

Scena **III / 2024**

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

Scena ISSN 0036-5734

Časopis za pozorišnu umetnost

NOVI SAD 2024.

Broj 3

Godina LX

JUL-SEPTEMBAR



UZ NOVI BROJ> 5

I / INTERVJU „SCENE“

LJUBOMIR SIMOVIĆ> 6

**U otporu diktatorima literatura
ima bogatu tradiciju**> 7

(Razgovarao > Aleksandar Milosavljević)

II / FESTIVALI> 16

Andrej Čanji

**Fragmentsi (post)apokalipse:
teze o 69. Sterijinom pozorju**> 17

(69. Sterijino pozorje)

Aleksandra Glovacki

Bez reskira i prevelikih uzbuđenja> 25

(O 60. festivalu „Joakim Vujić“)

Željko Jovanović

Od Sofokla do Joneska> 31

(Purgatorije 2024)

Aleksandar Milosavljević

Mitovi stari, a naročito novi> 36

(O 6. Viminacijum festu)

Divna Stojanov

Publika bolja od festivala> 40

(3. Međunarodni festival profesionalnih pozorišta
za decu i mlade Novosadske pozorišne igre)

Sašo Ognenovski

**Imaginativnost
slovenačkog pozorišta**> 45

(O 54. Nedelji slovenačke drame u Kranju)

Hazim Begagić

**Festival bosanskohercegovačke drame: razvojni
put i srpski teatar u njemu**> 50

Hazim Begagić

Sjaj i bijeda (našeg) nesavršenstva > 56
(23. Festival bosanskohercegovačke drame)

Sašo Ogrnenovski

Ivan Vazov – evropski pozorišni dragulj > 62
(0 pozorišnom šoukejsu Narodnog pozorišta „Ivan Vazov“ iz Sofije)

Andrej Čanji

Novo začaravanje sveta > 65
(Senčanski mađarski kamerni teatar i Kamarafest)

Aleksandra Glovacki

Četiri dana hrvatskog kazališta > 73
(20. šoukejs u Zagrebu)

Sašo Ogrnenovski

Čvrstim koracima do evropskog pozorišnog konteksta > 76
(0 prvom šoukejsu Zagrebačkog kazališta mladih)

III / TEORIJA > 78

Mare Janakova Grujić

Grad Rabut doline > 79
0 predstavi-predavanju Grad Rabut doline Bogdana Bogdanovića na 14. BITEF-u

Enisa Uspenski

Karamazovi dvadeset i prvog veka kroz prizmu Olivera Frljića > 94

Sava Anđelković

Književna recepcija Gombrovičevog dramskog teksta > 106

Janko Ljumović

Neprekidno otvorena knjiga: Priča o teatru Varje Đukić. > 117

Svetislav Jovanov

Osnovne tehnike klasične komedije (2) > 120

Mina Milošević

Motiv ženskog prijateljstva u savremenoj srpskoj drami (3) > 123

IV / ESEJ „SCENE“ > 131

Nebojša Bradić

Monolog je pogrešno ime > 132

V / POZORIŠNA PUTOVANJA > 136

Miloš Latinović

Stanice 5 > 137

VI / ISTORIJSKA SCENA > 144

Ruža Perunović

Žene našeg pozorišta (4) > 145

Draža Spasić

Siniša I. Kovačević

Andrićevi dani u Herceg Novom > 148

VII / OBRAZOVANJE > 152

Lutkarstvo u formalnom obrazovanju > 153
(priredile > Marina Milivojević Mađarev i Divna Stojanov)

Saša Latinović

Master studije lutkarstva na akademiji umetnosti u Novom Sadu > 154

Razgovor sa Emilijom Mrdaković

Studije lutkarstva kao prostor za osvajanje slobode > 159
(Razgovarala > Divna Stojanov)

Divna Stojanov

**Jakub Maksimov – savremena
češka škola lutkarstva** > 164

**Intervju sa rediteljem
Jakubom Maksimovim** > 167
(Razgovarala > Marina Milivojević Mađarev)

VIII / SCENSKI DIZAJN > 171

Radivoje Dinulović

**Dva domaćinstva: Ustvarjalni
center Krušče i Seoski kulturni
centar Markovac – ka
izgradnji zajednica** > 172

Katarina Blažić

**„Impuls“ kao povod za igru:
Analiza 5. Impuls festivala
– studentskog festivala
scenskog dizajna** > 180

IX / AKTUELNOSTI > 188

Siniša I. Kovačević

Vesti iz Hrvatske > 189

X / KNJIGE > 194

Aleksandar Milosavljević

**Boris Isaković, Priča o
Glumcu i Glumi** > 195
(Piše > Ruža Perunović)

Aleksandar Milosavljević

**Polu veka borbe za smeh –
Dani komedije, prvih
pedeset godina** > 197
(Piše > Miloš Latinović)

Aleksandar Milosavljević

Pozorište... > 199
(Piše > Aleksandra Glovacki)

Miloš Latinović

Između zmaja i njegovog gneva > 201
(Piše > Aleksandar Milosavljević)

Ivo Vojnović

Odabrana dela > 203
(Piše > Siniša I. Kovačević)

XI / NOVA DRAMA:

**MILAN RAMŠAK
MARKOVIĆ** > 206

Biografija autora > 207

Milan Ramšak Marković

Kišni dan u Gurliču > 208

Dramaturška beleška

**Tužna povest o Peteru
dok pada kiša u Gurliču** > 237
(Piše > Miloš Latinović)

**Tehnička uputstva
za autore priloga u „Sceni“** > 238

UZ NOVI BROJ

Treći ovogodišnji broj časopisa *Scena* izlazi u jesen, na početku teatarske sezone, iako se sadržaj časopisa uglavnom odnosi na završetak prethodne, ali sa posebnim zanimanjem i za događaje, premijere i festivale koji su se održavali tokom leta, a koji postaju praksa i poveznica dve sezone.

Iz sadržaja jesenjeg broja vašoj pažnji posebno preporučujem intervju Aleksandra Milosavljevića sa Ljubomirom Simovićem, pesnikom i dramatičarem izuzetnog opusa, intelektualcem i važnom figurom javog i umetničkog života u Srbiji.

Iz rubrike Teorija ovom prilikom izdvajam dva teksta: prvi, Enise Uspenski, *Karamazovi dvadeset i prvog veka kroz prizmu Olivera Frljića*, i drugi, Mare Janakove

Grujić, o predstavi-predavanju *Grad Rabut doline* Bogdana Bogdanovića koja je održana na 14. BITEF-u

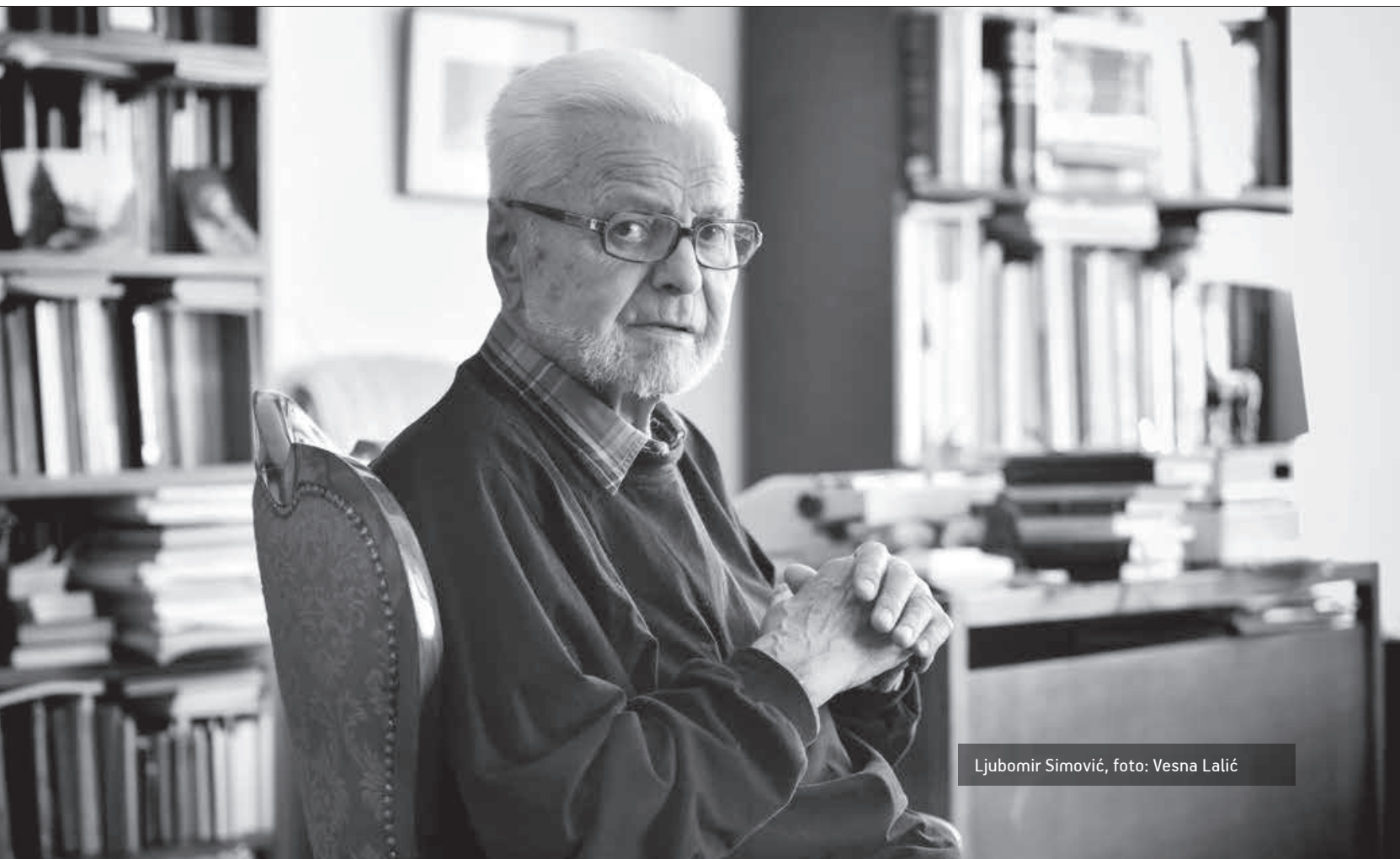
Verujem, takođe, da je čitalačkoj pažnji nužno preporučiti našu rubriku Festivali, jer predstavlja rezime kraja sezone i važnih letnjih manifestacija, iz čijeg repertoara će mnoge predstave/premijere tokom jeseni stići na scene pozorišta u Srbiji, tako da izveštaji predstavljaju svojevrsnu najavu teatarskih dešavanja u narednom periodu.

Na kraju broja, kao i do sada, objavljujemo savremeni domaći dramski tekst. Ovaj put radi se o predstavi *Kišni dan u Gurliču*, Milana Ramšaka Markovića, koja je na 69. Sterijinom pozorju nagrađena Sterijinom nagradom za najbolji dramski tekst predstave izvedene na festivalu.



Intervju „Scene“

LJUBOMIR SIMOVIĆ



Ljubomir Simović, foto: Vesna Lalić

Razgovarao > Aleksandar Milosavljević

U otporu diktatorima literatura ima bogatu tradiciju

Ja ne vidim čime bih se bavio ako se ne bih bavio individualnim sudbinama. One su danas – „u kontekstu vremena i prostora na koje smo osuđeni“ – relevantnije nego ikada! Jer su ugroženije nego ikada!

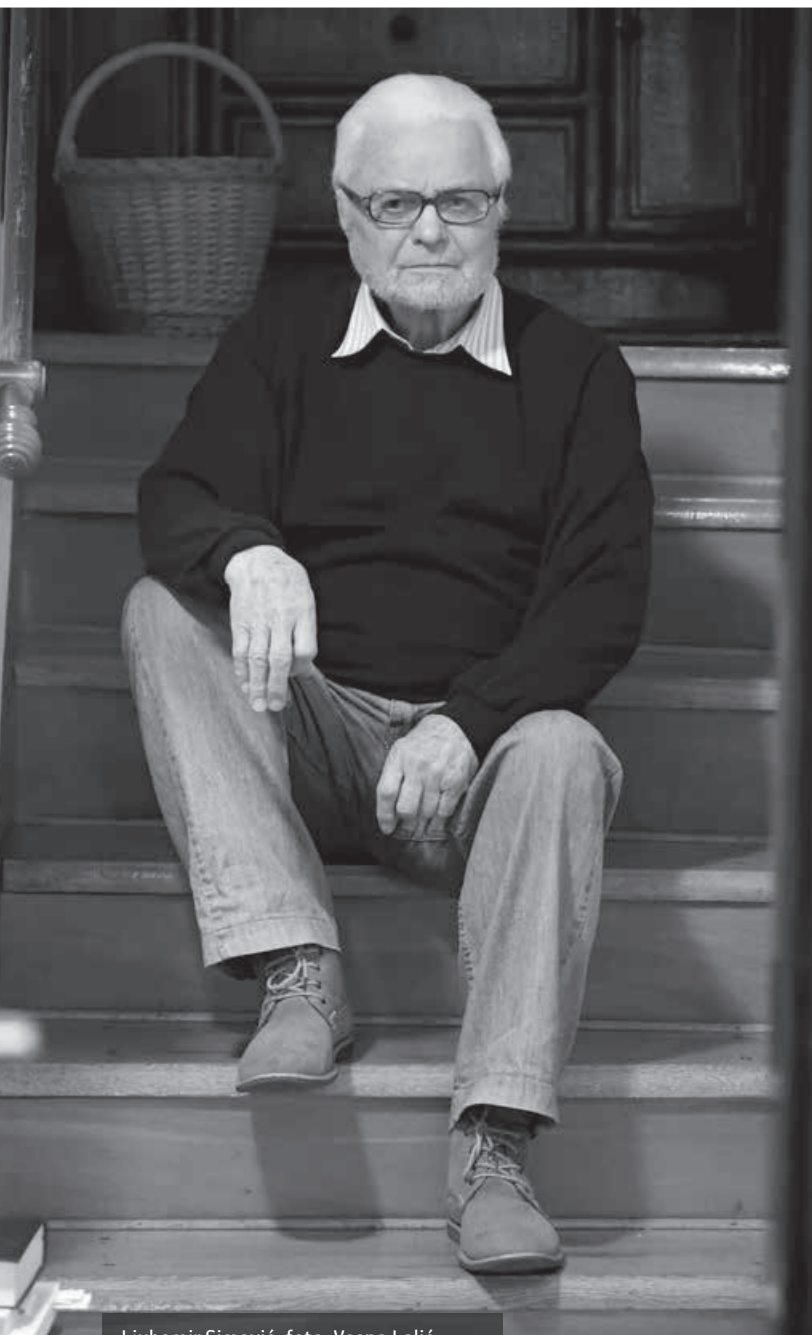
Sofija: Dolazi potop, tonu lađe, planine, kontinenti! A mi hoćemo da se spasemo od potopa penjući se na stolice!

Ljubomir Simović
Putujuće pozorište Šopalović

U času kada smo se dogovarali o ovom razgovoru, koncem marta, u rodnom gradu Ljubomira Simovića, u tamošnjem Narodnom pozorištu, reditelj Milan Nešković je do finalne faze doveo proces rada na inscenaciji *Putujeg pozorišta Šopalović*. Intervju je načinjen aprila, ali nažalost, zbog hitnje uslovljene čvrstom rešenju redakcije „Scene“ da se drugi broj časopisa pojavi pred čitaocima tokom 69. Sterijinog pozorja, razgovor sa Ljubomirom Simovićem objavljujemo tek sada, u broju tri.

Ipak, nema mnogo izgleda da će nas stvarnost iznenaditi i da će značajnije uticati na Simovićeve poglede na teme o kojima je ovde reč. Pre svega na pišćeve poglede na one aspekte stvarnosti koji pripadaju takozvanoj društvenoj sferi. Katkad se, čak, pitamo ima li uopšte neke druge. No, upravo o njoj, o diktatu „prekog naloga vremena“, o neumoljivoj istoriji i njenom „prelivanju“ u oblast posledica politike, pa i o ratu i njegovom odnosu prema umetnosti, ponajpre teatarskoj, Simović je pisao u svojim *Šopalovićima*, a o njima svedoči i u esejima koje piše.

S druge strane, a s obzirom na odjeke Neškovićeve užičke premijere, kao i zacementiranost naše sudbine,



Ljubomir Simović, foto: Vesna Lalić

možda smo s publikovanjem ovog razgovora mogli da sačekamo i sledeće, jubilarno, 70. Sterijino pozorje.

No, da ne trčimo pred rudu...

BALADE O OBLIČNOM ČOVEKU

Čini se da je pozorište danas izgubilo silu i moć koje je nekada imalo. Ovo se, dabome, ne tiče samo našeg teatra. Kao da pozorište u sebi više ne sadrži elemenat subverzivnosti (bilo koje vrste), za vlast ono više nije pretnja, za njegove aktore izazov, a za publiku prostor gde će čuti prava pitanja koja bi ih se mogla ticati i provocirati da se upuste u avanturu razmišljanja. Na drugoj strani, i sa književnošću, izgleda, stvari ne stoje kao što je to bio slučaj ranije. pisci su sve češće odeveni u iste (ili slične) uniforme, čitalaca ima, ali njih literatura više ne zanima kao mogućnost sticanja znanja ili preispitivanja slike sveta, nego je doživljavaju kao zabavu ili, u najboljem slučaju, potvrdu da su se, baš kao i pisci, našli u istoj stupici. Kako Vi vidite situaciju u današnjem svetu teatarske i književne umetnosti?

Nažalost, razgovor o tome moramo početi od onih od kojih u ovoj zemlji sve zavisi. Od vlasti, koja, ignorišući i Ustav i zakone ove zemlje, sve drži u svojim rukama. Šta oni znaju o kulturno-istorijskim vrednostima pokazala je njihova namera da na Beogradskoj tvrđavi podignu uspinjaču sa gondolom. Šta znaju o urbanizmu i arhitekturi pokazalo je podizanje Beograda na vodi, pokazuje odnos prema Beogradskom sajmu i prema bombardovanom Generalštabu Nikole Dobrovića. Šta znaju o duhu Beograda pokazali su ukidanjem Glavne železničke stanice i rušenjem zgrada koje su, kao kulturno dobro, stavljene pod zaštitu države. Šta znaju o umetnosti, pokazali su podizanjem onog anagronog spomenika Stefanu Nemanji na Savskom trgu. I tako dalje.

Kako da razgovaramo o književnom i teatarskom životu kad smo sudbinu zemlje poverili neobrazovanim i bolesno ambicioznim ljudima? U poređenju sa onim što sam u Beogradu zatekao 1955. godine, kada sam došao na

Ljubomir Simović, foto: Vesna Lalić



studije, današnji Beograd izgleda kao palanka. I knjiga, i pozorište, i muzeji, i galerije. Čak i jezik.

Jedna od karakteristika Vaših drama je da stvarnost o kojoj pišete sagledavate i iz ugla takozvanog običnog sveta. Ponekad su to, kao u **Hasanaginici**, prosti askeri, katkad jednostavni ljudi poput Gine i Blagoja u **Putujućem pozorištu Šopalović**, ili su to vojnici i pijačne trgovkinje, a u izvesnom smislu i kožar ili vidar u **Boju na Kosovu**, odnosno Stavra u **Čudu u Šarganu**. Oni, međutim, kod Vas ne otkrivaju samo puls naroda nego dobijaju i ulogu svojevrsnog hora, komentatora. Za neke od njih očigledno imate ljudsko razumevanje, mnogima od njih ste darivali značajne replike ili divne stihove. Kakav je Vaš odnos

prema takvoj ulozi ove vrste dramskih junaka? Kako ih doživljavate?

Ja sam 1953. godine, kao osamnaestogodišnjak, u „Mladoj kulturi“ objavio „Baladu o običnom čoveku“. To je moja prva pesma koja je privukla pažnju književne javnosti. Mnogo godina kasnije, 1988. u dramu „Boj na Kosovu“, pored kneza Lazara, Obilića i drugih junaka kosovskog boja i mita, uvodim Pralju, Ribaricu, Piljaricu, trgovca kožama Vojišu i njegovu ženu, Bogoja, berberina i medikusa iz Prizrena, i mnoge druge. Radnja drame se ne odvija samo na Lazarevom dvoru i na bojnom polju, nego i na novobrdskoj pijaci, „na trgovima, putevima, raskršćima Moravske Srbije“. Uostalom, te ljude – sa pijace

i ulice, ili, kako se to kaže, ljude sa periferije, srešćete u svim mojim knjigama i komadima.

ŠTA DANAS RADE LIKOVI IZ „ŠARGANA“

Činjenicu da ste pesnik ovdašnja pozorišna kritika neretko pominje kao prirodni razlog zbog kojeg akteri Vaših drama ponekad govore u stihovima. S druge strane, upravo takav njihov govor ujedno ima i efekat dramskog oneobičavanja, dovodi glumice i glumce u situaciju da se, u nekim trenucima tokom procesa rada na predstavi, moraju distancirati od uobičajenog oblikovanja (građenja) uloga, pa motivaciju moraju da potraže u drugačijim prostorima (i ličnog iskustva i životnih situacija). Slično je i sa gledaocima predstava nastalih po Vašim dramama; i njih iznenadi upotreba stiha i namah ih, posredstvom dramskog teksta, iz bezbednosti klasične teatarske situacije premešta u nešto sasvim novo. Kako vidite poziciju stiha u drami?

Ja nikada nisam dolazio u iskušenje da objašnjavam i analiziram, a još manje da ocenjujem, svoj spisateljski postupak. Mogu samo da kažem ono što se valjda vidi na prvi pogled: da jezik i u poeziji, a pogotovo u drami, zasnivam na živom, govornom jeziku. O tome je, uostalom, najmerodavnije napisao Jovan Hristić.

Čini mi se da u Vašoj poeziji ima i te kako mnogo elemenata dramskog, te da bi bilo veoma scenski izazovno od njih načiniti literarni predložak za scensku igru. Kako biste reagovali kada bi Vam neko od naših reditelja, dramatičara ili ovdašnjih pozorišnih uprava predložio da na scenu bude postavljena predstava načinjena od Vaše poezije?

Tog predstavljanja moje poezije na sceni je već bilo. Željko Orešković je u Teatru poezije režirao poemu „Subota“. Boda Marković je „Subotu“ režirao kao radio-dramu. Jedno scenko izvođenje moje poezije priredio je i Mijač, na otvorenom prostoru, u Jajincima. U poeziji često koristim dramske elemente, monologe i dijaloge. Neke od tih monologa ne izgovara pesnik – ili, kako se to

danas „učeno“ kaže: pesnički subjekt – nego nešto govori „grobar igumanu“, „drvoseča popu“, „tobdžija svome konju na kome se vraća iz rata“. U nekim pesmama pojavljuju se i govore i neke ličnosti, kao što su, na primer, Jeremija, Komandantuša, Kopiluša, ili Živana sa Subjela. Kao što poezija može da pomogne drami, tako i dramski elementi mogu mnogo da pomognu poeziji.

Kao dramski pisac imate iskustva sa rediteljima različitih poetika i pogleda na teatar. Bili ste veoma bliski sa Dejanom Mijačem a laskavo ste govorili i o Jagošu Markoviću. Šta su njih dvojica, inače reditelji različitih prosedea i pogleda na svet i teatar, videli i razumeli u Vašim dramama a zbog čega ih izdvajate?

Ja ni o Mijaču ni o Jagošu nisam pisao povodom njihove režije mojih drama. O Mijaču sam pisao povodom njegove režije Sterijine „Pokondirene tikve“, a o Jagošu prilikom uručivanja nagrade „Mića Popović“ u galeriji „Haos“. Na isti način sam 2006. godine, otvarajući 51. Steriino pozorje, govorio o Egonu Savinu, o njegovoj režiji „Laže i paralaze“. Ne dopuštajući sebi one slobode koje rediteljima u novije vreme dopušta reč „adaptacija“, oni su inteligentnim potezima pokazali da se u Sterijinim komedijama mogu otkrivati i neka neočekivana značenja i sadržaji. Mijač, u završnoj sceni „Pokondirene tikve“, jednim jedinim potezom – kad razočarana Fema zbacuje periku – celoj toj komediji, kojoj smo se sve vreme grohotom smejali, daje tragički akcenat. Egon Savin „Lažu i paralazu“ neočekivano završava uzletanjem jednog aeroplana, u koje lažljivi baron Golić i njegov još lažljiviji bedinter odleću na Mesec, u stvarnost imaginacije i iluzije.

Ni o Miri Trailović nisam pisao povodom njene režije „Čuda u Šarganu“, nego sam govorio na svečanosti prilikom dodeljivanja njenog imena velikoj sceni Ateljea 212. Nisam odoleo a da se ne zapitam šta sada, u radikalsko-naprednjačkoj Srbiji, rade ličnosti iz „Šargana“. Stavra, koji u Ikonijinoj kafani po ceo dan čita novine, više ne čita „Borbu“ ili „Politiku“, nego „Kurir“ ili „Informer“. Cmilja i dalje živi negde na Repištu, u iznamljenoj sobi „bez

trunke konfora“, novi Vilotijevići dalje „stoji na govornici i odoleva prirodnim pojavama“, ili je sa govornice prešao pred TV kamere, dok je Mile, koji se predstavlja kao važan partijski aktivista, postao ministar, ili nešto još važnije. Da sad dodam: premijer, ili predsednik Narodne skupštine.

O MITU IZ RAZLIČITIH UGLOVA

Na početku Vašeg dramskog stvaralaštva je **Hasanaginica**, drama koja potiče iz narodne lirske tradicije, baš kao i **Boj na Kosovu**. **Hasanaginica**, bez obzira na sve složene tokove ove drame, pa i one koji mogu imati šire, društvene implikacije, završava se sumrakom jedne intimne priče. S druge strane, **Boj na Kosovu** – bez obzira na izvore u narodnoj epskoj poeziji, ali i uprkos činjenici da ste se u drami fokusirali na mnoge individualne sudbine – odjekuje sasvim drugačijim tonalitetom. Kako sagledavate ovaj krug od lirike do epike kao Vaše inspiracije?

Pišući „Hasanagicu“, nisam se osećao obaveznim prema narodnoj pesmi, obaveznim da dramtizujem ono što se u njoj događa. Pesa je bila samo povod da napišem ono što sam napisao, a što je, i sadržajem, i radnjom, i likovima, i jezikom, daleko od narodne pesme. Mnogo kompikovaniji bio je rad na drami o Kosovskom boju. Nisam dolazio u iskušenje da kosovski mit, onako kako je formulisan u narodnoj poeziji i u drugim tekstovima, podvrgavam nekoj dramskoj ili pesničkoj reviziji, ali sam scenu na kojoj se on odigrava i realizuje proširio, kao što rekoh, na puteve, raskršća i trgove moravske Srbije. Uveo sam i mnoge ličnosti iz naroda, da pokažem njihov odnos prema tom mitu, i posledice koje su na njima ostavili ta bitka i taj mit. Kad ga je pročitao, Jovan Ćirilov, koji je taj tekst poručio za Jugoslovensko dramsko pozorište, bio je veoma zadovoljan.

Sticajem okolnosti, umesto da dođe na scenu, ta drama je, u produkciji Televizije Beograd, poslužila za snimanje filma. Režija je poverena Zdravku Šotri, i on je to realizovao u najgorim, u nemogućim uslovima. Nije

bilo scenarija, i on je film snimao, ako tako može da se kaže, direktno „iz knjige“. Uprkos svemu, mislim da je Šotra napravio dobar film, sa odličnim glumcima, sa dobro organizovanim masovnim scenama... A onda su se pojavile komplikacije koje niko nije mogao da predvidi. Kompozitor Dušan Karuović je napisao odličnu muziku za dve pesme koje pevaju ratnici odlazeći na Kosovo, i te su se pesme, kako se u takvim prilikama kaže, „primile u narodu“. To su dve elegije, koje pevaju ljudi znajući da odlaze u boj iz koga se neće vratiti. Vojnici iz Novog brda pevaju:

Na trisvetlo, i na trisastavno,
Odlazimo na Kosovo ravno!

Odlazimo na suđeno mesto,
Zbogom, majko, sestro i nevesto!

Zbogom prvi, nerođeni, sine,
Zbogom, ružo, zbogom, ruzmarine!

Zbogom, leto, jeseni i zimo,
odlazimo, da se ne vratimo!

U isto vreme, vojnici koji odlaze iz Pomoravlja i
Podrinja, pevaju:

Hriste Bože, raspeti i sveti,
Srpska zemlja kroz oluje leti!

Leti, da doleti do vedrina,
Krila su joj Morava i Drina!

Ali su onda pripadnici raznih vojski i policijskih jedinica, arkanovci, radikali i Srpski pokret obnove, počeli u te pesme da upisuju svoje ratničke pretnje, poruke i parole, da ih, jednom rečju, najbrutalnije falsifikuju. Ljudi koji nisu čitali moju dramu, mislili su da je to moj tekst, i svi ti falsifikati išli su na moj račun. Autorska prava su u našoj zemlji mislena imenica. Radikali su išli i dalje, pa

su počeli da prisvajaju, i da iznose kao svoje poruke, ono što u mojoj drami govore knez Lazar i Obilić. Koliko do juče su, kao svoju, plasirali Obilićevu poruku:

Srbija nije šaka zobi, da je pozoba
Svaka vrana koju donese vetar!

A većih vrana od tih radikala u Srbiji nije bilo!

Kasnije kada sam shvatio da je drama previše opširna, da ima nepotrebno mnogo likova, prihvatio sam se rada na drugoj verziji. Izostavio sam sve scene sa onim monasima, čak i scene sa Kosovkom devojkom. Prva verzija, praktično, ima nekoliko završetaka. Pritisnut sve očiglednijim pretnjama raspada zemlje, dramu zaključujem stihovima kojima mladi despot Stefan Lazarević poziva na jedinstvo i slogu. Umesto tih patetičnih stihova, vraćam se na novobrdsku pijacu, i na piljaricu, koja od Velislave zahteva da joj ribu plati turskim, a ne Lazarevim dinarom. Takvim završetkom se nagoveštava nova realnost, nova drama, sa potpuno novim problemima. Inače, ono što Obilić i Lazar govore u prvoj, govore i u drugoj verziji.

U vezi s prethodnim pitanjem, da li danas uopšte postoji mogućnost bavljenja individualnim sudbinama; da li one danas, u kontekstu vremena i prostora na koje smo osuđeni, uopšte mogu da budu relevantne?

Ja ne vidim čime bih se bavio ako se ne bih bavio individualnim sudbinama. One su danas – „u kontekstu vremena i prostora na koje smo osuđeni“ – relevantnije nego ikada! Jer su ugroženije nego ikada!

Postoje dve verzije drame **Boj na Kosovu**. Iako mislim da ste i onom prvom definisali svoj stav i na izvestan način anticipirali dileme i muke sadašnjeg trenutka, da li biste danas, ipak, napisali još jednu, novu verziju?

Kosovo nije samo moja pesnička tema. Niti sam se o Kosovu obaveštavao samo iz knjiga i novina. Nisam propuštao nijednu priliku da tamo putujem. Neke prilike sam organizovao i sam. Negde krajem šezdesetih godina predložio sam supruzi da deo godišnjeg odmora provedemo

obilazeći crkve i manastire na Kosovu i Metohiji. I mi smo „fićom“ – tih godina smo svi posle položenog vozačkog ispita prvo vozili „fiće“ – mi smo tada obišli Gračanicu, Prištinu, Pečku patrijaršiju, Dečane, Devič, Prizren sa Bogorodicom Ljeviškom, i tako dalje. U Pečkoj patrijaršiji i Gračanici sam bio i pre i posle toga. O onom što se tamo događalo pisao sam i u maloj zbirci „Um za morem“. Neke pesme iz te knjižice uključio sam u novija izdanja knjige „Uoči trećih petlova“. U „Istočnicama“ iz 1983. nalazi se pesma „Proroci na Kosovu polju“. Ne pominjem tu pesmu slučajno. O onom što se događa na Kosovu pisao sam sve vreme, i ti tekstovi su skupljeni u knjigama mojih članaka, eseja i intervju: „Kovačnica na Čakovini“, „Galop na puževima“, „Titanik u akvarijumu“. Ono što se sad dešava na Kosovu počelo je davno, još pre mnogo decenija i godina, ali mi sa tim nismo umeli, ili nismo smeli, da se suočimo. Ili nismo radili ništa, ili smo sve radili pogrešno. A sad kad je to završeno ovako kako je završeno, vidimo neke zakasnele branitelje Kosova kako nam po Knez Mihajlovoj viču: „Dogodine u Prizrenu!“

Kao referisanje na prvo i prethodno pitanje: da li Vas dramska forma više ne privlači, da li promenjeni odnos pozorišta i stvarnosti (pozicija teatra u odnosu na društvo) ima veze s činjenicom da više ne pišete drame, ili ste se, gotovo beketovski, povukli u prostore vlastite intime?

Trudim se da završim davno započetu knjigu pesama, ali se završetak tog posla neprekidno odlaže, jer sam tokom poslednjih godina i decenija, mnogo vremena potrošio pišući o položaju u kome se nalazi naša ponižena i beznadežna zemlja. Tekstovi o vremenu Vučićeve vladavine skupljeni su u knjigama „Žabe u redu pred potkivačnicom“, „Odbrana Beograda“ i „Neslana so“. To bi se teško moglo nazvati povlačenjem „u prostor vlastite intime“.

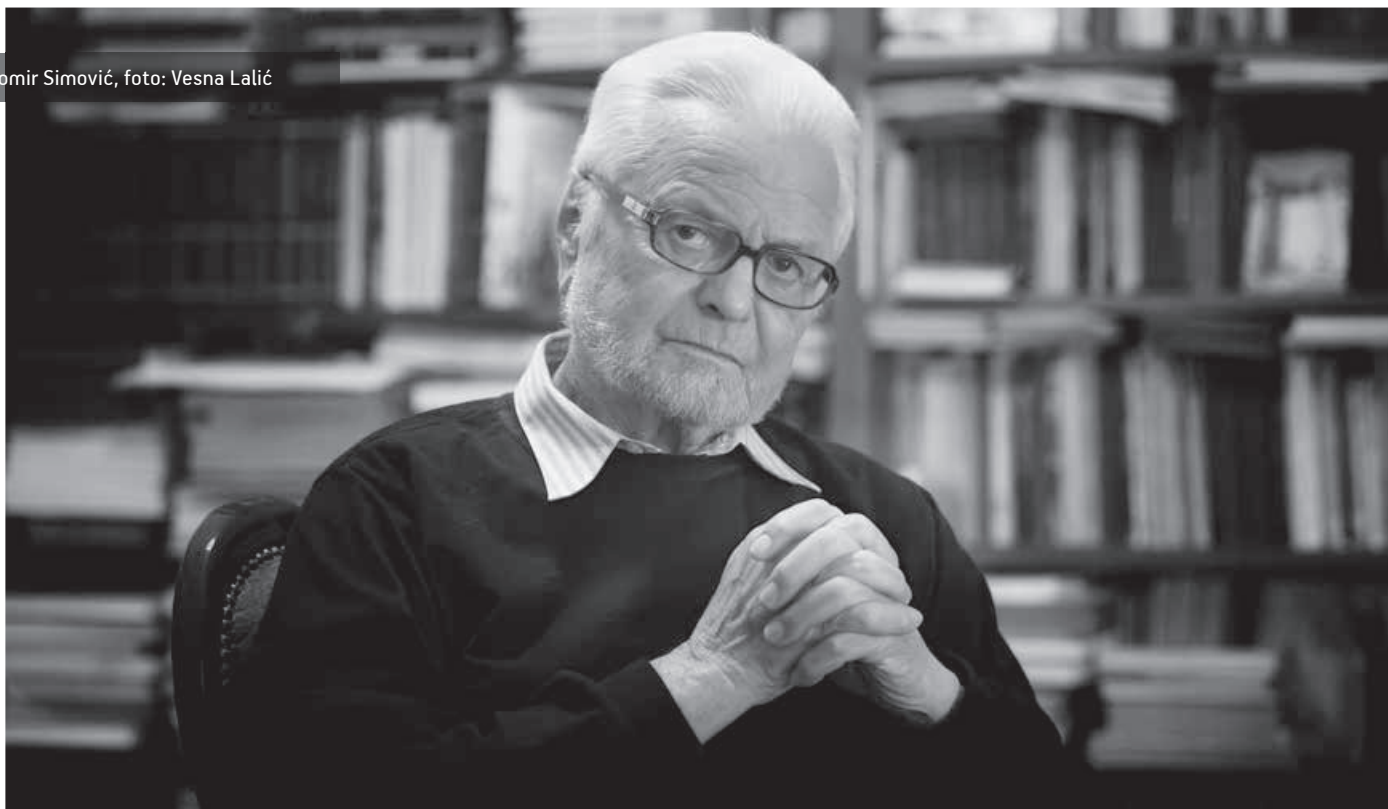
IZMEĐU „NAŠIH DANA“ I „KRALJA IBIJA“

Napisali ste četiri drame. Premda naglašeno poetske, sve su korespondirale sa konkretnim društvenim trenutkom. Kako procenjujete vreme u kojem živimo sada i ovde:

Ljubomir Simović, foto: Vesna Lalić



Ljubomir Simović, foto: Vesna Lalić



kao logičnu posledicu naše istorije, kao kolateralnu štetu razvoja Svetskog duha ili opštih, civilizacijskih tokova, ili kao neku vrstu anomalije? Da li je o današnjem vremenu uopšte moguće pisati drame (koje sa stvarnošću korespondiraju efikasnije od, recimo, esejistike)? Ili se, možda, nužno vraćamo poeziji.

Situacija u svetu je sve gora. Upravo imamo dva strašna rata, sa sve izgledima da se otvori i treći, koji bi prevazišao i ovaj koji se vodi u Ukrajini, i onaj u Palestini. Naša zemlja je poseban slučaj. Kao što sam već rekao, ovom zemljom ignorišući i njen Ustav, i njene zakone, i njene institucije, vlada čovek ograničenih sposobnosti i neograničenih ambicija, čovek koji se na svom položaju

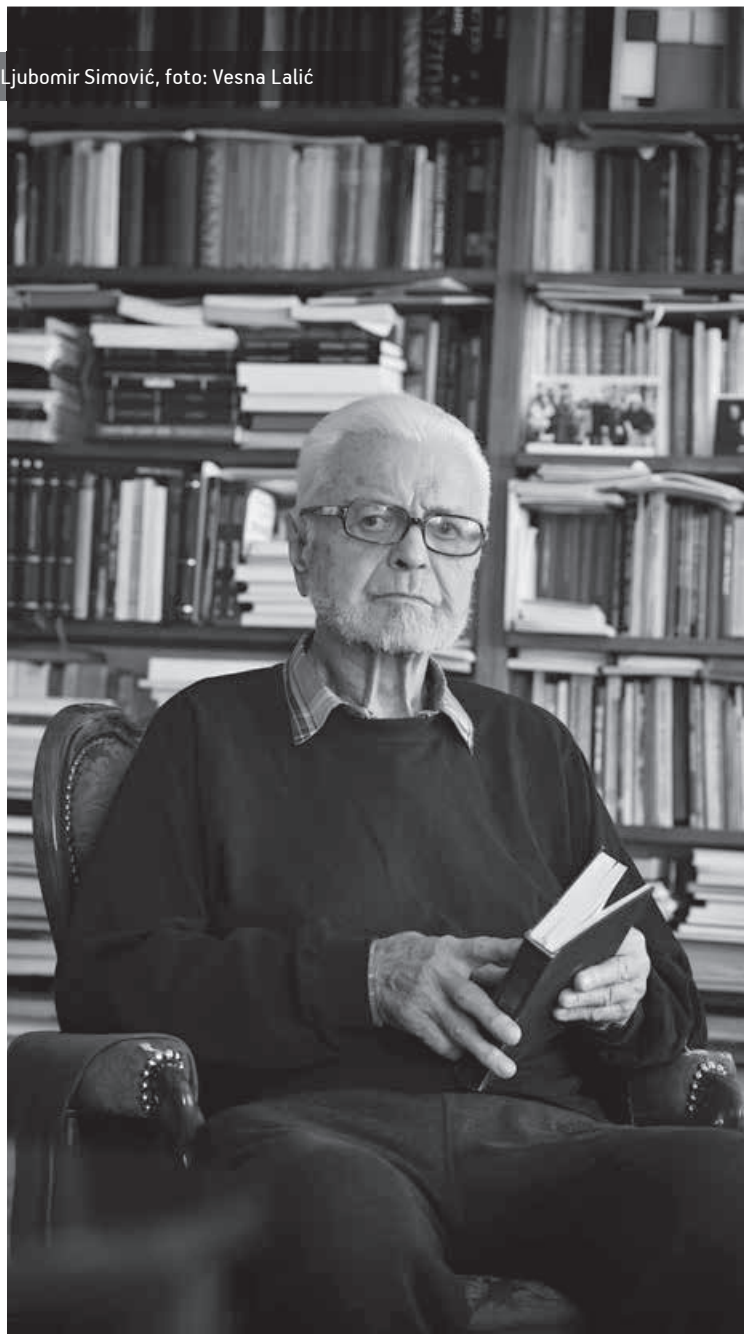
toliko... raskomotio! A što se više poziva na srpstvo i Srbiju, Srbija je u sve gorem položaju. Nije slučajno što se ljudi sve više sećaju i što sve češće citiraju Disovu pesmu „Naši dani“. Možemo da se setimo i Domanovića. I Žarijevog „Kralja Ibija“. U otporu autokratama i diktatorima literatura – a pogotovu poezija – ima bogatu tradiciju.

Upravo su u toku probe Vašeg komada **Putujuće pozorište Šopalović**. Režira Milan Nešković, jedan od najintrigantnijih reditelja mlađe generacije. Eto prilike da proverimo kako još jedan naraštaj pozorišnih stvaralaca doživljava Vašu dramu i vidi je na sceni, ali evo i prilike da vidimo kako će na ovu dramsku priču reagovati današnji gledaoci. Šta po Vašem mišljenju, no i na osnovu Vašeg

dosadašnjeg iskustva, čini razlike između dosadašnjih scenskih čitanja ovog komada koji su na pozornicu postavljali predstavnici različitih generacija?

Te drame žive svoj život, nezavisno od mene, i ja se u to, i kad bih mogao, ne bih mešao. One sada pripadaju ljudima iz pozorišta, pre svega glumcima. S druge strane, nije moguće ni da pratim šta se sve sa tim dramama događa. Za poslednjih trideset pet godina, „Putujuće pozorište Šopalović“ je postavljena na scene preko sto pozorišta u Francuskoj. Sve je počelo sa predstavom pozorišta u Monlisonu, u režiji Žan Pola Venzela. Ta predstava je proglašena za predstavu godine u Francuskoj. Igrana je na devet pozorišnih scena u Švajcarskoj, zatim u Belgiji, Švedskoj, Poljskoj, Češkoj, Slovačkoj, u Kanadi, Kolumbiji, Portugaliji, u Japanu, u tri pozorišta u Južnoj Koreji, u jednom francuskom pozorištu u Maroku. Uživo sam video samo predstavu u pariskom Teatr de la Vil, poznatom kao pozorište Sare Bernar. Takođe u Venzelovoj režiji. Dobio sam snimke iz predstava iz tokijskog Blek tent teatra, i iz nacionalnog pozorišta Majeongdong, iz Seula. Ovih dana dobio sam i snimak predstave opštinskog pozorišta u Inčeonu, u Južnoj Koreji. Nedavno sam dobio i poziv iz Sent Galena, ali ja više nisam u stanju da putujem. Gledam snimke, programe, fotografije, plakate... Brojni kritički tekstovi, pretežno iz Francuske i Švajcarske, registrovani su u mojoj bibliografiji u SANU. Sve je to dobilo takve razmere da me, bukvalno, prevazilazi. I hvala Bogu što je tako!

Ljubomir Simović, foto: Vesna Lalić





FESTIVALI

scena

Piše > Andrej Čanji

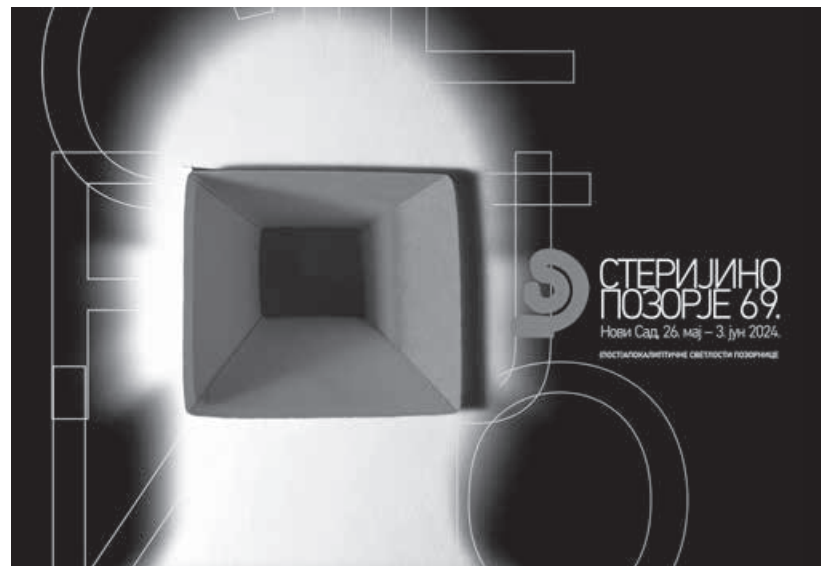
69. Sterijino pozorje

Fragmenti (post)apokalipse: teze o 69. Sterijinom pozorju

„E sad, nevolja u kojoj se nalazimo je da svet definitivno odlazi u kurac. Oko toga nema sumnje. Svet se para po šavovima, to je sigurno. Apetiti su veliki. Samo... i to ti je sad za tih dvaes evra... stvar je u tome da to nije ništa novo, svet je već puuuno puta otišao u kurac. To se već puno puno puta dogodilo i svi to znaju. Samo vama intelektualcima to još nije jasno. Vi jadni ne znate, izgleda da vam niko nije javio i onda nemate šta drugo da radite nego da se brinete.“

(Milan Ramšak Marković, *Kišni dan u Gurliču*)

FRAGMENTI podrazumevaju celinu. Oni su rasuti delovi jedinstva. Kada se nakon komadanja sakupe, umesto prvobitnog oblika čine hrpu, gomilu obrisa svog objedinjenog porekla. Njihova je sudbina da postoje kao svedočanstva narušene harmonije. Zato je fragment tuga stvaraoaca, a radost cinika; izgubljena prošlost i san o uspostavljanju stare slave ili suočavanje sa njenim manjkavostima; materijal za planiranje kvalitetnijih struktura. Nakon kraha on je i svoja sopstvena celina. Zajednička nota 69. Sterijinog pozorja je tematizacija



raspada, ali i fragmentarna forma. Celokupna selekcija osvrće se na neki oblik destrukcije i postojanje u vidu razbacanih krhotina minulih (ne)delo. Predstave se sećaju propasti, preživljavaju je i upozoravaju na njeno ponavljanje.



APOKALIPSA je vera u sudnji dan, izvesnost sveobuhvatnog kraja. Postapokalipsa je poricanje apsolutnih i sveprožimajućih potencijala apokalipse. Kao takva, u svojim umetničkim prikazima ona služi kao uveličavajuće staklo, odnosno kritički uvid u preživjele, od autora selektovane fragmente civilizacije. U tom smislu, postapokalipsa podrazumeva sekularnu imaginaciju na temu smaka sveta. Književna pa i pozorišna obrada takvih situacija egzistencije nakon „kraja“ generiše se najčešće u žanr distopije. „Kraj“ se ovde može doživjeti slobodno, kao opraštanje sa jednom pozorišnom erom (*Bilo jednom u Novom Sadu*, Újvidéki Színház), nestajanje države i traume koje ostavlja rat (*Mali ratovi i kabine Zare*, Narodno pozorište Republike Srpske Banja Luka), napuštanje zavičaja i gubitak voljenih uz srozavanje do prosjačkog štapa (*Mileva iz Bosne u našoj civilizaciji godine 1878*. Narodno pozorište Subotica, Dečje pozorište Subotica i Seoski kulturni centar Markovac), slabljenje razuma i udaljavanje od uređenog života (*Kišni dan u*

Gurliču, Prešernovo gledališče Kranj i Mestno gledališče Ptuj), podrivanje još uvek moćnih ideoloških matrica (*Brod za lutke*, Narodno pozorište Bitolj), ugrožavanje zdravlja (*Režim isceljenja*, Hrvatsko narodno kazalište u Varaždinu), istorijski prevrat i iščeznuće porodice (*Očevi i oci*, Narodno pozorište Beograd). Selektorka predstava, Ana Tasić, zato s pravom imenuje svoju selekciju (*Post*) *apokaliptične svetlosti pozornice*, jer sve predstave bave se nekim aspektom društva koji je nestao ili odumire, kao i posledicama takvog kraha.

Imajući u vidu **KONCEPT** festivala, 69. Sterijino pozorje je odraz jedne vrste postapokaliptičnog isijavanja. Jugoslovenske pozorišne igre nisu mogle da zaobiđu sudbinu zemlje u kojoj su osnovane i od tada pokušavaju da ustanove sopstveni identitet. Od najnovije promene koncepta prošlo je sedam godina. Tada Sterijino pozorje prestaje da bude festival nacionalnog pozorišta i postaje festival nacionalne drame. Najznačajniji nacionalni pozorišni festival po svojim propozicijama isključuje verovatno više od polovine pozorišnih produkcija u zemlji, a ove godine većina selekcije čak i ne dolazi iz Srbije. Od sedam predstava u takmičarskoj selekciji, četiri su iz regiona (Severna Makedonija, Bosna i Hercegovina, Hrvatska i Slovenija). Dok nevelik broj odabranih predstava može ukazivati na slabu pozorišnu produkciju u minuloj sezoni, činjenica da je natpolovičan izbor regionalan iziskuje pitanje: nije li Sterijino pozorje postapokaliptična refleksija postjugoslovenskog festivala?

Istorija progona Pozorje i ono je osuđeno na **KONTRADIKTORNOSTI**. Dva su problema u prvom redu. Prvo je nepostojanje mogućnosti da se produkcije zasnovane na stvaralaštvu domaćih autora porede sa produkcijama zasnovanim na stranom tekstu. Drugo je ugrožavanje standarda i renomea festivala time što se selekcija vrši nad vrlo ograničenim brojem produkcija, pa se iznova ponavlja situacija da takmičarski program nudi do dve, jednu ili čak nijednu odličnu predstavu. Ograničavanjem selekcije na koncept nacionalnog teksta smanjen je

rezervoar iz kog se može crpeti kvalitet i održavati visok standard takmičarskog programa. Dodatno, u srpskom pozorištu u celini već duži niz godina aktivno je suočavanje sa ozbiljnim poteškoćama – relativno malim brojem premijera, nedovoljnim finansijskim i drugim sredstvima, prekarnim uslovima rada itd. Sve ovo utiče na kvalitet produkcija. Ograničavanje izbora selektora na deo tih zaliha nužno ograničava i kvalitet selekcije. Uprkos tome, Pozorje nam je neophodno u ma kom obliku. U određenoj meri ono ispunjava misiju koju mu koncept nacionalne drame nameće. Ono promovise, stimuliše i podstiče pisanje srpske dramske književnosti i dramatisaciju proze, stvaranje autorskih projekata domaćih pozorišnih autora i produciranje takvih ostvarenja u zemlji i inostranstvu, generiše bogat arhiv i uvek nudi – bez obzira na kvalitet produkcija – prostor za diskusiju i analizu brojnim svojim projektima, a ponajviše časopisom „Scena“. Svojim konkursom za savremeni dramski tekst koji objavljuje jednom godišnje takođe pospešuje ovu vrstu spisateljskog rada, ali isto tako, ono garantuje i inscenaciju tog teksta kao koproducent. To je slučaj s jednom od predstava iz ovogodišnje selekcije: *Mali ratovi i kabine Zare*. Sterijino pozorje je najznačajniji postapokaliptični bastion u borbi protiv preteće srpske pozorišne apokalipse.

Ovako su formulisane **PRIČE O RASPADU** na ovogodišnjem izdanju festivala. *Bilo jednom u Novom Sadu* je selektivna reminiscencija o istoriji Újvidéki Színház, njeno slavljenje povodom pedeset godina postojanja. Ta *manjinska ekstravaganca sa puno muzike, plesa, duhova i Indijanaca*, kako je opisana u podnaslovu, preispituje repertoarsku tradiciju kojoj pripada, njen značaj i učinak, istovremeno se baveći i opštim pitanjima o svrsishodnosti pozorišta, ekonomskom položaju umetnika i njihovoj ulozi u društvu. *Mali ratovi i kabine Zare* je priča o ratom razorenim i kapitalizmom razbacanim identitetom, te telom koje je uništeno i anoreksijom. U pitanju je pokušaj razumevanja dezintegracije jugoslovenskog prostora i



Iz predstave **Sirota Mileva iz Bosne u našoj civilizaciji godine 1878**, foto: Igor Preradović

izgubljenost preživelih postjugoslovenskih razvalina. *Sirota Mileva iz Bosne u našoj civilizaciji godine 1878*. govori o izbeglicama koje su u Vojvodinu došle da bi se izbile od turskoga zuluma. Mileva je devojčica koja je izgubila sestru i oca te sa majkom jedva preživljava u novoj sredini koja je diskriminiše po osnovi klase i etniciteta. Izbeglice su parcijalno, a klasna dinamika dominantno, u središtu interesovanja predstave *Kišni dan u Gurliču*. Napisan fragmentarno, postavljen razbacano, komad prikazuje Peterov ugodni život u srednjem sloju, ali i nevolje njegovog teškog detinjstva. Nestanak ženine ogrlice u njemu pokreće sunovrat lucidnosti i on tone do društvenog dna. Dobro poznata drama *Brod za lutke* je anti-aristotelovska antibajka koja jezičkim amalgamom poezije i žargona, surovim i drskim feminističkim nabojem reinterpretira patrijarhatom fundirane bajke. Još jedna drama koja napušta tradicionalnu dramsku paradigmu i u segmentiranoj formi stihijski, pojednostavljeno i



Iz predstave **Očevi i oci**, foto: promo

proizvoljno nabraja zvanične i kvazi diskurse o zdravlju je *Režim isceljenja*. Na kraju, dramatizacija romana *Očevi i oci* je porodična saga o tri generacije porodice Medaković, njenom nestajanju i ideološkim sukobima koji su se uvukli u familijarne odnose.

FRAGMENTARNA FORMA je pratilac paratakse, selekcije motiva i postupaka prema de-hijerarhizovanom principu. Parataksu Hans-Tis Leman ističe kao jedan od postdramskih pozorišnih znakova. Prema njegovoj tvrdnji parataksa ima funkciju narušavanja klasičnog estetskog ideala organskog jedinstva, to jest negiranja smisaone povezanosti svih elemenata umetničkog dela u jednu koherentnu značenjsku celinu. Gomilanje motiva, gestova, postupaka sprovodi se s namerom da se opažanje segmentira i onemoguću sinteza svega predočenog u koherentnu interpretaciju. Utvrđivanje smisla se tako odlaže i u velikoj meri delegira na auditorijum. Šta su najupečatljiviji elementi takve parcijalizacije na ovogodišnjem Sterijinom pozorju? Kolažiranje nasleđa

u *Bilo jednom u Novom Sadu*, paralelizam različitih vremenskih tokova u komadu *Mali ratovi i kabine Zare*, elementi forum teatra kojima se prekida tok drame *Sirota Mileva iz Bosne u našoj civilizaciji godine 1878*, hronološki i prostorno razjedinjeni segmenti narativa u *Kišnom danu u Gurliču*, intertekstualne invencije lišene uzročno-posledičnih veza u *Brodu za lutke*, frivolno esejističko prezentovanje informacija i situacija u *Režimu isceljenja* i transgeneracijsko prožimanje likova u apstraktnom prostoru u dramatizaciji romana *Očevi i oci*.

Moglo bi se, bez velike zadržke, tvrditi da je osnovni preduslov vrhunskog pozorišta **POETIČKA I POLITIČKA SAMOSVEST**. Autoreferencijalnost i metateatralnost su u većoj ili manjoj meri teme i postupci čitavog serijala predstava Andraša Urbana. On često u polemičkom duhu suprotstavlja politički angažman sa melodramskim esteticizmom. To čini tako da se smisao ne iscrpljuje u uzdizanju jednog, a kritikovanju drugog pristupa, nego podjednako upozorava kako na potencijalnu ispraznost i manirizam političnog teatra tako i na moguću ideološku manipulativnost trivijalne scenske zabave. U prethodnih nekoliko godina parodijski pristup pozorištu i ispitivanje njegove uloge u društvu javljali su se kao bitni činoci uspešnih projekata poput *M.I.R.A.*, *Vitezovi lake male*, *Poetika gledanja*, *Poetika ćutanja*, *Ko igra Sonju Savić*, a jedna od poslednjih je *Bilo jednom u Novom Sadu*. Intertekstualnost u kombinaciji sa metateatralnošću izvor je fragmentarnosti potonjeg projekta. Scene iz pedesetogodišnjeg repertoarskog izbora Novosadskog pozorišta, najčešće muzičke deonice, uz njihovo komentarisanje od strane aktuelnog ansambla, gde glumci igraju svoje fiktionalne parnjake, sačinjavaju ovaj jubilarni kolaž. Vezivno tkivo, odnosno okvirna priča koja objedinjuje sve sadržajne komponente je proslava pozorišnog rođendana. Slabost ove ekstravagance, ne i presudna, je prepuštanje songovima koji postaju svrha sami za sebe, dok okvirni narativ koji poseduje uzbudljivo preispitivanje uloge pozorišta u društvu polako gubi na

značaju. Ipak, teško da se to može zameriti predstavi koja inicijalno ima slavljenički karakter. Impresivni ansambl izvodi jedinu predstavu iz festivalske selekcije koja se bavi važnim pitanjima na pretežno humorističan način. Istovremeno ozbiljno shvatanje umetničke odgovornosti i distanciranje od značaja sopstvenog statusa kao fikcionalne tvorevine zahtevan je stvaralački napor, jer podrazumeva paralelni proces podrivanja i izgradnje. To je osnova kvalitetne strukture.

Kvaliteti drame Vide Davidović ogledaju se u tome što ona poetskim jezikom i radnjom, koja kao da se dešava na granici između sna i jave, preispituje matrilinarno generacijsko nasleđe i posledice koje je rat u Bosni ostavio na dve generacije žena. Jedna od istaknutih karakteristika teksta je upotreba banalnih izjava i opštih mesta tako da oni proizvedu kontrast između neozbiljnog, neobavezujućeg, lakog govora i ozbiljnih i teških tema. Primer mogu biti rečenice koje izgovara lik Majke: „Rata će biti jer ga uvijek bude. Samo to neće biti moji ratovi, a ni ratovi mog sina“. Ili zaključak koji nešto kasnije izvodi sin, to jest lik Brata: „Mračni su i ratovi, ali nakon njih dolazi svetla budućnost“. Ipak, rizik od upotrebe intencionalne trivijalizacije i fraza radi postizanja efekta napetosti između sadržaja i forme nije se isplatio ako govorimo o inscenaciji Ivice Buljana. Kao što je to slučaj s većinom njegovih režija, i ovde je na snazi **IDEJNA APSTINENCIJA**, povlačenje rediteljske vizije u korist stvaranja slobode ostalim članovima kreativnog tima. Posledica takvog pristupa je prepuštanje predstave slučaju, odnosno nadi da će glumci, scenografija, kostim, muzika pronaći harmoničan odnos. Tako su, na primer, kakofonija besmisla u *Tiho teče Misisipi* ili bezidejnost *Idiota* Beogradskog dramskog pozorišta (obe u Buljanovoj režiji) prevaziđeni, ili tačnije nadomešćeni prevashodno zahvaljujući duhovitoj, energičnoj i fokusiranoj igri talentovanog mladog ansambla te kuće. Nasuprot tome, mladi glumački ansambl iz Banja Luke je, nažalost, razotkrio nedostatke glumačkog obrazovanja u Bosni i



Iz predstave **Režim isceljenja**, foto: Marko Ercegović

Hercegovini. Oni nejasno i nečujno izgovaraju replike i ne snalaze se sa tumačenjem likova u dramskom tekstu koji nema konvencionalnu strukturu. To dolazi do izražaja kada je na delu činjenica da se u predstavi prelamaju dva vremenska toka koje reditelj nije jasno razdvojio, pa je na glumcima bilo da karakternim promenama signaliziraju temporalna variranja u čemu nisu bili uspešni. Povrh svega toga, predstava se donekle oslanja na ples, a produkcija nije angažovala koreografa što je rezultiralo bizarnim i neveštima scenskim pokretom. Reditelj dodatno otežava slušanje nečujnog govora zloslutnom muzikom koja je često preglasna. Scenografija Aleksandra Denića, inače redovnog Buljanovog saradnika, organizovana je u dva plana: veliko dvodimenzionalno paklo marlboro cigareta u pozadini i slamom prekriveni prostor za igru. Iako se u tekstu ovaj proizvođač duvana i slama spominju uzgredno samo jednom, oni su istaknuto iskorišćeni, uprkos činjenici da se ni na koji način tokom inscenacije ne razrađuju. Rizični ili čak upitni potencijal teksta je

zbog svega ovoga zasigurno izgubljen potpuno neveštom scenskom artikulacijom. Dogodilo se to u tolikoj meri da je odluka o učešću ove predstave na festivalu postala krajnje upitna. Možda se nešto od kvaliteta vidljivih na matičnoj sceni izgubilo u prostranstvima sale „Pera Dobrinović“ Srpskog narodnog pozorišta, no čak i da je tako, teško je a ne zabrinuti se za sposobnosti jednog profesionalnog pozorišnog tima da proizvede distorziju kakva se prašta samo posvećenim amaterima.

Bertolt Breht i Augusto Boal svoju najdosledniju sledbenicu u Srbiji imaju u liku Anđelke Nikolić. U svojim najskorijim projektima ona metodama prevashodno ove dvojice autora istražuje položaj obespravljenih žena u 19. veku. U predstavi *Rasvetljavanje slučaja serije ubistava trovanjem u Ćuprijskom okrugu sedamdesetih godina 19. veka*, rađenoj prema istinitom istorijskom događaju, potanko se opisuje patrijarhalni kulturni i zakonski okvir devetnaestovekovne Srbije, oslikano je sociološko poreklo folklora i narodne poezije kroz jedinstven slučaj iz 1875. kada je u Okružnom sudu u Ćupriji osamnaest žena izvedeno na suđenje za ubistvo trovanjem, mahom svojih muževa. Gotovo isti vremenski period obrađuje se u drami Albine Podgradske (1858–1880), prvog štampanog pozorišnog komada na srpskom jeziku čiji je autor žena, pod naslovom *Mileva iz Bosne u našoj civilizaciji godine 1878*. Produkcija koja dolazi na festival ujedno je i prva postavka ovog teksta. Pored toga što očigledno favorizuje dugačke naslove, Anđelka Nikolić se kroz obe predstave interesuje za **KOMBINOVANJE EPSKOG, DOKUMENTARNOG, IMERZIVNOG I FORUM TEATRA**, preispituje tradicionalno nasleđe i suočava ga sa savremenim vrednosnim sistemom. U *Milevi* to čini kombinovanjem profesionalnih i amaterskih izvođača praveći tako ogroman ansambl sa čak 41 osobom, glumcima koji su birani po etničkoj pripadnosti tako da se na sceni pored Srba i Mađara, nalaze i Rumuni, Slovaci i Poljaci, probijanjem četvrtog zida, izvođačima koji se pridružuju auditorijumu, prekidanjem radnje

pitanjima upućenim publici itd. Vredno je zapažanja da metode koje rediteljka stavlja u pogon bolje funkcionišu u *Rasvetljavanju*. Tamo su pitanja koja se upućuju gledalištu pažljivije formulisana i ne doživljavaju se kao strano telo u predstavi, što je ponekad slučaj u *Milevi*. Karakteristično za obe predstave je da pozorišni model „kao da“ slabi u korist onog što Leman naziva *provalom realnog*. Generiše se stanje neodlučnosti između fikcionalnog karaktera predstavljanja i stvarnosnih faktora s namerom da se recipijent pretvori u saučesnika, kreativno i kritički aktivira, a ne samo emotivno gane. Ishod ovakvog pristupa može biti dvojak tako da umesto zapitanosti nad predočenim problemom ostane samo razočarano zbunjen. To je uvek opasnost kada se rabe manje zastupljeni modeli režije.

