељица (у Тамнину на Тимоку) радила је кратко, свега две године, и у том периоду није одустајала од својих истинских афинитета ка певању и глуми, редовно је учествовала на добротворним приредбама и пригодним манифестацијама. Тако је године 1896. на учитељској скупштини у Београду имала је прилику да пева, а о њеном тадашњем наступу се говорило надалеко. Дobar глас о Драгином таленту је, како бележе биографи, стигао је до управника Народног позоришта у Београду др Николе Петровића, који ју је и позвао у позориште. Захваљујући Јовану Јовановићу Змају упознала је и тадашњег управника Српског народног



Драга Спасић као Коштана, (Музеј позоришне уметности Србије)



Драга Спасић, (Музеј позоришне уметности Србије)

позоришта Антонија Хаџића и већ 1897. прешла у новосадско позориште где је остала једанаест година.

Глумачко и певачко искуство Драге Спасић нарастало је у периоду формирања и развоја позоришног живота у Србији, када није било институционалних решења и формалног образовања за професију за коју су се само храбри одлучивали, а жене биле ретко и недовољно присутне. Посматрано у контексту времена, о њеном певачком таленту казује и податак да јој је било обезбеђено да школује глас у Бечу код професора Филипа Форстена где је две године учила соло певање.

Усавршавање се свакако исплатило, те је по повратку у Нови Сад постала носилац репертоара у комадима са певањем и стекла славу као једна од најбољих глумица и оперских певачица у Војводини.

Народном позоришту у Београду вратила се 1908. и у њему остала све до краја каријере 1925. Прекид у раду имала је, силом прилика, током Првог светског рата када је радила је као добровољна болничарка у Окружној болници у Нишу, а забележено је да је у том периоду повремено приређивала концерте у рањеницима. Друштвено-политичке околности нису је остављале равнодушном, помагала је и подржавала оне којима је то било потребно, отворено заступала идеје у које је веровала и врло брзо развила свест о уметничкој одговорности и неопходности да се у кризним тренуцима ангажује снагом свог ауторитета и снагом своје људскости.

Након Великог рата, наставила је свој ангажман у Београду. У то време често је гостовала као вокал у Српском народном позоришту, а имала је још једно, краће усавршавање у Паризу, након кога ће дефинитивно постати једна од најученијих глумица свога доба. По белешкама из тог времена, било је довољно најавити само да Драга Спасић пева и публика би хрлила у београдску Опери. Глумачки јубилеј, двадесетпетогодишњицу уметничког рада, прославила је улогом Коштане, улогом у којој је могла да покаже раскош свог глумачког и певачког талента и по којој је остала највише упамћена. Том приликом јој је сам Бора Станковић у знак признања уручио лаворов венац. Занимљиво је да је на најстаријим грамофонским плочама сниманим у Србији у времену око 1905. године сачуван баш њен глас са песмама из „Коштане“.

Њен приватни живот није био упадљив, али је остао упамћен друштвени, па и политички ангажман ове уметнице. У периоду између два светска рата, Драга Спасић се отворено изјашњавала и деловала као присталица левичарских идеја. Јавно је подржавала раднички покрет, помагала утицајним члановима Комунистичке партије у активностима и пружала им склониште у свом стану, када је то било потребно.

Током истраге о „видовданском атентату“ 1921, гласно је протестовала против мучења Спасоја Стејића и других затвореника, а добронамерне сугестије колега да мало стиша свој глас, јер јој прети опасност, са презиром је одбила. Њено ангаживање није остало без последица. Имала је проблема са полицијом, а било је и ситуација да њени наступи буду отказани јер је обележена као комунисткиња. Забележено је да је те, 1923. године, када је Драга Спасић славила јубилеј свог рада, на позорницу стигао и букет ружа који су послали руководећи комунисти из затвора и то је био гест који је њу одушевио, а овај вид захвалности оставио је трага у тадашњим гласилима и јавном животу Београда.

На позив српских исељеника гостовала је у Бугарској и Америци где је приређивала концерте народних песама. У тадашњем позоришном свету и код публике остала је упамћена као даровита глумица, талентована певачица са сигурном певачком техником и чистог и јасног гласа, који су описивали као „сребрни сопран“. Хвалили су њен изглед, лепоту, динамичан и весео темперамент. Драга Спасић је живела и стварала у времену када се тек формирао позоришни живот у Србији, у времену у ком је заиста било тешко, нарочито женама, изборити се за свој положај и унапређивати професионални живот. Почела је, као и многи други, као глумица која мора да се прилагођава репертоару и у позоришту игра све оно што јој се понуди. Отуда у попису њених улога толико широк дијапазон и жанровска разноврсност. Играла је од националног репертоара, преко драме и трагедије, до великих оперских улога. Такође, у времену када то није било јасно разграничено, морала је да прође пут од глумице-певачице до оперске певачице. За свој уметнички рад одликована је орденима Светог Саве и Југословенске круне IV реда.

Драга Спасић је дуго и тешко боловала и преминула у Београду 1938. године у својој 62. години.

УЛОГЕ (преузето из Енциклопедије Српског народног позоришта): Ката (Риђокоса), Јелка Чизмићева (Сеоска лола), Ружа (Девојачка клетва), Коштана (*Кошћана*), Розалинда, Др Фалке (Слепи миш), Дениза



Драга Спасић, (Музеј позоришне уметности Србије)

(Мамзел Нитуш), Јованка (Проба за оперу), Ружа (Пустињаково звоно), Лола (Кавалерија Рустикана), Јулија (Присни пријатељи), Ана Демби (Кин), Евица (Циганин), Злата (Мена), Сестра Батрићева (Горски вијенац), Ела Делахеј (Карлова тетка), Алексија (Лажни цар Димитрије), Царица над вилама (Прибислав и Божана), Виорика (Врачара), Бароница де Билов (Мадам Сан-Жен), Нериса (Млетачки трговац), Агата (Вилењак), Милица (Сватови), Марија (Суђаје), Фаншета (Женидба при фењерима), Десанка (Дивљуша), Јелена (Мишоловка).

Пише > Синиша И. Ковачевић

Андрићеви дани у Херцег Новом

Изложба „Држићев животињски свет“, Природословни музеј
Дубровник, 8. децембар 2023 – 8. септембар 2024.

Као што је познато, опус нашег нобеловца превасходно су чинила прозна дела романи, новеле, приповетке. Иако није написао ниједну драму, многе значајне књиге које је оставио за собом имале су театарску интерпретацију. Одавно је уочен „сценски“ потенцијал Андрићевих дела, мада она интегрално нису била намењена позоришном извођењу. Андрићев књижевни таленат уочен је још док није био познат писац. Своје ране радове, махом кратке форме, неретко је објављивао у тадашњим угледним часописима и листовима. Била је то нека врста „изласка из анонимности“, упоређивања с другим младим ауторима, „каљење“ за већа и захтевнија дела. Успех који је дошао касније, заинтересовао је истраживаче за разне аспекте пишчевог живота и рада.

Андрићево порекло, школовање, књижевни узо-ри, градови у којима је боравио, дипломатска карије-ра, приватни живот, привлачио је многе истраживаче и знатитељнике. Писац изузетног талента, овенчан на-

градама и признањима, одавно је изазован и за проучавање и других сегмената његовог живота. Отуда многе студије, огледи, књиге, које осветљавају мање познате чињенице о Андрићу и његовом делу.

ПИШЧЕВИ ГРАДОВИ

Међу многобројним темама које су заокупљале књижевне историчаре, посебно „андрићологе“, нашле су се и средине у којима је боравио, школовао се, где је путовао, а које су на Андрића оставиле посебан утисак. У том смислу можемо говорити о мањим или већим утицајима разних простора и градова, који су подстакли истраживаче да подробније проникну у овај сегмент његовог живота и рада.

Свакако да је на писца највише утицала Босна, чије је одлике, менталитет народа и историјске прилике најбоље познавао. Такође је позната и Андрићева приврженост Пољској. Међутим, осим онога што називамо „класичним“ делом Андрићеве везе с Ме-

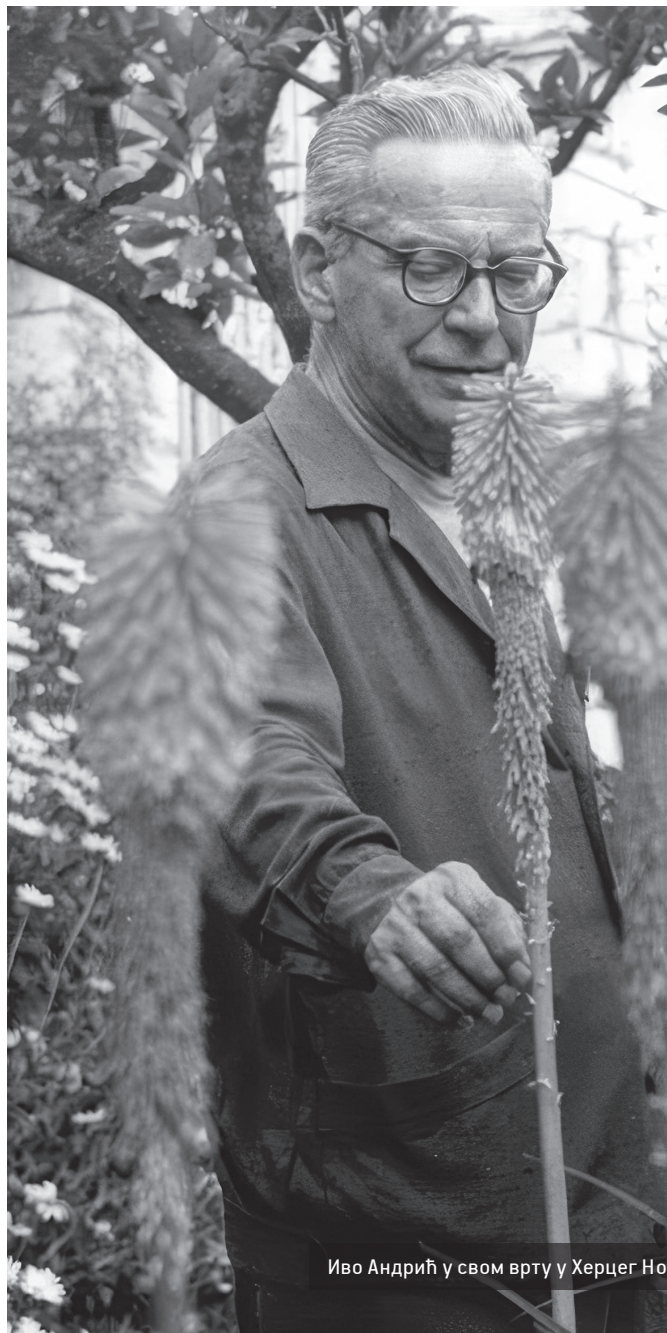
дигитераном, посебно источно-јадранском обалом, видно су присутне у многим његовим радовима. Интердисциплинарним приступом дошло се до сложених линија „јадранских путева“ Иве Андрића, почев од младићких дана у сплитској тамници, преко Хвара, Брача, Дубровника, Трста, до касних година проведених у Херцег Новом. Чињенице из пишчевог живота, поједина дела и не тако занемарљива грађа, највише су подстицали проучавања његових веза са Дубровником и Херцег Новим. С друге стране, боравци у Трсту, Сплиту, на Хвару, нису пружали довољно материјала за писање већих огледа.

У Андрићевим доживљајима Јадрана, укрштају се биографске чињенице, развојне етапе писца, као и менталитетске особине „човека копна“ и „човека мора“. Утиске о овом поднебљу он износи у приповеткама, поезији, есејистичким и фантазмагоријским записима.

ПОТРЕБА ЗА СТАНИШТЕМ НА МЕДИТЕРАНУ

Уз низ сложених аспеката који формирају свест јунака његових приповедака, треба имати на уму и чињеницу да је Андрић своје последње деценије боравио у кући у Боки Которској. Ослањајући се на књиге, текстове, епистоларну и другу грађу, сазнајемо о данима које је проводио у Херцег Новом. Налазимо записе и сведочанства оних који су се дружили с писцем, повремено контактирали с њим, пратили његове активности у овом приморском градићу. Многи су покушали да открију разлоге због којих је Андрић са супругом нашао своје друго пребивалиште у овој средини. С једне стране то је било условљено потребом за миром и удаљавањем од обавеза и убичајених nelaгодности које доноси велика популарност.

Други разлог могла би бити пишчева фасцинираност Медитераном, светлошћу, што је он у више наврата истакао у својим записима и краћим литерарним делима. После извесних размишљања и сугестија својих пријатеља, одлучено је да то буде Херцег Нови.



Иво Андрић у свом врту у Херцег Новом



Андрић и Милица Бабић у Херцег Новом

ВРЕМЕ ПРОВЕДЕНО У ХЕРЦЕГ НОВОМ

После Београда, овај градић постаје нека врста Андрићевог прибежишта, место својеврсног егзила, породично станиште, други дом. Када је именован за Нобеловог лауреата, слава и популарност све више су му одузимали могућност да се осами. Његов београдски стан често је био испуњен пријатељима, новинарима, фото-репортерима. Уз то, много времена одлазило му је на припреме протоколарних обавеза (приједи, учешћа у разним манифестацијама, излагања...). Догађаји који су се гомилали, само су појачавали жељу за променом средине.

Младен Лесковац му предлаже вилу у Рибњаку, код Сремске Каменице. Други му сугеришу пријатан и миран амбијент у Постири на острву Брачу. Међутим, размишљања Ива Андрића и Милице Бабић, његове супруге, ишла су ка херцегновском пределу. Одлука о градњи куће дошла је као резиме разних препорука и

разматрања. Објекат је подигнут у Топлој, на путу према Игалу. Пројекат је урадио Војислав Ђокић, париски ђак, аутор већег броја београдских међуратних вила и један од архитеката који су учествовали у реконструкцији Светог Стефана (1960).

Посебно се истиче брига Милице Бабић, иначе угледне и афирмисане костимографкиње, око градње и, нарочито, детаља пројекта који је допуњавала оригиналним идејама. Значајан труд и време посвећени су обликовању кућног врта. Андрић бележи да се у њему налазила 51 флорна врста, а да је мали врт имао још 12 врста поврћа. Иако аутентичан, ентеријер куће имао је нешто од београдског дома Андрићевих – скромно покућство, уметничке слике, махом дела Воје Станића. Није било нужно да адаптација на нови простор потраје, па је Милица, костимографкиња београдских театара, наставила са стварањем.

ЛИТЕРАРНЕ АКТИВНОСТИ

Херцег Нови за Андрића није представљао само „заклон“ од последица које је за собом носила велика популарност и пријатно место на вођеном Медитерану, него и „мизансцен истинског спокоја и задовољства“. Иако се није значајније књижевно бавио овим поднебљем, он је у краћим формама остављао забелешке које су с једне стране имале путописну структуру, а са друге мисаоне наративе. Када се говори о литерарним активностима везаним за нову средину, помиње се прича *Тренушак у Тојлој*, објављена 1963. О Херцег Новом писац оставља и неколико записа у *Знаковима њорег џуша*.

Осврт на Андрићеву стваралачку библиографију упућује на то да је у овом периоду радио на својим позним приповеткама (*Кућа на осами*), као и незавршеном роману *Омер-џаша Лајшас*. У временском оквиру који је провео у Херцег Новом, објавио је више приповедака (*Свечаности*, *Сунце*, *Празнично јушро*, *Јелена, жена које нема...*). Неке од њих изаћи ће крајем пишчевог живота и постхумно.

Андрић говори и о својим „савременицима и претходницима“ који су дуже или краће боравили у овом градићу. Међу овим другим, писац помиње босанског краља Твртка, Евлију Челебију, Пјера Лотија, Његоша, Матавуља, Шантића, Нушића.

ДРУЖЕЊА И ОБИЛАСЦИ ГРАДА

Кад је реч о пищевим савременицима у новој средини, највећа пажња посвећена је супрузи Милици, али и Андрићевим пријатељима и сабеседницима. Тако наилазимо на занимљива сведочења и записе о Гун Бергман, Воји Станићу, Зуки Џумхуру, Бранку Ђопићу, Михаилу Лалићу, Стевану Раичковићу, Бранку Лазаревићу.

Наилазимо и на податке где се Андрић кретао у граду, која је места обилазио, која су у му побудила посебну пажњу и најјаче утиске. Писац је много шетао, волео да одржава свој врт, разговара са комшијама и знанцима. Бивао је лежерније одевен, у кошуљи без кравате или у лаком сакоу. Лети, дан је започињао пливањем. После тога одлазио је у шетњу до баште хотела „Бока“, затим, кафеа „Компас“ или „Београд“. Често је пешачио до манастира Савине, Мељина, тврђаве Цитадела, Сахат куле или Канли куле. Део његових кретања чинили су и излети барком. Одлазио је до киоска и куповао „Политику“, „Борбу“, „Ослобођење“. Пратио је и спорт, али само врхунски. О томе сведочи податак да је у ТВ салону Центра за научне скупове гледао утакмицу Бразил-Бугарска, и уживао у мајсторијама Пелеа и Гаринче. Посећивао је Градски музеј и разговарао са истраживачима историје херцеговског краја. Прилично времена проводио је у Библиотеци, књижари, Архиву. Ипак, резултате херцеговских истраживања није у преобликовао у књижевни материјал, али их је остављао у белешкама и цртицама.

СЛАВИСТКИЊА И ПРЕВОДИЛАЦ ГУН БЕРГМАН

Гун Грут или Гун Бергман, трећа жена режисера Ингмара Бергмана, бавила се балетом. Касније је



Андрић и Гун Бергман, Херцег Нови, 1961.

радила као новинарка, а затим и као професорка славистике. Управо је она 1960. на шведски превела Андрићев роман *На Дрини ћурија*, и у многоме допринела пищевој популарности у својој земљи. У наредних једанаест година Гун ће одржавати интензивну преписку с писцем. Више пута се срела са Андрићем и његовом супругом. Виђали су се у Стокхолму, Београду, Херцег Новом.

У новљанском дому Андрићевих често се окупљало друштво – Беба Станковић (супруга Милића од Мачве), Иванка Богдановић (супруга арх. Богдана Богдановића) које су, уз академика Војислава Ј. Ђурића и архитекту Милана Петровића, радиле на конзервацији фресака у манастиру Савина. Кажу да је млади архитекта био посебно предусретљив према атрактивној Гун. Тог лета, 1971, возили су се до Дубровника и имали саобраћајни удес. Архитекта је прошао са лакшим повредама, а Гун Бергман је погинула.



Приредиле > Марина Миливојевић Маћарев
Дивна Стојанов

Луткарство у формалном образовању

„Изразих своје чуђење што видим да он овој врсти игре, измишљеној да би се забављала гомила, придаје такав значај као да је у питању лепа уметност. Не само што је он сматра способном за један виши развој него би се рекло да се чак и сам њоме бави.

Он се насмеја и рече како се усуђује да тврди: ако би му неки механичар направио једну марионету према захтевима које би му он поставио, он би могао помоћу ње да изведе такав плес који не би могао поновити ни он ни ти било који други чувени и изванредни плесач његовог доба, не изузимајући чак ни Вестриса.“

Хајнрих Клајст
„О марионетском позоришту“

Зaista, лутка може оно што ниједан глумац не може. Захваљујући томе, на луткарској сцени стварају се чаролије због којих се многа деца толико усхите да заувек заволе позориште. Нажалост, и поред очигледних уметничких и образовних вредности, изучавање уметности луткарства је дуго и сасвим неоправдано било заобилажено од стране наших уметничких школа. Ипак, ускоро ће наступити значајна промена. Академија уметности у Новом Саду покренула је нов мастер студијски програм посвећен луткарству. Позвали смо професора Сашу Латинковића, врсног глумца и луткара, да нам представи пут луткарства у Србији који нас доводи до овог мастер програма, сам студијски програм и његов потенцијал у контексту савременог луткарства. У нашој луткарској традицији до сада су биле доминанте две школе – бугарска и чешка. Дивна Стојанов је разговарала са редитељком Емилијом Мрдаковић која са успехом ради у нашим позориштима, а луткарство је изучава у Бугарској. Јакуб Максимов је луткарство учио у Чешкој и своја искуства дели са луткарима у нашем региону стварајући изванредне представе.

Марина Миливојевић Маћарев

Пише > Саша Латиновић

Мастер студије луткарства на Академији уметности у Новом Саду

У години када слави педесет година од оснивања, Академија уметности у Новом Саду добија нове Мастер студијске програме на свом Драмском департману. Међу смеровима који иду у корак с развојем савремених технологија и аудио визуелне технике, своје је место изборила и једна веома стара театарска грана, која је, како се претпоставља, настала у Индији, јер се помиње још у древној хиндуистичкој митологији, у *Рамајани* и *Махабхарати*, а затим је преко Персије и Арабије доспела до Грчке, Рима и Европе. Први писани трагови о овој врсти позоришне уметности датирају још из петог века п.н.е, а лутку помињу и Аристотел, Сократ, Платон и други, у својим капиталним делима.

КРАТКА ИСТОРИЈА ЛУТКАРСТВА КОД НАС

У нашем, савременом, окружењу ова је уметност веома присутна и развијена. Она има темеље у богатом фолклорном наслеђу јужнословенских народа. Чувана је и преношена приказивањем митолошких и народних прича на слављима и светковинама, била основни носилац драмских збивања којима су се чували и спроводили народни обичаји или верски садржаји. Почетком 20. века формирају се прве путујуће трупе које своје представе изводе по вашарима, и у периоду између

два светска рата, а пред почетак Другог светског рата, Соколска друштва, бринући се за правилан развој омладине, како физички тако и духовни, у већим градовима Краљевине Југославије оснивају и прве сцене за ову позоришну уметност. Чак 1932, у Новом Саду баш, основана је сцена са ансамблом, која ову позоришну уметност негује у континуитету до данас. Након Другог светског рата, у СФРЈ, ова позоришна уметност добија своје институције, професионалне ансамбле, редовне репертоаре, њоме се баве најистакнутији уметници који досежу изузетне естетске и уметничке домете у европским и светским контекстима. Први домаћи написан комад за извођење овом позоришном техником изашао је у листу „Невен“ још 1881, а написао га је један од највећих наших песника, Јован Јовановић Змај. На југословенским позоришним играма – Стеријином позорју, 1970. године, награду је освојила представа која је користила све тадашње савремене технике ове позоришне уметности. Међу високе домете ове уметности код нас бележи се и извођење ауторског пројекта ритуалног и тоталног театра без речи, *Мишови Балкана*, у адаптацији и режији Србољуба Лулета Станковића, на 26. Битефу 1992. године. Снимани су филмови и телевизијски серијали са луткама.

Прва, а и тренутно најбројнија, међународна организација која окупља ствараоце ове уметности, добила је своје темеље у Прагу, 20. маја 1929, када су састанку присуствовали и представници Југославије. Важно је поменути, из угла историје уметности, да је ова организација прво међународно тело из области позоришта уопште. Њена је скраћеница УНИМА (франц. *Union Internationale de la Marionnette*). Још 1930. на Првом конгресу луткара Југославије у Љубљани, наведено је да удружење има за циљ да повеже све луткаре и пријатеље лутке, да поспешу сарадњу међу луткарским позориштима свих народа и држава, да успостави међусобну помоћ и шири мисију луткарских позоришта. Данас је УНИМА присутна у 99 земаља на 5 континента и ради на пољима побољшања културне размене, едукације, развоја и терапије, очувања наслеђа, међународне сарадње, међународних фестивала, стручног усавршавања, публикације и комуникација, истраживања, статута, стратешких развоја, питања жена.¹⁾

Сви ови подаци, и бројни други, захваљујући преданом раду професора Радослава Лазића и изузетно значајног професора и театролога Хенрика Јурковског, постоје записани у Светској енциклопедији луткарске уметности (WEPА), написаној на три језика, коју је писало око 250 аутора, са 1200 чланака на 864 странице, међу којима је и текст о луткарској уметности у Србији.²⁾

ЗАШТО ЛУТКАРСТВО?

Тренутно у Србији луткарску позоришну уметност негује седам професионалних позоришта, са својим глумачко аниматорским ансамблима, и у септембру месецу 2024. би требало да се одрже 55. Сусрети професионалних позоришта лутака Србије. У нашој се земљи сваке године одржавају три изузетно значајна и препозната међународна фестивала која промо-

1) <https://www.unima.org/en/unima/history/>, приступљено 24. 8. 2024.

2) <https://wepa.unima.org/en/serbia/> приступљено 24. 8. 2024.



Из представе **На вуковом трагу**, фото: Срђан Дорошки

вишу ову позоришну уметност, од којих је најстарији Међународни фестивал позоришта за децу, основан у Суботици 1994, додељују се награде за допринос луткарској уметности, постоји стручни часопис („Нити“ – часопис за луткарску уметност, који издаје Позоришни музеј Војводине) и објављују се радови у стручним театролошким часописима, објављују књиге о луткарској уметности. Најстарије позориште које негује луткарски репертоар, Позориште младих у Новом Саду, слави 93. годину свог успешног рада, па ипак, тек ће у школској 2024/25. Академија уметности у Новом Саду бити прва високошколска установа на територији Србије која ће примити прву класу будућих Драмских и аудио визуелних уметника – луткарства, на акредитоване Мастер студије.

Покушаји да се у образовни систем уведе луткарска уметност постојали су и раније. Писани су програми за четворогодишње основне студије на Факултету драмских уметности у Београду, а исто то је покушавано и на Академији уметности у Новом Саду. Постојали су



Из представе **Мала вила**, фото: Срђан Дорошки

драмски студији у оквиру луткарских позоришта који су образовали будуће глумце за позив луткара као и приватне луткарске школе. Глумци, ангажовани већ у луткарским ансамблима по позориштима која негују овај репертоар, одлазили су у суседне државе и учили луткарство на тамошњим уметничким школама. Најчешће су то студирали на Националној академији за позориште и филм „Крсто Сарафов“ (НАТФИЗ) у Софији, која има студије за луткарску глуму од оснивања 1948, али и студије за луткарску режију, драматургију, сценографију и израду лутака.

Већина држава у нашем окружењу на својим уметничким академијама школује уметнике који ће своју уметност стварати на пољу луткарства, нарочито луткарске глуме. Међу њима Бугарска има најдужи стаж и снажан утицај на нашу луткарску сцену. Нама најближа школа налази се у Осијеку. Академија за умјетност и културу равноправно третира живосценску и луткарску глуму на све четири године основних студија, док се студенти на мастеру могу определити

за једно или друго. Уз глуму, имају и студије Луткарске режије као и студије за Обликовање лутака и луткарске сценографије.

Луткарска уметност не подразумева само игру (глуму) лутком, њу чине и луткарска режија, драматургија, израда лутака, костима и сценографије за луткарско позориште. На Факултету примењених уметности у Београду, у оквиру студијских програма Сценски костим и Сценографија, студенти на четвртој години основних студија тренутно имају обавезу да слушају предмет Луткарство, али са истеком акредитације овај предмет ће се угасити.

Пет генерација студената Глуме на Академији уметности у Новом Саду у периоду од 1997. до 2004. имало је обавезу да на другој години студија похађа једносеместрални семинар из луткарства који је држала истакнута луткарска редитељка Емилија Мрдаковић, а која је своје студије луткарства завршила у Софији. Луткарство се у програм студија Глуме вратило 2017. године увођењем два једносеместрална предмета. Увод у луткарски театар и Основе луткарства су изборни предмети на другој и трећој години основних студија Глуме и на четвртој години студија Драматургије, Музичке педагогије, Вајарства и мастер студија Примењеног позоришта. Оба ова предмета осмишљена су тако да приближе студентима могућности уметничког изражавања употребом сценских лутака, објеката или материјала, да освесте различите могућности у извођачком аспекту и алтернативније начине гледања на сценску извођачку уметност, као и примену луткарских техника у образовању. Међутим, ови предмети толико кратко трају, да могу да понуде само „мрвице“ у упознавању са луткарством, али, и то је нешто.

Тако је, снажним залагањем професорице Весне Ждрња, продеканке за наставу у свом финалном мандату, а која је и сама била глумица у Позоришту младих и упозната је са специфичностима игре сценском лутком и луткарског позоришта уопште, акредитован мастер студијски програм Позоришни облици са два

своја модула. Први модул је Примењено позориште, који са великим успехом школује студенте већ осму годину, и, најновији, Луткарство. Могућност да се таква програм акредитује остварен је и захваљујући томе што на Академији уметности предају професори који својим референцама остварују могућност да воде овакву врсту наставе, али и захваљујући потписаном протоколу о сарадњи са Позориштем младих из Новог Сада, које, будућим студентима, несебично ставља на располагање средства за учење и рад – свој луткарски фондус и простор, као и уметничке сараднике, што је од непроцењивог значаја. Врло симболично, део наставе одвијаће се у просторијама и на најстаријој луткарској сцени на овим просторима, а заузврат, мастер представе студената добиће могућност да остану на репертоару ове еминентне луткарске куће.

Професор који ће држати предмет Луткарство је проф. др. ум. Саша Латиновић, глумац који је свој двадесетогодишњи глумачки рад остварио највише кроз луткарски театар и за шта је награђиван бројним наградама на домаћим и међународним фестивалима, и Слободан Нинковић, као уметнички сарадник, глумац Позоришта младих, такође са изузетним уметничким референцама.

Мастер студије луткарства осмишљене су као студије у трајању од две године. Студенти могу бити сви који имају стечених 180 ЕСП бодова или завршене трогодишње основне студије, и који прођу пријемни испит на ком ће се проверавати њихове извођачке способности и могућности (глума, игра лутком, објектом или материјалом, певање, физичке способности и импровизовање додељеним објектом). Студијски програм није ограничен само на студенте који су завршили основне студије глуме али су они сигурно у предности, због својих стечених вештина и искуства, а ове студије би уследиле и као логичан наставак њиховог школовања и доградња њихових глумачких вештина и поимања позоришне уметности. Кандидати би требало да имају сценског искуства и требало би да приложе



Из представе **Метаморфозе**, фото: Срђан Дорошки

доказе за то. Свакако да се очекује да студије уписују и колеге које се већ баве луткарством, а немају завршен други степен високог образовања.

Двогодишње студије омогућују више времена да се са студентима прође кроз све до сада познате типове сценских лутака и кроз нове луткарске театарске варијетете. Студије ће се више базирати на глуми, сценској игри лутком, маском, објектом или материјалом, него на друге сегменте луткарства. Намера водитеља програма је да се са што већим бројем луткарских позоришта у Србији потпишу споразуми о сарадњи, како би уметници запослени у тим луткарским кућама могли да држе радионице и упознају студенте са процесима свог рада.

Луткари су од давнина били уметници који су сами креирали све сегменте свог стваралаштва, правили своје лутке, смишљали сижее својих представа и изводили их. И данас је чест случај да редитељи луткарских представа сами стварају текст за своје представе или да глумци преузимају улогу редитеља. Било

би драгоцено да се студенти упознају и са технологијом израде лутака и сценографије, те ће се у том смеру покушати сарадња са позориштима у којима још постоје мајсторске радионице и стручна лица која имају вештине и знања у креацији и изради сценских лутака и њихових механизма. Ове уметничке области захтевају посебне образовне смерове.

Луткарство ће бити предмет који ће се слушати четири семестра. Уз овај, студенти ће обавезно слушати и следеће предмете: Историја луткарства, Позоришни концепти 20. века, Експериментални и авангардни филм, Физички театар, Методе радионичарског рада, Техника гласа, Савремени плес, Историја анимираног филма, Књижевност за децу и младе и Драма за децу и младе, а моћи ће да бирају још и између предмета: Сценске борбе, Примењено позориште, Позоришно предузетништво, Мјузикл, Документарно позориште, Енглески језик, Сценски говор и Синтеза глумачког процеса.