Milan Ramšak Marković u *Kišnom danu u Gurliču* polazi od zanimljive premise: egzistencijalistička kriza i moralno posrnuće glavnog junaka, inače belog, srednjeklasnog Austrijanca, predstavljena je fragmentarnom strukturom drame u kojoj se prepliću različiti vremenski tokovi, ali i realnost i fantazija. Iako pomalo rasplinuta, drama na mnogo prijemčiviji način ostvaruje paralelizam vremenskih tokova od *Malih ratova*. Kroz razgovore likova u čije sudbine zaista možemo da se uživimo, promalja se vrlo uspešna kombinacija trivijalnog govora sa ozbiljnim temama, što kulminira završnim monologom o crnoj rupi u kupatilu koji savršeno izvodi Borut Veselko. Sebastijan Horvat koji često saraduje sa Ramšakom Markovićem (*Ali: strah jede dušu, Cement*) ima viziju šta želi da uradi sa tekstom. Scenografija Igora Vasiljeva rasplinuta je na više lokacija između kojih je razmeštena publika. Uz takvu parcijalizaciju prostora koja ima blagi imerzivni karakter jasno su označeni vremenski i prostorni prebačaji. Sve se dešava u tmurnoj, zloslutnoj atmosferi pozajmljenog filmskog žanra *road movie*. Uprkos razbijenoj strukturi, ambijent koji Horvat stvara sa ostatkom kreativnog tima uspeva da održava tenziju kao da gledamo tradicionalno jasno

Iz predstave **Kišni dan u Gurliču**, foto: promo



i transparentno formulisan zaplet. Ispostavlja se da je *Gurlič* u određenoj meri **IDEALNA SINTEZA** svih tematskih, formalnih, stilskih i poetičkih tendencija koje su bile zastupljene u festivalskoj selekciji.

Treći put je na Pozorju jedan od najboljih komada Milene Marković. Nakon Ane Tomović (Srpsko narodno pozorište) i Aleksandra Popovskog (SNG Ljubljana) dolazi verzija Kokana Mladenovića i dramaturškinje Biljane Krajčevske. Tu je **ANTIJUNAKINJA ATNIINICIJACIJSKE ANTIBAJKE Broda za lutke** prikazana u dubokoj starosti. Pred nama se otvara svet gorkog, brutalnog i grotesknog sećanja žene čiji je životni put diktirao patrijarhat. Kroz izvitoperene varijacije motiva iz poznatih bajki u kojima su ideološki

obraci plastično jasni, vulgarno-poetskim govorom vrši se oneobičavanje ženske stvarnosti. Mladenović ovde primenjuje svoj tanani pozorišni pristup, poput onog u *Kad bi Sombor bio Holivud* ili *Sjećaš li se Doli Bel*, gde pokušava da sprovede zavodljive scenske slike svetlosnim, muzičkim, scenografskim i koreografskim sredstvima. Disparitet između nedovoljno razrađenog koncepta i tekstualnog predloška, uz spor ritam i nejasne metafore, čini ovu verziju *Broda za lutke* manje upečatljivim doprinosom festivalu.

Režim isceljenja Tanje Šljivar je scenski nepotentan tekst jer funkcioniše kao **LOGOREIČNA SKUPINA MONOLOŠKIH ZAPISA** o zdravlju. Nekonrolisano nabranje modernih

peripetija oko brige o telu drastično otežava sposobnost praćenja napisanog sadržaja, te su reditelju, u ovom slučaju Bojanu Đorđevu, u velikoj meri vezane ruke u postavci drame. Nedefinisane, depersonalizovane pojave bez radnje u statičnim okolnostima, neprestano pričaju neprirodnom mešavinom naučnog, esejističkog, novinarskog i svakodnevnog govora koji je lišen svake scenske dinamike. Usled radikalnog otežavanja recepcije, predstava brzo postaje zamorna u svojoj verbalnoj hermetičnosti, što provocira pitanje o uzusima moderne dramaturgije: da li raskorak sa klasičnim dramskim formama nužno podrazumeva i distanciranje od svakog pokušaja da savremeni dramski tekst bude prijemčiv?

Čuveni Selenićev roman postavljen je na autentičan i originalan način zahvaljujući minucioznoj dramaturgiji Kate Đarmati, eteričnoj i blagoj muzici Nevene Glušice, sudržanoj glumi kompletnog ansambla i sveprožimajućem rediteljskom konceptu Veljka Mićunovića. Radnja je smeštena u prostor koji se ne može sasvim precizno odrediti, a koji predstavlja nešto poput sudnice, parlamenta, akademske aule ili čak zagrobnog sveta u kome se odvija **RAVNOPRAVNI SIMPOZIJUM GENERACIJA, IDEOLOGIJA I OSEĆANJA**. Predstava na staložen, istovremeno duboko emotivan i prilično promišljen način progovara o važnoj temi etničkih i kulturnih razlika i mogućnostima njihove sinhronizacije i harmonizacije. Ova predstava gotovo da je uzoran umetnički razgovor o osetljivim temama koje opterećuje bremenit prtljag istorije i ideologije. Ipak, usled obimnog proznog materijala, ali i odluke da se dramaturgija inscenira tako da akcenat bude na posebnoj atmosferi, kao slabost predstave mogu se izdvojiti pojedini trenuci naspram kojih nije jasno formulisan stav. Ostaje nedorečeno da li predstava reprodukuje nacionalne stereotipe ili banalizuje istoriju, a naposljetku se može tumačiti i kao antikomunistička predstava. Uprkos ovim lakunama

označavanja, *Očevi i oci* stoje kao jedan od važnijih nastupa na Pozorju.

Jokel, lik iz predstave *Kišni dan u Gurliču*, u pravu je kada tvrdi da se apokalipsa dešava stalno. I ne samo to, ona se javlja na različite načine. O tome svedoči i 69. Sterijino pozorje. Umetnici kao intelektualci nesumnjivo brinu o mnogim aspektima raspadanja društva. Tako nastaju ozbiljne distopijske slike sveta koje previše brinu i nisu u stanju da se otrgnu od pesimističnog poimanja sveta, što nije i ne mora biti jedini pristup.

Neka zato u završnici, umesto zaključka, ostane jedan mogući putokaz. U novoobjavljenoj knjizi Snežane Kalinić, pod naslovom *Granice mogućeg i moguće granice u distopijskim dramama 20. veka*, stoji uvid da su mnogi dvadesetovekovni prethodnici negovali i optimistične distopijske vizije pa neka taj podsetnik bude poslednja reč na ovoj gomili fragmenata: „funkcija distopijskog pogleda na svet (...) ne stvara samo negativne pojavne oblike distopijske društvene imaginacije nego i one pozitivne, u kojima se naročito jasno vidi da ni same granice ljudskih mogućnosti nisu nužno negativni i sputavajući fenomeni, nego da mogu da imaju i razne pozitivne učinke. A sama društvena imaginacija distopijskog tipa (...) nas ne uči samo tome kako da se štitimo od (naj)goreg nego i kako da se nadamo (naj)boljem, i koji stoga može da spoji ljudsku božanost i veru, sumnju i polet, kritiku i afirmaciju, a ponekad i da uspostavi čitav jedan 'kontinuum' različitih stavova prema sadašnjosti, prošlosti i budućnosti, koji obuhvata razne prelazne oblike između rezigniranog pesimizma i optimistične nade“.¹⁾

1) Snežana Kalinić, *Granice mogućeg i moguće granice u distopijskim dramama 20. veka*, Univerzitet u Beogradu – Filološki fakultet, Beograd, 2023. str. 37.

Piše > Aleksandra Glovacki

Bez reskira i prevelikih uzbuđenja

O 60. festivalu „Joakim Vujić“

U Narodnom pozorištu Užice, u maju je održano 60. izdanje Festivala *Joakim Vujić*, godišnje selekcije najboljih ostvarenja nastalih u domaćim pozorištima južno od Save i Dunava. Sedam predstava je odabrao selektor Zoran Stamatović, direktor Užičkog pozorišta, određujući svoj izbor *kao povratak priči*.

Festival je, kao što propozicije nalažu, otvorila predstava pozorišta domaćina, ovog puta *Putujuće pozorište Šopalović* Ljubomira Simovića u režiji Milana Neškovića. Radnja drame je jednostavna i služi prvenstveno da iscrta dva piscu važna problema i postavi dva pitanja. Ono filozofsko, o odnosu umetnosti i života, kao i ono etičko, o svrsi umetnosti u okolnostima kada čovek prestaje da bude čovek, na liniji Adornove tvrdnje da pisanje poezije posle Aušvica predstavlja čisto varvarstvo. Glumci pozorišta Šopalović ne samo da se to ne pitaju, oni ne razumeju na šta bi takvo pitanje moglo da se odnosi. Dva sveta su odvojena, svet stvarnosti ucveljenih građana Užica koji žive pod senkom vešala, i svet umetnosti okrenute nekoj drugoj „realnosti“. Postavlja se pitanje kako scenski rešiti suprotstavljenost dva sveta, životne zbilje stanara jednog dvorišta, u kojem se pere veš, kuva





Iz predstave **Putujuće pozorište Šopalović**, foto: promo

ručak, postavlja sto, sa simboličkim jezikom pesnika Simovića koji se zasniva na metaforama, sa slikama krvavih stopa koje ostaju za krvnicima, ili iznenadnim preobražajima pri susretu sa lepotom.

Nešković se priklanja realističkom ključu, prateći prvenstveno liniju radnje. Shodno tome su rešeni scena i kostim, kao i igra većine glumaca. Kompleksan lik Dropca uspešno je uravnotežio Igor Borojević, ne upadajući u zamku psihologiziranja batinaša manijaka. Borojević Dropca igra kao metaforu zla, dovoljno životno, s приметnom iako nedokučivom tajnom u izrazu lica, tajnom koja bi mogla da krije izvor svog tog zla.

Bez sumnje, svaki susret sa Simovićevim pesničkim jezikom je dragocen. Svaki put kad Dara izgovori „Pola se Srbije u crno zavilo, a oni glume“, morate se trgnuti u gledalištu. Bilo zato što u tom času gori deponija u Užicu, bilo otuda što gori čitav jedan narod u Gazi.

GRESI OTACA I TRAUME SINOVA

Ljudi bez grobova, po romanu Enesa Halilovića, u režiji Stevana Bodrože, koprodukcija su Regionalnog pozorišta iz Novog Pazara i Beogradskog dramskog pozorišta. Dramatizaciju su uspešno uradile Aleksandra Jovanović i Nina Plavanjac, jer su razučeno prozno štivo, koje se povremeno gubi u rukavcima, precizno fokusirale na zločin, na kontekst koji ga je omogućio, kao i posledice po potomke, čime se direktno referiraju na antičku tragediju – grehove otaca plaćaju sinovi. Numan Numić, otac, započeo je svoj krvavi pir kao poslednji u dugom nizu gladnih, poniženih i posramljenih. Ako grehove otaca plaćaju sinovi, zasigurno se isto dešava i s poniženjem – generacijama obespravljeni i gladni će kad-tad krenuti po pravdu. A ako je pravda predaleko i nedohvatljiva, krv će svejedno poteći, kao krik očaja. Tako Rifat Rifatović i igra Numana ubicu, ne pravdajući zločin ni u jednom trenu, nego se fokusira na bol koji ga razdire i za koji Numan ne nalazi rešenje sem u ubijanju.

Mozaičke strukture, drama lavira između prošlosti i sadašnjosti. U prošlosti je ostao otac ubica, u sadašnjosti živi sin koji pokušava da izađe iz senke očevog zločina. Dve sudbine se lagano sklapaju, a sudar dva vremena reditelj Stevan Bodroža sprovodi na asketski očišćenoj sceni, presečenoj vertikalama šipki – svetiljki, kao i onih koje grade naslone stolice (scenografkinja Zorana Petrov). Sve ove vertikale aludiraju na rešetke zatvora, sugerišući da su i tlačitelji i potlačeni zatočenici zatvora, miljea u kojem su čvrsto postavljena pravila igre, zatvora iz koga samo retki uspeju da pobegnu. Bodroža suptilno provlači ovakve rediteljske metafore iz pozadine, stavljajući u prvi plan naraciju, ritam predstave, atmosferu i naročito karaktere likova. U uslovima gotovo prazne scene, sa glumcima koji su nosioci više likova a sve vreme su prisutni na pozornici, i uz vešte transformacije pomoću tek po nekog detalja. Amar Ćorović, kao sin ubice, sa uspehom kroz čitavu predstavu nosi tešku poziciju

pasivnog lika, lika posmatrača, dajući mu glumački čvrstinu neizmernom toplinom i sasvim blagom ironijom.

Sama priča, nastala iz legende, ne pretenduje da otključa globalnu istinu, ali sugestivno i snažno stavlja u fokus ljude s margine, zaboravljene, izgubljene u bespućima života.

ŽIVOT NA VISOKIM ŠTIKLAMA

Gospođu ministarku Šabačkog pozorišta, po tekstu Branislava Nušića, režirala je Olja Đorđević. „Ja sam uzeo jednu dobru ženu i dobru domaćicu — gospođu Živku Popović — i izneo je naglo, neočekivano i iznenadno, iznad njene normalne linije života. Takav jedan poremećaj na terazijama života kadar je učiniti, kod ljudi iz male sredine, da izgube ravnotežu te da ne umeju da se drže na nogama. I eto, u tome je sadržina *Gospođe ministarke*, u tome je sva jednostavnost problema koji taj komad sadrži“ — rekao je Nušić o ovoj društvenoj komediji, ili ipak satiri, iako kritika ovu odrednicu Nušiću uporno negira.

Sve rečeno događa se u Beogradu, na prelasku 19. u 20. vek, a ministarka je tada mogla biti samo žena ministra. Sto godina kasnije, Nušićeve reči zvuče proročki jezivo. Danas na taj način dobijamo prave ministarke, ovlašćene da donose važne odluke, pa je i *poremećaj na terazijama života* koji Nušić pominje daleko opasniji. No, to je neka druga priča, iako zapravo ista. Ta sintagma — i dalje ista priča — prati ovog pisca uz svako novo čitanje bilo kog njegovog dela. Sklon razobličavanju društvenih grupa — naročito činovništva — podjednako obrenovićevske i karađorđevićevske Srbije, Nušić je nenamerno postao precizni čitač ovdašnjeg mentaliteta i kroz socijalističko i kroz postsocijalističko doba.

Rediteljka šabačke predstave htela je da bude duhovitija od Nušića. Radnju komada prebacuje u devedesete godine, čime se ništa nije dobilo, ni značenjski ni komički. U Živkinoj kući se gleda Kasandra, čuje se Miloševićev glas sa tevea, a tekst je pun dopisanih



Iz predstave **Ljudi bez grobova**, foto: promo

replika o savremenim političkim prilikama. Scena sa familijom presečena je na tri dela, što je samo usporilo radnju, a kulturnoj sceni oduzelo svo bogatstvo koje nudi. Zet Čeda govori izveštačeno poput poznatog rokera, komunicirajući njegovim stihovima. Čerka Dara, sa slušalicama na ušima, nezainteresovano se vuče scenom izgovarajući isključivo „Ne kapiram“. Nastavnica engleskog je premaskirani muškarac, govori bosanski i preziva se Dabić, Živka namuči i sebe i gledalište uporno nabadajući na štiklama, jer za šest meseci nije uspela da savlada tu veliku veštinu... i još mnogo, mnogo toga. Jeftina burleska sa glumcima koji znaju i mogu i bolje i više.

ILUZIJE O SAVRŠENSTVU

Režim ljubavi po tekstu Tanje Šljivar, u režiji Snežane Trišić, produkcija je Kruševačko pozorišta. Režim se odnosi na skup uslova, najčešće političke prirode, na državni poredak, način vladanja. Takođe

na sastav pravila i mera potrebnih za neki cilj. U tekstu Tanje Šljivar ovaj termin oksimoronski određuje pojam ljubavi.

Drama je napisana u ispovednom tonu, kao niz monologa šest likova koje povezuje izvesni Miša Džukela, i već svojom strukturom jasno definiše odnos prema temi. Dijalog ne postoji, susret dva bića ne postoji. Odlikuje je krajnji cinizam spram bilo kakve mogućnosti pronalazjenja ljubavi u partnerskom odnosu. Taj cinizam se očitava u jeziku kojim se spisateljica služi, a koji je mešavina gotovo patetičnih ljubavnih ispovesti i suvoparnih teorijskih razglabanja na istu temu. Sudar dva jezika, dva vokabulara, izvor je jakog komičkog efekta, koji se rediteljski dalje razvija. Bar tokom prve polovine predstave.

Mišu upoznajemo kroz ispovest njegove dugogodišnje, opsesivno zalučene partnerke, koja se uporno nada da će njih dvoje završiti u „pravoj“ ljubavi. Nju igra fascinantna Aleksandra Arizanović, ne samo sugestivnošću svoje opsesivnosti, već i vanserijskim, za klasičnog glumca, vladanjem telom.

Na ovu ljubavnu vrtešku penju se još četiri lika, po modelu Šniclerove *Vrteške*. Svi se vrte u kamernom prostoru, u okviru neonom omeđenog kruga. Jedinu referencu na savremeni društveni kontekst predstavlja skela u pozadini, kao bukvalni prikaz bespravne investitorske gradnje, možda i simbol nedovršenog pokušaja gradnje bilo kakvog odnosa.

Snežana Trišić priču vodi visokom stilizacijom, što je posebno duhovit pristup kada je reč o markiranju scena seksa. Možda nije morala do te mere da bude obazriva prema tekstu, s obzirom da od polovine stvar počinje da se ponavlja, šljafuje, ne ide dalje.

Bog masakra, po tekstu Jasmine Reze i režiji Igora Pavlovića, u produkciji Kraljevačkog pozorišta, pružio je predstavu žestoko naslonjenu na stvarnost. Reza je poznata po svojim dobro skrojanim komadima, u kojima inteligentno secira moć i nemoć građanske srednje klase,

nesumnjivog pokretača svih civilizacijskih tekovina. Igor Pavlović joj je odredio šokantno finale.

Zamajac radnje je tuča dva devetogodišnjaka u školskom dvorištu, pri čemu je jedan ostao s dva slomljena zuba. Roditelji, intelektualci, civilizovani Parižani (Užičani, Novosađani, Madridani...), nalaze se sa ciljem da mirno sagledaju slučaj. Susret počinje sa svom silom naučenih pravila o toleranciji i pedagogiji, koja postepeno padaju u vodu, i ljudska agresivna priroda probija na površinu, kulminirajući ka kraju.

Po tekstu, dva bračna para se nalaze u raskošnom građanskom stanu jednog od njih, što je planirano i u kraljevačkoj predstavi. A onda se dogodio Ribnikar. Veče u raskošnom salonu, vremenom uz puno dobrog alkohola, premešteno je među klupe, pred školsku tablu. U salonu susret završava pesnicama, u učionici pucnjima, kao ekstremna, otrežnjujuća opomena.

Rezini komadi su generalno produkcijski nezahtevni. Dobra, važna tema i po pravilu spretan dijalog, traže „samo“ dobre glumce. Ovde smo ih videli: Aleksandra Arizanović, Svetlana Milenković, Vladimir Jovanović i Miloš Lazić vrhunski koncentrisano, snažno, emotivno, precizno, sa osećajem za nijansiranje, ozbiljno i duhovito igraju roditelje, uspešne građane, bračne partnere, vrle predstavnike svega najboljeg što civilizacija trenutno nudi. Nije *Bog masakra* uperen protiv civilizacije. Naprotiv! Uperen je protiv iluzije da smo završili posao, da smo savršeni.

O MITOVIMA I LEGENDAMA

Pretposlednja takmičarska predstava došla je iz Niša, iz Narodnog pozorišta, gde je *Koštanu* Bore Stankovića režirala Jana Maričić. U ovoj opšte poznatoj i bezbroj puta scenski postavljanoj priči, rediteljka ukida folklorni element, a pesme koje Koštana i Salče pevaju uz pratnju orkestra, vremenski su nam bliske, tipične kafanske pesme pred turbo folk eru. I vizuelno (scenograf Miodrag Tabački, kostimograf Boris Čakširan) predstava

Iz predstave **Koštana**, foto: promo

iskače iz strogo omeđenog prošlog vremena, i povezuje se sa sadašnjim trenutkom. Jer, možda danas okolnosti nisu vidljive kao u Borinom Vranju, ali patrijarhalni duh se zasigurno nije upokojio. A njegove ponosne čuvarice postaju upravo žene. To rediteljka markira u završnoj sceni, kada slomljenu Koštanu tri nekad zaigrane devojke oblače u kostret braka, pod egidom crkve, sa pobjedničkim smeškom na licu. Ne znajući da

sa tim smeškom ne „sahranjuju“ samo Koštanu, već i sebe žive.

Socijalni momenat, uticaj šire sredine, Jana Maričić ukida u niškoj predstavi, fokusirajući se na porodičnu dramu, a proširivši motiv uskraćene ljubavi na još dva para – Mitketa i Koštaninu majku Salče, kao i Hadži Tomu i njegovu sluškinju Magdu. Nije ovo prvi put da se tako nešto sugerise, s tim da je ovde vidljivije naznačeno.

Una Kostić kao Koštana pokazala je sve neophodne kvalitete za ovaj mitski lik domaćeg glumišta – lepotu, glas i stas. Na svu sreću i glumačko umeće, što sa brojnim Koštanama nije bio slučaj. Našla je i pravu meru između ličnog šarma i seksepila i onog scenskog. Možda nije bilo neophodno onoliko njeno razgolićavanje, jer Koštanina tragedija je prvenstveno u tome što je poštena i iskrena devojka, koja voli i ume da peva, a nije svesna zavodnica i manipulatorica. U krajnjoj liniji, Koštana je suviše mlada da bi ovladala veštinom zavođenja. Zato Salče to ume, uz svest da prekoračenje granice može biti opasno. Tako je igra Maja Vukojević Cvetković, sa svim valerima koje zanosna žena ima u sećanju, ali i oprezom koji joj iskustvo donosi. Obe glumice vrhunski pevaju, jer ova skraćena i u brzom tempu verzija teksta neke važne odnose gradi upravo na pesmi, na rečima kao i na muzičkom dertu.

Predstava jasno potcrtava važnu liniju proze Bore Stankovića: u svetu rigidnog poštovanja tradicije, koja ne brine o živim ljudima i životu nego o formi, svi završe kao gubitnici. Neki to sačekaju na nogama, drugi pokleknu.

Legendarni tekst iz devedesetih, *Bure baruta* Dejana Dukovskog, u Knjaževsko-srpskom teatru iz Kragujevca režirao je Gorčin Stojanović, čime je zatvorena selekcija 60. festivala *Joakim Vujić* u Užicu.

Za svedoke devedesetih, *Bure baruta* je najupečatljiviji simbol tih godina, i pitanje je u kojoj meri je moguće osloboditi tekst od takvog značenja. Neminovno je poređenje dva vremenska konteksta, u kojem ovaj savremeni ostaje bez efekta iznenađujućeg prepoznavanja, kakvo je pozorišnim gledaocima 1995. godine, i filma nešto kasnije, doneo ovako brutalan prepis fizičkih obračuna sa ex-YU ulica. Rat je sa svojim

posledicama doveo do gubitka tla pod nogama za većinu stanovnika jedne do tada relativno stabilne i sigurne zemlje, iznevši na površinu teško pojmljivu količinu kriminala i agresije. I dok se savremenici još nisu snašli i shvatili šta se to događa, jedan sasvim mladi pisac je taj neshvatljiv sadržaj izručio na scenu. Evo, ovo (vam) se događa!

Nasilje je glavni lik drame, jer kao nekakav zloduh zaseda likove. Tekst u jedanaest scena donosi isti broj događaja. U svakom od njih neko vrši nasilje nad nekim drugim, ili nad sobom, da bi se jedan od likova preselio u sledeću scenu i u novu priču. Na samom kraju ponovo se sreću dva lika sa početka, i krug je dramaturški zatvoren.

Gorčin Stojanović tekst oslobađa realizma, čime predstavu dovodi u brehtovsku ravan, sa pojačanom stilizacijom u nekim scenama. Učesnici ostaju na bini kao posmatrači ili navijači sa tribina (svedena, jasna, funkcionalna rediteljeva scenografija). Tempo je brz, ritam prilično ujednačen, pa ipak ove scene, koje bismo pre mogli nazvati slikama, posle kratkog zapleta razvijaju očekivani rasplet, što je najveća mana teksta, samim tim i predstave.

* * *

Jubilarni *Joakim* nije doneo previše teatarskog uzbuđenja. Selektor Stamatović je očigledno izbegao rizik oslanjajući se na proverene naslove, uz neke predstave bez kojih je Festival mogao da prođe. Istina, ponuda nije bila prebogata. Šesnaest pozorišnih kuća u Srbiji, van Vojvodine i Beograda, moglo je po propozicijama da ponudi 32 predstave, a ponuđeno je 24. Većinom manje produkcije, kao rezultat sve gore materijalne situacije u teatrima.

Piše > Željko Jovanović

Od Sofokla do Joneska

Purgatorije 2024.

Festival mediteranskog teatra Purgatorije 2024, devetnaesti po redu, ostvario je jedno od svojih zanimljivijih izdanja. Kako po broju programskih ostvarenja tako i po nesumnjivo značajnim predstavama izvođenim tokom više od dva meseca, koliko je festival trajao. Nije netačno primetiti da ovaj festival, iz godine u godinu postaje sve vidljiviji i sada „izgleda“ skoro kao Grad teatar Budva nekada.

Repertoar 19. Purgatorija razvijao se u tri programske linije. Na prvom mestu je takmičarski deo koji je osmislio selektor Boris Liješević. Iako je reč o autorskom pristupu u selektorovom izboru programa, ovogodišnje izdanje Festivala nije tragalo za nekom posebnom teatarskom linijom, selektor nije precizno označio određeni rukavac koji će biti predstavljen tivatskoj publici, nego su na Letnju pozornicu i u Centru za kulturu uvršteni revija hitova i posebnih ostvarenja. Naime, u obrazloženju selekcije Liješević kaže da je ovom prilikom svoja nastojanja usmerio u pravcu ispunjenja zahteva koji pred selektora postavlja scena sa 1060 sedišta! To konkretno znači da je osnovni zadatak bio da odabere predstave koje će provocirati popunjavanje tolikog gledališta, a da pritom ne sklizne



Iz predstave **Zona Zamfirova**, foto: Dalibor Tonković



u jeftini komercijalizam. Dakle, koncepcija za svako poštovanje.

Festival je otvoren 21. juna mjuziklom Pozorišta na Terazijama „Zona Zamfirova“, koji je po Sremčevom delu adaptirao i režirao Kokan Mladenović. Ovim hit-naslovom Pozorišta na Terazijama, svojevremeno nagrađenim s devet Sterijinih nagrada, spektakularno je započelo tivatsko kulturno leto – veselo. Prva predstava iz takmičarskog kruga bila je „Što na podu spavaš“ Darka Cvijetića, takođe u Mladenovićevoj režiji, koprodukciji Srpskog narodnog pozorišta iz Novog

Sada, Gradskog dramskog kazališta Gavela iz Zagreba, Narodnog pozorišta Sarajevo i sarajevskog MESS-a. S obzirom na kamernost i delikatnost strukture, predstava je u Tivtu izvedena u Centru za kulturu. U ovoj priči o ratnim zbivanjima u Bosni sam autor igra i na određeni način vodi predstavu. Darko Cvijetić, naime, igra sebe samog.

Takmičarski niz predstava nastavljen je premijernim izvođenjem predstava „Mirandolina“ nastale po motivima Karla Goldonija i Pitera Turnija, u dramatisaciji i režiji Tanje Mandić Rigonat. U ovoj

renesansnoj komediji prilagođenoj našem vremenu igraju Katarina Marković, u ulozi slavne krčmarice, Vučić Perović kao Vitez Ripafratr, ženomrzac, Goran Vujović, Lazar Dragojević, Goran Slavić, Julija Milačić Petrović Njegoš i Lara Dragović. „Mirandolina“ je izvedena dva puta a takmičarski program je nastavljen predstavom „Oliver Twist“, Pozorišta „Boško Buha“ iz Beograda. Predstava je premijerno izvedena pre pandemije korone, što je selektoru bio razlog da je uključi u zvaničan program sa obrazloženjem da zbog izolacije nije „izigrana“. Uz to, on smatra da je reč o „izvanrednoj predstavi“ koja treba još da se igra. „Olivera Tvista“ izvodi razigrani ansambl ovog pozorišta predvođen Nemanjom Oliverićem i Katarinom Gojković. U predstavi koju je režirao Milan Karadžić, igraju još Uroš Jovčić, Miloš Vlalukin, Marko Gvero i drugi.

Festival je zašao duboko u jul hvaljenom predstavom Narodnog pozorišta u Beogradu, Šekspirovim „Magbetom“ u režiji Jagoša Markovića, izvedenim na Ljetnoj pozornici pred punim gledalištem, što je bilo i očekivano s obzirom da je reč o izuzetnoj postavci ovog komada, glumačkim bravurama Nebojše Dugalića i Nataše Ninković u ulogama krvoločnog bračnog para Magbet. U ovoj Šekspirovoj tragediji igraju još Branislav Lečić, Petar Strugar, Aleksandar Srećković, Radmila Živković i drugi.

Narodno pozorište je izvelo dve predstave u okviru takmičarskog programa Purgatorija. Posle „Magbeta“ usledila je „Urenebesna tragedija“ Dušana Kovačevića, takođe u Markovićevoj režiji, a koju je publika prihvatila srdačno, izražavajući poštovanje prema ansambalu predvođenim Nelom Mihajlović i sve prisutnijim Aleksandrom Vučkovićem.

U takmičarskom programu usledilo je ostvarenje beogradskog Ateljea 212 „Obraćanje naciji“ Askania Čelestinija. Ovu priču koja se sastoji iz kratkih, eksplozivnih i zanimljivih dijaloga u neobičnim situacijama i okruženju izvode poznata imena našeg glumišta: Gorica Popović, Ivan Jevtović, Gordan Kičić,



Iz predstave **Što na podu spavaš**, foto: promo

Branislav Zeremski, Aleksandar Srećković, Katarina Žutić, Jovana Gavrilović, Ivan Mihailović, Dejan Dedić i Miona Marković.

U takmičarskom programu izvedena je i predstava „Laž“, hit Beogradskog dramskog pozorišta u izvođenju zvezda ovog teatra i domaće filmske i televizijske produkcije. Naime, tekst Florija Zelera režirao je Nikola Ljuca, a u predstavi igraju Miloš Biković, Tamara Krcunović, Miodrag Radonjić i Jelisaveta Orašanin Teodosić. Kao i na matičnoj sceni



Iz predstave **Edip**, foto: Nebojša Babić

Beogradskog dramskog predstava je igrana na kartu više.

Od tri poslednje predstave takmičarskog programa jedna je „Moj muž“ Rumene Božurovske. Priče ove makedonske spisateljice imale su odjek u celom regionu ali je selektor procenio da je najbolje pokazivati originalnu makedonsku verziju u izvođenju Dramskog teatra iz Skoplja. Predstavu je režirala Nela Vitošević, izuzetno uspešna makedonska rediteljka, a u njoj igraju Sara Klimoska, Emilija Micevska, Natalija Teodosieva, Sanja Arsovska, Trajanka Ilijeva Veljić, Igor Angelov, Filip Trajković Ismet Šabanović.

Još jedna „manja“ predstava, „Kuća“ Zvezdara teatra, koju je režirao Voja Brajović, izvedna je u okviru takmičarskog programa, ali u Velikoj sali Centra za kulturu Tivat sa Branimirom Brstinom, Nebojšom Ilićem, koji je i autor ovog komada, te Ivanom Zečević.

Kao efektan završetak tamičarskog programa Purgatorije 2024. najavljena je hit – „Edip“ Jugoslovenskog dramskog pozorišta. U ovoj, kako u najavi piše: „najnagrađivanijoj predstavi JDP-a“ koju je režirao Vito Taufer, igraju Milan Marić (oduševio je i na noge podigao tivatsku publiku) i efektna Nataša Ninković.

JAGOŠ

Festival Purgatorije zatvorila je predstava „Putujuće pozorište Šopalović“ koju je Jagoš Marković režirao u JDP-u. Bila je to šesta predstava ovog reditelja izvedena na ovogodišnjem tivatskom festivalu. Pored predstava u takmičarskom programu, „Magbeta“, „Urnebesne tragedije“ i „Edipa“, festivalskoj publici je ponuđena i jedna od starijih Markovićevih režija – „Hasanaginica“ Ljubomira Simovića, premijerno izvedena pre više od dvadeset godina, kao i „Filumena Marturano“, italijanska komedija mediteranskog šmeka koju je Jagoš režirao u Tivtu, inače koprodukcija Centra za kulturu Tivat i Gradskog pozorišta Podgorica. Na Purgatorijama 2024. odigrano je i „Putujuće pozorište Šopalović“ i naravno Joneskova „Čelava pjevačica“, poslednja režija ovog reditelja, ostvorena upravo u Tivtu, a koja je tokom minule sezone na mnogim festivalima potvrđivala svoju neobičnost, kvalitet i promišljenost.

Dogodilo se tako da su ovogodišnje Purgatorije pokazale jedan od mogućih preseka rediteljske poetike ovog reditelja, njegovih osobitih pristupa domaćoj i svetskoj klasiци – od Sofokla do Joneska, od Šekspira do Simovića i Kovačevića. Sve ove predstave u sebi sadrže posobnost Jagoševog rediteljskog postupka, njegov specifičan pristup i doživljaj dramskog teksta i njihovih dramskih likova, ali i Markovićev stav po pitanju odnosa koji se uspostavlja između klasičnih vrednosti dramskih dela i senzibiliteta trenutka u kojem su predstave nastale.

FESTIVALSKE KOPRODUKCIJE

Teatarski kaleidoskop prikazan u Tivtu tokom ovog leta dopunjen je novim i karakterističnim predstavama koje su pretežno – i to je neobičnost tivatskog festivala – nastale kao koprodukcije. Tako je Joneskov „Čov(j) ek slon” u adaptaciji Dimitrija Kokanova, nastao u koprodukciji Tivta i Beogradskog dramskog pozorišta. Predstavu je režirao Kokan Mladenović.

Sredinom jula izvedena je predstava „Utopija danas”, autorski muzičko-scenski projekat Milene Bogavac i Marka Grubića, u koprodukciji Bitef teatra, Centra za Kulturu Tivat, Trinidata, Studentskog kulturnog centra Novi Sad i Kulturnog centra Beograda. Ovo su, valjda, te nove forme za obezbeđivanje budžeta i sredstava za rad. Predstava je izvedena na Ljetnjoj sceni.

Još jedna koprodukcija Centra za kulturu Tivat je i predstava „Ućutkivanje Sokrata” nastala u saradnji sa Bitef teatrom, u režiji Nebojše Bradića. U predstavi igraju dvoje beogradskih glumaca – Jelena Stupljanin i Bojan Dimitrijević, te dvoje njihovih kolega iz Novog Sada – Sanja Ristić Krajnov i Jugoslav Krajnov.

PLES NA OBALI

Poseban segment Purgatorije čini plesni teatar. Ovu grupu predstava, koje je svojevremeno Jovan Ćirilov imenovao kao neverbalni teatar, otvorila je predstava „Zidanje skadra” koreografa Miloša Isailovića. Predstava je odigrana na Ljetnoj sceni na početku Festivala.

Na ovoj sceni takođe su izvedne plesne predstave „Refleks” Narodnog pozorišta Beograd, koreografkinje Sanje Ninković, te „Dance spectrum“ u izvođenju Berlin Ballet Company, a u koreografiji Aleksander Abdugarimov.

Premijera još jedne plesne predstave „Skenderbeg” koreografkinje Isidore Stanišić, još je jedna koprodukcija Bitef teatra bez čijih bi, hvale vrednih, napora ova vrsta teatra teško obezbedila uslove za ozbiljnija izvođenja. „Skenderbeg“ je izvedn u saradnji Bitef



Iz predstave **Čelava pjevačica**, foto: Duško Miljanić

teatra, Turističke organizacije Budva i Jadranskim festivalom igre.

Koprodukcijska kombinatorika i dovijanje ustanova kulture, udruživanje i saradnja možda jesu novi način poslovanja u skladu sa tendencijama u svetu da budžet za produkcije bude formiran po svaku cenu.

Istovremeno, na programu ovogodišnjih Purgatorija, izvedene su i predstave za decu, održano je nekoliko koncerata, a prikazani su i filmovi kao sastavni delovi ukupne festivalske ponude. Sve navedeno ukazuje na smotru prema kojoj valja imati poštovanje. Ipak, pokazalo se da umetnost teško može da opstane bez mecena i finansijske podrške. Festival Purgatorije 2024, koji je bio obiman i kvalitetan, uspeo je da postigne visoke rezultate, što se, naravno, videlo na sceni, zahvaljujući i ozbiljnoj podršci Opštine Tivat.

Piše > Aleksandar Milosavljević

Mitovi stari, a naročito novi

O 6. Viminacijum festu

Nema sumnje da najveću noćnu moru svakog letnjeg festivala koji svoje programe realizuje na otvorenom, nepokrivenom prostoru, predstavlja – meteorologija. Od nje zavisi da li će biti ispunjeni predviđeni planovi, na prvom mestu da li će biti odigrane sve pozvane predstave. Jer ako predstava zbog kiše ili isuviše snažnog vetra biva otkazana, njeno igranje ne može da bude odloženo za naredni dan. Tada će, naime, na programu već biti sledeća predstava.

Koliko se samo puta dogodilo da glumački ansambl stigne na lokaciju letnjeg festivala, tehnika montira scenografiju (ili organizuje prostor), dizajneri i majstori svetla usred noći – jer je to samo po mraku moguće – isprobaju svetlosne štimunge (i eventualne video-projekcije), domaćini obezbede gledalište, prepodnevna proba sledećeg dana prođe kako Bog zapoveda, a onda sve padne u vodu, jer – padne kiša, dune jak vetar, ili nebo prekriju tako strašni i preteći oblaci, da se i domaćini i gosti namah uglas slože da odustanu od igranja. Svi su tada očajni, i ne verujem da se iko raduje što predstave neće biti.

Nešto manje strašno biva kada zbog vremenskih (ne)prilika bude odloženo premijerno izvođenje festivalske produkcije ili koprodukcije. Razlog je jednostavan: već su ranije planirana reprizna igranja,

Grad Požarevac
Centar za kulturu Požarevac
Arheološki park Viminacium

VI
MINACIJUM
FEST
MITOVI
STARI I NOVI

16 - 23. VI 2024.

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

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

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

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

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

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

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

Prateći programi
- Istočbe "Teatromarija"
- FORUM – voditelj, Aleksandar Milosavljević, teatrolog, prof.dr Milivoje Mladenović, Milos Latnović, dir. BITEF-a
- "BITI ČOVJEK PATRIJAH PAVLE MEBU LUDJIMA I NE LJUDIMA", igranje: Aleksandar Đunić i Milan Matkalo Srpsko pozorište u Mladarstoj, Budimpešta (nedelja, 16. jun u 21h, Lapidarijum Narodnog muzeja)
- Ožez bend ALT

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

pa (ipak) postoji mogućnost odlaganja. Desilo se to, recimo, mnogo puta u Budvi, na festivalu Grad teatar. Ako se dobro sećam, čekao sam dva ili čak tri dana da kiša prestane da pada da bih, kao selektor Pozorja, video premijeru *Konte Zanovića*, predstave koja će se docnije nadobijati pozorijanskih nagrada. A da je kiša padala nekoliko dana duže, *Zanović* bi ostao praznih šaka. Tako to biva. Priroda je nemilosrdna.

Bivalo je, razume se, i drugačijih situacija. Nebo i meteo-prognostičari opasno su pretili neverom, ali te davne godine početkom 2000-ih, ni domaćini tivatskih „Purgatoria“ a ni gosti iz kikindskog Narodnog pozorišta nisu odustajali od namere da po sveku cenu odigraju uličnu verziju (banatske) komedije del arte. Bila je uistinu sjajna, duhovita, „mediteranska“ na banatski način, sjajno se uklapala u koncept Festivala mediteranskog teatra i veoma mi je bilo stalo da bude prikazana pred tivatskom publikom.

I – predstava je počela. A onda je počelo da kaplje. Niko se nije mrdnuo, ni glumci, ni radoznala publika. Gledaoci nisu pokazivali nameru da se raziđu ni kada su se kišne kapi pretvorile u plahi letnji pljusak, ali su tada glumci ipak morali da odustanu. Jednostavno, po jakoj kiši nisu mogli da se kreću, pevaju, plešu... Tako je sve palo u vodu, ali ne onu morsku, nego u kišnicu.

I na nekom od prethodnih izdanja Viminacijum festa, u Arheološkom parku „Viminacijum“, nadomak Kostolca i Požarevca, glavnog grada Braničevskog okruga, dešavale su se slične situacije. Tako je Kokan Mladenović, recimo, morao da prekine izvođenje predstave *Na Drini ćuprija* u času kada tehničari i glumci Srpskog narodnog pozorišta više nisu mogli da pred naletima pomahnitalog vetra održe stabilnost kulisa. A događalo se, isto tako, i da se u Viminacijumu predstava pred kišnom pretnjom „skloni“ u tzv. kongresnu salu Arheološkog parka, pa se onda ispostavi da je pretnja bila „ćorak“, a dvoje sjajnih glumaca predstave ptujskog Mestnog gledališča *Frančišek*, Tamara Avguštin i Janez Škof, u režiji Jerneja Lorencija su više od dva sata dugu predstavu igrali u zagušljivom zatvorenom prostoru.



Iz predstave *Antigona*, foto: Bojan Nikolić

A igrali su besprekorno, i niko od gledalaca nije otišao s predstave.

* * *

Ove godine, međutim, velikih dilema nije bilo. Barem što se meteorologije tiče. Vreme je, naime, bilo idealno za igranje pod otvorenim nebom, a na festivalskom programu su se našle odlične ili barem vrlo dobre predstave: *Antigona* Dominika Smolea u režiji Luke Marcena, Slovenskog narodnog gledališča iz Nove Gorice, Slovenija, Euripidova *Hakaba* koju je u produkciji banjalučke Akademije umjetnosti i Narodnog pozorišta Republike Srpske iz Banja Luka režirao Radoslav Milenković, *Geteov (Pra)Faust*, predstava koju je Boris Liješević režirao u Beogradskom dramskom pozorištu, *Marlen Ditrih: pet tačaka optužnice*, režija Haris Pašović, koprodukcija Narodnog pozorišta Sarajevo i Mitelfesta Cividale, Italija. Nažalost, na ovogodišnjem festivalu se nije pojavila predstava Pozorišta „Bora Stanković“ iz Vranja *Ništa nećemo*



Iz predstave **Marlen Ditrih: pet tačaka optužnice**, foto: Bojan Nikolić

zaboraviti, nastala po dramatisaciji romana Vere Cenić, autorka dramatisacije Tijana Grumić, u režiji Juga Đorđevića, a umesto nje je prikazana *Lutka sa kreveta broj 21* Đorđa Lebovića u režiji Slobodana Brankovića i produkciji Beo arta iz Beograda, Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada, i Kulturnog centra Pančevo. U ovom osvrtu na 6. Viminacijum fest će biti reči o predstavama kojima je u javnosti do sada posvećena manja pažnja.

Dominik Smole je svoju verziju *Antigone*, zasnovanu na istoimenoj Sofoklovoj tragediji, napisao davne 1961, u doba kada su ne samo u tadašnjoj Jugoslaviji nastajali dramski tekstovi inspirisani antičkim izvorima. Bilo je to vreme kada su dramska literatura i teatar bili bogato natopljeni filozofskim sadržajem, ali i ideologijom i politikom. Smoleov komad je referisao na tada aktuelni politički i društveni trenutak Jugoslavije, a posebno na smaknuće više od deset hiljada slovenačkih domobrana koje su 1945. pobili partizani. Komunističke vlasti su ovaj događaj

pokušale da prikriju ili su ga relativizovale karakterišući pobijene domobrane kao izdajnike naroda i države. Uprkos mogućoj analogiji i činjenici da je ova *Antigona* u svoje doba bila žestoko provokativna, istina je da je tačka u kojoj se dotiču antički mit, Sofoklova tragedija i mračni događaj iz poratne povesti Slovenije, danas potpuno izmeštena iz sfere politike, a još više ideologije. Naime, dileme s kojima su bili suočeni Sofoklovi junaci teško mogu danas biti aktuelizovane kroz Smoleov komad.

Kostimima i scenografijom reditelj radnju scenske priče smešta u vreme nastanka drame, no čini se da se maksimalni efekat ovog rešenja nije odmakao od puke reminiscencije na davnu prošlost, te da funkcioniše kao svojevrsna teatarska poseta muzeju. Ipak, nešto veoma značajno u ovoj *Antigoni* ne pripada muzeju – gluma. Igra slovenačkih glumaca je moderna, lišena je patetike i fokusirana je na to da pokatkad plakatske replike dobiju punokrvnu životnost. Na trenutke smo, tako, poželeli da Arnu Hadžialjević, Blaža Valiča ili Bina Matoha vidimo kao Ismenu, Kreonta i Tiresiju u scenskoj postavci savremene adaptacije Sofokolove *Antigone*.

Postavljajući na scenu *Hekabu*, Radoslav Milenković nimalo nije odstupao od Euripidove tragedije, a svežinu scenskog čitanja naglašavao je lep, poetski i glumcima podsticajan prevod Branka Pleše. Ujedno, to je bila i Milenkovićeva posveta svom profesoru, slavnom glumcu, reditelju i pedagogu. Ako je zagonetka zašto Slovenci danas igraju Smoleovu *Antigonu*, onda u slučaju banjalučke *Hekabe* nema nedoumica. Milenković je studente treće godine glume iz klase koju vodi znalački suočio sa zadacima koji će pred njih uskoro postaviti profesionalni angažman. Na taj način je predstavio njihov talenat, ali i pokazao kakva su sve znanja i zanatske veštine oni stekli. Iako je neobično kad se studentska ispit-predstava nađe u konkurenciji s profesionalnim produkcijama, ova *Hakaba* bi, na izvestan način, mogla biti i događaj 6. Viminacijum festa jer je pokazala snagu, polet i

Viminacijum, foto: Bojan Nikolić



talenat mladog ansambla, a na ove elemente nisu uticali očigledno programski zadaci kakve podrazumeva ispit.

I snaga treće predstave, inscenacije Lebovićeve *Lutke sa kreveta broj 21*, pre svega je bila u odličnoj glumi. Čak i kad su Jasmina Večanski, Branislav Jerković, Jugoslav Krajnov i Marko Marković, suočeni s neadekvatnim rediteljskim postupcima, morali da prikrivaju evidentne manjkavosti režije, upravo je njihova igra, zasnovana i na odličnoj adaptaciji Ane Đorđević, učinila da nas se ova teška i dramatična priča o strahotama i posledicama rata danas tiče.

Viminacijum fest je po šesti put pokazao na koje sve načine u sadašnjem pozorištu i savremenoj drami mogu da funkcionišu drevni mitovi, ali i kako danas nastaju oni potpuno novi.

Još jednom se pokazalo da koncepcija osnivača i selektora ovog festivala Mihajla Nestorovića, određena festivalskim motom *Mitovi stari i novi*, odlično funkcioniše, jer uspešno pokriva dovoljno široko tematsko područje u kojem se komotno mogu

naći, sresti, pa i kreativno sudariti Liješevićeva rediteljska i Šilijeva dramaturška interpretacija Geteovog *Fausta*, i antički mit iz Trojanskog ciklusa, i Smoleova reinterpretacija jednog od ovih mitova, dabome propuštena kroz prizmu politike, i životna priča Marlen Ditrih, baš kao i – nažalost neizvedeno – vranjsko dramsko-scensko preispitivanje golootočkog stradanja, jednog od ključnih događaja koji su obeležili istoriju Jugoslavije.

Stručni žiri koji su činili Biljana Keskenović, dramska umetnica, Peter Srpčić, direktor Mestnog gledališča Ptuj i Branislav Nedić, dramaturg i upravnik Kruševačkog pozorišta, doneo je odluku da „Zlatnu fibulu“, nagradu za najbolju glumicu festivala, dodele Stanislavi Staši Nikolić za ulogu Margarete u predstavi *(Pra)Faust*, a da „Viminacijum maximus“, nagrada za najbolju predstavu Festivala, pripadne predstavi *(Pra)Faust*.

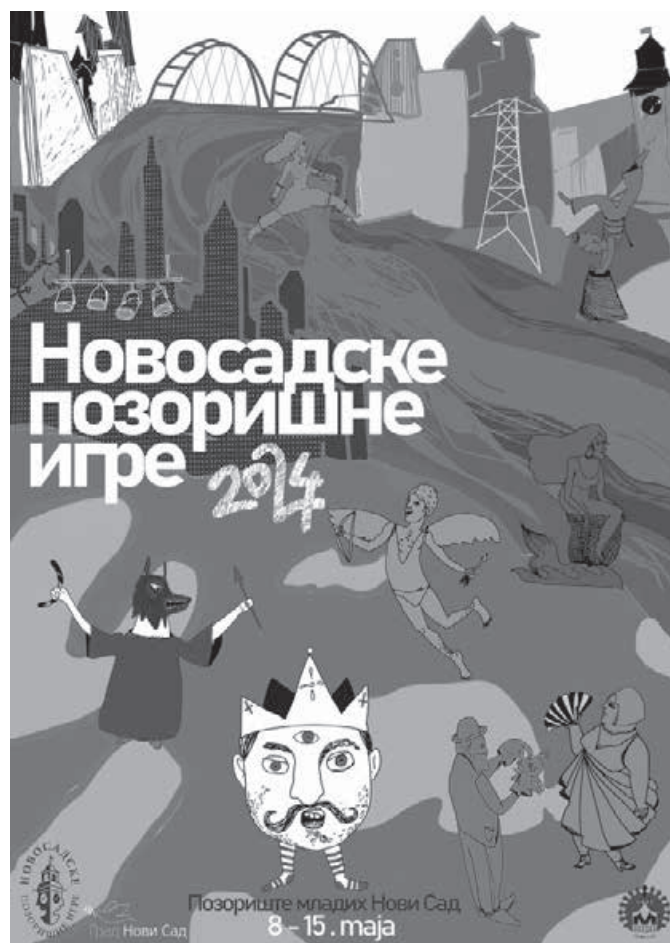
Piše > Divna Stojanov

Publika bolja od festivala

3. Međunarodni festival profesionalnih pozorišta za decu i mlade – Novosadske pozorišne igre

Promena selektora „Novosadskih pozorišnih igara“ (8–15. maj 2024, Pozorište mladih Novi Sad) nije uticala na promenu koncepta. „Igre“ su ostale mesto susreta, pre svega regionalnog, pa onda i evropskog pozorišta za decu i mlade. Selektor, upravnik Pozorišta mladih, Aleksandar Đurčić načinio je raznovrsnu selekciju po pitanju forme i estetike (plesno, fizičko, eksperimentalno, dramsko, neverbalno pozorište, teatar objekata i materijala) kao i sadržaja i načina tretmana tema (odrastanje, istorijske teme, ispitivanje granica forme, žensko telo i telesnost, samoprihvatanje, puka zabava publike). Selekcija deluje možda i previše raznovrsno, kao skup idejno i konceptualno nespojivih izvedbi, te je dramaturgija festivala kao celine ostala upitna.

Nekoliko predstava izdvojilo se svojim kvalitetom i pružilo novosadskoj publici veliku radost. Započecu eksperimentalnom, neverbalnom predstavom koja spaja fizički teatar i lukarstvo – „Tamo su zmajevi“ (*Hic Sunt Dracones*) u režiji Pavla Šturača, pozorišta „Kontinuo“ iz Malovice u Češkoj. Naslov predstave oznaka je kojom su kartografi u drevna vremena označavali nepoznata ili nedovoljno istražena pa tako i opasna područja. Takođe, ovom rečenicom dat je i predlog budućim



istraživačima kuda da krenu. Kako su ljudi osvojili sve predele upisane na mapama, hrabri autori predstave odlučuju da vode publiku u nov mističan prostor – žensko telo. Četiri glumice i plesačice (Sara Bokini, Kateržina Šobanjova, Ludmila Ješutova i Diana Kvaja) u nizu neverbalnih i nenarativnih scena poigravaju se materijalima (dizajn lutaka i kostima Pavel Štaurač i Helena Štauračova) i delovima svog tela postavljajući ga u različite, često vizuelno začudne, položaje i dodirima partnerki na sceni. U jednom momentu od gline prave telo kao simbol konstantnog pritiska na žene da imaju savršeno, izvajano telo; prave ljudsku glavu u koju agresivno ucrtavaju osmeh; jedna od njih na grudima nosi gipsani oklop kao asocijaciju na težinu sopstvene kože i tereta kojeg ne može da se oslobodi. Vizuelno najupečatljivija i najpotresnija scena je poslednja kada glumice slažu svoje udove u osvetljenim kutijama što nalikuje na tretiranje tela kao robe u savremenoj civilizaciji. Glumice su praćene muzikom (kompozitor i izvođač Jakub Štaurač) koja tenzičnom melodijom i foli efektima stvara dijalog između pokreta i zvuka. Nažalost, muzičar nije fizički gostovao na festivalu te je izostala audio i vizuelna igra, ali je muzika puštana sa zvučnika svakako stvarala hipnotišuću atmosferu i anticipirala opasnost istraživačkog pohoda na sceni. Lepota ovog fizičko-plesno-lutkarskog performansa jeste i u činjenici da je napisana analiza samo jedna od mogućih racionalnih objašnjenja prikazanih scena. Kako su i same glumice na razgovoru posle izvedbe rekly, na probama nisu ucrtavali jednoznačna rešenja već je predstava nikla iz njihovog feminističkog ugla posmatranja života i likovnog teatra, odnosno potrebe da se kreiraju vizuelno uzbudljivi, groteskni, apсурdni i magični prizori. Vrednost predstave možda se ne uočava tokom njenog trajanja, ali je jasna u trenutku kada danima razmišljate o njoj. „Tamo su zmajevi“, zaista ima, ako je prikladno reći, odličan *aftertaste*, slično kao predstava „Poetika gledanja“ Andraša Urbana.



Iz predstave **Hic Sunt Dracones**, foto: Milana Milovanov

Jedna od najuspešnijih predstava festivala jeste „Grad svetlosti“ Davida Zuazole iz Pozorišta za decu i mlade Kragujevac. Predstava je nastavak istoimenog međunarodnog projekta u kojem se grad, njegov duh, istorija i urbane legende predstavljaju kroz svetlost i svetiljke. Nakon predstava o Varšavi (Poljska), Tolosi (Španija), Seulu (Južna Koreja), izabran je Kragujevac. Kroz maketu grada i predmete, priča o gradu u Srbiji započela je uvođenjem struje i osvetljenja u domove i nastavila se svetlima diskoteka, pijaca, parkova, taksi i ambulantskih kola, svetlima na semaforu, reflektorima Arsenal festa, osvetljenju na fabrici Zastava, svetlima na nebu za vreme bombardovanja, svetlima duša streljanih za vreme Drugog svetskog rata i duša onih koji su u gradu živeli, koji se tu rađaju, iz njega odlaze i vraćaju se. Glumac Aleksandar Petković na sceni predstavlja personifikaciju grada, dok audio čujemo njegova poetična sećanja. Iako je čitavu predstavu ograničen na maleni prostor sobe, stiče se utisak kao da korača gradom i donosi na scenu sve prizore



Iz predstave **Grad svetlosti**, foto: Milana Milovanov

o kojima pripoveda. Glumice Milica Redžić Vulević i Ljubica Radomirović izuzetno vešto oživljavaju kragujevačke kvartove i situacije iz gradskog života. Scena o Šumaricama posebno je emotivna i pohvaljujem jasno artikulisanu antifašističku poruku koju predstava scenom iskazuje. Dok glumica „gradi“ spomenik streljanim đacima i profesorima, publika čuje poslednje poruke nećužno ubijenih civila oktobra 1941. godine od strane nemačke okupacione snage. U gledalištu, u redu ispred sebe tokom predstava čula sam kako devojčica pita oca o značenju spomenika. Otac joj ukratko objašnjava i govori da će nakon predstave razgovarati detaljnije. Za mene je ovo bio značajan trenutak. Predstava na emotivnom i atmosferskom planu neodoljivo podseća na film „Za danas toliko“ reditelja Marka Đorđevića takođe smeštenog u Kragujevacu. Osim lokacije, film i predstava naizgled nemaju mnogo sličnosti, ni u vizuelnom smislu, ni u jezičkom i narativnom, ali se u oba dela nenametljivo ističe potreba za zajednicom i autentičnost jednog

grada, koja je sa druge strane univerzalna i lako razumljiva za druge. Na razgovoru nakon predstave glumci otkrivaju i deo procesa rada. Sve makete zgrada i prostora Kragujevca pravili su zajedno sa dizajnerkom Alinom Linkovom. Tako su neki od glumaca, kako u šali kažu, otkrili talenat za bušenje, testerisanje, stolarstvo. Kolektivni duh, od pravljenja predstave, zajedničke brige o svakom svetlosnom izvoru i svakom deliću scenografije, u potpunosti je prenet i na igru.

Nagradu za najbolju predstavu u celini, potpuno zaslužno, osvojila je „Mala Frida“ Gradskog kazališta „Žar ptica“ iz Zagreba u režiji Anice Tomić, a nastalu u njenom koautorstvu sa Jelenom Kovačević. Predstava govori o detinjstvu meksičke slikarke Frida Kalo (fantastična Amanda Prenkaj) koja ima jednu kraću nogu zbog čega je izopštena iz društva. Družuje se sa majmunom (Marko Hergešić) i mačkom (Petar Atanasoski), izmišljenom devojčicom Brisom. Uskoro stiže pravog prijatelja Pabla (Bogdan Ilić). Na izvođenju se dogodio jedan čaroban momenat kada Pablo izgovori, namerno provocirajući Fridu, da devojčice ne mogu da igraju fudbal, da je to jednostavno sport za dečake. Do tada mirna publika počinje ostrašćeno da viče na Pabla da to nije tačno, da devojčice i te kako umeju i mogu da igraju fudbal. Frida naravno odmah i praktično demonstrira Pablu da je publika u pravu. Radnja nadalje odstupa od biografskih elemenata i pokazuje romantizovanu verziju Fridinog detinjstva. Ona prihvata sebe i razvija svoju autentičnost i majmun prihvata da Frida ima i druge prijatelje što ne umanjuje njihovo prijateljstvo. Oplemenjujuća, duhovita priča, puna razumevanja i nenametljivo ispričanih životnih lekcija upotpunjena je pevanjem pesama španskih melodija, ponekom špansko-hrvatskom replikom i koloritnim kostimima. Kraj predstave potpuno je dirljiv – Fridina Plava kuća, mesto radnje predstave, pretvara se u galeriju njenih slika (kao što se dogodilo i realnom životu). Umesto slika ili replika Frida Kalo, okačeni su crteži dece koja su tokom procesa stvaranja predstave

slala pozorištu portrete poznate slikarke. Ako se zna teška sudbina koju je Kalo imala, čitava priča postaje još dirljivija jer se može tumačiti kao potencijalni život koji je mogla da ima, samo da su se u detinjstvu događaji i ljudi posložili drugačije. „Mala Frida“ je izuzetna predstava i u narativnom, ali i u rediteljskom (npr. scena „raskida“ Fride i Brise koja se ukazuje samo kao obris iza zavese i simbolizuje odrastanje), u vizuelnom i glumačkom smislu.

OKRUGLI STO

Nakon svake predstave usledio je „Okrugli sto malih kritičara“ zamišljen tako da komentare, impresije i kritike govore deca i mladi koji su gledali predstavu. Autorima i glumcima je takav koncept isprva čudan, ali za mene, kao moderatorku razgovora, čini se jedinim logičnim – ciljna grupa predstava deli svoje mišnjele sa stvaraocima i dobija priliku da postavi pitanja. Po završetku plesne predstave slovenačkog Pozorišta Koper „Dnevnik Ane Frank“ (režija Renata Vidič) mlađi osnovci postavljali su pitanja o značenju pojedinih rediteljskih postupaka i koreografskih elemenata. Javila se osmogodišnja devojčica rekavši: „Ja sam sve razumela! Svaki pokret, svaki izraz lica. Samo mi jedno nije jasno. Što su Nemci mrzeli Jevreje?“. U celoj sali nastaje muk. Glumci se dovijaju, ko kako zna. Neki kupuju vreme tražeći prevod pitanja na engleski, nisu sigurni da li su dobro razumeli srpski jezik, pa onda engleski prevode na slovenački između sebe, drugi kreću u objašnjavanje ekonomske situacije tog doba i deklamuju procenat kapitala koji su u svojim rukama imali tadašnji Jevreji, neko počinje da pravi analogiju sa genocidom koji se dešava u Palestini što tek komplikuje razumevanje. Devojčica, i sva druga deca, stoje razrogačenih očiju i čekaju odgovor. Njeno pitanje je fundamentalno, za očekivati da će ga neko postaviti ili da su ga glumci i rediteljka preispitali prilikom proba, a sa druge strane kontekst tadašnje Nemačke je podrazumevajući. Za mene je taj momenat bio



Iz predstave **Mala Frida**, foto: Milana Milovanov

veličanstven jer pokazuje suočavanje sa činjenicom da se podrazumevano ne podrazumeva i da se u pozorištu veoma često pretrčava preko stvari koje, jednostavnim rečnikom, ne bismo znali da objasnimo osmogodišnjem detetu. Ovogodišnji okrugli stolovi pokazali su koliko su deca fascinirana tehnologijom lutkarstva, da ih uzbuđuje otkrivanje magije pozorišta, otkrivanje profesija čiji rad podupire nastanak predstave. Bilo je doduše i razgovora, kao onaj nakon „Tajnog dnevnika Adrijana Mola“ koji je podcrtao da će se svaka generacija tinejdžerki zaljubiti u glavnog glumca kovrdžave kosu. Nakon predstave „Male Fride“ deca iz publike imala su potrebu da zagrlje glavnu glumicu, da joj se zahvale, podele da su imali sličan problem sa svojim drugarima...

ŠTA MLADI TRAŽE U POZORIŠTU?

Značajan događaj u pratećem programu festivala, a dodala bih da je možda bio i najznačajnije dešavanje na čitavim Igrama, bila je tribina „Šta mladi traže u

pozorištu“ osmišnjenu sa ciljem da postavi pitanje mladima zbog čega (ne) idu u pozorište, šta bi želeli da gledaju, kojih tema manjka, a koje teme odrasli autori misle da su njima važne. Mladi, tinejdžeri, posetioци pozorišta, članovi i članice različitih dramskih sekcija i glumačkih radionica su govorili, a odrasli, producenti Pozorišta mladih, mladi reditelji, glumci, profesori Filozofskog fakulteta pažljivo su slušali potrebe i navike publike. U razgovoru su učestvovali đaci Karlovačke gimnazije zajedno sa profesorkom srpskog jezika i književnosti Sandrom Urban, nekoliko maturanata profesorke Jelene Kvočke i polaznici dramskog studija Pozorišta mladih, a tribinu je moderirala Divna Stojanov.

Najintrigantnije su im predstave koje se bave istorijskim, dokumentarnim, biografskim temama, naročito onim o kojima odrasli imaju različita mišljenja. Izdvojili su: „Tri zime“ (Pozorište Promena, režija Jasna Đuričić), „Nebeski odred“ i „Požar. Laundž / Kontrast ili tamo gde smo ostali“ (Srpsko narodno pozorište, režija Mia Knežević), „Ko je ubio Dženis Džoplin“ (SNP, režija Sonja Petrović), potom „Neoplanta“ (Novosadsko pozorište/Ujvideki Szinhaz, režija Andraš Urban) jer progovara o tabu društvenoj temi. Mladima koji žele da postanu glumci, značajno iskustvo je bilo gledanje monodrame „Neodustajanje“ (SNP, autorski projekat Marije Medenice). Maturantkinja koja neretko ode i do deset puta mesečno u pozorište, podelila je svoj recept za izbegavanje loših predstava – ne ide da gleda gostovanja beogradskih pozorišta u kojima igraju popularni glumci jer to obično znači da je u pitanju „tezga“. Njena drugarica je podelila priču da ju je toliko razbesnela pobednička predstava prošlogodišnjeg Sterijinog pozorja da je pronašla reditelja na društvenim mrežama i poslala mu ostrašćenu kritiku. Za njih je najvažnije da predstava „pruži utehu za stvarnost u kojoj žive“. Dobru predstavu od loše razlikuje postojanje priče koja budi saosećanje u publici. Zbog toga ih najviše interesuje realizam,

politički i društveno-angažovani teatar jer ih navodi na kritičko razmišljanje, zauzimanje sopstvenog stava, rešavanje problema u svojoj okolini. Jednoglasno su potvrdili da ne vole komedije jer svojstveno svojoj dobi smatraju da biti odrastao znači biti ozbiljan i baviti se samo ozbiljnim temama.

Logično, sve nas je zanimalo kako bi gimnazijalci krojili repertoar da su na odlučujućim pozicijama. Nekoliko njih je predložilo romane „Lovac u žitu“ i „Slika Dorijana Greja“ (bilo je i onih koji su osporavali ove ideje zbog nemogućnosti dramatizacije mnogih situacija). Složili su se da ih uvek zanimaju teme odrastanja, ljubavne teme, raspad bivše zemlje i teret koji je ostao na mladim generacijama nakon te istorijske traume – transgeneracijske traume, teme pojedinačnog i kolektivnog identiteta. Veruju da bi pozorište moglo biti mesto međugeneracijskog razumevanja. Kreiranje repertoara „zagolicalo“ ih je toliko da su nakon tribine ostali sa producentima Pozorišta mladih da čuju kako to u praksi izgleda.

Za prvu tribinu u Pozorištu mladih odabrani su tinejdžeri koji idu i vole pozorište iako to sigurno nije reprezentativan generacijski uzorak i spram toga ne pruža uvid u realno stanje o kulturnim navikama mčadih. Bilo nam je važno da čujemo mišljenje onih srednjoškolaca koji o pozorištu najviše razmišljaju i imaju šta da kažu. Bilo bi korisno da se praksa dijaloga sa publikom nastavi i na sledećem Festivalu.

„Novosadske pozorišne igre“ jesu ponudile spektar lutkarskih predstava, ali je primetno odsustvo hrabrosti i prilikom selekcije i (kod većine autora) u stvaralačkom procesu. Uvidi, komentari i mišljenja koja su deca i mladi imala da pruže, deluju mnogo začajnije i dragocenije od pojedinih predstava. Nadam se da su se čuli i da će Festival naredne godina biti jednako hrabar kao njegova publika.

Piše > Sašo Ognenovski

Imaginativnost slovenačkog pozorišta

O 54. Nedelji slovenačke drame u Kranju 27. 3–9. 4. 2024.

Nedelja slovenačke drame je globalni pozorišni događaj *par excellence* koji je primer dubokog preseka dramskih i pozorišnih kretanja u Sloveniji. Prateći festival dobrih pet godina, imam utisak da ta analitika postaje nezaobilazna paradigma u regionu, ali i u Evropi. Preciznog selektorskog stava, sa čvrstom programskom politikom i velikom posvećenošću slovenačkoj drami i njenim kretanjima, ovaj festival već 54 godine govori o tektonici slovenačke drame u pisanoj i izvedenoj formi. Kada pratite ovakav festival, ne možete, a da ne uđete bar malo u tematski domet dramskog promišljanja slovenačke drame, a što je još važnije, i u rediteljske koncepte koji su izgrađeni na dramskim predlošcima.

Kao i svake godine, ovaj festival, osim glavnog (takmičarskog programa), ima i prateći program, kao i program za mlade. Već početkom godine selektor objavljuje svoju odluku, koja predstavlja kompaktan izbor predstava po slovenačkim dramskim tekstovima, klasičnim i modernim, i tako čini presek najboljih pozorišnih ostvarenja u Sloveniji. Ove godine, Alja Predan, jedna od najpoznatijih pozorišnih kritičarki, dramaturškinja i prevodilac, napravila je izbor od sedam





Iz predstave **Seksualno vaspitanje II**, foto: Nada Žgank

pozorišnih komada koji na neki način odražavaju stanje u slovenačkom teatru, objašnjavajući u svom izveštaju da je prilikom ovog izbora uzet u obzir aktuelni trenutak pozorišta i društveni i javni angažman samih pozorišnih projekata.

U selekciji su bile predstave: „Seksualno vaspitanje II: dijagnoza + pristanak + sposobnost + igra + borba“, projekat Tjaše Črnigoj, Line Akif, Sendi Bakotić, Nike Rozman, Vande Velagić, Tijane Todorović, Barbare Kapelj, Tee Vidmar i Lee Lekše u produkciji „Nove pošte“ iz Ljubljane, predstava koja je

u svojih pet sati i 45 minuta donela radikalnu analizu suštine ženske seksualnosti i iz istorijske i iz moderne perspektive, vođena argumentom artikulisanim kroz poznatu postdramsku formu, ali sa velikom hrabrošću i umešnošću; „Juriš“, predstava po djelima Karla Destovnika Kajuha, u režiji Žive Bizovičar i u produkciji Slovenačkog narodnog gledališča iz Celja, predstava koja govori o novijoj istoriji Drugog svjetskog rata i sudbini samog Kajuha u vihoru posleratnih dešavanja četrdesetih godina prošlog veka; „Antigona“ Dominika Smolea, sada već klasičan dramski tekst jednog od

Iz predstave **Seksualno vaspitanje II**, foto: Nada Žgank



najvećih slovenačkih dramatičara koji se bavi modernim tumačenjem mita o Antigoni, na čiju se buntovnost gleda iz ugla drugih likova s tim da Antigona kao lik izostaje iz radnje. Jedna veoma zanimljiva vizija mladog slovenačkog reditelja Luke Marcena, koja aludira na autokratiju koja kao da nije nestala sa političke scene ni u modernoj demokratiji; „Mrakijada“, velika pozorišna predstava Slovenskog narodnog pozorišta iz Ljubljane, predstava od skoro četiri sata koja je zasnovana na tekstovima manje poznatog slovenačkog dramskog pisca Ivana Mraka u izuzetno radikalnoj rediteljskoj

viziji mlade rediteljke Nine Rajić Kranjec, predstava koja impresionira svojom izražajnom surovošću i snažnom buntovnošću u interpretativnom prostoru; „Kišni dan u Gurliču“, dramski tekst Milana Ramšaka Markovića koji se bavi socijalnim raspadom porodične konstelacije, režiserski prilično minimalistička, ali glumački izuzetno snažna predstava u režiji Sebastijana Horvata i u produkciji Prešernovog teatra iz Kranja i koprodukciji sa Gradskim pozorištem iz Ptuja; „Pohorski bataljon“ po tekstovima Jerneja Lorencija, Dina Pešuta i ostalih članova glumačke ekipe, u režiji Jerneja Lorencija i produkciji Gradskog pozorišta iz Ljubljane i u koprodukciji sa Gradskim pozorištem iz Ptuja i „Druga prošlost“ po motivima dramskog teksta Vinka Morendorfera, u režiji Luke Marcena i produkciji Slovenskog narodnog gledališča iz Celja.

Selektorka Alja Predan odabrala je tekstove koji upotpunjuju dobar deo slike slovenačkog teatra, klasična i moderna dela, sa veoma zanimljivim, preciznim i oštrim čitanjima reditelja, ali i izuzetno ozbiljne produkcije, naravno, sa blistavim glumačkim ostvarenjima.

Prateći program festivala koji nosi naziv „Nedelja slovenačke drame“ na radost svih pozorišnih umetnika traje dobre dve nedelje i obuhvata predstave: „Nešto u vazduhu (Al Araf)“ po tekstu Vladimira Bartole i Simone Hamer, u režiji Anđelke Nikolić u produkciji Slovenskog teatra iz Trsta; „Noli me tangere“, prema tekstu Drage Potočnjak, u produkciji „Nove pošte“ iz Ljubljane i u koprodukciji sa „Maskom“ i „Momenta“ iz Maribora; performans koji govori o političkim sukobima autora i uopšte o aspektima umetnikovog angažmana, „Realisti“ po tekstu Jure Karase u režiji Alene Hain, u izvođenju Teatra RAMPA i Slovenske prosvetne unije iz Klagenfurta (Celovec) iz Austrije, „Devojka“ po tekstu Nine Kuclar Stiković, u režiji Bora Ravbara i produkciji Teatra „Glej“ i AGRFT iz Ljubljane; kao i predstava „Heroj 4.0 – zajedničko delo“, po tekstu Uroša Kaurina i Vita Vajsa u dramatisaciji Katarine Stegnar,

Iz predstave **Mrakijada**, foto: Peter Uhan

u produkciji „Momenta” iz Maribora i Teatra „Glej” iz Ljubljane. Gledajući ovaj segment festivala, stiće se utisak da je ovde zastupljeno više kamernih formi koje se igraju u veoma inspirativnim prostorima kao što je „Stolp Škrlovec”, izuzetan umetnički centar za sve vrste umetnosti, pozorišne predstave koje na neki način predstavljaju alternativnu scenu u Slovenija, i pored toga što alternativa u slovenačkom teatru, ima svoj primat u celom svom umetničkom prosedeu.

Dečji i omladinski segment festivala čine predstave: „Ptičja pesma u krošnjama” po tekstu Jake Smerkolja Simonetija, u režiji Ivane Lobode, u produkciji Prešernovog teatra iz Kranja i AGRFT iz Ljubljane; „Alma”, po tekstu Darka Erdeljija, u njegovoj

režiji, u produkciji Lutkarskog pozorišta iz Maribor i „Bajke i legende sa Grjancevih brda”, po priči Janeza Trdine, i u režiji Maruse King, produkcija Margarete Švarcvaldov institut, Cankareva kuća, Gradsko pozorište Ptuj i Slovensko gledalište u Trstu.

Ono što bih želeo da napomenem su dve predstave koje su bile van konkurencije, a od velikog su značaja za ovaj festival. Reč je o predstavi „Antigona” po tekstovima Sofokla i Slavoja Žižeka, u režiji Mateje Kolečnik, u produkciji Residenztheatra iz Minhena i premijera Prešernovog teatra iz Kranja na samom otvaranju festivala, predstava „Bitka na grkljanu”, po tekstovima Prežihov Voranca i Lovra Kuhara u dramaturgiji Marinke Postrak i u režiji Jerneja Lorencija. Vrlo

specifično čitanje slovenačkog klasika Voranca, koji govori o društvenoj borbi seljaka zemljoradnika pre Drugog svetskog rata, autor koji je na našim prostorima poznat po moćnoj socijalnoj drami „Samonikli“. Ova dva dela su zaokružila sveobuhvatnost ovog izdanja festivala, koje je prvenstveno posvećen novom čitanju klasičnih dela inspirisanih mitovima i narodnim umotvorinama.

„Nedelja slovenačke drame“ svake godine dodjeljuje mnogo priželjkivanu „Grumovu nagradu“ za najbolji dramski tekst, koja je dodijeljena mnogim značajnim slovenačkim dramskim piscima. Ove godine nominovani su dramski tekstovi: „Najbolja evropska predstava“ Marka Bratuše i Harisa Pašovića, „Prva reč je majka“ Tjaše Mislej, „Nevenčane majke“ Ize Strehar i „Budnost zimskog jutra“ Danijel Dej Škufce. Žiri u sastavu: Rok Andres, Miriam Kičinova i Jakob Ribič dodelio je ovogodišnju „Gumovu nagradu“ Izi Strehar, dok su u konkurenciji za najboljeg mladog dramskog pisca bili sledeći tekstovi: „Razišli“ Jake Smerkolj Simoneti, „Idem ideš idemo pući ćemo 2 mladi 4 4ever ELA NADVOR DA SE IZLUPAMO plašim se prevelikih očiju i premalih medvedića stižemo do poslednje stanice molim te progutao sam te i ispljunuo blago sažvakano“ Brine Jenček i „Veoma pravi momak“ Tilena Oblaka. Ovu nagradu žiri je dodelio mladoj dramaturškinji Brini Jenček.

Govoreći o ovogodišnjim nagradama, žiri festivala u sastavu: Aleš Jan (predsednik), Pia Brezavšček i Mirna Rustemović dodelio je nagradu za najbolju predstavu „Mrakijadi“ po tekstu Ivana Mrake, u režiji Nine Rajić Kranjec u produkciji Slovenačkog narodnog pozorišta, a ta predstava je dobila i nagradu za glumu, koju su za uloge u istoj predstavi dobili Tina Vrbnjak i Benjamin Krnetić. Nagradu publike dobila je prezentacija „Seksualno obrazovanje II: dijagnoza + pristanak +

sposobnost + igra + borba“, projekat Tjaše Črnigoj, Line Akif, Sendi Bakotić, Nike Rozman, Vande Velagić, Tijane Todorović, Barbare Kapelj, Tee Vidmar i Lea Lekše u produkciji „Nove pošte“ iz Ljubljane, a ta predstava je dobila i specijalnu nagradu za inovativni pozorišni pristup. Ovogodišnju nagradu za životno delo dobila je Marinka Postrak, a nagradu za pozorišne studije u poslednje dve godine dobila je Zala Dobovšek. Ovde ćemo pomenuti i tradicionalne nagrade Slovenačkog društva dramskih umetnika za glumačka dostignuća u poslednje dve godine, dodijeljene na otvaranju festivala, koje nose ime slovenačke glumice „Duša Počkaj“, a koje su dodijeljene glumcima Jernej Gasperin i Saša Tabaković, nagrada „Marko Slodnjak“ za posebno ostvarenje koja je pripala mladoj slovenačkoj rediteljki Nini Šorak, nagrada „Marija Vera“ za životno delo koju je osvojio istaknuti slovenački glumac Željko Hrs i „Polde Bibič“ nagradu i za životno delo koja je pripala velikoj slovenačkoj glumici Dragi Potočnjak.

Ono što ovaj festival čini interesantnim je broj događaja koji se odvijaju skoro celog dana, gde se održavaju i okrugli stolovi, debate i izložbe, ovoga puta posvećene svim aspektima pozorišta i svemu što znači aktuelni pozorišni trenutak u Sloveniji, a i šire.

„Nedelja slovenačke drame“ je festival koji je već duboko ušao u drugu polovinu svog veka i neprestano oduševljava svojom specifičnošću i posvećenošću, a naravno i inovativnošću. Kako kaže njegov direktor Jure Novak „Pozorište je živa umetnost“, a ovaj festival svojom živošću i dinamikom podseća da prošlost i budućnost pozorišta imaju zajednički imenitelj u scenskom „ovde i sada“, ne zaboravljajući da pošalje najvažnije poruke čovečanstvu i da nam pokaže da ova umetnost budno prati svaki trenutak ljudske civilizacija, sve njene padove i uspone.

Piše > Hazim Begagić

Festival bosanskohercegovačke drame: razvojni put i srpski teatar u njemu

ZENIČKI TEATAR KAO DOM FESTIVALA BH. DRAME

Dobri poznavaoци bosanskohercegovačkih teatarskih prilika i osobnosti pozorišnog sistema te zemlje nisu bili suviše iznenađeni kada je tadašnja uprava Bosanskog narodnog pozorišta Zenica na čelu sa vještim i iskusnim pozorišnim upravnikom, piscem i scenografom Radovanom Marušićem, početkom 2002. godine objavila odluku da u junu te godine pokreću i organizuju Prvi festival bosanskohercegovačke drame. Zenički je teatar, u okvirima kulturne scene znatno šire od one bosanskohercegovačke, već krajem šezdesetih, a osobito tokom sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog stoljeća, postajao sve prepoznatljiviji po svojoj programskoj politici, a među stručnom javnosti nerijetko je važio za pozorište sa uzbudljivim i vješto osmišljenim repertoarom dominantno baziranim na jugoslovenskim autoricama i autorima, i to najčešće praizdvedbama. Svojevrсна potvrda tome svakako su i brojna učešća na tadašnjim Jugoslovenskim pozorišnim igrama, kao i činjenica da su predstave Zeničkog teatra na jedinom svejugoslovenskom festivalu nacionalne

dramaturgije imali više učešća i osvojili više nagrada nego sva druga bosanskohercegovačka pozorišta. Ukupno 14 predstava izvedenih na Pozorju i umjetnici angažirani u njima osvojili su 13 priznanja, uključujući i ono dato tadašnjem umjetničkom rukovodiocu Pozorišta za „sistematsko negovanje domaće dramske literature“. Sve za manje od četvrt stoljeća, od prvog učešća na 12. Igrama 1967, do 30. maja 1990. godine i posljednjeg učešća jednog bosanskohercegovačkog pozorišta prije potpunog raspada SFR Jugoslavije (na 35. posljednjim Jugoslovenskim pozorišnim igrama koje su održane pod tim nazivom). Bila je to predstava Siniše Kovačevića „Sveti Sava“ u režiji Vladimira Milčina, koja je te godine osvojila i Nagradu okruglog stola kritike. Dan nakon festivalske izvedbe u Novom Sadu, prekid njene gostujuće izvedbe u beogradskom JDP-u za mnoge je simbolično označio „početak kraja pozorišne Jugoslavije.“

Nakon što je sredinom 60-tih godina sposobni upravnik NP Zenica Zdravko Martinović angažirao prvog dramaturga i umjetničkog rukovodioca u historiji te kuće, mladog i pozorišno obrazovanog Zorana Ristovića (2022. preminulog u Novom Sadu), uz već



Bosansko narodno pozorište, Zenica, foto: dron.ba

kompaktno formirani mladi ansambl, to je rješenje (zasigurno uz nezaobilazni splet i drugih okolnosti) rezultiralo pažnje vrijednim uspjesima tog Pozorišta. Uspostavljena programska transformacija već je od kraja šezdestih godina jedno *malo* i *provincijalno* bosansko pozorište podigla na razinu tada već značajno etabliranih jugoslovenskih pozorišnih kuća, onih iz mnogo razvijenijih teatarskih sredina nego što je u to vrijeme bila ona zenička, čak i bosanskohercegovačka. Dramaturg Hasan Džafić tvrdi kako je Ristovićev

angažman u Zeničkom pozorištu bio prepoznat i u tadašnjoj jugoslovenskoj pozorišnoj javnosti kao nesvakidašnja i hvalevrijedna pojava, a 1973. godine dobio je navedenu i Specijalnu Sterijinu nagradu za sistematsko njegovanje savremenog domaćeg dramskog stvaralaštva. Evaluirajući Ristovićev stvaralački opus, tačno 40 godina kasnije, i direkcija Festivala bh. drame mu 2013. godine dodjeljuje Specijalnu nagradu za afirmaciju bh. književnosti u teatru. Repertoarsko opredjeljenje o sveprisutnosti domaće književnosti,

Izložba plakata, foto: Draženko Jurišić



osobito one dramske, u odabiru repertoarnih naslova činilo je okosnicu programske politike te kuće i svih narednih umjetničkih sezona. Programske analize potvrđuju da Zeničko pozorište i svih narednih decenija, dakle i danas, svoj rad bazira upravo na principima u to vrijeme uspostavljenog stila i poetike. Njegovu temeljnu odrednicu predstavlja upravo njegovanje domaćeg dramskog naslijeđa, insceniranje dramatizacija proze, poezije i drugih struktura, formi i sadržaja, te stimuliranje i afirmiranje mlađih dramatičara.

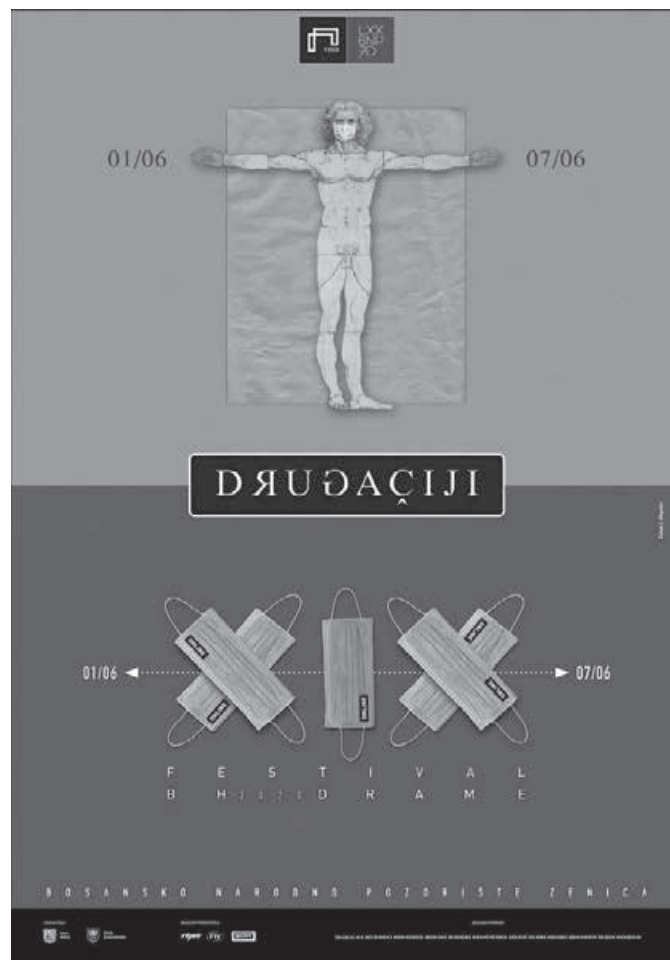
OKOLNOSTI NASTANKA FESTIVALA

Dva nesumnjivo najznačajnija republička pozorišna festivala u (Socijalističkoj) Republici Bosni i Hercegovini do početka 90-tih godina, ako izuzmemo sarajevski MESS s obzirom na njegovu snažnu internacionalnu komponentu, svakako su bile

Pozorišne igre u Jajcu osnovane 1971. (republički/nacionalni festival sa mogućnošću učešća isključivo bosanskohercegovačkih pozorišta) i Susreti profesionalnih pozorišta BiH u Brčkom, pokrenuti 1974. Iza oba teatarska festivala, kao svojevrsna stručna, institucionalna i organizaciono-produkcijska podrška stajala je, nekada snažna a danas nepostojeća, republička Zajednica profesionalnih pozorišta Bosne i Hercegovine. Tokom tragičnog troipolgodisnjeg rata, došlo je i do potpune devastacije onoga što se do tada moglo nazivati i smatrati jedinstvenim bosanskohercegovačkim pozorišnim sistemom. Dejtonskim sporazumom, i njemu pripadajućim ustavom, oblast kulture prelazi u isključivu nadležnost dva bh. entiteta, a onda dalje i u djelokruge deset kantonalnih uprava u Federaciji BiH (da ovdje ne uzmemo u obzir i opseg lokalnih nadležnosti koji nije nezanimariv). U tako disperziranom administrativnom

sistemu u kojem ne postoji jedinstvena adresa ključnih odluka u kulturi, manje-više očekivano, nikada nije ni došlo do ozbiljnije inicijative za obnovom nekadašnjih organizacija na jedinstvenom republičkom nivou kakva je npr. bila Zajednica profesionalnih pozorišta. Upravo je ta profesionalna asocijacija svojevremeno predstavljala dobru institucionalnu platformu za značajnije umrežavanje i razvoj festivalske oblasti na način da na njihov koncept i organizaciju određeni utjecaj ipak imaju usaglašeni stavovi struke i mišljenja profesionalnih pozorišta.

Usljed takvih okolnosti, početnih nesnalaženja u uspostavi potpuno novog sistema kulturne politike, uz neophodni proces obuke često nesnalažljive administracije koja bazično ne razumijeva specifičnosti scenskih djelatnosti, čekalo se relativno dugo nakon uspostave mira u zemlji da se obnove dva najvažnija nacionalna pozorišna festivala: Jajce i Brčko. U tom manifestacionom vakuumu, domaća pozorišta su već uglavnom optimalno stabilizirala svoj rad nakon ratnih devastacija (institucionalno, organizaciono-produkcijski, kadrovski i programski). Zemlja je početkom 2000-tih već polako ulazi u period smirivanja tenzija i povratka povjerenja nestalog u ratnim traumama. I baš sa pojavom prvih naznaka društvenog optimizma nakon tragičnog desetljeća, uprava Narodnog pozorišta u Zenici, na čijem se vodstvu i nakon dvije decenije nalazio vispreni Radovan Marušić, odlučuje realizirati viziju koja se tiho, dugo i prilično jasno razvijala tokom proteklih godina, u Marušićevim profesionalnim vizijama i upravničkim planovima, ali i u institucionalnoj kulturi pozorišne organizacije koja je godinama građena i primarno bazirana upravo na razvoju kolektivne igre u ansambl predstavama domaćih autora i autorica. Tome svakako treba dodati i novi društveno-politički kontekst, novouspostavljenu nezavisnost i logičnu činjenicu da je u pozorišnom sistemu zemlje nedostajao pozorišni festival nacionalne dramaturgije – tradicionalni manifestacioni format koji je u bivšoj državi bio izvrsno pozicioniran kroz



prestižno Sterijino pozorje. U HNK Split već je 1991. održan 1. Festival hrvatske drame Marulovi/Marulićevi dani, festival za čiju je realizaciju od početka bilo zainteresovano i republičko ministarstvo kulture. Prvi festival bh. drame održan je od 26. maja do 6. juna 2002. I odmah nakon tog festivalskog izdanja, kao da se zakotrljala grudva na bh. festivalskoj mapi: brčanski Susreti obnovljeni se u jesen iste godine, a nakon 12 godina pauze, u Jajcu su tačno godinu poslije (juni 2003) održane 22. (prve obnovljene) Pozorišne/

kazališne igre BiH (festival se prethodno održavao od 1971. do 1991. godine).

PRODUKCIJSKE ODREDNICE FESTIVALA

Festival bosanskohercegovačke drame se od te 2002. organizira svake godine. Okvirno traje sedam do deset festivalskih dana, najčešće u periodu od sredine do kraja maja, uz povremene terminske promjene. Dvije krizne godine obilježavaju dva specifična festivalska izdanja. Godina 2014. i velike majske poplave koje su zadesile zemlju i region kada je Festival morao biti prekinut usred takmičarskog programa i nakon tek pola naslova sa popisa selektovanih predstava koji su odigrani. I jasno – 2020, godina koja je globalno izazvala tektonske promjene koje su se snažno reflektirale na sektor scenskih umjetnosti, posebno na njegove festivalske aspekte. Ipak, XIX. Festival bh. drame Zenica 2020. jeste održan. Doista, ne kao uobičajeno u maju, već u septembru. I očekivano, ne u tradicionalnom organizacionom formatu već hibridno, čak i više u novouspostavljenim digitalnim oblicima komunikacije sa publikom i zajednicom.

Od svojih početaka Festival je međunarodnog i takmičarskog karaktera. Sa jasnom programskom profilacijom i temeljnom koncepcijom međunarodnog pozorišnog festivala nacionalne dramaturgije (dodao bih i autorskog pozorišta), koja se, i decenijama poslije, nikada nije dovodila u pitanje. No, od svojih početaka, unatoč jasnom osnovnom konceptu, Festival je programsko-koncepcijski razvijao vrlo otvoren i fleksibilan pristup u poimanju bosanskohercegovačkog teatarskog, književnog i ukupnog kulturalnog konteksta. U aktuelnom Pravilniku Festivala, precizno se navodi kategorija kojima se u bosanskohercegovačke autore ubrajaju svi stvaraoci koji po prirodi stvari pripadaju bosanskohercegovačkom kulturnom i umjetničkom miljeu. Dalje se posebno obrazlaže da se misli na: (1) stvaraocima koje recentna književna i teatarska kritika svrstava u bosanskohercegovačke autore, (2) stvaraocima koji su porijeklom iz Bosne i Hercegovine, koji su

stvarali ili stvaraju u inostranstvu, ali su BiH smatrali ili je smatraju svojom domovinom, (3) stvaraocima koji su, bez obzira na svoje porijeklo, živjeli i stvarali (ili žive i stvaraju) u BiH, (4) stvaraocima čiji su život i/ili djelo neraskidivo vezani za BiH, a koji se argumentirano mogu svrstati u bosanskohercegovačke autore i (5) stvaraocima koji su se javno izjašnjavali ili se izjašnjavaju i kao bosanskohercegovački autori i autorice. Sukladno istom propisu, za festivalski takmičarski program ne mogu se prijavljivati monodrame, predstave za djecu i lutkarske predstave. Na 22 do sada održana takmičarska programa Festivala, ukupno je odigrano 164 predstave, a selektovano njih 166 (prethodno pojašnjena situacija sa nužnošću prekida XIII festivala usljed elementarne nepogode). Prosječno je to osam predstava u okviru jedne festivalske edicije, krećući se u rasponu od svega četiri (IX festival/2010), do čak 12 predstava u natjecateljskom programu I i IV (2005) festivala.

SRPSKA TEATARSKA PRODUKCIJA NA FESTIVALU BH. DRAME

Od svog premijernog izdanja, Festival bh. drame je insistirao na svojoj međunarodnoj komponenti, a u tome su mu prije svega pomagale predstave rađene prema dramama i djelima bh. autorica i autora nastale u produkciji pozorišta iz regiona i zemalja bližeg okruženja, uključujući i dvije produkcije iz Republike Turske. Na tom popisu ubjedljivo prednjače pozorišta iz Republike Srbije sa čak 18 predstava na kojima su bili nositelji produkcije, što je više u odnosu na sve ostale inozemne produkcije zajedno (15): Hrvatska (5), Sjeverna Makedonija (3), Slovenija (2), Turska (2), Austrija (2) i Crna Gora (1).

U okviru do sada 21 realiziranog festivalskog takmičarskog programa, pozorišta iz Srbije, uključujući i koprodukcijske projekte, ukupno su odigrala 22 prethodno izabrane predstave u okviru 15 festivalskih izdanja, što predstavlja više od 13% ukupnog broja selektiranih naslova (166). Te su predstave najčešće realizirane kao samostalne produkcije jedne pozorišne

kuće (16), dok je, očekivano, jedan dio njih realiziran u partnerstvu sa drugim pozorištima i organizacijama iz zemlje (2) ili su nastale kao projekat regionalne/međunarodne koprodukcije (4). Dakle, učešće recentne srpske pozorišne produkcije izostalo je sa svega sedam festivala, među kojima je i XIX festival 2020. koji je dominantno organiziran u online formatu, sa manjim brojem programa realiziranih uživo/sa publikom i na kojem nije ni održan takmičarski program. U okviru 22 realizirane takmičarske selekcije učestvovalo je čak 14 različitih pozorišnih organizacija i produkcija iz osam srpskih gradova (Beograd, Novi Sad, Subotica, Užice, Zrenjanin, Kraljevo, Kruševac i Šabac). Velika većina, njih čak 11, profesionalna su pozorišta (narodna pozorišta iz Beograda, Užica, Zrenjanina i Subotice, još tri beogradska teatra – Atelje 212, BDP i Bitef, te Kraljevačko, Kruševačko, Šabačko i Novosadsko pozorište/Újvidéki Színház), uz tri manje organizacije iz Beograda i Novog Sada (Ustanova kulture *Vuk Karadžić*, Hartefakt fond i Pozorište *Promena*). Većina navedenih teatarara imala je više festivalskih učešća: Bitef teatar, Beogradsko dramsko i Kruševačko pozorište po tri puta, a narodna pozorišta iz Beograda i Subotice, Atelje, Hartefakt i Šabačko pozorište sa učešćem po dvije predstave u njihovoj produkciji ili koprodukciji.

Navedene predstave u autorskom su smislu nastajale kao: a. predstave savremenih autora porijeklom iz Bosne i Hercegovine koji žive i rade u Srbiji (9); b. inscenacije prozних djela klasičnih autora iz BiH (5); c. autorski projekti reditelja iz BiH čiji su producenti ili koproducenti pozorišta iz Srbije (5) i d. predstave srpskih pozorišta nastale na temelju djela savremenih autora iz BiH (3). U scenskim postavkama prozних djela klasičnih autora rođenih u Bosni i Hercegovini, isključivo govorimo o predstavama nastalim prema djelima velikog Selimovića (3) i Andrića (2). U tome je najveći doprinos svakako dao reditelj Nebojša Bradić,

odnosno njegove dramatisacije i režije četiri selektirana naslova. Tri predstave srpskih pozorišta nastale su na temelju prozних djela savremenih bh. autora koji žive u BiH ili u inostranstvu (Fehimović, Štiks i nedavno preminuli Sidran). Značajno je da se na tom skromnom popisu ne nalazi ni jedan savremeni bh. dramatičar, odnosno neko iz novije generacije profesionalnih bh. dramaturga - dramskih pisaca koji žive i rade u BiH. Pet je autorskih projekata reditelja iz BiH čiji su producenti ili koproducenti pozorišne kuće iz Srbije. To su projekti Olivera Frlića (2), kao i predstave Selme Spahić (2) i Harisa Pašovića (1) gdje su kao autori i autorice potpisani i članovi ansambla tih predstava. U autorskoj strukturi predstava iz Srbije koje su učestvovala na dosadašnjim festivalima bh. drame, ipak je najviše onih koje su nastale na temelju dramskih djela savremenih dramatičara i dramatičarki rodом iz BiH, a koji su se školovali, žive i rade u Srbiji, njih devet: Hubač i Šljivar sa po tri predstave, te Smiljanić, Davidović i Srdić sa po jednom.¹⁾ Svi navedeni autori i autorice (osim Srdića) postavljeni su i u produkcijama bh. teatarara koje su prošle selekcijske procese Festivala bh. drame. Iako danas uglavnom žive i rade u Srbiji, u svojim dramama nerijetko pišu upravo o bosanskohercegovačkim temama, svoje priče često smještajući (i) u kontekste tog prostora i kulturološko-identitetskog okvira.

1) Dvije navedene mlade dramatičarke (Šljivar i Davidović) i jedan dramatičar (Hubač) bili su zastupljeni na posljednjem održanom, XXIII Festivalu bh. drame 2024. Predstave iz Srbije, Bosne i Hercegovine i Hrvatske u njihovom (samostalnom) autorstvu i produkciji narodnih pozorišta/kazališta iz Beograda, Banja Luke i Varaždina, uvrštene su u takmičarski program 23. festivala koji se održao od 23. do 30. maja i koji je predstavljen u ovom broju „Scene“.

Piše > Hazim Begagić

Sjaj i bijeda (našeg) nesavršenstva

23. Festival bosanskohercegovačke drame

Festival bosanskohercegovačke drame, kao jedini festival domaće drame i autorskog pozorišta u Bosni i Hercegovini, održan je u Bosanskom narodnom pozorištu Zenica u periodu od 23. do 31. maja pod sloganom „Sjaj i bijeda (našeg) nesavršenstva“. Za učešće u selekciji Takmičarskog programa 23. festivalskog izdanja prijavljene su predstave koje su nastale u produkciji i koprodukciji dominantno javnih pozorišta, ali i pozorišnih trupa i festivala iz Bosne i Hercegovine, Češke, Hrvatske i Srbije.

Na Festival bh. drame, radi prirode njegovog koncepta i limitiranosti bh. pozorišnog sistema, ne bude prijavljen značajno veliki broj predstava. Dramsko pisanje, cjelokupna nacionalna dramaturgija, ipak je uvijek u direktnoj međuovisnosti o specifičnostima teatarskog sistema, njegovoj veličini, institucionalnoj pozorišnoj mreži i obimu pozorišne produkcije u njoj, sistemu umjetničke edukacije u dramskim umjetnostima, drugim institucijama tog sistema, ali i općim statusom, položajem i razvijenošću scenskih umjetnosti u zajednici. Bh. sistem izvedbenih umjetnosti

bosansko narodno pozorište zenica
XXXIII festival bosanskohercegovačke drame zenica 2024.

SJAJ I BIJEDA NESAVRŠENSTVA

23/05 2024 31/05

TAKMIČARSKI PROGRAM

<p>Četvrtak, 23. 5. 2024. godina 23. i 00</p> <p>Bozanka - bosanskohercegovačka drama, Zenica 2024.</p> <p>u produkciji: BKH</p> <p>Režiser: [nevidljivo]</p> <p>Scenarij: [nevidljivo]</p> <p>Glavni uloge: [nevidljivo]</p>	<p>Petak, 24. 5. 2024. godina 23. i 01</p> <p>Bozanka - bosanskohercegovačka drama, Zenica 2024.</p> <p>u produkciji: BKH</p> <p>Režiser: [nevidljivo]</p> <p>Scenarij: [nevidljivo]</p> <p>Glavni uloge: [nevidljivo]</p>	<p>Subota, 25. 5. 2024. godina 23. i 02</p> <p>Bozanka - bosanskohercegovačka drama, Zenica 2024.</p> <p>u produkciji: BKH</p> <p>Režiser: [nevidljivo]</p> <p>Scenarij: [nevidljivo]</p> <p>Glavni uloge: [nevidljivo]</p>
<p>Neđelja, 26. 5. 2024. godina 23. i 03</p> <p>Bozanka - bosanskohercegovačka drama, Zenica 2024.</p> <p>u produkciji: BKH</p> <p>Režiser: [nevidljivo]</p> <p>Scenarij: [nevidljivo]</p> <p>Glavni uloge: [nevidljivo]</p>	<p>Ponedjeljak, 27. 5. 2024. godina 23. i 04</p> <p>Bozanka - bosanskohercegovačka drama, Zenica 2024.</p> <p>u produkciji: BKH</p> <p>Režiser: [nevidljivo]</p> <p>Scenarij: [nevidljivo]</p> <p>Glavni uloge: [nevidljivo]</p>	<p>Utorak, 28. 5. 2024. godina 23. i 05</p> <p>Bozanka - bosanskohercegovačka drama, Zenica 2024.</p> <p>u produkciji: BKH</p> <p>Režiser: [nevidljivo]</p> <p>Scenarij: [nevidljivo]</p> <p>Glavni uloge: [nevidljivo]</p>
<p>Srijeda, 29. 5. 2024. godina 23. i 06</p> <p>Bozanka - bosanskohercegovačka drama, Zenica 2024.</p> <p>u produkciji: BKH</p> <p>Režiser: [nevidljivo]</p> <p>Scenarij: [nevidljivo]</p> <p>Glavni uloge: [nevidljivo]</p>	<p>Četvrtak, 30. 5. 2024. godina 23. i 07</p> <p>Bozanka - bosanskohercegovačka drama, Zenica 2024.</p> <p>u produkciji: BKH</p> <p>Režiser: [nevidljivo]</p> <p>Scenarij: [nevidljivo]</p> <p>Glavni uloge: [nevidljivo]</p>	<p>Petak, 31. 5. 2024. godina 23. i 08</p> <p>Bozanka - bosanskohercegovačka drama, Zenica 2024.</p> <p>u produkciji: BKH</p> <p>Režiser: [nevidljivo]</p> <p>Scenarij: [nevidljivo]</p> <p>Glavni uloge: [nevidljivo]</p>

2DESET3.

Iz predstave **Kiselina**, foto: Draženko Jurišić



relativno je mali i ima niz ograničavajućih elemenata, od kojih su mnogi uvjetovani iznimno kompleksnim modelom kulturne (a time i pozorišne) politike u zemlji. Stoga, situacija kao ovogodišnja, da se okvirno vrši programski odabir tek polovine prijavljenih naslova, mogla bi se smatrati relativno zadovoljavajućom.

U proces selekcije ušle su predstave producirane u različitim pozorišnim sredinama, u sedam gradova i tri zemlje, koje su nastale isključivo kao praižvedbe savremenih dramskih tekstova i dramatizacija. Selektirane predstave su nastale na osnovu čak

pet novih dramskih tekstova četiri profesionalna dramatičara i jednog reditelja-autora, te na osnovu jedne dramatizacije prozних djela etabliranog bh. književnika. Ne događa se često da je cjelokupni kompeticijski program jednog festivala, osobito festivala nacionalne dramaturgije, sastavljen isključivo od praižvedbi. Sedam pozorišnih predstava čije su premijerne izvedbe održane u razdoblju od svega tri i pol mjeseca i koje su nastale na temelju dramskih i prozних predložaka tri autorice i četiri autora koji su rođeni u BiH, redom predstavljaju i njihova prva izvođenja.

Prije objave zvanične selekcije, Organizacioni odbor Festivala donio je odluku o realizaciji festivalske premijere u okviru Glavnog takmičarskog programa. Riječ je o dramskom prvijencu sarajevske dramaturginje Asje Krsmanović „Kiselina“ u režiji Nermina Hamzagića i koprodukciji BNP Zenica (23. Festival bh. drame) i Internacionalnog teatarskog festivala MESS Sarajevo. U predstavi čija je premijerna izvedba otvorila Festival, autorica gradi specifičan porodični portret u kojem naizgled jednostavnim dramaturškim rješenjem postiže multiperspektivnost i neočekivanu tematsku raznolikost. Predstava je osvojila nagrade za najbolju predstavu od strane sva tri festivalska žirija – stručnog, novinarskog i žirija publike. Među selektiranim naslovima našlo se i troje autora (dvije autorice i jedan autor) koji su porijeklom iz BiH, ali žive i dominantno stvaraju u Srbiji. Njihove su drame postavljene u tri nacionalne pozorišne kuće u Bosni i Hercegovini, Srbiji i Hrvatskoj.

Drama Vide Davidović „Mali ratovi i kabine Zare“, diplomski rad pod mentorstvom Biljane Srbljanović, dobio je 2022. godine nagradu za najbolji dramski tekst na konkursu Sterijinog pozorja za originalni domaći dramski tekst. Dvije godine poslije, u prvoj banjalučkoj režiji Ivice Buljana, postavljena je u koprodukcijskoj saradnji Narodnog pozorišta Republike Srpske Banja Luka i Sterijinog pozorja. Davidovićeva otkriva da se drama inicijalno trebala zvati: *Svi plaču u kabinama Zare*, izravno aludirajući na psihologiju savremenog marketinga, insistiranju na ženskoj nesigurnosti i iscrtavanju i najsitnijih manjkavosti na ženskom tijelu kako bi kupovina došla kao neophodna utjeha i jedini spas. U dva vremena koja se prepliću, pratimo priču o odrastanju i sazrijevanju dvije mlade žene različitih generacija: generaciju majke kojoj je rat determinirao put sazrijevanja u traumatičnim 90-tim, i generaciju kćerke-milenijalke. Drama je to o njihovom odnosu i intergeneracijskom preklapanju i prožimanju, načinu na koji ratne i druge traume s ovih prostora imaju

utjecaj na žene i njihove živote, autodestrukciji i nemogućnosti da se odraste, potrebi da se tijelo zaustavi u namjeri da postane žensko i momentu u historiji kada se ratovi prestaju voditi na frontovima a počinju se voditi u sebi, na sebi i pred ogledalom. Život mladih žena uvijek je težak, danas posebno. Borba sa odrastanjem usko je vezana za borbu sa određenom vrstom socijalnih odnosa i odnosa prema vlastitom tijelu. U odrastanju uz instagram *beauty* standarde, težnja ka tjelesnom savršenstvu mnogo je jača nego u prethodnim generacijama. Reditelj vješto glumcima otvara prostore slobode i brojne izražajne mogućnosti u različitim stilskim pravcima. Vrijednost predstave upravo je njen izrazito kolektivni duh, ali i glumački izrazi u njihovim snažnim individualnim postojanjima. Predstava počinje proročkim Bregovićevim stihovima iz 1988., Ćiribiribelom sa posljednjeg (istoimenog) albuma Bijelog dugmeta: „Ako se sutra zarati, moja mala šta ćemo ja i ti?“ Do njenog kraja nesumnjivo razumijevamo kako to jeste predstava sa neupitno snažnom antiratnom porukom.

Dramski tekst Željka Hubača „Sanjao sam da sam se probudio“ jedan je od rijetkih koji govori o pozorištu na ovim prostorima. Praizvedba je održana početkom godine u Narodnom pozorištu u Beogradu, u režiji Dine Mustafića. U predstavi fragmentarne dramaturgije pokušavaju se istražiti granice između stvarnosti i savremenog pozorišta, a kroz četiri glavne scene i nekoliko međuscena pratimo snove njenih učesnika. Predstava pokreće mnoge umjetničke dileme, autorske i izvođačke, o teatru danas, u društvenom, estetskom, etičkom, ali i egzistencijalnom smislu. U žanrovski disperzivnoj formi u kojoj prošetamo kroz najmanje četiri žanrovska okvira, pozorišno lično se isprepliće sa onim kolektivnim, a akteri prepoznaju sopstvenost kao dio fragilnog pozorišnog sna. Značajan dio strukture predstave nastao je kao rezultat improvizacija i radioničkog rada u okviru kojeg je istraživani i preispitivani dramski predložak,



Iz predstave **Mali ratovi i kabine Zare**, foto: Toni Soprano Meneglejte

ali i njihova osobna pozorišna iskustva. Upravo to joj i daje posebnu vrijednost. Baš kao i snovi, predstava nema svoj klasični dramski obrazac i linearnu priču. Autorski tim i glumci, u maštovitom propitivanju samih sebe, grade scene protkane vlastitim iskustvima, držeći se literalnih koordinata drame. I baš zbog tog vještog postupka, publika može naslutiti šta to pozorišne ljude doista inspiriše i plaši. Jedan od strahova svakako jeste i vještačka inteligencija, uz sve češće postavljeno pitanje da li smo na počecima neke nove pozorišne ere? Čekaju li nas radikalne promjene umjetničkih formi i idemo li ka trenutku kada na sceni nužno više neće biti živih izvođača? Hubač za svoju crnu komediju kaže da ju je pisao sa ambicijom da bude što vjernije

ogledalo pozorišne stvarnosti. Ovo jeste predstava o tome koliko i kome pozorište danas znači, o njegovom društvenom značaju, o strasti koja ga stvara i objesti koja ga razara, o umjetničkoj sujeti i bezrezervnoj ljubavi, o snazi onih koji u njega vjeruju i koji mu se daju čak i kada mu ne vjeruju.

U novom dramskom tekstu Tanje Šljivar isprepliće se uvijek prisutna ljudska potreba za pronalaskom smisla postojanja i življenja, i sve prisutnija potreba za duhovnim i fizičkim iscjeljenjem u postpandemijskoj i distopijskoj budućnosti. „Režim iscjeljenja“ predstavlja specifičan nastavak dramskog teksta „Režim ljubavi“. Autorica ističe kako je htjela napisati konvencionalniju dramu, sa perspektivom podjednako privilegovanih

svjetova istih likova. Predstava Hrvatskog narodnog kazališta Varaždin označava i kontinuitet rediteljskog rada Bojana Đurđeva na inscenacijama dramskih tekstova Tanje Šljivar, autorice kojoj je ovo šesta predstava u dosadašnjim selekcijama Festivala bh. drame. Predstava je postavljena na maloj sceni, u prostoru koji nas svojim oblikom, scenografskim izgledom i scenskim rješenjima simbolično provodi kroz procese ritualnog iscjeljenja, krećući se u spektru od komičnih do nerijetko bizarnih. Reditelj predstavu opisuje kao zastrašujuću komediju koju izvodimo u svakodnevnom suživotu i dijalogu sa vlastitim tijelima koja su naš „hram“, nekad neiscrpnri resurs, a nekad neprijatelj i izdajica. Autoricu je očito fascinirala haotična situacija u kojoj prevladava nemoć i čovjekova neprikosnovena težnja za zdravljem i iscjeljenjem: emotivnim, duhovnim, ljubavnim, tjelesnim. Kroz predstavu jasno razumijevamo da nam više ne pomažu ni savjeti nutricionista, gurua, trenera, astrologa, proroka, motivacionih govornika, psihoterapeuta, homeopata, duhovnih učitelja... U moru kontradiktornih podataka, sumnjivih istraživanja, religijskih učenja, znanih i novih ideologija, sve postaje prilično besmisleno, a nerijetko i (tragi)komično. Poigravajući se time, Šljivar vješto gradi crnu komediju punu apokaliptičnih slika, ukazujući da se apokalipsa događa sve vrijeme i da je jedino pitanje da li je prepoznamo i kako se u njoj snalazimo.

Drama Almira Imširevića „Jedan je Muhammed Ali“, u režiji Dina Mustafića, prošle je pozorišne sezone postavljena u Narodnom pozorištu Sarajevo. Muhamed Ali, jedan od najvećih svjetskih boksera i sportskih heroja svih vremena, prepoznatljiva je kulturna ikona 20. stoljeća. Svojom snagom u ringu i izvan njega, odlučnim stavom u borbi za jednakost i protiv potlačenosti, Ali je imao značajan simboličan utjecaj i na našim prostorima, naročito kada u obzir uzmemo njegov nezaobilazni religijski identitet. Osobito se to reflektiralo na ovdašnje identitetske silnice. Upravo u tako

snažnoj simbolici jedne ličnosti, otvaraju se nebrojene mogućnosti odlazaka u svijet privatnih intima. Po uzoru na prethodne drame ovog najizvođenijeg savremenog pisca na Festivalu bh. drame, susrećemo glavnog lika koji pripovijeda o kompleksnim unutarporodičnim odnosima. U ovogodišnjoj festivalskoj selekciji ovo nije jedina predstava koja u spektru tih odnosa izdvaja složene relacije između oca i sina. Dovoljno prisutna monološka forma omogućava reditelju da prikaže kompleksni unutarnji život glavnog lika kroz poetske slike, povremeno ispresijecane komičnim momentima u *stand-up* maniru. Imširević još jednom potvrđuje kako umije pisati pitke i jasne dramske tekstove, duhovite i emotivne, sa (samo)ironijom koju glumci vole igrati a publika gledati. Od svega navedenog, „Jedan je Muhammed Ali“ potvrđuje kako je upravo emotivnost vjerovatno najprepoznatljivija značajka njegovog dramskog rukopisa, koju reditelj uspješno sprovodi do kraja.

U Sarajevskom ratnom teatru „Sartr“ premijerno je izvedena predstava nastala prema proznom djelu Semezdina Mehmedinovića, jednog od najčitanijih savremenih bh. književnika. Iako je temelj za rad na predstavi „Stotinu malih smrti“ predstavljala Mehmedinovićeva najprevođenija i najnagrađivanija knjiga „Me’med, crvena bandana i pahuljica“, rediteljsko-dramaturški duo se u ovom kreativnom procesu poslužio i drugim djelima iz vrijednog bogatstva njegovog opusa. Na nivou atmosfere, sadržaja i izgovorenog, dramaturginja Olga Dimitrijević i rediteljica Jovana Tomić uspjele su sačuvati sve one Mehmedinoviće neupitne literarne kvalitete, što ih je dovelo do zanimljive i autentične pozorišne forme o ljubavi, partnerskim i porodičnim odnosima, odnosu između oca i sina, odnosu prema smrti. Poetski eksplozivna predstava svojevrsni je koktel naših pojedinačnih slabosti i snaga u kojem se precizno odražavaju teme koje nas zanimaju i okupiraju: prošlost i sadašnjost, ljubav i smrt, bolest i zdravlje,

putovanje ili ostajanje. Rubne životne situacije kakav je srčani udar u pedesetoj, na prelazu između životnih dobi, predstavlja trenutak kada se svako zapita kako dalje. Tematski okvir ove dramatizacije fokusiran je na preispitivanje smrtnosti kroz ranjivost naših tijela, ali i na propitivanje života u odnosu na neminovni kraj. To je otvorilo put ka teatarskom promišljanju stotinu malih smrti u nama i oko nas. Vještom primjenom tehnike dramaturške montaže i kolažiranja različitih segmenata Mehmedinovićeve proze, gledatelj se uvodi u fizičke, mentalne i emotivne prostore pisca kao glavnog junaka i naratora, ali i u intimne prostore drugih likova u predstavi.

Aleš Kurt je bosanskohercegovački reditelj koji je proteklih godina dao izuzetan doprinos afirmaciji bh. drame i književnosti u pozorištu. Sa 11 predstava, najprisutniji je reditelj na dosadašnja 23 realizirana festivala, od čega je jednom potpisan i kao koautor, a dva puta kao autor. Njegov autorski projekat „Tri prikazivanja Boga“, u produkciji Narodnog pozorišta Tuzla, mogao bi biti svojevrsni teatarski demanti čuvene latinske da je historija *magistra vitae*. Osim ako nam historija tek želi ukazati kako vrijeme nema svoj linearni tok već predstavlja ciklično ponavljanje u začaranim krugovima stradanja i patnje. Autor je predstavu struktuirao od tri jednočinke, tri čina smještena u tri mjesta užasa prošlog stoljeća, mjesta ekstremnih uslova

i situacija: opsada i bitka za Staljingrad, nacistički koncentracioni logor Aušvic, snažni simbol holokausta kao najužasnijeg zločina u povijesti civilizacije, i Goli otok, ozloglašeni zatvor jugoslovenskog komunističkog režima. Tri jednočinke dešavaju se tamo odakle se niko nije vratio, a i kad jeste nije mogao napisati hroniku koja bi opisala šta su tamo osjećali. Predstava aludira na neke nove genocide, ubijanje djece, stradanje i izgladnjivanje civila, bombardovanje bolnica i izbjegličkih kampova, zastrašujuću dehumanizaciju naroda, likvidaciju političkih neistomišljenika... U predstavi prepoznatljive pozorišne estetike Aleša Kurta, osam glumaca i glumica mlađe i srednje generacije igraju po nekoliko različitih uloga, prikazujući zavidnu razinu kolektivne igre. Prepoznatljiv historijski kostim uzet je kao okvir i polazna tačka kako bi se i vizuelnim sredstvima oživjeli užasi svake od tri jednočinke, dok su dojmljive plesne sekvence organski proizašle iz bića predstave i izravno uslovljavale stil igre. Predstava nas podsjeća da se krugovi zločina uvijek nanovo zavrte u relativno redovnim vremenskim intervalima, čim se stvore uslovi da se zlo razmaše i da njegova kugla krene nizbrdo. Svako ekstremno zlo ima svoje precizne mehanizme koje ih povezuje bez obzira na vremenski period i mjesto dešavanja, a upravo taj mehanizam se sasvim dobro prepoznaje i funkcioniра u predstavi koja nas, unatoč svemu, ipak poziva na empatiju i samilost.

Piše > Sašo Ognenovski

Ivan Vazov – evropski pozorišni dragulj

0 pozorišnom šoukejsu Narodnog pozorišta
„Ivan Vazov“ iz Sofije

Svojim dvanaest decenija dugim postojanjem, Narodno pozorište „Ivan Vazov“ iz Sofije obeležava savršeno veliku putanju pozorišnog života u Evropi. Osnovano 1904, na samom početku prošlog veka, ovo pozorište obeležava ogromnu pozorišnu istinu u vreme kada su dva masovna rata potresla svet i kada političke i društvene turbulencije nisu ostavile ravnodušnom ni Bugarsku. Pozorište „Ivan Vazov“ je na svoju 120. godišnjicu organiziralo i svoj prvi šoukejs sa odličnim izborom iz svog repertoara: „Bura“ Vilijama Šekspira u režiji Roberta Vilsona, „Nora“ Henrika Ibzena u režiji Timofeja Kuljabina, „Mobi Dik“ po tekstu Aleksandra Sekulova u režiji Dijane Dobreve, „Hag“ Saše Denisove u režiji Galina Stoeva i „Orfej“ u dramaturškoj adaptaciji Matica Starine u režiji Jerneja Lorencija. Ovaj izbor govori o posvećenosti ovog pozorišta aktuelnom pozorišnom trenutku u svetu, jer se na njegovom repertoaru nalaze velika pozorišna imena poput Roberta Vilsona i Timofeja Kuljabina, velikih pozorišnih reditelja regiona poput Jerneja Lorencija, ali i najveći bugarski pozorišni umetnici kao što su Diana Dobrega, Aleksandar Sekulov i Galin Stoev i naravno savremeni pozorišni izrazi kroz

dramski tekst Saše Denisove. Ova zaokruženost šoukejsa nameće pomisao da se u ovom pozorištu dešava veliki umetnički sjaj čija suština oduševljava i uzbuđuje.

Izbor prvog šoukejsa „Ivana Vazova“ donosi nam potpuno drugačiji način razmišljanja, rediteljske rukopise čija je specifičnost izuzetno zanimljiva, poruke koje ostaju u civilizacijskom sećanju, ali i ogromnu posvećenost glumaca i glumica, stubova cele institucije. Umetnost ovih predstava je na nivou koji, ne samo da donosi snažne utiske, već nas podstiče i na razmišljanje o tome gde je pozorišni momenat kada je u pitanju društveni i politički opstanak ljudske civilizacije. Naime, savremeno tumačenje razočaranih i obespravljenih, ali i obeshrabrenih vladara u Vilsonovoj režiji otvara dilemu koja traje godinama i decenijama, a to je – da li pravednost donosi napredak. Njegova osebnost grotesknost ogleđa se u tragičnim rekonstrukcijama svetskog poretka koje je Šekspir veoma lepo opisao u svom dramskom tekstu, a Vilson nam, detaljnom reciklažom istog teksta, pokazuje da vladar mora biti razočaran da bi subjekt bio srećan. U ovom izboru upečatljiva je čudna, ali vrlo inovativna vizija reditelja Kuljabina klasičnog teksta Henrika Ibsena, koji je



Iz predstave **Bura**, foto: Gergana Damjanova



Iz predstave **Mobi Dik**, foto: Aleksandar Bogdan Tompson

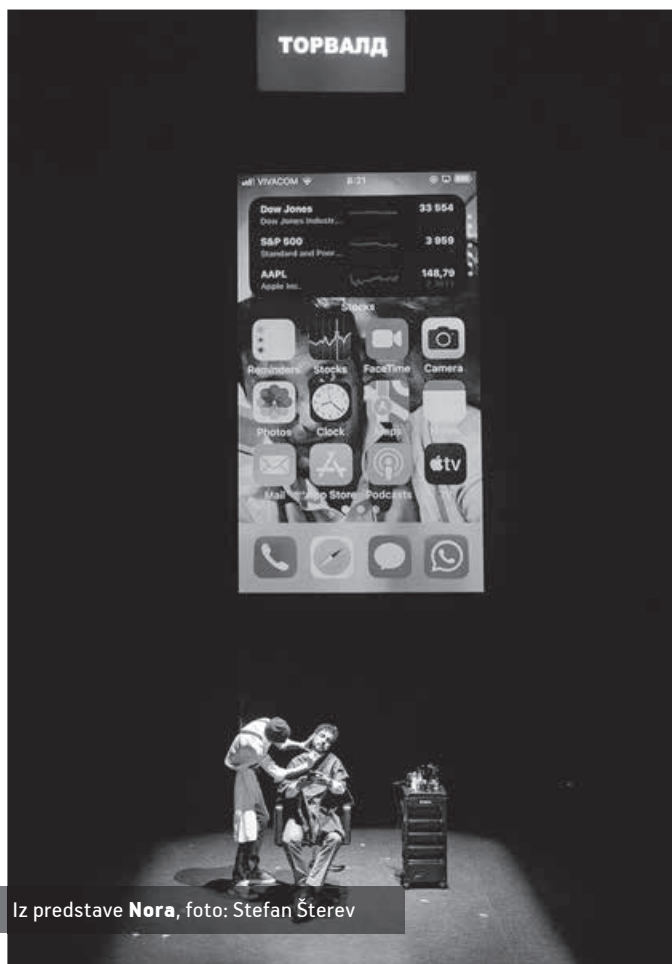
bukvalno bačen u vode savremene komunikacione tehnologije, uokvirujući „Noru“ u kratke i oštre poruke na društvenim mrežama. Održavajući do poslednjeg trenutka tenziju Ibenove dramatičke, Kuljabin nam pokazuje da moderne društvene bolesti postoje i u ovom veku kao i dva veka pre, ali sa većim bolom i tragedijom koja se provlači u nemirnom, ali savršeno prisutnom obliku.

Govoreći o klasičnim modelima, Dajana Dobrega nas je odvela u pozorišnu interpretaciju „Mobi Dika“ Hermana Melvila, ali je kroz odličan originalni dramski tekst Aleksandra Sekulova kreirala predstavu koja se odvija kroz blagu kinematografsku poetiku, ali sa vizuelnom veličanstvenošću od koje zastaje dah. Ova interpretacija Moby Dika, uprkos svojoj spektakularnosti, nosi veoma važnu poruku poslatu kroz pozorišnu instrumentaciju, a to je da stvaramo večnost svojim delima, a ne svojim nebulozama. Naravno, „Hag“ Saše Denisove podsetio je da dekadentni rat u dvadeset prvom veku može doneti samo još više stradanja i da je

u ovom trenutku njegova besmislenost veća nego pre osamdeset godina kada je tehnologija bila siromašnija nego danas. Galin Stoev nas je svom svojom suptilnošću doveo do farsične interpretacije Denisovog teksta i uveo u tumačenje koje je u svojoj osnovi zastrašujuće i upozoravajuće.

Konačno, kao dijametralno drugačiji pozorišni diskurs, spomenućemo „Orfeja“ Jerneja Lorencija, koji Matic Starina dekonstruiše i ponovo komponuje uz veliku dozu postdramatičnog, što deluje snažno i prilično dominantno kroz glumačke narativne salve. Mit o Orfeju i Euridiki govori o požrtvovanoj ljubavi koja se u Lorencijevoj rediteljskoj viziji rasula, pod naletom licemerja dvadeset prvog veka, kao pepeo po moru.

Naravno, prvi šoukejs pozorišta „Ivan Vazov“ predstavio nam je obilje odličnih glumačkih ostvarenja poput Orfeja Dejana Donkova, Prospera Veselina Mezeklijeva, Ahava Hrista Petkova, Išmaila Vladimira Peneva, Nore Radine Krdžalove, Krogstada Darina



Angelova i drugih odličnih glumačkih dostignuća dostojnih svakog poštovanja.

Pozorište koje ima tri scene i radi punom parom, igrajući svake godine ogroman broj predstava, i ove godine je pokrenulo veoma interesantnu alijansu nacionalnih pozorišta iz regiona, koja je već na prvom susretu otvorila mnoge zanimljive inicijative, a njegov će repertoar impresionirati publiku i u budućnosti sa još mnogo zanimljivih načina mišljenja, prateći svetski pozorišni momentum. Pod nazivom



NT – Mini, ovaj šoukejs govori o veličini pozorišta koje u jednoj pozorišnoj sezoni odigra oko 600 repriza, deset premijera sa različitim rediteljskim vizijama i pristupima, i otvara vrata za 150.000 gledalaca.