Луткарство није намењено само деци, али су они најчешћа публика оваквих представа. А пошто су они и будућа публика „великог“ театра, сигурно је да би од самог старта њиховог позоришног стасавања требало поштено и предано радити на изградњи система вредности, стварању доброг укуса и љубави према уметности и позоришту. Зато су у студијски програм уврштени предмети који се баве баш садржајима намењеним младој публици. Ово су јединствени предмети који се проучавају на овако високом степену образовања. Књижевност за децу се обрађује у једном семестру на основним студијама Књижевности, детаљније на Учитељском и Педагошком факултету, као и свим Високим школама усмереног образовања за васпитаче. Студенти ће се упознати и са драмама које су писане за децу и луткарску игру, а биће им пружене и смернице како да сами креирају текст за сценско дело.

Након завршених студија, студенти би требало да буду оспособљени да самостално промишљају и креирају уметничке садржаје засноване на луткарским

принципима. Сам начин промишљања сценског дела је суштинска разлика, све остало су нове глумачке/извођачке вештине. Зато би било драгоцено да студенти класичне глумачке школе прођу и кроз студије луткарства. У крајњој линији, циљ оснивања овог студијског програма јесте професионализација, тачније, струковно и системско препознавање луткара и луткарства као подједнако занимљивог и вредног позоришног израза.

САВРЕМЕНО ЛУТКАРСТВО ЈЕ ТРАНСДИСЦИПЛИНАРНА УМЕТНОСТ

Савремено луткарство је отишло веома далеко од традиционалног луткарског театра. Класичне лутке јесу и даље присутне на луткарским позорницама, нарочито у земљама које имају снажну и дугу луткарску традицију, попут Француске, Русије, Бугарске, Словачке или Чешке, али су њихови уметници истовремено отишли далеко у истраживањима за новим театарском формама. Тако је на Прашкој академији ДАМУ (Академија за извођачке уметности) Луткарски департман који је био основан 1952, препознајући нове тенденције у луткарству, трансформисан још 1990. у Департман за алтернативно и луткарско позориште. И док живосценска глумачка игра све више тежи натурализму, лутка се све више разграђује на своје саставне делове. Од сценске лутке „растворила“ се у објекте, па у материјале... Луткарски театар је театар метафоре, и у њему има свега само не натурализма. Луткарско позориште сада најчешће обједињује више извођачких уметности.

Сасвим је могуће да је оснивање оваквих студијских програма требало да се деси деценијама пре и сигурно је да би их требало проширити и на друга луткарска уметничка подручја, као што су режија или драматургија за луткарско позориште. Но, то остаје за наредне кораке, за позивање гостујућих професора или за сарадњу са другим уметничким факултетима и универзитетима који су у тим пољима испред нас.

Разговарала > Дивна Стојанов

Интервју са Емилијом Мрдаковић, редитељком

Студије луткарства као простор за освајање слободе

Учење о луткарству у формалном образовању сачињено је од покушаја, погрешака и игре лишене страха. На Академија уметности у Новом Саду је од 1997. до 2004. године редитељка Емилија Мрдаковић предавала обавезни једносеместрални курс класи глумца на другој години студија. Други пут луткарство се вратило у курикулум 2017. те сам и ја као студенткиња смера Драматургије имала прилику да учим о луткарству од професора, глумца и великог луткарског стручњака Саше Латиновића. На четвртој години студија када смо слушали предмет на једном од првих часова дао нам је огромну најлон кесу и рекао да се играмо. Сви студенти су стајали укочено, питали да ли мисли да наша игра следи одређену наративну структуру, да ли је циљ да игра резултира стварањем драмских карактера, која лекција је сврха наше игре. Ограђивали смо се да никада нисмо анимирали ни лутку ни предмет (заборављајући притом да су принципи луткарства јед-



Емилија Мрдаковић, фото: лична архива

ни од првих које дете интуитивно примењује у својим најранијим играма). Најлон кеса се испоставила као огромна препрека за студенте. Пришли смо бојажљиво, бојали се да ћемо погрешно почети да се играмо. Схвативши да игри није иманентна сврха, убрзо смо превазишли страх. То ослобађање и уверавање да је у игри све дозвољено, иако луткарство као и свака друга



Из представе **Има ли деда одело**, фото: лична архива

уметност има своја правила, законитости и принципе, остала је једна од најкориснијих лекција са Академије. Сада се учење о луткарству враћа на Академију у виду мастер програма и како ствари никада не почињу од нуле, вреди осврнути се на примере добре праксе, а један од њих је свакако Академија у Бугарској. На овогодишњем фестивалу позоришта за децу и младе „Новосадске позоришне игре“ од пет селектованих луткарских представа чак три су настале у позориштима у Бугарској. На већини фестивала за децу луткарске представе долазе из Бугарске или су глумци-луткари своје образовање стекли на чувеној Националној академији за позориште и филм „Кр. Сарафов“ у Софији, Бугарској. Због чега је „бугарска школа“ луткара толико специфична, разговарала сам са луткарском редитељком Емилијом Мрдаковић која је на поменутој Академији дипломирала Луткарски театар и специјализирала Режију за луткарски театар, а дипломирала је и глуму за луткарско позориште. Скоро четири деценије Емилија режира луткарске представе за децу,

младе и одрасле. Радила је у зрењанинском позоришту „Тоша Јовановић“, а од 1992. ради у Позоришту младих у Новом Саду где је у периоду од 2014. до 2019. била управница. Емилијине представе одликује поигравање класичним и савременим луткарским елементима, експериментисање са материјалима и едукативне теме.

Како су изгледале Ваше студије на Академији у Софији?

Смер се зове „Глума у позоришту лутака“ и налази се на Националној академији за позориште и филм (НАТФИЗ) „Кр. Сарафов“. Академија, сем студената из Бугарске, школује многе иностране глумце и редитеље јер се образовање у области луткарства не налази на већини уметничких академија и факултета. Методологија се заснива на теорији и пракси светског луткарског позоришта, али и на специфичностима бугарске луткарске традиције.

У процесу обуке будући глумци развијају вештине у три правца:

1. стварање позоришта коришћењем позоришне лутке
2. стварање позоришта кроз интеракцију глумца и позоришне лутке
3. стварање драмског позоришта, односно представе без позоришне лутке

Студенти уче класичне и модерне луткарске системе и уче да користе наративне и визуелне могућности луткарског театра. Развија се специфична машта коју употреба лутке у позоришту распламсава. Учимо како се гради улога, које су изражајне могућности глумца и лутке. На првој години студија фокусирани смо на рад са импровизованим луткама и луткама од рукавица – главама и гињолом; у другој години користе се јавајке, мањајке и лутке на столу; у трећој – позориште сенки и позориште марионета, позориште маске; у четвртој изучавамо комедију дел арте.

Обавезни предмети обухватају луткарске технологије, историју књижевности за децу, историју европског драмског позоришта, античко позориште и историју и теорије светског луткарства. Као саставни део развоја студената, укључени су и предмети који пружају теоријска и историјска знања из области музике, визуелних уметности, психологије, филозофије, естетике, митологије и религије, телевизијских жанрова и интерактивних медија, као и практичне вештине у областима синхронизације, циркуске уметности, плеса, акробатске технике...

Основне студије трају 4 године за глумце и 5 година за редитеље. Обука за глумце се завршава креирањем сценског лика са лутком у дипломским представама у Позоришту лутака НАТФИЗ, а редитељи дипломирају стварајући једну или две луткарске представе.

Поред традиционалних луткарских форми, да ли сте се на студијама бавили и алтернативнијим видовима позоришта?

Током студија ми је највише значило што смо испробавали и учили о најразличитијим врстама лутака. Алтернативни облици у позоришту лутака су додатни модул у обуци, где се развија специфична машта и учи комуникација кроз предмете, елементе, ритам, музику, светла. Током студија фокусирани смо на области: режија за луткарско позориште, глума за луткарско позориште, луткарски системи, култура говора и сценски говор, музичка и вокална обука, сценски покрет. У одобиру тема имамо потпуну слободу и инсистира се на ауторском приступу.

Ко су (били) Ваши узор и великани бугарске луткарске сцене?

На првом месту моји професори. Имала сам среће са њима. Николина Георгиева је била и остала професор – креатор стручног високог образовања за луткарско позориште у Бугарској. Више од стотине њених ученика су расути по свету. Била је вођа и учитељ. Она је такође оснивач „позоришта сенки“ у Бугарској, ак-



Из представе **Јежић Жожо**, фото: лична архива

тивна чланица међународног покрета луткарских позоришта. Један је од оснивача и дугогодишњи председник Бугарског центра УНИМА (Union Internationale de la Marionnette). Био је члан Извршног комитета (1962–1988) Светске организације, почасни члан УНИМА и почасни председник Бугарског центра УНИМА.

Слави Маленов – бугарски позоришни редитељ, професор режије за луткарско позориште у НАТФИЗ-у „Крастјо Сарафов“, аутор књига везаних за луткарство. Реализовао је преко 100 представа за децу и одрасле, са склоношћу ка жанру магичне приче и естетици луткарског позоришта. Постављао је представе у разним земљама света.

У тренутку студија понекад нисмо свесни да су нам генијални људи на располагању читавих четири или пет година. Имамо лимитирано време са професорима да од сваког извучемо оно што ће нам бити важно једног дана. Много тога бих могла да набрајам везано за моје студирање на НАТФИЗ-у, али мислим

да је најважније то што сам освојила слободу приликом рада на материјалу, без ограничења и без правила.

Које разлике увиђате између руског, бугарског и чешког принципа луткарства и постоји ли разлика између источних и западних школа?

Све три школе су пре више од 35 година, по мом мишљењу, биле веома сличне. Придржавали су се класичних постулата, а било је и време социјализма и оно је носило своје. Данас, као и све остало, луткарство се развија. Уметници имају ширину да истражују и експериментишу.

Како се развијао Ваш однос према лутки од студија до данас?

Према лутки увек осећам поштовање. Када говорим о лутки у позоришној представи, морам да знам зашто лутка, зашто не глумац. И ако је уз њу глумац – зашто је он уз њу. Језик савременог луткарства се све више развија, траже се новија изражајна средства. Данас, могу да кажем да је лутка коју ја познајем, моћна, снажна и неодољива, и ако је ми таквом не доживљавамо сигурно не говори о њој, већ о нама. Склона сам да верујем да имамо лутку какву у овом тренутку заслужујемо. И опет, када помислим на њу видим нешто много шире, свеобухватније.

Како имате искуства са луткарским ансамблима два наша позоришта, шта аутентично препознајете код наших гламаца-луткара и савремених редитеља?

У Србији постоји велик простор за рад у правцу луткарске уметности. У зрењанинском позоришту сам се усмерила ка режији још пре тридесет шест година и почела да градим своји начин рада. Тамо се радило сасвим другачије него што сам навикла на академији. Све је ишло прилично споро и требало ми је времена да се навикнем на тај спори тепо која носи сама институција као таква. Што се тиче рада на сцени, наравно, било је и ту много знакова питања и неслагања. Представе су тада рађене по шеми по којој се изговара текст без икаквих разрада, домаштавања,

импровизација и етида, што је заправо грађа сваке луткарске представе. С друге стране, техника, анимација лутака наших глумаца увежбана је до савршенства.

Радили сте луткарске представе за одрасле и за децу. Да ли се и по чему разликује приступ режији у зависности од циљне групе?

Што се мене тиче лутка је увек добродошла када јој се створи одговарајући простор у представи. Истина је да је позориште лутака у знатном делу своје историје било позориште за широке масе. Било је ангажовано па због тога и забрањивано, а у 20. веку је настала нова ситуација када су у гледалишту лутака одрасле заменила деца. Ово говори о неисцрпним могућностима овог театра за све узрасте. Без обзира на то, да ли радим за децу, тинејџере или одрасле, моја стратегија је увек иста и сведе се на једну реч: посвећеност. Посветим се теми, материјалу и форми и они ме одведу тамо где треба.

Да ли се у свом садашњем раду придржавате принципа које сте усвојили на студијама у Софији? Од чега ни после деценија рада не одустајете?

Рецепт за стварање представе не постоји. Интересује ме и класика и савремена дела. Волим када представа има едукативну ноту. Када изаберем тему, онда се појави чврста идеја према којој се крећемо сви заједно кроз процес. Луткарски театар је визуалан театар пре свега и ликовност је уплетена у драматургију и форму. Изузетно ми је важан рад са сценографом и креатором лутака, а најчешће је то иста особа. Обавезно мора да се пронађе и схвати од самог почетка линија ликовности и у смислу естетике и функционалности. Без тога не може да се крене у процес на сцени. Изузетно ми је важан рад са глумцима. Припреме трају понекад дуго. Највише компромиса, нажалост, правим око драматургије. Са једне стране по позориштима ретко има запослени драматург на располагању, па га немамо ни ми у Позоришту младих. Са друге стране, има талентованих младих драматурга, али је мало њих заинтересовано за луткарство.



Ожалошћена породица, луткарска представа за одрасле, фото: лична архива

Пише > Дивна Стојанов

Јакуб Максимов – савремена чешка школа луткарства

Јакуб Максимов рођен је 1992. године у Чешкој. Завршио је Академију сценских уметности у Прагу, након чега се усавршавао на Институту примењеног позоришта у Гисену. За себе каже да је редитељ, драматург, перформер и луткар. Област његовог рада је савремени луткарски театар и театар објеката који је такође и главна тема његовог докторског истраживања на Академији сценских уметности у Прагу. Први његов значајан пројекат био је луткарски путопис под називом „Хиљаду туцета“ (*The One Thousand Dozen*) из 2016. године. Представа заснована на кратким причама Џека Лондона награђен је на неколико међународних фестивала. Године 2020. добио је Награду позоришних критичара „Таленат године“. Сарађује са неколико позоришта и независних трупа у Чешкој, Немачкој, Словачкој, Македонији и Србији.

Прва представу коју је режирао у Новом Саду је „На вуковом трагу“ по роману „Зов дивљине“ Џека Лондона (једна од најнаграђиванијих представа у историји овог позоришта), а касније је уследила „Коралина“ по роману Нила Гејмена. Обе искачу из шаблона луткарских представа које се раде на основу традиционалних бајки, лектира и којима је едукативност и посматрање позоришта као продужене руке образов-

ног система на првом месту. Осим храбријих избора полазишне основе, Максимов не страхује ни од еkleктичног приступа форми, стилу и жанровима. У „Зову дивљине“ вешто спаја лутке и објекте. Употреба објекта му је у конкретном случају послужила за мењање перспективе. Оно што се у кинематографији врло лако решава променом филмског плана или ракурса, на позоришној сцени, услед њене статичности и димензија, може да се пренебрегне употребом предмета. У представи изблиза гледамо животни пут једног вука (публика је постављена камерно на сцени), а када је настала потреба да се слика „одзумира“, одабрано је редитељско решење да се догађај прикаже на просценијуму помоћу предмета, малих играчака саоница и неколико фигурица вукова који се анимирају. Тако се у позоришту добило оно што би на филму био тотал снимљен из птичије перспективе. Друго, лутка да би „оживела“ тражи покрет, а изговарање бујице речи је умртвљује. Свестан је тога Јакуб и његов ауторски тим, те су за комплексан роман са мноштвом ликова и заплета какав је „Зов дивљине“ нашли одговарајућу меру речи. Свака емоција и ситуација која је могла да се дочара музиком или покаже, прећутана је.

Јакуб Максимов, фото: Игор Ђокић



У „Коралини“ Максимов се са лакоћом поиграва хорором као жанром убацујући елементе комедије. Деца често, чини се, воле хорор као жанр јер је узбудљив и допушта им да истражују страх у врло контролисаним условима јер на крају крајева јасно је да се ради само о причи. Ипак, хорор у позоришту тешко је извести или макар много теже него на филму. Јакуб хороричност гради позоришном магијом (тешко је из публике одгонетнути одакле долази дим из малене рерне на сцени), сценским изненађењима (рука Друге Мајке наједанпут се издужује и граби Коралину) и атмосфером (мистична музика, пригушено светло). Важно је истаћи да се редитељ труди да успостави родну равноправност у свом опусу, те на сцену поставља аутентичне главне женске ликове. С истом намером поставио је и роман Астрид Линдгрен „Роња, разбојничка кћи“ у Театру за децу и младе Скопље, који је учествовао и био награђен на прошлогодњим Новосадским позоришним играма.

При избору текста редитељ подједнако брине о уникатности протагонисте и маштовитости света представе. Пример за то је представа „Хроно патуљци“ (по књизи Томаша Кончинског и Барборе Кларове, Позориште лутака, Братислава, која је такође гостовала у Позоришту младих) и говори о слугама Зуба времена који оштећују рачунаре, избељују одећу, бришу ознаке на путу, стварају рђу... Зачудан свет који објашњава и доказује проток времена кроз сићушна бића приказан је кроз видео сниман на сцени. Редитељ не мистификује стварање већ разбија позоришну илузију стварајући осећај у публици да нам открива нешто тајанствено.

Максимов за сада одолева зубу времена и не запада у репетитивност. За разлику од сићушних лутака какве је користио у „Хроно патуљцима“, у представи „Седам гавранова“ (по бајци Браће Грим, Дјечије позориште Републике Српске, одиграно на Новосадским позоришним играма и на Међународном фестивалу позоришта за децу – Суботица) редитељ користи за-

страшујуће, гротескне лутке (Олга Зибинска, стална редитељева сарадница на изради лутака и сценографији). Иако представа има проблем са ритмом јер радња на моменте стоји и постоје два краја представе, редитељски и наративни, „Седам гавранова“ је редитељев врхунац у преплитању режије и музике (музика Лазар Новков). Браћа уместо говора и речи „проговарају“ помоћу седам различитих дувачких инструмената, а све што се дешава на сцени „озвучено“ је фоли-ефектима односно звуковима који се производе на сцени.

Као у представама „На вуковом трагу“ и „Седам гавранова“ редитељ и у представи „Бамби“ (по роману Феликса Салтена, Позориште за децу и младе Крагујевац), поставља музичаре на сцену ради динамике и стварања простора у којем се одвија радња. Овде је инкорпорирана још једна врсту театра, а то је позориште сенки. Све страшне сцене, ситуације које изазивају језу (приказивање крволочног човека који лови јелене; бег животња у шуми; убиство јелена од стране ловца) изведене су иза паравана. Лутке су дрвене и хиперреалистичне, направљене из пуно делова како би покрет животиње био што реалнији и блискији животињи из стварног живота. „Бамби“ додуше пати од нејасног фокуса приче – с једне стране Бамбијев живот и смрт мајке, а са друге прича о његовом пријатељу Роноу којег хвата ловац.

Све у свему Јакуб Максимов успева да се у свакој наредној представи опроба у стилу који до тада није користио, да храбро експериментира, да меша елементе ритуала, драмског и пост-драмског театра, да смело комбинује различите луткарске форме и филмски језик, а све то време аналитично приступајући режији и књижевном делу од којег полази. Све ово је српска и регионална луткарска сцена добила доласком Јакуба Максимова. У наставку текста следи интервју са њиме који ближе објашњава шта је сам редитељ могао да научи, закључи и како је њему рад у нашим позориштима помогао да се уметнички развија.

Разговарала > Марина Миливојевић Маћарев

Интервју са редитељем Јакубом Максимовим

Завршили сте луткарску академију. Каква су ваша искуства са српским глумцима с обзиром на то да они немају такву врсту образовања?

Ваше питање је, из више разлога, помало незгодно. Прво, иако је тачно да Факултет позоришних уметности Академије извођачких уметности у Прагу има најстарији одсек на свету који у свом називу садржи реч „лутка“, данас се он зове Одсек за алтернативно и луткарско позориште. То практично значи да покрива много више од самог луткарства. Будући стручњаци за луткарско позориште изложени су широком спектру позоришних стилова, што може да обогати њихово образовање, али такође значи да њихов фокус на традиционалне технике није јак као што је некада био. Љубитељи луткарског позоришта у Чешкој често расправљају да ли је то позитиван или негативан исход.

Са моје тачке гледишта, ово широко образовање има своју вредност јер омогућава уметницима да црпе инспирацију из богате палете утицаја, а не само из луткарства. Но, с друге стране, неке од старијих, специјализованијих луткарских техника, могу да се изгубе током тог процеса. Што се тиче српских глумаца, иа-

Из представе **Коралина**, фото: Игор Ђокић





Из представе **На вуковом трагу**, фото: Срџан Дорошки

ко можда немају специјализован одсек за луткарство, верујем да се вештине луткарског позоришта могу развити кроз праксу. Видео сам многе глумце у Србији, посебно у Позоришту младих, који су постали изузетни луткари без формалног образовања.

Немојте ме погрешно схватити – ја верујем да формално образовање пружа добру основу, али стварање квалитетног луткарског позоришта такође захтева сарадњу вештих сценографа, редитеља и техничара. Без њих је много теже оживети једну представу. Оно што је кључно за Одсек за алтернативно и луткарско позориште у Прагу јесте то да се сценографија, режија и глума подучавају одвојено. На пример, ја сам студирао режију за алтернативно и луткарско позориште, а не луткарство као такво.

Међутим, такође сам виђао глумце који су се успешно остварили као редитељи, што може врло добро да функционише. Није само ствар у образовању, већ у целокупном креативном тиму и спремности да се експериментише и расте.

Чешка школа луткарства најпознатија је у Европи. Како та „школа“ обликује модерно образовање будућих луткара у Чешкој?

Ово заправо није питање за мене, већ за некога ко је директно повезан са том школом. Оно што могу са сигурношћу рећи јесте да је грешка мислити о Одсеку за алтернативно и луткарско позориште као о класичној „школи луткарства“. Сама школа нема строго дефинисан наставни план нити стриктан став о томе шта жели да подучава своје студенте. Она функционише више на принципу менторства – сваки наставник одговоран је за своју групу студената, додељујући им пројекте и позивајући спољне сараднике да сарађују на разним пројектима. Школа више представља окружење него јасно дефинисан програм.

Тренутно је доминантан нараштај педагога који су против традиционалног начина подучавања луткарства. Много одговорности је пребачено на студенте, а њихов главни задатак је да пронађу себе унутар тог креативног хаоса. Ја сам дошао у школу са специфичним интересовањем за луткарство и претходним искуством у раду са аматерским луткарским групама – у Чешкој постоји врло јака традиција аматерског луткарства. Међутим, образовање које ова школа сама по себи пружа вероватно не би било довољно. Ја сам један од ретких редитеља из своје генерације који се афирмисао у професионалном луткарском позоришту.

Што се тиче глумаца, ситуација је другачија. Млађа генерација глумаца прилично је јака, како у професионалним луткарским позориштима, тако и у независним позоришним групама. Но, важно је напоменути да се не усмеравају сви дипломирани глумци са Одсека за алтернативно и луткарско позориште на луткарство. Многи граде каријере у драмским позориштима, раде на експерименталним пројектима и баве се савременим циркусом. Осим тога, у професионалним луткарским позориштима ради велик број глумаца који немају формално образовање у луткарству.

Ваша докторска дисертација бави се театром објекта. Шта је театар објекта и која је разлика између позоришта лутака и театра објекта, с обзиром на то да је лутка такође нека врста објекта?

Питање које постављате отвара неколико сложених тема, и не постоји једноставан одговор. Појам „театар објекта“ донекле је нејасан, и тешко га је прецизно дефинисати. У својој докторској дисертацији истражујем ово питање у специфичном контексту чешке театрологије, што додаје још један слој сложености. Да ли и даље желите да чујете моје мишљење? У реду, потрудићу се да вам одговорим најбоље што могу.

Да бих објаснио разлику између позоришта лутака и театра објекта, важно је прво дефинисати шта подразумевамо под „лутком“ у чешкој теорији. Јарослав Етлик, ослањајући се на револуционарни рад Јана Чисара о теорији луткарског глумачког израза, износи два кључна начина разумевања појма „лутка“:

1. Лутка се може посматрати као предмет, често антропоморфан или зооморфан, намењен употреби у позоришту (обично са механизмом за употребу).
2. Са друге стране, лутка се може посматрати и у смислу њене позоришне функције. Када се гледа тако, сваки пут када глумац помера објекат тако да публика доживљава кретање тог објекта као представу унутрашњег живота, тај објекат схвата се као лутка.

Друга дефиниција подразумева да било који објекат може постати лутка ако публика препозна његов покрет као доказ живота. Међутим, постоји значајна разлика у квалитету између анимације традиционалне лутке (као што је марионета Црвенкапе) и, на пример, анимације црвене канте за заливање.

Ову разлику истиче и пољски теоретичар позоришта, Хенрик Јурковски, који је дубоко упознат са чешким луткарством. Он напомиње да лутка израђена за позориште служи као карактеристични знак по-



Из представе **Бамби**, фото: Зоран Лаки Лазаревић

зоришног лика. С друге стране, свакодневни предмет, као што су сат или чајник, представља себе или врсту предмета којој припада. Када се донесе на сцену, он мора да прође кроз двоструку трансформацију: прво, да постане „жив“, а затим да постане сценски лик. Лутка пак остаје карактеристичан знак лика и захтева само анимацију да би је публика видела као „живу“.

Јурковски тврди да, иако и предмети и лутке припадају материјалном свету и могу да представљају нешто друго, њихове улоге у представи су различите. Предмети, посебно када нису намењени за позориште, захтевају више труда од стране извођача, али и већу активност публике која мора да их замисли као ликове.

Оно што уистину разликује театар објекта од позоришта лутака јесте тренутак у ком предмети престану да представљају сценске ликове и уместо тога им се дозвољава да постоје као такви какви јесу. Када се објекти на сцени не користе као замене за нешто друго, већ постају аутономни елементи, улазимо у сферу театра објекта.

Како сугерише чешки теоретичар Карел Макоњ, граница између „позоришта лутака са предметима“ и театра објекта лежи у томе да ли је предмет трансформисан у лик или остаје предмет, изражавајући своју сопствену стварност. Ова разлика навод публику да се укључи у материјалност објекта на нов начин, фокусирајући се на његове инхерентне особине, а не на његову функцију да представи нешто.

Најзад, док оба облика позоришта манипулишу неживим материјалима, позориште лутака генерално се фокусира на трансформацију предмета у ликове, ослањајући се на њихове карактеристичне или фигуративне квалитете. Театар објекта, са друге стране, наглашава аутономију предмета, допуштајући им да се повежу са другим позоришним компонентама, без потребе да представљају нешто више од своје сопствене стварности. Овај приступ отвара нове изражајне могућности, али такође поставља веће захтеве и пред ствараоце и пред публику.

Савремено луткарство све више се развија у правцу позоришта објекта. По вашем мишљењу, које елементе класичног луткарства студент мора да савлада ако жели да се бави модерним луткарским позориштем?

Нисам сигуран да бих могао да тврдим да се савремено луткарство развија искључиво у правцу позоришта објекта. Како можемо то да измеримо? Где можемо да пронађемо податке који то подржавају? Ако присуствујете било којем европском или светском луткарском фестивалу, сусрешћете се са многим традиционалним облицима који су и даље веома присутни. Публика такође често цени миметичке и варљиве луткарске форме. Важно је препознати и чињеницу да концепт позоришта објекта постоји скоро педесет

година, са коренима који сежу још даље у прошлост. Право питање је колико су принципи тог позоришта применљиви на рад институционалних луткарских позоришта. Близина публике глумцима и предметима заиста је важна.

Позориште објекта изузетно се добро показало код независних група као што су француски *Manarf*, *Cuicine* или *Velo*, и белгијска група *Gare Centrale*. То су били пројекти који су веома инсистирали на ауторству. У институционалном позоришту процес је другачији. Ако глумци желе да играју позориште објекта, морају да буду отворени за ту идеју, да науче нешто о њој, присуствују радионицама и развијају интересовање за материјале и предмете, као и њихову структуру и историју... Такође, морају да покажу жељу да стварају као аутори, што значи да морају да буду спремни да превазиђу традиционалну улогу глумца.

У ком правцу се развијају ваша интересовања када је у питању луткарско позориште?

Моја интересовања у луткарском позоришту развијају се у неколико узбудљивих праваца. Осећам склоност ка интерактивним формама унутар луткарског позоришта, посебно оним које укључују директно ангажовање публике. Међутим, да би се то остварило, потребан је темељан и ефикасан план. Такође уживам у раду са титловима, третирајући текст као предмет. Ови приступи захтевају тим глумаца који су отворени за експериментисање и ризике. Таквим пројектима могу да се бавим само повремено и морам да имам врло јасну идеју како да ефикасно користим таква средства.

Такође истражујем традиционалније форме луткарског позоришта, посебно када пронађем тему или причу која ме заиста фасцинира.



СЦЕНСКИ ДИЗАЈН

СЦЕНА

Пише > Радивоје Динуловић

Два домаћинства: Ustvarjalni center Krušče и Сеоски културни центар Марковац – ка изградњи заједница¹⁾

„Two households,
Both alike in dignity...“

Виљем Шекспир²⁾

Шта је, данас, „заједница“, шта тај појам представља, на шта се односи, коме је (и да ли је) заједница потребна, чему служи, како се ствара, а како разграђује и шта све то значи у контексту уметности, културе, друштва – најзад, егзистенције, у најширем смислу речи? Коначно, зашто би ова тема била релевантна када говоримо о сценском дизајну?

Данас готово заборављени Светозар Марковић објавио је 1872. године своју, за мене веома важну и,

такође, застрашујуће актуелну књигу „Србија на истоку“³⁾. Он пише, између осталог о задрузи и задругарству, наглашавајући да је „појам задруге у српском народу... управо нераздвојно свезан са појмом породице“, те да је традиционална форма задруге у (тадашњем) савременом друштву анахрона, јер не почива на, за индустрију карактеристичној, подели рада, већ на самоодрживости. Задруга, дакле, „производи све сама за своје потребе“. Ипак, наглашава Марковић, значајно је то што крајем XIX века „сви највећи мислиоци о друштву сматрају као економски идеал“ оно друштво у ком „би сваки члан радио различите послове наизменце, који одговарају његовим природним склоностима и способностима, а не би био прикован за један посао као савремени европски радник... Једном речи: савремени економски идеал веома је близак у начелу

1) Реализација овог рада подржана је од стране Департмана за архитектуру и урбанизам Факултета техничких наука у Новом Саду кроз пројекат *Имплементација резултата научно-истраживачког и уметничког рада у области Архитектуру, урбанизма и сценског дизајна у наставне процесе ДАУ са циљем њиховог континуираног унапређења*.

2) Shakespeare, W.: *Romeo and Juliet*, https://shakespeare.mit.edu/romeo_juliet/romeo_juliet.1.0.html, преузето 27. 8. 2024.

3) Марковић, С.: *Србија на истоку*, 1872, преузето са интернет странице <https://www.marxists.org/srpshrva/biblioteka/markovic/1872/srbijana-istoku/3-lat.htm>, приступљено 27. 8. 2024.



Стваралачки центар Крушче, студио, фото: facebook.com/KrusceCreativeCenter

оном економском строју који постоји у задрузи. Ову страну задруге ваља да проучимо⁴⁾.

И, заиста, мада може звучати апсурдно – ваљало би је проучити, са пуном свешћу о економско-политичком контексту у коме живимо, тачније – баш упркос таквом контексту, који је, конкретно, у домену уметности и културе у највећој мери детерминисан „умет-

4) „У комунистичком друштву, где се нико не бави само једном делатношћу и где се свако може усавршити у било којој жељеној делатности, друштво регулише производњу уопште и тиме ми омогућава да радим једну ствар данас, а другу сутра, да ловим ујутро, пецам послеподне, храним стоку увече, критикујем после вечере, а да, упркос томе, никад не postanем професионални ловац, рибар, сточар или критичар.“, Маркс, К.: *Немачка идеологија*, 1846, према руском преводу, Институт Маркса и Енгелса, Москва, 1932, према: <https://sh.wikipedia.org/wiki/Komunizam>, приступљено 2. 2. 2020.

ничким тржиштем“ (тржиштем уметника и уметничких дела), „креативним индустријама“ и комерцијалним принципима на којима почивају савремени образовни системи у готово свим срединама.

Последично, природа друштвених односа који се у тим околностима развијају води радикалној, а најчешће и искључивој бризи за себе, и запостављању, па и негацији потребе за заједницом или колективитетом било које врсте. Но, као што обично бива, наметнути доминантни економски, политички и идеолошки образци увек производе отпор и реакцију, па то важи, на срећу, и у уметности и култури – тиме, јасно, и у друштву.

Шездесете и седамдесте године прошлог века дошле су бројне подухвате којима је био циљ успостављање креативних заједница, најчешће ван градова,

на приватним поседима или у јавном простору, међу којима су многи били успешни, а неки опстали и до данас. Довољно је да се сетимо Питера Шумана и вишедеценијске епопеје *Bread & Puppet Theater*-а од Њу-јорка (1963) до Гловера у Вермонту (1970), или, у нашој средини, Божидара Мандића и његове Породице бистрих потока на Руднику (1974). Данас, рад Денеша Дебреија⁵⁾ на Келебији, или Драгане Којичић⁶⁾ у Мошорину такође показују виталност и савременост оваквих и сличних концепата. Јасно је да приватни посед нуди висок степен самосталности и слободе – то смо научили још на примеру Вудстока (*Woodstock*), 1969. године – али је, такође, јасно, да својим власницима и (или) корисницима намеће огроман ангажман сваке врсте, као и заиста неограничену одговорност за све што се на тим поседима одвија, у економском, еколошком, организационом, па и у правном смислу.

У том контексту, желим да размотрим два савремена примера – за мене лично и професионално посебно релевантна – како бих установио шта их повезује (по чему су слични), а шта раздваја, или разликује. То су, како је већ у наслову и наведено, *Стваралачки центар Крушче* (*Ustvarjalni center Krušče*)⁷⁾, у истоименом засеоку крај Церкнице, у Словенији, који са тимом сарадника води Томи Јанежич, и, *Сеоски културни центар Марковац*, у истоименом селу крај Велике Планае, у Србији, који, такође са сарадницима, програмски води Анђелка Николић.

5) Денеш Дебреи (*Döbrei Dénes*) је уметнички директор *Позоришног удружења Мози* (*Nyári Mozi Színházi Közösség*) које делује на његовом породичном имању. Видети на: <https://nyarimozi.com/sr/>, приступљено 30. 8. 2024.

6) Драгана Којичић је оснивачица *Центра за земљану архитектуру*, који своје активности реализује доминантно на њеном породичном имању. Видети на: <https://zemljanarhitektura.com/?cat=212>, приступљено 30. 8. 2024.

7) Званична интернет страница <https://krusce.si/> је тренутно у реконструкцији. Податке о центру могуће је наћи на адреси: <https://www.transartists.org/en/air/krusce-creative-center>, приступљено 27. 8. 2024.

На оба места сам боравио, по више пута и у различитим улогама – дакле, имам лично, непосредно искуство. Оба центра смештена су на приватним поседима. Оба воде изузетне стваралачке личности чија је основна професија позоришна режија. И Крушче и Марковац посвећени су уметничкој продукцији, али и образовању. Оба су окренута изградњи специфичних заједница. И једном и другом посвећена је изузетна брига и пажња, и један и други доступни су свима – али под веома различитим условима. Такође, сваки од ова два центра има програме намењене различитим циљним групама – различитим унутар сваког од центара, али и различитим међусобно.

Томија Јанежича сам упознао у Љубљани, 2006. године, након чега је он уписао докторске уметничке студије сценског дизајна, у Центру за интердисциплинарне студије Универзитета уметности у Београду⁸⁾. Од тада до данас, тече наша интензивна комуникација и сарадња, на позоришним представама, различитим уметничким пројектима и едукативним програмима – последњих година доминантно на Крушчама⁹⁾.

Центар је основан 2008. на приватном сеоском имању, у брдима изнад Церкнице, које је Јанежич купио и на које се доселио са својом породицом. Начин на који се овај „стваралачки посед“¹⁰⁾ трансформисао кроз време сасвим је несвакидашњи. Породица (која се увећавала) је уређивала један по један објекат некадашњег сеоског домаћинства, најпре за сопствени живот и рад, да би се потом селила у следећи, а претходни прилагођавала потребама реализације програма центра. Тако су данас на Крушчама у функцији

8) Томију Јанежичу је 2007. године одобрена тема докторског уметничког пројекта под насловом „Имагинација у простору – простор у имагинацији“, а за менторе смо именовани Огњенка Милићевић и ја. Нажалост, смрћу професорке Милићевић овај пројекат је прекинут и није настављен.

9) На словеначком језику, топоним „Крушче“ се по падежима мења као именица у множини.

10) Сви наводи у овом делу текста су преузети са интернет странице <https://www.transartists.org/en/air/krusce-creative-center>, приступљено 30. 8. 2024.



четири објекта, веома различитих карактеристика. У највећој кући живи породица, али је један њен део намењен гостима, а од недавно је у њој изграђен и мали сценско-гледалишни простор. Други објекат намењен је смештају група и појединаца који учествују у активностима центра, трећи има хибридни радно-резиденцијалну намену, док је четврти (и даље у процесу реконструкције) место одвијања различитих радних формата. Јасно је да се просторне интервенције овим не завршавају, јер већ постоје планови за активирање преосталих објеката на имању, као и уређење различитих амбијената у екстеријеру.

Крушче је место „где се уметност ствара, приказује и о њој дискутује“, а задатак центра је да „подржава, негује и обезбеђује простор за стваралаштво, истражи-

вање, образовање и боравак, подстичући и охрабрујући везе између уметника и стваралаца различитих струка. Центар Крушче је место смислених сусрета иначе ретко повезаних светова и перспектива, простор међу-професионалних, међу-генерацијских, међу-локалних и међу-народних премошћавања“, укључујући истраживачке и едукативне програме из психодраме и психотерапије, као и педагогије и других области које почивају на групном раду. У сталне програме центра укључени су „мали фестивали“: *Простори*; *Тела*; *Токови* и *Свештови*, као и *Мали фестивал психодраме* – петодневни формат кроз који се истражује „стварање привремене заједнице кроз искуствене радионице, предавања, разговоре и размену уметности у новом

контексту“¹¹⁾. Та привремена заједница, где се „према гостима опходе као према пријатељима“ који се најчешће поново враћају и настављају да учествују у активностима центра, настаје у окружењу потпуно измештеном у сваком смислу речи. Амбијентално – у природном, тихом, шумском пејзажу; локацијски – километрима удаљеном од најближег већег насеља; психолошки – у изолацији која може да значи партиципацију у групним акцијама, а може, напротив, да подразумева самоћу и заустављање, „одбацивање сваког очекивања и притиска да нешто мора бити урађено, произведено или створено“. При свему томе, изузетна брига и пажња посвећени су еколошким питањима и стандардима, на академском, али и на сасвим практичном плану.

ШТА НУДИ И ПРУЖА СТВАРАЛАЧКИ ЦЕНТАР КРУШЧЕ, А ШТА ЗАХТЕВА ЗАУЗВРАТ?

Моје искуство говори да се Крушче доминантно обраћа професионалним ствараоцима, различитим по сваком основу, али решеним да у врло специфичним околностима проведу јасно одређено време и учествују, посвећено и фокусирано, без резерве и задршке, у активностима у којима одлуче да учествују. Крушче нуди и подстиче извршност, нуди подршку у том смислу, а захтева инвестицију – стваралачку, радну, социјалну, психолошку, па и материјалну.

А шта, са друге стране, подржава и подстиче Сеоски културни центар Марковац? И шта од нас очекује, заузврат?

Анђелку Николић сам упознао 2023. на пријемном испиту за упис на докторске студије сценског дизајна, на Факултету техничких наука Универзитета у Новом Саду. Тада смо започели разговоре, размишљања и интензивну комуникацију, а нешто касније и заједнички рад – у позоришту и у образовању. Наша сарадња у настави започета је на факултету, кроз

11) Још од 2013. године, стални гости Крушча су и студенти мастер и докторских уметничких студија сценског дизајна са Факултета техничких наука Универзитета у Новом Саду, за које су креирани посебни радни формати.

предавања и дискусије, али је настављена и развијена у Сеоском културном центру, основаном формално 2020. године као „удружење грађанки и грађана настало као резултат рада Уметничке групе Хоп.ла! у Марковцу код Велике Планае, са циљем поновног покретања културног и друштвеног живота у селу и околини“¹²⁾. Сеоски културни центар Марковац (СКЦМ) „делује у пољу извођачких и визуелних уметности, са фокусом на уметност заједнице, амбијенталну и еколошки одрживу уметност, као и на очување материјалног и нематеријалног културног наслеђа“.

СКЦМ своје активности доминантно реализује у два простора, односно, просторна комплекса, са различитим екстензијама у друге објекте и амбијенте села.

Први је сеоски Дом културе, настао у времену Југославије и социјалистичког друштва, унутар чврсте идеолошке, политичке и културне парадигме, на основу којих су креиране потребе, програми и простори за њихову реализацију¹³⁾. Зграда је, као и многе сродне у Србији, остала без своје примарне намене, у радикално измењеним друштвено-економским околностима. То, у исходу, значи да су у Дом културе усељени различити садржаји – најчешће комерцијалне или административне природе, сасвим непримерени логици објекта, и, истовремено, значи занемаривање и пропадање централног дела куће – велике сале, односно, сценско-гледалишног простора. У том контексту, СКЦМ као организација настала на препознавању потребе за обновом заједнице и заједничких вредности, већ годинама води континуирану кампању за санацију Дома културе и повратак зграде својој првобитној намени. Важно је нагласити да ти напори нису засновани на носталгији или тежњи за повратком у прошлост, већ на сагледавању стварности, данашњег друштвеног

12) Сви наводи у овом делу текста преузети су са интернет странице <https://skcmarkovac.rs/>, приступљено 30. 8. 2024. Председница удружења грађана је Александра Миладиновић, а потпредседница Анђелка Николић.

13) Видети у: *Архитектура објеката домова културе у Републици Србији* (ур.: Динуловић, Р.; Константиновић, Д. и Зековић, М.), ФТН, Нови Сад, 2014.



СКЦ Марковац, кош (амбар), фото: Р. Динуловић



СКЦ Марковац, радионица испод коша (амбара), фото: Р. Динуловић



СКЦ Марковац, библиотека „Екатарина Павловић“, фото: Р. Динуловић



СКЦ Марковац, позоришна представа, фото: skcmarkovac.rs

и политичког контекста, а посебно у локалној заједници, и трагању за новим облицима артикулације и испуњавања аутентичних потреба за образовањем, културом и уметношћу. Та кампања има сасвим конкретне исходе кроз обнову неких делова зграде, и, посебно, кроз активирање велике сале и пратећих простора увођењем читавог низа јавних програма посвећених доступности „културе, образовања и социјалних услуга свим друштвеним групама, без обзира на пол, етничку припадност, место становања или имовно стање. У локалној заједници овај циљ се остварује континуираним радом Читаонице¹⁴⁾ (бесплатне јавне библиотеке) и Дечјег клуба. На широј сцени, удружење се повезује са сличним иницијативама и доприноси јавној кампањи за децентрализацију културе¹⁵⁾.

Важно је рећи да су програми СКЦМ бесплатни и свима доступни, а да се центар финансира пројектно, средствима различитих фондација и програма за подршку сеоској популацији, као и добровољним донацијама учесника у активностима. У том смислу, сарадња са другим локалним институцијама (школом, Месном заједницом, Општином, амбулантом...), као и установама и манифестацијама ван Марковца¹⁶⁾, усмерена је ка што широј доступности уметничких и културних садржаја.

Кључан за тему којом се овде бавим, међутим, је други простор у ком делује СКЦМ, а то је некадашње сеоско домаћинство, приватни породични посед који је настао у аутентичном сеоском окружењу где је цењено заједништво, посебно у раду, унутар породице, и шире, кроз мобе – „најјачи доказ да поједине породице

осећају своју узајамност у нужди¹⁷⁾. На свом имању је Витомир Бабић¹⁸⁾ 1915. године саградио породичну кућу, која је касније дограђивана, а имање је даље развијано изградњом помоћних, економских објеката. Ти су објекти, наравно, временом губили своју примарну намену, а последично је њихово грађевинско стање постајало све лошије, све до границе употребљивости и опстанка. Управо су ови објекти постали предмет „руралне рециклаже“, кроз активности и програме СКЦМ, али и кроз трансформације физичке структуре, што је подразумевало и даље подразумева обиман радни и финансијски ангажман.

Конкретно, некадашњи вински подрум претворен је 2020. године у јавну библиотеку, која је две године касније проширена и на објекат некадашње штале. Стари кош (амбар) постао је *ad hoc* позорница као и место окупљања, разговора или заједничког обедовања, док се „читав простор дворишта користи као полигон за одржавање различитих активности за децу предшколског и школског узраста“. Двориште је постало и место рада са студентима, простор амбијенталних сценских поставки, мотив и предмет интердисциплинарних пројеката у уметности, култури и друштву. Један од таквих је и пројекат *Најушићени воћњаци*¹⁹⁾, реализован 2024. у различитим форматима и са различитим учесницима.

Аспекти коришћења, одржавања и ревитализације простора овде представљају изузетно комплексну и деликатну тему. Имање, наиме, и даље припада породици²⁰⁾, чији чланови на њему не живе, али који долазе и у свом (некадашњем) домаћинству проводе време. Са друге стране, делови имања постали су *de*

14) Читаоница је названа „Екатарина Павловић“, по првој писменој Марковчанки.

15) Захвалницу Београдске отворене школе СКЦМ је добио за ангажман на пољу културне децентрализације и борбе за родну равноправност, Признање БеФема за културну мобилност, а Награду Фондације Јелена Шантић за посебан допринос развоју заједнице кроз уметност.

16) БеФем, Независна културна сцена Србије (НКСС), Реконструкција Женски фонд (РЖФ), Фондација Јелена Шантић, Фестивал Beldocs, Global Women Fund...

17) Марковић, С., *Op. cit.*

18) Прадеда Анђелке Николић

19) У оквиру овог пројекта, реализована је радионица са студентима мастер студија сценског дизајна, јуна 2024. у сарадњи СКЦМ и Факултета техничких наука. Успешан исход радионице довео је до идеје о трајној сарадњи ове две институције које припадају различитим секторима, као и укључивању студената и студијских група у рад СКЦМ.

20) Кућа и имање су данас у равноправном власништву Војиславе Николић и Верославе Петровић.

facto јавни простор, иако су у приватном власништву. И још даље, имање онедавно постаје и резиденцијални простор за појединце и групе укључене у програме центра. У овом контексту, и само за те кориснике, боравак и рад на имању могу бити посматрани као изузето простор-време²¹).

Ово, наравно, може деловати као отежавајућа околност за остварење потреба различитих корисника имања. Али, истовремено, то овом домаћинству и догађајима који се на имању одвијају пружа могућност готово незамисливих сусрета и размена – између људи различитих генерација, струка, интересовања, образовања, личних опредељења и одређења. Сасвим је природно да се, у том смислу, активности СКЦМ заснивају „на принципима феминистичке педагогије, која се залаже против традиционалне хијерархије односа у педагошком процесу, а афирмише слободу мисли и говора, критички дух и равноправност учесника у процесу учења и развоја“. Природно је и да СКЦМ развија саветодавни рад и различите облике терапије културом (библиотерапија, филмотерапија...), као и да је „ангажован на пољу бриге за ментално здравље и залаже се за доступност социјалних услуга и у мањим срединама и заједницама, као и против стигматизације психолошких тешкоћа и обољења, која је често присутна у патријархалним срединама“.

ШТА, ДАКЛЕ, НУДИ СКЦМ?

Центар се успоставља, са једне стране, као генератор друштвеног живота локалне заједнице. Такође, то је жаришна тачка окупљања различитих организација, иницијатива и појединаца са сличним или сродним намерама и циљевима. СКЦМ нуди програме, простор за разговор, размену идеја, нуди едукацију и могућности за конкретно деловање, са снажним фокусом на очување и бригу о природи, окружењу, материјалној и нематеријалној баштини – не само локалној.

21) То се јасно показало на примеру радионице у оквиру пројекта *Напушћени воћњаци*.

Али, изнад свега, СКЦМ нуди, како сам лично доживео, топлину, осећај припадности, бриге за све и за свакога, посвећење личним потребама различитих врста, подршку, помоћ, ослонац, па и вођство. А шта од нас очекује? Па, очекује да узвратимо, њима или, још пре, неком другом, на исти или сличан начин. Очекује да освестимо своје способности у грађењу и неговању заједница – онаких какве су нам потребне, специфичних, различитих, посебних – зато што их се сећамо, или их препознајемо, или зато што можемо да их замислимо.

Да се вратим, сада, на почетна питања. Моје је најдубље уверење да је, данас, у савременом „друштву спектакла“, у идеолошком смислу основна функција сценског дизајна „успостављање егзистенцијалне празнине“²²). То конкретно значи изузимање, демаркацију простор-времена из укупне, потпуно загушене и садржајима пренасељене стварности, а како би та празнина могла постати нова стваралачка тема и изазов. На такав начин гледам и на питање заједнице која настаје у изузетом, дефинисаном хронотопу, физички удаљеном од свакодневице, а у примерима које сам навео. Тачније, и важније – у наново промишљеној свакодневици. Ово видим како кључно важно: не привремено изузимање, како бисмо се бар на неко време удаљили од егзистенције коју недовољно волимо, већ изградња нових, нама одговарајућих, аутентичних стварности. Те су стварности, наравно, различите, личне, индивидуалне – али теже заједничком. И тиме постају основ за промишљање, па и конструкцију нове реалности. Без колосалних или утопијских амбиција, али и без устезања да верујемо, дамо значај и покажемо другима оно што радимо, коначно – да их позовемо у своја домаћинства и са њима их поделимо. Тако разумем заједницу и задругу у свету и времену у којима живимо.

22) Из дефиниције која гласи: „Сценски дизајн је сложена област људског деловања која у савременом друштву успоставља механизме артикулације егзистенцијалне и (или) онтолошке празнине“, С. Милићевић и Р. Динуловић, 2013.

Пише > Катарина Блажић

„Импулс“ као повод за игру: Анализа 5. Импулс фестивала – студентског фестивала сценског дизајна

О ИМПУЛСУ

Импулс као појам се дефинише на више различитих начина, у зависности од контекста, али суштина је увек иста – то је подстицај, нагон, тежња, покретна сила или краткотрајна промена. То је узрок дешавања. Подстакнути управо једним таквим импулсом, студенти основних студија Сценске архитектуре, технике и дизајна са Факултета техничких наука у Новом Саду, покренули су свој фестивал.

Основан¹ 2017. Импулс фестивал приказује и промовише уметничко стваралаштво студената и младих аутора, фокусирајући се на област сценског дизајна и архитектуре и то кроз изложбе, представе, концерте, радионице, трибине и друге форме. Фестивал настаје као потреба студената да знања стечена кроз формално образовање на основним студијама примене у пракси, али и да остваре повезивање, умрежавање и сарадњу са осталим студентима, организацијама, младим умет-

ницима, професионалцима и новом публиком. Фестивал организују и воде студенти IV године који представљају ауторски, организациони и продукцијски тим фестивала, а у оквиру обавезног предмета Продукција пројекта у сценској архитектури, техници и дизајну².

Тако је пето издање Импулс фестивала, под слоганом *Повод за њровод*, одржано од 7. до 9. јуна 2024. на Факултету техничких наука у Новом Саду. Фестивал је био хуманитарног карактера.

О НЕ-ТЕМИ

Претходних година, фестивал је обрађивао тему сцене и сценског дизајна кроз питања перспективе сценских уметности, дефинисањем поља деловања сценског дизајна, умрежавањем студената и младих професионалаца и преиспитивањем њиховог положаја... Или су се пак студенти определили да се, кроз сценски дизајн као средство баве другим темама, дру-

1) Опис фестивала преузет је са сајта СЦЕН-а, <https://scen.uns.ac.rs/projects/impuls/>

2) Овај предмет воде др Тајјана Бабић, Јанко Димитријевић и Дарко Секулић

штвеним питањима као што је отуђеност, идентитет... Моја генерација се није бавила темом положаја сценских уметности као наше колеге раније (макар не директно), нити смо кроз сценски дизајн обухватили неку конкретно дефинисану кровну тему фестивала. Тако је, једино заједничко свим овогодишњим програмима и радовима било то што су њихови модератори, селектори, учесници и аутори студенти и млади ствараоци. Можда смо само желели да чујемо туђе импулсе, да студенти својим радовима кажу, покажу, „врисну“ шта год имају или до сада нису имали прилику.

Сам слоган *Повод за њровод*, али и оно што следи у наставку – окупљање, упознавање, искуство, изражавање, повезивање, рад, разговор, играње, стварање, испробавање, вежбање, умрежавање – јесте производ наших жеља, тога шта хоћемо од фестивала, што није било довољно да би чинило кровну тему Импулса, али јесу били јасни циљеви.

С обзиром да нисмо кренули од концепта целокупног фестивала, него од појединачних програма, овогодишњи Импулс настао је као резултат обједињавања програма. Појединачни програми су, од самог почетка, имали јасно одређене концепте, док смо фестивал третирали као начин формирања тих програма како би деловали као синтеза, што је великим делом успело дизајном, артикулацијом простора, организацијом, а посебно због чињенице да су уметничке дисциплине које чине програм, шире гледано део поља сценског дизајна. Међутим, тематски то није био случај. Фестивал је био повод да се реагује, да се нешто деси, да се створи импулс, па би можда било тачније рећи да је то био „смислени вашар сценског дизајна“.

Иако је настао из појединачних програма, Импулс можемо посматрати и као самостално сценско дело. Третиран сценским средствима, имао је јасну драматургију и организацију, био је пажљиво режиран и просторно артикулисан и дизајниран звуком, светлом, другим визуелним елементима, мирисом...

О ЖЕЉАМА

У размишљању о концепту, кренули смо од питања шта нам смета? То су устаљеност, конвенција, навика, проверена решења која се не доводе у питање, немотивисани простори, недостатак догађаја, затвореност и одсуство комуникације са остатком факултета... Занимали смо сами себе – где смо, ко смо и шта можемо, а онда и други студенти. Затим смо преиспитивали наш однос према просторима кампуса у којима боравимо. Осећај је углавном био исти – знамо да могу да понуде више.

Тако смо дошли до главних циљева фестивала: излазак ван зграде факултета, активирање некористишћених простора факултета са акцентом на двориште Машинца и СЦЕНлаб-а, отварање тих простора осталим студентима са других смерова и факултета и њихово укључивање, разбијање устаљене конфигурације уз помоћ доступне опреме (скела, постаменти, расвета), осмишљавање и реализација програма који недостају у оквиру студентског кампуса. Такође, подстакнути недостатком простора и прилика за окупљање, размену и колективни рад, део програма смо темељили на успостављању сарадње са нама блиским смеровима и факултетима у земљи и региону.

Желели смо да фестивал буде наш полигон за експериментисање, скицирање и разигравање простора које добро познајемо. Хтели смо да испунимо те просторе људима који ће чинити догађај (сам визуелни индетитет најаве фестивала била је илустрована група људи која делује у простору). Желели смо јавну пробу са догађајем и публиком – Импулс као пилот пројекат, као само једна епизода промена и активирања тих простора. Импулс као повод.

Још једна битна чињеница коју не смемо да игноришемо јесте просторни и друштвени контекст у ком се фестивал одвијао. Шта значи одржати фестивал сценског дизајна на Факултету техничких наука? Просторе које смо одабрали (двориште Машинца и СЦЕНлаб-а, као и ходник унутар зграде, 4. спрат ко-

ји припада Департману за архитектуру и урбанизам) нису јасно уочљиви и позивајући у односу на читав кампус, али и те како комуницирају са остатком зграде факултета, самим тим и њеним корисницима. Овакав избор је знатно утицао и на сам програм. Нисмо хтели фестивал за себе, који ћемо само ми разумети. Хтели смо да се представимо, комуницирамо и отворимо ка другима. Желели смо да избегнемо феномен који смо, као генерација, уочили у начину третирања СЦЕНлаб-а (Сценска лабораторија Борислав Гвојић) и догађаја који се у њему дешавају. СЦЕНлаб својом транспарентношћу, архитектуром, специфичним изгледом и самим положајем (одмах код улаза у зграду факултета) јасно комуницира са околином, али ипак, пролазници чија је пажња усмерена ка простору и догађају у њему, реагују као да гледају у излог на ком суптилно пише – гледај, не дирај! До конкретног разлога и решења нисмо успели да дођемо, а доказ томе су били исти такви погледи током фестивала и питања пролазника да ли могу да приђу. На крају, овакав феномен увек можемо приписати специфичном менталитету.

О АРХИТЕКТУРИ И СЦЕНСКОМ ДИЗАЈНУ

Фестивал су чинила 3 претпрограма (од којих ћу издвојити само једну радионицу јер се она директно бавила просторном интервенциом) и 9 главних програма – Изложба, Представа, Пикник, Квиз, Биоскоп, Бувљак, Ревија и два Музичка наступа.

Радионица под називом *Без алаша нема занаша*, у сардањи са студентском организацијом СКИЦА (организација која делује у креативно-истраживачком раду у области архитектуре), била је део претпрограма фестивала. Циљ радионице био је уређивање 4. спрата факултета као заједничког простора. Потребу за таквом акцијом смо увидели сами, а то колико је она актуелна међу студентима су нам потврдили бројни пројекти на ту тему и ранији покушаји нечег сличног. Простор ходника на том спрату је изузетно простран, са потенцијалом да постане место сусрета и дужег бо-

равка студената, али устаљеним распоредом његова тренутна функција била је само омогућавање приступа учионицама. Резултат је био веома добар (слика 1), судећи по коришћењу поставке, али и позитивним реакцијама у анкети коју смо, касније, спровели. Ова акција је била краткотрајна, али је послужила као добра најава и промоција фестивала. Томе су, такође, допринели и плакати, стикери, кју-ар кодови са анкетама који су се налазили у окружењу.

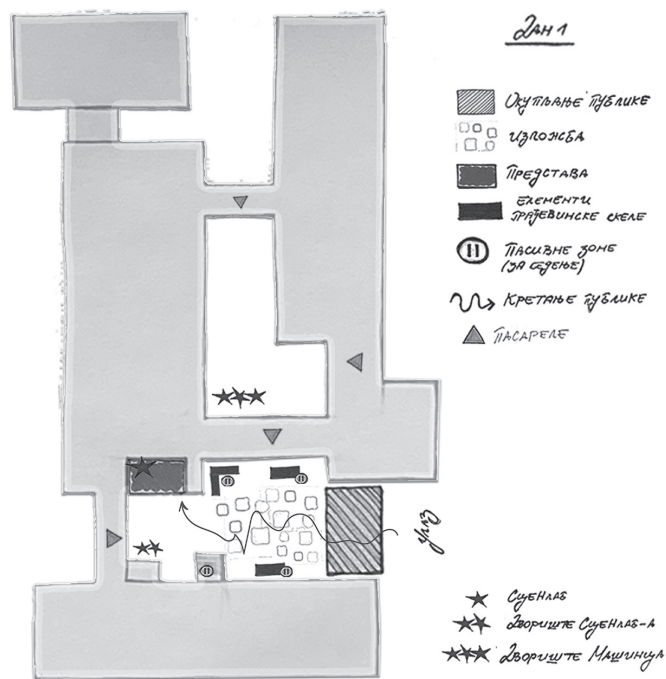
Елементи којима смо градили и маркирали просторне зоне током сва три дана трајања главног програма били су различити: грађевинска скела и сви њени модулари делови, жичани постаменти, столице, ћебад, путокази (у виду писаних знакова, плаката, лампица), светло, звук и архитектура простора. Скела је елемент који је био највише коришћен за готово све програме. Први пут употребљена ван контекста наступа Србије на последњем Прашком квадријеналу³⁾, испунила је очекивања њених креатора, а то је да подстакне и подржи развој нових програма и догађаја. Својом функциом и дизајном, чинила је препознатљив мобилијар читавог фестивала, а њена трансформабилност нам је омогућила да се разиграмо по простору. Коришћена је као место за седење и окупљање, пулт за поставку режиге и качење сценске расвете, штендери за гардеробу и кабине за пресвлачење, бина за музички наступ, елемент за формирање гледалишта...

Детаљан ток фестивала ћу представити по данима.

ДАН 1

Импулс је отворен кратким перформансом у виду аудио најаве и представљања фестивала и његовог програма. Публика се окупила на почетку дворишта СЦЕНлаб-а, (цртеж 1) а знак да ту треба да се задржи

3) Рад *Moonshine piano* је национална поставка Србије на Прашком квадријеналу сценског дизајна и сценског простора 2023. године. Главни елемент поставке била је управо грађевинска скела, формирана у четворострано, интимно гледалиште са циљем да активира публику и постигне дијалог, за шта је овај рад и награђен (награда PQ за Активирање заједнице).



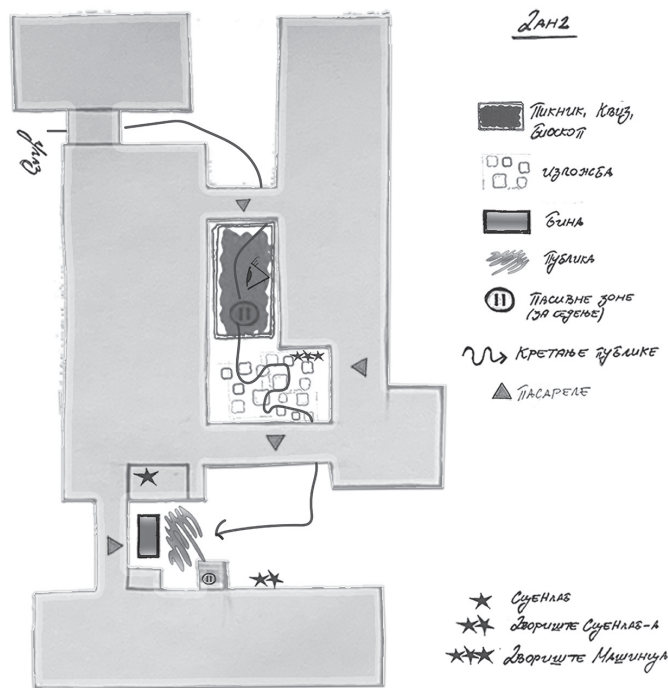
Просторна шема првог дана фестивала

неко време била је трака за обележавање радова, облепљена читавом ширином улаза у двориште. Одмах на почетку, поручили смо да је иза траке градилиште и да њеним уклањањем позивамо публику да види радове. На овај начин наговорили смо и дизајн читавог фестивала – радно, огољено и сирово, пробно и увек у процесу – и тиме потврдили већ поменути жељу да Импулс буде полигон за експеримент и игру. Ту идеју подржао је и концепт изложбе *Светлост дана*, на којој су излагани, до сада неприказани или недовршени, студентски радови са фокусом на скице и стваралачки процес настајања. Радови су постављени на жичане постаменте који су распоређени читавом дужином дворишта. Тако организована, изложба је диктирала путању кретања ка следећем догађају, па је публика

Отварање изложбе **Светлост дана**, фото: Доротеја Јонов

при доласку и одласку морала проћи кроз низ канапа и постамената. Оваквим просторним решењем изложба је избегла да буде пратећи садржај и привукла је пажњу публике која је дошла искључиво због представе која је следила. Пошто је била постављена на лако преносивим постаментима, сваког дана изложба је мењала локацију у односу на посећеност осталих програма и „стајала на путу“ неком другом догађају. Увече су радови били осветљени сценском расветом што је допринело изградњи укупне атмосфере, али и видљивости радова.

Грађевинска скела и њени појединачни делови првог дана фестивала били су подељени на три места у различитим формама – као клупица за седење, као постолје за режију и као гледалиште усмерено ка



Просторна шема другог дана фестивала



Изложба и биоскоп другог дана фестивала, фото: Зорана Рабреновић

изложби. Тако формирана је истовремено послужила и као техничка конструкција за качење сценске расвете.

Исте вечери изведена је студентска представа Психоза 4.48, по тексту Саре Кејн, а у изведби позоришне групе НИБИРУ⁴⁾. О самој представи и просторно-сценографском решењу нећу писати, јер би то захтевало детаљну анализу и посебан текст, али ћу споменути њен однос са фестивалом и смештање извођења у простор СЦЕНлаб-а.