Veliki pozorišni glumac Piter Bruk bi u trenutku rekao: „Ništa u pozorištu nema nikakvog značaja ni pre ni posle. Smisao je sada.“ A „Ivan Vazov“ je upravo to – pozorište aktuelnog trenutka.

Piše > Andrej Čanji

Novo začaravanje sveta

Senčanski mađarski kamerni teatar i Kamarafest

U nevelikom mestu kraj velike reke stasava malo pozorište nemalih ambicija. Senčansko mađarsko kamerno pozorište osnovano je jednoglasnom odlukom Skupštine opštine Senta 19. februara 2008, a registrovano je od 11. aprila 2009, počevši s radom kao profesionalno pozorište. 2011. postalo je institucija od posebnog značaja Mađarskog nacionalnog saveta, a 2013. opština je prenela polovinu osnivačkih prava na Mađarski nacionalni savet. Od septembra 2009. probe i predstave se održavaju u pozorišnoj zgradi, deleći prostor s Kulturno-obrazovnim centrom „Turzo Lajoš“ i njegovim gostujućim programima. Oktobra 2017. Pozorište dobija novu kamernu scenu sa 73 sedišta, koja isključivo pripada pozorištu. Važna odluka doneta je 2013. kada su za privremeni rad u Pozorištu angažovani studenti Akademije umetnosti iz Novog Sada. Sezona je započeta sa 9 mladih diplomiranih glumaca, od kojih je danas ostalo dvoje (Đerđ Virag i Zoltan Devai). Od 2013. do 2023. Pozorište je imalo samo tri radna mesta (administrativni radnik, scenski tehničar i direktor). Ostali radnici (kao i glumci) radili su po ugovorima o autorskom delu ili ugovorom o radu.

Paradoksalno, iako profesionalno pozorište u Senti ne postoji dugo, izvođačka umetnička tradicija koja se tamo neguje nipošto nije kratkog veka. Ovo malo mesto na istoku Bačke i levoj obali Tise pokazalo se kao plodno tlo za razvoj uspešnih pozorišnih umetnika koji su stekli regionalnu reputaciju. Iz tog rasadnika talenta iznikli su stvaraoci kao što su Krista Sorčik, Kata Đarmati, Andraš Urban, Gabor Nađpal, Zoltan Puškaš, Robert Lenard i drugi. Jedna od njih, Kinga Mezei, glumica i rediteljka koja je svoju karijeru započela u *Újvidéki Színház*, nastavila je u budimpeštanskim pozorištima *Bárka* i teatru *Stúdió K*, a po povratku u Srbiju bila u ansamblu pozorišta *Kosztolányi Dezső*, zatim se kratko vratila u *Újvidéki* kao umetnička direktorka da bi od 2023. bila slobodna umetnica i postala ključni faktor u umetničkom razvoju Senčanskog teatra. U februaru 2023, odlukom opštinskog Veća glumac Zoltan Devai postaje direktor Pozorišta, a Kinga Mezei umetnička direktorka, što uspostavlja novi odnos prema radu i visoke profesionalne standarde.

Na novoj poziciji Mezei ulaže dugo sticano i raznovrsno međunarodno iskustvo kao glumica i rediteljka u produkcije svoje nove kuće, istovremeno

Iz predstave **Hladan suton**, foto: Robert Sabo



negujući stari repertoar i obogaćujući ga pažljivim angažovanjem umetnika iz Srbije i regiona za rad na novim projektima. U saglasnosti s pozorištima u kojima je prethodno radila, Mezei repertoaru pozorišta u Senti pridružuje i obnovljene predstave *Živi pesak (Élőhomok)* nastale u koprodukciji Novem pozorišne organizacije, Narodnog pozorišta Subotica i Regionalnog Kreativnog Ateljea iz Kanjiže, kao i *Rastrgnite me (Szedjetek szét)* iz pozorišta *Kosztolányi Dezső*. S novim rukovodstvom povećava se broj stalno zaposlenih pa uz direktora i umetničku direktorku, koji istovremeno igraju u

predstavama, u Pozorištu radi šestoro glumaca, dva administrativna radnika, dekorater i po jedan majstor za svetlo i ton. Usled takvih promena repertoar pozorišta se brzo uvećava pa rukovodstvo odlučuje da produkcije, osim redovnoj senčanskoj publici, predstavi i široj i stručnoj javnosti, novinarima te kritičarima iz Srbije, Mađarske, Hrvatske, Bosne i Hercegovine tako što će organizovati četvorodnevni festival pod nazivom Kamarafest (Kamerni festival). Senčanski teatar tako postaje jedino pozorište u zemlji koje pravi svoj *showcase* (reviju sopstvenih produkcija u formi festivala) koji se održava drugu godinu zaredom.

Ove godine od 19. do 22. juna, kao i na prošlogodišnjem Kamarafestu, izdvajaju se upravo predstave proizašle iz rediteljske poetika Kinge Mezei. Iako tokom karijere pokazuje interesovanje za istraživanje mogućnosti scenske artikulacije stihova mađarskih pesnika, tek u periodu samostalne umetničke delatnosti Mezei se detaljno u okviru umetničke i akademske oblasti posvetila toj oblasti. U doktorskom umetničkom projektu koji radi na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, pod naslovom *Vreme tmine – totalni teatar kao prostor susreta različitih umetničkih poetika*, ona radi na uspostavljanju pozorišne predstave kao organske celine u kojoj su svi elementi scenskog izražavanja (tekst, pokret, muzika, dekor, gluma) povezani u organsku celinu tako da svaki aspekt izvođenja ima jednaku vrednost kao i to da se posebna pažnja posvećuje osmišljavanju svake scene i proizvodnji svakog detalja. Predstava proizašla iz takvog istraživanja pod nazivom *Vreme tmine (Éjídő)* izraz je totalnog teatra u kome se teži potpunoj sinergiji i ravnopravnoj zastupljenosti svih slojeva pozorišnog izraza kao tačke susreta i prožimanja drugih oblika umetnosti. Pesnički jezik je za autorku projekta pogodna osnova za takvu vrstu pozorišnog stvaralaštva te inspirisana poezijom Janoša Pilinskog i likovnim radovima svoje majke Eržebet Mezei, autorka uspeva da kreira jedinstvenu rediteljsku poetiku koja će obeležiti

i rad na potonjim projektima. Kao umetnike koji su uspeli da stvore takvu vrstu pozorišta i koji služe kao njegov uzor i merilo, Mezei u svom doktoratu navodi Jožefa Nađa, Tadeuša Kantora, Roberta Vilsona, Pinu Bauš i Silviua Purkaretea. Na tragu poetika nekih od najuticajnijih i najuspešnijih autora modernog pozorišta, Kinga Mezei na tlu Vojvodine u mađarskim pozorištima Novog Sada, Subotice, a potom i Sente, pomno radi na usavršavanju sopstvene umetničke vizije koja će gotovo izvan vidokruga pozorišne struke izroditi jedinstvene, za srpske pozorišne okolnosti posve originalne i u svakom smislu dragocene rezultate.

Kruna prošlogodišnjeg Kamarafesta zasigurno je već spomenuta predstava *Živi pesak*, nastala na tragu istraživanja odnosa između pozorišta, poezije i slike, budući da je inspirisana stihovima Ota Tolnaja i slikarstvom Pala Petrika. Reditelj, teatrolog i profesor Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, Vlatko Ilić, u svojoj nedavno objavljenoj knjizi *Teatar privida i boli* izdvaja ovu predstavu kao jednu od *estetski najuspešnijih predstava sa naših podneblja nastalih u proteklih nekoliko godina*. On tvrdi da bi se o *Živom pesku* moglo govoriti: „kao o fizičkom, neverbalnom, ili kao o teatru krajolika, ili pak energetskom pozorištu „sila intenziteta, afekata u njihovoj prisutnosti“, koje je s one strane reprezentacije jer njime ne vlada njena logika. Nizanjem prizora što ispunjavaju „tipične figure naše sredine, vojvođanskih sela i gradova; bečari i skitnice, kafanski posetioci i zanatlije, zaljubljeni i tragači za ljubavlju, antijunaci i svete budale“, a koje otelovljavaju tri glumca i glumica, zatim i nežive stvari: „sekire, testere, stoličice i stolice, vinske flaše, natege, prozori, vrata, marame, suknje, lažne ptice, jaja, rakijske čaše, brice, pegle“, kao i zvuci, boje i materijali, poput samog peska, rediteljka Kinga Mezei i dramaturg predstave Tamaš Olah uspevaju u tome što Fišer Lihte naziva ponovnim začaravanjem sveta, pošto nam se dobro poznati predmeti iznova

otkrivaju kao čudesni, a svet kao mesto koje bi tek trebalo otkriti.¹⁾“

U *Živom pesku* se koristi mnogo farbe. Slike nastaju na platnu i na staklu, a boja se nanosi četkicom, telom, peglom i biciklom u ritmu muzike koju su komponovali Albert Markoš i Silard Mezei uz još neke kompozicije poznatih evropskih kompozitora. Dizajn svetla koji je radio Robert Markoš takođe postaje slikarsko oruđe. Kostim Erike Janković i scenografija Kinge Mezei i Petera Ondrašeka su istovremeno i likovni alat i kanvas na koji se nanosi boja. U centru slikovitosti nalazi se jedan ostareli slikar. Njegov atelje je istovremeno prostor iz kojeg posmatramo svet sadašnjosti i prošlosti. Scene koje se nižu od početka do kraja ovog performansa su hod kroz galeriju podrobno osmišljene i vešto artikulisane inspiracije. Preispituje se odnos između poezije, slikarstva, muzike i pozorišta; odnos između umetnika, predmeta njegove inspiracije i njegovih dela; svakodnevni vojvođanski svet viđen običnim i umetnički nadahnutim pogledom; značaj umetničkog izražavanja za prevazilaženje traume itd.

Kao i na prvom izdanju Kamarafesta, tako je i na drugom, ovogodišnjem, najupečatljivija predstava bila upravo ona koja je proizašla iz inovativne rediteljske poetike Kinge Mezei – *Hladan suton (Hidegpróba)*. Ova predstava je, kao i *Živi pesak*, inspirisana poezijom vojvođanskog pesnika Janoša Siverija i delima vojvođanskog slikara Jožefa Beneša. Spajanjem poezije i slikarstva, ponovo uz muziku Silarda Mezeija, u pozorišnu organsku celinu, nastala je predstava izrazito drugačijeg prosedea i nimalo slične atmosfere od one koja se mogla videti u *Živom pesku*. U okviru istog poetičkog načela rediteljka demonstrira mogućnost raznovrsnih istraživačkih postupaka. Dok je *Živi pesak* ispunjen lokalnim motivima severne srpske pokrajine, u *Hladnom sutonu* vlada napetost mračnih subjektivnih osećanja i haosa kolektivnih kolizija u

1) Vlatko Ilić, *Estetički ogledi o savremenoj umetnosti: teatar privida i boli*, Estetičko društvo Srbije, Čigoja štampa, Beograd 2023. str. 91–92.

ekspresionističkom miljeu apstraktnog košmara, ili kako bi to svojim stihovima dočarao Siveri: *curi sok guste atmosferske pene / pola utrobe već kriči kroz mene.*²⁾ Scenografija Petera Ondrašeka realizovana je kao skup metalnih krhotina koje uokviruju scenu odajući utisak razbijenog ogledala, takođe inspirisanih poetskim slikama: *kao stakalca jedva okrzuta / stoje u mestu a već rasprsnuta.*³⁾ Uz dramaturšku podršku Kornelije Goli, Kinga Mezei, u ostrim ivicama uramljenog mračnog prostora gde se presijavaju nijanse crvene i plave, stvara niz oniričnih i grotesknih prizora koji umesto jasno ispričane priče evocira stanja ljudskog nemira i patnje. U tom poetsko-likovnom kolažu sutona i hladnoće suočeni smo sa motivima anđela, kolevke, sata, voća i podijuma za govor, poprištem borbe za moć. Smenjuju se aluzije na prvobitni greh i pad, neminovnost smrti i političke prevrate. Isprva vidimo anđela kojeg gvozdena krila sputavaju da prođe kroz prostor ispunjen cevima iz kojih curi krv. Rastegljivi kostim omogućava efekat razvlačenja ruku i nogu te vezivanja ličnosti sopstvenim udovima. Govornici se bore za prevlast nad govornicom. Do kraja svuda po scenografiji okačeni su satovi, a jedan drugi lajtmotiv, sveže pomorandže, prekriće scenu.

Zloslutni i mučni prizori, ipak, nisu sveobuhvatni i dominantni zato što ih rediteljka neprestano razbija ironičnim otklonom i izobiljem humora. Anđela će u metalna krila pogađati pejtbol kuglice na šta će on reagovati sa šaljivim iznenađenjem. Glumci s mukom pokušavaju da pomere cevi koje im stoje na putu pa ih potom s lakoćom zaobilaze. Savladavanje lakih podviga pratiće simpatični gestovi trijumfovanja itd. Autori predstave ni u jednom momentu ne dopuštaju sebi potpuno prepuštanje defetističkom pesimizmu, niti bezrezervno slave život, naprotiv, oni sve vreme zadržavaju kritičku distancu u odnosu na materijal koji stvaraju te neguju složen pogled na svet. Oni

2) Navedeno prema izboru iz Siverijeve poezije u okviru programske afiše za predstavu *Hladan suton*.

3) Isto.

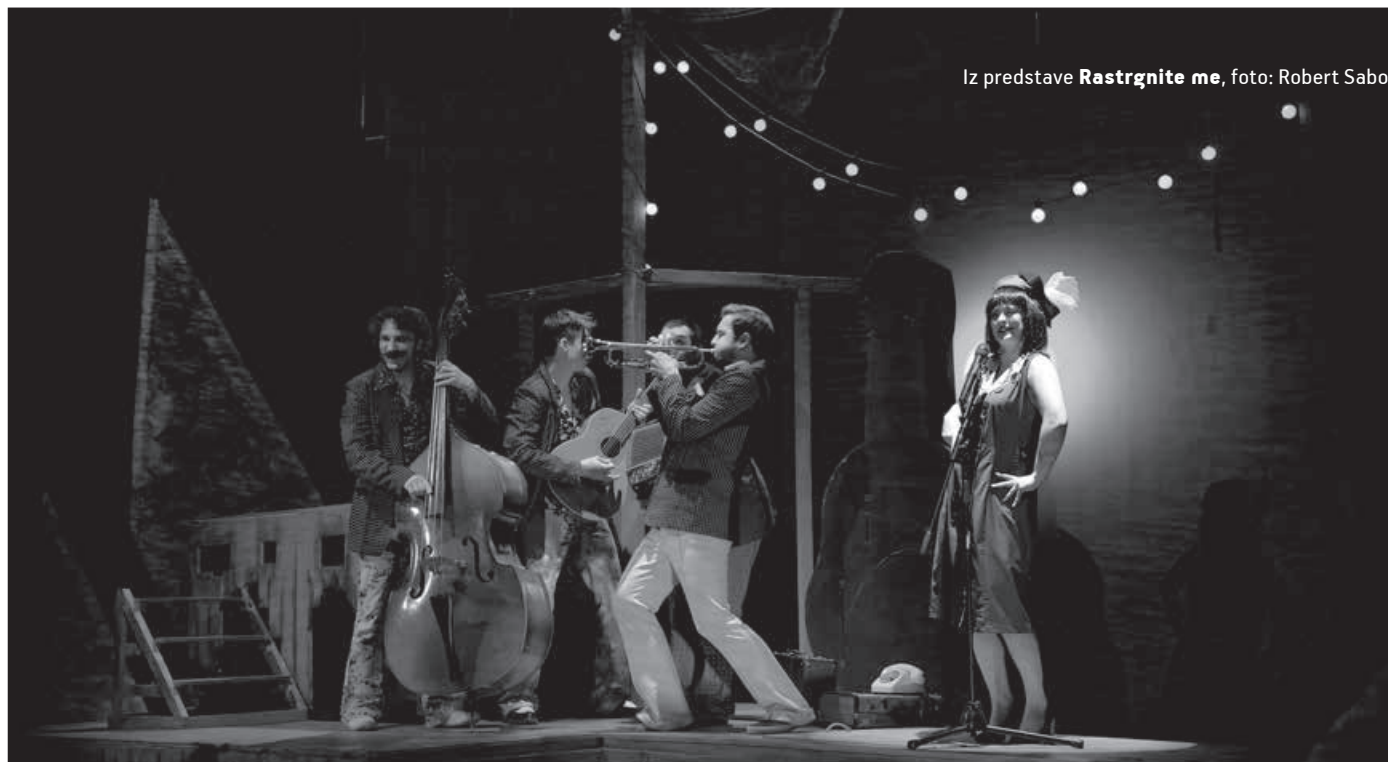
sukobljavaju uzvišeno sa telesnim, ozbiljno sa lakrdijom, žaljenje sa veseljem, naredbu sa prkosom, baš kao što to u svojoj pesmi čini Siveri kada, na primer, opisuje pojedine aspekte socijalističkog samoupravljanja i njegove frigidne aparatčike:

*Potrefio je baš k'o prstom u dupe
U naše malo mesto iz neke tamo rupe,
Okrutna životinja taj kamarad.
O dželatima malo mudruje*

*pa o žrtvama, da bi sa puta jadničak
utonuo u dubok „kolektivistički“ san.
Najebasmo k'o žuti: stigla nas kazna!
Jao, samo da ništa o nama ne sazna.*⁴⁾

Predstave *Živi pesak* i *Hladan suton* nisu samo primeri originalnog pristupa pozorišnoj umetnosti na ovim prostorima, one su bez sumnje produkt visokog profesionalnog standarda, posvećenosti i veštine zbog čega zaslužuju da budu prepoznate kao vrhunsko dostignuće izvođačke umetnosti u čitavoj zemlji. Možda upravo zato što u srpskim pozorišnim prilikama neprikosnoveno vlada dramska paradigma i dominira dijaloška pa i narativna forma, ovakvi eksperimentalni projekti nisu prepoznati kao vredni od strane stručne javnosti. Jedinstvenost i estetska vrednost ni jedne ni druge predstave, na primer, nije prepoznata od strane dva selektora Sterijinog pozorja. Naročito je poražavajuće da ove godine *Hladan suton* nije pozvan na Festival profesionalnih pozorišta Vojvodine, dakle, iste godine kada producenatska kuća Senčanskog mađarskog kamernog pozorišta postaje članica Zajednice profesionalnih pozorišta Vojvodine, čime bi se uputio i gest dobrodošlice u zajednicu i ohrabrila inovativna snaga jednog mladog teatra.

4) Isto.

Iz predstave **Rastrgnite me**, foto: Robert Sabo

Na Kamarafestu se moglo uočiti i da repertoar Senćanskog mađarskog kamernog pozorišta nikako nije isključivo eksperimentalnog karaktera. Tamo se neguju i tradicionalne forme. Sama Kinga Mezei u svom rediteljskom opusu ne beži od dijaloške forme, naprotiv, njen rediteljski opus obuhvata i inscenaciju dramskog teksta (na primer prošlogodišnja režija komada *Art Jasmine Reze*) i dramtizaciju proze, poezije i esejistike kao što je to slučaj sa obnovljenom predstavom *Rastrgnite me* rađene po delima vojvođanskog pisca Ištvana Domonkoša, a izvedene na ovogodišnjoj smotri. Radnja ove komično-sentimentalne scenske igre smeštena je u Istru gde jedan džez bend vojvođanskih Mađara ima tezu. Brojnim gegovima pijanih muzičara, njihovim uplitanjem u trgovinu droge, sa neprestanim upadima urnebesnog i melanholičnog vagabunda,

pridružuju se i ljubavni problemi mladog pisca. Njihove letnje dogodovštine, daleko od rodnog mesta, prekidaju razmišljanja o pripadnosti. Oni su Mađari koji ne žive u Mađarskoj, Vojvođani koji žele da emigriraju, gosti na primorju kojima ipak nedostaje dom kraj fekalija koje nosi Tisa, kako to u jednom momentu predstave saopštavaju likovi. Svi oni predstavnici su i konkretne identitetske krize vojvođanskog Mađara, ali i alegorija o pojedincu koji nigde nije srećan jer ga progoni stalna misao da je bolji život negde drugde.

A ako govorimo o novim formama na maloj sceni u provinciji, dok se smisao jednostavnog života dovodi u pitanje i to tako da se ravnopravno prožimaju komični i tragični pogled na svet, onda ne možemo biti daleko od Čehovljevog *Galeba*. Stoga, ne čudi što je baš taj tekst pronašao put do dasaka Senćanskog mađarskog



Iz predstave **Galeb**, foto: Robert Sabo

kamernog pozorišta gde ga je nepretenciozno, ali vešto režirao Čaba Kiš. Bez konvencionalnog oslanjanja na nanose melanholije i razvučeno vreme karakteristično za prosečna čitanja Čehova, Kiš insistira na živahnoj igri i brzom tempu. Takva odluka ne lišava Čehovljev komad njegove sugestivnosti, eliptičnosti izraza, suptilne simbolike, znakovite pauze i rečite suzdržanosti, naprotiv, čini se kao da ih naglašava. Pojačana dinamika izvođena čvrsto drži pažnju auditorijuma pa i poznate nedoslednosti voljenih likova koji jedno govore, a drugo

(ne)čine, obećavaju, a ne delaju, usled efikasne brzine dolaze do naglašenijeg izražaja. Živahnosti *Galeba* doprinose i songovi koje su tokom procesa pisali sami glumci, dok je muziku komponovao Silard Mezei.

Takva realizacija Čehova strogo zavisi od sposobnosti ansambla da oseti sve tekstualne nijanse te ih iznedri pažljivo, a ipak poštujući zadati ritam. Potrebno je ispuniti i uslov muzikalnosti. Senčanska glumačka trupa ujedno se može okarakterisati i kao orkestar, budući da su svi do jednog ne samo talentovani

već i uvežbani pevači, a većina njih svira po neki instrument. Zahvaljujući tome njihova predstava počinje svojevrsnim autorskim koncertom u foajeu gde dugo uz piće, pesme koje suptilno najavljuju tematske slojeve drame, ležeran ples i muziku dočekuju i razgaljuju publiku. Po završetku te osmehom prožete orkestracije gde su odnosi među likovima već uspostavljeni razmenjenim pogledima, isprepletani koracima valcera, skrivenim šapatima i dodirima, domaćini pozorišta i mi kao posetioci, združeno ulazimo u scenski prostor gde nas očekuje usplahireni Trepljev, u nadahnutom nastupu Arona Siladija, sa svojim postapokaliptičnim komadom koju izvodi krotka Nina u bravuroznoj interpretaciji mlade glumice Ane Gizele Kiš. Ubrzo nakon fijaska komada u komadu i incidenta koji inicira Arkadina u složenom, promišljenom i suverenom tumačenju Kinge Mezei pored maestralnog Ervina Palfija u ulozi Trigorina, uočava se neobičan i hrabar dramaturški, a naročito izazovan glumački poduhvat. Dramaturškinja Kornelija Goli, naime, lucidno vezuje lik neispunjenog i bolešljivog Sorina sa zadovoljnim i živahnim Dornom kreirajući tako kompleksnu tapiseriju kontradiktornosti koju je nemoguće dosledno izvesti ukoliko niste Aron Balaž. On je lekar koji od bolesti kopni, privlačan i poželjan muškarac koji nije našao ljubav, neko ko pronalazi zadovoljstvo u tananim nijansama života dok ga obuzima melanholična tuga.

Na repertoaru Senćanskog mađarskog pozorišta, kako je to otkrio Kamarafest, nalazi se još jedan Čehov. Dramatizacija njegovih priča (*Neprijatelj*, *Srećkov sin*, *Opšta kultura*, *Hirurgija*, *Diplomata*, *Izguljeni slučaj*, i *Roman sa kontrabasom*) donosi zbirku anegdotalnih, duhovitih, ponekad didaktičnih i razvučenih prizora koje rediteljski objedinjuje Zoltan Devai, a bez predaha izvode Roland Laslo, Đerđ Virag i Aron Siladi. Pozorište je posvećeno i mladim naraštajima što se može videti u bajkovitoj, raskošno postavljenoj dramatizaciji Petefijevog *Viteza Janoša*. Uzbudljivu ljubavnu komediju sa zamena identiteta, prerušavanjima i



Iz predstave **Vitez Janoš**, foto: Robert Sabo

zabunama iz 19. veka pod naslovom *Šarena laža iliti tajna vela*, Mihaja Verešmartija, adaptira Gabor Gergei. Režija Laslo Šandora, dramaturgija Kornelije Goli, koreografija Gabriele Crnković i kompozicije Arpada Serde pretvaraju taj komad u šarmantan, vrcav, duhovit i zahvaljujući glumcima, beskrajno zavodljiv mjuzikl. Od eksperimenta, preko hrabrog tumačenja klasika te pozorišta za decu i mlade do besprekorno sprovedenog žanrovskog pozorišta, u Senti može se uočiti jedan repertoarski nedostatak. Izuzev predstave *Art*, Jasmine Reze, koja se mogla videti na prošlogodišnjem izdanju Kamarafesta, primetna je suzdržanost od umetničkog poimanja savremenog konteksta. Ako imamo u vidu da je u Senti eksplodirala blistava pozorišna supernova čiji sjaj tek treba da registruje i uvaži ovdašnja stručna pozorišna javnost zato što na nov način osvetljava svet vođanske prošlosti i imaginacije, zatim klasične dramaturgije i zabavnog teatra, onda bi bilo dragoceno da vidimo kako bi se ti zraci prelamali i koje bi nijanse



Iz predstave **Šarena laža** iliti **tajna vela**, foto: Bela Ilovski

otkrili kada bi se usmerili i na površine našeg direktnog okruženja.

Tako u skromnim kamernim uslovima niču značajne i vredne predstave o kojima na jedinstven način brinu direktor i glumci. Budući da nemaju zaposlene scenske tehničare, izvođači su ti koji pripremaju scenografiju pre predstave i raspremaju nakon. Ta okolnost koja nije tipična za druga profesionalna pozorišta u zemlji s jedne strane jeste iscrpljujuća za umetnike, ali stvara i jedan specifičan kontakt glumaca sa predstavom koji je publika Kamarafesta primetila. Oni igraju celokupni repertoar sa ljubavlju,

poštovanjem i požrtvovanošću koju roditelji rezervišu za svoju decu. To je zaista jedan poseban odnos ozbiljnih profesionalaca prema kreacijama koje doživljavaju kao istinski svoje i to uz spremnost da svaki sekund i santimetar svog dela nestrpljivo podele sa gostima. Senčansko mađarsko kamerno pozorište je mesto velike energije, posebnog požrtvovanja, jedinstvene poetike i uzbuđljive razmene. Pozorišnom sazvežđu Srbije moraju se dočrtati nove linije jer u njemu blistavo sija nova zvezda, a posvećeni pozorišni avanturisti moraju prilagoditi navigaciju i uputiti se u Sentu.

Piše > Aleksandra Glovacki

Četiri dana hrvatskog kazališta

20. šoukejs u Zagrebu

U organizaciji hrvatskog ITI Centra (International Theatre Institute), koji ove godine obeležava tri decenije aktivnosti na promociji hrvatskog teatra u inostranstvu, u Zagrebu je održan šoukejs, dvadeseta po redu četvorodnevna revija reprezentativnih predstava, performansa i densa, inkluzivnog teatra i onog oslonjenog na cirkus, namenjena inostranim kritičarima, čelnim ljudima pozorišta i festivala, kao i teatrolozima. Selekciju je, kao i svake godine, kreirala Željka Turčinović, direktorka Centra, pažljivo birajući najbolja ostvarenja različitih vidova scenskog izraza. Reč je o predstavama iz prošlogodišnje produkcije, koja su i dalje na repertoaru. Program je uobičajeno gust, od jutarnjih termina predstava za decu, večernjih u repertoarskim kućama, do kasnonoćnih susreta na off scenama. Ovoga maja programe je pratilo dvadesetak gostiju iz Francuske, Kine, Italije, Egipta, bivšeg sovjetskog i ex-Yu regiona.

U okviru 20. šoukejsa posebno su bila značajna dva naslova: „Sorry“, autorski projekat Bobe Jelčića u Hrvatskom narodnom kazalištu i „Moji tužni monstrumi“ u Gaveli, koje je po drami Mate Matišića režirao Vito Taufer.

„Sorry“ je projekat čudne sudbine. Posle više meseci posvećenog rada, jer to je uobičajeni način



Iz predstave **Sorry**, foto: promo

Boba Jelčića, predstava je u HNK odigrana tek nekoliko puta, i zatim ostala na nekakvom poluleđu – niti se igra, niti je skinuta. U međuvremenu Jelčić dobija godišnju Nagradu hrvatskog glumišta upravo za ovu režiju, što iz protesta odbija da primi. Po nekom čudnom algoritmu predstavu povremeno odmrznu. Na sreću, jer je reč o još jednom Jelčićevom remek-delu, poput nama znanog i nagrađivanog „Zašto je poludeo gospodin R“ u Jugoslovenskom dramskom pozorištu. „Sorry“ je priča o provincijskom duhu, o malograđanskim životnim radostima i tugama, rađena kao parodija na verovatno prvu na svetu TV sapunicu, onu o gradiću Pejtonu i njegovim žiteljima. Američka TV serija „Gradić Pejton“ stigla je u socijalističku Jugoslaviju krajem šezdesetih i kao začuđujuća provokacija donela svakodnevicu tada udaljenog kapitalističkog miljea. Okosnica su bile ljubavne veze i odnosi u okviru dve generacije, gimnazijalke Alison i njene majke. Koristeći likove i odnose američke provincije, Jelčić parodira savremenu, vladajuću, domaću malograđansku stvarnost. Prožimajući fikciju i teatarsku zbilju, što je

njegova karakteristična vizura, stvorio je stilizovanu, preduhovitu predstavu, sa nenadmašnom Jadrankom Dokić, Almom Pricom, Lukom Knezom...

„Moje tužne monstrume“ novosadska je publika videla u okviru ovogodišnjeg Sterijinog pozorja. Predstava stupa u otvoreni dijalog sa prethodnim Matišićevim tekstom, „Ljudi od voska“, koristeći likove i poznate situacije, ali vodeći ih u budućnost ili proširujući kontekst. Ovoga puta glavni lik, koji povezuje tri različite priče u okviru omnibusa, nesumnjivo alter ego pisca, dobio je i ime koje mu pripada – Mate. Nastavljajući da se poigrava odnosom „istine“ i umetničke istine, kao i poroznom, neuhvatljivom granicom između fikcije i faksije, u igri koja ga očigledno zabavlja, Matišić ide korak dalje, pa pored toga što likove iz života uvodi u dramu, sada i likove iz drame uvodi u život. Ironično, autoironično, da bi teatar pretvorio i u pripovedaonicu, otvorivši prostor bolnim i tragičnim temama iz zajedničke skorašnje istorije. Jer problem „istine“ i istine ne postoji samo u umetnosti, on je svom težinom prisutan i u životu, u pričama i predodžbama koje se pronose od usta do usta. Neka skrivena silovanja i ubistva, ovom predstavom su progovorila kao svirala o ušima cara Trajana, suptilnom mešavinom komičkog i duboko tragičnog.

Taufer sa punim poštovanjem, realističkim prosedeom prati pisca, oslonjen na vrhunsku glumačku ekipu, prvenstveno fantastičnu Jelenu Miholjević, koja se kroz tri priče transformiše u tri sasvim različita lika. Živko Anočić, u ulozi Mate Matišića, ispunio je težak zadatak pasivnog posmatrača, kome se život najčešće dešava u mnogo većoj meri nego što bi mu prijalo.

U Satiričnom kazalištu Kerempuh gledamo „Smrt na dopustu“, takođe autorski projekat jednog reditelja, u ovom slučaju Kokana Mladenovića, rađen po motivima Saramagovog romana „Kolebanje smrti“. U brehtijanskoj estetici, satiričan i gorak pogled na funkcionisanje jednog (verovatno svakog) državnog aparata, kojim se razotkriva sprega crkve, države i kriminala, dopunjen je lokalnim značenjima, do kojih je došao čitav ansambl zajedno sa rediteljem.

Svi do sada pomenuti autori su osvedočeni reditelji, uz jednog pisca. Ipak, dragocenost ovakvih susreta ogleda se u otkrivanju novih imena. Ove godine bio je to Vid Hribar, mladi svestrani umetnik, koji je po svom tekstu „Hiromi“ režirao predstavu u Teatru &TD, koprodukciju sa Radio Teatrom (nama znane kao Nina iz dueta sa Kraljem Čačka) Bajsić. Mala, jednostavna porodična priča, koja kroz tri muškarca, pripadnika tri generacije – kroz dedu, oca i sina – propituje život naš obični, svagdašnji, kad u njega, kao korektiv, uđe Japanka Hiromi. Topla, pametna, dragocena „mala“ predstava.

„Pravila su jednostavna“ Marine Petković Liker, u produkciji Umetničke organizacije *Četveroruka*, referiše se na vreme izolacije tokom pandemije Kovida. Ta okolnost se ne pominje, niti je morate imati na umu da biste pratili ovu hrabru predstavu, uzbudljivu u njenim bezobrazno dugim tišinama, nerazjašnjenim ulascima i izlascima četiri muška lika u kamerni prostor sa stolom, četiri stolice i prozorom. Neobjavljena poezija Vlatke Valentić zamenjuje dijalog, muzika koja dopire iz neke druge sobe ga upotpunjuje. Prostor i vreme su neodredivi, svedočite proticanju nekih običnih, naših sopstvenih života, i taj aspekt je dovoljan da izazove snažnu vibraciju u gledaocu, kao i duboku empatiju prema likovima. Sa sugestivnom predanošću i visokom koncentracijom to su Maro Martinović, Fabijan Komljenović, Sven Medvešek i Mateo Videk.

Autorski tim i ansambl predstave laureati su godišnje Nagrade hrvatskog glumišta za poseban doprinos pozorišnoj umetnosti.

Uz novi cirkus i plesni teatar, muzički program Nine Bajsić i Vida Hribara obogatio je ovogodišnji kratki pogled u hrvatski teatar, čija off scena izaziva blagu ljubomoru kod gledalaca sa ovih naših prostora.

„Zaboravi na Dulsineju“, produkcija Triko Cirkus Theatre, Cirk Pozor i Canto, zabavno je poigravanje sa kulturnim literarnim naslovima. Plesni teatar, uz živu muziku, vodviljski suprotstavlja grupu klovnova gomili klasičnih citata – pogrešno prenesenih.



Iz predstave **Zaboravi na Dulsineju**, foto: Jasenko Rasol

„Možeš biti sve što želiš“, Ivane Vuković, produkcija Kunst Teatar i Umetnička organizacija Punktum, propituje život, snove i probleme dve ne više devojčice, a još ne ni žene. Problemi su univerzalni, ali i lokalno hrvatski, poput pojave „klečavaca“ koji po trgovima mole za „čednost“. Mračnohumorna priča razotkriva opasnosti mačo sveta, koje posledično izazivaju revolt, bes, cinizam i agresiju kod devojaka, na samom početku njihovih života.

„Kabare fatal“ Matee Bilosnić, produkcija Umetničke organizacije Tras Studija i Kunst Teatra, markira imperativ *novog* i posledični trenutni zaborav, parodirajući umetničke izraze 20. veka, formom kabarea, kroz izgovorenu reč, pokret, cirkus i muziku.

Raznolikost i autentičnost osnovne su odlike šoukejsa, koji već 20 godina organizuje Hrvatski ITI centar. I neminovno se postavlja pitanje – gde smo mi? Šta radi naš ITI centar, odnosno zašto ne radi?

Piše > Sašo Ognenovski

Čvrstim koracima do evropskog pozorišnog konteksta

O prvom šoukejsu Zagrebačkog kazališta mladih

Veliki dramatičar i prozni pisac Anton Čehov jednom je rekao: „Trebalo bi da osetite tok radosti jer ste živi. Vaše telo će se osećati punim života. To je ono što morate dati sa scene. Tvoj život. Ništa manje. To je umetnost: dati sve što imaš.“ Zagrebačko kazalište mladih je upravo to: umetničko telo puno života. Svoj prvi šoukejs organizuje u vreme kada u ovom pozorištu žive različiti pozorišni aspekti, različiti načini razmišljanja, ali i u vreme kada je njegov glumački potencijal na izuzetno visokom nivou. Ovaj pozorišni šoukejs je izbor aktuelnih predstava koje su presek rada ove pozorišne kuće: „Braća Karamazovi“ F.M. Dostojevskog u režiji Olivera Frljića, „Mladost bez Boga“ po romanu Edena fon Horvata i inspirisana „Herojima“ Franka Bifo Berardija u režiji Boruta Šeparovića, „Dvanaesta noć“ inspirisana dramom Vilijama Šekspira u režiji Gžegorža Jaržine i „Ajhmana u Jerusalimu“ po tekstu i režiji Jerneja Lorencija.

Ono što inspiriše u ovom pozorišnom životu jeste velika raznolikost rediteljskih pristupa i aktuelnost tema kojima se bave. Od velikog je značaja aktuelizacija

velikog romana Dostojevskog, gde su ironični supstrati deo prilično bolne transpozicije ljubavnog licemerja i bezdušnog zločina u vreme kada Rusija doživljava svoje klasno i društveno dno. Kroz svoj rediteljski rukopis Frljić vrlo otvoreno i hrabro govori o prenošenju tog dna u današnje dane, izvlačeći otrovne kontekste koji su primenljivi na današnje potpuno nelogične, ali zastrašujuće nesloge, a filozofska rasprava pretvorena u postdramski pozorišni čin pod nazivom „Ajhman u Jerusalimu“ takođe je od velikog značaja. U pitanju je predstava koja je inicijalno inspirisana delom Hane Arent „Ajhman u Jerusalimu: banaliziranje zla“, što dalje otvara pitanja o genocidu i logici kažnjavanja počinioaca – rediteljska vizija koja prodire u današnje apsurdne kada su u pitanju masovna izumiranja. „Dvanaesta noć“ je predstava koja je inspirisana veoma interesantnom niti ambivalentnosti u Šekspirovoj komediji, niti koju Jaržina razvija u rigidnu rodnu travestiju, aspekt koji je i diskutabilan, ali i veoma slojevit i aspekt koji savršeno referiše današnju rodnu rekonstrukciju, dok je „Mladost bez Boga“ Boruta

Iz predstave **Ajhman u Jerusalimu**, foto: Marko Ercegović



Šeparovića vivisekcija gorućih problema mladih ljudi koji se dave u društvenim olujama koje stvaraju nasilni sastojci društvenih mreža, lažne vesti i njihove intrige. Iako inspirisane predlošcima, ove dve drame su veoma interesantna interpretacija onoga što čini problematičnu šemu dvadeset prvog veka, šemu koja zapravo povremeno liči na agendu sa krajnjim ciljem delegitimizacije ljudske egzistencijalnosti.

Borut Šeparović, Oliver Frlić, Gžegorž Jaržina i Jernej Lorenci rediteljski su antipodi koji otvaraju panoptikum različitosti jedne pozorišne institucije čije su poruke suštinske i od izuzetnog značaja.



Iz predstave **Braća Karamazovi**, foto: Marko Ercegović

Ali prvi šoukejs Zagrebačkog kazališta mladih pred kazališne goste iz Evrope donela je i veliki broj glumačkih ostvarenja koji su oduševili svojom umećem, kao što su: Dimitrij Karamazov Uga Koranija, Ivan Karamazov Dada Ćosića, koji je takođe oduševio svojim Olivijom/Olivija, Angela Ramljak kao Orsina/Orsino i naravno fascinantna kolektivna gluma u predstavama „Ajhman u Jerusalimu“ i „Mladost bez bega“.

Zagrebačko kazalište mladih dugi niz godina uzbuđuje pozorišnu javnost predstavama čije poruke i aktuelnost fasciniraju. Ovaj šoukejs je presek dubokog pozorišnog angažmana koji se svakako nastavlja u njihovim daljim projektima. Veliki kazališni i filmski glumac Viljem Defo jednom je rekao: „Veliko pozorište je izazov za način na koji razmišljamo, potiče nas da maštamo o svijetu kojem težimo“, a Zagrebačko kazalište mladih je upravo to – hrabrost, umetnost i izazov.

A graphic design featuring three vertical bars of varying heights and a diagonal bar on the right. A horizontal line passes through the middle of the bars, with a white rectangular box highlighting the word 'TEORIJA' in the center. The word 'scena' is written in a stylized font below the bars.

TEORIJA

scena

Piše > Mare Janakova Grujić

Grad Rabut doline

O predstavi-predavanju „Grad Rabut doline“

Bogdana Bogdanovića na 14. BITEF-u

Na samom početku osamdesetih, moji prijatelji, organizatori Beogradskog internacionalnog teatarskog festivala (BITEF), predložili su nam da za eminentnu publiku – u Beogradu se baš tad održavao i neki važan kongres pod pokroviteljstvom UNESCO-a – prikažemo jedan svoj karakterističan školski dan. Ne kao pozorišnu predstavu, razume se, već kao radionički istraživački postupak koji je, prema propozicijama igre, proticao u verbalnim i crtačkim dijalozima.

Bogdan Bogdanović, *Ukleti neimar*

Tačno u podne tog toplog septembarskog dana otpočeo je petočasovni „školski čas“ u formi predstave-predavanja¹⁾ pod nazivom „Grad Rabut doline“ kao sastavni deo četrnaestog dana BITEF-a. Desilo se to u dvorištu *Alternativne seoske*

1) Prema savremenim teorijama izvođenja, izvedba bi najviše odgovarala formi „predstave-predavanja“ (engl. *lecture-performance*, v.: Pavis, P. (2021), *Rečnik izvođenja savremenog pozorišta*, Beograd: Bitef i Clío, 272–273). Izvedba je, međutim, u vreme svog nastanka nazivana sa nekoliko termina, i to kao: *simulaciono-heuristička igra* (Bogdan Bogdanović), *likovna akcija* (od strane onih koji su o događaju pisali u tadašnjoj štampi), *hepening* (bilteni 14. BITEF-a), *arhitektonsko-likovni hepening* (15. Bilten 14. BITEF-a).



Detalj iz kataloga istoimene izložbe

škole za filozofiju arhitekture u Malom Popoviću, kod Ralje nadomak Beograda. Taj 28. septembar 1980. bio je samo jednodnevni „odlomak“ heurističke igre koja se u ovom kosmajskom selu odvijala tokom letnjeg semestra sa Bogdanovićevevim studentima arhitekture. *Za Eksperimentalnu radionicu* ove škole ovo nije bio prvi put da „proizvede“ ovakvu igru – one su se u obrazovnoj fakultetskoj praksi prof. Bogdanovića rađale još od početka 1970-tih, ali je pomenute



Bilbord na beogradskom trgu Slavija koji najavljuje 14. BITEF

godine stvoren događaj koji je svojim likovno-performativnim vrednostima prevazišao svrhu za koju je napravljen. Videvši izložbu o ovom projektu u Likovnoj galeriji SKC-a tokom juna 1980. godine,²⁾ koju je pratila i jedna izvedba – radionički dan u Malom Popoviću, Mira Trailović i Jovan Ćirilov uputili su poziv da učesnici pripreme predstavu specijalno za BITEF te godine. Pišući uvodni deo kataloga festivala, dvoje pomenutih umetničkih direktora razgraničila su je od glavnog programa i predstava 14. BITEF-a, time što je studentski hepening³⁾ svrstan

2) Izložba „Grad Rabut doline“ otvorena je 17. juna 1980. i sastojala se od postavke crteža i fotografija, projekcije slajdova, video radova, slobodnog crtanja, filmova, muzike, koji su originalno nastali tokom četrnaestodnevne „simulaciono-heurističke“ istoimene igre u Malom Popoviću.

3) U samim biltenima 14. BITEF-a koji su pratili događaj (Bilten br. 13 i br. 15) izvedba je nazvana hepeningom. Teoretičarka E. Fišer Lihte hepening svrstava u kulturalne izvedbe (cultural performances) a njihov nastanak u 1960-te; hepening je forma zasnivana na interakciji

van konkurencije, i opisali su je kratko i jednostavno kao „jednu fazu studijskog programa koja se dodiruje sa scenskom umetnošću, ali ipak ostaje u sferi onog što istražuje“,⁴⁾ kao i da se služi „izrazom koji je na granici likovnog i pozorišnog“.⁵⁾ Za aktuelni slogan festivala „Između realizma i apstrakcije“ bio je ovo *de facto* vrlo odgovarajući doprinos. Granični prostor dva polja (modusa, principa, sveta...), odnosno prostor „između“ bio je, dakle, zajednička preokupacija i za Bogdanovićevu predstavu, i za 14. BITEF uopšte.

1. O SEOSKOJ ŠKOLI ZA FILOZOFIJU ARHITEKTURE

Kada se 1970. godine prof. Bogdan Bogdanović vratio sa studijskog putovanja po Americi, na Arhitektonskom fakultetu dočekala ga je klima koju je procenio kao pogodujuću za reformu nastave (posebno posle Studentskih demonstracija 1968. godine), koju je odavno priželjkivao uviđajući mane dotadašnje nastave, ali i arhitektonske prakse uopšte. Njegovim izborom za dekana te godine, zvanično je otpočela reformisana nastava pod nazivom *Nova škola arhitekture*. Ova reforma imala je koliko pristalica, toliko i vatrenih protivnika, pa se, nakon dve upisane generacije studenata, njeni principi dovode u pitanje i napuštaju. Usled toga, Bogdanović traga za mestom na kome bi mogao da sprovedi nesmetano svoj princip nastave, i 1976., u kompleksu stare napuštene seoske škole u Malom Popoviću na Kosmaju, otvara Alternativnu seosku školu za filozofiju arhitekture. Škola će raditi punih četrnaest godina, sve do kraja devete decenije. Kurs koji su u

između publike i umetnika (Fischer-Lichte, E. (2014) *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*. New York-London: Routledge, 164).

4) Uvodni tekst Mire Trailović i Jovana Ćirilova, u: Katalog 14. BITEF-a, Beograd 1980, str. 5–6.

5) Isto.

njoj studenti pohađali predstavljao je deo redovnih studija Arhitektonskog fakulteta, tačnije izborni kurs *Simbolične forme*, u okviru predmeta *Posebni problemi projektovanja*. Pohađali su ga studenti koji su bili odabrani na osnovu „pristupnog“ rada koji je imao formu pisanog eseja obogaćenog crtežima. U ovoj eksperimentalnoj školskoj radionici, organizovanoj po svim principima slobodne škole, nije bilo striktnih pravila, uobičajenog arhitektonskog crtačkog pribora (lenjira, šestara i sl.), individualnih crtačkih stolova, fiksnog rasporeda časova, nije bilo ni ispita, ni ocena, ni diploma. Umesto klasične biblioteke, jedina literatura je bila „deblokirana mašta“, i dve knjige Platonovih dijaloga: *Timej* i *Kritija*. Rad se odvijao po principu istraživačke igre, bilo u učionici – adaptiranoj zgradi stare škole, bilo u prirodi – njenom dvorištu, seoskim livadama, šumama, slobodnom prostoru. Na velikim dugačkim tablama i zidovima škole crtalo se rukom, uz pomoć krede, kolektivno – svi su radili na svačijim crtežima. „Simbolične forme“, kao naziv predmeta koji se pohađao, značile su uvođenje studenata u svet simbola, čudesan svet prenosnog značenja stvari, arhitektonskih ali i uopšte. Studenti su, potom, počeli da formiraju sopstvene simbole, crtajući, razgovarajući, komponujući i izvodeći muziku, praveći kostime, fotografije, film. Slobodno postavljanje simbola, njihovo odgonetanje i imaginaciju, najbolje opisuju Bogdanovićeve reči: „Sve se presijavalo u izmaglici nekog novog, pomalo i humornog smisla i uvodilo je u zanosne igre oslobađanja zarobljene mašte... gradili su se, kroz priču i crteže, obrisi zadivljujućih civilizacija, gradova, velelepni zdanja ni na nebu ni na zemlji“. ⁶⁾ Prema rečima Bogdanovića, iskustvo alternativne škole u Malom Popoviću, baziralo se na „eksperimentalnim modelima imaginarnih civilizacija i vilinskih gradova, što smo ih, igrajući se, moji

6) Bogdanović, B. (2001) *Ukleti neimar*, Split: Feral Tribune, str. 189 (autobiografsko delo B. Bogdanovića).

studenti i ja gradili“. ⁷⁾ „U njoj smo, moji odabrani studenti i ja, tragali za zajedničkim uspomena na gradove i graditeljstvo koje nismo videli niti smo mogli videti... igra sećanja davno zaboravljenog sećanja“. ⁸⁾ U školi je postojala i „zelena kutija“ u koju su mentor i studenti ubacivali papiriće sa zapisanim snovima, impresijama, crtežima, što ukazuje na jasnu nadrealističku notu umetničkog života ove zajednice. U Mali Popović se odlazilo po potrebi kursa, ne svakoga dana, i odlazak je bio po principu slobodne volje studenata – no, studenti su uvek odlazili vrlo rado i u velikom broju. ⁹⁾

2. ISTORIOGRAFSKI OKVIRI PREDSTAVE

U dokumentacionom fondu 14. BITEF-a (1980) koji se čuva u Istorijskom arhivu Beograda kao deo legata koji je ustupljen ovoj instituciji, građu čine hemerotečki, fototečki i bibliotečki izvori. ¹⁰⁾ Izvestan fototečki fond postoji i u Arhitektonskom centru u Beču, kome je Bogdanović zaveštao čitavu svoju zaostavštinu. Značajne podatke o radu Seoske škole i samoj predstavi pruža autobiografski spis „Ukleti neimar“. Međutim, kako ovo navedeno nije bilo dovoljno da sagledamo celovitu sliku ove kompleksne predstave, pristupljeno je intervjuisanju njenih učesnika i gledalaca, na osnovu čega su dobijena dragocena svedočanstva za rekonstrukciju ovog jedinstvenog događaja. ¹¹⁾

7) Isto, str. 107.

8) Isto, str. 191.

9) Isto, 189–190.

10) IAB (Istorijski arhiv Beograda), fond „14. BITEF“: K–79/XIV.

11) Intervjuisane ličnosti: arh. Borjana Nikolić (Beograd), arh. Dragan Živković (Beograd), arh. Goša Krumov (Beograd), arh. Marina Dokmanović (Beograd), arh. Zoran Radonjić (Kraljevo), prof. dr Radivoje Dinulović (Novi Sad), Biljana Tomić Denegri, arh. Miroslav Perković (Barselona, Španija), arh. Julija Singer (nekada Petrović, SAD), arh. Snežana Litvinović (SAD), arh. Venita Đurić (nekada Petrović, SAD). Ovom prilikom autorka rada upućuje



2.1. ORGANIZACIJA PREDSTAVE U OKVIRU BITEF-A

Iz sačuvanih bibliotečkih izvora, prevashodno Biltena koji su pratili 14. BITEF, saznajemo opšte podatke o pripremi, najavi i medijskom praćenju predstave. Kako je bilo najavljeno u Biltenu broj 13. od 27. septembra 1980, publika za predstavu bila je prevezena organizovanim autobusima koji su krenuli tog dana u 10.30 h ispred Ateljea 212. U istoj publikaciji je jedna od vesti bila i uputstvo kako ličnim vozilom stići do Malog Popovića. U Biltenu izdatom dan nakon održavanja predstave, od ukupno devet vesti, čak šest je posvećeno „Gradu Rabut doline“. One se odnose na sastav publike (recimo, vest da se delegacija Kineza, koja je bila u to vreme u Beogradu na konferenciji UNESCO-a, obrela na predstavi u Malom Popoviću, pri čemu je u njeno ime drug Čen pozdravio predstavu kao događaj koji „doprinosi miru, slobodi i ravnopravnosti među ljudima“, ili dolazak beogradskih klokostrista na predstavu koji su tom prilikom Bogdanoviću uručili i nagradu „Ljubiša Jocić“) i njene aktivnosti

svima njima veliku zahvalnost. Posebnu zahvalnost dugujem Miroslavu Perkoviću i Borjani Nikolić, koji su mi i ustupili građu.

pre početka predstave (poseta tradicionalne seoske svadbe u obližnjoj kući – koju je na licu mesta odlučio da sprovede Jovan Ćirilov, slajd projekcija Bogdana Bogdanovića uz objašnjenja kako je nastao „Grad Rabut doline“, ili služenje gostima tradicionalnih srpskih specijaliteta – šljivovice i toplih lepinja).¹²⁾ Predstava je, u okviru najava i praćenja BITEF-a, vrlo prilježno praćena u dnevnoj i nedeljnoj jugoslovenskoj štampi.¹³⁾ Predstava je bila snimana, i na videu i na magnetofonskoj traci, ali je do danas sačuvana samo ova druga. Iz kalkulacije napravljene za Upravu BITEF-a od strane Bogdanovićeve grupe, saznajemo mnoge značajne detalje o realizaciji kostima, šminke, artefakata, instalacija za muziku i crtanje, kao i o toku i snimanju predstave.¹⁴⁾

2.2. IZBOR TIMA UČESNIKA I PODELA ULOGA

Učesnici predstave u Malom Popoviću bili su odabrani studenti četvрте године Arhitektonskog fakulteta, koji su kod profesora Bogdanovića pohađali predmet *Posebni problemi projektovanja*, i u okviru njega izbornu oblast *Simbolične forme*. Bili su to: Miljana Marković, Veljko Nik Nikolić, Dragana Stefanović, Julija Petrović, Venita Petrović, Mihail Perović, Đorđe Pavlović, Toma Bratić, Marina Dokmanović, Miroslav Perković, Vladimir Ivanović, Dragan Mirović, Ivana Medaković, Goša Krumov, Biljana Tanić, Srđan Aleksić.¹⁵⁾ Maske i kostime uradio je student Srđan Aleksić, a muziku, kao veoma važan stožer

12) Među gostima predstave bili su: Mira Trailović, Jovan Ćirilov, Soja Jovanović, Boda Marković, Jadranka Vinterhalter, Vesna Bogunović, Jasmina Tešanović, Sloba Zare, Biljana Tomić i dr.

13) *Samo jedan nervni slom*, NIN 7. 9. 1980, str. 35; 14. BITEF. *Nove pozorišne tendencije*, Politika 27.9.1980; Radošević, M., *Novi realizam i traganja*, Politika 12. 8. 1980; *Veće prisustvo domaćih predstava*, Borba 29. 7. 1980.

14) Kalkulacija, kucana na dva lista, sačuvana je u okviru pomenute dokumentacije u IAB.

15) Katalog 14. BITEF-a, Beograd: Bitef, 1980.

predstave,¹⁶⁾ Veljko Nik Nikolić i Srđan Aleksić.¹⁷⁾ Svi oni su predstavljali odabrane „glumce“ među polaznicima Alternativne škole, koji su se do tada dokazali u imaginativno-umetničkom radu njihove eksperimentalne radionice. Bogdanović je, takođe, studente odabrao i po njihovim sposobnostima u performativnom smislu. Predstava se pripremala nekoliko dana unapred, kada su pravljene kostimi, maske, nakit, tehnika imaginarnog grada, scenske instalacije, muzički instrumenti i sl., i pri tome svako je imao svoja zaduženja, ali su ista i kolektivno delili. U smislu uloga u samoj predstavi, bilo je tri glavne grupe učesnika: muzičke, crtačke i radne. Prva se brinula za produkciju muzike, druga i najbrojnija za iscertavanje (odnosno stvaranje, građenje) obeležja predmetne civilizacije, a treća je na licu mesta pravila oruđe, oružje, tehniku i slične predmete, izvršavala obrede, demonstrirala jezik i verovanja ove izmišljene kulture. Uloge su bile nadovezujuće i kolaborativne, što znači da je svako mogao raditi sve, što je bilo posebno vidljivo na crtačkom delu – grupnim angažmanom nastajao je jedan i jedinstven crtež, koji se neprestano nadopunjavao – ovo neobavezno „šarabatanje“¹⁸⁾ pretvaralo se, malo po malo, u vrlo pažljivu, čak pedantnu razradu svih glavnih elemenata rabutske civilizacije.

16) Srđan Aleksić je sin vajara Gradimira Aleksića. Još na početku studija istakao se kao vrstan crtač. On je potpisao i dizajn monumentalnog plakata izložbe „Grad Rabut doline“ u SKC-u iz iste godine.

17) Ova dvojica studenata u trenutku realizacije predstave „Grad Rabut doline“ imali su već zapaženo muzičko iskustvo, jer su još 1974. godine osnovali grupu „Gandharva“ (nekoliko godina kasnije preimenovanu u „Institut“). Grupa je, osim klasičnih, koristila i tradicionalne instrumente, a u predstavi se istakla po sopstvenim, originalnim instrumentima od najrazličitijih materijala. Veljko Nikolić, poznatiji kao Papa Nik, smatra se jednim od pokretača *world music* pravca u Srbiji. Zahvaljujući njemu, grupa *Institut* trajala je sve do njegove smrti, 2023, stvarajući muziku slobodnog duha koja se u najširem smislu može nazvati alternativni, eksperimentalni etno-džez, sa velikim uticajem afričke, indijske i balkanske muzike.

18) Bogdanovićev izraz kojim je opisao upravo ovo kolektivno heurističko crtanje (inače predstavlja staru srpsku reč koja znači žvrljanje, škrabanje).



3. KONCEPT PREDSTAVE

Na 14. BITEF-u studenti Arhitektonskog fakulteta pod mentorstvom Bogdana Bogdanovića prikazali su jednu fazu studijskog programa, odnosno simulaciono-heurističku igru – simboličnu formu grada Rabut doline. Ova sajt-specifik predstava,¹⁹⁾ izmeštena je iz pozorišnog prostora u slobodan prostor dvorišta seoske škole. Izvedbeni eksperiment sastojao se od konstruisanja nepostojeće civilizacije, izmišljanja njenog jezika,

19) Pavis, P. (2021) *Rečnik izvođenja savremenog pozorišta*. Beograd: Bitef i Clio, 199.



Rečnik Rabut doline



Nastanak grupnog crteža na predstavi

Panteona, etnologije, arhitekture i gradova... „Model odigrane civilizacije definiše sinopsis porekla i iscrtava u glavnim crtama praistoriju zajednice, njena verovanja, porodicu njenih bogova, a naporedo sa tim ocrtavaju i osnovne socijalne dijagrame na kojima zajednica iznutra počiva. Sa gledišta teorije arhitekture posebno su važne one strane modela koje dovoljno čitljivo, uzročno-posledično povezuju zamišljenu tehniku i svet imaginarnih predstava o njenom poreklu, smislu i dejstvu. Pošto je, kao i u stvarnosti, hipotetično pismo najlakše uočljiva semiotička projekcija čitavog modela, to se i tehnologija igre zasniva upravo na postepenom uspostavljanju jednog zajedničkog sistema znakova i njihovih konotacija“.²⁰⁾

Izmišljena civilizacija Rabut doline, dakle, imala je svoje pismo i rečnik, čiji znakovi su kolektivno, koherentno, kolaborativno pisani tj. crtani tokom predstave na dugačkoj tabli u dvorištu, ali i simulirani

20) Citat iz sinopsisa izložbe „Grad Rabut doline“ održane juna 1980. godine u SKC-u (na plakatu izložbe).

muzikom i raznim radnjama tokom odvijanja hepeninga. Jer, grupa je, za svojih godinu dana postojanja predmeta *Simbolične forme* na Arhitektonskom fakultetu, imala i osnovni rečnik pojmova svoje civilizacije, kao prve nagoveštaje svog jezika, kao i svoja božanstva, muziku, društveno uređenje, rituale i hramove, svoju vrlo arhaičnu tehniku, alate... Ove izmišljene imenice i neki vrlo zvučni glagoli mogli su se videti nacrtani i čuti u predstavi, označavajući primarne pojave i tipične situacije života Gerana. Osim toga, u predstavi su obilato korišćeni gestovi. Muzika je činila izuzetno značajan element izvedbe.

3.1. DEFINICIJA IGRE U UMETNIČKOM KREDU BOGDANA BOGDANOVIĆA

Na plakatu izložbe *Grad Rabut doline* održanoj nekoliko meseci pre istoimene predstave na BITEF-u, mentor Bogdanović sa studentima je zapisao: „Igre imaju za cilj da pomognu uspostavljanju iznutra povezanih modela davnašnjih ali izmišljenih civilizacija, i da, za svaku od njih, dovedu u aktivan odnos svet objekta sa svetom predstava koje ‘artefaktičku stvarnost’ etiološki prikazuju metaforama, alegorijama i mitovima“.²¹⁾ Takođe, ostalo je zabeleženo da prihvatajući ljubazan poziv da u okviru ovogodišnjeg BITEF-a „prikažu jedan dan svog imaginarnog života“, a „budući da uslovi ove naše igre ne dozvoljavaju da se bilo šta ponovi / jer se ni život, čak i igrom preslikan, nikad, ni za dan, ne ponavlja! / ...odlučili su da ovoga puta odigraju svoje sopstvene čukununuke...i da nad pepelom svog sveta i nad ruševinama slavnog grada, koje je već uveliko zahvatila prašuma, otpočinu obnovu njegove stare slave“.²²⁾

Igra je izuzetno značajan, slobodno možemo reći krucijalan faktor u stvaralaštvu Bogdana Bogdanovića.

21) Plakat za izložbu „Grad Rabut doline“ održane u Likovnoj galeriji SKC-a juna 1980. godine (jedini primerak plakata sačuvan u javnim institucijama nalazi se u Biblioteci Matice Srpske).

22) Mentorove beleške, publikovane u: Bilten broj 14, 28. septembar 1980, Beograd.



Dvorište Alternativne seoske škole u Malom Popoviću dok se odvijao događaj

U prostoru gradilišta spomenika, koncipiranim kao igralište odnosno „čarobni krug“, bila je stvorena jedinstvena kreativna sinergija Bogdanovića i njegove kamenorezačke tajfe, u kojoj je on bio katalizator kroz maštu, igru i spontanost. Igra, i to heurističkog tipa, zasnovana na kreativnoj razmeni i simultanom dopunjavanju umetničko-zanatskog iskustva, predstavlja vrlo originalan umetnički proces u spomeničkoj arhitekturi i uopšte suprotnost sa uobičajenim viđenjem stvaralaštva kao individualnog pregnuća u kome umetnik ima početnu i krajnju reč u nastajanju spomenika, i čije izvedeno rešenje ne sadrži promenu ili pokazuje neznan iskorak u odnosu na idejno. Bogdanovićeve memorijali nastajali su kroz dinamičan i radikalni proces igre, u kreativnoj sinergiji sa ostalim „igračima“ na gradilištu, i činili su je verbalni i crtački dijalozi, diskusije, razmena iskustva, nadogradnja mišljenja, revizija ideja, slobodno maštanje, rituali... Ne samo da je stvoreno na temeljima i principima igre, Bogdanovićevo delo, zamišljeno kao izrazito polisemično i egzistira na način igre – ona je



Scena iz predstave

osnova njegovog čitanja, re-interpretacije, interakcije sa svetom, odnosno čitave svoje egzistencije.