4) Режију ове представе потписује Немања Мијовић, драматургију Алекса Паровић, сценографију Ема Павловић и Ангела Божовић, костим Миа Ђуровић, дизајн звука Коста Петровић, дизајн светла Радован Самолов, сценски покрет Александра Аризановић, а изводе је Нина Перге, Марта Шћекић и Огњен Мићовић.

Конфигурација сценско-гледалишног простора и мизансцен представе не спада под конвенционално решење, али није нешто што једна сценска лабораторија не може да подржи. СЦЕНлаб, колико год био експерименталан простор, у овом случају је био сигурнија опција у односу на првобитну, изазовнију идеју да се представа изведе напољу, у дворишту Машинца са скелом као техничким растом. Ако посматрамо постављени циљ – излазак ван зграде факултета, ово је сте био велики компромис. Међутим, ако гледамо на то да је фокус био на разбијању устаљених навика, онда је улазак публике у СЦЕНлаб из правца дворишта, самом дворишту дало важну друштвену улогу фоајеа, што простору СЦЕНлаб-а, када су у питању догађаји, недостаје.



По завршетку представе, публика се враћала istim путем, пролазећи кроз осветљену изложбу, задржавајући се у „фоајеу“ док се у позадини могао чути аудио запис одјаве представе и представљања њених аутора у истом маниру у ком је фестивал и отворен.

ДАН 2

Другог дана одржани су Пикник, Квиз и Биоскоп у дворишту Машинца, где је премештена и изложба, док се СЦЕНцем одвијао у дворишту СЦЕНлаб-а (цртеж 2).

Пикник и Квиз као дневни програм били су више најава ономе што следи увече. Смештени у простор који је са три стране окружен транспарентним пасарелами, догађаји су директно комуницирали са унутрашношћу факултета и привлачили погледе пролазника. Ови архитектонски елементи су генерално, у коришћењу оба дворишта, имали значајну промотивну улогу. Пикником се формирао већи део гледалишта за биоскоп. Публика је могла да седи на ђебадима, али смо гледалишни простор још допунили клупицама на-

прављеним од плочастих делова скеле и малим бројем столица (што је изградило неку врсту асиметричног, импровизованог стрмог гледалишта). Гости су посматрали процес преласка из догађаја у догађај чиме је постигнута неформална атмосфера. За пројекцију филмова нисмо користили биоскопско платно, већ нам је архитектура простора понудила празну површину зида зграде у односу на који смо планирали читав распоред. Сценска расвета је, постављена код пролаза у двориште који нису јасно уочљиви, имала улогу путоказа и била је ознака места дешавања.

Изложба је на исти начин комуницирала са суседним програмима као и претходног дана. Налазила се на путу и „приморавала“ публику да је примети.

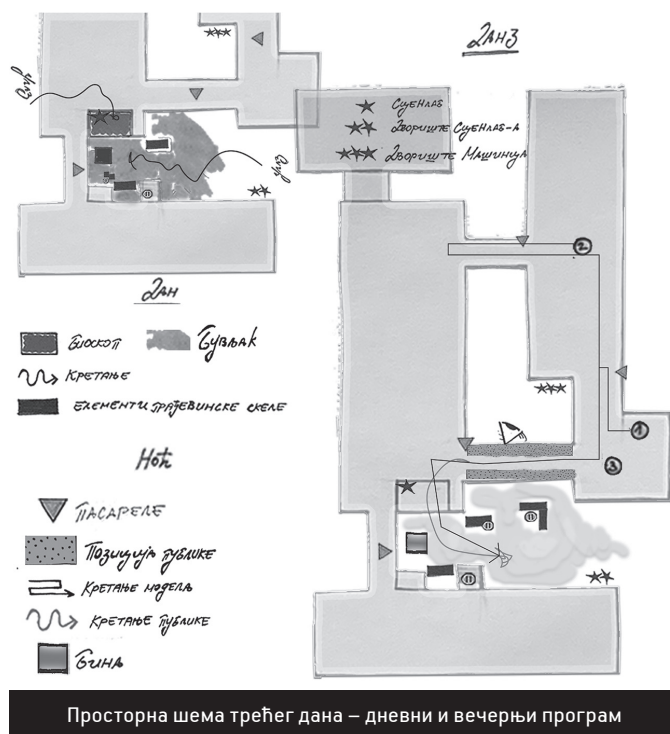
Континуитет фестивала је текао тако да су се програми јасно и организовано настављали један на други, што је резултирало тиме да публика, заинтересована за један програм, буде привучена следећим. Знак за премештање у суседно двориште била је музика пуштена након биоскопа која је позивала на СЦЕНцем – музички програм фестивала који је, истовремено, био и наставак већ постојећег, годишњег, а који се до сада одржавао искључиво у СЦЕНлаб-у. Извођачи (Владимир Савић и Душан Бобић) су наступили на бини која је састављена од делова скеле, док је публика стајала насупротив њих. Бина је била довољно широка за потребе динамичнијег кретања на сцени. Простор дворишта је опет добио друштвену улогу и деловао је као да му је то примарна намена.

ДАН 3

Последњег дана одржан је СЦЕНбувљак и други блок биоскопског програма као дневни, и Ре(ј)вија и ЈУТРО журка као вечерњи догађај.

СЦЕНбувљак⁵⁾ је смештен у двориште СЦЕНлаб-а и у неком тренутку је текао паралелно са биоскопским програмом који је приказиван унутра (цртеж 3; дан).

5) СЦЕНбувљак је као и СЦЕНцем покренут 2023/24, као део редовног СЦЕНлаб програма.



Ре(ј)вија, фото: Зорана Рабреновић

а штендери су се претворили у успутни шанк и конструкцију за качење расвете.

Програм Ре(ј)вија осмишљен је да прикаже студентске радове – костиме у измењеном контексту рејва. Један од комплекснијих догађаја у организационом смислу, одржан је у модификованом облику због непредвиђених временских околности. Првобитни план је био смештање публике у двориште Машинца, међутим она се ипак налазила у највећој пасарели факултета и из ње посматрала догађај (цртеж 3; ноћ). Задатак модела је био да се наизменично појављују и крећу дуж остале две пасареле (редоследом као на цртежу). Пасарела је активирана расветом, што је уједно и био знак који је служио да привуче пажњу публике. На самом почетку, док је публика посматрала удаљене моделе кроз стакло, визууре нису у потпуности биле добре, што није ни било посебно важно јер је ово био увод, само наговештај, а модели „приказе“ које ће се уласком у главну пасарелу, међу публику, „разбистрити“. Тада је формирана писта коју је, спонтано, обликовала публика, по навици, не желећи да се нађе на путу извођачима. Атмосфера се постепено градила у светлом обојеном ходнику, уз музику и аплаузе, све

Затварањем СЦЕНлаб-а другим програмом, блокирана је спона дворишта и ходника факултета, тако да Буљак није био уочљив пролазницима. Не постоји добар разлог за дневну пројекцију биоскопа унутар простора факултета. Прво, такав догађај постоји већ годинама уназад и одвија се у истом простору, што не представља неку промену. Друго и можда битније, приказивањем филмова преко дана, упоредо са другим догађајем стиче се утисак да је програм успутан и да су приказани филмови мање вредни пажње, што свакако није била намера.

Велику помоћ при формирању простора за буљак чинила је скела. Од ње су састављени штендери за гардеробу, место за седење и кабине за пресвлачење. Слична конфигурација је остала сачувана за журку, с тим да су кабине постале сцена, простор за ди-џеја



Резултат радионице **Без алата нема заната** у сарадњи са студенском организацијом СКИЦА, фото: Јелена Кајтес

док модели нису повели госте до дворишта где се звук са журке претапао са оним са ревије, а светло постало пригушеније. Колоном кретања извођача, па онда и публике са њом, звуком музике и осветљењем, у кратком моменту заживео је читав ниво зграде.

ЗАКЉУЧАК

Радећи овај фестивал желели смо комуникацију са просторима, желели смо да у потпуности искористимо њихову форму, елементе, карактер и атмосферу. Нисмо их игнорисали и додавали ишта сувишно. Сваки догађај је био обликован простором. Импулс је постао место сусрета и најразличитијег садржаја. Такав формат фестивала је можда једини логичан формат који би произашао из размишљања и деловања студената сценског дизајна, а у почетку смо том принципу при-

ступили у великој мери интуитивно. Из тог разлога би требало даље, детаљније истрживати овакав облик рада и исхода, и инсистирати на њему. Импулс би требало да настави да тежи експериментисању, никад коначном и сигурном исходу, јер једино тако може наставити да расте. Треба да тестира границе могућности простора, публике и нас.

Овогодишњи Импулс можемо сматрати успешним и због ентузијазма у генерацији који временом није опао. Потребно је препознати разлог за то, како би се генерације на сличан начин мотивисале и како фестивал не би зависио од случајности и количине ентузијазма који може да варира. Један од начина свакако јесте да студенти сами препознају проблеме, недостатке и жеље, како би имали потребу да реагују. Битно је да их се Импулс тиче.

ИЖ

АКТУЕЛНОСТИ

Сцена

Пише > Сениша И. Ковачевић

Вести из Хрватске

ПРЕДСТАВА О ЦВИЈЕТИ ЗУЗОРИЋ У ДУБРОВАЧКОМ ТЕАТРУ

У Казалишту Марина Држића у Дубровнику одржана је премијера представе *У иошрази за Цвијетом Зузорић*, у режији Аиде Буквић и драматургији Маријане Фумић. Ова копродукција дубровачког театра и Културног и мултимедијског центра Бјеловар бави се питањем ко је била Дубровчанка коју су називали „симболом ренесансне лепоте и учености“. Многи песници посвећивали су јој стихове, а помиње се да је и сама писала, мада ниједан од њених радова није сачуван.

Рођена је 1552. у Дубровнику. С мајком Маром и оцем Франом, угледним трговцем, преселила се у Анкону. Тамо се 1570. удала за фирентинског племића Бартоломеа Песционија. С њим, као конзулом Фиренце у Дубровачкој Републици, враћа се у родни град. Након тринаест година, 1583, присиљени су да напусте град под Срђем и врате се у Анкону. У овом италијанском граду она живи до смрти, 1. децембра 1648. Сахрањена је у гробници свог оца, у анконској цркви Сан Франциско ад Алто.

Познато је да је имала још пет сестара (Нику, Лукрецију, Елизабету, Катарину и Маргариту) и петоро браће (Влаха, који је умро као дете, Петра и Николу који су били свештеници, као и трговце Влаха и Бернарда). Многи значајни аутори посвећивали су јој своја литерарна дела. Песме Цвијети писали су њени



Марко Мурат, *Цвијета Зузорић* (1929)



Из представе **Маратонци трче почасни круг**, фото: Кристијан Цимер

савременици из Дубровника, али и Италије – Доминко Златарић, Михо Моналди, Михо Бунић Бабулинов, Марин Батиторе, Чезаре Симонети да Фано, Ђанбатиста Бокабјанка, Торквато Тасо, Динко Рањина и други. Никола Гучетић написао је за њу два дела – *Dialogo della Bellezza detto Antos* и *Dialogo d'Amore detto Antos*. Оба је објавио у Венецији 1581. До данас је остала предмет занимања научника и књижевника. Такође, и интересовање шире јавности за њу не јењава.

Цвијета Зузорић (Flora Zuzzeri) најочигледнији је доказ како и колико трајан и снажан утисак у времену и простору може оставити нека (прошла) страст и (минула) лепота (тела и духа). Свим овом се „бави“

ова представа. Из реалне биографије су отворени простори имагинарног, да би била показана права природа стварности која је обликовала оно што с правом можемо да назовемо феномен Цвијете Зузорић.

ОСЈЕЧКИ МАРАТОНЦИ

У Хрватском народном казалишту у Осијеку постављена је представа *Маратонци трче почасни круг* Душана Ковачевића, у режију и адаптацији Оље Ђорђевић.

Већ при самом помену наслова култне комедије јављају се бројне асоцијације и у сећање нам нави-

ру слике, глумци и цитати из једног од најгледанијих филмова на овим просторима. Топаловићи, погребно подузеће, ликови стари 150 година, читање опорукe и многи слични мотиви пронашли су своје место у општој културној свести нашег времена. Изврсни дијалози, фантастични ликови и свакако невероватан заплет, допринели су величини комада у коме се исмејава смрт и лажни морал. То је прича о „најстаријој балканској породици“, толико старој да јој ни смрт не може ништа.

Редитељка, с дипломом београдског ФДУ, објашњава да „поставити на сцену култни, па још и изузетно успешно екранизовани текст се често претвори у аутогол. Свесна постојања те замке, почела сам рад на овој представи не бавећи се ни одличним филмом, а ни претходним бројним извођењима тог комада. Радили смо као да је ово премијера, сада и овде, бавећи се оним што је тај комад данас и шта нама може да значи. Када је писац тако велики као што је Душан Ковачевић, он вам омогућава да проговорите кроз његово дело и својим гласом. Оно што је била побуна младог Ковачевића седамдесетих година прошлог века, може бити и средство неких наших побуна данас“. Нажалост, околности су се донекле промениле у односу на време догађања, али свет је остао исти, можда је и гори.

„У *Маршионцима* представници мушког, конзервативног света огрезлог у корупцији и криминалу газе све пред собом и не бирају средства да дођу до својих финансијских циљева“, говори најновија редитељка овог чувеног комада.

КОНЦЕРТ У ЗАГРЕБУ

Јан Тирсен (Yann Tiersen), који је недавно одржао концерт у Загребу, један је од оних аутора од којих се поуздано може очекивати једино неочекивано, а познат је и као аутор саундтрека за филм о Амелији Пулен. Његова каријера разграната је у три смера, од ауторских соло албума, преко ангажмана за филмску музику, као и бројних сарадњи с другим музич-



Јан Тирсен

ким именима. Осим тога, реч је о мултиинструменталисти склоном игрању са жанровима. Креативан у пољу класичног музичког израза као пијаниста, виолиниста и хармоникаш, Тирсен воли да се прихвати и електричне гитаре, али и широког спектра опреме за електронску музику, било да је реч о плесној или оној амбијенталног карактера.

Широј публици познат као аутор музике за филмове *Чудесна судбина Амелије Пулен* и *Збојом Лењину*, Тирсен се бави музиком већи део свог живота померајући границе између жанрова и користећи различите инструменте. Док на својим албумима (скоро 20 објављених, од 1995. године), истражује повезаност с природом и различитим местима, једнако привлачи љубитеље класичне, примењене, електронске музике, као и рока.

Тирсен је рођени Бретонац. Клавир је почео да учи од четврте године, виолину са шест, а класично

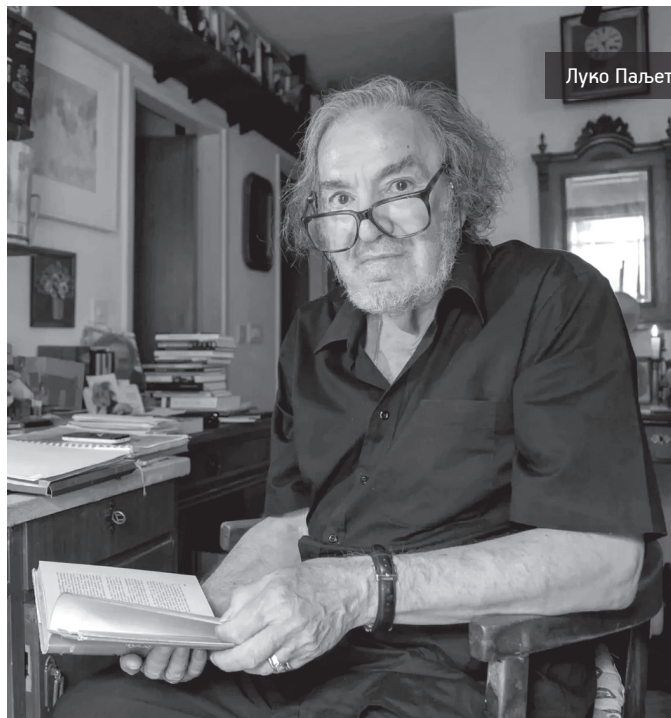
образовање стекао је на музичким академијама у Рену, Нанту и Булоњу. До краја лета 1993. snимио је више од 40 песама које ће чинити основу његова прва два албума. Након *La Valse Des Monstres* из 1995, шест месеци касније уследио је *Rue Des Cascades*, који чини збирка кратких дела снимљених дечијим клавиром, чембалом, виолином, хармоником и мандолином. Шест година касније албум наилази на много већи публицитет, када неколико песама буде кориштено на саундтреку за филм Жан-Пјера Женеа о Амелији Пулен (2001).

Тирсенов комерцијални пробој ипак је дошао раније. Албум *Le Phare* (1998) снимљен је у самоћи на острву Усхант, где је провео два месеца посматрајући најмоћнији светионик у Еуропи док је осветљавао околни крајолик. *Le Phare* је продат у више од 160 хиљада примерака, потврђујући Тирсенов статус једног од оригиналнијих уметника своје генерације. Треба подсетити да је овај чаробњак на хармоници и виолини, 2010. имао наступ у београдској Коларчевој задужбини, промовишући свој тадашњи албум *Dust Lane*.

ОДЛАЗАК ЛУКА ПАЉЕТКА

Рођен је 1943. у Дубровнику, где је завршио Учитељску школу. Књижевник, песник, преводилац и академик Луко Паљетак дипломирао је кroatистику и англистику на Филозофском факултету у Задру. Докторирао је у Загребу 1992. радом о књижевном делу песника и преводиоца Antea Cettinea.

Најпре се запослио у Задарском казалишту лутака, где је био уметнички директор, редитељ и драматург. На Филозофском факултету у Задру постаје асистент, а ради и као један од уредника „Задарске ревије“. Године 1978. сели се у Дубровник, где је до 2014. радио као уредник и секретар уредништва часописа „Дубровник“. За редовног члана ХАЗУ изабран је 1997. Био је и члан Европске академије науке, уметности и књижевности „Леонардо да Винчи“ и дописни члан Словеначке академије знаности и умјетности. Објавио је два романа,



четрдесетак збирки песама, десет збирки песама за децу, међу којима је једна од најпознатијих *Мишеви и мачке наїлавачке*. Писао је и драме, радиодраме, бајке за децу, дечје и луткарске играчке, хаику поезију, фелтоне, позоришне критике, књижевно-историјске студије и есеје, студије о луткарском театру.

Према текстовима академика Паљетка, у Казалишту Марина Држића настајале су бројне занимљиве представе. Између осталих *Говори ми о Аугустини*, *Виола*, *Св. Влахо Бласиус Блаж*, *Случај Лорне О.*, *Басишон*, *Шмијалове фурбарије*. Публика памти легендарни *Дан од Амора* који је настао у сарадњи с још једним дубровачким великаном, маестром Ђелом Јусићем.

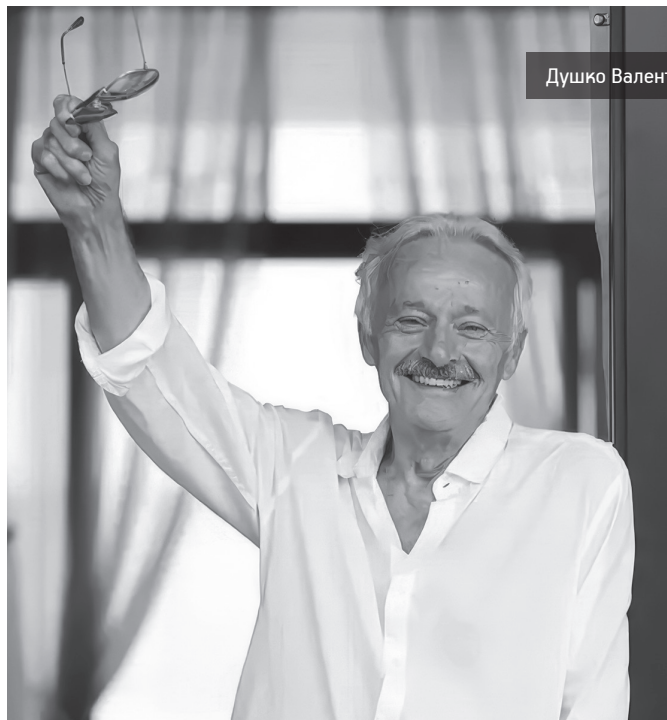
Посљедње збогом госпару Паљетку, свестраном дубровачком песнику, преводиоцу, књижевнику и академику, упутила је и садашња управа Дубровачких летњих игара. У склопу програма јубиларног 75. Фести-

вала, биће представљен један од његових посљедњих текстова, сликовница о Луки Соркочевићу, поводом 290. годишњице рођења дубровачког композитора.

Паљетак је био и врстан преводилац с енглеског, словеначког, француског и италијанског. Превео је целокупан опус Франца Прешерна, *Сонете* и *Ромеа и Јулију* Вилијама Шекспира и *Уликс* Џејмса Џојса. Добитник је бројних књижевних признања, међу којима су Награда Горанов вијенац за целокупан песнички опус, Награде Града Дубровника за животно дело, Награда „Владимир Назор“ за животно дело и „Исо Великановић“ за домете у књижевном преводилаштву.

ОДЛАЗАК ГЛУМЦА ДУШКА ВАЛЕНТИЋА

У 75. години преминуо је познати глумац Душко Валентић. Рођен је у Панчеву, 21. јануара 1950. Ни његова смрт није могла проћи без једног, рећи ће многи, тенденциозног натписа у загребачком „Вечерњем листу“ (који је потом пренео чак и Танјуг), у којем се наводи да је глумац „игром случаја“ рођен у Панчеву. Валентић се у Загреб преселио када је имао седам година, где је завршио основно и средње образовање. Глумачку каријеру почиње улогом у серији *Куда иду дивље свиње* (1971), а затим следи Галићев филм *Томо Бакран* (1978). Након тога се нижу: рола у *Новинару* (1979), улога Лојзека у *Хорвајшовом избору* и посљедња, у којој игра лик Жгоље у филму *Вријеме за...* (1993). Ипак, најпознатији је по роли Папундека у *Велом Миссиу*, а оставио је значајан утисак и у серијама *Бибин свијет* и *Наша мала клиника*. Гледаоци су га недавно могли видети и у *Кумовима*, у епизодној улози Вјекослава Цукеле.



Душко Валентић

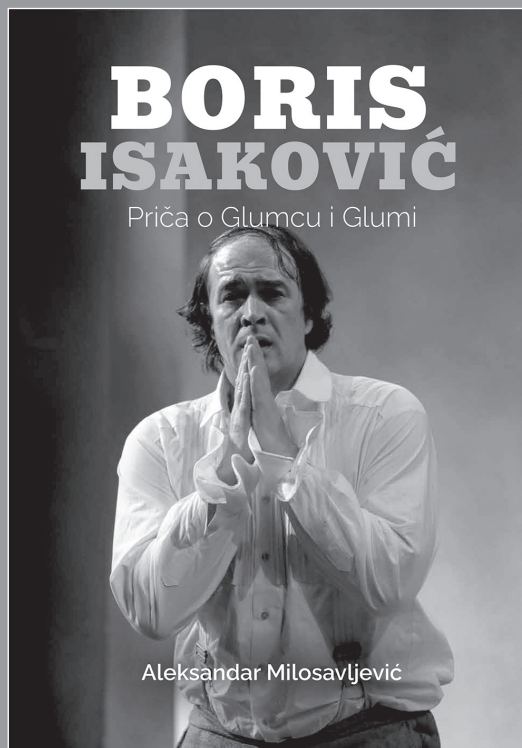
Валентић ће остати упамћен и по упечатљивим улогама које је остварио у матичном Драмском казалишту „Гавела“, где је био и Ерих у *Бечким шумама*, Себастијан *На три краља*, Робеспјер у *Дантоновој смрти*, Кнез Мишкин у *Идиоту*, Грга Чоколин у *Злашћинском злашћу*, Грошичар у *Царевој Краљевни* и десетине других.

Од 1972. до 1990. наступао је на Дубровачким летним играма у антологијским представама, попут Крлежиних *Краљева* и *Кристифора Колумба*, Шекспирових *Веселих жена Виндзорских*, *Хамлеја* и других.

XI
КЪИГЕ
Сцена

Пише > Ружа Перуновић

Глумац око којег се улоге отимају



Александар Милосављевић
БОРИС ИСАКОВИЋ,
ПРИЧА О ГЛУМЦУ И ГЛУМИ
Удружење драмских уметника Србије,
Београд, 2023.

Монографија о Борису Исаковићу настала је поводом награде Добричин прстен коју Удружење драмских уметника Србије додељује за животно дело, а која је 2022. године припала овом глумцу. Александар Милосављевић, театролог и критичар, аутор десетине књига, међу којима су и монографије посвећене позоришним ствараоцима и театрима¹⁾, приредио је ову књигу зналачки и учинио је театролошки важном, али и интересантном – чак узбудљивом, иако овакву читалачку импресију можда не очекујемо од ове врсте литературе.

Важно је на почетку истаћи да *Прича о Глумцу и Глуми* има праву меру биографског, анегдотског и театролошког аспекта. У њој је, уз релевантне податке из живота Бориса Исаковића, попис улога и награда, позоришне фотографије и оне из личне архиве, занимљиве приче из приватног и глумачког живота, акценат ипак стављен (како је насловом монографије и апострофирано) на разговор о феномену глуме, о парадоксу глуме, глумачком стасавању, о појединим улогама, представама и редитељима који су оставили нарочитог трага, о глумачким решењима до којих се долазило уз мање или више муке.

У првом, најобимнијем делу књиге испичана је, хронолошким редом, приватна и стваралачка биографија Бориса Исаковића, која нам открива како је, којим путевима и уз које изазове глумац стигао ту где је данас. Исаковић је, уз вешто вођење аутора монографије, у пажљиво бираним и именованим сегментима, у форми својеврсног интервјуа, говорио на разне теме, из свог целокупног, дакле, театарског, филмског, телевизијског и животног, глумачког и педагошког искуства. Ту сазнајемо о одрастању у Новом Саду, о случајном сусрету са Миком Антићем и Петром Латинићем на Петроварадинској тврђави када је ненадано добио прву улогу у снимању телевизијског програма и

1) Између осталог и књиге о Марији Црнобори, Јасни Ђурићић, Драгану Николићу (коаутор), Љубославу Мајери, Југословенском драмском позоришту, Театру „Бојан Ступица“, о Герославу Зарићу Гери (приређивач), Данима комедије у Јагодина, Егону Савину (монографија у припреми).

већ тада, без муке, схватао шта се од њега као глумца очекује. Потом, о искушењима младалачког живота, поморској школи, војсци, пловидби Дунавом, Јадраном и авантурама које је тада проживео. О првом озбиљном заљубљивању, путовању у Русију, о поезији коју је писао, представама које је тада са оцем гледао и пажљиво их анализирао. Сазнајемо о коначном опредељењу за Академију уметности где је већ на пријемном испиту помислио *добро је, на њавом сам месџу*; о студијама на којима све тече једноставно и глатко, о професору Бори Драшковичу и колегама, о техникама које је учио, о начину на који је прилазио препрекама, савладавао тешке улоге, о књизи *О техникама глумца* Михаила Чехова која ће за Исаковића постати својеврсна библија. Затим о сарадњи са Љубишом Ристићем, Томијем Јанежићем, Дејаном Мијачем, различитим искуствима рада на филму и у позоришту, која су га само учврстила у уверењу да је театар важан ако његови аутори и актери поседују осећај одговорности. О представама *Буре баруша* и *Галеб*, о сусретима и реченицама које су му много значиле, о Српском народном позоришту, о програмској и другој политици ове куће, о периоду када је (у два наврата) био директор Дrame. Читаоцу се чини да је Борисова педагошка личност у овој монографији нарочито дошла до изражаја јер је у великој мери било речи о његовом педагошком искуству, о раду са студентима на новосадској Академији, позиву који му много значи и отвара прилику да изнова преиспитује нека своја естетичка и професионална начела, и само потврди оне важне лекције које је и сам слушао од својих професора и научио их за читав живот – глумац мора да буде образован и мора да учествује у креирању представе као целине. И до самог краја овог поглавља књиге, када сазнајемо о Борисовој војњи кампером по свету, уживању у природи, све време је реч о позоришту, о глумцу и глуми, његовим задацима и напорима да *отвори мрак у себи*. Све именоване теме и све етапе Исаковићевог живота праћене су позоришним и филмским фотографијама, као и оним (читаоцу најдрагоценијим) документима из приватне

архиве, што је све скупа у сјајном прелому и дизајну Соње Видаковић Савић визуелно дочарано читаоцима.

Други део монографије носи назив *О Борису*, у ком су сада говориле колеге, сарадници и пријатељи из света уметности: Егон Савин, Томи Јанжич, Војислав Брајовић, Светозар Цветковић, Борис Лијешевевић, Милош Пушић и Александар Милосављевић. Сви текстови, исписани топло и непосредно, нуде читаоцу додатни увид у стваралаштво Бориса Исаковића, увид заснован на искуству вишегодишње сарадње. Немогуће је не приметити да сви аутори у први план истичу глумчеву изузетну посвећеност послу, задатку ком се нештедимице даје, али се готово подједнако говори о покретачкој снази његовог присуства на сцени, моћи која је за његове сараднике од непроцењивог значаја. Иако нису формално део овог поглавља, садржински се уклапају и уводне речи Небојше Дугалића, који наглашава да Борис изазива најбољу снагу код партнера на сцени и то илуструје симболичком сликом у којој каже да „сваки његов улазак на сцену личи на поринуће прекоокеанског брода у море“.

Трећи део назван *Из групаације уила* Милосављевић је осмислио као разговор са глумцу блиским људима који су допунили слику о Борису из угла који нису чисто професионални. Нарочито личан и сетан допринос монографији дају дневнички интониране белешке пишевог оца Мирослава Исаковића.

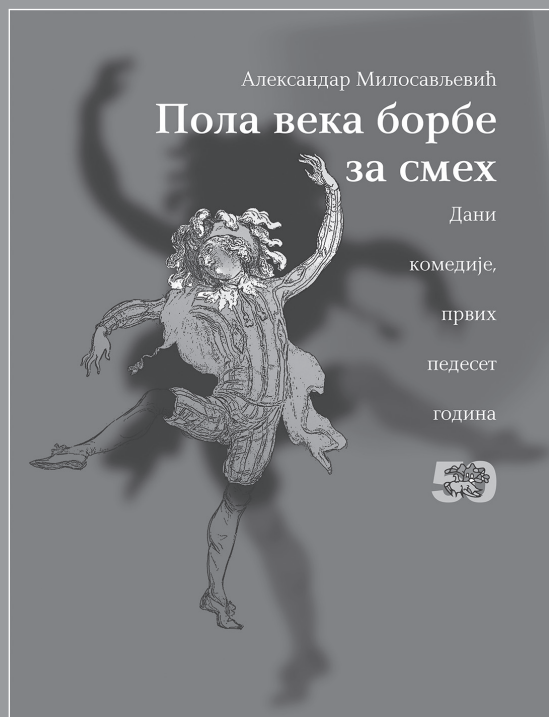
Пописом улога на филму и телевизији, као и списком награда и признања, одељком названом *Трагови* завршава се монографија која нам нуди, не само увид у стваралачку биографију глумца, већ свеобухватнији поглед на феномен глуме, на са једне стране, јединствен развојни пут, а са друге на пожељан приступ професији који може бити користан и инспиративан млађим колегама који стасавају или траже свој уметнички пут, а импресиван читаоцима који су уживали у редовима ове књиге. На концу, важно је истаћи да из ове интимне и детаљене приче о једном нарочитом глумцу можемо спознати како треба да изгледа добро приређена монографија.

Пише > Милош Латинић

Монографија о људској разборитости

... смех је човеку својствен, то је знак
његове разборитости

Умберто Еко



Александар Милосављевић
**ПОЛА ВЕКА БОРБЕ ЗА СМЕХ – ДАНИ
КОМЕДИЈЕ, ПРВИХ ПЕДЕСЕТ ГОДИНА**
Културни центар Светозар Марковић,
Јагодина, 2024.

Монографија Александра Милосављевића *Полу века борбе за смех – Дани комедије, првих педесет година*, објављена у издању Културног центра Светозар Марковић из Јагодине пример је педантног и свеобухватног представљања и обраде једне, у нашем случају, уметничке теме – фестивала Дани комедије, који пола века представља значајну референтну тачку позоришног живота Србије.

Милосављевић је послу приступио одговорно, зналачки искуствено, а теоријски студиозно, те је богату грађу и репрезентативни одзив аутора ослонио о два носећа стуба: први, посвећен манифестацији (*О Данима комедије* – између осталих текстови Добрице Милићевића, Мухарема Первића, Радомира Путника, Душана Ковачевића, Миловоја Млађеновића) и други, посвећен жанру (*О комедији* – уз остале, ту су прилози Небојше Ромчевића, Славка Милановића, Мирослава Радоњића), те је таквим приступом заокружио истраживање у смислу конкретног дефинисања жанра и истицању важности манифестације која овај уметнички правац негује и за њега се – „бори“.

Остали сегменти монографије *Полу века борбе за смех – Дани комедије, првих педесет година* представљају одличну надградњу темељног истраживања, а посебно се то односи на одељке *Прилози за историју Дана комедије* (издвајам текст Феликса Пашића) и *Тезиографија*, обимна, прецизна и прегледна, у оквиру које читалац/истраживач може пронаћи комплетинаре податке о селектираним представама и театрима који су наступали у Јагодини, о члановима жирија и додељеним наградама.

Ауторски текст Александра Милосављевића на почетку књиге, грандиозни је портал монографији, али још више фестивалу, јер обрађује, деценију по деценију, непрестану борбу за смех манифестације чија

је, од почетка утврђена тактика о потреби да се води рачун о високим уметничким стандардима изабраних представа, представа које кореспондирају с публиком, доносила резултат од свог првог издања 1972. године. Милосављевић управо истиче ту корелацију као највећи бенефит комедиографском жанру у Србији И наглашава да *Дани комедије* никада нису повлађивали публици, али су представе из бројних селекција увек задовољавале најшири укус.

Фестивалска награда „Ђуран“ веома брзо је постала релевантна у театарским оквирима, а добијали су је великани српског глумишта и театарске уметности, попут Мије Алексића, Бранка Плеше, Јелисавете Сабљић, Зорана Радмиловића, Мире Бањац, Николе Симића, Петра Краља, Властимира Ђузе Стоиљковића, Светлане Бојковић, Милана Гутовића, те редитеља Мирослава Беловича, Љубомира Драшкића, Паола Мађегија, Дејана Мијача, Боре Драшковића, Егона Савина, Кокана Младеновића и многих других.

Током протеклих педесет година није све, наравно, било лако, нити једноставно, но Милосављевићева

анализа показује сву виталност фестивала *Дани комедије*, али и комедије као омиљеног театарског жанра. Јасно је, такође, уочљив развој комедиографског репертоара у српским позориштима у распону од свима познате класике према модерној комедији, што се одражавало на начин глумачке интерпретације, као и редитељских иновација.

Несумњиво су *Дани комедије* својим полувековним трајањем допринели напретку комедиографског жанра, а посебно је интересантна чињеница да нема позоришта у Србији које није наступило на фестивалу у Јагодини. У контексту свега наведеног јасне су вредности монографије *Пола века борбе за смех – Дани комедије, првих педесет година*, о чему, осим обимног и квалитетног садржаја, говори визуелни идентитет и опрема књиге (дизајн Слободан Штетић), као најбољи пример, тачније модел, како се конципирају и графички опремају књиге о важним људима и значајним манифестацијама.



Пише > Александра Гловацки

Све што нисте знали о домаћем позоришту... у фокусу Александра Милосављевића



Александар Милосављевић

ПОЗОРИШТЕ...

Народно позориште Тимочке Крајине,
Центар за културу „Зоран Радмиловић“
Зајечар 2024.

Све чешће себи постављам питање: коме је потребна позоришна критика? Ако је намењена гледаоцима, било потенцијалним или онима који су већ одгледали представу, колико пута сам се нашла у чуду да гледалиште устаје на ноге због нечега чији сам крај једва дочекала, или пак напушта салу незадовољно представом у којој сам видела истинску вредност! Ако је намењена ауторима, на прсте једне руке могу набројати примере да је изнесена примедба доживљена као добронамерна и са поверењем прихваћена. Шта тек рећи о феномену кад различита извођења исте представе донесу и различите уметничке резултате? Је ли било до мене, мог расположења и менталног стања, или се на позорници заиста догодило нешто ново и другачије приликом другог или трећег гледања?

Ментални напор који се уложи у стварање уметничке критике је велики, с обзиром на читав низ фактора који се морају узети у обзир не би ли се проценило нешто што не подлеже егзактним мерењима. Додајмо томе готово па волонтерску позицију савременог позоришног критичара, сасвим је на месту запитаност – чему све то?

На срећу, постоје критичари због којих моја ре-зигнираност пада у воду. Овде првенствено мислим на писање Александра Милосављевића – сталожено, зналачко, аналитично, лишено острашћености али не и емотивне заинтересованости за тему, што је додатак читаоцу неопходан да кроз штиво прође као кроз приповетку, а не кроз статистички извештај. Још кад се критике повежу у низ, онда то нису ником потребни фрагменти нечије личне егзалтације, но пажљиво грађена слика духа времена, која о нама самима говори.

Годинама присутан у домаћем театру, током вишедеценијског рада Милосављевић је прошао све инстанце које су доступне таквом профилу ствараоца – био је драматург на небројеним представама у више позоришта, водио разговоре с ауторима, уређивао монографије и специјализоване часописе и писао за њих, био селектор и члан жирија многих фестивала у земљи и региону, директор Дrame и управник Српског народног позоришта, хроничар и критичар са три Сте-

ријине награде. Упознао је, значи, позориште од радионице до пробне сале, од прављења репертоара до фестивалских гостовања. Уз теоријско знање које поседује, таква позиција обезбеђује континуирани увид, инсајдерско разумевање театарског чина и неопходну дозу добронамерности. Јер критика испуњава функцију као интегрални део уметничког механизма, а не као издвојени ентитет који доноси пресуде.

Књига *Позориште... Александра Милосављевића*, поднасловљена као *Белешке, кришике, прикази и записи о позоришном животу Србије*, препоручује се не само наведеним квалитетима аутора, но и стилем писања првокласног приповедача. Она води кроз домаћа позоришта осим СНП-а и београдских, управо она која у медијима изузетно ретко завршавају. Баш она у којима се последњих година често рађају храбрије и релевантније представе него у престоници.

Кроз једну критику (Лесковац, Чачак, Краљево, Вршац), две (Зајечар, Нови Пазар, Крагујевац, Ујвидексинхас, Зрењанин) три (Пирот, Врање, Шабац, Лазаревац, Крушевац, Ужице, Ниш) или више њих (Грачаница, Сомбор, суботичко Народно позориште и „Деже Костолањи“), осим што нуди детаљну анализу сваке од представа, почевши од текстуалног предлошка, преко режије, глуме, сцене и костима, књига пружа и јасан увид у кретање домаћег театра, али и шири увид у репертоарску политику/њено одсуство на домаћим даскама током последњих година. Већина ових излета у унутрашњост остварена је захваљујући хвале вредном пројекту Критичарски караван, чији значај тематизује један од есеја у књизи.

Књигу отвара разматрање о томе шта је и где је данас културна провинција у Србији, да би се, у том контексту, прешло на неминовно питање позиције позоришне критике и домета њених моћи и немоћи. Објективни проблеми, креирани све мањом заинтересованошћу медија за критичко промишљање (не само) уметности, пресекли су природни прилив младих аутора, али ни сама позоришта не виде то као заједнички проблем, нити се ангажују у његовом решавању. „... искуства у процесу рада на представи можда [су] и нај-

важнија за сазревање будућих критичара, јер ниједна теорија не може да надокнади креативне процесе који се догађају на пробама“, каже Милосављевић, анализирајући неславну позицију савременог театра у медијима, самим тим и јавности: „Позориште је, код нас готово по правилу, побркано са естрадом; медијски је представљено или као будући сензационални пројекат (који доцније не прати адекватна, или било каква критичка рецепција), као прилика за афирмацију глумца, најчешће звезда које најшира јавност познаје из ТВ серија, као терен занимљив тек у контексту свеопштег политиканства, или као досадни рецидив прошлости, јер је медијски начин промоције театра сведен на застареле форме и одавно превазиђене обрасце“.

Једно од поглавља доноси проницљиве и надахнуте портрете неколико значајних домаћих стваралаца, готово поетске записе грађене кроз више сусрета и заједничког рада, који иду до минуциозних детаља: „Кроз масу глумаца, одевених у костиме из различитих епоха, сценом се пробија фигура човека; грабећи ка просценијуму, он испочетка хода енергично, али већ након првих неколико корака ход му постаје несигуран, баш као што се трансформише и целокупан његов физички став: тело је повијеније, корак уситњен, ход искошен. Када доспе до саме ивице позорнице, премда је сада у првом плану, он већ више није нека особа него конкретан лик који не мора да изговори ни једну реч да бисмо знали да је то Јоаким Вујић, отац српског театра. На стази којом је управо прошао, Предраг Ејдус као да се ослободио свих наслага приватног; као да се сваким кораком, постепено, лишавао елемената властите приватности, али и натруха које су у њему неминовно оставиле друге улоге. Па ипак, и без свег тог 'пртљага', на начин својствен истински великим глумцима, и Ејдус је већ својом појавом, својим ставом, начином на који се креће, намах собом испунио сцену“.

Осим владара свих наших сцена, Предрага Ејдуса, ту су и краљеви позоришта у унутрашњости – Милија Вуковић, Мирко Бабић и Љубомир Убавкић Пендула, затим култни записивачи театарског живота Дејан Пенчић Пољански и Добривоје Цале Илић, прерано оти-

шли маг Игор Вук Торбица, „одани пријатељ театра“ Бошко Милин, незаборавни посленици Милета Радвановић и Тибор Киш.

Милосављевићево *Позориште...* није заобишло ни „годину у којој смо појели скакавце“, односно различите аспекте ковид и постковид театра, поражавајуће материјално стање театарских кућа, забрану запошљавања и редуковање ансамбала, осетни недостатак

занатлија... Ту су и прикази неколико монографија и позоришних издања, а све поменуто кроз текстове које је аутор писао за Други и Трећи програм Радио Београда. Информативно и више но занимљиво штиво за љубитеље театра (готово да бих рекла књига за плажу, да лето није прошло), али и озбиљан документ за неке будуће проучаваце театра на овим просторима. ■

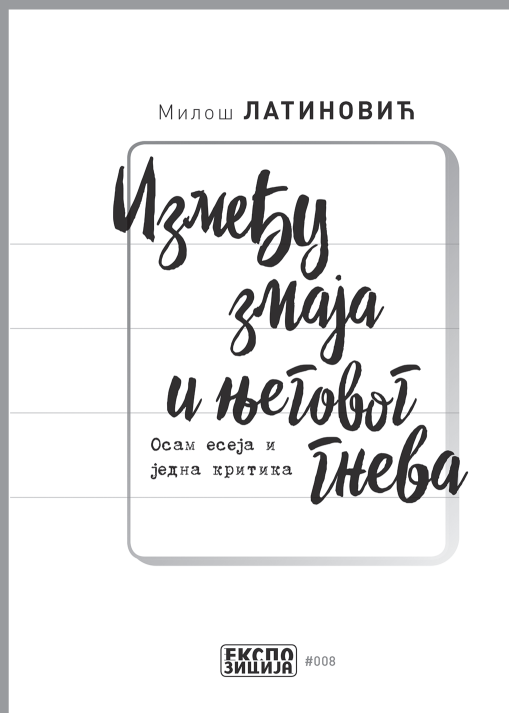
Пише > Александар Милосављевић

Есејистика као приповедање

„Данас, после доста година и уз приличан број објављених књига, списатељски рад преваходно схватам као нужност личног избора. Дакле, мој избор и опредељење је уметничко деловање у друштву, а посао да као књижевник маштам и градим, сањам и трагам, *стварам сојствену стварност као што је Бој створио свети.*“

Милош Латиновић

Н ајновија књига из едиције „Експозиција“ Стеријиног позорја нуди занимљиву колику и провокативну збирку текстова аутора којег смо одавно упознали као новелисту, романсијера, драмског писца, песника, есејисту, књижевног и позоришног аналитичара. Сада нам се, међутим, Милош Латиновић представља (донекле) у новом светлу. Управо се у претходној загради наводи провокативност овог издања. Наиме, исписујући ове есеје, ослобођен потребе да се упушта у театролошка и књижевно-теоријска разматрања, Латиновић заправо открива своја размишљања о писању, о театру, литератури, о култури уопште и (разноврсним) процесима настанка литерарног и позоришног уметничког дела. Провокативност штива је



Милош Латиновић
ИЗМЕЂУ ЗМАЈА И ЊЕГОВОГ ГНЕВА
– ОСАМ ЕСЕЈА И ЈЕДНА КРИТИКА
Стеријино позорје, Нови Сад 2024.

у томе што ова разматрања аутор вешто, промишљено и доследно третира као грађу од које ствара наративне структуре налик приповеткама. Када се, међутим, одмакнемо и сагледамо „ширу слику“, када нас дакле Латиновић „улови“ својим списатељским нервом, ову књигу, а свакако највећи њен део, можемо препознати и као структуру својеврсног романа.

У овим текстовима Латиновић есејиста не дистанцира се од себе као литерате. А и зашто би, када су књижевност и приповедање терен на којем он осећа неизмерну слободу. Ону врсту слободе која му као књижевнику омогућава да – парафразирајмо Латиновића – машта и гради, да сања и трага, да *ствара соистивену стварност као што је Бој створио свети*.

Ипак, слобода којом се овај аутор опија није апсолутна и неограничена; њене лимите одређују теме којима се овде бави. А то су, рекосмо, књижевност, писање и театар. И о њима се, истина, може писати на различите начине, па и сасвим слободно. То, међутим, није случај код Латиновића, јер он према овим темама осећа наглашену одговорност. Отуда овде већ констатирана *провокајивност* сада добија још једну димензију, будући да аутор у есејима не бележи необавезна властита размишљања и слободне асоцијације о списатељству, о замкама литерарног креативног ангажмана или театру као феномену, него с пуном свешћу о одговорности зарања у себе да би – покатакд и изврћући властиту кожу, одстрањујући епител и излажући јавности своје нерве – читаоце суочио са сложеностју процеса у који се упушта када пише. Разголићујући и (привидно) демистификујући стваралачки процес, Латиновић (нимало привидно) указује и на дилеме с којима се као писац суочава.

Есејистичка димензија овог штива је понајпре у спремности да аутор своја размишљања укршта с искуствима других стваралаца, да цитатима и различитим референцама успоставља паралеле и тако плете сложене мреже асоцијација које указују на најшири контекст и, напокон, на истину о световима – ствар-

ним и измаштаним, о нивоима стварности – реално опипљивој и оној другој, коју покатакд *као да* можемо дотаћи, дакле о световима који се међусобно преплићу. Помињући туђе животе и наводећи искуства других, Латиновић не исписује сведочанство о другима, него у туђим мислима, речима и ставовима проналази упоришта за оно што и сам чини – за писање. Спој овако успостављеног есејистичког дискурса и литерарне димензије ауторовог рукописа, Латиновићеву књигу смешта у сферу коју је тешко жанровски дефинисати, а у којој у исти мах функционишу и питкост читања и аналитичка дубина.

Када бележи своја размишљања о литератури, Латиновић једним оком гледа на позорницу, као да другом руком, паралелно, записује сведочанства о властитим театарско-драматуршким искуствима. Чини то као драмски писац, драматург, некадашњи руководилац позоришта, али и актуелни директор Планете Битеф. Отуда је он, дабоме, дубоко свестан постојања перманентне кризе драме и позоришта, он зна да баш криза представља моторну снагу обе ове уметности и да без ње нема дијалектичког развоја драмског и позоришног стваралаштва. С друге стране, овај позоришник прави јасну дистинкцију између поменуте, природне кризе уметности, с једне, и облика кризе која се код нас (али и у свету) све интензивније јавља као последица драматично другачијег третмана културе.

Латиновић властитом кожом, својим стваралачким нервом и својом списатељском душом потврђује становиште Хајнера Милера који констатује: „Реалност драме, позориште, увек је садашњост, и у садашњој позицији, па и да макар само приближно наведем примере истог ранга, више ме се тиче Хамлет него Годо, Валенштајн више него Храброст“.

Позорница је – слаже се Латиновић с Милером – једина реалност драмског дела, а суштина реалности увек је садашњи тренутак, онај у ком се, посредством позорнице, одиграва сусрет између драмског писца и публике. Између осталог и зато овај аутор свако про-

мишљање драме вазда смешта у конкретне околности ововремене сцене, увек их одмерава у контексту „законитости“ које данашњем писцу намеће актуелни театар.

Посебан сегмент књиге, својеврсни шлаг на торти, чини позоришна критика о представи *Галеб* А. П. Чехова у режији Томија Јанежича. Латиновић ни у овом тексту није претенциозан, не позива се на постулате савремене светске критике (премда је овај текст и те како утемељен и на овим искуствима). И у овом случају аутор се поиграва фактографијом (позоришна представа), а своје ставове заодева шармом и талентом властите новелистичке праксе. Баш као претходно у есејима, и у критици Латиновић гради преплетате и повезује Чеховљеву драму, Јанежичеву редитељску поетику, домете глумачког ансамбла и специфичан театарски сензибилитет овог пројекта; он не крије ток својих мисли, често на аутентично списатељски начин обогађује текст асоцијацијама и крајње субјективном визуром; не стиди се својих гледалачких емоција, али проницљиво завирује у мисли и душе конкретних појединаца који у гледалишту заједно с њим гледају извођење ове представе.

Тако Латиновић чита, промишља, проживљава и тумачи Јанежича из Чехова, али и из себе, јер гледајући збивања на сцени он је постао, рекао бих, идеалан критичар. Постао је део *Галеба* – и драме и представе. А бележећи своја гледалачка искуства на себи својствен начин, дакле не плашећи се сопственог поетског рукописа и не суспрежући властите (литераризоване) емоције, Латиновић заправо исписује сведочанство о аутентичном театарском тренутку.

Уосталом, на ширем плану, комплетну књигу *Између змаја и његовој њева* препознајемо као сведочанство о уистину аутентичном ауторском рукопису.

Пише > Сениша И. Ковачевић

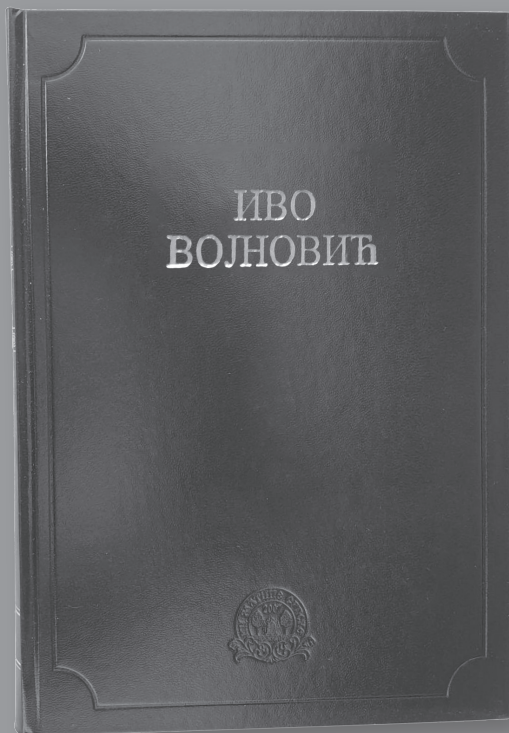
Одабрана дела дубровачког драматичара

У едицији *Десет векова српске књижевности* Издавачки центар Матице српске недавно је објавио књигу *Иво Војновић*. Студију о славном дубровачком драматичару приредила је академик Злата Бојновић. Осим значајних дела, у књизи је дата слика Војновићеве комплексне личности, одлике његових књижевних радова, као и специфичности пишчеве стваралачке делатности.

У Уводу се наводи да је од краја 19. века, када су се појавиле његове драме, до последњих ауторових позоришних дела, Војновић у себи сједињавао песника, прозног и драмског писца. Било је то обележје које га је одредило као ствараоца у чијим се делима одсликавају прошлост и садашњост, а који није подлегао владајућим правацима, налазећи израз који је био најприкладнији песничкој, прозној или драмској форми. Како наводи професорка Бојновић, отуда су се у његовим делима непрестано преплитали стихови, лирска и наративна проза, монолози и дијалози. Осим тога, код Војновића су се у великој мери мешали облици различитих књижевних форми – поезија, новеле, обриса романа, драмски призори, драме, есеји, аутобиографски искази. Теме обрађене у прози прерађивао је и враћао их у драме, као што је драме често дописивао и мењао.

Опште познат и прихваћен као писац драма, које су без сумње највреднији и најобимнији део његовог уметничког опуса, у ширем смислу доживљаван је као песник. Не само као творац стихова, него песник по осећању и разумевању свог универзума, по доживљају свега о чему је писао, по слободи са којом се односио према књижевним законитостима. У делу сложеног лика и ствараоца какав је био Иво Војновић,

уз сву књижевну разноликост, опредељеност за теме које обухватају велики временски и садржински распон, од ламентна над прошлошћу, стварног и епског, до криминалних сижеа и фантастике – стајала је тема у чијој је сржи била љуштура пропалог града/државе, изгубљене Дубровачке републике, њене властеле, сете и резигнације.



ИВО ВОЈНОВИЋ

(приредила Злата Бојовић)

Издавачки центар Матице српске
Нови Сад 2024.

ПУТ САЗРЕВАЊА

Рођен 1857. у Дубровнику, Војновић је детињство и рану младост провео у Сплиту. Када је 1874. његов отац постао универзитетски професор, породица се сели у Загреб, где Иво завршава правни факултет. Од 1884. ради као приправник у Загребу, да би судијску каријеру обављао у Крижевцима, Бјеловару, Задру, Дубровнику, Супетру на Брачу.

Војновићеви књижевни почеци везују се за 1880. годину, када му Август Шеноа у часопису „Виенац” објављује новелу *Гераниум*. У издању Матице хрватске излази 1884. његова приповетка *Пером и оловком*, а две године касније и краћи роман *Ксанџе*. Његов драмски првенац *Psyche* из 1889. побеђује на конкурсном поводом отварања нове позоришне зграде у Загребу.

Приликом првог дужег боравка у Дубровнику пише своја најбоља дела – драму *Еквиноциј* (1895) и *Дубровачку трилоџију* (1903). Две песме из раније збирке *Лајадски сонети* (1892) уоквириће *Дубровачку трилоџију*, најпознатији драмски комплекс који обухвата делове – *Allons enfants*, *Сушон* и *На шараџи*. Од 1907. до 1911, ради као драматург Хрватског земаљског казалишта у Загребу (данас Хрватско народно казалиште).

На темељу народног предања, настају дела *Смрт мајке Јујовића* (1907) и *Лазарево Васкрсење* (1913). У лето 1914. враћа се у Дубровник где га аустријске власти хапсе као активног присталицу југословенства. После одслужене казне у шибенском затвору, излази физички измучен и са дијагнозом озбиљне болести очију. Упркос нарушеном здрављу пише *Машикаршије испод куиља* (1922).

На молбу породице Гавриловић-Генчић, 1928. долази у Београд. Сусрети са старим пријатељима и болест у поодмаклој фази задржали су га у соби на трећем спрату хотела „Москва”. Пошто му се здравствено стање погоршало прешао је у санаторијум др Живковића, где је и умро 30. августа 1929. Тело Ива Војновића пренесено је у Дубровник и сахрањено на лападском гробљу.

ДРАМСКИ ВРХУНЦИ

Драмом *Еквиноциј* он скреће пажњу на себе као формираног драматичара који има шта да каже и који уме драмски да уобличава животне појаве. Тему и ликове за овај комад, Војновић директно узима из дубровачког живота. Чињеница да је писац познавао свеукупни амбијент са свим одликама локалног колорита, била је добрим делом пресудна за успех овог дела.

Прво извођење *Еквиноција* било је 30. октобра 1895. на сцени загребачког Казалишта, а београдска премијера ће уследити осам година касније, 1903. Испоставиће се да је „стари дубровачки говор“ био највећа сметња при сценским реализацијама овог комада на нашим сценама. Нажалост, овај проблем ће се јавити и у већини каснијих извођења Војновићевих драмских дела.

Охрабрен успехом *Еквиноција*, Војновић се прихвата писања трију једночинки које ће чинити основу његовог најзначајнијег дела *Дубровачка трилогија*. Овај раскошни триптих „повијесног пада и сутона“ Дубровника, одумирања моћи и богатства његове властеле, писац мајсторски компоује у три хронолошки различито распоређене целине. Први део *Allons enfants* догађа се 27. маја 1806. када Французи улазе у град.

Друга једночинка *Сушон* неименованог дана 1832, а у трећем делу *На шараџи* писац описује једно пред-

вечерје 1900. године. Прво извођење *Трилогије* било је на сцени Хрватског народног казалишта у Загребу, 28. априла 1903. У Београду *Дубровачка трилогија* приказана је први пут 6. марта 1904, мада су прва два дела била изведена раније (1900. и 1903).

У књизи коју је објавио Издавачки центар Матице српске, налазе се драме *Дубровачка трилогија* и *Смрт мајке Јујовића*. Познато је да је Војновић нека од својих дела више пута мењао. Тако су и обе драме које су ушле у овај избор доживеле промене. Према истраживачима Војновићевог дела, *Дубровачка трилогија* имала је скоро двадесет верзија.

За ову књигу коришћено је издање *Трилогије* коју је 1963. објавио београдски „Нолит“, а приредио је Јован Христић. На местима на којима је било недоумица коришћена су она издања објављена за време пишевог живота, као што је *Дубровачка трилогија* коју је штампала Српска књижевна задруга (Београд, 1927), а приредио је Миодраг Ибровац.

Драма *Смрт мајке Јујовића* – драмска џезма у *три џјевања*, првобитно је написана у три чина. У том облику извођена је у Београду (1906) и у Загребу (1907). Године 1912. Војновић је дописао Епилог, као „пјевање четврто“. У најновијем издању ова драма је објављена према издању Иво Војновић *Смрт мајке Јујовића* које је објавила Књижара З. и В. Васића, 1919. године у Загребу.

XIV

НОВА ДРАМА

Сцена

МИЛАН
РАМШАК
МАРКОВИЋ

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

СЦЕНА

МИЛАН РАМШАК МАРКОВИЋ



МИЛАН РАМШАК МАРКОВИЋ је драматичар, сценариста и драматург. Родио се 1978. године у Београду. Током последњих година успешно сарађује са позоришним редитељем Себастијаном Хорватом, са којим је у различитим позориштима на подручју бивше Југославије припремио три верзије представе *Цементи* Хајнера Милера (последњу прошле сезоне у љубљанској Драми). Као драматург Рамшак Марковић је прошле сезоне у љубљанској Драми учествовао у успешном постављању Мрожекових *Емиграната*, у режији Нине Рамшак Марковић. Осим за позоришта, пише и сценарије за филм и телевизију. Његове представе су приказиване у Србији, Хрватској, Словенији, Литванији и Енглеској. Један је од сценариста признатог телевизијског хита *Јуџро ће променићи све* и сценариста филма *Јуџо Флорида*, који ће се снимати следеће године.

Године 2021. је на 51. Тедну словенске драме добио Грин-Филипичево признање за достигнућа у области драматургије и театрологије. Тренутно живи и ради у Љубљани.

Милан Рамшак Марковић

КИШНИ ДАН У ГУРЛИЧУ

НАПОМЕНА:

Овај текст представља низ фрагмената који, иако нису повезани хронолошки или просторно, представљају један јединствен наратив. Прелазак на следећи фрагмент је графички приказан са неколико тачака (...). Овакав приступ наговештава сведену сценографију и мизансцен који подржава овакве брзе и изненадне промене.

М. Р. М.

Удобан траћански сџан. Пејшера и Инџриг Винклер у џредџраћу Клајенфурша. У џосћима су им Давид, њихов вршњак и Давидова џарџнерка Софи, џејна-есћак џодина млађа од њих. Крај вечере у којој су два џара очџледно уживала.

Разџоварају Пејшер и Давид; Инџриг и Софи.

ПЕТЕР: Код мојих је то увек било исто, тата је увек куповао новог Волвоа и кад изађе из гаранције прода га и купи новог.

ДАВИД: Да.

СОФИ: Нисам приметила, ја ни не гледам телевизију. У последњих пар година Нетфлих понекад и то је то.

ПЕТЕР: Око тога није било пуно приче. Само Волво. Али ја сам мрзео све у вези тог аутомобила.

ИНГРИД: Ма не стижем ни ја пуно, нарочито сад, кад је сезона развода. Али има нешто лепо у томе да не мораш да бираш шта ћеш да гледаш, а то само иде и иде и иде. Не?

ДАВИД: Зашто?

ПЕТЕР: Ти стари коцкасти Волвои. Као да је и сам дизајн говори да ту нема и не треба да буде било каквог карактера. На првом месту функционалност, све остало је небитно. Ковчег. Буквално да те сахране у њему.

СОФИ: Чекај, шта си рекла, сезона развода?

ИНГРИД: Ма тако то зовемо... Канцеларија нам је пуна у касно лето, рану јесен. Сви се тада разводе из неког разлога. Ми то зовемо „сезона“. „Почиње сезона“. *(смеје се)* Грозно.

ПЕТЕР: Али сада ево гледам да купим нов ауто и погоди шта гледам?

ДАВИД: Волвоа?

СОФИ: Ја бих увек пре помислила рано пролеће.

ИНГРИД: Зашто?

СОФИ: Па не знам, тако ми се чини... Овде је зима толико депресивна да се и сама себи смучим, а камоли неко други.

ПЕТЕР: Па да, океј, платиш мало више, али сада их стварно праве да изгледају топ. Плус то је реално најпоузданији ауто. Већ деценијама је у свим истраживањима на првом месту.

ДАВИД: У ком смислу?

ПЕТЕР: Шта у ком смислу?

ИНГРИД: Истина. Ја увек зими гледам да викендом кад год могу побегнем негде... Али јесте, зима је стварно грозна овде. Одакле су твоји?

СОФИ: Из Беча. Рођена сам у Бечу.

ИНГРИД: Значи рођена Бечлијка, супер.

ДАВИД: У ком смислу најпоузданији? Питам јер што се тиче електронике, кварова, неки добар јапанац је увек поузданији.

ПЕТЕР: Ма мислим овако, што се тиче безбедности, удобности и то... Прави породични ауто.

ИНГРИД: Хоћеш можда још мало кафе?

СОФИ: Хвала, океј сам.

ДАВИД: Прави middle-age ауто.

ПЕТЕР: Види, средње доба сви обележавамо на свој начин.

Њих двојица се насмеју, очџледно је Давид схваћио алузију на своју гостиа млађу џарџнерку.

ДАВИД: *(смеје се)* Јеби се!

Смех џривуче џажњу жена.

ПЕТЕР: Па је л није тако?

ДАВИД: Апсолутно, ја на пример купујем скупе парфеме. То ми је сад хоби.

ИНГРИД: Скупи парфемеи?

ДАВИД: Скупи парфемеи. Један јебено добар метро моменат. Њушни.

Инџриг џа њушне.

ИНГРИД: Ммм супер је.

ДАВИД: „Енигма Ројал“. Дуже ми се на самог себе кад га осетим.

Софи преврне очима.

СОФИ: Колико си напоран.

ПЕТЕР: Ти си пријатељу пуко.

ДАВИД: Е, али не смем, то вам нисам причао, не смем да га носим на посао. Забранили.

ИНГРИД: Шта су забранили, парфеме?

ДАВИД: Забранили су парфеме.

ИНГРИД: Ма добро сад измишљаш...

СОФИ: Стварно је истина...

ДАВИД: Дочекала нас објава прошлог месеца да се особље факултета моли да не ставља парфеме због студената који су потенцијално, пази *пошеницијално!* алергични.

ПЕТЕР: Будалаштина.