3.2. SCENSKI PROSTOR PREDSTAVE

Osma decenija proteklog veka predstavljala je za BITEF vreme u kojem je pozorišni prostor bio jedna od osnovnih istraživačkih tema.²³⁾ Još od 1971. godine, u uvodniku Almanaha petog BITEF-a, navedeno je „razbijanje formi scenskog prostora“ kao jedna od

23) Ideja o izlasku iz pozorišne zgrade i utvrđivanju scenskog prostora u različitim „profanim“ okruženjima pojavljuje se u modernom pozorištu kao jedna od linija razmatranja koncepcije pozornice i relacije između scene i auditorijuma. Komunikacija glumaca sa gledalištem se uspostavlja drugačijim sredstvima, scenski prostor je „razbijen“, a novi duh i karakter arhitektonske strukture teataru postavljeni su kao osnova mnogih istraživanja druge polovine dvadesetog veka. Uz delovanje različitih eksperimentalnih trupa, takođe, vezan je i rad na arhitektonskim rekonstrukcijama postojećih nepozorišnih prostora za teatar. Ovakvi projekti su u likovnom, socijalnom, pa i funkcionalnom pogledu često bili zanimljiviji od namenski dizajniranih pozorišnih objekata.

tri osnovne teme istraživanja festivala.²⁴⁾ Već te godine, šest od ukupno petnaest predstava festivala igra se u „nepozorišnim“ prostorima, što govori da je preokupacija autora bila da pronađu i uredite alternativne prostore za funkciju pozornice. Tendencija će se nastaviti i tokom narednih godina.²⁵⁾ Godine 1980, kada je nastala predstava „Grad Rabut doline“, činjenica da bi se događaj odvijao u Bogdanovićevoj alternativnoj školi u Malom Popoviću, koja je do dolaska Bogdanovića predstavljala prostor napuštene, ugašene seoske škole, bila je jedan od presudnih faktora za festivalsku selekciju.

Prema Šeknerovoj klasifikaciji savremenih pozorišnih prostora, pozornica predstave „Grad Rabut doline“ pripada modelu C odnosno pozorištu ambijenta.²⁶⁾ Ovaj tip pozorišta Šekner opisuje kao mesto gde se „prostor za izvođenje i prostor za gledanje mešaju“, dakle kao „kolaborativan“ prostor u kome „radnja teče u mnogim pravcima i nema ‘strana’ koje automatski podele publiku od posmatrača“.²⁷⁾ Upravo tako je bio organizovan prostor predstave, smešten u dvorištu škole. Publika se nalazila, stojeći ili sedeći na travi, sa svih strana dvorišta i objekta, i čak se povremeno kretala – ulazila u školski objekat, silazila u podrum da vidi ognjište sa vatrom, pela se na tavan. U sredini, ali i paralelno njoj, bila smeštena scena sa učesnicima – ovakvom koncepcijom prostora

24) Almanah 5. BITEF-a, Beograd 1971.

25) Više o tome v: Dinulović, R., *Ambijentalne pozornice BITEF-a*, u: *Zbornik radova FDU*, br. 3, Beograd 1999, 65–77.

26) Ovu klasifikaciju Ričard Šekner objavio je u okviru programsko-teorijskog teksta *O dizajnu sredine* publikovanom u Pragu 1971, u okviru koje on uvodi 3 modela pozornice: Model A ili ortodoksno pozorište (uključujući i otvorene scene), Model B ili konfrontaciono pozorište, i Model C ili ambijentalno pozorište (v. prevod teksta u: *Almanah 5. BITEF-a*, Beograd 1971). O Šeknerovom ambijentalnom konceptu videti: Šekner, R. (1992), *Ka postmodernom pozorištu*, Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1992 (većina eseja na temu o kojoj je reč prevedena je iz Šeknerove knjige *Environmental theater*, New York: Hawthorn Books, Inc., 1973).

27) Almanah 5. BITEF-a, Beograd 1971.

gledaoci su zapravo imali ulogu učesnika. Koncept scene podsećao je delimično i na antičko pozorište, koje je bilo na otvorenom i sa kružno, tačnije ovalno, postavljenim gledalištem, ali je ovu hepening-scenu od tradicionalnog pozorišta razdvajalo to što nije podrazumevala striktnu podelu prostora na publiku i izvođače. Redefinisan odnos između scene i gledališta na Bogdanovićevoj izvedbi, i ta njihova međusobna fluidnost, dala je poseban, vrlo avangardan ton izvedbi. Publika Rabuta je bila toliko blizu izvođačima da ih je mogla dodirnuti, kao i njihove artefakte, videti njihovu šminku, neobičnu papirnatu odeću... Ta nova percepcija publike stvorila je, takođe, i novu ideju o telu – tela glumaca više nisu bila deo slike ili prizora, već su se kretala kroz trodimenzionalni prostor. Različiti gledaoci videli su glumce iz različitih uglova, i mogli su se pomerati. Tako izbliza, svi ovi elementi naglašavali su pozorišnu situaciju: predstava nije imitirala stvarnost, već je to bila. Semiotička tela glumca su se povukla u pozadinu, a pojavna tela su izdominirala. Preko svojih pojavnih tela uticali su na tela gledalaca. Glumci i gledaoci su tako postali svesni svog telesnog prisustva.²⁸⁾

Koncepcija scene pod vedrim nebom i uopšte ambijentalnog teatra *Grada Rabut doline* vezana je za iskustvo Jeržija Grotovskog i njegovog „siromašnog pozorišta“,²⁹⁾ Euđenija Barbe i njegovog *ODIN* teatra kao i *ISTA*

28) Prema teoriji E. Fišer-Lihte (Fischer-Lichte, nav. delo, 121).

29) Grotovski i njegov koncept „siromašnog pozorišta“ zalagali su se za teatar lišen svih suvišnih detalja, a u centru umetničkog izvođenja bio je odnos glumaca i gledalaca. Njihova ideja da svaki predmet može biti dočaran snagom glumačke igre, bliska je ideji Rabuta, u kojoj ova civilizacija u predstavi ostaje nevidljiva i treba da se dočara uz pomoć jedino simboličkih artefakata i muzike, kao jedinih građivnih elemenata.

školu,³⁰⁾ kao i *Living teatra*.³¹⁾ Ove značajne pozorišne škole potencirale su, isto kao Rabut, kolektivni rad u pozorištu, eklektički stil predstava sa kombinacijom uticaja najrazličitijih svetskih kultura, kao i samo istraživanje kulture kroz inter- i trans-perspektive.

Scena je predstavljala izmišljeni grad Ger, sa civilizacijom koja obožava Sunce, koja je nikla u dolini svete planine Rabut. Postavljen, dakle, pod otvorenim nebom, događaj se odvijao po lepom sunčanom danu popodne, u ukupnom trajanju od oko pet sati, do večernjih sati – kada su upaljeni fenjeri, sveće i baklje kako bi osvetlili prostor. Prema teoriji Fišer Lihte, prolazni karakter prostornosti najviše dolazi do izražaja u atmosferi predstave.³²⁾ Promena prostornosti u *Gradu Rabut doline* bila je uslovljena pokretanjem publike, čime se menjala spacijalnost, ali i promenom doba dana i padanjem večernjeg mraka.

Muzički paravan, odnosno instalacija u okviru scenografije, bio je postavljen naspram objekta škole, na drugoj strani dvorišta. Sačinjavala su ga stara metalna burad, najrazličitije alatke namenjene proizvodnji zvuka, tradicionalni i modifikovani instrumenti namenjeni muzici i obredima. Crtano je na dugačkoj samostojećoj tabli (stolarski napravljenom štafelaju posebno za predstavu) postavljenoj uz desnu stranu dvorišta, odnosno uz mali objekat ličnog Bogdanovog ateljea, i to slobodnom rukom uz pomoć kreda. Dužine 7–8 m, to je bila druga značajna prostorna instalacija scenografije, a po samoj svojoj likovnosti predstavljala je

30) Euđenija Barbu i njegov ODIN teatar Bogdanović je mogao i videti u Beogradu, budući da su gostovali na BITEF-u samo četiri godine pre Rabuta. Na BITEF-u su učestvovali i 1969, kao i 1986. godine. Barbina škola pozorišne antropologije ISTA osnovana je 1979. godine, i utemeljena na telesnoj inteligenciji i osnovama glumačke ili plesne tehnike kroz kulturnu perspektivu.

31) Američka pozorišna trupa osnovana ubrzo nakon Drugog svetskog rata koja se suprotstavila brodvejskoj neonaturalističkoj repertoarnoj i izvedbenoj poetici, predstavama koje su najčešće stvarane procesom tzv. kolektivne kreacije cele glumačke skupine, a veliku važnost pridavali su negovanju izvedbenih improvizacija.

32) Prema teoriji E. Fišer-Lihte (Fischer-Lichte, nav. delo, 121).

vizuelnu žižu prostora – u kontekstu toga samu izvedbu *Grad Rabut doline* možemo posmatrati i kao svojevrsnu teatralizovanu izložbu. Na njoj nastali ideogrami i hijeroglifi predstavljali su pismo izmišljene civilizacije, kojim su bili ispisani celi rukopisi i „svete knjige“, ali i mnogo više od toga: to su bile vizuelne manifestacije sećanja, koje su mogle predstavljati bilo šta od bića i stvari, ili misaonih pojmova. Bilo je na njima i velikog „situacionog plana“ Rabut grada, trgova, arhitektonskih i stilskih detalja njegovog graditeljstva, kuća (megaronazemunica sa otvorenim ognjištima), predstava kamenih idola, mitskih životinja, ptica, obrednih predmeta... U samom središtu dvorišta bili su postavljeni artefakti civilizacije: alatke, oružja, hidrotehničke i opsadne sprave – sve napravljeno ručno, od „štapa i kanapa“, namenjeno odvijanju rituala, obreda, odbrane grada i sl.³³⁾ Nekoliko sačuvanih fotografija, u kojoj izvođači učestvuju u obredima svoje civilizacije, nose snažne asocijacije na ritualne indonežanske predstave sa Balijsa ili šamanskih iz Sibira.³⁴⁾

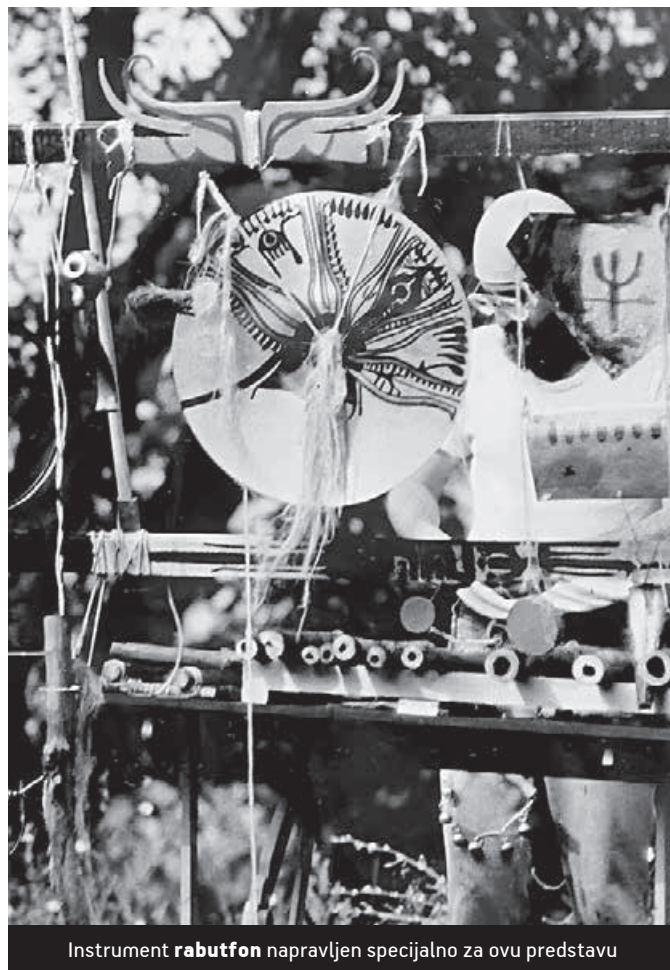
3.3. MUZIKA PREDSTAVE³⁵⁾

Tonalnost *Grada Rabut doline* u najvećem delu zasnivao se na muzici koja se uživo produkovala na posebnoj instalaciji u okviru scenografije, i kao takva, dakle u potpuno specifičnoj upotrebi i plasmanu, predstavljala svojevrsnu atrakciju, spektakl izvedbe. Govorni jezik je bio sekundarne uloge, i zasnivao se na izgovaranju publici nepoznatih reči ove (izmišljene) civilizacije. Paletu tonalnosti činili su i obilati zvuci koji su dolazili iz prirode, kao i žamor, razgovor publike koja se, sudeći po sačuvanim fotografijama,

33) Više o scenskom dizajnu kao umetnosti v: Dadić Dinulović, T. (2017) *Scenski dizajn kao umetnost*. Beograd: Clio.

34) I Indonezija, a posebno Sibir, poznati su po ritualnoj prirodi umetnosti uopšte.

35) Muzika je još od Aristotela smatrana jednim od šest elemenata drame i oduvek je prisutna u svim tipovima izvedbi. Prema E. Fišer-Lihte, tonalnost je konstitutivni faktor materijalnosti izvedbe (*nav. delo*).



Instrument **rabutfon** napravljen specijalno za ovu predstavu

prilično ležerno ponašala tokom događaja. Ovaj žamor, međutim, jasno je da je bio uslovljen impresijama same predstave, i da je bio deo sadejstva publike i izvođača, odnosno autopoeitičke povratne sprege kao primarnog uslova za postojanje predstave.³⁶⁾

Baveći se re-kreacijom izgubljene civilizacije grada Gera, koja je predstavljala imaginarnu civilizaciju

36) Prema Eriki Fišer Lihte (*nav. delo*).

stvorenu u eksperimentalnoj radionici Bogdanovićeve škole tokom letnjeg semestra 1980, korišćen je metod tzv „simboličkih formi“. Osnovni medij igre koja se odvijala tih meseci u Malom Popoviću bili su slajdovi i crteži, a mnoge seanse su i snimane na video ili magnetofonsku traku. Kada su se umetnički direktori BITEF-a, Mira Trailović i Jovan Ćirilov, zainteresovali da ova istraživanja postanu predstava na festivalu, Bogdanović je sa svojim studentima prvobitnu ideju proširio ne samo pripremljenom scenografijom, maskama, nego i dodatkom žive muzike. Glavna inovacija *Rabuta* u procesu muziciranja bila je to što je ceo repertoar „isporučen“ na asortimanu instrumenata sopstvene, ručne izrade kao što su rabutfon, zojnica i jaguarovi brkovi. Ova tri instrumenta bili su zapravo tradicionalni muzički instrumenti Rabut civilizacije i napravljeni su isključivo za tu priliku. Rabutfon, nalik na metalofon, bio je poveći instrument na kome se sviralo (udaralo, moguće i duvalo) u stojećem stavu, kao na klavijaturi, a umesto metalnih pločica imao je šuplja stabla različitog prečnika. Bilo je i muzičkih instrumenata u vidu narazličitijih frula, pištaljki i treskalica od trske i isušenih šupljih trava. Metalna burad, ukrašena karakterističnim simbolima iscrtanim kredom, bila su značajan instrument perkusije. Takođe, ovo je bio prvi put da je grupa koristila tradicionalne orijentalne instrumente kao što su saz, zurna i tabla. Autori muzike bili su Veljko Nikolić Papa Nik i Srđan Aleksić Fraparega, koji su u tom trenutku već imali višegodišnje muzičko iskustvo.³⁷⁾

Muzički artefakti bili su postavljeni na jednom kraju scene, nasuprot ulazu u seosku školu, u vidu instalacije duge 7–8 metara. Sama instalacija imala je asocijacije na instrumente tradicionalne kineske opere (okačen gong, produkcija muzike kao sastavni deo glume i sl.). Prema kasnijem svedočenju muzičkih

37) Projekat *Grad Rabut doline* bilo je važno formativno iskustvo za Papa Nika i Fraparegu, i samim tim presudno za uspostavljanje identiteta grupe Institut. Snimak muzike *Grada Rabut doline* (neobjavljen) sačuvan je na magnetofonskoj traci u porodičnoj zaostavštini Nikolića.



Veljko Nikolić i Srđan Aleksić dok prave muziku na vodi, oko 1983.

izvođača, Nikolića i Aleksića, njihova muzika se tih godina bazirala na elementima primitivnih plemena, posebno sa afričkog podneblja.³⁸⁾

Muzika *Rabuta* imala je toliko značajno mesto i ulogu u predstavi, da je gledalac postajao istovremeno i slušalac, kao i da se na primeru ove predstave u izvesnom smislu može govoriti o „teatralizaciji muzike“.³⁹⁾

3.4. KOSTIMOGRAFIJA PREDSTAVE

Autor kostima bio je Srđan Aleksić, jedan od studenata-učesnika. Kostimi su bili napravljeni od natron papira, i iscrtani karakterističnim, vrlo živopisnim „rabutskim“ znakovima. Isti takvi znakovi,

38) Dorđević, O. (2012), World music u Srbiji: prvih trideset godina, u: *Etnoumlje*, br. 19–22, Beograd: World music asocijacija Srbije.

39) Pavis, P. (2021) *Rečnik izvođenja savremenog pozorišta*. Beograd: Bitef i Clío, 189.



Jedna od učesnica sa maskom



Jedan od učesnika predstave „stopljen“ sa publikom

dakle kao tradicionalni ornamenti ove kulture, iscrtavani su i na velikim tablama. Svaki učesnik je imao različit kostim, shodno njegovoj ulozi ali i ličnosti. Oni su predstavljali, dakle, tradicionalnu nošnju stanovnika Gera, grada Rabut doline. Učesnici su nosili maske, sa debelim nanosom šminke u zemljanim bojama, i ukrasima oko očiju od kanapa. One su delimično podsećale na afričke ili južno-američke maske, ali u celini bile su vrlo originalno, specifično kreirane. Bilo je i perika od kućine. Nošen je i nakit, ručno napravljen od oraha, žira i drugih sasušanih plodova. Kostimi i maske, dakle narodna nošnja pripadnika Rabut civilizacije, bili su svojim bojama, materijalima i arabeskama u prisnoj korespondenciji sa scenografijom (kako onom namenski napravljenom za događaj, tako i opštim ambijentom seoske škole u prirodi), odnosno dopunjavali su je u istom konceptu i stilu. Kontekst je bio taj da je imaginarna civilizacija nastala i razvijala se u prirodi, kao najprimerenijem ambijentu za razvoj čoveka, te u rabutovskoj predstavi

nije bilo tragova modernog, industrijskog doba. Sličan koncept upotrebe prirodnih materijala u maskama i kostimima nalazimo u balkanskim dromenama, prazničnim ekstatičnim predstavama.⁴⁰⁾ Bogdanović je inače bio izuzetan poznavalac etnologije i etnografije Balkana, i svoja znanja i pasije prenosio je i na studente. Maske Rabutovaca uopšte podsećale su na magijske predmete, i po tome su bliske interpretaciji Antonena Artoa da su uz pomoć njih kao takvih glumci nastojali da se približe svojim bogovima.⁴¹⁾

40) O dromenama videti knjigu poznatog srpskog etnologa: Antonijević, D. (1997), *Dromena*, Beograd: SANU. Dromene, kao vizantijske brumalije, podrazumevale su kostimiziranje izvođača u krzna i kože životinja, specifične maske preko celog lica i isključivo prirodne materijale.

41) U svojoj knjizi *Pozorište i njegov dvojniki* (1964), Arto je izrazio divljenje prema istočnim oblicima pozorišta, posebno onih u Baliju. Zalagao se za pozorište napravljeno od jedinstvenog jezika, na pola puta između misli i pokreta, kao i za razbijanje realnosti u pozorištu.



Deo publike



Publika na jednom kraju „gledališta“

Interesantna je beleška Bogdanovića u njegovoj autobiografiji da su nakon predstave impresionirani gledaoci sa velikom pažnjom razgledali skinutu odeću i ostale rekvizite, odnoseći ih sa sobom kao dragocene, mistične suvenire. U ovom detalju doznajemo da je predstava imala i karakter haptičkog, i da je zapravo trajala i nakon napuštanja scene od strane učesnika.

3.5. PUBLIKA PREDSTAVE⁴²⁾

Sačuvane fotografije *Grada Rabut doline* govore o rasporedu publike odnosno karakteru i formi gledališta predstave. Publika je okruživala scenu sa

42) Publika je ključan element postojanja izvedbe. U dosadašnjoj praksi pokazano je da pozorište može da postoji i bez institucije (zgrade), dramskog teksta (postdramsko pozorište), pa čak i živog glumca, a sama drama bez motivacije, koherentnih likova, radnje..., ali neophodan element egzistencije je oduvek bila i ostala publika. Pozorište danas predstavlja polje slobodnih istraživanja. Opširnije videti: Bennett, S. (1988), *The Roll of the Theatre Audience*, McMaster University, SAD.

tri strane.⁴³⁾ Gledaoci su stajali ili sedeli na travi (ili unapred obezbeđenim prostirkama), povremeno se kretali kako bi bolje videli druge delove scene, izvođače i njihove artefakte. Penjući se stepeništem stare kuće seoske škole, koja je bila jedan od graničnika prostora izvedbe, ulazili su da vide samu Bogdanovićevu školu, silazili u podrum i čak se peli na tavan. Na fotografijama je zabeležen dijalog publike, odnosno priče tokom izvođenja koje su se odnosile verovatno na samu predstavu. Fotografije, takođe, pokazuju vidne ekspresije i reakcije gledalaca, vidljive na njihovim licima i telima – ono što su percipirali, interpretirali, estetski obrađivali, oni su i međusobno delili, i ono ih je teralo na akciju (promenu mesta percepcije, istraživanje

43) Po okruživanju izvođača publikom sa svih, ili skoro svih strana, ova izvedba poseća na engleske misterijske i čedesne predstave, kao inače najranije formalno razvijene srednjevekovne predstave u Evropi. Održavane su sa religijskim ciljevima i izvodili su ih zanatski cehovi. Još jedna sličnost njih i *Grada Rabut doline* je velika upotreba mašte publike, jer su u oba slučaja morali da se dočaraju imaginarni svetovi.



Mira Trailović u publici

prostora i sl). Na osnovu svih ovih elemenata, a posebno tendencije izvođača da pokrenu aktivnu maštu publike kako bi svi zajedno sagradili i pokrenuli život izmišljene civilizacije Rabut, možemo zaključiti da je publika bila aktivni učesnik izvedbe. Ovaj element, kao bitna odlika azijskog teatra, predstavlja dopunu opšteg interkulturalnog sazvučja Rabuta.

Iako je početak predstave bio najavljen za 12 sati tog dana, mogućnost da se do nje stigne bila je, osim organizovanog autobusa, i sopstvenim autom. S obzirom da se radilo o ambijentalnoj izvedbi, publika je pristizala *in situ* u različito vreme, što znači da je bila deo procesa priprema. Isto tako, prema Bogdanovićevim sećanjima, nakon završetka predstave publika se nije odmah razišla, već je ostala u dvorištu škole, uhodala u scenu i dodirivala rekvizite predstave. Svučeni kostimi, maske, nakit i slično izazvali su veliko interesovanje gledalaca, i oni su ih kao suvenire poneli i svojim kućama.⁴⁴⁾ Tako, stvarnost koji je začela izvedba nije bila prekinuta koncem predstave, već je nastavila

44) Bogdan Bogdanović, *nav. delo*, 202–203.

da egzistira i nakon toga, kao što je počela i pre zvaničnog početka. Dolazak i odlazak publike bili su takođe deo predstave, što se naslućuje i po Samim Bogdanovićevim autobiografskim sećanjima.⁴⁵⁾

4. ZAKLJUČAK

Grad Rabut doline, u svoje vreme nazivan hepeningom, likovnom akcijom, simulaciono-heurističkom igrom, činila je repertoar 14. BITEF-a kao izvedba van konkurencije. Održana je u „nepozorišnom“ prostoru, pod vedrim nebom, 28. septembra 1980, u Seoskoj školi za filozofiju arhitekture prof. Bogdana Bogdanovića u kosmajskom selu Mali Popović nadomak Beograda, predstavljajući time sve češću bitefovsku (ali i svetsku) tendenciju izlaska pozorišta iz klasičnih pozorišnih zgrada. Mnogo originalniji iskorak bio je, međutim, koncept i kontekst same izvedbe – hepening je predstavljao „jedan školski čas“, kakvi su u Bogdanovićevoj nastavnoj praksi praktikovani još od 1971, a posebno nakon osnivanja Seoske škole 1976. Performativnost događaja, oličenog u konceptu svog mizanseca, muzike, kostimografije, ali i samoj ideji „simulacije života“ odnosno „pozorištu kao stvaranju sveta“, navodi nas na jasan zaključak da to jeste bila predstava, koji se može u širem smislu preneti i na to da je Bogdanovićev nastavno-pedagoški rad umnogome imao performativna obeležja, i da kao takav predstavlja potpuno osobenu, nikada više viđenu praksu u našem arhitektonskom obrazovanju. Primarni zadatak izvođača Rabuta, dakle, nije bio u portretisanju lika, kao što je slučaj u mnogim oblicima pozorišta. Cilj je bio da se iznese fizikalnost svakog pojedinačnog tela, pojačanih kostimima i šminkom, ali i rekvizita predstave, kako bi se prikazala kao kvazi-artefakti i nagnali publiku, ali i sebe same, da u mašti sagrade i ožive civilizaciju o kojoj su „pričali“.

Koristeći koncept interkulturalnog pozorišta, na osnovu kombinovanja elemenata različitih

45) Isto.

kultura (evropske, azijske, afričke, predkolumbijsko-američke) koji su egzistirali u Bogdanovićevoj izvedbi, ali i postdramskog teatra na otvorenom u kome nema jasne granice između scene i publike, i performativnog rada koji se zasniva na kolektivnom a ne individualnom, *Grad Rabut doline* mogao bi biti definisan kao teatralizovana izvedba sa elementima instalacije⁴⁶⁾ i performansa.⁴⁷⁾ U prethodnim poglavljima objašnjeno je i sagledavanje Rabuta kao „teatralizacije muzike“ odnosno „teatralizovane izložbe“. Na kraju, ukoliko usvojimo određenje iz savremenih studija izvođenja, kojim smo i započeli ovaj rad (predstava-predavanje), i sa kojim bi se verovatno najviše složio sam Bogdan Bogdanović – bio bi to „teatralizovani školski (radionički) dan“ odnosno „teatralizovana heuristička igra“.

Budući da su za analizu rada korišćenja sećanja koja su učesnici i gledaoci predstave kroz intervjue dali za potrebe ovog rada, odmah je primećen njihov karakter nejasnosti i međusobne različitosti (posebno u interpretativnom, kao i u vrlo selektovanoj memorisanosti činjenica). Promišljanjem je utvrđeno da ovakva divergentna sećanja učesnika verovatno potiču iz samog procesa rada na predstavi, gde se cela grupa dogovorila o osnovnim postavkama civilizacije da bi se potom razgranali i zaista svi radili različite stvari, svako prema svojim naklonostima i nahođenju.⁴⁸⁾ Sećanja se, međutim, u jednom slažu – predstava je činila vrstan spektakl, i njen cilj je bio ne da se civilizacija objasni, već da se gledaocu ponude na slobodno tumačenje njeni tragovi, znakovi, simboli. Tako, glavni učesnik predstave i na sceni i na gledalištu bila je mašta –

46) O instalaciji videti: P. Pavis, *nav. delo*, 129–130.

47) Isto, 147–148.

48) Intervju sa arh. Snežanom Litvinović, Bogdanovom studentkinjom i gledateljkom predstave (dokumentacija autorke rada).



Jovan Ćirilov sa kineskom delegacijom tokom predstave

imaginarni grad nastajao je zapravo u njoj, a ne u dvorištu seoske škole.

Zanimljivo je razmotriti i evidentno odsustvo ove izvedbe u istoriografiji – osim tadašnjih publikacija i napisa u dnevnoj i nedeljnoj štampi koji su pratili 14. BITEF, predstava nije nijednom značajnije analizirana, niti pomenuta u značajnijim pregledima na ovu temu. Po mišljenju autorke rada, glavni razlozi za to su izostanak sistematične dokumentacije o predstavi i uopšte života nakon BITEF-ove premijere. Reči jednog od učesnika slikovito objašnjavaju ovu pojavu: „Mi nikad nismo imali doživljaj da radimo nešto veliko i važno što bi trebalo dokumentovati. Igrali smo se“.⁴⁹⁾

49) Intervju sa arh. Zoranom Radonjićem, Bogdanovim studentom i postdiplomcem, učesnikom predstave i izložbe „Grad Rabut doline“ u SKC-u iz iste godine (dokumentacija autorke rada).

Piše > Enisa Uspenski

Karamazovi dvadeset i prvog veka kroz prizmu Olivera Frljića

Klio, i Klio, i Klio, bezvezno i pijano....

Viktor Krivulin

Dve godine nakon premijere u Zagrebačkom kazalištu mladih beogradska publika dobila je priliku da na velikoj sceni Narodnog pozorišta¹⁾ vidi „Braću Karamazove“ Olivera Frljića — predstavu, koja se može smatrati jednom od uspelijih adaptacija romana Dostojevskog. Frljić²⁾ je ne samo kao režiser, već i kao filozof i poznavalac religijske misli uspeo da iz korica „Braće Karamazov“, ali i „Zlih duha“, „Zločina i kazne“ i drugih dela, izvuče i oživi na sceni „prokleta pitanja“, koja je u drugoj polovini devetnaestog veka pred čovečanstvo postavio ruski pisac. Da se režiser sa tim knjigama dobroano „rvao“ svedoči i to što je prepoznatljivi hrvatski dvanaestotomnik³⁾ i sam postao scenski rekvizit.

1) Beograd, Narodno pozorište, 21. juni 2024.

2) Pored Olivera Frljića, koji je režiser, predstava pripada i dramaturškinji (Nina Gojić), cenografu (Igor Pauška), sjajnom glumačkom ansamblu, što ćemo imati na umu nazivajući je u daljem tekstu Frljićevom predstavom“

3) U pitanju su Sabrana dela F. M. Dostojevskog u XII tomava, zagrebačkog izdavača „Znanje“, iz 1986.

Kao i kod Dostojevskog, idejnu okosnicu dvodelne predstave čini sveopšti raspad društva, s tim što kod Frljića ono izlazi iz okvira vremena i prostora carske Rusije: protežući se dvadesetim ulazi u dvadeset i prvi vek i zahvata čitav svet. Sve počinje razaranjem porodice i unutrašnjih svetova njenih članova koji se, razdirani zemaljskim strastima, lome na pitanjima ljudske slobode, postoji li Bog i besmrtnost, ima li spasenja *za sve*, mogu li se budućom harmonijom opravdati patnje miliona, a naročito patnje nećuđne dece.

Uzimajući za moto čuvenu Tolstojevu rečenicu, podeljenu u dva dela, za prvi deo predstave: „Sve srećene porodice liče jedna na drugu,“ a za drugi „Svaka nesrećna porodica, nesrećna je na svoj način“ autor je omeđio ideju svoje inscenacije i neskriveno povukao paralelu između Tolstoja i Dostojevskog. Poznato je da je Dostojevski „Ani Karenjinoj“ „predskazao svetski značaj“⁴⁾ ali je ipak nije ostavio bez određenog polemičkog osvrta⁵⁾. Pa bi se i njegov roman koji otvara

4) Merežkovskiĭ D. „Tolstoĭ i Dostojevskiĭ, Večnye sputniki“, Moskva, 1995, str. 17–21.

5) Dostoevskiĭ, F. M. „Anna Karenina“ kak fakt osobogo značeniâ“, Dnevnik pisatelâ – SPb. 1877, (iul’-avgust), gl. 2, III.

Iz predstave **Braća Karamazovi**, foto: Marko Ercegović



knjiga, nazvana „Pričom o jednoj porodičici“⁶⁾ mogao posmatrati u svetlu „sudara proroka“⁷⁾ i tumačiti kao ironičan odgovor na Tolstojevo poimanje porodične „sreće“ i „nesreće“.

Predstava započinje polisimboličnom slikom u kojoj su tri brata Karamazov upregnuta u taljige na kojima sedi njihov otac Fjodor Karamazov sa svojom potencijalnom nevestom, „poznatom zavodnicom“ Grušenjkom. Prva asocijacija koja nam pada na pamet je Gogoljevo retoričko pitanje: „Kuda galopiraš ruska trojko?“ Na to u romanu eksplicitan odgovor daje državni tužilac Ipolit Kirilovič, poredeći „karamazovsku“ strast (koja je i dovela do tragedije), sa „galopirajućom ruskom trojkom“. Tražeći od porotnika da budu zaštitnici „svete Rusije“, njene osnovice, njene porodice i sveg svetog“ da osude „oceubicu“ u trenutku kada ruska „fatalna trojka“ „strmoglavlo juri“ ka ambisu..., dok se „drugi narodi sklanjaju u stranu od bezglavo galopirajuće trojke“, ne zato što joj se „dive“ kako je to „želeo pesnik“, već, „jednostavno, od užasa“⁸⁾.

Ipak, kod Frljića ruska trojka ne galopira. Braća pre liče na Rjepinove burlake koji, prevazilazeći svoje fizičke moći, tegle baržu obalom, uzvodno uz reku Volgu. U ruskom jeziku postoji izraz „tegliti ljamku života“. Ta „ljamka“ može biti od kože ili od grubog lanenog platna i služi za vuču tereta. Ljamka se mora vući... jer tako treba, jer je to dužnost svakog pripadnika „dugotrpiljivog ruskog naroda“⁹⁾...

6) U prevodu naslova prve knjige na srpski jezik „Povest o jednoj porodici“, gubi se ironičan, podrugljiv ton originala, koji se odražava deminutivom reči porodica, sa nastavkom na „ka“ („Istorija одной семејки“).

7) Izraz Lava Šestova o polemičkom odnosu Dostojevskog prema romanu Lava Tolstoja. Šestov, L. Dostoevsiĭ i Ničše“, glava VIII. <<https://www.nietzsche.ru/look/century/dostoevski/>>

8) Dostoevskiĭ, F. M. „Вратъя Karamazovy“, SPb.: „Puškinskiĭ dom“, 2011, str. 741.

9) Parafraza stihova iz pesme „Эти бедные селенья“ („Ova bedna naselja“) Ivana Tjutčeva („Край родной долготерпенья/ Край ты Русского народа“), pesme koja se citira u „Velikom Inkvizitoru“.

Fjodor Karamazov u ulozi Jerka Marčića, svojom pojavom u medveđoj bundi dočarava lik raspojanog lakrdijaša i tlačitelja. Za razliku od književnog prototipa, koji neprekidno brblja prskajući sagovornike pljuvačkom, ovde on, praktično bez reči, igra svojim glomaznim telom, kojim „pritiska“ sinove – zavisne od njega i rodovski i moralno, istorijski i mitološki. Jer otac nije samo biološki otac, on je u sistemu ruskog patrijarhata neposredna inkarnacija baćuške cara, po predanju božjeg pomazanika. Frljić je to imao na umu kada je u jednoj od potonjih scena aktere predstave stavio pod maske „svih“ ruskih vladara Aleksandra Prvog, Nikolaja Prvog i Drugog, Staljina, Hruščova, Gorbačova, Jeljcina, Putina...

I tako, poštujući fabulu romana, u prvoj sceni disharmonična porodica Karamazovih se sa svojim pratiocima okuplja u prigradskom manastiru, pod lažnim izgovorom rešavanja međusobnih imovinskih i rodbinskih konflikata. Stvarni motivi ateista Ivana Karamazova i Petra Miusova su znatiželja i potreba da se opovrgnu hrišćanska načela, a u slučaju Fjodora Karamazova da se izvrgnu podsmehu i ruglu. Upravo toga se i plaši najmlađi brat, koji boravi u manastiru, kao iskušenik i učenik starca Zosime.

Aleksej Karamazov je „bespogovorno verovao u čudesnu moć starca“. Preklanjao se pred njim, maštajući da se Zosiminom „srcu skriva tajna obnove za sve, ona moć koja će na kraju ustanoviti pravdu na zemlji, kada će svi biti sveti, kada će svi voleti jedni druge, i neće biti ni bogatih ni siromašnih, ni uzvišenih ni poniženih, svi će biti kao deca Božija i nastupiće pravo Carstvo Hristovo“.¹⁰⁾

Milivoj Beader prati misao Dostojevskog igrajući Zosimu kao bolesnog starca koji se kreće uz pomoć ortopedskog pomagala. On je prisutan u svetu od početka do kraja predstave, kao „čuvar Božje pravde“, obnažen i onemoćao jer je, kako je rečeno, sve svoje razdelio drugima. Put ka Bogu i besmrtnosti duše, prema

10) Dostoevskiĭ, F. M. „Вратъя Karamazovy“... str. 30.



Iz predstave **Braća Karamazovi**, foto: Marko Ercegović

Zosimi, obezbeđuje „aktivna ljubav prema bližnjem“¹¹⁾. No, koliko je onih koji su sposobni na takvu ljubav i koji će se spasiti? Pitanje je za Ivana Karamazova i Velikog Inkvizitora, kao i režisera Olivera Frljića.

Zli duši porodice Karamazov se ne smiruju pred svetošću starca Zosime, naprotiv, još više se rasplamsavaju. Zosima neće sprečiti skandal na kraju

11) Dostoevskij, F. M. „Братья Карамазовы“... s., 56.

manastirskog okupljanja koji će u Frljićevoj predstavi prerasti u skandal istorijskih razmera. Scena se pretvara u pozornicu na kojoj se odigrava Oktobarska revolucija. Pojavljuju se: crvena zastava, crveni srp i čekić. Uz „Levi marš“ Majakovskog korača svih petnaest glumaca... Revolucinarni bunt prate domaći šlageri „Đurđevdan“, „Plamene zore“... Demonstranti negoduju protiv aktuelne vlasti, srpske, hrvatske... Tek toliko da nas podsete da su se „Karamazovi“ i nama ovde desili i da

se ne prestaju dešavati... Neki gledaoci će se setiti i „Karamazovih“ Dušana Jovanovića i Ljubiše Ristića¹²⁾ kojima je u osvit novih ratova ranih devedesetih razotkrivena „golootočka“ pozadina jugoslovenskog socijalizma...¹³⁾

Starac Zosima Alekseja Karamazova šalje u misiju ljubavi, u svet izvan manastirskih zidina. Iako se osećanje koje nosi u duši „graniči s očajanjem“¹⁴⁾ on pokušava da smiri razbuktale strasti, da izmiri zavađene oca i sina, da odobrovolji braću koja se međusobno mrze, da omekša gordost oholih žena: nadmene Katarine Ivanovne i lukave zavodnice Grušenjke...

Premda se ove dve junakinje u različitim adaptacijama romana predstavljaju kao antipodi – jedna kao prefinjena plemkinja, aristokratske lepote a druga kao narodska lepotica, s prizvukom vulgarnosti – kod Frljića se one ne razlikuju. Obe imaju iste blajhane plave kose, iste frizure... Obe su u istim jarkocrvenim haljinama... Crvena boja razdvaja i spaja, poput skrivene krvi, sve ostale likove predstave obučene u nijanse tamnosivih i smeđih boja.

U pozorišnoj sceni, koja je u glavi romana nazvana „Obe zajedno“, Katarina i Grušenjka vuku konopac. Zapliću se i raspliću, no nijedna ne popušta... One su kao dva ponora u duši Miće Karamazova, svaka vuče na svoju stranu razotkrivajući dubinsku suštinu romana – „romana o dva bezdna“¹⁵⁾.

.....

12) Drama Dušana Jovanovića „Karamazovi“, izvedena je u saradnji sa Ljubišem Ristićem, u pozorištu KPGT, 1980. Zbog „problematične teme“ o Golom otoku bila je izložena kontraverzama i cenzuri.

13) Zanimljivu paralelu između Jovanovićeve-Ristićeve i Frljićeve „Karamazova“ povukao je Miljeno Jergovi: Jergović, Miljenko, „Oliver Frljić: Braća Karamazov i njihove nemoćne sestre“. „No, dok su ti prvi zagrebački „Karamazovi“ iz 1980. sugerirali opasnost na pozornici, „Braća Karamazovi“ Olivera Frljića i Nine Gojić, koji imaju nešto neposredniju vezu s Dostojevskim, došli su u trenutku kada je opasnost ispred i oko pozornice, u zbilji, gdje god je još ljudi“. <https://www.jergovic.com/>

14) Dostoevskiĭ, F. M. „Вратъя Кaramazovy“, ... str. 85.

15) Vid.: „Dva bezdna, dva bezdna, gospodo, dva u isto vreme – bez toga smo nesrećni i nezadovoljni, nepotpuni smo. Široki smo, široki, kao

I nije samo najstariji brat, već su sva braća i svi likovi razapeti između Sodome i ideala Madone, između insekta i anđela... Toga nije lišen ni najmlađi, jedini koji pokušava da održi plamen ljubavi, da ispuni zavet svoga starca i sačuva mirozdanje od propasti. Možda baš želeći da istakne njegovu posebnost, režiser je glumcu koji ga igra (Adrijan Pezdric), dodelio samo tu ulogu, a ne dve ili tri, kao svim ostalim članovima ansambla. No, i Aleksej, iako ne stoji tako visoko na lestvici „karamazovštine“, ipak je Karamazov, i neće moći da izdrži. Pokleknuće pred Ivanovim „činjenicama“ o stradanju dece. Na pitanje šta uraditi sa spahijom koji je dao da njegovi lovački psi rastrgnu osmogodišnjeg dečaka, Aljoša, suprotno imperativu da se zarad buduće harmonije prašta „svima“ i „za sve“, uzvikuje „Streljati!“ U Frljićevoj predstavi to „streljati!“ , ponovljeno čak tri puta, odjekuje posebno glasno.

Ivan je posejao seme sumnje u Aljošinom srcu, tako da će se pred još većim iskušenjem naći posle smrti starca Zosime. Ovaj događaj će u njegovoj duši izazvati „prelom i prevrat“, ali će i konačno za „ceo život“ usmeriti njegov razum ka „određenom cilju“. I dalje je „nepokolebivo“ verovao, ali se „iznenada i pobunio“ protiv Boga¹⁶⁾. S tom pobunom u srcu otići će Grušenjki, s namerom da razotkrije njenu „zlu dušu“, gde ga je „vuklo“, samo zato što je i sam u tom trenutku bio „podao i zao“¹⁷⁾. No, desilo se nešto sasvim drugo. Umesto zle, našao je dušu koja ume da voli... I samo zato što je umela da pokaže saosećanje, da se prekrsti na vest o smrti starca Zosime, izbacila je Aljošu greha. Za spasenje ne treba mnogo, dovoljno je i to malo, kao što je mala „glavica luka“ iz parabole o grešnoj ženi¹⁸⁾.

Susret Aljoše i Grušenjke s uzajamnim darivanjem „glavice luka“ predstavlja ključnu scenu „dubinske

.....

čitava naša majčica Rusija, sve ćemo u sebe smestiti i sa svime ćemo se saživeti!“ – Dostoevskiĭ, F. M. „Вратъя Кaramazovy“.

16) Isto, ... str. 348–349.

17) Isto, ... str. 361.

18) Isto, ... str. 352–369.

suštine romana koja će dostići kulminaciju u sceni radosne gozbe – prvo u Aljošinom snu (u glavi „Kana Galilejska“), a potom u zaključku, za vreme Iljušečkinog pomena. Čineći kulminacijom romana euharističku trpezu (u etimološkom zančenju termina) pisac je pokazao da on ne samo što ne ignoriše bogatstvo i duboki smisao pravoslavne službe, već i prenosi sve to u višu ravan realističkog predstavljanja, proslavivši u „Braći Karamazov“ dubinu i bogatu duhovnost Istočne Crkve ovaplotivši njenu plot u krvi svojih likova¹⁹⁾

Kao i za Dostojevskog, tako je i za Frljićeve „Karamazove“ ključni događaj Zosimina smrt, koja je ovde predstavljena ništa manje šokantno nego u romanu. Prizor nagog starca u mrtvačkom sanduku nasred scene izaziva kod publike isto osećanje *nepobedivosti* smrti koje je kod okupljene slaboverne svetine izazvalo odsudstvo čuda i smrad leša. Takođe, poštujući misao romana, Aljoša nosi teret Zosimine smrti, tako što vuče sanduk preko scene i zajedno s njim dolazi kod Grušenjke. Na sanduku se simbolično odigrava scena iz glave „Lukovka“ („Glavica luka“), koja se na duhovit način spaja sa „Svadbom u Kani Galilejskoj“. Grušenjka i Aljoša, sjedinjeni u ljubavi, (on nju naziva „sestrom“, a ona njega „spasiteljem“) sede zajedno sa svojim oponentom –neverujućim i ambicioznim Rakitinom – veseli i nasmejani ispijaju šampanjac. Onda im se iz groba, odjednom vaskrsao, pridružuje i starac Zosima, takođe veseo i nasmejan.

Ipak, ova „euharistična“ scena nije kulminacija predstave, ona je samo epizoda s primesom groteske, kojoj doprinosi i to što će se Zosima – Milivoj Beader ubrzo naći u ulozi đavola iz Ivanovog košmara, a docnije i u ulozi doktora sa „srditim i gadljivim“ licem. I čitava Aljošina misija u svetu, koja je kod Dostojevskog ovenčana trijumfom okupljanja i preporeda mladog pokolenja, u Frljićevoj predstavi se završava neslavno. Premda najmlađi Karamazov ni u romanu nije mogao

da spreči ubistvo oca, kod Frljića je on, za razliku od Dostojevskog, u njemu i učestvovao. Ubistvo koje se u romanu ne vidi, tako da za čitaoca neko vreme ostaje tajna, ko je zapravo ubio Fjodora Karamazova, u predstavi je izvedeno na sceni i u njemu učestvuju sva četiri brata. Odgovornost njih trojice, Dimitrija, Ivana i Smerdjakova je neupitna, ali se za Alekseja, na osnovu teksta romana, to ne može reći. Frljić je Alekseja uključio u zločin, verovatno zbog njegovog uzvika „streljati!“ , koji je u nekoj budućnosti od njega mogao načiniti i revolucionara²⁰⁾.

Ubistvo oca, počinjeno u skladu sa formulom „ako Boga nema sve je dozvoljeno“ koju je u uši svom lakeju Smerdjakovu, udenuo bezbožnik Ivan Karamazov, čitav svet prevrće naopačke uvodi ga u neograničeni razvrat i nasilje, koji zapravo, po Frljiću, i vladaju u sadašnjem istorijskom trenutku. O tome govori scena u selu Mokrom, gde je tragom za odbeglom Grušenjkom odjurio Dimitrije Karamazov. Sučeljavanje Dimitrija sa suparnikom, poljskim panom, pored ličnog plana odražava i napetost međunacionalnih odnosa i vekovni sukob oko teritorije između Poljske i Rusije. Dimitrije Karamazov, oficir ruske armije predlaže nadmenom panu (lice nižeg ranga u ruskoj vojsci) da ispiju čaše šampanjca u čast svojih otadžbina. Poljak zajedno sa svojim prijateljima pije u slavu Poljske, ali odbija da pije u slavu Rusije, popiće samo za Rusiju u granicama do 1772. godine. Čuvena „poljska scena“ kod Dostojevskog data je u karnevalskom ključu, u kojem satire nisu pošteđena ni jedni ni drugi, premda je prevaga na strani Poljaka²¹⁾.

20) Verzija da će Aleksej Karamazov u budućnosti postati revolucionar i careubica nije neosnovana, potiče od izjave izdavača Alekseja Suvorina, koji je zapisao u svom dnevniku, da mu je takav plan predočio lično Dostojevski. Ovu temu na različite načine komentarišu poznati dostojevisti Leonid Grosman, Igor Volgin, Tatjana Kasatkina.

21) Svojevrsna „polonofobija“, „poljski kompleks“ neskriveno izraženi u ovom odeljku „Braće Karamazov“ protežu se kroz čitavo stvaralaštvo Dostojevskog i često su bili predmet kritike i napada na velikog pisca, zbog nacionalizma, velikodržavne politike, antikatalicizma, antizapadnjaštva i tako dalje.

19) Salvestrone S. „Biblejskie i svjatootečeskie istočniki romanov Dostoevskogo“. – SPb., 2001. S. 141.





Iz predstave **Braća Karamazovi**, foto: Marko Ercegović

Frljiću nije bitno ko je tu ko i na čijoj je strani Dostojevski. Važno mu je da scenu aktualizuje i pokaže u svetlu hegemonističkih težnji savremene Rusije. Njegovog poljskog pana ne igra slučajno Jerko Marčić, koji ovde kao reinkarnirani Fjodor Karamazov, otelotvoruje autoritativnu vlast. Predstavljen je kao drevni general s neke vojne parade na Crvenom trgu. Glomazan je, sav u ordenju, nepomičan kao voštana figura. Stiće se utisak da ga niko ne može pomerti s mesta pa makar se svet oko njega srušio...

A svet se zaista ruši, nestaje u bludu i nasilju... Pijanka u selu Mokrom pretvara se u orgije svetskih razmera... I ono što se dešava na sceni posle ocebustva u Frljićevoj predstavi realizuje đavoljevu misao iz Ivanovog košmara: „Kada se čovečanstvo jednom u celosti odrekne Boga (...), pašće samo od sebe i čitavo mirozdanje, i najvažnije, pašće i sav pređašnji moral i doći će sve novo. Ljudi će međusobno polno opštiti, kako bi uzeli od života sve što on može da im pruži, ali samo radi sreće i radosti u ovdašnjem svetu“²²⁾. Zvuci i reči poznatog bećarca „Biće skoro propast sveta“, kao da terciraju glasu đavola u kariranim pantalonam, dok se sa scene čuju i povici, koji aludiraju na sadašnju istorijsku kataklizmu: Ukrajina, Palestina...

Kad je starac Zosima umro, Aljoša je očistio svoje sumnje kroz mistično iskustvo susreta s božanskom osnovom sveta „obliši suzama radosti“²³⁾ Majčicu-Zemlju-Bogorodicu²⁴⁾. Pao je na nju kao „slabi junosa, a ustao kao odlučni, doživotni borac“²⁵⁾. Nema veze što je u tome ostao sam samcit, verujući u tajnu obnove, u moć koju je primio od starca Zosima on aktivno učestvuje u spasavanju duša svojih bližnjih,

Nasuprot tome, „delotvorna ljubav“ Aljoše Karamazova aktivirana u spasavanju mirozdanja

22) Dostoevskij F. M. „Вратья Кaramазовы“,... str. 664.

23) Isto,... str. 372.

24) Моцубьскій, К. „Гоголь, Солоньев, Достоевский“, Москва 1995, str. 505–520.

25) Dostoevskij F. M. „Вратья Кaramазовы“,... str. 373.

od propasti u Frljićevoj aktualizaciji se predstavlja kao uzaludni Sizifov posao. Na sceni se pojavljuje konstrukcija, nečeg što istovremeno podseća na skelet pravoslavne crkve i spomenik Treće Internacionale Vladimira Tatlina. Svi likovi tokom scene *suđenja* „vise“ na zdanju koje, poput nekog titana, na svojim leđima, vrteći se u krug, vuče Aljoša Karamazov...

*Spoj pravoslavne crkve i Vavilonske kule*²⁶⁾ u scenografiji Igora Pauške, verujemo, nije slučajan i navodi na razmišljanje. Rekli bismo da se radi o predstavljanju politike Velikog Inkvizitora koja „nije ništa drugo do vasseljenska teokratija, odnosno izgradnja Carstva Božijeg ovde, na zemlji u uslovima ovog života“²⁷⁾, što je u istorijskoj realizaciji rezultiralo diktaturom proletarijata.

U glavama romana „Budi, budi!“ i „Zašto živi takav čovek?“, u keliji starca Zosime dolazi do rasprave o mogućoj sintezi države i Crkve. „Država – kako smatra Ivan – treba da naraste do Crkve, kako bi u njoj dostigla svoju konačnu i najsavršeniju formu. Crkva mora da primi u sebe državu, a ne da u njoj zauzima neko čoše, i ako to sada, iz nekog razloga, nije moguće, u suštini treba da postane glavni cilj čitavog daljeg razvitka hrišćanskog društva“²⁸⁾

Očigledno, ako bi se cilj postigao, čitav bi svetski politički poredak bio organizovan u skladu s „jedinim teokratskim principom, to jest bio bi potčinjen načelu vasseljenske Crkve i – konkretno – vrhovnom pontifikatu, Rimskog pape“²⁹⁾

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

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

28) Dostoevskij F. M. „Вратья Кaramазовы“,... str. 63.

29) U Ivanovoj tiradi odjekuje eho učenja filozofa Vladimira Solovjova (s kojim je Dostojevski posetio manastir Optinu pustinju i susreo se sa starcem Amvrosijem, prototipom starca Zosime) iz njegovog rada: „История и будущее теократии“.

„U tom slučaju – kako tvrdi filozof Nikita Sjundukov – dolazimo do zaključka, da Ivanov (solovjevski) sistem vasiljenske teokratije nije ništa drugo nego pokušaj da se ustanovi Carstvo Božije ovde, na zemlji, pošto u večnosti ono nije moguće. Pa prema tome ni Inkvizitor više nije tiranin, nego spasilac čovečanstva zauzet izgradnjom vasiljenske teokratije“.

„Dostojevskog ne zovu slučajno prorokom. On naravno nije video budućnost, ali je vrlo jasno video sadašnjost, a u njoj seme onoga što će doći. Vrlo istančano je osećao duhovne vetrove svog vremena, umeo je da ih uopštava i dovodi do logičkog kraja. Dostojevski je prepoznao tip budućih ruskih dečaka, idealista, koji će s religioznom žarom propovedati najnevereovatnije utopijske teme. I ljudi će im verovati“³⁰.

Znajući da opasnost leži upravo u idealistički nastrojenim dečacima, kao što je Nikolaj Krasotkin, Dostojevski je Alekseju Fjodoroviču³¹, Božjem čoveku, nasledniku starca Zosime, dodelio ulogu Spasitelja. On je okupio dečake oko Iljušinog groba, stvorivši bratstvo zasnovano ne na krvnom, porodičnom srodstvu, već slobodnoj, sabornoj ljubavi u Hristu.

Simbolično okupljanje dece oko „velikog kamena“ („Iljušinog kamička“), zajedno sa značenjem imena Aleksej i brojem „12“ (broj okupljenih dečaka) može se uporediti s jevanđelskim predanjem o „kameni temeljcu“, kao osnovici hrama – budućeg, pravednog života za koji se spremaju dečaci: „A i ja tebi kažem da si ti Petar, i na tome kamenu sazidaću Crkvu svoju i vrata pakla neće je nadvladati“ (Mt.: 16, 18).

Roman „Braća Karamazovi“ dobrim je delom roman o deci, o „mladom narodu“ o kojem je Dostojevski pisao i kojima se obraćao. Mnogi tadašnji ateisti, marksisti, socijalisti, nihilisti, narodnjaci čuli su njegov

glas i pošli za njim³²) No, mi sada znamo da su oni ostali na margini istorije, da nisu pobedili, kao što nije pobedio ni Aleksej Karamazov, već Kolja Krasotkin.

Upravo je o tome reč u finalu prvog dela Frlijeve predstave. Pandan Aljošinom okupljanju s decom oko „velikog kamena“ predstavlja scenografija tajne večere, sa Hristom i dvanaest apostola. I tada na scenu stupa Nikolaj Krasotkin. Kod Dostojevskog je on četrnaestogodišnji, još uvek nezreli „socijalista i revolucionar“, zadojen poluznanjima i poluistinama. Dečak „prekrasne naravi“, ali prevremeno „izopačen“³³). Nesrećan zato što se „plaši da bude smešan“... Kod Frlije, Kolja je već odrastao momak, kod kojeg je „đavo“, koji mu je u dečačkim godinama usadio „samoljublje“³⁴), već dovršio posao. On je sada zao i okrutan. Hladnokrvno uzima nož u ruke i kolje: i Hrista, i svih dvanaest apostola...

U drugom delu predstave, koja je po trajanju duplo kraća od prvog dela, predstavljena je porodica kapetana Snjegireva, koja se po siromaštvu nalazi na dnu društvene lestvice. Većina kritičara je u suprotstavljenosti „bednih i poniženih“ Snjegirevih, i bogatih i moćnih Karamazovih videla *socijalnu*, kao vodeću, misao Frlijeve predstave. Njena aktuelnost lako se može prepoznati u današnjem divljanju liberalnog kapitalizma, enormnom bogaćenju moćnika i neverovatnoj bedi eksploatisanih. Ne opovrgavajući ovu perspektivu gledanja, mi smo ipak skloniji da u predstavi vidimo prevagu *istorijske* misli. Priča o Snjegirevima kod Dostojevskog je ispričana, kao roman u romanu, paralelno sa pričom o Karamazovima, dok se kod Frlije Snjegirevi doživljavaju kao nastavak Karamazovih. Dostojevski je, završio roman s verom u preporod čovečanstva, a Frlić odgovara šta se zapravo desilo.

30) Sjundukov, Nikita, na istom mestu.

31) Posebnu dimenziju ovom liku daje to što se Aleksej Fjodorovič zao sin Fjodora Dostojevskog, sin koji je iznenad preminuo u trogodišnjem uzrastu u vreme pisanja romana „Braće Karamazov“.

32) Ovdje mislimo na religiozne mislioe poput Nikolaja Berdajeva i Sergeja Bulgakova.

33) Dostoevskij, F. M. „Вратья Кaramazov“,... str. 568.

34) Isto,... str. 569.

Školarci, koji su „pojedinačno bili anđelčići“, a u *grupi* „nemilosrdni“³⁵⁾ demoni vršili su nasilje nad Iljušom Snjegirovom, sve dok ih pod svoje nije uzeo Aljoša Karamazov. U drugom delu predstave oni su poodrasli, ali nisu prestali da budu zla deca, (zli dusi), pod vlašću Velikog Inkvizitora, koji određuje šta je za njih dobro, a šta ne. Tako za njih nije dobro, da čitaju Dostojevskog, naročito roman „Zli dusi“, kao što je im je i bilo zabranjeno tokom čitavog perioda sovjetske istorije.

Snjegirevi su oličenje degradacije porodice i društva. Otac, večno pijani pajac, majka slaboumna dama bez nogu, ćerka takođe bez nogu i grbava i grudobolni devetogodišnjak – svi sede na grbači najstarijoj sestri, Varvari Nikolajevnoj koja studira u Peterburgu. Ona je devojka s uverenjima o pravima žene, htela bi da se vrati na studije, ali ne može zato što su ukućani pojeli njenu mukom stečenu ušteđevinu, upregli su je kao ragu da o svima vodi brigu, da pere, da čisti...

Kapetan Snjegirev čini zlo svojoj deci, iako im želi dobro. Želi im dobro jer je i on dobar. Dobar je, jer su u Rusiji svi pijanci dobri, i svi dobri su pijani³⁶⁾. Dobar je i pijanac Mermeladov iz „Zločina i kazne“, pa je Frljić obe porodice stopio u jednu. Svima je život nepodnošljiv i negde bi da odu... Ali, gde? Kapetan Snjegirev mašta sa svojim sinčićem, da bi ga „odvratio od crnih misli“, kako će se preseliti u drugi grad. „Kupiće konjića i taljigice“. U kola će smestiti „mamicu i sestrice“, a njih dvojica „će peške“... zato što „treba čuvati svog konjića“³⁷⁾...

Frljić je vizualizovao maštu Snjegireva, spojivši je sa scenom iz „strašnog sna“ Raskolnjikova o „žgoljavom seoskom kljusetu“ koje je usmrtila pijana družina. Njih šestoro je selo u kola dok se publika kikatala,

35) Isto,... str. 212.

36) Dostoevskiĭ, F. M. „Вратья Кaramazовы“,... str. 212.

37) Isto,... str. 214.

kladeći se da li će kljuse moći da povuče... Kočijaš je bio uporan... A kljuse nije moglo ni da korakne, samo je trzalo nožicama... klecalo pod udaracima trostruke kamdžije... Dok ga je Mikolka tukao i tukao, „sve po okicama, po okicama...“³⁸⁾

Kod Frljića, na improvizovane taljige penje se skupina Snjegirovih / Mermeladovih, toware svo pokućstvo, jorgane, jastuke... Čuje se reč „Kijev“ (Da li oni idu u Kijev, ili iz Kijeva?) Gde je spas? Aleksej Karamazov, kojem je „duša drhtala do suza“³⁹⁾, podmeće leđa... On je kljuse... „Božji čovek“ je hteo sve da ih povuče, ali nije izdržao. Pao je.

U romanu kod Dostojevskog često se pominju kočije, kola, taljige... Kicoške kočije sa skupim konjima nagizdanog Evropejca Miusova... rasklimatana, tandrakava kola Fjodora Karamazova, „leteća trojka“ Miće Karamazova... i tako dalje... Kod Frljića kola su možda simbol istorije, koja „J***na mati“⁴⁰⁾, vodi nekud u provaliju? Kako god, ali režiser u svakom slučaju nije hteo, ili nije mogao iz perspektive današnjice da poveruje obećanju, koje je Aleksej Karamazov na kraju romana dao Nikolaju Krasotkinu, –obećanju da će „svi ustati iz mrtvih“, „svi oživeti“ i „ugledati jedni druge“, „baš sve, i Iljušečku“...⁴¹⁾

Frljić ili nije hteo da poveruje Aljošinom obećanju, ili je i on mislio da je ono suviše „ružičasto“⁴²⁾ Sve se u predstavi završava bez svetlosti, u duhu Velikog Inkvizitora, pitanjem ima li smisla da jedan izabrani bude spasen, zarad milona drugih, slabih...

38) Dostoevskiĭ, F. M. „Prestuplenie i nakazanie“. <https://ilibrary.ru/text/69/p.1/index.html>.

39) Dostoevskiĭ, F. M.,... str. 215.

40) Iz pesme A. S. Puškina „Taljige života“.

41) Dostoevskiĭ, F. M.,... str. 794.

42) Izraz Konstantina Leontjeva koji je kritikovao hrišćanstvo F. M. Dostojevskog, dajući mu epitet „ružičasto“.



Iz predstave **Braća Karamazovi**, foto: Marko Ercegović

Piše > Sava Anđelković

Književna recepcija Gombrovičevog dramskog teksta

Recepcija Gombroviča u Hrvatskoj, Srbiji i Bosni

U vreme kada Poljaci nisu mogli zvanično da budu obavješteni o delu političkog emigranta Gombroviča u tadašnjoj Jugoslaviji, ključnu ulogu je odigrao hrvatski slavista Zdravko Malić prevodom romana *Ferdidurke* 1965, koji je pisca prvi put predstavio prevodima i doktorskom tezom na Sveučilištu u Zagrebu¹⁾, kao i kasnijim radovima o ovom izuzetnom autoru, kada je postao šef katedre za polonistiku na istom univerzitetu. U svojoj tezi, ipak, nije uzeo u obzir Gombrovičevu poslednju dramu, *Operetu*, s obzirom na datum njenog nastanka.

Veoma plodni prevodilac poljske književnosti Petar Vujičić je prevodom *Dnevnika*, u kojem se Gombrovič osvrće na svoje dramsko delo, omogućio da se pojavi priličan broj članaka i čitava jedna rasprava o žanru memoarske proze. Osim toga, omogućio je i pozorišnu recepciju Gombrovičeve drame u Srbiji.

.....
1) Zdravko Malić, *Književno djelo Witolda Gombrowicza*, Zagreb, 1965 (427 p.) Doktorska teza nije objavljena, a za potrebe ovog rada koristili smo rukopis koji se nalazi u Univerzitetskoj biblioteci „Svetozar Marković“ u Beogradu. Sa Malićevom tezom je upoznata poljska i jugoslovenska javnost, zahvaljujući opširnim fragmentima objavljenim u periodici.