ДАВИД: Не, ја верујем да они стварно пате. Није то чиста фолиранција. Они су развили *рецептор* за *иаи*њу. Нека *пошеницијална* алергија коју ми пре не би ни приметили, њих угрожава. Њих тај парфем искрено угрожава. Све их угрожава, тригерује. И онда добијеш данашњу генерацију младих. Са једне стране ти што су алергични на све... алергични на живот, а са друге мали неонацисти. Не знам како је ту у Клагенфурту, али Беч их је пун, јесте приметили?

ИНГРИД: (*Давиду*) Шта, баш као свастике и то?

СОФИ: (*Петеру*) Је л можеш молим те да ми додаш минералну воду?

ПЕТЕР: (*Софи*) Изволи.

Петер год а Софи флашу минералне воде.

ДАВИД: (*Ингрид*) Не, не не. То није више политика двадесетог века, сада су ти у моди те хибридне форме, знаш, ти неки... постмодерни франкештајни. Све је као заједанција.

ИНГРИД: Мржња је мржња.

ДАВИД: Мржња је наравно мржња. Наравно. Мржња је мржња. Циљеви су исти, мржња је увек мржња, али сада то није у првом плану. Не сме да буде. Знаш

како ми причају моји студенти, знаш, нико не каже прво „ја сам нациста“ или да ти гура не знам свастик у лице или да прича о раси, не не не. Сада те или зајебава неким мимовима жаба и таквим глупостима... или је веган.

СОФИ: Добро Давиде, сад стварно претерујеш.

ДАВИД: Не, озбиљно...

ИНГРИД: Имаш нешто против вегана?

ДАВИД: Чекај, није у томе ствар, слушај ...

Давид узме да сића још вина у своју флашу, али флаша је празна.

ПЕТЕР: Аха, ево.

Петер устјане по нову флашу.

ДАВИД: (*Петеру*) Хвала... (*Софи*) Озбиљно ти кажем, тај из друге струје ти прво каже да је веган. И стварно је веган. И брине га глобално загревање.

ПЕТЕР: Добро шта, и има... Розу Луксенбург на зиду?

ДАВИД: Не али ложи се на те неке као позитивне, моралне политике, као... здрав живот, против дроге и алкохола, природа ово оно, али у исто време мрзи мигранте, плаши се Муслимана и жене треба да буду у кухињи и педере би требало побити и тако... тај један фини цез стандард. И све то без проблема иде заједно.

СОФИ: То је наравно све измислио јер мрзи вегане.

ДАВИД: Не мрзим вегане, мрзим њихов грех.

Друштво се насмеје Давидовој шали.

Пауза. Петер је отворио вино, сића га Давиду. Заболи га рука па прошрља зглоб.

ИНГРИД: Јеси океј, шта је с руком?

ПЕТЕР: Боли ме нешто, не знам, безвезе, није страшно. (*пауза*) Давид воли то тако забавно да представи али је у ствари у праву, ситуација се убрзано радикализује. Погледајте само какав имамо парламент. И не само код нас, види Шведску, Италију. Влада политика ванредног стања. Само је питање времена када ће вук поново да скине овчију кожу.

ИНГРИД: Не верујем да ће бити неког директног насиља.

ПЕТЕР: Већ га има. Рекао сам ти шта сам видео на гра-
ници.

СОФИ: Насиља стварно има пуно. Ни Беч није исти град
као кад сам ја била мала.

Пауза.

ДАВИД: Ау ал смо га замрачили. Ајде живели људи, ни-
је још кренуо рат.

ИНГРИД: Софи ти возиш, не?

СОФИ: Да, да.

ИНГРИД: *(смеје се)* Боље да питам.

ДАВИД: Ја *most definitively* не возим.

СОФИ: А знаш да ми је обећао да ће да престане да пи-
је кад затрудним.

Ингрид погледа Софи са занимањем.

ДАВИД: Крив сам.

ПЕТЕР: Е Софи...

СОФИ: Млада, наивна, знам...

ДАВИД: У моју одбрану, никад нисам ни тврдио да сам
морална громада.

СОФИ: То је истина. Давид вам је рекао да ми је пре-
давао...

ПЕТЕР: Поменуо је, да...

ДАВИД: Једно лепо опште место.

СОФИ: Добро, можеш да се похвалиш да си бар саче-
као годину дана по крају мојих студија да ме позо-
веш на вечеру.

ДАВИД: Па господин човек. Нисам ја као други педо-
фили.

СОФИ: Давиде, добро стварно...

ПЕТЕР: Значи завршила си књижевност?

СОФИ: Компаративну. Магистериј сад пишем о феминистичким ауторицама и активистикама на пре-
лазу у двадесети век, са фокусом на Аделхеид Попп.

ПЕТЕР: Да?

СОФИ: Управо сам завршила један интервју са Larom
Wolk који смо радиле неколико недеља и потпуно
ме је очарала...

ИНГРИД: Трудна си?

Давид и Петер дискретно размене поглед.

СОФИ: Аха.

ИНГРИД: У ком си месецу?

СОФИ: Трећем.

ИНГРИД: Давид нам ништа није поменуо... Лепо, чести-
там. **ДАВИД:** Зато сам и хтео да дођете ви код нас...
*Крајка нејријатна пауза. Софи једва да приметити
да се нешто догађа пре него Петер промени тему.*

ПЕТЕР: Софи ово ће ти онда сигурно бити занимљиво.
Знаш ко је била пра-пра баба-тетка Ингрид? Аугу-
сте Фицкерт.

СОФИ: Стварно! Па то је феноменално! Давид зашто
ми ниси рекао?

ДАВИД: Извини, пријатељима испитујем породично
стабло само до трећег колена. Више од тога ми се
чини благо перверзно.

ИНГРИД: Ма добро она и није директна линија.

ПЕТЕР: Јел тако, пра пра баба тетка?

ИНГРИД: Тако некако. *(насмеје се)* О њој углавном знам
само оно што сам прочитала, тата се никад није хва-
лио около да му је она била неки предак.

ДАВИД: Хоћеш да кажеш да у Клагенфурту феминизам
није омиљена тема? Шокатно.

ИНГРИД: Имам једну ствар за коју тата тврди да је ње-
на... Једна огрлица коју јако волим.

СОФИ: Баш од Аугусте?

ИНГРИД: *(насмеје се)* Тако ми је рекао а ја волим да веру-
јем да је стварно била њена... Чекај да ти покажем...
Устане и оде до комодице где држи накит.

СОФИ: О Аугусти Фицкерт у ствари знам мало, више сам
се бавила социјал-демократским делом покрета...

ИНГРИД: А већ тада је постојала подела...?

СОФИ: Да, да. Постојала је... назовимо је аутономашка струја и део покрета који се прикључио партији. И постојале су наравно жене које су покушавале да ублаже те неке идеолошке разлике.

ДАВИД: Иста фора ко данас, видиш. На више нивоа постоје сличности између тог времена пре првог светског рата и нашег. Данас се опет спрема неки... нео-колонијални... неки... у ствари *post-war*. Забавно време, не?

ИНГРИД: Петер?

ПЕТЕР: Да?

ДАВИД: (...) После Другог светског рата је настао неки баланс, нека нуклеарна равнотежа сила. Један... перверзни еквилибриј.

ИНГРИД: Јеси ми ти склањао негде накит?

ПЕТЕР: Молим?

ИНГРИД: Нема ми огрлице.

ПЕТЕР: Погледај, сигурно је негде ту.

ИНГРИД: Знам где је држим и нема је.

Петер устане од столице и оде до Ингрид. Ингрид му покаже дрвену кутијицу која је празна.

ИНГРИД: Ево ту стоји. (*пауза*) Свашта.

ПЕТЕР: Да је ниси негде...

ИНГРИД: Нисам, Петер.

ПЕТЕР: Како може, мислим...

ДАВИД: То се догађа, ствари се затуре...

СОФИ: Каже човек који губи мобилни два пута дневно.

ДАВИД: И сваки пут га нађем, молим лепо, што значи да га нисам до сада ниједном стварно изгубио. У питању је једноставно моја потиснута жеља да ме људи оставе на миру.

Ингрид се очигледно пошресла што не може да нађе огрлицу. Петер би да је утеши али не зна баш како.

ПЕТЕР: Наћи ћемо је, сигурно. Можда сад није тренутак.

ИНГРИД: Била је овде, разумеш, у овој кутији и сада је нема!

Свима је нејријашно збој исјага Ингрид.

.....

ПЕТЕРОВА МАМА: Петер!

ПЕТЕР: Да, мама?

ПЕТЕРОВА МАМА: Где си до сад?

ПЕТЕР: Молим?

Пауза.

ПЕТЕРОВА МАМА: Шта ме гледаш? Видиш колико је сати? (*крајка пауза*) Погледај молим те на сат.

.....

ИНГРИД: Није могла да нестане!

ПЕТЕР: (*пауза*) Знам Ингрид...

ИНГРИД: Извините...

Ингрид бесно изјури из собе.

СОФИ: Што се толико узрујала, па наћи ће је.

ПЕТЕР: Ма... битна јој је... из више разлога. (*пауза*) Сад ћу да дођем.

Петер изађе за Ингрид. Софи ништа није јасно.

ДАВИД: О јебемти...

СОФИ: Шта се догађа?

ДАВИД: Ма рекао сам ти... да треба да... да... је требало да им ја кажем да смо трудни...

СОФИ: Какве то сад везе има, онако сам поменула...

ДАВИД: Они покушавају, већ годинама...

СОФИ: (*крајка пауза*) Нисам знала.

Пауза.

СОФИ: Уф... сад ми је баш безвезе.

ДАВИД: Па добро шта сад да радиш. Ниси знала, шта. Јебига.

Петер и Ингрид се враће у собу.

ДАВИД: Јел све ок?

ИНГРИД: Ма да, мало сам попила. (*насмеје се, карикира*) Драма!

Петер и Ингрид седну назад на сџо.

ДАВИД: Но, дајте онда да попијемо још мало па да буде трагедија.

Смеју се.

.....

Маруша, сџарија жена, кућна помоћница Петера и Ингрид, скида каиуџи и качи ља на чивилук.

МАРУША: Имали сте госте?

ПЕТЕР: Имали смо госте, да...

МАРУША: Добро, хоћете од кухиње да кренем или како сте мислили?

ПЕТЕР: Хтео сам нешто пре тога... Седите Маруша.

МАРУША: Ја сам у петак испеглала све што је остало...

ПЕТЕР: Хтео сам само да поразговарам са вама на кратко. Седите.

МАРУША: Да седнем?

ПЕТЕР: Седите, да.

Маруша збуњена, седне.

МАРУША: Јел се нешто десило?

ПЕТЕР: Ингрид је... Десила се једна непријатна ситуација...

Пауза.

МАРУША: Је л' са госпођом све у реду?

ПЕТЕР: Бићу директан са вама Маруша, ви знате да Ингрид накит држи у овој комоди овде...

МАРУША: (*Њосле крајџке љаузе*) Господине, не мислите ваљда...

ПЕТЕР: Морам да питам.

МАРУША: Петер ја радим код вас већ дванаест година, како можете да помислите да бих ја нешто узела.

ПЕТЕР: Морам да вас питам јер другог објашњења једноставно...

МАРУША: (*Њрекине ља*) Добро, питајте ме.

Петер ћуџи и љлега је.

МАРУША: Но?

ПЕТЕР: Она ту огрлицу није нигде носила већ месецима. Није могла да нестане сама од себе.

МАРУША: Хоћете ли ме питати или не?

Пауза.

ПЕТЕР: Добро. Маруша, да ли сте ви можда узели златну огрлицу коју Ингрид држи у дрвеној кутијици у комоди?

МАРУША: (*ћуџи и љрезриво ља љлега љре неџо одџовори*) Не. Нисам узела златну огрлицу коју госпођа држи у дрвеној кутијици у комоди.

Нељријаџна љауза.

ПЕТЕР: Јесте сигурни?

Маруша не одџовори, већ му љрезриво насмеје у лице и разочарано одмахне љлавом.

МАРУША: Јел могу сад да идем да перем судове, већ је подне.

Петер љољлега на саџ.

.....

ПЕТЕРОВА МАМА: И? Шта каже сат Петер?

Петерова мајка љије вино и љуџи. Већ је љрилично љијана, али сџално долива јоџ.

ПЕТЕРОВА МАМА: Погледај се на шта личиш. (*љауза*) Јесу те опет тукли?

ПЕТЕР: Нису.

ПЕТЕРОВА МАМА: Лажеш.

ПЕТЕР: Не лажем.

ПЕТЕРОВА МАМА: Зашто ти је крвав нос?

ПЕТЕР: Пао сам у школском (*двориџџу*). Играли смо се.

ПЕТЕРОВА МАМА: Играли сте се. Играли сте се. Док се ти иљраш, скачеш по барама, не знам ни сама шта радиш са тим твојим... Док се ти играш, ја седим овде поред прозора и чекам и трнем од страха, иљрнем. Петер, јер знам каквих све људи има. Свака мајка то зна, нисам ја ту ништа посебна, свака мајка зна

каких све људи има напољу. Каквих све... манијака има, разних... разних манијака и лудака који само чекају да налете на неког плавокосог малог дечака као што си ти. Јер би за њих то била премија, знаш? Ти би за њих био премија Петер, твоје плаве локне би за њих била премија, погодак на лотоу. Знаш шта би они дали да своје прљаве прсте само провуку кроз те твоје златне дечије локнице? Они, ти прљави блатњави људи, они сањају о томе да налете на неког као што си ти. Они сањају да у некој улицици налете на једног таквог... збуњеног малог дечака. Тиме ја морам да се бавим, знаш, о томе морам да размишљам и то ме убија, док чекам да се Ваша Висост најзад појави на прагу. То се зове родитељска брига. Ти не знаш шта је то.

.....

СОФИ: (*Ингрид*) Извини. (*сви је погледају*) Ако сам гњавила о себи...

Дневна соба Петера и Ингрид.

ИНГРИД: Ма дај, молим те.

ДАВИД: Ако је неко гњавио онда је то Петер, то је јасно. Човек не затвара уста.

ПЕТЕР: Шта да радим. Професионална деформација. *Смеју се.*

СОФИ: Ти си грозан човек Давид. Грозан.

ИНГРИД: Боже, заборавила сам сладолед! Може?

СОФИ: Врло радо.

ДАВИД: Мени немој.

ИНГРИД: Нећеш? Одличан је, од смокве.

ДАВИД: Нећу, хвала ти.

Ингрид оде у кухињу по сладолед.

ДАВИД: Радиш на нечему занимљивом Петер?

ПЕТЕР: Пишем текст... о мигрантима.

ДАВИД: Опа, откуд то? Мислио сам да се ваш часопис не бави озбиљним новинарством...

ПЕТЕР: (*смеје се*) Јеби се. (*Софи*) Јеси читала „Профил“, то је, како да га опишем... тако један досадан грађански часопис који се бави тако... мало културом, мало *mainstream* политиком, али до сада нисмо покривали ништа што би могло на било који начин да узнемири нашу циљну групу. И сад је борд одлучио да почне да уводи по један истраживачки чланак у сваком броју. И мени је то супер, наравно, јер најзад имам прилике да пишем нешто што има смисла. Овај пут су мигранти, следећег месеца пишемо о илегалној сечи шума у Буграској, то је исто нека битна тема.

СОФИ: А о мигрантима код нас или...

ПЕТЕР: Не, не... Био сам прошле недеље на хрватско-босанској граници. Истражујемо ту линију.

ДАВИД: У Аустрију већина долази тим путем, не?

ПЕТЕР: Или из Италије, али Италија је у исто време и финална и транзитна тачка.

ДАВИД: И?

ПЕТЕР: Ма... страшно је. Покупили смо велики број сведочења... страшно. Нарочито хрватски полицајци. Има доказа да то што раде далеко превазилази нека индивидуална иступања, највероватније су добили директна наређења да те људе малтретирају, муче, туку, пљачкају...

ИНГРИД: (*долази са сладоледом*) Ево га. Софи, мислим да ће ти се баш свидети.

ПЕТЕР: Крис је још доле, ја пишем. Требало би да буде готово за десетак дана, слаћу ти кад завршим ако хоћеш.

ДАВИД: Дај, молим те, ништа не знам о томе.

ИНГРИД: Причате о тексту? Јако сам поносна на Петера, то што ради је важно.

СОФИ: Стварно јесте.

ИНГРИД: Али морао је раније да се врати, све то га је превише узнемирило. Јеси им причао какав си био кад си се вратио?

ПЕТЕР: Ма добро, није то сад...

ДАВИД: Битно је да те информације дођу до људи. Ајде шаљи ми кад завршиш, стварно.

ПЕТЕР: Ја сам све то знао, наравно, нисам сазнао ништа драстично ново али када се суочиш са тим уживо... Било ми је стварно тешко. Једноставно нисам навикао на тај... степен насиља.

Пауза.

ДАВИД: Још увек долазе у истом броју?

ПЕТЕР: Биће их само све више.

Пауза.

СОФИ: (*проба сладолед*) Стварно је одличан!

ИНГРИД: Е, то је дакле домаћи сладолед...

СОФИ: Стварно!?

ИНГРИД: ... да, сама сам га правила, по рецепту којег сам добила ту од једне пријатељице... али стварно је добар. И смокве смо сами брали летос у Пули...

Давид и Петер се погледају и њрну у смех.

ДАВИД: (*смеје се*) Пула! Јел се сећаш! Пуууула.

Смеју се.

ПЕТЕР: (*Софи*) Кад смо били млађи ишли смо сваког лета у Истру на море. То су неке интерне форе, безвезе...

ИНГРИД: (*сија*) Давид, ти сигурно нећеш?

ДАВИД: Добро, дај мало.

Софи види да ће Ингрид да крене по чинију за Давида.

СОФИ: Ево можеш у моју да сипаш...

ИНГРИД: Дај...

Ингрид сија Давиду сладолед. Он проба.

ДАВИД: Генијално.

ИНГРИД: А не?

ДАВИД: Стварно добро.

.....

Канцеларија инспектора у полицијској станици у Клајенфуру.

ИНСПЕКТОР: Господине... хоћете да кажете да вам кућа није обијена, ако сам добро разумео? Нема никаквих трагова провале?

ПЕТЕР: Тако је.

ИНСПЕКТОР: Шта је све украдено?

ПЕТЕР: Ништа осим огрлице.

ИНСПЕКТОР: Значи само та огрлица.

ПЕТЕР: А она стоји у комоди у којој је и други накит.

ИНСПЕКТОР: Аха. И остале вредности су још увек ту?

ПЕТЕР: Колико сам успео да видим ништа друго не недостаје.

ИНСПЕКТОР: Видите, то је мало чудно, не? Ако би неко, мислим, ставите се у позицију тог лопова, ако би сад упали негде, мислим, узели би све што вам дође под руку. Јел тако? Ако се већ излажете ризику, узећете и остали накит, све те ситне ствари које је лако носити, новац... Осим ако...

ПЕТЕР: Да?

ИНСПЕКТОР: Па... осим ако је неко ко ту планира да се врати, не? Имате спремачицу?

ПЕТЕР: Причао сам са њом. Не верујем да је она. Дуго се знамо, Маруша је практично део породице.

ИНСПЕКТОР: (*пауза*) Онда не знам шта да вам кажем...

ПЕТЕР: Како не знате?

ИНСПЕКТОР: Вама је јасно да се за овакве случајеве обично не иде у полицију...

ПЕТЕР: Него где се иде?

ИНСПЕКТОР: (*пауза*) Па шта сте мислили, како сте мислили да вам помогнемо?

ПЕТЕР: Не знам, кажите ми шта сте у оваквим случајевима ради.

ИНСПЕКТОР: Наруквицу је ваша супруга највероватније негде изгубила...

ПЕТЕР: Огрлицу...

ИНСПЕКТОР: Ишли сте негде, највероватније на неко путовање...

ПЕТЕР: Нисмо ишли ни на какво путовање...

ИНСПЕКТОР: Добро господине шта желите ви од мене? Хоћете да вам ставим патролу испред куће на дежурство само зато што сте ви нешто затурили?

ПЕТЕР: Нисам ништа *затурио*, нити је моја жена било шта изгубила. *Украдена* нам је златна огрлица, која је битно породично наслеђе. А када вам неко нешто украде иде се ваљда у полицију. Или шта? Шта предлагете? Где да идем? Од када је то посао грађана, да сами хватају лопове?

ИНСПЕКТОР: *(са новом дозом сиприљења)* Видите господине... Где ви живите? *(узме њајир и оловку да записује)*

ПЕТЕР: У Гурличу.

ИНСПЕКТОР: *(погледа га изненађено)* У Гурличу?

ПЕТЕР: Да, у Гурличу. Шта је ту толико необично?

Инспектор гагледа и размишља.

ИНСПЕКТОР: Добро, ево. Попуните овај образац са детаљима те... огрлице, а ми ћемо обратити пажњу да ли се у вашем комшилуку нешто сумњиво дешава. *(Петер узме њајире које му инспектор пружи)* Евенуално можете да уградите камеру. Не да би ухватили лопова, њега највероватније нема... Уградите камеру да би имали мало мира, очигледно вам је потребан. У реду?

Петергледа мало инспектора, мало њајире које му овај пружио.

.....

ГЛАС: Јесте у неком тренутку поново ишли у полицију?

ПЕТЕР: Не.

ГЛАС: Зашто?

ПЕТЕР: Зашто бих ишао?

ГЛАС: Не знам, да тражите помоћ.

ПЕТЕР: *(пауза)* Тамо нису могли да ми помогну.

ГЛАС: Није вам пало на памет да покушате да идете негде другде?

ПЕТЕР: Не. *(пауза)* У том тренутку не.

ГЛАС: Зашто?

.....

Петер седе и размишља,гледа њајире које је добио од полицајца.

.....

Дневна соба Инриг и Петера. Касна ноћ. Петер седе игледа њајире, чита записе сведочења емиграната. Инриг улази у собу, мамурна од сна.

ИНГРИД: Петер зашто си будан?

ПЕТЕР: М?

ИНГРИД: Шта радиш ту, зашто си устао из кревета?

ПЕТЕР: *(пауза, погледа га настави дагледа њајире)* Не могу да спавам.

ИНГРИД: Јеси океј? Шта то радиш?

ПЕТЕР: Радим. Читам ова сведочења... *(показује јој њајире које држи у руци)* кад сам већ будан.

ИНГРИД: *(узме од Петера њајир који он држао у руци, прелети погледом)* Зато и не можеш да спаваш.

ПЕТЕР: Није због тога.

ИНГРИД: Ни ја не би могла, да читам ово пре него што легнем...

Врати му њајир.

ПЕТЕР: Ма није то. Легнем у кревет и осетим... то је та киша, киша ми јебе мајку. Легнем и осетим неку нервозу, врте ми се... глупости ми се врте по глави и пун сам... неког... неког беса.

ИНГРИД: Каквог беса, шта ти је?

ПЕТЕР: Ма не знам. Глупости. Киша.

Пауза.

ИНГРИД: Не разумем те.

ПЕТЕР: Јел сигурно ниси носила ту огрлицу нигде?

ИНГРИД: Какву... Петер. Јел стварно сад тренутак да причамо о томе?

ПЕТЕР: Не знам, покушавам да схватим како је нестала... Звао сам Марушу да дође.

ИНГРИД: Молим те пусти Марушу на миру.

ПЕТЕР: Морао сам и са њом да поразговарам. Размишљам да ли нам још нешто недостаје али не могу... не знам...

ИНГРИД: Па шта ти пада на памет, да нас Маруша поткрада? Маруша, Петер?

ПЕТЕР: Шта да мислим? Хоћеш ти молим те да ми објасниш где је могла да нестане?

ИНГРИД: Кога брига за огрлицу Петер!

ПЕТЕР: Мене брига! Мене! Шта је ово, јебена... јебена... железничка станица, да људи тако долазе како хоће и односе шта хоће!? Не могу то да... не могу да поднесем да, да, да ствари тек тако... да једноставно... несталу. Ствари не могу да нестану, то се једноставно не догађа! Ствари не могу да... да... једноставно да испаре, да се дематеријализују. Онда може мислим, било шта да... *(пауза)* Уморан сам.

Пауза.

ИНГРИД: Дођи у кревет, молим те.

ПЕТЕР: Не могу да замислим како је овим људима. Да... да само тако оставиш све и кренеш, не знаш ни сам где. И где год одеш сви те гледају... тим... истим очима. *(показује иаиир који му је Инјриг дала назад)* Са овим малим сам причао једно сат времена. Имаш ту фотку његову са друге стране. *(покаже јој, она иледа фошографију)* Ахмед. Он нас је сликао, види. Већ два месеца чека у том прихватном центру у Босни да му се отац придружи. А њега нема. Нестао, не зна се шта му се догодило, да ли је још жив.

ИНГРИД: *(пауза)* Хеј. Петер. Љубави. Дођи са мном.

ПЕТЕР: Иди ти, сад ћу.

ИНГРИД: Немој дуго, молим те.

ПЕТЕР: Нећу.

Инјриг иољуби Петера иа се враћи у сјаваћу собу. Петер још неко време иледа иаиире, иа одустане. За-

мишљено их сложи у фасциклу. Огнесе фасциклу до ормана да је сјава унуира, али онда иочне манично да иретражује намеишај – комоду, орман и остала места на којима би могла да буде нестала огрлица. Истјреса садржај фиока на иод, итражи. Не усјева да је нађе.

ПЕТЕР: У пичку јебену материну....

Петер одустане, оде до ирозора. Ошвори ирозор, слуша звук кише.

.....

ПЕТЕРОВА МАМА: Петер. *(пауза)* Петер, јел ме чујеш?

.....

Дневна соба Петера и Инјриг.

Петер сјаји код ирозора, остали су за сјаолом. Вечера се ближи крају.

ДАВИД: Но, хајде да наздравимо. Петер!

ИНГРИД: Чекај да сипам! Софи хоћеш и теби да сипам мало белог?

СОФИ: Само капљицу.

ДАВИД: Ево. За људе који долазе *(иомази Софи сјаомак)* и за оне коју већ дуго са нама, да оваквих вечери буде још пуно, да буде весела и љубави и у овом сутону света. Живели Петер!

ПЕТЕР: Живели.

СОФИ: Каква бумерска здравица Исусе боже.

ДАВИД: Нисам ја бумер, о чему причаш, ја сам генерација икс.

Инјриг и Софи се смеју.

ИНГРИД: То ти је та неодољива потреба старог мушкарца да страх од сопствене пролазности пројектује на свет.

ДАВИД: А, не, не. Око тога нисте у праву. Ја своју смрт умем да мислим. Како ти то кажеш Софи, кад је неко једном ногом у... овом... како оно кажеш?

.....

ПЕТЕРОВА МАМА: Јел чујеш? Петер?

Пејтер је погледао на оде на столу у дневној соби.

.....

Пејтер се придружи осталима за столом.

СОФИ: Да су неки људи на неки начин само једном ногом у животу.

ИНГРИД: (Софи) Не да су као болесни него да мисле...

ДАВИД: (Пејтеру, тихо) Јеси океј?

Пејтер климне главом. Трља зглоб.

СОФИ: Више се односи на врсту присуства у животу. Једном ногом си у једном, другом у другом свету. То наравно не значи да је у питању нека пасивна или неодређена позиција. Баш напротив, будан си, радознао. Постојиш у исто време у оба света. Бабиш се нечим што иако није стварно, има најреалније могуће консеквенце...

ИНГРИД: Свиђа ми се та идеја. Пауза.

ДАВИД: Само да нам буде јасно, све време се прича о мени.

ПЕТЕР: Наравно.

СОФИ: Убићу се.

ДАВИД: Ја сам то тако разумео, да причамо о томе колики сам цар.

Смеју се.

.....

ДЕТЕКТИВ: Господин Винклер?

ПЕТЕР: Ја сам, да.

ДЕТЕКТИВ: (рукују се) Лоренз Хас, драго ми је. Извините што касним.

Мали ресторан на улазу у Вилах.

Детектив седне за сто прекопута Пејтера.

ПЕТЕР: Хвала што сте нашли времена да се видимо. Препоручио ми вас је пријатељ, Давид Лехнер.

ДЕТЕКТИВ: Због господина Лехнера сам и дошао да се видим са вама, да видим ако могу некако да вас по-

саветујем али као што сам вам рекао и преко телефона, ту заправо нема пуно тога што може да се уради.

Приђе им конобар.

КОНОБАР: Господин би...

ДЕТЕКТИВ: (Пејтер) Јесте планирали да...

ПЕТЕР: Не, не, ја сам већ ручао.

ДЕТЕКТИВ: Неће вам сметати да ја нешто поједем...

ПЕТЕР: Не, не, слободно...

ДЕТЕКТИВ: Морам да искористим, имам одмах следећи састанак, на крају нећу ни стићи да једем...

ПЕТЕР: Слободно.

ДЕТЕКТИВ: (конобару) Кажите ми молим вас, да немате можда још ону роловану пилетину?

КОНОБАР: Да, дакле једну порцију роловане пилетине...

ДЕТЕКТИВ: О томе сањам. Сањам ту роловану пилетину. И дајте једну цезар салату.

КОНОБАР: Роловану пилетину и цезар салату?

ДЕТЕКТИВ: И пола литре белог...и донесите флашу раденске.

КОНОБАР: То би било све?

ДЕТЕКТИВ: Хвала.

Детектив сачека да се конобар удаљи на страни.

ДЕТЕКТИВ: Јесте јели некад овде? Храна је врхунска.

ПЕТЕР: Зашто мислите да не можете да ми помогнете? Платићу колико треба, то није проблем.

ДЕТЕКТИВ: Није у питању новац, ја ћу вам новац драге воље узети, али код оваквих случајева немамо одакле ни да почнемо.

ПЕТЕР: Код „оваквих случајева“...?

ДЕТЕКТИВ: Видите, ја углавном истражујем неверства. Укратко, мужеви ми плаћају да им доставим доказе да их њихове партнерке варају. Код таквих примера ствар може лако да се истражи и да се докаже кривица, ако постоји, а наравно да увек постоји. Видите, ако неко има аферу, у питању је континуирана

ствар, бар код ових ситуација за које људи траже моју помоћ. У питању је нешто што се понавља, што је дакле могуће посматрати. Код вас са друге стране, ја не знам. Ово је тешко истражити ако нема ни трагова обијања, нити је било шта друго нестало... то би могао да узме само неко ко има приступ стану. Или је ваша жена то негде оставила па из неког разлога не може то са вама да подели.

ПЕТЕР: Инсинуирате да ме жена вара?

ДЕТЕКТИВ: Не, не, само причам о својој пракси. Не, далеко од тога, о вашој жени немам никакво мишљење. *(крајика њауза)* А у каквим сте односима са њом у последње време, ако смем да питам?

ПЕТЕР: У добрим. У одличним. Ма мислим, какве то сад има везе? Мени треба конкретна помоћ око конкретне ствари.

ДЕТЕКТИВ: *(њауза)* У контакту сам са неколико полицијских доушника са којима сам остао у вези кад сам напустио полицију, могу да видим да ли су чули нешто. Где ви живите?

ПЕТЕР: У Гурличу.

ДЕТЕКТИВ: У Гурличу? *(погледа га, замисли се)* Можда би ипак могли да уградимо пар камера.

ПЕТЕР: Зашто?

ДЕТЕКТИВ: *(њауза,гледа га)* Тако, за сваки случај. *Петеру звони шелефон. Он устане да се јави.*

.....

ПЕТЕР: *(звони му шелефон)* Хало?

Петер је на њустом паркингу. Пада киша. Ноћ је. Мало даље свейли реклама за сујермакеи.

УРЕДНИК: Петер ти си?

ПЕТЕР: Да?

УРЕДНИК: Шта се догађа? Петер, Улрих овде.

ПЕТЕР: Здраво Улрих.

УРЕДНИК: Шта се догађа?

ПЕТЕР: Зашто?

УРЕДНИК: Зато што си нестао Петер, не могу данима да те нађем.

ПЕТЕР: Како сам нестао?

УРЕДНИК: Где си сад? Где се налазиш?

ПЕТЕР: Ту сам... *(гледа око себе)* На неком паркингу. Код... *(гледа)* поред Лидла.

УРЕДНИК: Шта радиш на паркингу у пола ноћи?

ПЕТЕР: Треба... да се нађем са једним човеком. Има неке битне информације.

УРЕДНИК: *(њауза)* Петер је л' знаш да је прошле недеље био рок за текст? Крис је овде у редакцији, пизди, мислио је да га основа текста већ чека ту. Сви су у паници. *(њауза)* У озбиљном смо проблему Петер, не знам шта да радим.

Петер је приметио младог мушкарца, чефура у кишној јакни са великом каиуљачом који стоји мало даље на улици и гледа га.

УРЕДНИК: Не можемо више да те чекамо. Текст је већ најављен у онлине издању, фотке од Филис, све. Петер шта се дешава с тобом? Ваша репортажа нам је...

ПЕТЕР: *(гледа чефура)* Јавићу ти се касније.

УРЕДНИК: Петер не прекидај везу. Чујеш!

Петер прекине везу.

ПЕТЕР: Јакоб?

Чефур га гледа и ћути.

ЧЕФУР: Шта је?

ПЕТЕР: Рекли су ми да...

ЧЕФУР: Шта 'оћеш?

Пауза.

ПЕТЕР: Јеси ти Јакоб?

ЧЕФУР: Шта брe 'оћеш? Шта ме гледаш? Ајде одјеби.

Петер се удаљи без речи. Гледа около по улици да види да ли је још неко. Када се увери да је још једина особа у близини, поново приђе младом мушкарцу.

ПЕТЕР: Ја се извињавам што гњавим, али рекли су ми да би овде требало да...

Тии приђе Петеру и без речи ја удари из све снаге у стомак. Петер падне на земљу.

ПЕТЕР: Не! Немој! Шта ти је?

Чефур се осврне да види да ли ја неко види, ја њурне нојом Петера.

ЧЕФУР: Вади новчаник. Ајде брзо. Дај. (*Шућне Петера*) Ајде!

ПЕТЕР: Ево, стани. Стани! (*вади новчаник, отвори ја и крене да вади паре али му тии узме новчаник*) Чекај ту су ми сва документа! (*тии се врати и шућне ја још једном*) Немој! Молим те!

Тии узме паре ја баца новчаник Петеру у лице и оде. Петер се њолако усјрави, али остјане још мало да се-ди на њоду. Брише крв са лица.

.....

ГЛАС: Ко је био тај човек? (*њауза*) Тај који вас је претукао.

ПЕТЕР: (*брише крв*) Не знам.

ГЛАС: Јесте га видели опет?

ПЕТЕР: Не.

ГЛАС: Је л' вам у том тренутку пало на памет да одете опет у полицију?

ПЕТЕР: Није!

.....

Паркин и сјред Лигла.

Петер њолако усјане са њода. Мокар је.

.....

Петерова мама њије вино и њуши цитареју за цитарејом.

ПЕТЕРОВА МАМА: Свет је божје игралиште Петер. Ти мислиш да се играш, да скачеш по барама, да хваташ жабе, укратко да си ти тај који посматра свет, али уствари си ти тај ко је посматран. Сваки корак ко-

ји направиш, гледа те стотине очију. (*њауза*) Ниси то приметио? (*њауза*) Сваки корак који направиш у овој вукојебини од града, неко то евидентира. Неко то види. Имају мале црне свешчице у које записују сваки корак који направиш. Јеси то знао?

ПЕТЕР: Не верујем да је то истина мама.

ПЕТЕРОВА МАМА: Погледај на шта личиш. Јеси прао руке?

ПЕТЕР: Нисам.

ПЕТЕРОВА МАМА: Знам да ниси. Иди опери руке, треба да вечерамо.

ПЕТЕР: Пустите ме на миру.

ПЕТЕРОВА МАМА: Како то причаш са мном Петер, јеси полудео? Петер?

ПЕТЕР: Извини мама.

ПЕТЕРОВА МАМА: Иди опери нос, види се на шта личиш. Играо се, мало сутра се играо...

Петер одлази да се умије.

ПЕТЕРОВА МАМА: И научи се једном да је прање руку прво што човек уради када уђе у кућу.

Петер њере руке. Гледа се у ојлегалу. Чује се зујање неке машине... сијалице или фрижидера. То њраје.

.....

Инјрид се њриближи вратиима кујатила. Причају кроз затворена вратија.

ИНГРИД: Јеси у купатилу?

ПЕТЕР: Ти треба...

ИНГРИД: Не, не. Хтела сам само да ти кажем да крећем на посао. Немој да заборавиш да укључиш машину. Наместила сам програм и све.

ПЕТЕР: Океј.

Инјрид крене, ја се врати.

ИНГРИД: Петер?

ПЕТЕР: Да?

ИНГРИД: Молим те престани.

ПЕТЕР: Шта.

ИНГРИД: То са огрлицом. Само престани. Оптерећујеш безвезе и себе и мене.

Ингрид оде. Петер сиваи лице под воду. Умива се.

.....

Петер се умива у WC-у малој прљавој бара. Пријучено се чује музика. Сиварија white trash жена сивоју наслонена на зид поред лавабоа. Петер се ширецине кад је примети.

МАРТА: Јел ти добро пријатељу?

ПЕТЕР: Добро ми је.

.....

ПЕТЕРОВА МАМА: Ову земљу су уништили људи као што је твој отац. Остали су само зидови. Свуда само зидови. То је нешто што не може да им се приговори, зидове умеју да одржавају. Он је један од њих, твој отац. И не крије, поносан је на то. Твој отац стварно воли ову земљу, замисли. Поносан је на те... машине, аутомобиле... на те зидове. И стално, јеси то приметио, људима стално шаље те... те домољубиве разгледнице на којима су говњиве планине. Јеси то приметио? Чујеш, Петер? (*пауза*) Петер? Петер, шта радиш толико у купатилу?

.....

У WC-у малој бара.

МАРТА: Надам се да ниси узимао пиће од оне Јеврејчине.

ПЕТЕР: Молим?

МАРТА: Онај Жидов са којим си причао, код шанка. Ули.

ПЕТЕР: Шта с њим?

МАРТА: Силовало ме. (*Петер је погледа*) Хтео је да ми плати за јебање па кад нисам хтела ставио ми нешто у пиће.

ПЕТЕР: Када? Сада?

МАРТА: Ма не, пре сто година. Прљаво Јеврејчина.

Петер је погледа, не зна шта да каже.

МАРТА: На крају није хтео ни паре да ми да па сам га избола ножем.

ПЕТЕР: Океј.

Петер крене напоље из WC-а.

МАРТА: Чисто да знаш. Да не кажеш да те нисам упозорила.

Петер се враћи назад.

ПЕТЕР: Знаш ко је Јакоб?

МАРТА: И бенд смо имали, пре сто година. Кака пичка сам ја била, пријатељу, ти то не можеш да замислиш. Значи не можеш да замислиш. Ја на басу, ноге до овде, допичњак, сиса, све гитару је свирао Франци (*насмеје се*) Ха! Франци... Михаел на бубњевима...

ПЕТЕР: Са Јакобом си свирала у бенду?

МАРТА: Ко је Јакоб?

ПЕТЕР: Кажеш да сте имали Јакоб, рекли су ми да долази овде.

МАРТА: Матори Јокел?

ПЕТЕР: Јакоб.

МАРТА: Јокел што има стаклено око? Нико га не зове Јакоб. Шта ће ти? Јеси пандур?

ПЕТЕР: Нисам.

МАРТА: Нико не воли пандуре.

ПЕТЕР: Нисам пандур. Морам да га питам нешто, рекли су ми да би он могао да зна.

МАРТА: Јокел је сумњив тип, не би се ја превише с њим уплитала. Свима дугује паре.

ПЕТЕР: Знаш где живи?

МАРТА: (*после паузе*) Шта оћеш ти? Одакле си?

ПЕТЕР: Одавде.

МАРТА: Одакле „одавде“?

ПЕТЕР: Из Клагенфурта.

МАРТА: (*гледа га*) Ниси ти одавде. Нисам те никада пре видела.

ПЕТЕР: Клагенфурт није само ова овде рупчага.

МАРТА: Која рупчага?

Пауза. Гледају се.

ПЕТЕР: Овај бар, није битно.

МАРТА: (*пауза*) Шта си ти, неки фини? Не одговара ти угоститељски објекат?

ПЕТЕР: Јел знаш да ми кажеш како да нађем Јакоба?

МАРТА: Јокел. Рекла сам ти да га нико тако не зове.

ПЕТЕР: Јокел, Јакоб, боли ме баш курац како га ко зове! Морам да га нађем, разумеш?

Пауза. Жена га гледа и ћути.

МАРТА: Гњавиш, знаш? Неко ће те избости ножем ако наставиш да гњавиш. Овде свака будала носи нож са собом.

Петер бесно изађе из WC-а.

Код шанка је музика мало тласнија али и даље не превише тласна за разговор. Неколико људи седи за шанком, двојица играју шакадо.

Сви гледају Петера.

ПЕТЕР: У чему је проблем?

УЛИ: У реду је матори, само полако.

ПЕТЕР: Шта гледате?

УЛИ: Седи попиј нешто. Хоћеш још једно пиво?

ПЕТЕР: Ули, јел?

УЛИ: Да.

Петер га крајко само гледа.

ПЕТЕР: Не, океј сам.

УЛИ: Јел те Марта смарала?

ПЕТЕР: Молим?

УЛИ: У WC-у. Јел била нека жена тамо?

ПЕТЕР: Да.

УЛИ: Марта, локална будала. Јел ти причала неке глупости у вези мене? (*Петер га само гледа*) Жена је...

на своју руку. Има неку параноичну теорију о свакоме, попуцала ти је она одавно.

ПИЈАНАЦ: Сипај још једно.

Сипа њијанцу вино из тласичној канисџера од три литре у обичну чашу од два деци.

УЛИ: (*док сипа*) Али шта да радиш, човек не може да, што се каже, да бира клијентелу, у овој економији каква је. Још је добро да људи и имају времена и пара да се мало опусте.

Петер приђе шанку.

ПЕТЕР: Је л' може само чаша воде...

ПИЈАНАЦ: (*прекине га*) Каже, знаш шта каже. Каже, пази, каже, она мени је л', каже оће да иде у Икеу. Ја кажем, кажем кога молићу лепо? У Икеу, каже. Шта ћеш у Икеи, пази, из... из... из чиста мира, тако седимо, и гледамо нешто и она каже оћу да ме водиш у Икеу. Какву бре Икеу јеси ти, јеси полудела жено који је теби курац каква Икеа шта ћеш тамо, каже, пази то, каже оћу да купим ноћни ормарић. *Петер гледа њијанца. Пијанац му узврати њоћлед. Свира аустријска њоћ музика.*

УЛИ: Ноћни ормарић?

ПИЈАНАЦ: Ноћни ормарић.

УЛИ: Па добро, жени треба ноћни ормарић.

ПИЈАНАЦ: Хоћеш сад и ти да ме јебеш, шта?

УЛИ: У чему је проблем?

ПИЈАНАЦ: Је л' треба да се свађамо ти и ја?

УЛИ: Мицке, одмори мало.

ПИЈАНАЦ: Ма набијем ја тебе мало на курац Ули, знаш.

УЛИ: Ајде иди седи, видиш да причам с човеком.

ПИЈАНАЦ: Шта мислиш, да ја серем паре? Јебала те Икеа. Набијем те на курац.

Пијанац узме своју чашу и крене назад ка свом грушћиву.

ПИЈАНАЦ: (*док одлази, у њоћу-тласу*) Јеврејчино прљава.

УЛИ: Шта си рекао, хоћеш да попијеш још нешто? Матори. Чујеш?

.....

Дневна соба Петера и Ингрид.

Петер њледа снимака сигурносне камере. На екрану се види дневна соба Ингрид и Петера. Укључен је ноћни режим снимања. Снимак трећери, није најбоље квалитетна, али и онако се ништа брзо на њему не дешава.

Петер бриже екрану. Узме гаљински, седи и њледа. Ништа се не дешава. Премошава снимака.

.....

Шанк малој њрљавој бара.

УЛИ: Је л' ми верујеш да си ти прва особа коју сам упознао да живи у Гурличу. Овде долазе углавном локалци. Где си, тамо негде код језера?

.....

Дневна соба Петера и Ингрид.

ПЕТЕР: (њледа видео, њремошава) Да.

.....

Шанк малој њрљавој бара.

УЛИ: То је крипи крај. Кад год се возим кроз те делове града око језера, ништа ми није јасно. Шта је то, матори, неко викенд насеље... пустош, нека... зомби апокалипса... Ништа ми није јасно. Ко да сам ушао у сет за неки филм. Крипи, матори. (њауза) Али имате јако лепо цвеће, баште генерално. Сасвим у реду. Лепо вам успевају хорџензије.

.....

Дневна соба Петера и Ингрид.

Петер устане, шета се лево-десно по соби, размишља, њледа снимака.

.....

ГЛАС: Јел сте нешто видели на снимку?

ПЕТЕР: Прво не.

ГЛАС: А после?

ПЕТЕР: После јесам. Ингрид.

ГЛАС: Ингрид?

ПЕТЕР: Да.

ГЛАС: Шта је радила?

Пауза.

.....

Снимака још увек иде.

.....

Дневна соба Петера и Ингрид.

ДАВИД: (на њросценију) Е Петер, дођи за час. Је л' могу овде да запалим?

ПЕТЕР: Да.

ДАВИД: (њали џитареџу) Јеси океј?

ПЕТЕР: Не. Нисам океј. Нешто сам, не знам... Погубљен.

ДАВИД: Добро, мало смо и попили. Сад ћемо и ми да кренемо, већ је касно. Него слушај, треба ми савет... (осврће се да види да ли ја жене чују) у вези Софи.

ПЕТЕР: Кажи.

ДАВИД: Она би... да се селимо, добила је неку понуду за посао... није неку, одличну понуду, са Бехер института у Лајпцигу. Реално, ја бих могао да смањим број предавања па да првих пар година путујем тамо вамо, а онда да видим да се и ја пребацим... Ни са клинцима то не би био проблем, Сара пуни седамнаест, није да сам јој сад нешто мега потребан...

ПЕТЕР: Шта је онда проблем?

ДАВИД: Софи је... ма млада је, све је интересује. Још увек је у тим годинама када мисли да... може све. Плашим се шта ће да буде када је живот тресне као што мора да се деси. Плус шта ја да радим са новим дететом у новом граду Петер, без мојих, без пријатеља? Тамо немамо никог а мени је и овако... мислим, за Сару и Кристијана су помагали и моји и Лаурини. Шта ћу тамо да радим сам, разумеш...

Нисам више у тим неким... авантуристичким годинама. У Бечу ми је лепо...

ПЕТЕР: *(као да ја не слуша)* Треба ми... треба ми...

За шренућак се погледају, Петергледа Давида, ја цицаретију коју Давид гржи у руци, ја ојети Давида. Онда му узме цицаретију из руке. Повуче пар димова. Давид ја све времегледа у чуду јер зна да Петер не пуши.

ПЕТЕР: Колико је ово одвратно... *(повуче још један дим ја враћи цицаретију Давиду)* Је л' ти уопште хоћеш то дете?

ДАВИД: *(збуњено јагледа)* Мислиш да сам се зајебао? Јесам се зајебао Петер? *(Петер не одговара)* Зајебао сам се. У пичку материну, зајебао сам се.

ПЕТЕР: Какав си ти кретен.

ДАВИД: Које срање, ух. Шта сад да радим. О фак, зајебао сам се. Матер му јебем шта сад да радим... *(јауза)* Петер ја њој не могу сад да кажем да ја нисам спреман да... она ће ме убити.

ПЕТЕР: Можда и треба да те убије.

ДАВИД: Не зајебавај ме, озбиљан сам.

ПЕТЕР: Не знам шта очекујеш да ти кажем.

ДАВИД: Истину.

ПЕТЕР: Ок ти си морон. Требало би те хемијски кастрирати, из хуманитарних разлога.

ДАВИД: Добро сад... немој сад и ти да сереш.

ПЕТЕР: Тражио си истину.

ДАВИД: Лако је теби да сереш кад ти је живот савршен. Буквално.

ПЕТЕР: Имам савршен живот.

ДАВИД: Фали ти само Волво.

Петер шрља зглоб десне руке. Софи и Ингрид им приђу.

СОФИ: Где сте ви нестали?

ДАВИД: Еее мачак. На цигарету, мало мушке приче, аутомобили, фудбал, политика.

СОФИ: Хоћемо да крећемо полако?

ИНГРИД: Још увек пљушти?

ДАВИД: Супер за вожњу, а Софи?

СОФИ: Снаћи ћу се.

ИНГРИД: Не подносим овакву кишу. Лети падне озбиљан пљусак али се онда заврши и крај. Ово изгледа као да ће да траје недељама.

СОФИ: Одвратно.

Петергледа екран на ком иде снимак. Давид узима јакну, даје кацић Софи.

СОФИ: Супер да смо се упознали. И хвала на вечери.

ИНГРИД: И мени је баш драго, Софи.

ДАВИД: Чујемо се онда матори, да пробамо да не прође опет шест месеци...

ПЕТЕР: Како си ме то назвао?

ДАВИД: Молим?

ПЕТЕР: Матори, рекао си ми матори.

ДАВИД: Да... Океј... Шта хоћеш да кажеш?

ПЕТЕР: Ти никада не говориш „матори“.

Давид и Ингрид се погледају.

ДАВИД: То сам, не знам, покупио сам негде, какве везе има?

ПЕТЕР: *(јауза, приметити да ја свигледају)* Ма нема везе... *(насмеје се)* Извини, уморан сам.

ДАВИД: *(покуша да се нашали)* Превише се дружим с младима матори, немам појма.

СОФИ: Добро, ајде идемо.

ПЕТЕР: Видимо се.

ДАВИД: Ајде, одмори.

Зајрле се.

ИНГРИД: Ђао Софи. Пажљиво на путу.

СОФИ: Хвала, ђао.

Давид и Софи оглазе. Петер и Ингрид се враћају у дневну собу.

ИНГРИД: Ух. Треба ми музика.

Инџриг одлази до музичке линије и њојача музику.

ПЕТЕР: (*џауза*) Давид је у тоталном расулу. А и напоран је у пичку материну. Шта ми је све напричао, то је... Морам да се видим са њим један дан. Можда одем до Беча, и онако морам код рачуновође.

Инџриг љриђе Пеџеру и њочне да џа љуби.

ПЕТЕР: Хеј.

Инџриг секси љлеше њоред Пеџера.

ИНГРИД: Требаш ми. Сад.

ПЕТЕР: (*насмеје се*) Пијана си.

ИНГРИД: Нисам пијана, мислим јесам пијана, али нема везе са тим... Само ми требаш...

Почну сџрасно да се љубе.

Музика све више љрелази у злослуџну музику / drone synth.

.....

На екрану се њојави силуеџа која као да је окренуџа у смеру камере (у смеру Пеџера и Инџриг).

.....

Пеџер заусџави Инџриг. Очиљедно му није до секса.

ПЕТЕР: Стани. Ингрид.

Инџриг се заусџави.

ИНГРИД: Шта је. У чему је проблем.

ПЕТЕР: Уморан сам, извини.

ИНГРИД: Какве везе има, викенд је.

ПЕТЕР: Знам али... Давид ме је убио у појам, стварно немам снаге да живим.

ИНГРИД: Недостајеш ми.

ПЕТЕР: И ти мени.

Инџриг узме део судова и однесе у кухињу.

.....

Пеџер љримеџи љромену на снимку. Узбуђено љриђе екрану. Наџеџо љосмаџра. На снимку се одједном,

из уџла из коџ се снима, њојави Инџриг и оде у љравцу силуеџе. Силуеџа и Инџриг несџану из кадра. Пеџер љремоџа назад, њоново џледа. Премоџа њоново. И њоново. И њоново.

Мрак.

.....

Свеџло.

Звук кише. Пеџеру звони џелефон. Он се јави.

ИНГРИД: Петер, зашто се не јављаш? Где си?

ПЕТЕР: (*џледа око себе*) Не... не знам. Негде...

ИНГРИД: (*љрекине џа*) Како не знаш?

ПЕТЕР: Не знам, мрак је. У шуми сам...

ИНГРИД: У каквој шуми Петер? Шта радиш у шуми?

Мрак.

.....

Свеџло.

Шума.

Пеџер удара љесницом човека који лежи на њоду. Пљушџи киша. Пеџер удара. И удара. И удара.

У једном љренуџку љресџане. Заусџави се, задихан, наџнуџ над човеком који лежи на њоду.

.....

Ули за шанком у свом кафићу.

УЛИ: Јокел? Знам Јокела, он ти је из Sankt Andrä. Философ (*насмеје се*) Шта ће ти Јокел?

Мрак.

.....

Неки шлатер из сегамдесеџих. Сџора fade-in свеџла.

Трџезарија Пеџерових родиџеља. За сџолом седе и вечерају Пеџеров оџац, Пеџерова мајка и Пеџер. Пеџерова мајка је љијана. На радију свира неки шлатер из сегамдесеџих.

МАЈКА: Опет су га тукли. Петера.

Оџац њоџледа Пеџера.

ТАТА: Јел то истина Петер?

Петер ћуши.

ТАТА: Петер?

ПЕТЕР: Пао сам.

МАЈКА: Имао је крвав нос кад је дошао из школе.

Петер му не узврати поглед, све време погледа у шањир и једе. Наставе га једу у тишини.

ОТАЦ: Додај ми молим те со.

Петерова мајка му дога со.

ОТАЦ: Јеси видела кад си ишла у радњу, Милерови су купили нов ауто.

МАЈКА: Не.

ОТАЦ: Аудија.

МАЈКА: Нисам видела. *(пауза)* То је скуп ауто?

ОТАЦ: Један од новијих модела, да.

Пауза.

МАЈКА: Одакле им паре?

ОТАЦ: Не знам. Можда су наследили нешто.

Пауза.

МАЈКА: Лаурина мајка умире већ сто година.

ОТАЦ: Мислиш да јој је умрла мајка?

МАЈКА: Не би ме чудило. Болесна је већ... одувек.

Пауза. Једу.

ОТАЦ: Од чега је била болесна?

МАЈКА: Молим?

ОТАЦ: Лаурина мајка.

МАЈКА: Не знам. *(пауза)* Нешто с плућима. Не би ме чудило да је рак.

Пауза.

МАЈКА: Они имају рак у породици. Колико се сећам, тетка јој је умрла од рака, зар не?

ОТАЦ: Не знам.

МАЈКА: Панкреас, да. За месец дана је нестала.

Пауза.

ОТАЦ: Ваљда би нам рекли. Да је била сахрана, мислим.

Пауза.

МАЈКА: Не верујем.

Пауза.

ОТАЦ: Јеси опет пила?

Петерова мајка посматра Петеровој оца без одговора. Он јој удари шамар па настави да једе.

ОТАЦ: *(пауза)* Одвратна си кад пијеш.

Вечера се наставља као да се ништа није догодило. После некој времена Петер заврши са јелом. Устане и узме свој шањир, однесе га у кухињу. Спусти шањир у судоперу и остане за шренушаком у шој пози. Музика још увек свира са радија.

.....

Кухиња у стану Петера и Ингрид. Пре десетак година.

ИНГРИД: Хеј!

Петер је погледа.

ИНГРИД: Волим те. Знаш?

ПЕТЕР: Знам.

ИНГРИД: Не знаш.

ПЕТЕР: *(насмеши се)* Знам срце.

ИНГРИД: Не знаш. Погледај ме. Хеј. Волим те. Волим те. Волим те.

Петер се насмеје. Зајрли је.

ИНГРИД: Ово је био само први покушај. Сећаш се да су у клиници рекли да се не надамо превише, да први ретко када успе.

ПЕТЕР: Знам, само...

ИНГРИД: *(прекине га)* ... Си се ипак мало понадао. Знам, и ја сам.

ПЕТЕР: Ма не знам, нисам очекивао да ме то толико...
Имам неки глуп осећај да...

ИНГРИД: Шта, срце?

ПЕТЕР: Ма да сам ја некако крив...

Трља зглоб десне руке.

ИНГРИД: Петер... Хеј. Нема ту кривице, то је само биологија. Они и онако не знају још увек у чему је проблем. Петер... (*крајка пауза*) А јел би ти хтео да идеш са мном негде да плешемо? А? Љубави... Зови и Томија да нам нешто заврши... Ајде, мислим да нам стварно треба да се мало опустимо, да плешемо... (*смешка се, љуби ја*) Па прављење деце није само посао, господине Винклер...

Петер је погледа, насмеје се.

ПЕТЕР: Сад баш не би требало да пијемо...

ИНГРИД: Шта ти је са руком?

ПЕТЕР: Шта...

ИНГРИД: Рука, стално трљаш тај зглоб...

ПЕТЕР: Не знам, боли ме, зашто?

Пауза. Ингрид гледа Петера.

.....

Кухиња Петера и Ингрид. Данас.

ПЕТЕР: Ингрид? Зашто ме гледаш тако?

ИНГРИД: Је л' ти мене уопште слушаш?

ПЕТЕР: Молим?

ИНГРИД: Шта је са тобом?

ПЕТЕР: О чему причаш?

ИНГРИД: Јеси чуо било шта од онога што сам ти рекла?

ПЕТЕР: Ингрид?

Пауза.

ИНГРИД: Хоћеш ли ми одговорити?

ПЕТЕР: Шта?

ИНГРИД: Како шта? Зашто се понашаш као посесивни лудак!

ПЕТЕР: Ингрид...

ИНГРИД: Као лудак!

ПЕТЕР: Јел не би требало?

ИНГРИД: Ти ниси нормалан. Ти си полудео!

ПЕТЕР: Јесам полудео? Јесам полудео?

ИНГРИД: Ниси нормалан.

ПЕТЕР: Ако сам луд, а можда и јесам, признајем, можда сам стварно полудео, али ако јесам, онда си ме ти таквим направила.

ИНГРИД: А ја сам крива, јел?

ПЕТЕР: Добро хоћеш да ми објасниш оно шта сам видео?

ИНГРИД: Петер одакле ти идеја да уградиш камеру! У чему је ствар? Објасни ми.

ПЕТЕР: Мислиш да је то најважније у овом тренутку? Да ти објашњавам мотиве за уградњу камере?

ИНГРИД: Шта је најважније? Шта је најважније? Да ти се правдам због твојих параноидних јевених будалаштина? Откуд ти идеја да уградиш то срање Петер!

.....

Петерова мајка устане од стола, узме свој и шањир Петерове оца, однесе их у кухињу и сиуси у судоуеру. Петер је испраиши погледом. Она сииа још чашу вина и поије је на екс.

.....

Кухиња Петера и Ингрид.

ИНГРИД: Петер? Јел ти мене уопште слушаш?! Шта се са тобом дешава?

ПЕТЕР: Уградио сам камеру јер нам ствари нестају из куће и јер сам добио такав савет од двоје различитих професионалаца, океј? Хоћеш сада молим те да ми објасниш то што сам видео?

ИНГРИД: Не могу више. Идем код Кларе на пар дана. Не могу више да поднесем ово.

ПЕТЕР: Како хоћеш.

Пауза. Гледају се.

ИНГРИД: Шта тражиш? Шта ти тражиш? Рекао си ми да ћеш престати.

ПЕТЕР: Ингрид...

ИНГРИД: Обећао си ми, Петер. Шта тражиш?

ПЕТЕР: Ингрид, погледај видео.

ИНГРИД: (*гледа ја, крајшка пауза*) Дај, ајде пусти.

Петер узме даљински и пусти снимак.

ПЕТЕР: Видиш?

ИНГРИД: Шта?

ПЕТЕР: Ко је то?

ИНГРИД: Јел ме ти зајебаваш?

ПЕТЕР: Ово си ти. Мене занима ко је то. (*премошта, по-каже на екрану на сенку*) Ја то вече нисам био дома.

Петер премоштава снимак. За то време Ингрид узима неколико снимка, спрема се за одлазак.

ПЕТЕР: (*примети да се она пакује*) Шта радиш...

ИНГРИД: Не могу. Само ме пусти.

ПЕТЕР: Стани...

ИНГРИД: Пусти ме Петер.

ПЕТЕР: Ингрид.

ИНГРИД: (*илаче*) Пусти ме молим те!

Петер гледа Ингрид како се пакује.

.....

ГЛАС: Када сте је последњи пут видели?

ПЕТЕР: Молим?

ГЛАС: Ингрид. Када сте се последњи пут видели са њом?

Пауза.

ГЛАС: Шта сте видели на снимку?

ПЕТЕР: Неко је био ту. У стану.

ГЛАС: Да ли постоји могућност да сте то били ви?

ПЕТЕР: Ја нисам био ту то вече.

ГЛАС: Јесте сигурни?

ПЕТЕР: (*пауза, па бесно викне*) Да, сигуран сам!

Пауза.

ГЛАС: Господине Винклер, нема потребе да подижете глас.

.....

Дневна соба Петера и Ингрид.

ИНГРИД: Петер.

Ингрид се сјаковала. Окрене се још једном да погледа Петера па изађе.

ИНГРИД: Доведи се у ред, молим те. Молим те.

Ингрид изађе најоље.

.....

Петеру звони телефон. Он прекине позив. Гледа телефон.

.....

АХМЕД: Give me your phone.

Мирански центар на босанско – хрватској граници. Пада киша. Ахмед је момак од дванаест година.

ПЕТЕР: Sorry?

АХМЕД: Your phone. Can I see?

Петер му да телефон.

АХМЕД: Is Iphone, no?

ПЕТЕР: Yes.

АХМЕД: I have shitty phone, no good.

Дечак испитује телефон, Петер га гледа.

ПЕТЕР: Ахмед, по?

АХМЕД: (*и гађе гледа телефон*) Yes. I take one picture, okay?

ПЕТЕР: Sure.

Ахмед фотографише, прво себе, па онда и грује људе около по прихватном центру. Онда фотка Петера.

АХМЕД: Ha! You look funny, look! So funny. Look at this face.

Показује Петеру фотографију коју је направио.

АХМЕД: Again! Make funny face. Like this. (*показује му какву фацу да направи*) Yes, good. Look now. (*показује му на телефону*) You put this filter...

Чекају мало да филтер заврши па обојица прсну у смех.

АХМЕД: Okay, now selfie. Say „Rajul samín ghabiín“. (*fat stupid man*)

Ахмед окрене камеру ка себи и Пеџеру.

ПЕТЕР: (*смеје се*) What?

АХМЕД: Rajul samín ghabiín. Say.

ПЕТЕР: Rajul samín ghabiín.

АХМЕД: Picture!

ПЕТЕР: What does it mean?

АХМЕД: What?

ПЕТЕР: That... Rajul...

АХМЕД: Rajul samín ghabiín? „Stupid fat ман“.

НЕКО ВАН СЦЕНЕ: (*на хрвајском*) Ало ти, мали!

Ахмед ујлашено усџукне, крене на сујроџину сџрану од оне са које је дошао јлас, али му џуџ џресече млад џолицајац.

МЛАЂИ ПАНДУР: (*на хрвајском*) Ево га, Иване. Где си ти кренуо?

Сџарији џандур дође са сујроџине сџране брзим ко-рацима, луџи шамар Ахмеду и онда ја ухваџи за ко-су и одвуче са собом.

АХМЕД: La! La! Min fadlika! (*He! He! Молим џе!*)

Пеџер је у шоку. Крене за њима.

МЛАЂИ ПАНДУР: (*на хрвајском*) Шта ти ‘ођеш?

ПЕТЕР: Where are you taking him?

МЛАЂИ ПАНДУР: Not your business.

ПЕТЕР: You cannot treat him like that, he...

МЛАЂИ ПАНДУР: (*на хрвајском*) Чујеш ти шта ти кажем. (*ухваџи се за фуџролу од џишџоља*) Back off. (*уџери џрсџи у Пеџера, на хрвајском*) Немој да си се померио. Јеси ме разумео?

Млађи џандур оде за сџаријим и Ахмедом. Пеџер осџане сам на сцени. Прво се осврђе, да би некоја џозвао али у близини сада нема никоја.

.....

Дневна соба Пеџера и Инџриг. Пеџер џолако оде до сџолице у дневној соби. Седне.