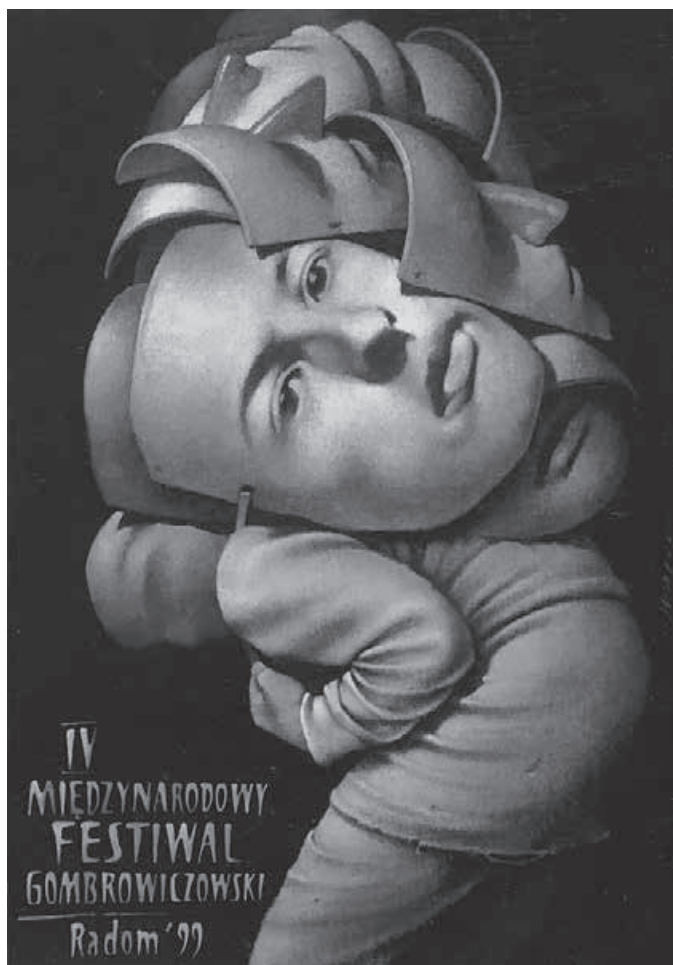
Kasnije, Gombrovičeva dela koja nisu dramska prevođena su u Hrvatskoj i Bosni, od strane Tanje Oručević Miletić, koja objavljuje zbirku od deset priča *Bakakaj* 2007. Za izdanja Gombrovičevih dela u Hrvatskoj je zaslužna *Faktura* koja je objavila 2009. *Trans-Atlantik*, kao i njegovu *Posmrtnu autobiografiju* 2013. i *Bestijar* 2016, obe u prevodu Mladena Martića. Isto je bilo i u Srbiji.

IVONA KNEGINJA BURGUNDSKA

Ivona burgundska kneginja u tezi Malića razmatrana je zajedno sa romanom *Ferdidurke* i novelom *Banket* jer sva tri dela predstavljaju književne pozicije autora u jednom istom razdoblju stvaralaštva. Aforistički stil u *Ivoni* i *Ferdidurkama* prema Maliću je u službi parodiranja ljudskog govora, odnosno ljudske misli²⁾. Poređivši ovo Gombrovičevo delo sa delom Šekspira on kaže:

„Smisao Gombrowiczewa parodiranja Shakespeara treba, držim, tražiti između ostalog i u maksimalnoj udaljenosti i neusporedivosti svijeta Gombrowiczewa

.....
2) Zdravko Malić, *Književno djelo Witolda Gombrowicza*, Zagreb, 1965, str. 260.



djela i svijeta Shakespeareva djela. *Iwona* je *Hamlet* à rebours, kao, to je Jarryjev *Ubu roi – Macbet* à rebours. Jarryjeva je parodija Shakespearea – parodija smisla ljudske historije i romantičnog historicizma, Gombrowiczeva je parodija Shakespearea – parodija smisla ljudske egzistencije i romantičnog, hamletovskog spleena. Vanjski je izgled svijeta *Iwone* šekspirski izgled, šekspirski maska: kralj, kraljica, kancelar, dvorska svita, dvorska intriga, pa čak i šekspirski problematika (sloboda ljudskog čina).

Ali ispod te problematike rasprostire se nepregledno more tenebrum malograđanštine, prosječnog Poljaka XX stoljeća.³⁾

On smatra da su Gombrovičevi likovi sociološki vrlo određivi, razapeti između svog stvarnog psihosociološkog prototipa i prototipa specifičnog književnog sistema pod koji ih pisac podvodi. Gombrovičev svet postoji kao konvencionalan sistem, jedan i neponovljiv sistem znakova.⁴⁾ Zato je ponašanje njegovih likova motivisano na književan način, a ne psihološki, a da je jedini 'realizam' u komadu – realizam forme, stvarnost forme⁵⁾. Za razumevanje dvoičnosti sveta Gombrovičeve *Ivone*..., prema Maliću referentno je Kraljevo poređenje Kraljice sa vlasnicom pansionata za devojke, kao i to što se Kralj u finalu „budi u stvarnost“, na scenu provaljuje pravi život umesto Fortebransove patetične reči. Tako na kraju *Ivone* stoji Gabriela Zapolska sa svojim svetom.⁶⁾

Malić u svojoj tezi smatra da je *Venčanje* dramatisovan Henrikov unutrašnji monolog, da je novo u ovom komadu mitološko ruho – biblijsko, katoličko, crkveno. *Venčanje* je, ističe on, scenska demonstracija moći reči. „Zaplet je u toj drami izrazito književan i po svome značenju obrnut zapletu tradicionalne drame“⁷⁾. Reči ne prate događaje, ne proističu iz radnje, već sami događaji prate reči, dok je dramska akcija komentar rečima. Reči utiču na „nepovratnu izmenu stvarnosti“⁸⁾, one pripremaju pojavu Boga.

„[...] Gombrowicz u *Vjenčanju* izlazi na još jedan viši i novi, *vjerski* nivo. Naime, Henrikov se Otac metamorfizira u Boga, a čitava radnja (akcija) drame

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.

poprima obilježuje crkvenog obreda, krišćanske mise⁹⁾.

Centralno mesto u komadu pripada teoriji božanstva koja ima i svoje političko značenje¹⁰⁾. Vrlo zanimljivo zapažanje Malića tiče se dvostrukog akta dramskog iskazivanja, razlike dramski tekst i predstave prema tom dramskom tekstu. On misli da: „Tekst *Vjenčanja* manje je književno djelo a više opis predstave, dakle svojevrzni scenarij prije nego dramsko djelo, kao što predstava *Vjenčanja* ima biti bliža misteriju nego naturalističkom scenskom oživljavanju književnog djela“¹¹⁾.

Vjenčanje, prvi i jedini štampani prevod neke Gombrovičeve drame na srpskohrvatskom jeziku objavio je zagrebački časopis *Prolog*, (br. 18) 1974, zajedno sa piščevim komentarom komada i rezimeom (ne i sa uputstvima za igru i režiju), kao i sa tekstom Malića *Evo 'Vjenčanje'* (40–44). Ali i pre objavljivanja *Vjenčanja*, jugoslovenski narodi su imali susret sa prevodima njegovog proznog dela i tumačenja istog.¹²⁾

9) *ibid*, pp. 274–275.

10) *ibid*, p. 279.

11) *ibid*, p. 288.

12) Sa francuskog jezika Marija Đorđević (časopis Književnost, Beograd, br. 6, 1967), a sa poljskog Malić (Telegram, Zagreb, 29. VII 1969, Književna smotra, Zagreb, br. 3, 1970) preveli su fragmente *Dnevnika*. Malićev prevod Banketa se pojavio u: *Večer*, Zagreb, br. 204, 1967, knjiga *Polonica. Oglеди o Sienkiewiczzu, Iwaszkiewiczzu, Gombrowiczu, o 'ferijalnoj' književnosti i o poljskoj prozi 20. stoljeća*, Zagreb, 1973, Studentski centar sveučilište. U Antologiji poljske fantastike našao se prevod Milorada Živančevića Gombrovičeve novele *Biesiada u hrabinu Kotlubej – Gozba kod grofice Kotlubej*, Nolit, Beograd, 1969 (str. 166–168). *Pornografiju* je preveo i objavio Malić u Zagrebu (izdavač Zora) 1973. Posle autorove smrti pojavili su se prevodi *Na kuchennych schodach – Na kuhinjskom stubištu*, Književna smotra br. 34–35, Zagreb, novi fragmenti iz *Dnevnika* u istom časopisu (*Sienkiewicz*, Književna smotra br. 8–9 1980, oba u prevodu Malića, kao i nov, srpski, prevod *Ferdiurke* sa predgovorom Marije Janjon i u prevodu Uglješe Radnovića u Beogradu 1981. Trotomni prevod *Dnevnika* i predgovor 'Vitold Gombrović i njegov Dnevnik' potpisuje Petar Vujičić, Prosveta, Beograd 1985. *Dnevnik* je pobudio veliko interesovanje za lik i delo V. Gombrovića. Isti prevodilac je objavio srpski prevod *Pornografije*, KOV, Vršac, 1991.

Članak u periodici koji se pozabavio Gombrovičem kao dramskim piscem bio je Malićev tekst *Bit Gombrowiceva kazališta*¹³⁾ u kojem je on uglavnom ponovio svoja razmišljanja iz doktorske disertacije.

Malićeva analiza *Evo 'Vjenčanje'* koristila se Gombrovičevim komentarom drame *Ideja drame, Uputstva koja se tiču igre i režije*, kao i *Radnja, Radi lakšeg čitanja daje se kratak tok radnje*. Uz sve to, ovaj vrsni poznavalac Gombroviča oslanjao se i na autorova razmišljanja iz *Dnevnika*. Zanimljivo je da Malić ne ističe Gombrovičev individualizam; on sugerise Gombrovičevu ubeđenost u primat kolektiva u odnosu na pojedinca, ističe negaciju religije (antireligioznost je u otvaranju prema drugom čoveku, ne i prema ljudima). Kada se u snu Henriku, vojniku u Francuskoj, ukazuje dom u Poljskoj i roditelji, za Malića je to povlačenje u mitsku egzistenciju, a narušavanje arhetipske slike porodice izaziva da porodična kuća (degradirana u krčmu) postaje za Henrika kraljevski dvor; roditelji – kraljevski par, voljenoj devojci koja služi Pijancima vraća dostojanstvo i nevinost Knjeginje. Konceptija ove drame, po njegovom mišljenju, je realizacija mučnog Henrikovog sna i za razliku od većine drugih tumača, on smatra da Henrikov svet mora biti kreiran, a ne odsanjan.

Dramski tekst *Opereta*, iako preveden, nije dospelo do šire čitalačke publike, već samo do povlašćenih čitača, pozorišnih reditelja i izvođača. O *Ivoni... i Venčanju* zainteresovani su mogli da budu obavješteni iz Malićeve teze i članaka, ali i zahvaljujući Gombrovičevoj reči o sva tri dramska dela iznesena u njegovom *Dnevniku* koji je u celini objavljen tek 1985.

Za recepciju dramskog književnog dela Gombroviča u Jugoslaviji, na teritoriji srpskohrvatskog jezika, ali delimično i slovenačkog i makedonskog, tada u jednoj državi, vrlo dostupnim informacijama, najviše je zaslužan Zdravko Malić. Ističemo rad istraživača

13) *Književna smotra*, Zagreb, br. 3, 1970. (pp. 3–8).

Jadvige Sobčak¹⁴⁾ koja u svojoj iscrpnoj studiji, nezaobilaznoj referentnoj knjizi o poljskoj avangardnoj drami, sintetizirajući Maličeva razmišljanja, izdvajaja karakteristične crte Gombrovičevog dramskog dela:

„1) neskrivanje komponenti predstave; 2) nameravana izveštačenost i teatralnost inscenacije koja je imala karakter spektakla (konglomerata vizuelnih umetnosti). Poetika Gombrovičeve dramaturgije bila je bliža misteriji na pozorišnoj sceni, nego književnom delu (i pored takozvanog pristupa reči). Gombrovičeva *reč* rađa radnju, međutim radnja ne rađa verbalni sloj. Didaskalije određuju stil govora – takozvani muzički element u dijalozima i monolozima. Za dijalog Gombrovičeve dramaturgije je karakteristično: 1) često odstupanje od komunikacijske funkcije i funkcije nosioca fabule; 2) ‘automatizam, muzički i ritmički element’; 3) pauze u partijama dijaloga ‘komplementiraju’ se sa ‘zamiranjem’ toka scenske radnje; 4) svesna izveštačenost jezika sa: pozajmicama, brutalizmima, dijalektalizmima, parodijskim podtekstom, baroknom retorikom i religiozno-crkvenom leksikom; junaci ne govore uvek zbog komunikacije, takozvana ‘komunikacijska tišina’; 5) dijalog stvara utisak stilskih vežbi za scenske koncepcije dramaturških junaka. ‘Antitatar’ kao teatar Gombroviča – zaključuje autor – rođen daleko od toka razvoja savremene drame – povezuje Pirandela sa Joneskom i međuratnu avangardu s posleratnim pozorištem.“¹⁵⁾

Najpre Malić, a kasnije i drugi istraživači, zainteresovani *Dnevnikom*, posebnu pažnju obratili su na Gombrovičevu intelektualno-estetsku kategoriju – višedimenzionalan pojam Gombrovičeve forme. Od shvatanja ovog pojma zavisi i razumevanje na nivou

14) Jadviga Sobčak, *Poljska avangardna drama u Jugoslaviji (1945–1990)*, Matica srpska, Novi Sad, 2001.

15) Idem, p. 359.

pisac-čitalac, bio to običan čitalac, ili čitalac koji će postaviti delo na scenu.

POZORIŠNA RECEPCIJA GOMBROVIČEVOG DRAMSKOG DELA

Na jugoslovenskim scenama drame Gombroviča su se pojavljivale obrnutim hronološkim sledom u odnosu na vreme njihovih nastajanja. Do 2004. na srpskohrvatskom jezičkom području Gombrovičeve drame su postavljane 8 puta, a festivalska beogradska publika internacionalnog pozorišnog festivala XII BITEFA (1978) mogla je da vidi i prvo poljsko izvođenje *Operete* (Lođski novi teatar, u režiji Kazimježa Dejmeke). Obratićemo pažnju samo na jugoslovenska izvođenja, vodeći računa o hronologiji pojavljivanja određene drame pred publikom srpskohrvatskog govornog područja.

OPERETA

Nekoliko meseci posle pariske praizvedbe, a šest godina pre poljske premijere, *Opereta*¹⁶⁾ je izvedena u prestižnom pozorištu Atelje 212 u Beogradu 23. februara 1969. Iste godine ovaj komad postavljen je i u Sarajevu.

Beogradska *Opereta* u režiji hrvatskog reditelja Bogdana Jerkovića igrala se u prevodu sa francuskog (Ivanka Marković), a ne sa poljskog jezika. Uprava ovog pozorišta je uvek imala sluha za nove pozorišne tendencije i savremene dramske autore iz zemlje i sveta. *Opereta* je bio hrabar repertoarski potez, naročito zbog namere da se ispoštuje žanrovska odrednica muzičkog teatra u sredini koja nema operetsku tradiciju (verovatno je zbog toga pozvan reditelj iz Zagreba). Međutim, beogradski glumci i publika bili su navikli na formu mjuzikla, a uspeh *Kose* (Džeromi Ragni i Džejs Rado) u istom pozorištu donekle je uticao da

16) Tekst *Operete* izdat je u Parizu 1966, pariska prapremijera bila je 1969, a poljska 1975.

se ovaj Gombrovičev tekst postavi (nekoliko glumaca iz *Kose* igralo je u *Opereti*).

Najave premijere i, kasnije, pozorišne kritike isticale su da je pisac nedavno preminuo u Parizu, da je napisao samo tri drame koje ga svrstavaju u najbolje predstavnike avangarde, prenoseći njegove izjave da ne želi poredbe sa Joneskom i Beketom i da je protiv teatra apsurdna. Najava za premijeru u jednom vrlo tiražnom dnevniku, uz uobičajene podatke o reditelju i glumcima, citirala je Gombrovičeve stavove štampane u programu predstave.¹⁷⁾ Kritika u nedeljniku NIN nesrazmerno posvećuje piscu veliki prostor, nauštrb režije i izvođačkog ansambla:

„S ovim komadom Gombrovič se pridružio onom krugu savremenih dramatičara, koji se, pošto duboko sumnjaju u postojanje smisla istorije, ponovo u našim danima predaju rusooovskom snu o jednom novom bratstvu ljudi vraćenih u neku prvobitnu nagotu. Mada naivno, pa i pesimistički do te mere da se graniči s političkim konzervatizmom, taj stav nam postaje razumljiviji kad imamo u vidu kakve je sve smrtonosne iracionalne sile oslobodila istorija u svom ubrzanju za proteklih pedeset godina [...] Uostalom, takav pristup velikim pitanjima života i istorije se ovde pokazao kao neobično plodan s čisto umetničkog stanovišta. Polazeći od njega, Gombrovič je u *Opereti* uobličio izvanredno sugestivnu, neobično živu sliku senzibiliteta, koji dominira na početku sedamdesetih godina našeg stoleća: frivolnost koja je inficirala sve društvene slojeve, lakog imoralizma što pretenduje da stane na mesto nekadašnjeg humanizma, demistifikatorske ironije koja služi kao oružje razaranja, one koliko površne toliko i samoubilačke težnje da se porekne svaka važnost racionalnom ponašanju samo zato što se negde u pozadini nejasno naslućuje i jedna drugačija,

17) S. Miletić, *Drama čovečanstva kao opereta*, Večernje novosti, 21. 2. 1970.

iracionalna suština. Očigledno je da Gombrovič ne veruje u tu vrstu senzibiliteta: on se obračunava i sa njom već i samim tim što ga smatra integralnim delom moderne istorije, time što ga čvrsto integriše u večnu, burlesknu, apsurdnu maskardu istorije. Ipak, on je daleko od toga da bude običan nihilist, običan cinik: pred nama je u suštini dramsko delo koje je napisao moralist montenjevskog kova, komad koji treba da nas opomene kakva je naša trenutna pozicija u istoriji.“¹⁸⁾

Kritičar *Politike* smatra da je Gombrovičev svet konstruisan od autorovih oprečnih segmenata istoriofilozofije, da drama ima „nadrealističku volju za igru reči i asocijacija“, da su sve vrednosti u znaku nadrealizma relativizovane. On misli da *Opereta* nije travestija operete, nego sredstvo da se pokaže da maske i forme upravljaju istorijom čovečanstva, da su one isto tako izveštačene kao i scenski oblik operete. Gombrovič istoriji suprotstavlja antiistoriju, „pogledu na svet humor, konstitutivnim snagama istorije i uma radikalni kriticizam, čiju žestinu preživljava još sama piščeva imaginacija.“¹⁹⁾

Muzika Vojislava Kostića koju je na na sceni izvodio orkestar od šest članova komponovana je u skladu sa vokalnim mogućnostima glumaca koji su i ranije pokazivali dobre rezultate. U nepotpisanoj belešci u *Politici* kompozitor je pre premijere rekao: „Izvanredan i angažovan tekst pružio mi je velike mogućnosti za komponovanje. Iako počinje kao klasična opereta, ovo je, u stvari, parodija, koja će, verujem, zabaviti gledaoce.“²⁰⁾ Kritičari su u muzici Kostića, koji je bio koautor ove *Operete*, hvalili izvestan eho operetske muzike i isticali su da je on razumeo „[...] osnovni smisao Gombrovičevog humora, tumačeći ga kao

18) *Ponovo u rusooovskom snu*, NIN, Beograd, 1. mart, 1970.

19) Muharem Pervić, *Kako da se odenu nagi?*, Politika, Beograd, 27. II 1970.

20) Premijera urnebesne ‘*Operete*’, Politika, 24. II 1970.

na kraju, izlazi naga Albertinka, i u slavu njene nagote i mladosti svi pevaju himnu.“²⁸⁾

Pojava nage Albertinke nije uznemirila kritiku, kao ni publiku koja je imala i ranije priliku da vidi nage glumce na sceni (kada je to bilo manje opravdano). Ovde je nagota Albertinke bila sasvim u službi komada i predstave.

Sarajevska predstava krajem iste godine igrana je prema Malićevom prevodu, a u režiji mladog reditelja Vlade Jablana. Jedina kritika o ovoj predstavi koja nam je bila dostupna ne pruža dovoljno informacija o predstavi. Njen autor se bavi problemom repertoara Narodnog pozorišta u Sarajevu, smatrajući da je ovaj tekst pogodniji za neko eksperimentalno pozorište. Sam tekst, po njemu, ne pruža osnov za jednu uspešnu predstavu:

„veoma haotična projekcija jedne zanimljive literarno-filozofske ideje koja, nažalost, nije dobila moderno uobličen teatarski profil [...] što se nagote tiče [...], ta pojava na ovoj sceni više nema pionirski značaj, pa samo još više učvršćuje autora ovih redova u utisku koliko neki ‘moderni’ pisci pribegavaju potezima, u ime publiciteta i ‘slave’, koji su uveliko prevazišli i najslobodnije menadžere poznatih noćnih lokala.“²⁹⁾

Reditelj nije bio „dovoljno svestan Gombrovićevog teksta“, ali je ipak predstava pokazala njegovu scensku fantaziju koja je „na trenutke maštovita, čak blistava“; scenografija je bila funkcionalna, kostimi kolorički harmonični, dok je najviše pohvale bilo upućeno glumačkoj ekipi koja je „odstupila od klasičnog pozorišnog izraza“³⁰⁾.

28) *Ibid.*

29) Luka Pavlović, Pozorišne hronike, *Dug pomodarstvu*, Svjetlost, Sarajevo, 1972, p. 107–108.

30) *Ibid.*, p. 107.

VENČANJE

Prema objavljenom Malićevom prevodu, sarajevska premijera *Vjenčanja*³¹⁾ bila je 14. juna 1977. u režiji gostujućeg reditelja iz Poljske, Tadeuša Minca. U Novom Sadu (Srpsko narodno pozorište) *Venčanje* su režirali iskusni poljski reditelj Jerži Jarocki (24. oktobra 1981) i mladi vojvođanski reditelj Marko Kaćanski (1. novembra 2003). Inače, za ovaj tekst istaknuti beogradski teatrolog Jovan Ćirilov je u jednom intervju rekao da je jedan od najboljih dramskih tekstova XX veka.

Pošto se sarajavska publika upoznala sa Tadeuš Mincom zahvaljujući varšavskoj predstavi *Kartoteke* Tadeuša Ruževića na MESS-u 1975. (Festival malih i eksperimentalnih scena, Sarajevo) dve godine kasnije, mogla je da vidi njegovu *Venčanje* sa sarajevskim glumcima. Prepuna omalena dvorana *Kamernog teatra* ‘55, u kojoj je bio i autor ovog članka, sa oduševljenjem je prihvatila ovaj komad. U programu predstave, osim biografskih podataka o Gombroviću, štampan je deo autorovog komentara *Ideja drame* radi pojašnjenja gledaocima pojma *forme*, kao i spoljašnjeg i unutrašnjeg sveta u kojima funkcioniše glavni lik.

Predstavu je obeležio izvanredan rad reditelja sa glumcima koji su, kao i sama predstava dobili mnoge nagrade na MESS-u i Pozorišnim igrama u Jajcu, 1978. godine. To je bila jedna od najboljih jugoslovenskih predstava te pozorišne sezone, koja je, inače, gostovala u Sloveniji, Zagrebu, Beogradu i na Dubrovačkim ljetnim igrama, kao i mnogim manjim gradovima Bosne i Hercegovine; i svuda je nailazila na veliko interesovanje.

Minc je preneo svoje sarajevske rediteljske ideje i u sledećoj inscenaciji *Venčanja* varšavskoj publici 1991. u Poljskom teatru. Ovaj se reditelj sa *Venčanjem* oprobao najpre u inostranstvu, a potom u Poljskoj, dok

31) *Venčanje* je napisano, prema izjavi autora, između 1945. i 1947., objavljen 1947. na španskom, 1953. na poljskom, premijera je, bez dozvole pisca, bila 1960. u STG (Studentski teatar Głjvice), a zvanična pariska premijera 1964.

je reditelj novosadske predstave, Jerži Jarocki, režirao ovaj komad najpre u Poljskoj, u studentskom izvođenju, 6. aprila 1960. (Gljivice), koji je izbegao cenzuru i koji je bio nezvanična prapremijera, a zatim i u Cirihu (1972) i Varšavi (1974).

Dok je sarajevska premijera (prevod Petra Vujičića), specijalno za ovu potrebu, izvedena u kamernim uslovima (deo gledališta je za ovu priliku bio je transformisan u scenu), Jarocki je imao na raspolaganju ogromnu scenu pozorišta u Novom Sadu (dubina scene je 48 metara) koju je bila maksimalno iskorišćena. Reditelj je uveo i više novih likova: umnožio je neke već postojeće (Pijanca, npr.), kao i likove koji ne postoje kod Gombroviča (Sluga, Balerina, Akrobate, Dekorateri).

U toku premijernog izvođenja, posle drugog čina pokvarili su se tehnički uređaji i završatak je bio doveden u pitanje³²⁾. Posle pauze koja je trajala više od jednog sata, nastavljena je, pošto je reditelj u međuvremenu prerežirao kraj predstave. Tako je premijerno izvođenje novosadskog *Venčanja* trajalo četiri i po sata.

Zbog svoje višeslojnosti, isto rediteljsko čitanje ove drame izazvalo je različitu percepciju teksta, kao i same predstave kod gledalaca. Navodimo izvode dvojice pozorišnih recenzenata čija su mišljenja različita. Prvog, koji je i sam pisao drame, ali sasvim daleko od avangardnog pristupa, i koji se više osvrće na tekst:

„Pre svega, Gombrovičeva drama [...] više je filozofski i nesceničan tekst nego neka privlačna i lako gledljiva drama. Već se čulo i videlo ono što se može razumeti iz ovog teksta o čoveku, njegovoj otuđenosti, okupiranosti, svetu, ratu, dilemama, fetišima, bogovima – stvarnim i nestvarnim, borbi jedinke da nađe svoj identitet, njenom robovanju onom istom čemu se nešto ranije energično suprostavlja, mnogo

puta je do sada – u raznim formama i primerima. Ovoga puta je to samo dato na nešto drukčiji, mnogo teži način.“³³⁾

i drugog, koji je uvek bio za nove pozorišne tendencije, a koji se više bavi scenskom postavkom Gombrovičevog teksta:

„[...] drama *Venčanje* jedna je od najsloženijih drama evropske antirealističke tradicije XX veka, delo tamnih strana ljudskog iskustva, potski ezoterično i lično, do solipsizma. [...] Predstava počinje od scenske nule – prazne scene i sasvim polako se pretvara u organizovani spektakl. Pojavljuju se zidovi na leđima binskih radnika, srebrni stubovi katedrale, zlatni oltari, divovske palme sa neobičnim cvastima, horisti i akrobati u belim odelima i treptava svetlost kabarea. Sve to u prva dva dela. U trećem smo bačeni u scenu među rešetke, u zlatnu krletku dvora sa blistavim ogledalima, zajedno sa glumcima. Tonemo sa Henrikom u subjektivnost svoga varljivog položaja u svetu.“³⁴⁾

Jarocki se, zajedno sa scenografom, Ježi Juk-Kovarskim (sa istim je u Beogradu uradio najuspeliju predstavu u 1979. – *Sumrak* Isaka Babelja) upustio u istraživanje prostora, na relaciji realnost i san. Drugo odstupanje od njegovih prethodnih režija istog komada bilo je poveravanje uloge Henrika zreloom, pedesetogodišnjim glumcu (dok je Pijanca igrao jedan vitalan i provokativan mlad glumac). Mada *Venčanje* Jarockog nije doživelo uspeh njegove prethodne režije u Beogradu, predstava se izdvojila po svojoj estetici od svih ostalih novosadskih predstava, a postala je referentna zbog maksimalnog korišćenja scenskog prostora u novosagrađenom pozorištu u Novom Sadu. Interesantno je da je na gostovanju u Zagrebu bila adaptirana za izvođenje na mnogo manjoj sceni.

32) M. Radošević, *Nepredviđeno finale*, Politika, 26. oktobar 1981; S. Stanojević, *Zbog kvara – novi kraj*, Borba, Beograd, 26. oktobar 1981.

33) Slobodan Stojanović, *Predoumišljaji i ostalo*, Borba, 5. novembar 1981.

34) Jovan Ćirilov, *Pozorište snova*, Politika, 10. novembar 1981.

Marko Kaćanski, je jedini domaći reditelj koji je režirao *Venčanje* (na Kamernoj sceni istog velikog novososadskog pozorišta). Za jedan studentski list reditelj je napisao: „Najveća teškoća je u tome što *Venčanje* nije obrada nekog problema ili situacije (na šta nas je navikla Francuska), nego labavo pražnjenje mašte, napregnute, doduše, u određenom pravcu“³⁵.

Darinka Nikolić, veteran pozorišne recenzije u Srbiji ističe:

„[...] izuzetno rizičan i smeo poduhvat mladog reditelja Marka Kaćanskog da se uhvati u koštac s kontemplativnim, filozofskim i veoma složenim delom poljskog dramatičara Vitolda Gombroviča, a potom i, rezultat tog poduhvata: na sreću, inteligentno, tačno, precizno i uzbudljivo scensko tumačenje tog dela, inače retko izvođenog, upravo zbog visokih zahteva koje postavlja pred potencijalne tumače. Hrabar, logičan i funkcionalan štrih, redukcija broja likova, izvlačenje pirandelovskog principa (život jednako pozorište / igra / san) u prvi plan, uvođenje brehtijanskih elemenata (distance, songovi, ekspresionistička gluma), brza smena (kako žanrovskih tako i značenjskih) konvencija, koja proizilazi iz njihovih unutrašnjih značenja i koja predstavi daje izvanredan ritam, veoma dobar rad sa glumcima, svedeni, minimalistički scenski prosede bez ornamentike (kao u slučaju Jezija Jarockog i njegove istoimene predstave pre dvadesetak godina u SNP), odnosno fokusiranje na antropološki, ontološki plan, to su argumenti u prilog gore navedene tvrdnje.“³⁶

Reditelj je listu likova sveo na deset. A ulogu Manje je sveo na minimum replika i poverio balerini, a ne glumici. Uostalom, ovo je jedini Gombrovičev

35) Marko Kaćanski, *O predstavi 'Venčanje, Quo vadis?'* (Czasopismo studentow polonistyki), Beograd, mart, 2004, p. 16.

36) Darinka Nikolić, *Smelo, inteligentno, uzbudljivo*, Dnevnik, Novi Sad, 16. decembar 2003.

tekst koji se u pozorišnoj sezoni 2003/2004. izvodio na srpskohrvatskom jeziku.

IVONA KNEGINJA BURGUNDSKA

Reditelj Paolo Mađeli (Italijan koji se opredelio da živi i radi na Balkanu) imao je premijeru *Ivone kneginjice od Burgunda*³⁷) u Beogradskom dramskom pozorištu 1. oktobra 1985. (prevod Petar Vujičić), dok je Nono Dragović (studirao je režiju u Poljskoj) radio ovaj komad u Narodnom pozorištu u Somboru (premijera 11. aprila 1986); Hrvatsko narodno kazalište iz Splita 1990. izvelo je isti tekst u režiji slovenačkog reditelja Taufera.

Kritičari koji nisu imali priliku da pročitaju ovaj tekst donosili su svoje sudove o Gombrovičevoj *Ivoni...* na osnovu ponuđenog rediteljskog čitanja i svojih prethodnih znanja o dramskom delu ovog pisca. Samo jedan recenzent je pokušao da minimalizuje značaj ovog komada, u poređenju sa drugim dramama, napisavši da je *Ivona...* „mladalački skromniji dramaturški pokus Gombroviča“³⁸). Pa ipak, bilo je mišljenja da reditelj nije do kraja iskoristio sve mogućnosti teksta i da se skoncentrisao na njegovu političku dimenziju:

„Iz predstave je izostao ogromni, pakleni mozaik Gombrovičevog sveta, tako da je ona svedena na jednu dimenziju i to, moglo bi se reći, njezin politički aspekt: da vlast ne voli da prepozna svoje pravo lice i da se svaki pokušaj u tom smislu završava tragično, naravno za onoga ko pokušava da joj gurne ogledalo pod nos“³⁹).

Ovaj kritičar, kao i nekolicina drugih poredili su ovaj tekst sa Žarijevim *Kraljem Ibijem*. Oko kategorije

37) *Ivona, kneginja burgundska* napisana je 1936, objavljena u Poljskoj 1938, svetska premijera 1957. u Dramskom teatru u Varšavi.

38) Milutin Mišić, *Nevolje zbog Ivone*, Borba, Beograd, 9. oktobar 1985.

39) Avdo Mujčinović, *Uprošćena slika*, Politika ekspres, Beograd, 21. oktobar 1985.

žanra jedan kritičar tvrdi da je *Ivona...* groteska, a druga dvojica ispisuju gotovo identične rečenice o rediteljevom podvlačenju farsičnog u tekstu:

„*Ivona burgundska kneginja* je groteska (Jan Kot bi dodao ‘intelektualna’) na tragu Alfreda Žarija i njegova *Kralja Ibija*, koja na čudan način parodira priču o neobičnoj kneginji i njenoj sudbini. Groteska ismejava, ali smijeh u ovoj drami proistječe iz karikiranja likova.“⁴⁰⁾

„[...] iznenađenje što je Mađeli režirao ‘Ivonu’ u jako redukovanom vidu, koncentrišući se uglavnom na njenu farsičnu dimenziju. Time je postigao da publika upozna jednog lakšeg, jednoznačnijeg Gombroviča, a sam je postavio granice svojoj rediteljskoj fantaziji [...] ocrtao jedan parodični svet farse u kome se, doduše, ne događaju iskliznuća, ali nema ni velikih umetničkih napora. Ukratko: ova predstava daje jedan inteligentan uvod u gombrovičevski svet.“⁴¹⁾

„Mađeli je izvršio izrazitu redukciju i osiromašenje Gombrovičevog dela. Odustao je od njegove eruptivnosti, od njegovih mračnih epokalipsi od izrazite dijalektičnosti koja odlikuje ovog velikog poljskog i svetskog pisca i avangardistu. [...] Ovako, Mađeli se usredsredio na farsične elemente u komadu pričajući priču o samovoljnom princu na dokonom dvoru, koji se iz dosade igra s jednom nesrećnicom koju na kraju u saradnji sa roditeljima i dvorjanima i truje.“⁴²⁾

Novinske kritike beleže da dvor „[...] u Magellijevoj koncepciji izgleda kao da je pobjegao s Velazquezove slike“⁴³⁾, da ova predstava daje jedan inteligentan uvod

40) Jasen Boko, *Đuza kao kraljica*, Slobodna dalmacija, Split, 28. oktobar 1985.

41) Laslo Vegel, *Uvod u Gombroviča*, Politika, Beograd, 4. oktobar 1985.

42) Miodrag Vučelić, *Skroman rezultat*, Komunist, Beograd, 1. novembar 1985.

43) Jasen Boko, idem.

u gombrovičevski svet⁴⁴⁾, ali nismo pronašli nijednu kritiku koja insistira na onom što je najočitije u Mađelijevom rediteljskom postupku, a to je zamena Ivonine ružnoće lepotom. Dok je glumica koja tumači Ivonu izuzetno lepa devojka, svi drugi likovi sa dvora su ružni; statisti dvorjani su patuljci, ljudi normalnog, ali i vrlo visokog rasta. U službi ružnoće je i glumac (a ne glumica) koji je igrao majku. I danas, posle mnogo vremena on je, kao i tumač naslovne uloge, u pamćenju autora ovog članka.

Bez obzira na pretežno negativne kritike, predstava se zadržala na repertoaru i imala je svoju publiku tokom nekoliko pozorišnih sezona. Finalna scena je svakako jedna od lepših scena viđenih u ovom pozorištu, kada na ogromnom crnom stolu Ivona, odevena u belo, umire.

Smatramo da je Mađeli insistirao na individualno izraženom liku, umesto da ona bude samo ilustracija na nivou osnovne dramske ideje dela i da je isti lik nepotrebno psihološki motivisan, umesto da je Ivona lik-vršilac određene funkcije, što se moglo ostvariti i u mađelijevski postavljenom „izvrnutom“ svetu ovog Gombrovičevog dela.

O odjecima somborske *Ivone...* koja se nije zadržala na repertoaru ovog provincijskog pozorišta informacije su škrte. Postoji samo jedna pozorišna kritika sa naslovom *Pličak umesto pučine* koja, na određen način, rezimira mišljenje njenog autora o viđenoj predstavi. Mada ističe da je scenska postavka zanimljiva, „predstava je ostala na samoj površini mogućnog.“⁴⁵⁾

Kako nam nisu bile na raspolaganju pozorišne kritike o splitskom izvođenju ove predstave, oslanjamo se na informacije Jadvice Sobčak, koja smatra da je to bila uspešna inscenacija:

44) Laslo Vegel, idem.

45) David Kecman, *Pličak umesto pučine*, Dnevnik, Novi Sad, 28. april 1986.

„Bila je to hrvatska prapemijera dela Vitolda Gombroviča, u prevodu Zdravka Malića, koju je pripremio slovenački reditelj Vito Taufer [...]. Gombrovič je bio 'uspešno' izbegavan pisac u tom delu Jugoslavije. Splitska inscenacija postala je svojevrsna pozorišna senzacija. Premijera je vrlo toplo primljena. Uzgred je isticana paralela Jana Kota između *Ivone...* i *Kralja Ibija*, sa Handkeovim *Kasparom* [...]“⁴⁶

Ona primećuje da i pored izvrsne režije, pozorišna publika, prema tvrđenju hrvatskih kritičara, nije bila nespremna na ovakvu vrstu pozorišta što se, sudeći po svemu, može reći i za somborsku predstavu.

ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Gombrovič je postavljan na hrvatske, srpske i bosanske scene u želji da se predstavi jedan izuzetan dramski autor, da se iz sopstvene perspektive sagleda njegovo delo, različitim rediteljskim čitanjama (i kroz političku prizmu), kao i da se glumcima omogući da pokažu njihova umeća. Zato se ne bismo složili sa tvrdnjom pobornika tradicionalne i domaće drame Petrom Volkom, u kritici Mađelijeve *Ivone...*: „Kad god ne znamo šta ćemo, kad nismo u stanju da razrešimo sopstvene dileme i da se suočimo sa svojim istinama i mukama – posežemo već rutinski za nekadašnjom poljskom pozorišnom avangardom“⁴⁷.

46) Jadviga Sobčak, *Poljska avangardna drama u Jugoslaviji (1945–1990)*, Matica srpska, Novi Sad, 2001. p. 374.

47) Petar Volk, *Ivona, burgundska kraljica*, Posle pozorišta, Muzej pozorišne umetnosti, Beograd, 1993, str. 147.

U Beogradu, Novom Sadu i Sarajevu predstave na Gombrovičeve tekstove su doživele veliko interesovanje publike i veliki broj repriza, a u manjim gradovima, kao što su Sombor i Split, one nisu uspele da opstanu na repertoru. Sarajevsko *Vjenčanje* je gostovalo u svim većim gradovima, u Zagrebu su videli novosadsko *Venčanje*, dok je *Opereta* iz Beograda gostovala u Rijeci (Hrvatska).

Rezultati koji su ponuđeni u vidu pozorišnih predstava na Gombrovičeve tekstove, su nejednakog kvaliteta; ista izvođenja jedne Gombrovičeve drame su vrlo različito ocenjivana (od hvalospeva do negiranja). Postojala su različitija i inspirativna rediteljska čitanja, od kojih izdvajamo neobičnu postavku Mađelija. Rad poljskih reditelja, kao gostujućih, doneo je na Balkan određenu poljsku scensku estetiku uz dugodišnju promišljenost nad delom Gombroviča (Jarocki), ili je rezultat rediteljskog posla, u zajedničkom promišljanju Gombroviča sa glumcima i drugim saradnicima na balkanskoj predstavi, bio prenet na poljsku scenu (Minc).

U novosadskom Pozorištu mladih Zoran Đerić je režirao Gombrovičev komad *Istorija* 2008. godine. Verujemo da će Gombrovič i dalje nalaziti svoje mesto na scenama, jer dramaturškim intervencijama i izvlačenjem novih značenja, kao i novim čitanjima, njegove drame imaju šta da kažu slovenskim narodima Balkana, možda više nego nekim drugim.

Piše > Janko Ljumović

Neprekidno otvorena knjiga: Priča o teatru Varje Đukić

Razmišljanja povodom knjige
„San na javi:
o teatru s ovog kraja svijeta“

Knjiga „San na javi: o teatru s ovog kraja svijeta“ Varje Đukić predstavlja značajan doprinos praksi i teoriji izvođačkih umjetnosti. Tekst knjige, odnosno noseće poglavlje Dijalog nastaje kroz postupak kreativnog intervjua koji kroz misli, govor i tekst Varje Đukić i Aleksandra Milosavljevića čitaocima pruža uzbudljiv uvid u autopoetiku Varje Đukić i njenu umjetnost glume i režije. Dobijamo tako i poetiku dramaturga i teatrologa Aleksandra Milosavljevića, i kroz takav postupak svjedočimo osobeno umjetničko i profesionalno iskustvo ili priču o teatru Varje Đukić, s ovog kraja svijeta, glumačku strast koja se prenosi i na druga polja djelovanja i mišljenja u kulturi.

Takva knjiga otvara vizuru na još jedan važan aspekt koji se tiče značaja biblioteke posvećene pozorišnoj literaturi. Ona, naime, svjedoči koliko je važno da pozorište kao *umjetnost trenutka* ostavi trag o sopstvenoj praksi i ličnostima koje su obilježile određeno pozorišno vrijeme.



Kao produktivni arhiv repertoara (pozorišta, filma, književnosti, kulture) ova knjiga se čita i kao monografija i kao dokumentarni roman, ali i kao teorija umjetnika. Takva knjiga izvor je i nezaobilazna referenca za umjetničko obrazovanje unutar dramskih



Iz predstave **Ko se boji Virdžinije Vulf**, foto: promo

umjetnosti, a isto tako i značajan naslov za pozorišnu historiografiju koja je (ili bi trebala da bude) u potrazi za istorizacijom određenih predstava i biografija stvaralaca.

PRIMJER SUODNOSA KNJIŽEVNOSTI I TEATRA

Knjiga je dobra referenca za nova (i potrebna) problemska i tematska istraživanja unutar studija pozorišta, ili predstava od značaja za crnogorsku i jugoslovensku savremenu pozorišnu istoriju („Princeza Ksenija od Crne Gore“, „Banović Strahinja“ i dr). Važan segment pozorišne historiografije jeste i narativ o umjetnicima i pedagozima koji ulaze u registar značajnih ličnosti istorije jugoslovenskog i postjugoslovenskog pozorišta i umjetničkog obrazovanja u dramskim umjetnostima, poput Ognjenke Milićević (1927–2008) profesorke glume na beogradskom FDU i mnogih drugih značajnih ličnosti.

Knjiga je uz sve navedeno i primjer interdisciplinarnosti i suodnosa književnosti i teatra,

u kome se posebno izdvaja veza dramskog stvaralaštva Varje Đukić sa djelima Danila Kiša i Marine Cvetajeve.

DNEVNIK SJEĆANJA

Knjiga je i dnevnik sjećanja, zajedničkog sjećanja autorke i urednika knjige, dnevnik sjećanja koji prati Varjinu radnu i životnu biografiju, njen odnos prema profesiji i odnos prema društvenoj i svakoj drugoj stvarnosti. Tako dnevnik sjećanja postaje i leksikon u kome pronalazimo galeriju ličnosti, umjetničkih projekata i institucija, i svi oni zajedno ulaze u osobeni okvir definicija, pa se tako ova knjiga čita i kao kulturna istorija, i kao kulturna geografija prostora koji konstantno doživljava složenu društvenu transformaciju.

Kako je, naime, moguće čitati ovu knjigu? S jedne strane, kao monografiju i kao dokumentarni roman, ali i kao teoriju umjetnika.

Prevođenje sjećanja u memoriju, potvrđuje se i ovom knjigom, važan je čin kulture, polazeći od stanovišta da je pamćenje ili memorija sposobnost da se pitamo i tumačimo, i da saznamo. Kroz dijalog između Varje Đukić i Aleksandra Milosavljevića, kroz pitanja i tumačenja, saznajemo da je jedan od razloga isporuka epohe koja kreira sistem vrijednosti, a to su bile osamdesete u Jugoslaviji, koje su Varji donijele i prvi profesionalni angažman na filmu, veliku ulogu u kulturnom filmu Gorana Markovića „Variola vera“. Takođe, knjigu o sretnim osamdesetim, i nesretnim devedesetim – da se poslužim dijelom naslova knjige Snježane Banović „Kronika sretnih trenutaka“ (Zagreb, 2023) – prepoznamo kao odlomke o ludim osamdesetim.

U tako postavljenom okviru čitanja knjige sadržan je odgovor o njenom značaju: knjiga nudi privilegiju da čitamo autopoetički tekst koji je posebno dragocjen za spoznaju umjetnosti glume ili „tajne umjetnosti glumca“, da citiramo naslov čuvene studije Eudenia Barbe i Nikole Savarezea („Rečnik pozorišne

antropologije: Tajna umjetnost glumca“, Beograd, 1996). Prevodeći autopetiku stvaraoca u termin teorije umjetnika knjigu, međutim, možemo i tako definisati.

UMJETNIČKA PRAKSA

Miško Šuvaković teorijom umjetnika naziva specifičnu teoriju umjetnosti koju misle, govore, pišu ili medijski izvode umjetnici, i ističe da ona nastaje unutar same umjetničke prakse i bliska je interesima, intencijama, konceptima, značenjima i vrednostima proizvodnje umjetnosti u svetu umjetnosti. Upravo tako, knjiga predstavlja umjetničku praksu Varje Đukić u polju pozorišta, filma, televizije, umjetničke i kulturne produkcije, posebno izdavaštva.

Knjiga „San na javi: o teatru s ovog kraja svijeta“ nije prva knjiga ili teorija umjetnika, teorija Varje Đukić. Ovu knjigu, naime, čitamo nakon prethodnih knjiga koje su nastale iz autorkine potrebe da svedoči o unutrašnjim stranama uloga, kao što je to bio slučaj u knjizi eseja „In patria“ (2014) ili u knjizi „Pozorišni geto“ (2000), u kojoj autorka objašnjava da esej nastaje kao konačna pisana forma dugog perioda u kojem je trajala „inkubacija“ predstave „Tebi iz jučerašnje“, nastale kao sliv od rukavaca: raznorodnih, naizgled suprotstavljenih i dalekih elemenata biografsko-poetskog, pjesnikinje Marijne Cvetajeve i sopstvenog asocijativnog i faktografskog kojim je oblikovala vlastiti karakter na sceni. Varja zaključuje da ovaj zapis treba da govori o tome kako vrsta glumačke strasti, gotovo opsjednutosti, izražena igrom, svjedoči reminiscentno, ali i neponovljivo trenutno.

PUT KA VELIKOJ KNJIZI

Važno je istaći pomenute knjige, jer one otvaraju put ovoj velikoj; naime, one su „male teorije“ koje ulaze u ovu „veliku teoriju“, koja sabira umjetničku karijeru Varje Đukić koja traje više od 40 godina i



Iz predstave **Krvave svadbe**, foto: promo

koja uz umjetnost glume dokumentuje djelovanje determinisano terminom *reflective cultural practitioner*, kako ga Milena Dragičević-Šešić koristi u autorskom tekstu kao dijelu ove knjige i prevodi ga kao „misleći kulturni radnik“ da bi objasnila djelovanje Varje Đukić u njenom složenom spektru medijacijskih praksi u polju književnosti i izdavaštva koji nastaju pod okriljem knjižare „Karver“.

Kroz činove knjige vrlo precizno su imenovani svi ključni elementi na kojima počiva dramsko stvaralaštvo i unutar njega umjetnost glume.

Završni 13. čin nosi naslov „Neprekidno otvorena knjiga...“ Ona je otvorena i za arhiv u digitalnom prostoru koji sadrži obimnu dokumentaciju tekstova koji prate umjetničku i profesionalnu karijeru Varje Đukić od 1982. godine, kao i za nove tekstove (nove uloge i nove knjige) „...koje peglam bukvalno, a zajedno su epohe vremena i koncepti teatra u njima, a zajedno je samo vrijeme – prostor i duh iz zauvijek živih“, kako sasvim pri koncu Dijaloga zapisuje Varja.

Osnovne tehnike klasične komedije (2)

TIPOVI ZAPLETA U KLASIČNOJ KOMEDIJI

Komički zaplet predstavlja značenjski postupak koji omogućava realizuju osnovnog sukoba u klasičnoj komediji – skupu dela koji obuhvata raspon od Menandra i Plauta, preko Šekspira i Molijera, do Goldonija i Bomaršea. Podsetimo se, radnja u klasičnoj komediji zasnovana je na težnji junaka da savladaju *prepreke* i *iskušenje* u cilju postizanja sklada sa sopstvenim identitetom i/ili sa spoljašnjim svetom (porodicom, društvom); drugim rečima, osnovni sukob u klasičnoj komediji predstavlja *sukob* (*protivrečnost, nesaglasnost*) između *iluzije* i *stvarnosti*.

OPŠTI OKVIR: PRIČA I KOMIČKI ZAPLET

S obzirom na to da zaplet može biti karakterističan, ali ne i specifičan žanrovski elemenat (elementi svojstveni određenom tipu zapleta mogu se pojavljivati u kontekstu različitih žanrova), nužno je najpre razmotriti fenomen zapleta u kontekstu njegovog odnosa prema *priči*. Inicijalne smernice za ovo razmatranje pruža Aristotel. Uspostavljajući najpre razliku između „sastava događaja“ i „sklopa događaja“, autor spisa *O pesničkoj umetnosti* izričito određuje da je, kako kaže

Mirjana Miočinović, „u prvom slučaju reč o *elementima koji ulaze u sastav priče*, a u drugom o *rasporedu iliti sklopu tih elemenata u priči*“¹⁾. Označavajući priču kao „fabulu“ a zaplet kao „siže“, B. V. Tomaševski uglavnom sledi Aristotela: „Fabulom se naziva skup međusobno povezanih događaja o kojima se u delu saopštava. Nasuprot fabuli je siže: isti događaji, ali s obzirom na način na koji su izloženi, u onom poretku u kome su oni saopšteni u delu, u onoj vezi u kojoj su u delu data obaveštenja o njima.“²⁾

Iz ovakvih razmatranja može se zaključiti da je bitna karakteristika priče „hronološko aranžiranje sukcesije događaja i utvrđivanje nepromenljivog načina prostiranja događaja u vremenu“³⁾. Za razliku od toga, zaplet podrazumeva prvenstveno kauzalnost, ili uspostavljanje uzročno-posledičnih veza između

1) Mirjana Miočinović, *Drama kao književni rod u svetlosti Aristotelove „Poetike“*, Književna kritika, Godina XVIII, 4, Beograd, jul–avgust 1987, 52.

2) Citat preuzet iz: Jurij Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd 1976, 303.

3) Nebojša Romčević, *Priča, zaplet, kompozicija*, u: *Rane komedije Jovana Sterije Popovića*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad 2004, 195.

događaja, a uključuje i druge vrste strukturalnih relacija, kao što su „segmentacija u faze, prostorno i vremensko grupisanje“⁴⁾. Usled toga se, prema Mike Bal, „zaplet može posmatrati kao rezultat preuređivanja“, pri čemu je materijal priče – događaji i njihovi akteri – sagledan „iz određenog, specifičnog ugla“⁵⁾. Sažimajući na izvestan način pomenute tendencije, Piter Bruks ukazuje na to da „zaplet predstavlja tumačenje priče“, a time i „dinamičnu oblikotvornu silu pripovednog diskursa“⁶⁾

Ako ove načelne postavke primenimo na oblast komedije, možemo reći da komički zaplet predstavlja značenjski poredak u kome elementi nepromenljivog, hronološkog sleda priče bivaju protumačeni iz određenog ugla i na aktivan način preoblikovani posredstvom kauzalnosti i sličnih logičkih operacija – a u cilju prikazivanja komičkog sukoba.

MERILA ZA TIPOVE ZAPLETA: TEMA, TIP I SUKOB

Pri određivanju tipova komičkog zapleta, većina modernih tumača kao da sledi postavku Harija Levina o „dve žile komedije, „podsmevačkoj“ [*ridiculous*] i „šaljivoj“ [*ludicrous*]“⁷⁾. Tipičan primer klasifikacije na tom tragu predstavlja teza Eldera Olsona, koji kao dva glavna tipa komičkog zapleta označava „zaplete ludosti“ [*plots of folly*] i zaplete dovitljivosti“ [*plots of cleverness*]. U prvom tipu, prema Olsonu, „luda ili tupan, podstaknut greškom/zabludom, deluje ispravno ili rđavo“, dok u

4) Nebojša Romčević, *Priča, zaplet, kompozicija*, u: *Rane komedije Jovana Sterije Popovića*, Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad 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.



Iz predstave **Škola za žene**, City Garage Theatre L. A., 2009.

drugom slučaju, „dovrtljivac, posredstvom smišljanja lukavstava, deluje dobro ili rđavo.“⁸⁾

U slučaju Nortropa Fraja, tumačenje tipova komičkog zapleta osetno je složenije i svestranije. Fraj, najpre, polazi od funkcija i ciljeva *nominalnih junaka* (klasične) komedije: „Ono što se najčešće događa je da mladić želi devojkicu, da ispunjenje njegove želje nailazi na izvesne prepreke, obično od strane roditelja, kao i da na kraju komada neki preokret u radnji omogućava junaku da ostvari ono što želi.“⁹⁾ Podjednako, parcijalan stav predstavlja premeštanje

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

9) Nortrop Fraj, *Mit proleća: komedija*, prevela Gorana Raičević, u: *Teorija dramskih žanrova*, izbor, predgovor i redakcija Svetislav Jovanov; Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad 2015, 77.



Iz predstave **Mandragola**, Kairos Italy Theater, N. Y., foto: Paolo Kvadrjani

akcenta na *antagonističke tipove*: „Prepreke junakovoju želji čine tako radnju komedije, a njihovo prevladavanje komičko razrešenje.“¹⁰⁾ Ipak, u daljoj analizi Fraj uspeva da postavi osnovu za rudimentarnu tipologiju zapleta, usmeravajući se na *kriterijum radnje*, to jest komičkog sukoba: „Postoje dva načina razvijanja forme u komediji: jedan je kada se glavni naglasak stavlja na karaktere koji izazivaju smetnju; drugi je kada se naglašavaju scene prepoznavanja i izmirenja. Jedan je opšta tendencija komičke ironije, satire, realizma, i proučavanja manira; drugi je tendencija šekspirovske i drugih tipova romantičke komedije.“¹¹⁾

KUMULACIJA I TRANSFORMACIJA

.....

10) Nortrop Fraj, Navedeno delo. 78.

11) Noretrop Fraj, Navedeno delo, 80.

Međutim, postavljajući u prvi plan svrhu, tačnije komičko razrešenje, Frajevo usmerenje, u krajnjoj liniji antropološko, ipak ostaje u sferi *tipologije radnje*, a ne zapleta *kao njenog sredstva*. Da bi bio uspostavljen relevantan kriterijum tipologije komičkog zapleta, potrebno je učiniti još jedan korak: tačnije, objedinjavanje tematskih, problemskih i karakteroloških elemenata koji su razmotreni u prethodnoj analizi klasične komedije.

Ako se u obzir uzme ova opšta komička perspektiva, pokazaće se da se u sferi klasične komedije izdvajaju dva osnovna tipa zapleta shvaćenog kao *značenjski postupak* (Aristotelov „sklop događaja“). Prvom tipu pripadaju zapleti usredsređeni na „junaka-ometača/smetnju“, tačnije, nosioca mane ili opsesije, čiji mehanizam se sastoji od dva niza postupaka iste vrste, ali različitog usmerenja: najpre, promocije/dominacije pomenutog „junaka-ometača“, a potom njegovog raskrinkavanja/prevaspitanja. Ovakav tip, čije reprezentativne primere uočavamo u Aristofanovim *Osama*, Menandrovom *Namćoru* i Molijerovim delima *Tvrđica* i *Škola za žene*, možemo označiti kao *kumulativni zaplet*.

S druge strane, postoje zapleti koji realizuju radnju usmerenu ne na „likove-ometače“, nego prvenstveno na *unutrašnja iskušenja* s kojima se suočavaju protagonisti: tačnije, na putanju od samoobmane do samospoznaje. Reprezentativne primere ovog, *transformativnog zapleta*, predstavljaju Šekspirove komedije „zelenog sveta“ kao što su *Kako vam drago*, *Bogojavljenjska noć* i *Snoviđenje u noć ivanjsku* (o čemu svedoči i njihova trodelna shema „isključenje-pročišćenje-obnova“), ali se u njih mogu svrstati i komička ostvarenja Makijavelija, Goldonija i Bomaršea.

Piše > Mina Milošević

Motiv ženskog prijateljstva u savremenoj srpskoj drami (3)

Motiv ženskog prijateljstva u komadu „Kako je dobro videti te opet (Moja ti)“ Olge Dimitrijević

O KOMADU KAKO JE DOBRO VIDETI TE OPET OLGE DIMITRIJEVIĆ

Komad *Kako je dobro videti te opet* Olge Dimitrijević objavljen je 2016, kada je osvojio Sterijinu nagradu na konkursu za originalni domaći dramski tekst. Međutim, dan pred premijeru na Sterijinom pozorju, u koprodukciji Sterijinog pozorja i Ateljea 212 i u režiji Aleksandre Milavić Dejvis, došlo je do promene naziva predstave u *Moja ti*, budući da je Hrvatsko društvo skladatelja zbog autorskih prava zabranilo korišćenje stiha iz pesme Novih fosila *Za dobra stara vremena*. Novi naziv *Moja ti* odabran je po prethodno objavljenoj knjizi Jasne Žmak, kolegice i prijateljice Olge Dimitrijević, „u duhu jugoslovenstva, ženskog prijateljstva i solidarnosti, što su uostalom i vrednosti koje propagira sam komad, a i mi pokušavamo da ih se držimo u našim životima“, kako je rekla Dimitrijević.



Radnja komada počinje kada protagonistkinja Dragica, žena u osamdesetima, ostane bez svoje dugogodišnje partnerke Ivane, bivše partizanke, sa kojom je živela pedeset godina. U šetnji gradom posle groblja nailazi na svoju staru prijateljicu Ružu, koju nije videla decenijama, a koja je takođe udovica. Preko Ruže, Dragica upoznaje njenu komšinicu Zagorku, njihovu vršnjakinju, i njih tri ubrzo postaju grupa prijateljica koje dele najintimnija osećanja, probleme i borbu sa spoljnim, patrijarhalnim i kapitalističkim faktorima koje čine: Zagorkina porodica koja je zaključava u kuću, tretira kao dete i eksploatiše njen rad, investitori koji nameravaju da sruše Ružinu kuću jer im stoji na putu kao prepreka u izgradnji novog objekta i Ivanin sin, koji želi da otme Dragičin i Ivanin stan, koji je Ivana Dragici ostavila ugovorom o doživotnom izdržavanju, što je predstavljalo alternativu za bračno nasledstvo, budući da brak nisu zakonski mogle da sklope. Ohrabrene pojavom Ivaninog duha, tri drugarice udruženim snagama prevazilaze sve ove prepreke, dobijaju Dragičin stan i u njega se sve tri useljavaju, budući da je Ruža dobila obaveštenje o rušenju, a da je Zagorka napustila svoju nasilničku porodicu.

Ovaj komad ukršta elemente realizma i epskog pozorišta: on koristi epske tehnike, poput korišćenja didaskalija i monologa da glumci kao naratori ispričaju priču publici, van svog lika; s druge strane – on se obilato služi svim realističkim sredstvima, od preciznog opisa autentičnosti prostora u kome se radnja dešava i psihološke uverljivosti i utemeljenosti karaktera, do fine simbolike proizišle metonimijom direktno iz znakova inherentih radnji.

Ovo je, dakle, kako je i sama autorka rekla „komad o jugoslovenstvu, ženskom prijateljstvu i solidarnosti“, te predstavlja dosad najprecizniji primer tematizovanja ženskog prijateljstva u srpskoj drami. U analizi ćemo se posvetiti odnosu između Dragice, Ruže i Zagorke, razvoju njihovih likova i osnažujućem efektu koje žensko prijateljstvo ima na njih, ali i o simbolici koju one i njihovo prijateljstvo predstavljaju na širem značenjskom planu.

ŽENSKO PRIJATELJSTVO: DRAGICA, RUŽA, ZAGORKA

Prijateljstvo Dragice, Ruže i Zagorke u potpunosti je u fokusu zapleta drame *Kako je dobro videti te opet*. Zaplet počinje Dragičinim i Ružinim susretom, kulminira njihovim udruživanjem sa Zagorkom i završava se njihovom zajedničkom pobedom protiv antagoniste – patrijarhata i kapitalizma, otelotvorenog u liku Ivaninog sina.

Na putu Dragičine zakonske borbe za njen i Ivanin stan, Ruža i Zagorka pojavljuju se kao saveznice. Ruža pruža Dragici emotivnu podršku i ohrabruje je, dok Zagorka čak lično posećuje i vrši pritisak na pisara Lukića, sina svog bivšeg kolege pravnika, koji je umešan u ovaj zakonski proces. Lukić je bio podmićen da sakrije papir koji dokazuje da je Ivana bila mentalno stabilna dok je potpisivala ugovor o doživotnom izdržavanju sa Dragicom, i zbog nedostatka tog dokumenta Dragica nije mogla da nasledi stan. Pod Zagorkinom pretnjom on pronalazi dokument. Uz posetu Ivaninog duha, koji lično proteruje Ivaninog sina iz stana, žene slave zajedničku pobeđu.

Ipak, iako su Ruža i Zagorka Dragičine saveznice, one su jednako prisutne u drami kao i Dragica, i po scenskoj prisutnosti (gotovo sve vreme su sve tri na sceni), i po razvijenosti njihovih likova i ličnih problema sa kojima se suočavaju. Ruža se suočava sa izvršiteljima koji je izbacuju iz kuće da bi je rušili, a Zagorka sa svojom porodicom koja je tretira kroz kontrolu, nepoštovanje i izrabljivanje. Dakle, sudbine svih ovih žena u fokusu su drame ravnopravno, s izuzetkom Dragičine priče, koja ima još jedan nivo težine, jer se ipak suočava sa gubitkom partnerke i proživljava razrešenje svog ljubavnog zapleta opraštanjem sa Ivaninim duhom.

Junakinje su izrazito psihološki razvijene i uverljive i po svojim osobinama su u kontrastu jedna sa drugom, što izaziva komički efekat. Dragica je romantična lezbejka, pomalo povučena, nežna, inteligentna, dok je Zagorka „nezgodan igrač u penziji“

(Dimitrijević 2016: 162)¹⁾, otresita, prkosna, ponosna, namćorasta, važna, harambaša, voli da se dokazuje i da bude u centru pažnje, a s druge strane, pokorna pred svojim sinom. Ruža (kako je autorka opisuje: „dobra vila“) između njih dve balansira, pokušavajući da zaštiti Dragicu od Zagorkine nepromišljenosti, brzopletosti i otresitosti, a Zagorki da približi Dragicu kao nekog posebno osetljivog. Ruža je, inače, Hrvatica koja se udala za (sada pokojnog) Srbina, te joj se i u govoru mešaju dva dijalekta između kojih posreduje, kao između Dragice i Zagorke.