Гледа џелефон – фоџоџрафије које је Ахмед најравио. Скрола уназад до фоџоџрафије Инџриг. Она сџоји у суџермаркеџу у џолуџрофилу и насмејана јлега џраво у камеру. Насџавља да јлега њене фоџоџрафије, једну џо једну.

.....

ПРОДАВАЦ: (*док Пеџер јлега фоџоџрафије Инџриг*) Имамо разне златне ланчиће, са орнаментима, брошевима, огледалцима, личним именима, њих имамо неколико, а имамо наравно и са крстићима и полумесецима, анђелчићима, Давидовим звездама, разне уметничке, стилске, оригиналне, има чак и неколико са петокракама, српом и чекићем и другим комунистичким обележјима, имамо хипи пеаце и пентаграм и калашњиков, те субкултурне, имамо свашта, џуди свашта доносе да заложу. А имамо наравно и наруквице, тађе и дебље, оне какве Турци воле да носе, и од жутог и од белог злата, то је доста популано, па прстења имамо колико хођете, прстење се највише и залаже, нарочито бурме, џуди умиру, разводе се, јел тако, од најтањег, девојачког прстења до дебелих мушких бурми а имамо и другачијег накита, ово што се данас више носи, разне пирсинге од нерђајућег челика, куглице и иглице, разне шиљке и те алтернативне варијанте, разне џаволчиће и ликове из неких серија и те форе, али то вас вероватно мање интересује. Је л’ вас интересује нешто конкретнo или само гледате?

.....

Пеџеру оџеџ звони џелефон. Он размишља да ли да џрихваџи џозив. Јави се.

ПЕТЕР: Хеј.

ДАВИД: Не могу никакo да те добијем, зовем те већ...

ПЕТЕР: Немој да ме зовеш.

ДАВИД: Зашто?

ПЕТЕР: Немам времена за твоја срања.

ДАВИД: Каква моја срања, о чему причаш?

ПЕТЕР: Зашто ме зовеш?

ДАВИД: Рекао си да ћеш долазити до Беча, ништа друго, хтео сам да видим јел хоћеш да се видимо на кафи. Јеси добро, шта се догађа с тобом?

ПЕТЕР: Молим те само... само ме пусти неко време.

ДАВИД: Океј ако тако хоћеш.

ПЕТЕР: Молим те.

Петер њрекине везу. Трља зглоб десне руке. Оде до цивилика и обуче јакну.

.....

ЈОКЕЛ: Је л' мене тражиш? Ало!

Петер се окрене и угледа Јокела, сџаријет мушкарица са сџакленим оком.

ПЕТЕР: Јоцкел?

ЈОЦКЕЛ: Рекли су ми да ме тражиш.

ПЕТЕР: Да... Хтео сам да те питам нешто.

ЈОКЕЛ: Пиво.

ПЕТЕР: Молим?

ЈОКЕЛ: Ако си размишљао шта пијем.

Петер оде до Улија који сџоји за шанком.

ПЕТЕР: Два пива.

УЛИ: Е, матори, то ти је Јокел.

ПЕТЕР: Схватио сам.

Петер узме два пива и седне за сџо њоред Јокела.

ЈОКЕЛ: Седи. Одакле си?

ПЕТЕР: Одавде.

Јокел се насмеје.

ЈОКЕЛ: Живели.

Наздраве.

ЈОКЕЛ: Кажи ти мени, шта си ти студирао?

ПЕТЕР: Социологију. Зашто?

ЈОКЕЛ: Тако, без везе. У Бечу или?

ПЕТЕР: У Грацу.

ЈОКЕЛ: Леп град, Грац, не?

ПЕТЕР: Да, не знам.

ЈОКЕЛ: Кад сам те угледао одмах ми било јасно да си интелектуалац. Немаш ту нискохромозомску фацу ко ова стока околo, погледај то само, ко да су горску козу укрштали са четком за wc шољу. Погледај ту фацу. *(махне једном њијанцу, он му узврати)* Шта радиш, чиме се бавиш?

ПЕТЕР: Пишем. Новинар сам.

ЈОКЕЛ: Писац?

ПЕТЕР: Нисам писац. Новинар.

ЈОКЕЛ: Кажи ти мени писац, јеси понео паре?

Петер му да неколико новчаница. Јокел њогледа, њражи још. Петер му да још неколико.

ЈОКЕЛ: Тако, тако, немој да се срамиш.

ПЕТЕР: Јесу ти рекли шта тражим?

ЈОКЕЛ: Без бриге, средићемо то.

ПЕТЕР: Златну огрлицу.

ЈОКЕЛ: Златну огрлицу са крстићем.

ПЕТЕР: Има изгавирано „А“.

ЈОКЕЛ: Јесте.

ПЕТЕР: Јеси је видео? Јел је имаш ту?

ЈОКЕЛ: Зашто би је имао? Мислиш да сам је ја узео?

ПЕТЕР: Не знам.

ЈОКЕЛ: Зашто би је ја имао? Јел ти ја писац личим на лопова?

ПЕТЕР: Не, мислио сам да си можда...

ЈОКЕЛ: Па немој да се вређамо... Јеси чуо за Колибу?

ПЕТЕР: Колибу?

ЈОКЕЛ: Тише. *(осврне се да види да ли их неко слуша)* То ти је један приватни клуб ту на путу за Алберн. На

излазу из града, после Можберка је Билла, после је шумарак са леве стране, јел ме пратиш?

Музика постојаје све чуднија. Петеру је тешко да се фокусира.

ЈОКЕЛ: Јел ти добро?

ПЕТЕР: Настави.

ЈОКЕЛ: У тој шуми се налази клуб. Изгледа као стара сјобана колиба али унутра је сређено до јаја. Топ. Има тамо разних... бизнисмена, разних тако... типова, старлета и слично. Али има и пар мојих другара који су у послу. *(пауза)* Кажи ми, зашто је толико битна?

Музика се усљорава. Петеру као да је све теже да праши.

ПЕТЕР: М?

ЈОКЕЛ: Та огрлица. Зашто ти је битна?

ПЕТЕР: Какве везе има, битна је.

ЈОКЕЛ: Покушавам само да схватим о чему је реч.

ПЕТЕР: То је наше породично наслеђе. Женино.

ЈОКЕЛ: А то је женина, јел? Па имаш пара, купи јој нову.

ПЕТЕР: Молим?

ЈОКЕЛ: Кажем купи јој нову огрлицу.

ПЕТЕР: Не могу, ова је... И онако...

ЈОКЕЛ: Шта?

ПЕТЕР: Отишла је.

ЈОКЕЛ: Жена? Где?

ПЕТЕР: Шта?

ЈОКЕЛ: Где ти је отишла жена?

ПЕТЕР: Не знам.

ЈОКЕЛ: Је л' је јебеш редовно? Жене мораш редовно да јебеш ако нећеш да оду.

Пауза.

ЈОКЕЛ: Добро је да ниси ишао у мурију. Не би је више никада видео.

ПЕТЕР: Ингрид?

ЈОКЕЛ: Огрлицу. Јеси добро? Ово је добра ствар. Ули! *(дигне флашу, наздравља)* Петер је збуњен.

ЈОКЕЛ: Људи нису једина створења која лове, запамти.

ПЕТЕР: Молим?

ЈОКЕЛ: Тражиш огрлицу?

ПЕТЕР: Да.

ЈОКЕЛ: Мој пријатељ ће ти помоћи, он зна те ствари. *(пауза)* Не брини, средићемо.

Пауза. Јокел треба ноћном постољу.

ЈОКЕЛ: Када сам био млађи те... пукотине су ме доводиле до лудила. Све је морало да буде у једном комаду. Све је морало да буде глатко. Јеси био ти у војсци?

Почне гласнија енергична музика. Петер и Јокел морају да говоре гласно.

ПЕТЕР: Знам ову песму.

ЈОКЕЛ: Како се зовеш? *(пауза)* Чујеш?

ПЕТЕР: Петер. Зовем се Петер. Рекли су ми да си ти Јокел.

ЈОКЕЛ: Јокел. Одакле си?

ПЕТЕР: Из Гурлича.

ЈОКЕЛ: *(гласно се насмеје)* Живели.

Куцну се.

ЈОКЕЛ: Кажи Гурлич. Чујеш, Петер.

ПЕТЕР: М?

ЈОКЕЛ: Кажи Гурлич.

ПЕТЕР: Гурлич.

Смеју се.

ЈОКЕЛ: Петер. Хеј Петер. Опет ти.

Смеју се.

ПЕТЕР: Опет ја.

ЈОКЕЛ: Знаш како да стигнеш тамо?

ПЕТЕР: Где?

ЈОКЕЛ: У Колибу.

ПЕТЕР: Прва Билла после Можберка, шума с леве стране.

ЈОКЕЛ: Стара сјебана колиба. Понеси довољно кеша и кажи да те Јокел шаље. И немој да привлачиш па-жњу. Они не воле странце.

ПЕТЕР: Јокел.

Смеју се.

ЈОКЕЛ: Е, опет ти. Петер, јел тако?

ПЕТЕР: Петер.

Петер је насмејан, погледа према Улију. Ули, иакође насмејан, подиће флашу да наздрави. Петер се од-једном уозбиљи. Напо усстане.

ЈОКЕЛ: Шта је, друже?

УЛИ: Јеси океј матори?

Петер погледа мало једној, мало другој. Убрзано дише. У њаници је.

.....

ГЛАС: Јесте нашли ту Колибу?

ПЕТЕР: Не сећам се.

ГЛАС: Како се не сећате?

ПЕТЕР: Сећам се шуме. Одједном сам... нашао сам се у шуми. Мокар... Звонио ми је телефон. Ингрид је звала...

ГЛАС: У каквој шуми?

.....

Музика, сироб.

.....

Шума. Пљусак. Петер још увек као да покушава да схвати иде се налази. Музика се заустави. Севане и трмљавина.

ИНГРИД: (на телефон) У каквој шуми Петер? Шта радиш у шуми?

Испред Петера из мрака одједном изрони човек у маскирној кабаници. Преко рамена носи пушку.

ЛОВАЦ: Где си ти кренуо? (Петер га погледа) Шта ме гледаш, јеси се изгубио?

ИНГРИД: (на телефон) Петер молим те престани, чујеш! Петер!

Петер врати телефон у џеџ.

ПЕТЕР: Тражим Колибу. Треба да је ту у тој шуми.

ЛОВАЦ: Какву бре колибу?

Петер крене даље.

ЛОВАЦ: Ало, где си бре кренуо!

Ловац ухвати Петера за руку, али га Петер из окрета удари десницом. Пошуку се, пагну на пог. Петер усје да се први извуче па почне да удара свој противника. Удара га и кад овај престане да се помера. Петер удара и удара и удара. На видео фотографије човека који лежи на земљи у шуми унакажен од батина. Пљушти киша. Петер се подиће са нејомичној човека.

Петер погледа около по шуми. Гледа човека на ногу. Сајне се и покуша да га осветли, човек не реагује. Петер се усјави, у њаници је. Не зна шта да ради. Гледа около по шуми, нема није никој.

Звук кише.

.....

Улијев кафић.

Петер седне назад на столицу поред Јокела.

ЈОКЕЛ: Све океј, друже?

Петер погледа Јокела и ћути. Са њега се слива вода. Окрене се около. Цео кафић га посматра. Свира тиха музика.

ЈОКЕЛ: Хоћеш да попијемо још нешто? (Петер не одговара) Дај заврши то пиво па да наручимо још нешто пре него што запевају.

Петер га погледа па види Улија који на другој страни намести микрофон.

Један од посетиоцу локала сјане за микрофон, њева караоке верзију нејознаше аустријске ширеш шансоне.

ЈОКЕЛ: Ули! Дај још два кад завршиш.

Ули заврши штиа је радио па им донесе још два пива.

ЈОКЕЛ: Хвала.

Пауза. Петер гледа човека који пјева. Мало даље стоји Марша и Пијана ужива у пјесми. Ули брише чаше, шанк, али и он се очигледно добро забавља.

ЈОКЕЛ: (покаже на Маршу) Види је.

Крене сторија пјесма. Марша се секси увија, пије, пљеше.

ЈОКЕЛ: Знаш која је то некад пичка била, друже мој.

МИЦКЕ: Ова песма је за све говнаре који су икада... који... како се зове...

УЛИ: Мицке, смисли прво пре него што узмеш микрофон, лепо смо се договорили.

Други пијанац хоће микрофон али Мицке не одустијаје.

МИЦКЕ: Чекај. Ја сам... стани бре јебем те у уста. Чекај. (на микрофон) За све који су икада волели али онако из срца. За све људе којима су сломили срце. То се не односи на твоје курветине Ули, јеврејчино прљава. Дај.

Крене пјесма, Мицке пјева.

Марша приђе Петеру, ухвати га за руку и одвуче га плешу. Пијани су. Плешу, мазе се... Марша љуби Петера. Почну стирасно да се љубе.

Марша одвуче Петера у wc. Стисну га да седне на wc шољу. Скине чашице и покуша да седне на њега али су превише пијани па обоје пагну на прљави под поред шоље. Покушавају да се јебу. Петер покушава да стисне панталоне, али не успева да их скине до краја.

Караоке музика.

Пијанац оглази да пиша. Уђе у wc, закорачи преко Петера и Марше који су још на поду и почне да пиша, не обазирјући се на њих двоје.

МАРТА: (устане, обраћа се Петеру који још увек лежи на поду) Досадан си. Чујеш? Ало?

Марша изађе из WC-а и оде до Јокела. Седне на Петерово мјесто и настави да пије Петерово пиво. Крајко време само ћуше.

Нека млађа жена пјева караоке, смеје се све време са пријатељем јер не зна најбоље речи пјесме. Пијанац заврши за пишањем па изађе из кућашила. Петер још увек лежи на поду.

МАРТА: Дај цигару.

Јокел извади цигарету из пакле и да је Марши.

МАРТА: Где си рекао да ти ради онај пријатељ зубар?

ЈОКЕЛ: Ко?

МАРТА: Прошле недеље си ми причао да ти је правио мост, тај другар из средње...

ЈОКЕЛ: Ерих?

МАРТА: Ваљда, јел то тај зубар?

ЈОКЕЛ: Да.

Мицке се полако гођета до шанка где се налази Ули. Пишао би га за још чашу вина, али и поред што пишао је прилично пијан, довољно је свестан да зна да га Ули вероватно не би послужио.

МАРТА: Рекао си ми да ти је помогао сад скоро, да ти је направо пријатељску цену.

ЈОКЕЛ: Ерих је велики цар. Јел те боли зуб или шта?

МИЦКЕ: (Улију) Ули мајсторе. Дај ми, како се зове...

Ули га инорише.

МАРТА: Ма имам свашта, али сад је у последње време кренуло ту са десне стране...

ЈОКЕЛ: Боли?

МАРТА: Ма боли, да... Пијем нешто, али више не помаже. Морам у неком тренутку то да средим...

.....

Петерова мама се насмеје и зајали нову цигарету.

ПЕТЕРОВА МАМА: Знаш како је реаговао, шта је рекао? Петер?

.....

Петер устане са пода. Стоји на вратима WC-а и посматра локал. Поубљен је, пијан.

.....

ПЕТЕРОВА МАМА: Твој тата, знаш шта ми је одговорио? *(насмеје се)* Ја му кажем да хоћу развод, а он – није ми одговорио, није ме ни погледао, ништа, само се изуо, сео у фотељу и рекао „треба да кречимо“. То је твој отац. „Треба да кречимо“.

.....

Петер крене полако ка шанку. Млада жена је пресила ла да њева. Тихо свира нека новија јовећа музика.

.....

ПЕТЕРОВА МАМА: Такав ћеш и ти да будеш један дан, знаш? Прави аустријски мушкарац. Све сте сјебали, али вам зидови изгледају тип-јебени-топ. Јел ме чујеш? Петер? *(насмеје се)* Зидови, зидови, зидови...

.....

Петер одлази до Улија, али он и Мицке не обраћају пажњу на Петера. Причају Ули и Мицке; Јоцкел и Марша.

МИЦКЕ: Чујеш, Ули...

УЛИ: Кажи Мицке.

ЈОКЕЛ: Хоћеш да га зовем, Ериха?

МАРТА: Мислиш да би хтео да и за мене направи цену?

МИЦКЕ: Дај сипај још једну, мајке ти.

МАРТА: Слаба сам са кешом овог месеца, знаш како је.

УЛИ: Помози ми да однесем ове гајбице иза, па добијеш. Ајде.

МИЦКЕ: А?

ЈОКЕЛ: Причаћу са њим. Али направиће ти цену, немој да бринеш. Ерих је добар тип. Ишли смо у средњу заједно.

УЛИ: Узми те гајбе и носи иза. Ако успеш ништа да не разбијеш сипам ти још једну.

МИЦКЕ: Ма јебем ти ја мало матер.

УЛИ: Не сери него носи.

ЈОКЕЛ: Mittelschule Sankt Veit an der Glan. Онда док сам ја био у Мађарској, он је студирао у Бечу и тамо се и оженио. Супер тип.

Пауза.

ЈОКЕЛ: Играмо карте понекад. Он се крије од жене.

МАРТА: У паре?

ЈОКЕЛ: А?

МАРТА: Карте. Играте у паре?

ЈОКЕЛ: А, не, не.

МАРТА: Зашто се онда крије од жене?

Ули и Мицке су завршили са послом. Мицке најзад може да добије своје пиће.

УЛИ: Ево мајсторе. Хоћеш један шнопс на мене?

МИЦКЕ: Може. Али дај и оно вино.

ЈОКЕЛ: *(замисли се)* Тачно. Зашто се онда крије. Није ми то до сад...

УЛИ: Види га молим те...

МИЦКЕ: Јеби се бре Ули јеврејчно прљава, престани да сереш више.

Петер прође поред младе расиване жене и њеној пријатељица и на крају ситине до Јокела и Марше. Њих двоје ја шакоће ићноришу.

УЛИ: *(сипа, смеје се)* Добро, добро Мицке, ево. Добијеш све. Цео *harry teal*.

ЈОКЕЛ: Људи су стварно...

МАРТА: Људи су чудни.

ЈОКЕЛ: Људи су стварно чудни.

ПЕТЕР: Тај тип...

ЈОКЕЛ: Ерих?

ПЕТЕР: Не...

ЈОКЕЛ: Ко, Мицке?

ПЕТЕР: Не, онај у шуми...

Јокел и Марша ја ллагају. Пауза.

.....

ГЛАС: Шта се догодило у шуми господине Винклер?

ПЕТЕР: Нисам могао да га освестим.

ГЛАС: Господин Лахнер је преминуо.

ПЕТЕР: Не.

ГЛАС: То већ знате господине Винклер. На аутопсији је утврђено да је код господина

Лехнера од јада или накнадним ударцима јесницом дошло до... (чиња) „повреде можданог стабла који је као део аутономног нервног система задужен између осталога за дисање“...

ПЕТЕР: Не. Не.

.....

ЈОКЕЛ: У каквој шуми?

МАРТА: (Јокелу) Нема ти од овог користи.

Марта устане и оде. Петер седне на њено место.

ЈОКЕЛ: Који човек у шуми Петер?

ПЕТЕР: Ја сам... Пијан сам.

ЈОКЕЛ: Рекао сам ти за ту шуму. Не слушаш ме Петер. Треба да пазиш шта причаш пред људима.

Пауза.

.....

ГЛАС: Господине Винклер, да ли се можда сећате, јесте ли пробали реанимацију?

.....

ПЕТЕР: Не! Престани! Престани! Шта ме гледаш! Престани да лажеш! Стоко прљава! Одвратни сте! Шта је бре ово!? Зашто не може све да буде нормално!

ЈОКЕЛ: Како, нормално?

ПЕТЕР: Нормално! Једноставно, нормално, нормално, нормално!! Каква је то музика, у пичку јебену материну?! Та музика је болесна! Погледај се на шта личиш!

Сви ја гледају.

ПЕТЕР: (погледа Јокела) Ти си крив!

ЈОКЕЛ: Петер?

ПЕТЕР: Ти и онај... она прљава јеврејчина!

УЛИ: Матори, пази шта причаш.

ПЕТЕР: Дрогирали сте ме!

Ули ја гледа и тихо се насмеје.

ПЕТЕР: Погледај то... то. ту прљавиштину!! Овде све смрди. Смрдите!

МАРТА: Мама ти смрди идиоте.

ПЕТЕР: Животиње прљава!

ЈОКЕЛ: (устане, и врати Петера на његово место) Седи Петер, попио си мало. Ајде. Тако. Дај ти мени два евра па ћу ти испричати нешто паметно. Смири се. *Петер ја погледа, ја извади двадесет евра из новчаника и да му.*

ЈОКЕЛ: Ево. Замисли једног типа, једног тако, грађанина. интелектуалца. Устане он тако у току ноћи рецимо да му се припишало, рецимо припишало му се и он устане, отетура се онако мамуран у купатило а тамо друже, шта? Црна рупа. Права, она, космишчка, на поду његовог купатила се отворила јебена црна рупа, која само гута и гута и гута, океј, тешка у пичку материну, знаш какве су црне рупе, и само гута, све око себе... козметичку, четкице, пешкире са папир лепрша на ветрићу вакума у настајању... једна лепа мала апокалипса, можеш да замислиш? Судњи дан. И сад, овај наш. интелектуалац стоји, држи се за врата и не може да верује шта види. Можеш да замислиш? (пауза) Светло трепери, плочице се ломе, падају са зида, све пуца, ломи се и обрушава у црну рупу и усред свог тог разарања. он зачује музику. Као неки анђеоски хор, хор анђела, предивна нежна музика која је у тоталној супротности за разарањем које посматра. Црна рупа се дакле врти у круг и у круг, његов свет се круни, ломи и нестаје, а музика га уздиже, нежно, нежно. И њему полако постаје јасно да је то крај. Јер то је други Христов долазак, да се разумемо, крај света, то чему он присуствује док стоји на улазу у са и држи се за врата, то је то, крај. И њему полако постаје јасно да више нема заједнице, да је то крај приче, крај објашњавања, срања, то је то,

крај. Остаје само та музика, тај Догађај са великим Д од кога нико никада неће моћи да састави причу. Он дакле гледа у то црnilо које му гута поглед и у тренутку му постане јасно шта то значи, у тренутку помисли на све своје пријатеље и непријатеље, на своје родитеље, почне да се сећа неких предивних детаља из свог детињства, када је био мали мали, пре него што се време успоставило, један пролећни дан на трави када се његова баба играла са њим, неку травку му је уносила у лице, бубице и птичице, тако неких детаља се сети па онда помисли на разне животиње, жирафе и слонове и лепоте природе, разне водопаде и језера и онда на градове и све што је човек направио у својој историји, све то што ће сада да нестане и одједном му постане јасно да је оно што све те људе и животиње и природне појаве уједињује управо то што посматра – та црна рупа која се шири на поду његовог купатила. Та црна рупа је крајње исходиште свега што постоји. Вау. И сад, шта он ради док стоји на вратима купатила, у шоку, наш интелектуалац је сасвим сигурно у шоку, јел, док гледа ту црну рупу, ту апокалипсу, јел тако, он је у шоку и сад панично размишља, јер иначе, то је оно што интелектуалци најбоље раде, они размишљају, дакле он гледа ту апокалипсу и размишља, панично размишља. Он сад налази у проблему, он је у озбиљном проблему, он не зна шта да ради. Свет се завршава и тај крај света почиње баш у његовом купатилу и он је у проблему јер не зна шта да каже својој жени. Шта, да јој каже, да каже, пази љубави само, ако будеш ишла у купатило, обрати пажњу да не станеш у црну рупу, у купатилу нам се наине отворила црна рупа? То баш не иде. Или да се прави луд, јер може и то, могао би и да се прави луд, али шта ће да буде кад жена пожели да опере зубиће после спавања, хоће ли црна рупа онда и њу

да прогута? То је реална опасност и о томе такође треба добро размислити. И онда он тако гледа како црна рупа гута све око себе и расте и све више гута, а он гледа и размишља јер се налази у дилеми. Да ли да јој каже да се свет завршава или да је држи у незнању? То се друже зове *морална дилема*, то у чему се налази наш интелектуалац, и то није нимало лака ситуација. Нарочито ако ти се притом и пиша. Није то мала ствар.

Јокел мало ѿијије, ѿауза. Музика кафића.

ЈОКЕЛ: Тако ти је то друже. Сви нешто јуре и паника и нервоза и као свет одлази у курац, јеси то приметио, како покушавају стално да побегну од нечега, као срање, лудило и онда само јуре и јуре и јуре... Мени је то да умреш од смеха. Е сад, невоља у којој се налазимо је да свет дефинитивно одлази у курац. Око тога нема сумње. Свет се пара по шавовима, то је сигурно. Апетити су велики. Само... и то ти је сад за тих дваес евра... ствар је у томе да то није ништа ново, свет је већ пуууно пута отишао у курац. То се већ пуно пуно пута догодило и сви то знају. Само вама интелектуалцима то још није јасно. Ви јадни не знате, изгледа да вам нико није јавио и онда немате шта друго да радите него да се бринете. Свет ти тако... цурка кроз прсте, а ти јадан можеш само да тужно седиш и гледаш у те прсте и у свет који ти цурка кроз њих... Или то или да у паници јуриш и јуриш и јуриш. Јер шта ће да се деси ако се за тренутак стварно зауставиш? (*ѿауза*)

Петер бесно усћане, сруши сћолицу и изађе најоље. Сви ѿледају за њим.

ЈОКЕЛ: Ево. Толико за дваес евра.

Ули се насмеје. Свира музика.

.....

ПЕТЕРОВА МАМА: Јебали вас зидови.

Пише > Милош Латиновић

Драматуршка белешка / Милан Рамшак Марковић, „Кишни дан у Гурличу“

Тужна повест о Петеру док пада киша у Гурличу

Милан Рамшак Марковић, признати драмски писац рођен у Београду, који већ годинама живи и ради у Љубљани (Словенија) овенчан је за своје стваралаштво Михизовом и наградом Слободан Селенић, а сада и Стеријиним наградом за драмски текст *Кишни дан у Гурличу*. Сходно признањима, значајан је и Марковићев драмски опус, од представе *Маја, ја и Маја* (режија Ања Суша, Битеф театар, Београд), преко комада *Добри дечак*, *Добро јујиро тосјодине Зеко*, драматизација *Медеје* и *Цементи*, па све до драме коју објављујемо у Сцени – *Кишни дан у Гурличу*.

Комад занимљивог наслова дефинитивно одуцара од досадашњег Марковићевог стилског рукописа, што на први поглед говори о књижевној посвећености аутора способног/жељног да се стилски мења и трага за новим формама драмског израза. И збиља, у том контексту, драма *Кишни дан у Гурличу*, делује као роуд конструкција која главног јунака Петера извлачи из конформизма грађанског салона и води, кроз мемљиве кнцеларије, мрачне улице, сумњиве паркинге, до блатних, кишних шума и неугледне кафане – као парадигме црне рупе о којој му прича мистериозни Јокел, онај који зна све и делује да је целокупну причу и смислио. На том путу среће питорескне ликове – незаинтересоване полицајце, мрачне курве, протуве и

силеције, све оне који таворе на дну каце, чекајући да прође непогода и, наравно, дан, месец, живот.

Можда је комплексни сиже Марковићевог комада најбоље објаснио критичар Матеј Богатај који је устврдио да је у овом драмском делу у фокусу *позоришна нарација кроз различите и специфичне просторе представљања*.

Свакако, *Кишни дан у Гурличу* нема чврсту драмску структуру, него из класичног конструкта салонске грађанске приче, с танком криминалистичком тракицом око зглоба ишчашеног времена, искорачује према фрагментарности, које обједињује, наизглед свесно, добровољно путовање главног јунака из комотног грађанског живота према дну егзистенције.

Врлина овог текста је нарација, посебно монолошке структуре, које су врло инспиративне за глумачко/редитељски рад, као и могућност за креирање сценског упризорења услед фрагментарности и константног дислоцирања радње комада.

У сваком случају, Милана Рамшак Марковић је у одређеном смислу, пре свега у односу на виталност ауторске идеје, донео успешан текст, али остаје непознато колико ће овај комад и специфични простор представљања бити инспирација за репертоаре театарских кућа.

Техничка упутства за ауторе прилога у „Сцени“

Редакција часописа за позоришну уметност „Сцена“ прима радове које аутори предлажу за објављивање током целе године, електронском поштом, на адресе scena@pozorje.org.rs или casopis.scena@gmail.com. Радове треба доставити као Word документ.

АУТОРСКИ ТЕКСТ, ПРЕВОД, СТУДИЈА, ИНТЕРВЈУ

- **Фонт: ћирилица, Times New Roman, 12 pt;** латинични делови текста фонтом Times New Roman, 12 pt;
- Пасус: обострано равнање; размак између редова: Before: 0; After: 0; Line spacing: Single. Први ред увучен аутоматски (Col 1)
- Име аутора: на врху стране, **курент болд**
- Наслов текста: **курент болд**
- Наднаслов/поднаслов/: курент обичан
- Међунаслови: након претходног пасуса оставити празан ред, међунаслов написати у новом реду, затим следећи пасус у новом реду, фонт Times New Roman, 12 pt, курент болд
- Навођење наслова књига, студија, драма, истицање појединих речи или целина у оквиру текста: *куренић и њалик*
- За наслове текстова у оквиру зборника радова, позоришних и других часописа, за називе приповедака, песама, за речи које се доносе у наводницима... користити правописне наводнике (пример: „Сцена“)
- Фусноте: обележавање у тексту бројевима од 1..., фонт: ћирилица, Times New Roman, 10 pt; латинични делови текста фонтом Times New Roman, 10 pt;

ДРАМСКИ ТЕКСТ

- **Фонт: ћирилица, Times New Roman, 12 pt;** латинични делови текста фонтом Times New Roman, 12 pt;
- Пасус: без увлачења, обострано равнање; размак између редова: Before: 0; After: 0; Line spacing: Single.
- Име лика: верзалом, двотачка, један словни размак, текст реплике –

Пример:

МИЛИЦА: Колико је сати?

РАНКО: Немам сат.

- Име лика са дидаскалијом: верзал, дидаскалија у загради италиком, двотачка, један словни размак, текст реплике –

Пример:

МИЛИЦА (*Тељи се и зева.*): Колико је сати?

РАНКО (*Незаинтересовано.*): Немам сат.

(*Узима мобилни телефон и куца СМС поруку.*)

ТЕХНИЧКА УПУТСТВА ЗА ФОТОГРАФИЈЕ

- Резолуција фајла: 300 dpi или више у размери 1:1 у односу на очекивани формат репродукције
- Минимална ширина (висина) фотографије у оквиру текста: 10 cm са резолуцијом 300 dpi
- Фотографија за насловну страну: висина најмање 22 cm са пропорционалном ширином, резолуција 300 dpi
- Врста фајлова: TIF, PSD и JPG (без компресије)
- Логотипи, знакови и сличне графике дати и у векторским форматима (Ai, CDR, PDF, EPS...), а због универзалне компатибилности најпожељније је да фајлови буду у PDF формату
- Колорни модел:
колор фотографије: 24 bit Color
црно беле фотографије: 8 bit Grayscale
- Назив фајла треба да има елементе из легенде фотографије (на пример: bitef1.jpg, bitef2.jpg...), а не апстрактни низови слова, бројева или скраћенице (пожељно је да називи фајлова буду исписани латиничним словима без дијакритичких знакова због накнадне компатибилности у коришћењу фајла у различитим програмима).
- У случају да се материјал скенира (са штампане основе), приликом скенирања укључити „дескрининг“ филтер, уз поштовање претходних упутстава.
- Потребно је приложити одговарајуће податке о извору ликовног прилога (име аутора/фотографа).

сйеријино  **йозорје**



CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

792

Сцена: часопис за позоришну уметност / главни и
одговорни уредник Милош Латиновић. – Год. 1, бр. 1 (1965)–.
Нови Сад: Стеријино позорје, 1965–. – илустр.; 22 цм

Тромесечно
ISSN 0036-5734 = Сцена (Нови Сад)

COBISS.SR-ID 319245