Na jednoj ravni tumačenja, sa sve duhom partizanke Ivane, i sa naslovnim hitom Novih Fosila, koji posredno izaziva jugonostalgiju, udruživanje ove tri junakinje možemo shvatiti kao ponovno udruživanje Jugoslavije, o kojoj one i same vrlo često sa nostalgijom pričaju:

„**DRAGICA:** Sećanje na radne akcije. Sećanja na dodele stanova. Sećanja na Knez Mihajlovu zakrčenu automobilima. Na godišnje odmone u odmaralištima preduzeća. Arape i crnce koji su govorili srpskohrvatski, policijske racije kad im vreme nije, trapave prve televizore i drugačije akcentovanje i stil glume u filmovima“ (Dimitrijević 2016: 163).

Dragičin lik zaključuje: „Mi smo žive arhive socijalizma“ (Dimitrijević 2016: 164). U svojoj borbi za sopstvenu socijalnu pravdu i pravo na dom, kroz solidarnost, to i dokazuju.

U ovom komadu takođe je posredi grupno prijateljstvo, pri čemu između Dragice i Ruže postoji čvrsta dugogodišnja, stara prijateljska veza (kojoj je i posvećen naslov drame i scene susreta između ove dve prijateljice – Kako je dobro videti te opet), a između Ruže i Zagorke takođe postoji višegodišnja stabilna veza i svakodnevna komunikacija (Ruža o Zagorki kaže

Dragici: „Da je nema, teže bi mi bilo.“ (Dimitrijević 2016: 184)).

Bliskost koju obe imaju sa Ružom omogućila je i Dragici i Zagorki da se zbliže prilikom zajedničkih ritualnih druženja u vidu ispijanja kafa, ali još više u avanturama kroz koje zajedno prolaze kao tri musketara – zajednički odlazak na groblje, iliti „desant na groblje“, kako autorka duhovito naziva Zagorkinu i Ružinu potragu za Dragicom, potom susret sa Ivaninim duhom, odlazak na sud i srećno slavlje povodom useljenja u Dragičin stan, i poslednji sukob sa Ivaninim sinom. Pri svakom susretu, tri junakinje razgovaraju o svom osećanju života, uspomenu, ljubavima, ali isto tako i o konkretnim problemima za koje nalaze zajednička rešenja. Njihovi razgovori izrazito uspešno prolaze Bekdel test.²⁾

Rouz i Rouds (1987: 234)³⁾ dokazale su da su heteroseksualnim ženama feminističke orijentacije ženska prijateljstva značajnija nego nefeministkinjama, ali i lezbejkama, koje su više orijentisane ka provođenju vremena sa svojim partnerkama, budući da su im one često ujedno i najbolje prijateljice. Međutim, u ovoj drami izgleda kao da Dragičina homoseksualnost pozitivno doprinosi njihovom grupnom prijateljstvu, budući da zbog toga manje razgovaraju o muškarcima

2) Bekdel test predstavlja sredstvo merenja adekvatne reprezentacije žena na filmu (mada ćemo ga u ovom istraživanju primeniti na dramski tekst). Test nosi ime po Alison Bekdel (Alison Bechdel), strip autorki koja je prva postavila set pravila za meru reprezentacije žena na filmu, u svom stripu Lezbejke kojih se treba paziti (*Dykes to Watch Out For*). Pitanja na Bekdel testu su: 1) da li u filmu postoje bar dva ženska lika; 2) da li ta dva ženska lika razgovaraju jedan sa drugim; 3) da li ta dva ženska lika razgovaraju jedan sa drugim o nečemu drugom, osim o muškarcima.

Wilson, Sarah. COLUMN: Bechdel Rule still applies to portrayal of women in films. OU Daily, link:

https://www.oudaily.com/L_and_a/arts_and_entertainment/column-bechdel-rule-still-applies-to-portrayal-of-women-in/article_d3dc6a7d-8fcb-589c-885a-649fe33db5e1.html

datum poslednjeg pristupanja: 5. 11. 2022, 19.10 č.

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.

1) Dimitrijević, Olga, *Kako je dobro videti te opet u Drame*. Srpska čitaonica Iriq, 2016.

Iz predstave **Moja ti**, foto: Igor Mandić



i njihovi svetovi su manje androcentrični i fokusirani na druge zajedničke teme i iskustva koja ih povezuju. S druge strane, njihovo nerazgovaranje o muškarcima može se pripisati u velikoj meri i njihovim godinama, u kojima veze sa muškarcima više nisu glavna tema.

Zanimljiva je činjenica da se Dragica, pre susreta sa Ružom, a nakon Ivanine smrti, suočavala sa sopstvenom usamljenošću, a da i sama Ruža kaže kako ne zna kako bi podnosila samoću nakon smrti svog supruga i odlaska sina, da nije njene komšinice Zagorke. Ženska prijateljstva se tako u ovoj drami pokazuju kao lek za usamljenost, ali i kao način na koji junakinje, a posebno Dragica, prevazilaze sopstvenu kozavisnost od partnerskih odnosa (što bi moglo da ukazuje na to da pitanje zavisnosti od partnera/partnerke nije nužno

vezano za seksualnu orijentaciju). Njihov odnos je zato vrlo zdrav za njih, a pored toga i izrazito osnažujuć, budući da svaku od njih pokreće da donese važne promene u svom životu i služi kao mreža podrške pri suočavanju sa životnim nedaćama i problemima.

Prijateljstvo između Dragice, Ruže i Zagorke predstavlja jedan izrazito siguran prostor, što se dokazuje već samom činjenicom da se Dragica osećala dovoljno sigurno da se autuje kao lezbejka svojim drugaricama.

Emancipacija junakinja nastaje kroz proces njihovog udruživanja: žensko prijateljstvo daje Dragici snagu da se suprotstavi Ivaninom sinu i zakonski izbori za svoja prava na korišćenje Ivaninog stana, a Zagorki da napusti svoju porodicu koja je kontroliše. Dragica od pomalo uplašene žene koja ne veruje u sebe i u

svoja prava postaje samouverenija, a Zagorka uspeva da pokaže oštrinu tamo gde treba (svojoj porodici), a da prema svojim prijateljicama bude mekša i više podržavajuća.

Ruža je od samog početka komada emancipovana, što se vidi u otvorenosti njenog pogleda na svet: kad se Dragica autuje njoj i Zagorki, Zagorka prvo prolazi kroz fazu čuđenja i šoka, dok Ruža odmah prihvata i pruža razumevanje i podršku Dragici; osim toga, uvek je strpljiva u razgovorima sa svojim prijateljicama, i pored usamljenosti s kojom se suočavala nakon gubitka muža, ona uspešno vodi samački život udovice. Ipak, prijateljstvo sa Dragicom i Zagorkom joj izrazito znači, a na kraju putem njega dobija i mesto za stanovanje nakon gubitka doma.

Ipak, sve tri junakinje su u velikoj meri emancipovane i pre početka radnje, a zasluge za to pripisuju se njihovom obrazovanju stečenom u vreme socijalizma i partizanstvu:

„**DRAGICA:** Mi smo žive arhive socijalizma i svi čekaju da umremo da bi i sećanje umrlo zajedno sa nama“ (Dimitrijević 2016: 164).

„**DRAGICA:** Mi smo gradile socijalizam kako tako i to je naš najveći greh.“

Njihova socijalistička orijentacija u današnjem vremenu itekako predstavlja otpor političkom sistemu, a „četa ludih baba“ (Dimitrijević 2016: 213) predstavlja ozbiljan trn u oku pohlepnim kapitalističkim antagonistima ove drame.

Primer njihovog udruživanja i borbe za pravo na dom, ali i za poštovanje starih, kao i primer prihvatanja homoseksualnosti, podstiču publiku da i sama učestvuje u ovim borbama. Jovanov (2016: 261)⁴ tako, govoreći o drugoj pojavi Ivaninog duha, koji isteruje Ivaninog sina napolje, „da se više nikad ne vrati“, kaže da ona sugeriše krhku, privremenu, ali ipak evidentnu pobjedu boljih „svetova“.

„A bez takvih malih pobjeda mi svi zaista, da parafraziram autorku, možemo da se nosimo u p... materinu“ (Jovanov 2016: 261).

ULOGA POETIKE AUTORKE U SLIKANJU OVOG MOTIVA

Olga Dimitrijević poznata je po upotrebi epskih dramskih tehnika koje kombinuje sa melodramom, čija je osnova nostalgija i folk melos. Sva ova sredstva prisutna su i u komadu *Kako je dobro videti te opet*. Tu su i autorkine gotovo uvek pristune teme: lezbejska ljubav, žensko prijateljstvo, socijalizam i revolucija.

Motiv ženskog prijateljstva u komadima Olge Dimitrijević prisutniji je nego u komadima Tanje Šljivar i Maje Pelević. U već pomenutim predstavama *Svet bez žena* i *Sloboda je najskuplja kapitalistička reč* Dimitrijević se sa Majom Pelević kroz analizu njihovog sopstvenog prijateljskog i kolegijalnog odnosa kritički bavi ženskim radnim pravima u pozorišnoj industriji.

U drami *Radnici umiru pevajući* javlja se odnos empatije i poverenja između Milice, pevačice, ljubavnice tajkuna i „hohštaplera“ Aleksića, a ćerke Zorana, radnika koji je u štrajku sebi odsekao prst, i Danice, Zoranove ljubavi iz mladosti koja se udala za drugoga. Danica je brižna prema Milici, uprkos činjenici da je većina grada ogovara zbog njenog izgleda, statusa i ljubavnika. Ovaj odnos je ipak po prirodi bliži odnosu majke i ćerke, i zbog godina junakinja, i zbog istorije između Danice i Miličinog oca.

Izrazito upečatljiv odnos ženskog prijateljstva, pomešan sa homoseksualnošću, javlja se u autorkinoj prvoj objavljenoj i igranoj drami – *Internat*, koja govori o vrlo intenzivnom, bliskom i transformišućem prijateljstvu između Ane i Milke, dve srednjoškolke u internatu Mlekarske škole. Surovim okruženjem malograđanske antagonističke sredine Dimitrijević će se kasnije baviti u *Narodnoj drami*, kao i muškim likovima koji su od strane junakinja percipirani kao glupi i gadni, prvenstveno zbog seksualnog nasilja koje nad njima sprovode (Petar siluje Milku u školskom

4) Jovanov, Svetislav, *Ko se boji Brehta još* u Dimitrijević, Olga, *Drame*. Izdavačka kuća Irig, 2016.

toaletu, a Miloš deli video-snimak njegovog i Aninog seksualnog čina sa Petrom, koji deli taj snimak sa ostatkom škole i šire javnosti).

Uprkos sukobima između Milke i Ane i ljubomore koju osećaju prema momcima, Ana prema Milkinom i Milka prema Aninom, jedino između njih dve postoji autentična bliskost u svetu *Internata*. U drami su i te kako prisutni elementi lezbejske želje, koji se ogledaju u ljubomori junakinja, ali i u detaljima u kojima jedna drugoj prepričavaju svoje seksualne odnose, gde sam erotski način prepričavanja, erotskiji nego sam čin seksa koji su imale sa svojim momcima, ukazuje na seksualnu želju između njih dve. Međutim, njihov seksualni odnos ili veza nikada se ne realizuju i njihov odnos ostaje na nivou prijateljstva.

U *Narodnoj drami* prisutan je motiv ženskog prijateljstva i u varijetetskom obliku toksičnog prijateljstva, između Anke i Hora Ankinih drugarica, ali i u pravom prijateljstvu koje se javlja između ljubavnica – Anke i Branke, koje su na neki način zrelija, odraslija verzija Ane i Milke, koje su u *Internatu* bile „samo drugarice“, a sada su ljubavnice. Hor Ankinih drugarica ima funkciju da pojačava patrijarhalni pritisak na Anku, koja ne želi da se uda za Milana, muškarca kog njena porodica pokušava da joj nametne, slično kao što to čine Problematična i Zrela u komadu *Pomorandžina kora* Maje Pelević. Ankinе drugarice Anki govore da je oduvek bila „čudna“, „na svoju stranu“, „terala kontru“ jer je „gledala u stranu a ne u momke“ („I mi ti ovo govorimo za tvoje dobro! / Tebe Anka / Tebe ne krasi majčinska lepota / Kao sve nas / Ne krasi te... / Udaj se!“ (Hor u *Narodnoj drami*, Dimitrijević 2016: 80⁵¹)).

S druge strane, između seoske kafanske pevačice, Branke, i Anke rađa se romansa, ali i čvrsto prijateljstvo – Branka pomaže Anki da napuste selo, odu u grad i žive zajedno u ljubavi. Njihovu sreću pokvari Miloš, Ankin otac, koji vrši pritisak na Anku da se vrati svom mužu. Kada Branka poseti Anku godinama kasnije, jasno

je da njihova ljubav uprkos vremenu i razdvojenosti nije izbledela, i da je predstavljala trenutak svetlosti u njihovim mračnim životima i u opštem mraku vremena u kome žive. Simbolično, u sceni u kojoj se Anka i Branka prvi put poljube, u mračnoj seoskoj noći, sreću se ispod ulične svetiljke, „elektrikom koju su instalirali komunisti pre pedeset godina“ (Dimitrijević 2016: 105). Tako se ženska ljubav i socijalizam u radu Olge Dimitrijević ponovo dokazuju kao sredstvo borbe protiv mraka patrijarhalnog poretka.

U drami *Ja često sanjam revoluciju* prisutno je prijateljstvo, udruživanje i ženska solidarnost između tri potpuno različite žene, iz različitih svetova, koje su spojile želja za oslobođenjem od patrijarhata i ljubav prema revoluciji. Jelena, žena bogatog narcističnog biznismena koji je otvoreno vara, sprijateljuje se najpre sa Vukicom, TV voditeljkom na nacionalnoj televiziji koja je dobila otkaz jer je odbrusila premijeru usred prenosa. Nakon što Vukica odbije udvaranje Jeleninog muža, Jelena odluči da se sprijatelji sa njom. Između njih postoji nagoveštaj lezbejske želje, za koju u tekstu ostaje nedefinisano da li se dogodila ili ne. Njih dve se udružuju sa Jeleninom čistačicom Canom, koja je žrtva nasilja u porodici.

Nakon što Cana ubije svog muža, pošto ju je ponovo tukao, tri žene se pridružuju masi ljudi koja kroz celu dramu protestuje i same postaju revolucionarke kada Jelena ubije svog muža. Njima trima pridružuje se i autorkin glas koji govori o sopstvenom pogledu na revoluciju i žensku solidarnost. Revolucija o kojoj se u drami govori pre svega je komunistička, međutim, borba protiv patrijarhata je njen neizostavni deo. To je, zapravo, revolucionarna borba protiv kapitalističkog patrijarhata.

U *Drami o kraju sveta* autorka nastavlja da se bavi revolucionarnim narativom. Pored borbe protiv kapitalizma i patrijarhata, u ovoj drami centralno mesto zauzima tema ekologije. Radnja se dešava u bliskoj budućnosti, ali u znatno autoritarnijem državnom uređenju. Junakinja je Vera, aktivistkinja koja je uhapšena i osuđena na smrt zbog aktivističkog čina

51) Dimitrijević, Olga, *Narodna drama u Drame*. Srpska čitaonica Irig, 2016.

odbrane drveta koje su vlasti htele da poseku. U fokusu drame je prijateljstvo između nje i Ljubice, udate žene koja nije toliko hrabra kao Vera, ali je voli, divi joj se i može se reći da je zaljubljena u nju (u drami se eksplicitno kaže da su mogle biti „prijateljice ili nešto više“). Vera i Ljubica su potpuni pandan Antigone i Ismene iz Sofoklove Antigone, jedna – odvažna i hrabra, koja srlja u smrt zbog svojih ideala, a druga uplašena, ponizna, prizemna, ali privržena prvom.

U dramskom monologu *Stani da se pozdravimo* takođe se susrećemo sa isprepletanom motivom ženskog prijateljstva i lezbejske romanse, budući da se radi o odnosu između dve prijateljice između kojih postoji i osećanje snažne povezanosti i privlačnosti, ali koliko je do realizacije njihove afere došlo možemo samo da nagađamo na osnovu detalja koje naratorka iznosi.

Motiv lezbejske romanse, iako je prisutan u komadu *Kako je dobro videti te opet*, za razliku od većine ostalih autorkinih radova, ovde se javlja odvojeno od motiva ženskog prijateljstva, budući da, iako je protagonistkinja Dragica lezbejka, i iako se upoznajemo sa odnosom nje i njene pokojne partnerke Ivane, u fokusu komada je žensko prijateljstvo između nje i njenih heteroseksualnih drugarica – Ruže i Zagorke. Ipak, čini se da potpuna posvećenost žene drugoj ženi kao motiv pozitivno utiče na generalnu reprezentaciju ženskih likova u dramama. Odjednom, kada je jasno da se njihove sudbine ne vrte zaista oko muškaraca, već oko njihovih sopstvenih borbi, one dolaze u prvi plan u jednom potpuno drugačijem svetlu, mnogo kompleksnije i autentičnije nego što smo navikli da ih vidamo u vekovima dramaturgije i decenijama kinematografije u kojima je dominirala reprezentacija žene kao funkcije.

Ovo se prvenstveno odražava u jednom novom pogledu na žensko telo koje, iako je predmet ljubavi, nije predmet objektivizacije. Ženskim telom Dimitrijević se bavila i u svojoj master tezi na temu *Telo narodne pevačice na srpskoj estradi: konstrukcija nacionalnih identiteta posle 2000*.



Iz predstave **Moja ti**, foto: Igor Mandić

U svojim dramama vrlo često koristi motiv narodne pevačice (Milica Mici u *Radnici umiru pevajući*, Branka u *Narodnoj drami*, Lepa Brena u *Lepa Brena prodžektu*), i svaki put uspeva da ove likove predstavi celovito, neobjektivizovano i sa poštovanjem. Ženskim telom bavi se u određenoj meri i u komadu *Kako je dobro videti te opet*, i to staračkim ženskim telom, koje destigmatizuje kroz Dragičin monolog:

„**DRAGICA:** Da li ste primetili, vi mladi, kako vas uče da vam stari budu gadni. To je zapravo ono gadno. Uče te da je gadno kada te stara tetka ujna strina neki

rod poljubi u obraz a ti poturaš kosu a malo ti je gadna i kosa. Pa onda vidiš bore, i oči, one se gase, pa sedo sedo sedo. Seda dlaka ima različitu teksturu, starački mladeži te plaše, i kvrgavi prsti isto. Onda pogurenost. Štapovi. Srkanje i mljackanje, stari ljudi u porodici uvek srču i mljackaju. Čak iako ne rade to kao da rade. Valjda zbog zuba“ (Dimitrijević 2016: 213).

Ovaj monolog završava se udruživanjem Zagorke, Dragice i Ruže koje kažu: „Nama je sad malo dosta“ i zatim pevaju sopstvenu verziju partizanske pesme Po šumama i gorama:

„Po šumama i gorama
Naše zemlje ponosne
Idu čete ludih baba
Slavu borbe pronose“
(Dimitrijević 2016: 213).

Možemo zaključiti da zdravo žensko prijateljstvo u ovoj drami potpomaže prihvatanje sopstvenog ženskog tela od strane junakinja, takvo kakvo jeste, za razliku od toksičnog prijateljstva kakvo srećemo u *Pomorandžinoj kori* Maje Pelević, gde junakinje jedna drugoj još više pogoršavaju odnos prema sopstvenom telu kroz uvrede, netražene savete i kritike iz vizure patrijarhata.

Motiv socijalizma prisutan je u ovom komadu i u znatnoj meri doprinosi slikanju motiva ženskog prijateljstva, ili, možda čak možemo da kažemo da se žensko prijateljstvo u ovom komadu koristi kao sredstvo kojim se publici približava motiv socijalizma. Motiv socijalizma javlja se zajedno sa motivom nostalgije, te je sentiment koji Dragica oseća povodom gubitka svoje partizanke Ivane isti sentiment koji ona, a i druge junakinje, osećaju prema gubitku Jugoslavije:

„**RUŽA:** Da je naša Partija ostala do sada bi to bilo sve rešeno!“ (Dimitrijević 2016: 197)).

Socijalizam daje osnovu njihovom prijateljstvu, koje je zasnovano na istim vrednostima i pogledima na svet, dok je princip solidarnosti ono što pokreće njihovu

prijateljsku dinamiku. Osim toga, borba za pravdu i pravo na dom je upravo ono što ih udružuje u akciji – sve tri zajedno se upućuju u zakonsku borbu za Dragičin stan. Jedna ovakva mala, konkretna, legalistička borba nije isto što i grandiozna komunistička revolucija o kojoj junakinje pevaju i razgovaraju, ali jeste jedna pobeda pravde i primer borbe za bolje društvo. Upravo činjenica da se radi o „maloj“ individualnoj borbi omogućava ovom komadu da bude komedija, za razliku od *Drame o kraju sveta* koja je velika revolucionarna distopijska tragedija.

Pomenuti motiv nostalgije gotovo uvek javlja se kroz pesmu, a te pesme su često parafraze već postojećih pesama (partizanskih, folk, u ovom komadu češće pop) koje u ovoj drami junakinje pretežno pevaju zajedno. Tako se one u svojoj nostalgiji udružuju kroz pevanje. Pevaju kada se prisećaju prošlosti, ali i kada idu u borbu i kada slave pobeđu. Pevanje je, dakle, jedan od ključnih rituala njihovog prijateljstva koje istrajava kroz sve avanture kroz koje prolaze. Zanimljivo je da u ovoj drami junakinje prolaze kroz više avanturističnih situacija nego ustaljenih rituala (poput stereotipnih redovnih odlazaka u salon lepote junakinja iz *Pomorandžine kore*). Na osnovu ovoga možemo zaključiti da to što se junakinje druže u različitim situacijama govori o autentičnosti njihovog prijateljstva.

Melodramski tonalitet kao odlika poetike Olge Dimitrijević utiče na to da ovo prijateljstvo i junakinje osetimo sa potpunom empatijom i da navijamo za njih protiv jasno postavljenih i jednodimenzionalnih antagonista. S druge strane, njeno korišćenje tekovina epskog pozorišta pomaže da sagledamo antagonističke izvršiteljsko-investitorske koruptivne sile ogoljene, da racionalizujemo socijalni položaj junakinja i da uvidimo da su one u pravu, ne samo zato što empatišemo sa njima, već da je društvo građeno na pravdi i solidarnosti jedino ispravno postavljeno društvo.

ESEJ „SCENE“

scena

Piše > Nebojša Bradić

Monolog je pogrešno ime

„Mogu uzeti bilo koji prazan prostor i nazvati ga otvorenom pozornicom. Čovek korača kroz ovaj prazan prostor dok ga neko drugi posmatra i to je sve što je potrebno za nastanak jednog pozorišnog događaja.“

Piter Bruk, *Prazan prostor*

Čak i najpametnija, najpažljivija, najbudnija ljudska bića žive u simulakrumu, njihovoj sopstvenoj aproksimaciji stvarnosti. Svet je jedinstven za svakog od nas zato što svako izmišlja vlastiti prostor. Prostor je subjektivan tako da mi u njemu možemo da vidimo i stvari koje se tamo ne nalaze. Zato nam se na aerodromu može dogoditi da u tuđem turističkom rancu naslutimo bombu koju nosi terorista. To, naravno, nije istina. Mi samo stvaramo svet koji vidimo, a ponekad je ono što zamislimo sasvim daleko od stvarnosti.

Immanuel Kant je sugerisao da mi doživljavamo stvarnost kao da gledamo kroz zelene naočari. Ako ste tokom kompletnog svog života nosili zelene

naočari i ne znate ništa drugo, tada ćete biti uvereni da je ceo svet zelen. Naše razumevanje stvarnosti potpuno je subjektivno i može biti veoma teško da se naša percepcija stvarnosti raspetlja od objektivnih činjenica. Najbolje što možemo da uradimo je da budemo oprezni prema svojim zelenim naočarima i da nikada ne formiramo zaključke da je naš pogled na stvari objektivn. Ja stvaram realnost najbolje što umem, tako što nesavršeno procesuiram informaciju koju dobijam posredstvom svojih čula.

Kada glumac ulazi u cipele svog lika, on ne prelazi iz stvarnosti u nestvarnost. Najvažnije, on ne prelazi iz istine u laž. U pozorištu ne postoji svet istine i laži. Svet pozorišta je, dabome, izmišljen. Ali, tako je i sa svetom koji glumac vidi na putu ka pozorištu. Mi šminkamo svet koji gledamo. Ponekad to činimo prilično verno. Ponekad, međutim, manje uspelo. Kada glumac glumi, on menja jednu fikciju drugom.

Gluma ne podrazumeva transformaciju u drugu osobu. To je, naravno, nemoguće. Ali ono što glumac može, je da *zameni prostor* sa likom koji tumači. Glumac,

naime, izlazi iz prostora vlastitog svakodnevnog života i ulazi u prostor lika. To je najdalje što glumac može da postigne u transformaciji.

Gde i kako onda glumac treba da započne ovaj proces?

Dobar momenat je posmatranje nekih fizičkih objekata kroz zelene naočari lika kojeg će da igra. On bi trebalo samo da obrati pažnju na objekte koji mogu biti korisni i koji će mu dati najviše energije kako bi omogućio da scena eksplodira u život. To će biti objekti koji su bremeniti problemima.

Pošto je svaka gluma samo reagovanje, iz toga proizilazi da mi govorimo samo da bismo odgovorili. Sve što kažemo deo je razgovora. Mi nikada ne govorimo zbog samog govora. To je očigledno kada govorimo nekom drugom. Ali, mi se, takođe, raspravljamo sami sa sobom. Poenta je da mi nikada nemamo solo konverzacije. Monolog je, dakle, pogrešno ime. Mi uvek tražimo nekoga s kim bismo razgovarali, zato što nam je potreban neko ko bi nas pokretao, čak i ako je taj neko – mi sami.

Ako pozovete vatrogasce da biste im saopštili „kuća je u plamenu“, vaše reči zapravo samo označavaju da kuća gori. Funkcija reči je zapravo da pozovu vatrogasnu brigadu od koje očekujemo da nešto učini s vatrom. Reči nisu tu da bi samo opisale dramatičan događaj. U ovakvom trenutku vama je u stvari potrebno nešto drugo. Ako vatrogasna kola ne budu prispela, nastaće užas. Kad govorimo, mi uvek želimo nešto zauzvrat, čak i ako je to tek mig, ili bljesak konekcije u oku druge osobe.

Publika je u prostoru s glumcem, i zašto da se ne upotrebi ta fantastična slobodna energija? Postoje dve vrste publike. Jedna, koju glumac vidi, i druga, koju gleda lik koga glumac igra. Kada se glumac zagleda u publiku, on vidi svoju verziju prostora. On može da vidi kritičara u petom redu partera, on zna da mu porodica sedi negde na balkonu i može da vidi nekog u prvim redovima kako kucka poruku na telefonu. Ali,

glumac ne sme da gleda svoj prostor. On mora da vidi prostor lika kojeg igra. A ono što taj lik vidi nešto je sasvim različito.

Glumac, dakle, mora da vidi gledaoce kroz zelene naočari lika kojeg igra. Pošto je podsticajno pronaći opasnost u prostoru, za njega je korisno da vidi mogući nagoveštaj kritike u očima publike. Da bi uspostavio dijalog, on mora da vidi da se publika na neki način ne slaže s njim. Suštinski, važna je činjenica da je publika s druge strane „rampe“, u gledalištu, i da lik može da je vidi. Zadatak glumca je da ovu situaciju racionalizuje na način na koji to želi.

Možda će glumac pomisliti da se kritičari nalaze unutar glave lika koji tumači, i da im je namera da sude o onome što lik radi. Možda će glumac gledaoce zamisliti kao drugu stranu ličnosti lika, onaj deo s kojim se lik sukobljava. Ko su zapravo ti posmatrači zavisice od mašte glumca, ali jedina stvar koju on nikada ne treba da uradi je da „izbriše“ ove posmatrače iz prostora, da poništi njihovo prisustvo. Glumac mora da postavi lik koji igra u konflikt sa gledalištem. Ako to ne učini, on uopšte neće biti sposoban da govori. Glumac mora da strahuje od najgoreg suda u očima onih koji ga iz sale gledaju. Sud mora popraviti; za podršku se mora boriti.

Kada glumac koji igra Falstafa govori publici, on to može da radi na osnovu pretpostavke da bi svi želeli da budu kao ovaj pametni i nemoralni vitez. Monolozi i govor u stranu traže jasno definisan odnos između lika i publike. Kada se sluškinja u komediji okrene napred i publici komentariše radnju, ona to čini imajući u vidu da se u publici nalaze sluškinje koje su manji eksperti od nje. Ričard III se obraća studentima – tiranima sa kojima deli uvid majstora. Hamlet pretpostavlja da njegova publika ima onu filozofsku žeđ koja od njih traži da naprave isto putovanje kao i on sam. U svakom slučaju, glumcu mora biti jasno kome se obraća i šta želi od publike.

Zamislimo da glumica priprema ulogu Ledi Magbet u Šekspirovom *Magbetu*. Ona dolazi na scenu da

bi pročitala Magbetovo pismo u kojem je muž izveštava o proročanstvu veštica, a po kome će on postati kralj Škotske. Glasnik koji joj je doneo pismo saopšava joj da se Magbet vraća iz rata, a da će kralj Dankan i njegova svita provesti noć u Magbetovom dvoru. Ledi Magbet ima malo vremena da priredi najveću kućnu zabavu u svom životu.

Ono što ona radi u ovoj sceni nije oblikovanje akcije koja dolazi negde iz dubine bića. Njen je glavni napor da uveri publiku i sebe da je ona neukrotiva, neumoljiva snaga, nesputana onim što sama imenuje kao „ženska“ nežnost. Ledi Magbet saopštava divlje, ekstravagantne misli kao što su:

„O, dođite, vi duhovi, što pravac
Mislina ubilačkim dajete,
Pa mene pola moga lišite
I svirepošću najstrašnjom
Svu me od glave do pete ispunite“.

Zvono zdravog razuma počinje, međutim, bučno da zvoni u glavi glumice. Trebalo bi da primetimo kada neko, ničim izazvano, počne naširoko da govori o sebi. Setite se kada se pijani stranac u baru nasloni na šank i počinje da priča o sebi, i kaže da je fantastičan. Istog časa počinjete da se pitate: „Zašto mi ovo sada priča?“ U ovoj sceni Ledi Magbet nadugačko priča publici da je ona neka vrsta gotske dive koju pokreće čista volja. Ona zapravo želi da mi znamo koliko ona može da bude nemilosrdna.

Po svojoj prilici, kada vidi gledaoce, Magbetova supruga počinje da se pribojava da oni misle sasvim suprotno o njoj, tako da ona sada pokušava da promeni takvo njihovo mišljenje. Možda je Ledi Magbet uvek, pa i u školi, bila izopštena od društva. Možda je bila bubuljičava devojčica koja je bila prinuđena da, u uglu školskog dvorišta, sama jede svoj sendvič. Možda je bila zlostavljana. Možda – misli ona sada – da će zauvek ostati takva – jadna, pokorna mala gubitnica. Kad

pogleda u publiku ona vidi nas koji gledamo pravo kroz nju, u samo središte stvari kojih se ona najviše plaši.

Likovi nam ne kažu ko su. Oni nam govore ko bi želeli da budu. U stvari, oni često nastoje da nas uvere da oni nisu to što se plaše da jesu. Čak i kada se trude da budu najiskreniji o sebi, oni daju nesavršenu sliku realnosti, zato što je to sve što su oduvek znali. Kada bih pokušao da ispričam svoju životnu priču, čak i najiskrenija verzija bila bi samo moja lična fikcija. Slušajte ovo očigledno poverljivo razmetanje hrabrošču:

„Na moja ženska prsa hodite,
Pa mleko moje sišite ko žuč
Ubistva prislužnici, vi što negde
Iščekujete u nevidljivom
Suštastvu svom da bude priroda
Oskvrnavljena“.

Velika je ovo priča. Ni pravi psihopata ne bi osećao potrebu da drži ovakav govor. Ledi Magbet zvuči kao tinejdžerka koja se nagutala gomile horor filmova i bljuje rečenice iz scenarija. Poruka ovog govora je: „Ja sam pobednica“, ali što glasnije to izgovara, mi sve jasnije čujemo slabašan glas koji cvili: „Ja nisam gubitnica, molim vas da mi verujete“.

Glumica koja igra Ledi Magbet je – glumica. To je očigledno. Manje je očigledno da Ledi Magbet takođe igra rolu Ledi Magbet. Ona preuzima jednu od verzija sebe, verziju u kojoj želi da prepozna sebe, verziju koja bi da postane. Njoj je potrebno da verujemo njenim delima, zbog toga što će onda možda moći i sebe u to da uveri. Da bismo sami poverovali u nešto, veoma često je potrebno da prethodno u to uverimo nekog drugog.

Mi često mislimo (možda nesvesno): „Kada bih samo mogao da te nateram da mi veruješ, i ja bih mogao u to da poverujem“. Ledi Magbet je, naime, potrebno da ima publiku na svojoj strani da bi učinila da se oseća bolje i da bi sebi dokazala da nije toliko uplašena kao što to u stvari jeste.

Ledi Magbet ne govori da bi izrazila sebe. Niko od nas uostalom ne radi to. Mi ne govorimo u prazno; mi govorimo da bismo odgovorili na problem. Ono što samo može da izgleda kao izražavanje sebe, uvek je vrsta popravljanja našeg prostora. Zamislite da neko pobesni do te mere da mora da istrči na ulicu i zaurla na mesec. To nije izražavanje sebe nego pokušaj da se prostor učini podnošljivijim. Ledi Magbet govori jedino da bi promenila svest publike.

Sve što Ledi Magbet kaže u ovoj sceni izgleda da je o njoj i njenom suprugu. U stvari nije. Sve što ona kaže je o publici. Na primer, ona za njih izvodi malu pantomimu kada stvara nevidljivu verziju Magbeta i ogoljava ga zato što je isuviše veliki mekušac da bi uradio ono što je potrebno: „Glamis si ti, i Kodor; a i ono što ti je narečeno bićeš. Ali, ja se prirode tvoje bojim; prepuna je mleka dobrote čovečanske da bi najprečim putem udarila“.

Nijedna od ovih reči nije o Magbetu. Sve su one o publici. Ledi želi da publika vidi nju kao pokretača moći u braku, kao ženu koja može da oblikuje svog muža prema sopstvenoj volji. Kada kaže:

„I gavranov je promukao grak
Kojim prispeće kobno Dankanovo
Pod zamka moga krov navešćuje“.

Mi možemo biti u iskušenju da razumemo da je ovo svedočanstvo o gavranu i Dankanu. No, nije. To je svedočanstvo o njenom pokušaju da manipuliše nama da bismo promenili mišljenje koje o njoj imamo. To je, međutim, pomalo i *neuspeo vic*. Graktanje gavrana

je tradicionalno rđav znak, i Ledi se šali kad kaže da je gavran na njenom zamku kričao tako glasno da je izgubio glas. Ledi Magbet, dakle, pokušava da nam kaže da sprovodi super kontrolu, da je u stanju da pravi mračne viceve u času dok priprema ubistvo.

Međutim, postoji ogromna razlika između onoga što reči znače i onoga što se uistinu dešava. Reči Ledi Magbet su o ubistvu, o duhovima, gavranovima i zamku. Ali, ono što se dešava pokazuje njenu očajničku borbu da izmeni mišljenje publike o njoj. Značenje reči je tek površina scene.

Najkorisnija reč koju možete zamisliti pre svakog monologa je: „Ne, ne misli to. Umesto toga misli ovo“. Ovde Ledi Magbet zapravo saopštava: „Ne, ja nisam gubitnica, ja sam Velika Faca. Vidi, ja čak mogu da kontrolišem prirodu. Pa i gavran je na mojoj strani. Zar niste impresionirani?“ Ona se, naime, raspravlja s publikom. Kroz sopstvene zelene naočari ona u našim očima prepoznaje sumnju. Svaki put kada progovori, Ledi Magbet se ponovo zagleda u publiku i shvata da nije uspela da ukloni tu sumnju. U stvari, korisno bi bilo zaključiti da svi likovi govore neku rečenicu zato što su shvatili da nisu uspeali sa prethodnom. Reči ne uspevaju da im omoguće kontrolu nad prostorom. Mi nastavljamo da govorimo onda kada ono što smo rekli ne deluje.

Sve što od samog početka u ovoj sceni radi Ledi Magbet zapravo je njena reakcija na opasne okolnosti koje vidi u svojoj verziji kosmosa. Njen motiv je uvek da popravi nešto, a nikada da nešto stvori. Ona reaguje na pismo; ona reaguje na publiku; ona rešava, rešava, rešava... Ona popravlja, popravlja, popravlja...



POZORIŠNA PUTOVANJA

scena

Piše > Miloš Latinović

Stanice V

78.
26. MAJ 2024.

Predstava *Bilo jednom u Novom Sadu*, reditelja Andraša Urbana (koji je i jedan od autora) nastala je povodom obeležavanja pedeset godina rada Novosadskog teatra (Ujvideki Szinhaz), ali je, kao prigodno delo, namenjeno proslavi/priredbi, usled kvaliteta izvedbe poput *poludele lokomotive* skliznula sa trasiranog, svečarskog koloseka i nastavila da tutnji dalje praveći svoju trasu – kroz džunglu društveno političke zbilje, kulturoloških trauma i umetničkih ličnih slabosti i nesigurnosti. Andraš Urban dobro zna da se ispod košulje lakog žanra krije veliko srce kritičkog potencijala, a i sam se očito (pomenimo samo *Vitezove lake male* i *Sumnjivo lice*) u tom lavirintu dobro snalazi, pa proslavu teatra u kojem je odskora direktor, koristi da, snažno i pedantno, postavi ključna pitanja o poziciji umetnosti i umetnika u današnjem društvu. Kritički beskompromisno – i prema sebi i prema nama veseli omnibus Holivudskog naslova slaže na metalne police smisla pohabane fascikle u kojima su sadržane teze, verovanja, predrasude, mišljenja, činjenice o životu i priključeniju nacionalne zajednice,

o njenom, ali i teataru uopšte – njihovom, našem, nečijem i ničijem, zatim o publici koja zna sve, a ne razume ništa, o kritici bez pokrića, kritizerima, manipulantima, pa onda o umetnicima spremnim na sve – pa i na kohabitaciju s političarima i/ili mecenama, na kolaboraciju, prihvatanje, ćutanje, izdaju – samo da bi igrali svoju igru. Sve to je složeno – retrospektivom repertoara Novosadskog pozorišta (*Kosa*, *Roki Horor Šou*, *Čikago*) tačnije odabirom najboljih, najuspešnijih ili najpoznatijih numera – pa izgleda da je zaista bilo jednom, ovako ili onako, ali trajalo je i sada traje kao jedno od najznačajnijih pozorišta u Srbiji. Sve te numere, velike i popularne predstave povezane su satiričnim autorefleksivnim elementima, fragmentima obojenim političkom drskošću, umetničkom istinom i autoironijom koja tematizuje međusobne odnose, pa sve to jasno ukazuje da je ovo pozorište imalo svoj identitet, karakter, kao i prošlost, ali i budućnost. Takođe je sjajnim repertoarom mnogo puta, a predstava *Bilo jednom u Novom Sadu* je samo podsetnik, umelo da u Brehtovom duhu natara gledaoca da pogleda sebe u ogledalu.

Dakle, bilo jeste, ali je i sada – u Novom Sadu, ali i u Srbiji.

Da, ansambl Novosadskog pozorišta uz nekoliko gostiju, ponovo je na sceni – što je postalo nekako i uobičajeno – demonstrirao vrhunski umetnički angažman, znanje, osobenu veštinu, koja definiše glumca današnjeg vremena, sposobnog da savršeno izgovara tekst, precizno pleše, oseća scensku poziciju, virtuosno peva, svira nekoliko instrumenata. Ansambl, nepotrebno je navoditi/imenovati pojedinačno aktere predstave Novosadskog pozorišta (zbog brojnosti i scenske ujednačenosti), sigurno je jedinstven u Srbiji po svojim umetničkim moćima, ali verovatno ni oni ne bi bili srećni kada bi bilo navedeno da samo oni mogu iznedriti predstavu poput koncepcijski zahtevne *Bilo jednom u Novom Sadu*, jer bi to značilo da su drugi/ostali, odnosno da su naša pozorišta ostala u devetnaestom veku.

Ali, to jeste druga vrsta problema.

Bilo jednom u Novom Sadu je sve samo ne prigodna predstava i zato nema potrebe za karanfilima u izgužvanim belim papirima...

79.

27. MAJ 2024.

Komad *Mali ratovi i kabine Zare*, spisateljice Vide Davidović u režiji Ivica Buljana i produkciji Narodnog pozorišta Republike Srpske iz Banjaluke definitivno je razočaravajući trenutak selekcije Sterijinog pozorja, koji pokazuje kako u teatru mora mnogo toga da se poklopi kako bi predstava bila dobra. Konkretno, radi se o potentnom dramskom tekstu, za koju je Davidovićeva dobila nagradu na konkursu Sterijinog pozorja, ali koji nije profunkcionisao u scenskim rešenjima reditelja Buljana i interpretaciji ansambla, kojem se ne može zameriti trud, ali je limitiranost i dramaturška nepripremljenost očigledana. Komad fragmentarne dramaturgije preispituje, još jednom, ratne traume iz Sarajeva i doziva duhove

prošlosti na grupnu seansu isceljenja i mogućeg iskupljenja onih koji rat nisu osetili, ali ih pripadnost jednom od nacionalnih korpusa očito trajno obeležava – kao napadače, branioce, heroje i kukavice, žrtve i dželate. Davidovićeva, takođe, svojom dramom ispisuje posvetu porodici koja je u malim (precizna ironična konstacija), kao i u velikim ratovima uvek najugroženija, jer linija razgraničenja – fronta, polova, generacijskih nerazumevanja i ideoloških podela – prolazi kroz kuću, između ljudi nesnađenih u stvarnosti. Reditelj Ivica Buljan prepoznaje ključni motiv drame, ali ne nalazi uvek teatarska rešanja za njeno dočaravanje, te su pojedine scene bespotrebno razvučene, pa umesto da pojačavaju tenzičnost deluju kao intermeco, a dramski značajne, čak temeljne za konstrukciju sukoba, tretirane su kao efemerne. Hrabro je, međutim, Buljan u izboru interpretatora neke od kompleksnih uloga dodelio mladim glumcima, dakle, generacijski bliskim onima kojima je u tekstu i reč, ali šteta je što su njihove kreacije ostale na temelju interpretacije teksta i kreiranju lika kroz očito vlastito iskustavo slušanja /razmišljanja o problemu ljudi – njihovom životu i stradanju – iz vremena kojem, na sreću, nisu svedočili. Generacijska bliskost dramskog lika i interpretatora ne podrazumeva prednost, ako se u dramaturškom smislu izostavi mnoštvo karakternih detalja i posebno vremenski kontekst. Ne postoji, dakle, univerzalni model sazrevanja, te rasti/sazrevati danas nije slično generacijskom stasavanju u nekom drugom dobu – u uređenoj državi u miru, u doba političkih ili ekonomskih monsunskih nepogoda ili u vremenu ratnom i poratnom. Otuda je nevolja transponovati sebe – danas, tehnikom i znanjem neformiranog glumca, prema traumatičnom vremenu u kojem živi tvoj lik. I to je osnovni problem predstave, kojoj ne pomaže ni atraktivna scenografija Alaksandra Denića – jer nije dovoljno zanimljivo iritantno podcrtavanje tehnološkog ropstva u kojem živimo, kao ni razbacana slama u svom asocijativnom, i ne previše originalnom značenju, jer ne nudi više od dosetke, pošto su *Mali ratovi i kabine*

Zare priča o blatu u duši i kalu prošlosti koji trajno nosimo na donovima.

80.
28. MAJ 2024.

Dramski predložak Mate Matišića *Moji tužni monstrumi* svojom konstrukcijom podseća na prethodni vrlo uspešan teatarski predložak pod nazivom *Ljudi od voska*, ali to nije klasičan nastavak, nego vešto i dramaturški potentno produbljivanje priče o piscu i njegovim demonima. U suštini, radi se o intimnoj trilogija koju povezuje piščev alter ego razotkrivši nam ponovo sve tajne spisateljske sobe. Ali, Matišićev komad govori o životu – o neprijatnoj prošlosti, kontinuiranim strahovima, mladalačkoj nepromišljenosti, staračkoj teskobi – koji je nemoguće nadigrati, jer nas ljute istine i vesele paranoje prate u stopu kao senke, kao demoni, lični monstrumi...

Matišić nas kroz tri priče vodi od svog stana, radne sobe, u koju upada paranoična gospođa s pričom o povezanosti s mrtvima posredstvom transplantirane rožnjače, te preko legendarne Ričice u dalmatinskoj zagori gde je kao i uvek u provinciji sve pojačano – šverc, nekažnjani zločini, međuljudska netrpeljivost – pa do hotelske sobe u Beograda u kojoj se, uz poligraf, odigrava grande finale nestvarne i sulude storije čiji je siže potraga za samim sobom u svetu u kojem je teško pronaći orijentire. Komad *Moji tužni monstrumi* konstruisan je kao lična tužno-komična saga koja ima zadatak da ukaže na apsurdnost društvenih tokova. Matišić, dakle, saopštava: to je naš svet, i takvi smo mi u odedenim društvenim okolnostima.

I još jedan krug je zatvoren.

Zaokruženosti doprinosi precizna režija Vita Taufera, a posebno uverljivi Živko Anočić, te nadahnuti, s puno valera, Filip Šovagović i Franjo Dijak

81.
31. MAJ 2024.

Komad *Kišni dan u Gurliču*, Milana Ramšaka Markovića u režiji Sebastijana Horvata i produkciji Prešernovog gledališča Kranj i Mesnog gledališča Ptuj iz Slovenije započinje nezanimljivim i pomalo blaziranim razgovorom dva bračna para za večerom u noći kada se dočekuje Nova godina, a završava se odličnim monologom protagoniste čiji lik možete svrstati među nepotvrđene genijalce, uboge božjake, vitalne ludake, vajne pijance i lokalne teoretičare opšte prakse. Između dve navedene krajnosti – prividna ugladenost pod kojom buja prljava strast i tiha ravnodušnost i hladan prezir prema životu – postoji neuralgični dramaturški tok, takođe i žanrovski razuđen, poput bujične vode, koja se različito ponaša – plavi, ruši, miruje – u zavisnosti na kakvu prepreku nailazi ili koji prostor osvaja. Možda je kompleksni siže Markovićevog komada najbolje objasnio kritičar Matej Bogataj koji je ustvrdio da je u ovom pozorišnom delu *u fokusu pozorišna naracija kroz različite i specifične prostore predstavljanja*. U tom kontekstu je stiglo scenografsko (Igor Vasiljev) rediteljsko rešenje, koje razuđenu priču smešta između publike na više pozicija na sceni/prostoru igranja. U centru je trpezarija i kafana, na „severu“ prozor koji gleda na kišu, klozet je na jugu, spavaća soba i šank sa kasom na zapadu, a kuhinja, majka i tvrdokorni otac na istoku. A možda i nije tako što se strana sveta tiče, možda je određenje pozicija sasvim drugačije, u zavisnosti od pogleda na svet (a zbog pogleda na svet su ratovi vođeni), a možda taj raspored i nije važan u relaciji strana sveta, ali svakako jeste toponimijom naših kuća u relaciji ponašanja i karaktera ukućana. Da, u kuhinji je red, u trpezariji bučno, u kafani memljivo i zabavno, u toaletu prljavo, a tamo daleko, tamo kiša stalno pada, pada i – pada. *Kišni dan u*

Gurliču nema dakle, čvrstu dramsku strukturu, nego iz klasičnog prosedea salonske građanske priče s tankom kriminalističkom trakicom oko zgloba iščašenog vremena, iskoračuje ka fragmentarnosti, koja objedinjuje, naizgled i svesno nevešto, putovanje glavnog junaka iz komotnog građanskog komformizma prema dnu egzistencije. Peter (igra ga Aljoša Ternovšek) odlazi, tragajući za fantomskim krdljivcem kućnog nakita do lokalne krčme, do ulice sumnjivih lokala, napuštenog parkinga, blatne poljane i kišom natopljene šume, susreće različite likove, čudne, opasne, bezrazložno besne, likove s margine društva, koje apsolutno ne razume, ali su Peteru ti tipovi novi, drugačiji, originalniji, pa samim tim interesantniji za druženje. U tom lutanju – od nemila do nedraga – Peter, ali i Ramšak Marković, gubi dramaturšku nit, i ne završava započete priče, te ih ostavlja u blatu nepogode. A kiša i dalje pada i – pada. Ne saznajemo šta se desilo s njegovom ženom Ingrid, niti ko je ukrao narukvicu iz kuće, šta je snimila kamera, a kako je reagovala policija kojoj je prijavljena krađa, tako da prvi deo predstave deluje kao drugi život, što možda, svaka naša životna epizoda i jeste. U Peterovoj potrazi za misterioznim Jokelom, koji očito zna sve tajne, sve drugo postaje efemerno. Na kraju, kada ga, završavajući potragu za izgubljenim vremenom, Peter pronade u kafani na kraju sveta – ne dobija ono što traži, ako je potraga za nakitom/blagom još uopšte važna, ali mu od genijalnog i nepredvidivog Jokela (odlični Borut Veselko) stiže priča o crnoj rupi u njegovom kupatilu – kao jedinstvena storija puna magije i dilema, koja vredi 20 evra.

I to je priča koja se zove *Kišni dan u Gurliču*.

I vredi 20 evra,

Jer, zbog rediteljskog razigravanja i glumačke posvećenosti, ali i zbog drugih neobičnih scenskih rešenja i elemenata, predstave zaslužuje pažnju publike.

84.

10. JUN 2024.

Rediteljka Tara Manić vrlo je promišljeno iskoristila prostor *Hartefakt kuće* kako bi komad *Kako sam naučila da vozim* učinila neodvojivim od publike smeštene na sve četiri strane sveta, što simbolički otvara priču jedne tinejdžerke, kao opštu, današnju, svakidašnju iz koje niko ne može/ne sme da se izuzeme. Komad *Pole Vogel* okarakterisan je kao: *Lolita iz ženske perspektive*, što ne samo da je pogrešno, nego je i opasno, jer ne samo što ovde nema ni N od Nabokova, niti pritajenih strasti osušenog starca, niti putenosti devojčice koja ne zna šta će sa svojom telom i mislima, niti sputane erotike. Pola Vogel napisala je odličan tekst, koji temeljno, precizno, gradi i istražuje zloupotrebu poverenja unutar porodice gde ti principi, ali pre svega osobe koje prolaze kroz proces sazrevanja, trebaju biti najzaštićeniji. Sakakako, ništa u priči *Kako sam naučila da vozim* nije jednostavno ili bezbrižno. Vogelova pred zajednicu stavlja problem kako znati, kako prepoznati, kao utvrditi granicu preko koje se, u emotivnoj/fizičkoj sferi, ne može, bez obzira na partnersku prisnost ili dobre porodične odnose. Stub društva odavno je nagrižen bračnom nepažnjom, brutalnošću prema deci, zapuštanjem problema, lažima, ali i izigravanjem poverenja, koje se najčešće pretvara u neprikaladnu igru iz koje nema izlaza. Priznati, ćutati, reći, vrisnuti. Suštinski nastarana veza (ako je to prikladan termin) ujaka i nećakinje, u središtu je komada, tačnije gradacija njihovih odnosa, vremenski naznačena iskazom dobi glavne junakinje. Dobri stari ujak, uvek tu za svoje mezimče, iza brižnosti u sebi krije tajnu sklonost ka krađi nevinosti, a ona, mezimica, mlada, neiskusna, kao i sva deca, lako potkupljiva, očarana dobrotom jedinog svog, bliskog, u surovom svetu odraslih. Ujaka igra Svetozar Cvetković – nekako lakonski, sigurno i tačno do gađenja, a Marta Bogosavljević imponuje mnoštvom valera kojima ilustruje vremenske periode

i emotivna stanja devojčice. Nije slučajno što priča počinje, verujemo, na kraju i odmotava se prema užasnom početku do trenutka kada je nevoljno u krilu svog ujaka (na)učila da vozi. I taj naziv nosi niz simboličkih elemenata – a nekako najviše referiše na čin odrastanja, na momenat kada želimo samostalno da odlučujemo, da se borimo za ono što ne želimo, da prihvatimo rizik izbora sopstvene sudbine. Zablude mladosti, zablude ljubavi, prijateljstva, iskrenosti, poverenja često nas dovode pred liticu i samo jedan korak je potreban do ponora, ali ne mora biti tako, jer nikada nije kasno promisliti i reći: dosta je bilo i vratiti se nazad – sebi. To, naravno, nije lako, ali ništa u životu nije lako.

Predstav *Kako sam naučila da vozim* u posebnom ambijentu *Hartefakt kuće* značajan je teatarski iskorak – pre svega zbog uklanjanje zaštitne barijere ispred publike – koja u ovom slučaju ne može biti indferentni učesnik/svedok, ali i zbog promišljenje režije Tare Manić, te vrhunске glume Svetozara Cvetkovića i posebno Marte Bogosavljević.

85.

17. 6. 2024.

Viminacijum fest – jedinstveni teatarski festival u arheološkom parku nedaleko od Kostolca otvoren je predstavom *Antigona* slovenačkog autora Domenika Smolea, koja je u drugoj polovini dvadesetog veka bila često igrana na scenama u Jugoslaviji. U produkciji Slovenskog narodnog gledališča iz Nove Gorice i režiji Luke Marcena redizajnirana (drama je napisana 1960. godine) antička drama dobila je još jedan oblik tumačenja/čitanja kroz prizmu stavova novih, današnjih vlastodržaca i branilaca pravde, morala i istine. U osnovi Sofoklove drame jeste ideološki sukob – konkretno državnog prava: zakona i odluka Polisa, naspram morala i dobrih običaja društva. Dramski sukob

je zanimljiv zbog toga što se zasniva na poštovanju oba načela, a ne na uzurpaciji prava. Sofokle se očito stavlja na stranu ljudskog dostojanstva, protiv loših zakona, možda zbog toga što je za Grke *truli leš svetogrđe – miasma – zločin, sramota*.

Domenik Smole je, tumačeći Sofokla, *Antigonu* koncipirao kao egzistencijalističku dramu, koja otvara prostore pre svega društvenog konformizma jer Antigona, kao lik, kao dejstvujuća persona u njegovoj interpretaciji nije scenski prisutna, nego postoji samo priča o njoj i njenim (ne)delima. Pohvalno ili kritički, u zavisnosti da li o Antigoninom delovanju govori Kreont ili Ismena. Takav koncept je u konkretnom dobu delovao avangardno, pa sam uveren da je prepoznajući vreme u kojem živimo Majcen pronašao razlog da inscenira baš ovaj komad, koji se smišljeno i umno obračunava sa konformizmom koji nas je zaokupio. Međutim, precizan izbor komada, pre svega njegova aktuelnost, ne prate ono što smo videli na sceni. Pomerajući *Antigonu* (i Sofoklovu i Smoleovu) ka našim danima, Majcen je više rediteljski delovao u vizuelnom značenjskom delu nego što je priču otvarao ka aktuelnosti doba u kojem se zločin krije iza sile zakona, kao i moć tiranina i njegovih doglavnika iza kulisa pravnog sistema. U tom kontekstu teško je objašnjivo scenografsko rešenje koje, u prvom delu, sugerise jednostavnost doma i koherentnost porodice, da bi se u drugom delu predstave, kada stene porodičnog hrama popucaju, svi interpretatori/tumači Antigoninih postupaka našli u školskoj fiskulturnoj sali, koju iznad koša krasi crvena slova – *Zmago ili pobeda* i jedan balkon koji nema ulogu trijumfalnog prostora, nego povremeno služi kao kratkotrajno špijunsko okno ili mesto odakle se najavljuje nečiji silazak među ljude. Elem, pokušaj razigravanja složene narativne strukture modernom muzikom, divljim plesom, koketerijom, nije uspeo, bez obzira što je u glumačkom ansamblu imao posvećenog saveznika. Zbog takvih relacija – nedefinisanih i nedovoljno jasno struktuiranih odnosa među likovima – publika, čije dinamično učešće nije

predviđeno, ali kontemplativno svakako jeste, ostaje nema, bez suza za heroinom ili ironičnog osmeha zbog odluka lidera Ostaje, dakle, bez reakcije, ali i bez vlastitog stava o svrsishodnosti društvenog angažmana. Dominik Smole, čini mi se, nije tako zamislio svoju priču o Antigoni.

87.

26. JUN. 2024.

Predstava *Nije smrt biciklo da ti ga ukradu*, autorke Biljane Srbljanović u režiji Andreja Nosova i produkciji Narodnog pozorišta iz Beograda, Hartefakta i BELEF-a, ostavila je pečat je na sezonu u kojoj nije bilo blistavih ostvarenja. Osrednja sezona u kojoj su se kao značajna ostvarenja izdigle predstave koje su nekada bile valjan, osmišljen, gledan repertoar. U tom kontekstu se predstava *Nije smrt biciklo, da ti ga ukradu* izdigla iznad vode.

Nosov je u znalački osmišljenom scenskom prostoru (scenografija Zoran Petrov), koji kreativno i potentno razrešava dramska pretapanja iz scene u scenu, smestio dramaturški labavu, ali zanimljivu i aktuelnu, možda više nego kada je doživela praižvedbu, priču, to jest priče koje kao crvena nit povezuje tema nedostatka oca, kroz njegov skori odlazak s ovog sveta, odnosno njegovu roditeljsku nebrigu za dete i zanemarivanje porodice ili kroz neuspešni/neprirodni pokušaj nadomeštanja kroz nakaradno patronatstvo majke, političke aktivistkinje. Reditelj Nosov vešto vodi ansambl predstave kroz generacijske sukobe – ljubav i netrpeljivost, bedu i očekivanja, angažman i ambivalenost – tako što ne insistira na naglašavanju važnosti teme gubitka, nego na prirodnosti/neminovnosti, jer sve će postojati i posle nas, kao što su se odlasci najmilijih dešavili i pre nego što smo mi ili ove priče Biljane Srbljanović stigle na scenu. Glumački,

tu liniju razrešenja, dominantno, lako i uverljivo prati Vanja Ejodus, te, uz mala, uobičajena i nepotrebna preterivanja Bane Vidaković i Miloš Đorđević, i uz vidljive nedoslednosti Dragana Varagić i Suzana Lukić. Težak zadatak imala je Nina Nešković, ali ga je ispunila uspešno, bez obzira što ponekad zasmeta vidljiva razlika u godinama u odnosu na tinejdžerku kojoj nedostaje otac, ljubav, dečko – sve. Petar Strugar nije mnogo iskoračio iz stereotipa nezainteresovanosti lika koji ne poznaje odgovornost u poslu, porodici, društvu, dok je Nenad Stojmenović korektno prošao kao dobar duh, kroz komad Biljane Srbljanović, koji ubuduće ne bi trebao biti zapostavljen u repertoarima srpskih pozorišta.

88.

10–17. JUL 2024.

Mon Perin je kamp na jadranskoj obali nedaleko od idiličnog istarskog mesta Bale. Domaćini ga reklamiraju kao savršeno mesto za *obiteljski odmor*, što je tačno, jer razuđenost morske obale, osamljenost smeštajnih jedinica skrivenih u borovoj šumi i povečerje, kao u armiji, u jedanaest sati, garantuju pouzdanost značenja reklamnog slogana. Osam dana i sedam noći divnog odmora – iza kojeg je ostao svet što je nastavio da glavinja bez smisla i jurca bezrazložno suludim tempom. Zaglavljen u tišini malog zaliva, uronjen u kristalno čistu vodu, zagledan u plavo nebo bez oblaka, u borove, u jedro što odmiče prema oku Sunca, koje će uskoro nestati iza horizonta, shvatam, po ko zna koji put, kako moja ništavost i ludi svet u kojem živim možemo jedan bez drugog, pod uslovom da se ne interesujemo za događaje i radnje – moje i njegove. Nisam, dakle, radio ništa, osim plivanja danju i spavanja noću, i nisam osećao grižu savesti, jer nisam činio ništa loše za civilizaciju koja je, s druge strane, koliko sam video nastavila da produkuje gluposti – od nastavka i produbljanje

rata u Ukraini i na Bliskom Istoku, preko provokacija upućenih Novaku Đokoviću na Vimbldonu, kojem Kruna nikada neće oprostiti odbijanje onoga što svi drugi žele – britansko državljanstvo, mister Orbanovog političkog soliranja, zavrzleme oko litijuma, pa sve do atentata na američkog predsjedničkog kandidata Donalda Trampa. Sve to nisam znao dok nisam posle povratka iz raja uključio na telefonu mobilne podatke.

Ne znam što sam to učinio.

89.

26. JUL 2024.

Otvaranje Olimpijskih igara u Parizu bilo je spektakularno.

Videli smo sve što Pariz jeste – nekada ili danas, i to zna svaka persona koja je u *Gradu svetlosti* boravila bar jednom – *Pokretni praznik*.

Ili mislite da je Papa Hemingvej pogrešio.

Ili Hanrih Hajne koji je rekao da je *Francuska samo periferija Pariza*.

Ili Henri Miler. Ili Garsija Markes, Hudio Kortasar, Pablo Neruda, Milan Kundera. Izbeglice iz besmisla.

Ili Viktor Igo ili Šarl Bodler,iskusni pariski flaner, što besciljno šeta gradom, posmatra i ponekad beleži ono što vidi:

Lepoto! I dobro i zlo nosi nama.

I drugih ima. Ima.

I svi oni su očito izopačenici, koji nikada nisu bili u Brzjoj Palanci, Ritiševu, Čepinu, Stanarima, Obrovu, Novom Lagovu, Rahesu, Kiškunfeleđhaziju, Skutaru, Karpinišu – da se ograničim samo na Balkan – pa neuki i grešni misle da je Pariz centar sveta i da to nije samo grad, nego *iskustvo koje će vam ostati zauvek*.

Oni koji nikada nisu bili na trgu Konkord ili brdu Monparnas – oprošteno im je – mogu da govore šta god žele o živim slikama osmišljenim i upriličenim za otvaranje Olimpijskih igara, ali oni koji su splin Pariza osetili – u nosu, u očima, na koži – gledajući spektakl otvaranja igara podsetili su se Pigala i Monmartra, Latinskog kvarta i Groblja Per Lašez, Pikasovih slika, ludosti Bretonovih i Modiljanijevih, svoje mladosti, strasti putovanja, noćenja na peronima železničkih stanica, oskudnih hotelskih soba, bajatih sendviča, neočekivane ljubavi iz ulice Sent Pjer, doživotnih prijateljstava otpočetih na grobu Džima Morisona, prvih stihova zapisanih na mostu *Mirabo* u čiji je stub urezana prva strofa Apolinerove istoimene pesme, besanih noći uz neon i gitare na stanici Nord, jutarnjeg sunca što se u tišini umiva na obali Sene, vrelog podneva sačekanog na stoloci u parku Luksemburg pred palatom Senata, popodnevnog pljuska na kaldrimi kod Sorbone...

U suštini, sve je jednostavno i jasno – prestonica avangarde nije izneverila sebe.

Onaj ko nikada nije bio u Parizu ima pravo da sumnja u postojanje boga Bahusa i da ne veruje u verodostojnost magije Tuluza Lotreka.

O Mej Belfort da ne pričamo.

Ili o Sari Bernar.

Ili Brižit Bardo.

Ili Žilijet Binoš.

I zbog toga im je verovatno lakše da kritikuju i vređaju ostvarenje umetničkog direktora Tomasa Žolija.

I, sigurno im je lakše nego nama, koji zaraženi *pariskim sindromom* i dalje naivno mislimo da je taj grad *Pokretni praznik*, baš onakav kakav je bio na otvaranju Olimpijskih igara 2024.

VII
ISTORIJSKA
scena

Piše > Ruža Perunović

Žene našeg pozorišta (4)

Draga Spasić (Valjevo, 11. 2. 1876 – Beograd, 29. 8. 1938)

Iako u vojvođanskoj prestonici nije provela puno vremena, Novosađani pamte lik i delo Drage Spasić kao jedne od značajnih ličnosti naše kulture. Njena bista (rad Radmile Graovac, 1981) koja je postavljena ispred službenog ulaza u Srpsko narodno pozorište i jedna limanska ulica koja nosi njeno ime, svedočanstvo su tog sećanja. Uprkos simboličnim naklonostima, o ovoj umetnici se ipak nedovoljno zna i govori, iako je ostavila izuzetnog traga u razvoju pozorišne umetnosti u Srbiji, u vremenu kada nije bilo lako postati, opstati i sazrevati kao umetnica.

Draga Spasić (rođena Stefanović) bila je pozorišna glumica i operna pevačica. Rođena je u Valjevu, ali poreklo vodi iz Bosne, od majke Gospave i oca Mitra, poljoprivrednika skromnog imovnog stanja. Osnovnu školu i četiri razreda gimnazije završila je u rodnom mestu, a Višu žensku školu u Beogradu. Još na početku gimnazijskog školovanja istakla se pevačkim nastupima na prigodnim priredbama i svečanostima, kada su se nizale pohvale na račun prirode njenog glasa i tehnike pevanja.

Kao seoska učiteljica (u Tamninu na Timoku) radila je kratko, svega dve godine, i u tom periodu nije odustajala od svojih istinskih afiniteta ka pevanju i glumi, redovno je učestvovala na dobrotvornim priredbama i prigodnim manifestacijama. Tako je godine 1896. na učiteljskoj skupštini u Beogradu imala je priliku da peva, a o njenom tadašnjem nastupu se govorilo nadaleko. Dobar glas o Draginom talentu je, kako beleže biografi, stigao je do upravnika Narodnog pozorišta u Beogradu dr Nikole Petrovića, koji ju je i pozvao u pozorište. Zahvaljujući Jovanu Jovanoviću Zmaju upoznala je i tadašnjeg upravnika



Draga Spasić kao Koštana, (Muzej pozorišne umetnosti Srbije)



Draga Spasić, (Muzej pozorišne umetnosti Srbije)

Srpskog narodnog pozorišta Antonija Hadžića i već 1897. prešla u novosadsko pozorište gde je ostala jedanaest godina.

Glumačko i pevačko iskustvo Drage Spasić narastalo je u periodu formiranja i razvoja pozorišnog života u Srbiji, kada nije bilo institucionalnih rešenja i formalnog obrazovanja za profesiju za koju su se samo hrabri odlučivali, a žene bile retko i nedovoljno prisutne. Posmatrano u kontekstu vremena, o njenom pevačkom talentu kazuje i podatak da joj je bilo obezbeđeno da školuje glas u Beču kod profesora

Filipa Forstena gde je dve godine učila solo pevanje. Usavršavanje se svakako isplatilo, te je po povratku u Novi Sad postala nosilac repertoara u komadima sa pevanjem i stekla slavu kao jedna od najboljih glumica i operskih pevačica u Vojvodini.

Narodnom pozorištu u Beogradu vratila se 1908. i u njemu ostala sve do kraja karijere 1925. Prekid u radu imala je, silom prilika, tokom Prvog svetskog rata kada je radila je kao dobrovoljna bolničarka u Okružnoj bolnici u Nišu, a zabeleženo je da je u tom periodu povremeno priređivala koncerte u ranjenicima. Društveno-političke okolnosti nisu je ostavljale ravnodušnom, pomagala je i podržavala one kojima je to bilo potrebno, otvoreno zastupala ideje u koje je verovala i vrlo brzo razvila svest o umetničkoj odgovornosti i neophodnosti da se u kriznim trenucima angažuje snagom svog autoriteta i snagom svoje ljudskosti.

Nakon Velikog rata, nastavila je svoj angažman u Beogradu. U to vreme često je gostovala kao vokal u Srpskom narodnom pozorištu, a imala je još jedno, kraće usavršavanje u Parizu, nakon koga će definitivno postati jedna od najučćenijih glumica svoga doba. Po beleškama iz tog vremena, bilo je dovoljno najaviti samo da Draga Spasić peva i publika bi hrlila u beogradsku Operu. Glumački jubilej, dvadesetpetogodišnjicu umetničkog rada, proslavila je ulogom Koštane, ulogom u kojoj je mogla da pokaže raskoš svog glumačkog i pevačkog talenta i po kojoj je ostala najviše upamćena. Tom prilikom joj je sam Bora Stanković u znak priznanja uručio lovorov venac. Zanimljivo je da je na najstarijim gramofonskim pločama snimanim u Srbiji u vremenu oko 1905. godine sačuvan baš njen glas sa pesmama iz „Koštane“.

Njen privatni život nije bio upadljiv, ali je ostao upamćen društveni, pa i politički angažman ove umetnice. U periodu između dva svetska rata, Draga Spasić se otvoreno izjašnjavala i delovala kao pristalica levičarskih ideja. Javno je podržavala radnički pokret, pomagala uticajnim članovima Komunističke partije u aktivnostima i pružala im sklonište u svom stanu, kada

je to bilo potrebno. Tokom istrage o „vidovdanskom atentatu“ 1921, glasno je protestovala protiv mučenja Spasoja Stejića i drugih zatvorenika, a dobronamerne sugestije kolega da malo stiša svoj glas, jer joj pretila opasnost, sa prezirom je odbila. Njeno angažovanje nije ostalo bez posledica. Imala je problema sa policijom, a bilo je i situacija da njeni nastupi budu otkazani jer je obeležena kao komunistkinja. Zabeleženo je da je te, 1923. godine, kada je Draga Spasić slavila jubilej svog rada, na pozornicu stigao i buket ruža koji su poslali rukovodeći komunisti iz zatvora i to je bio gest koji je nju oduševio, a ovaj vid zahvalnosti ostavio je traga u tadašnjim glasilima i javnom životu Beograda.

Na poziv srpskih iseljenika gostovala je u Bugarskoj i Americi gde je priređivala koncerte narodnih pesama. U tadašnjem pozorišnom svetu i kod publike ostala je upamćena kao darovita glumica, talentovana pevačica sa sigurnom pevačkom tehnikom i čistog i jasnog glasa, koji su opisivali kao „srebrni sopran“. Hvalili su njen izgled, lepotu, dinamičan i veseo temperament. Draga Spasić je živela i stvarala u vremenu kada se tek formirao pozorišni život u Srbiji, u vremenu u kom je zaista bilo teško, naročito ženama, izboriti se za svoj položaj i unapređivati profesionalni život. Počela je, kao i mnogi drugi, kao glumica koja mora da se prilagođava repertoaru i u pozorištu igra sve ono što joj se ponudi. Otuda u popisu njenih uloga toliko širok dijapazon i žanrovska raznovrsnost. Igrala je od nacionalnog repertoara, preko drame i tragedije, do velikih operskih uloga. Takođe, u vremenu kada to nije bilo jasno razgraničeno, morala je da prođe put od glumice-pevačice do operске pevačice. Za svoj umetnički rad odlikovana je ordenima Svetog Save i Jugoslovenske krune IV reda.

Draga Spasić je dugo i teško болоvala i preminula u Beogradu 1938. godine u svojoj 62. godini.

ULOGЕ (preuzeto iz Enciklopedije Srpskog narodnog pozorišta): Kata (Ridokosa), Jelka Čizmićeva (Seoska lola), Ruža (Devojačka kletva), Koštana (*Koštana*), Rozalinda, Dr Falke (Slepi miš),



Draga Spasić, (Muzej pozorišne umetnosti Srbije)

Deniza (*Mamzel Nituš*), Jovanka (Proba za operu), Ruža (Pustinjakovo zvono), Lola (Kavalerija Rustikana), Julija (Prisni prijatelji), Ana Dembi (Kin), Evica (Ciganin), Zlata (Mena), Sestra Batrićeva (Gorski vijenac), Ela Delahej (Karlova tetka), Aleksija (Lažni car Dimitrije), Carica nad vilama (Pribislav i Božana), Viorika (Vračara), Baronica de Bilov (Madam Sanžen), Nerisa (Mletački trgovac), Agata (Vilenjak), Milica (Svatovi), Marija (Sudaje), Fanšeta (Ženidba pri fenjerima), Desanka (Divljuša), Jelena (Mišolovka).

Piše > Siniša I. Kovačević

Andrićeви dani u Herceg Novom

Izložba „Držićev životinjski svet“, Prirodoslovni muzej Dubrovnik, 8. decembar 2023 – 8. septembar 2024.

Kao što je poznato, opus našeg nobelovca prevashodno su činila prozna dela romani, novele, pripovetke. Iako nije napisao nijednu dramu, mnoge značajne knjige koje je ostavio za sobom imale su teatarsku interpretaciju. Odavno je uočen „scenski“ potencijal Andrićevih dela, mada ona integralno nisu bila namenjena pozorišnom izvođenju. Andrićev književni talenat uočen je još dok nije bio poznat pisac. Svoje rane radove, mahom kratke forme, neretko je objavljivao u tadašnjim uglednim časopisima i listovima. Bila je to neka vrsta „izlaska iz anonimnosti“, upoređivanja s drugim mladim autorima, „kaljenje“ za veća i zahtevnija dela. Uspeh koji je došao kasnije, zainteresovao je istraživače za razne aspekte piščevog života i rada.

Andrićevo poreklo, školovanje, književni uzori, gradovi u kojima je boravio, diplomatska karijera, privatni život, privlačio je mnoge istraživače i

znatiželjnike. Pisac izuzetnog talenta, ovenčan nagradama i priznanjima, odavno je izazovan i za proučavanje i drugih segmenata njegovog života. Otuda mnoge studije, ogledi, knjige, koje osvetljavaju manje poznate činjenice o Andriću i njegovom delu.

PIŠČEVI GRADOVI

Među mnogobrojnim temama koje su zaokupljale književne istoričare, posebno „andrićologe“, našle su se i sredine u kojima je boravio, školovao se, gde je putovao, a koje su na Andrića ostavile poseban utisak. U tom smislu možemo govoriti o manjim ili većim uticajima raznih prostora i gradova, koji su podstakli istraživače da detaljnije proniknu u ovaj segment njegovog života i rada.

Svakako da je na pisca najviše uticala Bosna, čije je odlike, mentalitet naroda i istorijske prilike najbolje poznavao. Takođe je poznata i Andrićeva privrženost

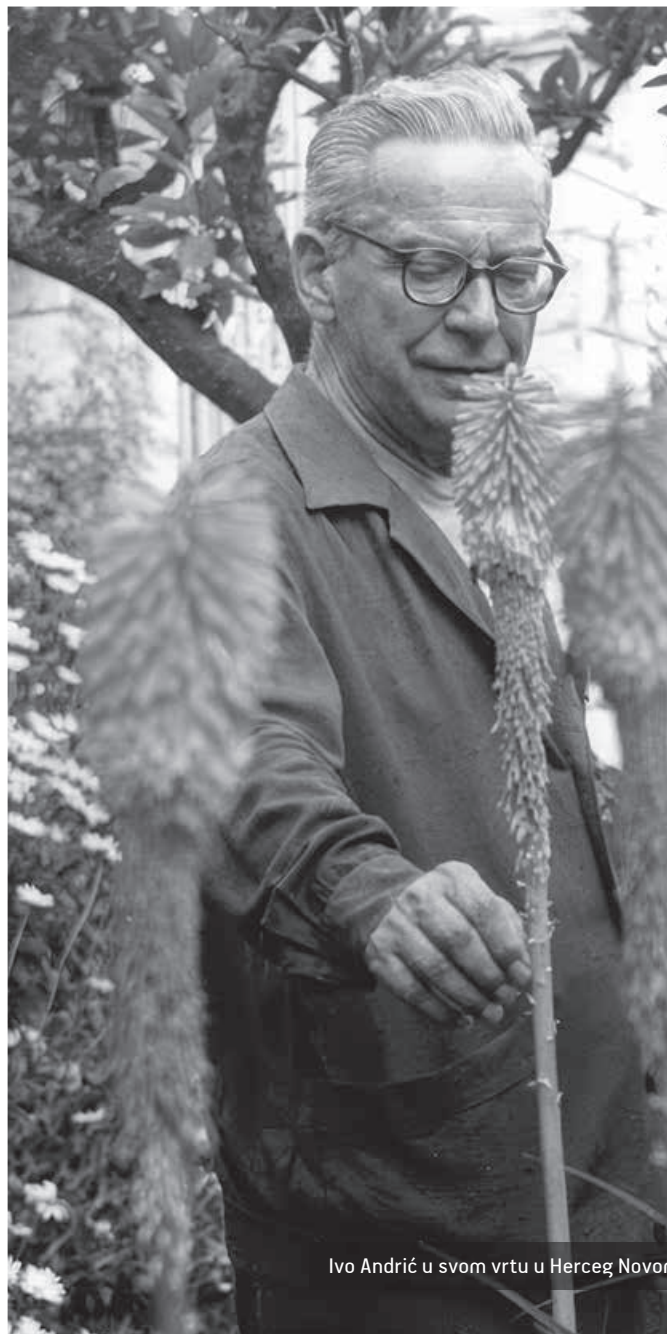
Poljskoj. Međutim, osim onoga što nazivamo „klasičnim“ delom Andrićeve veze s Mediteranom, posebno istočno-jadranskom obalom, vidno su prisutne u mnogim njegovim radovima. Interdisciplinarnim pristupom došlo se do složenih linija „jadranskih puteva“ Ive Andrića, počev od mladićkih dana u splitskoj tamnici, preko Hvara, Braća, Dubrovnika, Trsta, do kasnih godina provedenih u Herceg Novom. Činjenice iz piščevog života, pojedina dela i ne tako zanemarljiva građa, najviše su podsticali proučavanja njegovih veza sa Dubrovnikom i Herceg Novim. S druge strane, boravci u Trstu, Splitu, na Hvaru, nisu pružali dovoljno materijala za pisanje većih ogleada.

U Andrićevim doživljajima Jadrana, ukrštaju se biografske činjenice, razvojne etape pisca, kao i mentalitetske osobine „čoveka kopna“ i „čoveka mora“. Utiske o ovom podneblju on iznosi u pripovetkama, poeziji, esejističkim i fantazmagorijskim zapisima.

POTREBA ZA STANIŠTEM NA MEDITERANU

Uz niz složenih aspekata koji formiraju svest junaka njegovih pripovedaka, treba imati na umu i činjenicu da je Andrić svoje poslednje decenije boravio u kući u Boki Kotorskoj. Oslanjajući se na knjige, tekstove, epistolarnu i drugu građu, saznajemo o danima koje je provodio u Herceg Novom. Nalazimo zapise i svedočanstva onih koji su se družili s piscem, povremeno kontaktirali s njim, pratili njegove aktivnosti u ovom primorskom gradiću. Mnogi su pokušali da otkriju razloge zbog kojih je Andrić sa suprugom našao svoje drugo prebivalište u ovoj sredini. S jedne strane to je bilo uslovljeno potrebom za mirom i udaljavanjem od obaveza i uobičajenih nelagodnosti koje donosi velika popularnost.

Drugi razlog mogla bi biti piščeva fasciniranost Mediteranom, svetlošću, što je on u više navrata istakao u svojim zapisima i kraćim literarnim delima. Posle izvesnih razmišljanja i sugestija svojih prijatelja, odlučeno je da to bude Herceg Novi.



Ivo Andrić u svom vrtu u Herceg Novom



Andrić i Milica Babić u Herceg Novom

VREME PROVEDENO U HERCEG NOVOM

Posle Beograda, ovaj gradić postaje neka vrsta Andrićevog pribežišta, mesto svojevrsnog egzila, porodično stanište, drugi dom. Kada je imenovan za Nobelovog laureata, slava i popularnost sve više su mu oduzimale mogućnost da se osami. Njegov beogradski stan često je bio ispunjen prijateljima, novinarima, foto-reporterima. Uz to, mnogo vremena odlazilo mu je na pripreme protokolarnih obaveza (prijemi, učešća u raznim manifestacijama, izlaganja...). Događaji koji su se gomilali, samo su pojačavali želju za promenom sredine.

Mladen Leskovic mu predlaže vilu u Ribnjaku, kod Sremske Kamenice. Drugi mu sugerišu prijatan i miran ambijent u Postiri na ostrvu Braču. Međutim, razmišljanja Iva Andrića i Milice Babić, njegove supruge, išla su ka hercegnovskom predelu. Odluka o gradnji kuće došla je kao rezime raznih preporuka

i razmatranja. Objekat je podignut u Toploj, na putu prema Igalu. Projekat je uradio Vojislav Đokić, pariski đak, autor većeg broja beogradskih međuratnih vila i jedan od arhitekata koji su učestvovali u rekonstrukciji Svetog Stefana (1960).

Posebno se ističe briga Milice Babić, inače ugledne i afirmisane kostimografkinje, oko gradnje i, naročito, detalja projekta koji je dopunjavala originalnim idejama. Značajan trud i vreme posvećeni su oblikovanju kućnog vrta. Andrić beleži da se u njemu nalazila 51 florna vrsta, a da je mali vrt imao još 12 vrsta povrća. Iako autentičan, enterijer kuće imao je nešto od beogradskog doma Andrićevih – skromno pokućstvo, umetničke slike, mahom dela Voje Stanića. Nije bilo nužno da adaptacija na novi prostor potraje, pa je Milica, kostimografkinja beogradskih teataru, nastavila sa stvaranjem.

LITERARNE AKTIVNOSTI

Herceg Novi za Andrića nije predstavljao samo „zaklon“ od posledica koje je za sobom nosila velika popularnost i prijatno mesto na voljenom Mediteranu, nego i „mizanscen istinskog spokoja i zadovoljstva“. Iako se nije značajnije književno bavio ovim podnebljem, on je u kraćim formama ostavljao zabeleške koje su s jedne strane imale putopisnu strukturu, a sa druge misaone narative. Kada se govori o literarnim aktivnostima vezanim za novu sredinu, pominje se priča *Trenutak u Toploj*, objavljena 1963. O Herceg Novom pisac ostavlja i nekoliko zapisa u *Znakovima pored puta*.

Osvrt na Andrićevu stvaralačku bibliografiju upućuje na to da je u ovom periodu radio na svojim poznim pripovetkama (*Kuća na osami*), kao i nezavršenom romanu *Omer-paša Latas*. U vremenskom okviru koji je proveo u Herceg Novom, objavio je više pripovedaka (*Svečanost*, *Sunce*, *Praznično jutro*, *Jelena*, *žena koje nema...*). Neke od njih izaći će krajem piščevog života i posthumno.

Andrić govori i o svojim „savremeniciima i prethodnicima“ koji su duže ili kraće boravili u ovom gradiću. Među ovim drugim, pisac pominje bosanskog kralja Tvrtka, Evliju Čelebiju, Pjera Lotija, Njegoša, Matavulja, Šantića, Nušića.

DRUŽENJA I OBILASCI GRADA

Kad je reč o piščevim savremeniciima u novoj sredini, najveća pažnja posvećena je supruzi Milici, ali i Andrićevim prijateljima i sabesednicima. Tako nailazimo na zanimljiva svedočenja i zapise o Gun Bergman, Voji Staniću, Zuki Džumhuru, Branku Ćopiću, Mihailu Laliću, Stevanu Raičkoviću, Branku Lazareviću.

Nailazimo i na podatke gde se Andrić kretao u gradu, koja je mesta obilazio, koja su u mu pobudila posebnu pažnju i najjače utiske. Pisac je mnogo šetao, voleo da održava svoj vrt, razgovara sa komšijama i znancima. Bivao je ležernije odeven, u košulji bez kravate ili u lakom sakou. Leti, dan je započinjao plivanjem. Posle toga odlazio je u šetnju do bašte hotela „Boka“, zatim, kafea „Kompas“ ili „Beograd“. Često je pešaćio do manastira Savine, Meljina, tvrđave Citadela, Sahat kule ili Kanli kule. Deo njegovih kretanja činili su i izleti barkom. Odlazio je do kioska i kupovao „Politiku“, „Borbu“, „Oslobođenje“. Pratio je i sport, ali samo vrhunski. O tome svedoči podatak da je u TV salonu Centra za naučne skupove gledao utakmicu Brazil-Bugarska, i uživao u majstorijama Pelea i Garinče. Posećivao je Gradski muzej i razgovarao sa istraživačima istorije hercegnovskog kraja. Prilično vremena provodio je u Biblioteci, knjižari, Arhivu. Ipak, rezultate hercegnovskih istraživanja nije u preoblikovao u književni materijal, ali ih je ostavljao u beleškama i crticama.

SLAVISTKINJA I PREVODILAC GUN BERGMAN

Gun Grut ili Gun Bergman, treća žena režisera Ingmara Bergmana, bavila se baletom. Kasnije je radila



Andrić i Gun Bergman, Herceg Novi, 1961.

kao novinarka, a zatim i kao profesorka slavistike. Upravo je ona 1960. na švedski prevela Andrićev roman *Na Drini ćuprija*, i u mnogome doprinela piščevoj popularnosti u svojoj zemlji. U narednih jedanaest godina Gun će održavati intenzivnu prepisku s piscem. Više puta se sreća sa Andrićem i njegovom suprugom. Viđali su se u Stokholmu, Beogradu, Herceg Novom.

U novljanskom domu Andrićevih često se okupljalo društvo – Beba Stanković (supruga Milića od Mačve), Ivanka Bogdanović (supruga arh. Bogdana Bogdanovića) koje su, uz akademika Vojislava J. Đurića i arhitektu Milana Petrovića, radile na konzervaciji fresaka u manastiru Savina. Kažu da je mladi arhitekta bio posebno predusretljiv prema atraktivnoj Gun. Tog leta, 1971, vozili su se do Dubrovnika i imali saobraćajni udes. Arhitekta je prošao sa lakšim povredama, a Gun Bergman je poginula.



Priredile > Marina Milivojević Mađarev
Divna Stojanov

Lutkarstvo u formalnom obrazovanju

„Izrazih svoje čuđenje što vidim da on ovoj vrsti igre, izmišljenoj da bi se zabavljala gomila, pridaje takav značaj kao da je u pitanju lepa umetnost. Ne samo što je on smatra sposobnom za jedan viši razvoj nego bi se reklo da se čak i sam njome bavi.

On se nasmeja i reče kako se usuđuje da tvrdi: ako bi mu neki mehaničar napravio jednu marionetu prema zahtevima koje bi mu on postavio, on bi mogao pomoću nje da izvede takav ples koji ne bi mogao ponoviti ni on niti bilo koji drugi čuveni i izvanredni plesač njegovog doba, ne izuzimajući čak ni Vestrisa.“

Hajnrih Klajst
„O marionetskom pozorištu“

Zaista, lutka može ono što nijedan glumac ne može. Zahvaljujući tome, na lutkarskoj sceni stvaraju se čarolije zbog kojih se mnoga deca toliko ushite da zauvek zavole pozorište. Nažalost, i pored očiglednih umetničkih i obrazovnih vrednosti, izučavanje umetnosti lutkarstva je dugo i sasvim neopravdano bilo zaobilaženo od strane naših umetničkih škola. Ipak, uskoro će nastupiti značajna promena. Akademija umetnosti u Novom Sadu pokrenula je nov master studijski program posvećen lutkarstvu. Pozvali smo profesora Sašu Latinovića, vrsnog glumca i lutkara, da nam predstavi put lutkarstva u Srbiji koji nas dovodi do ovog master programa, sam studijski program i njegov potencijal u kontekstu savremenog lutkarstva. U našoj lutkarskoj tradiciji do sada su bile dominante dve škole – bugarska i češka. Divna Stojanov je razgovarala sa rediteljkom Emilijom Mrdaković koja sa uspehom radi u našim pozorištima, a lutkarstvo je izučava u Bugarskoj. Jakub Maksimov je lutkarstvo učio u Češkoj i svoja iskustva deli sa lutkarima u našem regionu stvarajući izvanredne predstave.

Marina Milivojević Mađarev

Piše > Saša Latinović

Master studije lutkarstva na Akademiji umetnosti u Novom Sadu

U godini kada slavi pedeset godina od osnivanja, Akademija umetnosti u Novom Sadu dobija nove Master studijske programe na svom Dramskom departmanu. Među smerovima koji idu u korak s razvojem savremenih tehnologija i audio vizuelne tehnike, svoje je mesto izborila i jedna veoma stara teatarska grana, koja je, kako se pretpostavlja, nastala u Indiji, jer se pominje još u drevnoj hinduističkoj mitologiji, u *Ramajani* i *Mahabharati*, a zatim je preko Persije i Arabije dospela do Grčke, Rima i Evrope. Prvi pisani tragovi o ovoj vrsti pozorišne umetnosti datiraju još iz petog veka p.n.e, a lutku pominju i Aristotel, Sokrat, Platon i drugi, u svojim kapitalnim delima.

KRATKA ISTORIJA LUTKARSTVA KOD NAS

U našem, savremenom, okruženju ova je umetnost veoma prisutna i razvijena. Ona ima temelje u bogatom folklornom nasleđu južnoslovenskih naroda. Čuvana je i prenošena prikazivanjem mitoloških i narodnih priča na slavljinama i svetkovinama, bila osnovni nosilac dramskih zbivanja kojima su se čuvali i sprovodili narodni običaji ili verski sadržaji. Početkom 20. veka formiraju se prve putujuće trupe koje svoje predstave izvode po vašarima, i u

periodu između dva svetska rata, a pred početak Drugog svetskog rata, Sokolska društva, brinući se za pravilan razvoj omladine, kako fizički tako i duhovni, u većim gradovima Kraljevine Jugoslavije osnivaju i prve scene za ovu pozorišnu umetnost. Čak 1932, u Novom Sadu baš, osnovana je scena sa ansamblom, koja ovu pozorišnu umetnost neguje u kontinuitetu do danas. Nakon Drugog svetskog rata, u SFRJ, ova pozorišna umetnost dobija svoje institucije, profesionalne ansamble, redovne repertoare, njome se bave najistaknutiji umetnici koji dosežu izuzetne estetske i umetničke domete u evropskim i svetskim kontekstima. Prvi domaći napisan komad za izvođenje ovom pozorišnom tehnikom izašao je u listu „Neven“ još 1881, a napisao ga je jedan od najvećih naših pesnika, Jovan Jovanović Zmaj. Na jugoslovenskim pozorišnim igrama – Sterijinom pozorju, 1970. godine, nagradu je osvojila predstava koja je koristila sve tadašnje savremene tehnike ove pozorišne umetnosti. Među visoke domete ove umetnosti kod nas beleži se i izvođenje autorskog projekta ritualnog i totalnog teatra bez reči, *Mitovi Balkana*, u adaptaciji i režiji Srboľjuba Luleta Stankovića, na 26. Bitefu 1992. godine. Snimani su filmovi i televizijski serijali sa lutkama.

Prva, a i trenutno najbrojnija, međunarodna organizacija koja okuplja stvaraoce ove umetnosti, dobila je svoje temelje u Pragu, 20. maja 1929, kada su sastanku prisustvovali i predstavnici Jugoslavije. Važno je pomenuti, iz ugla istorije umetnosti, da je ova organizacija prvo međunarodno telo iz oblasti pozorišta uopšte. Njena je skraćenica UNIMA (franc.. *Union Internationale de la Marionnette*). Još 1930. na *Prvom kongresu lutkara Jugoslavije* u Ljubljani, navedeno je da udruženje ima za cilj da poveže sve lutkare i prijatelje lutke, da pospeši saradnju među lutkarskim pozorištima svih naroda i država, da uspostavi međusobnu pomoć i širi misiju lutkarskih pozorišta. Danas je UNIMA prisutna u 99 zemalja na 5 kontinenata i radi na poljima poboljšanja kulturne razmene, edukacije, razvoja i terapije, očuvanja nasleđa, međunarodne saradnje, međunarodnih festivala, stručnog usavršavanja, publikacije i komunikacija, istraživanja, statuta, strateških razvoja, pitanja žena.¹⁾

Svi ovi podaci, i brojni drugi, zahvaljujući predanom radu profesora Radoslava Lazića i izuzetno značajnog profesora i teatrologa Henrika Jurkovskog, postoje zapisani u Svetskoj enciklopediji lutkarske umetnosti (WEPA), napisanoj na tri jezika, koju je pisalo oko 250 autora, sa 1200 članaka na 864 stranice, među kojima je i tekst o lutkarskoj umetnosti u Srbiji.²⁾

ZAŠTO LUTKARSTVO?

Trenutno u Srbiji lutkarsku pozorišnu umetnost neguje sedam profesionalnih pozorišta, sa svojim glumačko animatorskim ansamblima, i u septembru mesecu 2024. bi trebalo da se održe 55. Susreti profesionalnih pozorišta lutaka Srbije. U našoj se zemlji svake godine održavaju tri izuzetno značajna i prepoznata međunarodna festivala koja promovišu

1) <https://www.unima.org/en/unima/history/>, pristupljeno 24. 8. 2024.

2) <https://wepa.unima.org/en/serbia/> pristupljeno 24. 8. 2024.



Iz predstave **Na vukovom tragu**, foto: Srđan Doroški

ovu pozorišnu umetnost, od kojih je najstariji Međunarodni festival pozorišta za decu, osnovan u Subotici 1994, dodeljuju se nagrade za doprinos lutkarskoj umetnosti, postoji stručni časopis („Niti“ – časopis za lutkarsku umetnost, koji izdaje Pozorišni muzej Vojvodine) i objavljuju se radovi u stručnim teatrološkim časopisima, objavljuju knjige o lutkarskoj umetnosti. Najstarije pozorište koje neguje lutkarski repertoar, Pozorište mladih u Novom Sadu, slavi 93. godinu svog uspešnog rada, pa ipak, tek će u školskoj 2024/25. Akademija umetnosti u Novom Sadu biti prva visokoškolska ustanova na teritoriji Srbije koja će primiti prvu klasu budućih Dramskih i audio vizuelnih umetnika – lutkarstva, na akreditovane Master studije.

Pokušaji da se u obrazovni sistem uvede lutkarska umetnost postojali su i ranije. Pisani su programi za četvorogodišnje osnovne studije na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, a isto to je pokušavano i na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Postojali su dramski studiji u okviru lutkarskih pozorišta koji



Iz predstave **Mala vila**, foto: Srđan Doroški

su obrazovali buduće glumce za poziv lutkara kao i privatne lutkarske škole. Glumci, angažovani već u lutkarskim ansamblima po pozorištima koja neguju ovaj repertoar, odlazili su u susedne države i učili lutkarstvo na tamošnjim umetničkim školama. Najčešće su to studirali na Nacionalnoj akademiji za pozorište i film „Krstó Sarafov“ (NATFIZ) u Sofiji, koja ima studije za lutkarsku glumu od osnivanja 1948, ali i studije za lutkarsku režiju, dramaturgiju, scenografiju i izradu lutaka.

Većina država u našem okruženju na svojim umetničkim akademijama školuje umetnike koji će svoju umetnost stvarati na polju lutkarstva, naročito lutkarske glume. Među njima Bugarska ima najduži staž i snažan uticaj na našu lutkarsku scenu. Nama najbliža škola nalazi se u Osijeku. Akademija za umjetnost i kulturu ravnopravno tretira živoscensku i lutkarsku glumu na sve četiri godine osnovnih studija, dok se studenti na masteru mogu opredeliti za jedno ili

drugo. Uz glumu, imaju i studije Lutkarske režije kao i studije za Oblikovanje lutaka i lutkarske scenografije.

Lutkarska umetnost ne podrazumeva samo igru (glumu) lutkom, nju čine i lutkarska režija, dramaturgija, izrada lutaka, kostima i scenografije za lutkarsko pozorište. Na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu, u okviru studijskih programa Scenski kostim i Scenografija, studenti na četvrtoj godini osnovnih studija trenutno imaju obavezu da slušaju predmet Lutkarstvo, ali sa istekom akreditacije ovaj predmet će se ugasiti.

Pet generacija studenata Glume na Akademiji umetnosti u Novom Sadu u periodu od 1997. do 2004. imalo je obavezu da na drugoj godini studija pohađa jednosemestralni seminar iz lutkarstva koji je držala istaknuta lutkarska rediteljka Emilija Mrdaković, a koja je svoje studije lutkarstva završila u Sofiji. Lutkarstvo se u program studija Glume vratilo 2017. godine uvođenjem dva jednosemestralna predmeta. Uvod u lutkarski teatar i Osnove lutkarstva su izborni predmeti na drugoj i trećoj godini osnovnih studija Glume i na četvrtoj godini studija Dramaturgije, Muzičke pedagogije, Vajarstva i master studija Primenjenog pozorišta. Oba ova predmeta osmišljena su tako da približe studentima mogućnosti umetničkog izražavanja upotrebom scenskih lutaka, objekata ili materijala, da osveste različite mogućnosti u izvođačkom aspektu i alternativnije načine gledanja na scensku izvođačku umetnost, kao i primenu lutkarskih tehnika u obrazovanju. Međutim, ovi predmeti toliko kratko traju, da mogu da ponude samo „mrvice“ u upoznavanju sa lutkarstvom, ali, i to je nešto.

Tako je, snažnim zalaganjem profesorice Vesne Ždrnja, prodekanke za nastavu u svom finalnom mandatu, a koja je i sama bila glumica u Pozorištu mladih i upoznata je sa specifičnostima igre scenskom lutkom i lutkarskog pozorišta uopšte, akreditovan master studijski program Pozorišni oblici sa dva svoja modula. Prvi modul je Primenjeno pozorište,

koji sa velikim uspehom školuje studente već osmu godinu, i, najnoviji, Lutkarstvo. Mogućnost da se takav program akredituje ostvaren je i zahvaljujući tome što na Akademiji umetnosti predaju profesori koji svojim referencama ostvaruju mogućnost da vode ovakvu vrstu nastave, ali i zahvaljujući potpisanom protokolu o saradnji sa Pozorištem mladih iz Novog Sada, koje, budućim studentima, nesebično stavlja na raspolaganje sredstva za učenje i rad – svoj lutkarski fundus i prostor, kao i umetničke saradnike, što je od neprocenjivog značaja. Vrlo simbolično, deo nastave odvijaće se u prostorijama i na najstarijoj lutkarskoj sceni na ovim prostorima, a zauzvrat, master predstave studenata dobiće mogućnost da ostanu na repertoaru ove eminentne lutkarske kuće.

Profesor koji će držati predmet Lutkarstvo je prof. dr. um. Saša Latinović, glumac koji je svoj dvadesettrogodišnji glumački rad ostvario najviše kroz lutkarski teatar i za šta je nagrađivan brojnim nagradama na domaćim i međunarodnim festivalima, i Slobodan Ninković, kao umetnički saradnik, glumac Pozorišta mladih, takođe sa izuzetnim umetničkim referencama.

Master studije lutkarstva osmišljene su kao studije u trajanju od dve godine. Studenti mogu biti svi koji imaju stečenih 180 ESP bodova ili završene trogodišnje osnovne studije, i koji prođu prijemni ispit na kom će se proveravati njihove izvođačke sposobnosti i mogućnosti (gluma, igra lutkom, objektom ili materijalom, pevanje, fizičke sposobnosti i improvizovanje dodeljenim objektom). Studijski program nije ograničen samo na studente koji su završili osnovne studije glume ali su oni sigurno u prednosti, zbog svojih stečenih veština i iskustva, a ove studije bi usledile i kao logičan nastavak njihovog školovanja i dogradnja njihovih glumačkih veština i poimanja pozorišne umetnosti. Kandidati bi trebalo da imaju scenskog iskustva i trebalo bi da prilože dokaze za to. Svakako da se očekuje da studije upisuju i kolege



Iz predstave **Metamorfoze**, foto: Srđan Doroški

koje se već bave lutkarstvom, a nemaju završen drugi stepen visokog obrazovanja.

Dvogodišnje studije omogućuju više vremena da se sa studentima prođe kroz sve do sada poznate tipove scenskih lutaka i kroz nove lutkarske teatarske varijetete. Studije će se više bazirati na glumi, scenskoj igri lutkom, maskom, objektom ili materijalom, nego na druge segmente lutkarstva. Namera voditelja programa je da se sa što većim brojem lutkarskih pozorišta u Srbiji potpišu sporazumi o saradnji, kako bi umetnici zaposleni u tim lutkarskim kućama mogli da drže radionice i upoznaju studente sa procesima svog rada.

Lutkari su od davnina bili umetnici koji su sami kreirali sve segmente svog stvaralaštva, pravili svoje lutke, smišljali sižee svojih predstava i izvodili ih. I danas je čest slučaj da reditelji lutkarskih predstava sami stvaraju tekst za svoje predstave ili da glumci preuzimaju ulogu reditelja. Bilo bi dragoceno da se studenti upoznaju i sa tehnologijom izrade lutaka i

scenografije, te će se u tom smeru pokušati saradnja sa pozorištima u kojima još postoje majstorske radionice i stručna lica koja imaju veštine i znanja u kreaciji i izradi scenskih lutaka i njihovih mehanizama. Ove umetničke oblasti zahtevaju posebne obrazovne smerove.

Lutkarstvo će biti predmet koji će se slušati četiri semestra. Uz ovaj, studenti će obavezno slušati i sledeće predmete: Istorija lutkarstva, Pozorišni koncepti 20. veka, Eksperimentalni i avangardni film, Fizički teatar, Metode radioničarskog rada, Tehnika glasa, Savremeni ples, Istorija animiranog filma, Književnost za decu i mlade i Drama za decu i mlade, a moći će da biraju još i između predmeta: Scenske borbe, Primenjeno pozorište, Pozorišno preduzetništvo, Mjuzikl, Dokumentarno pozorište, Engleski jezik, Scenski govor i Sinteza glumačkog procesa.

Lutkarstvo nije namenjeno samo deci, ali su oni najčešća publika ovakvih predstava. A pošto su oni i buduća publika „velikog“ teatra, sigurno je da bi od samog starta njihovog pozorišnog stasavanja trebalo pošteno i predano raditi na izgradnji sistema vrednosti, stvaranju dobrog ukusa i ljubavi prema umetnosti i pozorištu. Zato su u studijski program uvršteni predmeti koji se bave baš sadržajima namenjenim mladoj publici. Ovo su jedinstveni predmeti koji se proučavaju na ovako visokom stepenu obrazovanja. Književnost za decu se obrađuje u jednom semestru na osnovnim studijama Književnosti, detaljnije na Učiteljskom i Pedagoškom fakultetu, kao i svim Visokim školama usmerenog obrazovanja za vaspitače. Studenti će se upoznati i sa dramama koje su pisane za decu i lutkarsku igru, a biće im pružene i smernice kako da sami kreiraju tekst za scensko delo.

Nakon završenih studija, studenti bi trebalo da budu osposobljeni da samostalno promišljaju i kreiraju umetničke sadržaje zasnovane na lutkarskim principima. Sam način promišljanja scenskog dela

je suštinska razlika, sve ostalo su nove glumačke/izvođačke veštine. Zato bi bilo dragoceno da studenti klasične glumačke škole prođu i kroz studije lutkarstva. U krajnjoj liniji, cilj osnivanja ovog studijskog programa jeste profesionalizacija, tačnije, strukovno i sistemsko prepoznavanje lutkara i lutkarstva kao podjednako zanimljivog i vrednog pozorišnog izraza.

SAVREMENO LUTKARSTVO JE TRANSDISCIPLINARNA UMETNOST

Savremeno lutkarstvo je otišlo veoma daleko od tradicionalnog lutkarskog teatra. Klasične lutke jesu i dalje prisutne na lutkarskim pozornicama, naročito u zemljama koje imaju snažnu i dugu lutkarsku tradiciju, poput Francuske, Rusije, Bugarske, Slovačke ili Češke, ali su njihovi umetnici istovremeno otišli daleko u istraživanjima za novim teatarskom formama. Tako je na Praškoj akademiji DAMU (Akademija za izvođačke umetnosti) Lutkarski departman koji je bio osnovan 1952, prepoznajući nove tendencije u lutkarstvu, transformisan još 1990. u Departman za alternativno i lutkarsko pozorište. I dok živoscenska glumačka igra sve više teži naturalizmu, lutka se sve više razgrađuje na svoje sastavne delove. Od scenske lutke „rastvorila“ se u objekte, pa u materijale... Lutkarski teatar je teatar metafore, i u njemu ima svega samo ne naturalizma. Lutkarsko pozorište sada najčešće objedinjuje više izvođačkih umetnosti.

Sasvim je moguće da je osnivanje ovakvih studijskih programa trebalo da se desi decenijama pre i sigurno je da bi ih trebalo proširiti i na druga lutkarska umetnička područja, kao što su režija ili dramaturgija za lutkarsko pozorište. No, to ostaje za naredne korake, za pozivanje gostujućih profesora ili za saradnju sa drugim umetničkim fakultetima i univerzitetima koji su u tim poljima ispred nas.

Razgovarala > Divna Stojanov

Intervju sa Emilijom Mrdaković, rediteljkom

Studije lutkarstva kao prostor za osvajanje slobode

Učenje o lutkarstvu u formalnom obrazovanju sačinjeno je od pokušaja, pogrešaka i igre lišene straha. Na Akademija umetnosti u Novom Sadu je od 1997. do 2004. godine rediteljka Emilija Mrdaković predavala obavezni jednosemestralni kurs klasi glumaca na drugoj godini studija. Drugi put lutkarstvo se vratilo u kurikulum 2017. te sam i ja kao studentkinja smera Dramaturgije imala priliku da učim o lutkarstvu od profesora, glumca i velikog lutkarskog stručnjaka Saše Latinovića. Na četvrtoj godini studija kada smo slušali predmet na jednom od prvih časova dao nam je ogromnu najlon kesu i rekao da se igramo. Svi studenti su stajali ukočeno, pitali da li misli da naša igra sledi određenu narativnu strukturu, da li je cilj da igra rezultira stvaranjem dramskih karaktera, koja lekcija je svrha naše igre. Ograđivali smo se da nikada nismo animirali ni lutku ni predmet (zaboravljajući pritom da su principi lutkarstva jedni



Emilija Mrdaković, foto: lična arhiva

od prvih koje dete intuitivno primenjuje u svojim najranijim igrama). Najlon kesa se ispostavila kao ogromna prepreka za studente. Prišli smo bojažljivo, bojali se da ćemo pogrešno početi da se igramo. Shvativši da igri nije imanentna svrha, ubrzo smo prevazišli strah. To oslobađanje i uveravanje da je u igri sve dozvoljeno, iako lutkarstvo kao i svaka druga



Iz predstave **Ima li deda odelo**, foto: lična arhiva

umetnost ima svoja pravila, zakonitosti i principe, ostala je jedna od najkorisnijih lekcija sa Akademije. Sada se učenje o lutkarstvu vraća na Akademiju u vidu master programa i kako stvari nikada ne počinju od nule, вреди osvrnuti se na primere dobre prakse, a jedan od njih je svakako Akademija u Bugarskoj. Na ovogodišnjem festivalu pozorišta za decu i mlade „Novosadske pozorišne igre“ od pet selektovanih lutkarskih predstava čak tri su nastale u pozorištima u Bugarskoj. Na većini festivala za decu lutkarske predstave dolaze iz Bugarske ili su glumci-lutkari svoje obrazovanje stekli na čuvenoj Nacionalnoj akademiji za pozorište i film „Kr. Sarafov“ u Sofiji, Bugarskoj. Zbog čega je „bugarska škola“ lutkara toliko specifična, razgovarala sam sa lutkarskom rediteljkom Emilijom Mrdaković koja je na pomenutoj Akademiji diplomirala Lutkarski teatar i specijalizirala Režiju za lutkarski teatar, a diplomirala je i glumu za lutkarsko pozorište. Skoro četiri decenije Emilija režira lutkarske predstave za decu, mlade i

odrasle. Radila je u zrenjaninskom pozorištu „Toša Jovanović“, a od 1992. radi u Pozorištu mladih u Novom Sadu gde je u periodu od 2014. do 2019. bila upravnik. Emilijine predstave odlikuje poigravanje klasičnim i savremenim lutkarskim elementima, eksperimentisanje sa materijalima i edukativne teme.

Kako su izgledale Vaše studije na Akademiji u Sofiji?

Smer se zove „Gluma u pozorištu lutaka“ i nalazi se na Nacionalnoj akademiji za pozorište i film (NATFIZ) „Kr. Sarafov“. Akademija, sem studenata iz Bugarske, školuje mnoge inostrane glumce i reditelje jer se obrazovanje u oblasti lutkarstva ne nalazi na većini umetničkih akademija i fakulteta. Metodologija se zasniva na teoriji i praksi svetskog lutkarskog pozorišta, ali i na specifičnostima bugarske lutkarske tradicije.

U procesu obuke budući glumci razvijaju veštine u tri pravca:

1. stvaranje pozorišta korišćenjem pozorišne lutke
2. stvaranje pozorišta kroz interakciju glumca i pozorišne lutke
3. stvaranje dramskog pozorišta, odnosno predstave bez pozorišne lutke

Studenti uče klasične i moderne lutkarske sisteme i uče da koriste narativne i vizuelne mogućnosti lutkarskog teatra. Razvija se specifična mašta koju upotreba lutke u pozorištu rasplamsava. Učimo kako se gradi uloga, koje su izražajne mogućnosti glumca i lutke. Na prvoj godini studija fokusirani smo na rad sa improvizovanim lutkama i lutkama od rukavica – glavama i ginjolom; u drugoj godini koriste se javajke, manjajke i lutke na stolu; u trećoj – pozorište senki i pozorište marioneta, pozorište maski; u četvrtoj izučavamo komediju del arte.

Obavezni predmeti obuhvataju lutkarske tehnologije, istoriju književnosti za decu, istoriju evropskog dramskog pozorišta, antičko pozorište i istoriju i teorije svetskog lutkarstva. Kao sastavni deo razvoja studenata, uključeni su i predmeti koji pružaju teorijska i istorijska znanja iz oblasti muzike, vizuelnih umetnosti, psihologije, filozofije, estetike, mitologije i religije, televizijskih žanrova i interaktivnih medija, kao i praktične veštine u oblastima sinhronizacije, cirkuske umetnosti, plesa, akrobatske tehnike...

Osnovne studije traju 4 godine za glumce i 5 godina za reditelje. Obuka za glumce se završava kreiranjem scenskog lika sa lutkom u diplomskim predstavama u Pozorištu lutaka NATFIZ, a reditelji diplomiraju stvarajući jednu ili dve lutkarske predstave.

Pored tradicionalnih lutkarskih formi, da li ste se na studijama bavili i alternativnijim vidovima pozorišta?

Tokom studija mi je najviše značilo što smo isprobavali i učili o najrazličitijim vrstama lutaka. Alternativni oblici u pozorištu lutaka su dodatni modul u obuci, gde se razvija specifična mašta i uči komunikacija kroz predmete, elemente, ritam, muziku, svetla. Tokom studija fokusirani smo na oblasti: režija za lutkarsko pozorište, gluma za lutkarsko pozorište, lutkarski sistemi, kultura govora i scenski govor, muzička i vokalna obuka, scenski pokret. U odobiru tema imamo potpunu slobodu i insistira se na autorskom pristupu.

Ko su (bili) Vaši uzori i velikani bugarske lutkarske scene?

Na prvom mestu moji profesori. Imala sam sreće sa njima. Nikolina Georgieva je bila i ostala profesor – kreator stručnog visokog obrazovanja za lutkarsko pozorište u Bugarskoj. Više od stotine njenih učenika su rasuti po svetu. Bila je vođa i učitelj. Ona je takođe osnivač „pozorišta senki“ u Bugarskoj, aktivna članica međunarodnog pokreta lutkarskih pozorišta. Jedan je od osnivača i dugogodišnji predsednik



Iz predstave **Ježić Žožo**, foto: lična arhiva

Bugarskog centra UNIMA (Union Internationale de la Marionnette). Bio je član Izvršnog komiteta (1962–1988) Svetske organizacije, počasni član UNIMA i počasni predsednik Bugarskog centra UNIMA.

Slavi Malenov – bugarski pozorišni reditelj, profesor režije za lutkarsko pozorište u NATFIZ-u „Krastjo Sarafov“, autor knjiga vezanih za lutkarstvo. Realizovao je preko 100 predstava za decu i odrasle, sa sklonošću ka žanru magične priče i esteticu lutkarskog pozorišta. Postavljao je predstave u raznim zemljama sveta.

U trenutku studija ponekad nismo svesni da su nam genijalni ljudi na raspolaganju čitavih četiri ili pet godina. Imamo limitirano vreme sa profesorima da od svakog izvučemo ono što će nam biti važno jednog dana. Mnogo toga bih mogla da nabrajam vezano za moje studiranje na NATFIZ-u, ali mislim da je najvažnije to što sam osvojila slobodu prilikom rada na materijalu, bez ograničenja i bez pravila.

Koje razlike uvidate između ruskog, bugarskog i češkog principa lutkarstva i postoji li razlika između istočnih i zapadnih škola?

Sve tri škole su pre više od 35 godina, po mom mišljenju, bile veoma slične. Pridržavali su se kalasičnih postulata, a bilo je i vreme socijalizma i ono je nosilo svoje. Danas, kao i sve ostalo, lutkarstvo se razvija. Umetnici imaju širinu da istražuju i eksperimentišu.

Kako se razvijao Vaš odnos prema lutki od studija do danas?

Prema lutki uvek osećam poštovanje. Kada govorim o lutki u pozorišnoj predstavi, moram da znam zašto lutka, zašto ne glumac. I ako je uz nju glumac – zašto je on uz nju. Jezik savremenog lutkarstva se sve više razvija, traže se novija izražajna sredstva. Danas, mogu da kažem da je lutka koju ja poznajem, moćna, snažna i neodoljiva, i ako je mi takvom ne doživljavamo sigurno ne govori o njoj, već o nama. Sklona sam da verujem da imamo lutku kakvu u ovom trenutku zaslužujemo. I opet, kada pomislim na nju vidim nešto mnogo šire, sveobuhvatnije.

Kako imate iskustva sa lutkarskim ansamblima dva naša pozorišta, šta autentično prepoznajete kod naših glamaca-lutkara i savremenih reditelja?

U Srbiji postoji velik prostor za rad u pravcu lutkarske umetnosti. U zrenjaninskom pozorištu sam se usmerilaka ka režiji još pre trideset šest godina i počela da gradim svoji način rada. Tamo se radilo sasvim drugačije nego što sam navikla na akademiji. Sve je išlo prilično sporo i trebalo mi je vremena da se naviknem na taj spori tepo koja nosi sama institucija kao takva. Što se tiče rada na sceni, naravno, bilo je i tu mnogo znakova pitanja i neslaganja. Predstave su tada rađene po šemi po kojoj se izgovara tekst bez ikakvih razrada, domaštavanja, improvizacija i etida, što je zapravo građa svake lutkarske predstave. S druge strane, tehnika, animacija lutaka naših glumaca uvežbana je do savršenstva.

Radili ste lutkarske predstave za odrasle i za decu. Da li se i po čemu razlikuje pristup režiji u zavisnosti od ciljne grupe?

Što se mene tiče lutka je uvek dobrodošla kada joj se stvori odgovarajući prostor u predstavi. Istina je da je pozorište lutaka u znatnom delu svoje istorije bilo pozorište za široke mase. Bilo je angažovano pa zbog toga i zabranjivano, a u 20. veku je nastala nova situacija kada su u gledalištu lutaka odrasle zamenila deca. Ovo govori o neiscrpnim mogućnostima ovog teatra za sve uzraste. Bez obzira na to, da li radim za decu, tinejdžere ili odrasle, moja strategija je uvek ista i svede se na jednu reč: posvećenost. Posvetim se temi, materijalu i formi i oni me odvedu tamo gde treba.

Da li se u svom sadašnjem radu pridržavate principa koje ste usvojili na studijama u Sofiji? Od čega ni posle decenija rada ne odustajete?

Recept za stvaranje predstave ne postoji. Interesuje me i klasika i savremena dela. Volim kada predstava ima edukativnu notu. Kada izaberem temu, onda se pojavi čvrsta ideja prema kojoj se krećemo svi zajedno kroz proces. Lutkarski teatar je vizualan teatar pre svega i likovnost je upletena u dramaturgiju i formu. Izuzetno mi je važan rad sa scenografom i kreatorom lutaka, a najčešće je to ista osoba. Obavezno mora da se pronade i shvati od samog početka linija likovnosti i u smislu estetike i funkcionalnosti. Bez toga ne može da se krene u proces na sceni. Izuzetno mi je važan rad sa glumcima. Pripreme traju ponekad dugo. Najviše kompromisa, nažalost, pravim oko dramaturgije. Sa jedne strane po pozorištima retko ima zaposleni dramaturg na raspolaganju, pa ga nemamo ni mi u Pozorištu mladih. Sa druge strane, ima talentovanih mladih dramaturga, ali je malo njih zainteresovano za lutkarstvo.



Ožaloščena porodica, lutkarska predstava za odrasle, foto: lična arhiva

Piše > Divna Stojanov

Jakub Maksimov – savremena češka škola lutkarstva

Jakub Maksimov rođen je 1992. godine u Češkoj. Završio je Akademiju scenskih umetnosti u Pragu, nakon čega se usavršavao na Institutu primenjenog pozorišta u Gisenu. Za sebe kaže da je reditelj, dramaturg, performer i lutkar. Oblast njegovog rada je savremeni lutkarski teatar i teatar objekata koji je takođe i glavna tema njegovog doktorskog istraživanja na Akademiji scenskih umetnosti u Pragu. Prvi njegov značajan projekat bio je lutkarski putopis pod nazivom „Hiljadu tuceta“ (*The One Thousand Dozen*) iz 2016. godine. Predstava zasnovana na kratkim pričama Džeka Londona nagrađena je na nekoliko međunarodnih festivala. Godine 2020. dobio je Nagradu pozorišnih kritičara „Talenat godine“. Sarađuje sa nekoliko pozorišta i nezavisnih trupa u Češkoj, Nemačkoj, Slovačkoj, Makedoniji i Srbiji.

Prva predstavu koju je režirao u Novom Sadu je „Na vukovom tragu“ po romanu „Zov divljine“ Džeka Londona (jedna od najnagrađivanijih predstava u istoriji ovog pozorišta), a kasnije je usledila „Koralina“ po romanu Nila Gejmna. Obe iskaču iz šablona lutkarskih predstava koje se rade na osnovu tradicionalnih bajki, lektira i kojima je edukativnost i posmatranje pozorišta kao produžene ruke

obrazovnog sistema na prvom mestu. Osim hrabrijih izbora polazišne osnove, Maksimov ne strahuje ni od eklektičnog pristupa formi, stilu i žanrovima. U „Zovu divljine“ vešto spaja lutke i objekte. Upotreba objekta mu je u konkretnom slučaju poslužila za menjanje perspektive. Ono što se u kinematografiji vrlo lako rešava promenom filmskog plana ili rakursa, na pozorišnoj sceni, usled njene statičnosti i dimenzija, može da se prenebregne upotrebom predmeta. U predstavi izbliza gledamo životni put jednog vuka (publika je postavljena kamerno na sceni), a kada je nastala potreba da se slika „odzumira“, odabrano je rediteljsko rešenje da se događaj prikaže na proscenijumu pomoću predmeta, malih igračaka saonica i nekoliko figurica vukova koji se animiraju. Tako se u pozorištu dobilo ono što bi na filmu bio total snimljen iz ptičije perspektive. Drugo, lutka da bi „oživel“ traži pokret, a izgovaranje bujice reči je umrtvljuje. Svestan je toga Jakub i njegov autorski tim, te su za kompleksan roman sa mnoštvom likova i zapleta kakav je „Zov divljine“ našli odgovarajuću meru reči. Svaka emocija i situacija koja je mogla da se dočara muzikom ili pokaže, prećutana je.

Jakub Maksimov, foto: Igor Đokić



U „Koralini“ Maksimov se sa lakoćom poigrava hororom kao žanrom ubacujući elemente komedije. Deca često, čini se, vole horor kao žanr jer je uzbudljiv i dopušta im da istražuju strah u vrlo kontrolisanim uslovima jer na kraju krajeva jasno je da se radi samo o priči. Ipak, horor u pozorištu teško je izvesti ili makar mnogo teže nego na filmu. Jakub hororičnost gradi pozorišnom magijom (teško je iz publike odgonetnuti odakle dolazi dim iz malene rerne na sceni), scenskim iznenađenjima (ruka Druge Majke najedanput se izdužuje i grabi Koralinu) i atmosferom (mistična muzika, prigušeno svetlo). Važno je istaći da se reditelj trudi da uspostavi rodnu ravnopravnost u svom opusu, te na scenu postavlja autentične glavne ženske likove. S istom namerom postavio je i roman Astrid Lindgren „Ronja, razbojnička kći“ u Teatru za decu i mlade Skoplje, koji je učestvovao i bio nagrađen na prošlogodišnjim Novosadskim pozorišnim igrama.

Pri izboru teksta reditelj podjednako brine o unikatnosti protagoniste i maštovitosti sveta predstave. Primer za to je predstava „Hrono patuljci“ (po knjizi Tomaša Končinskog i Barbore Klarove, Pozorište lutaka, Bratislava, koja je takođe gostovala u Pozorištu mladih) i govori o slugama Zuba vremena koji oštećuju računare, izbeljuju odeću, brišu oznake na putu, stvaraju rđu... Začudan svet koji objašnjava i dokazuje protok vremena kroz sićušna bića prikazan je kroz video sniman na sceni. Reditelj ne mistifikuje stvaranje već razbija pozorišnu iluziju stvarajući osećaj u publici da nam otkriva nešto tajanstveno.

Maksimov za sada odoleva zubu vremena i ne zapada u repetitivnost. Za razliku od sićušnih lutaka kakve je koristio u „Hrono patuljcima“, u predstavi „Sedam gavranova“ (po bajci Braće Grim, Dječije pozorište Republike Srpske, odigrano na Novosadskim pozorišnim igrama i na Međunarodnom festivalu pozorišta za decu – Subotica) reditelj koristi zastrašujuće, groteskne lutke (Olga Zibinska, stalna

rediteljeva saradnica na izradi lutaka i scenografiji). Iako predstava ima problem sa ritmom jer radnja na momente stoji i postoje dva kraja predstave, rediteljski i narativni, „Sedam gavranova“ je rediteljev vrhunac u preplitanju režije i muzike (muzika Lazar Novkov). Braća umesto govora i reči „progovaraju“ pomoću sedam različitih duvačkih instrumenata, a sve što se dešava na sceni „ozvučeno“ je foli-efektima odnosno zvukovima koji se proizvode na sceni.

Kao u predstavama „Na vukovom tragu“ i „Sedam gavranova“ reditelj i u predstavi „Bambi“ (po romanu Feliksa Saltena, Pozorište za decu i mlade Kragujevac), postavlja muzičare na scenu radi dinamike i stvaranja prostora u kojem se odvija radnja. Ovde je inkorporirana još jedna vrstu teatra, a to je pozorište senki. Sve strašne scene, situacije koje izazivaju jezu (prikazivanje krvoločnog čoveka koji lovi jelene; beg životinja u šumi; ubistvo jelena od strane lovca) izvedene su iza paravana. Lutke su drvene i hiperrealistične, napravljene iz puno delova kako bi pokret životinje bio što realniji i bliskiji životinji iz stvarnog života. „Bambi“ doduše pati od nejasnog fokusa priče – s jedne strane Bambijev život i smrt majke, a sa druge priča o njegovom prijatelju Ronou kojeg hvata lovac.

Sve u svemu Jakub Maksimov uspeva da se u svakoj narednoj predstavi oprobava u stilu koji do tada nije koristio, da hrabro eksperimentiše, da meša elemente rituala, dramskog i post-dramskog teatra, da smelo kombinuje različite lutkarske forme i filmski jezik, a sve to vreme analitično pristupajući režiji i književnom delu od kojeg polazi. Sve ovo je srpska i regionalna lutkarska scena dobila dolaskom Jakuba Maksimova. U nastavku teksta sledi intervju sa njime koji bliže objašnjava šta je sam reditelj mogao da nauči, zaključiti i kako je njemu rad u našim pozorištima pomogao da se umetnički razvija.

Razgovarala > Marina Milivojević Mađarev

Intervju sa rediteljem Jakubom Maksimovim

Završili ste lutkarsku akademiju. Kakva su vaša iskustva sa srpskim glumcima s obzirom na to da oni nemaju takvu vrstu obrazovanja?

Vaše pitanje je, iz više razloga, pomalo nezgodno. Prvo, iako je tačno da Fakultet pozorišnih umetnosti Akademije izvođačkih umetnosti u Pragu ima najstariji odsek na svetu koji u svom nazivu sadrži reč „lutka“, danas se on zove Odsek za alternativno i lutkarsko pozorište. To praktično znači da pokriva mnogo više od samog lutkarstva. Budući stručnjaci za lutkarsko pozorište izloženi su širokom spektru pozorišnih stilova, što može da obogati njihovo obrazovanje, ali takođe znači da njihov fokus na tradicionalne tehnike nije jak kao što je nekada bio. Ljubitelji lutkarskog pozorišta u Češkoj često raspravljaju da li je to pozitivan ili negativan ishod.

Sa moje tačke gledišta, ovo široko obrazovanje ima svoju vrednost jer omogućava umetnicima da crpe inspiraciju iz bogate palete uticaja, a ne samo iz lutkarstva. No, s druge strane, neke od starijih, specijalizovanijih lutkarskih tehnika, mogu da se izgube tokom tog procesa. Što se tiče srpskih glumaca, iako

Iz predstave **Koralina**, foto: Igor Đokić





Iz predstave **Na vukovom tragu**, foto: Srđan Doroški

možda nemaju specijalizovan odsek za lutkarstvo, verujem da se veštine lutkarskog pozorišta mogu razviti kroz praksu. Video sam mnoge glumce u Srbiji, posebno u Pozorištu mladih, koji su postali izuzetni lutkari bez formalnog obrazovanja.

Nemojte me pogrešno shvatiti – ja verujem da formalno obrazovanje pruža dobru osnovu, ali stvaranje kvalitetnog lutkarskog pozorišta takođe zahteva saradnju veštih scenografa, reditelja i tehničara. Bez njih je mnogo teže oživeti jednu predstavu. Ono što je ključno za Odsek za alternativno i lutkarsko pozorište u Pragu jeste to da se scenografija, režija i gluma podučavaju odvojeno. Na primer, ja sam studirao režiju za alternativno i lutkarsko pozorište, a ne lutkarstvo kao takvo.

Međutim, takođe sam vidao glumce koji su se uspešno ostvarili kao reditelji, što može vrlo dobro da funkcioniše. Nije samo stvar u obrazovanju, već u celokupnom kreativnom timu i spremnosti da se eksperimentiše i raste.

Češka škola lutkarstva najpoznatija je u Evropi. Kako ta „škola“ oblikuje moderno obrazovanje budućih lutkara u Češkoj?

Ovo zapravo nije pitanje za mene, već za nekoga ko je direktno povezan sa tom školom. Ono što mogu sa sigurnošću reći jeste da je greška misliti o Odseku za alternativno i lutkarsko pozorište kao o klasičnoj „školi lutkarstva“. Sama škola nema strogo definisan nastavni plan niti striktan stav o tome šta želi da podučava svoje studente. Ona funkcioniše više na principu mentorstva – svaki nastavnik odgovoran je za svoju grupu studenata, dodeljujući im projekte i pozivajući spoljne saradnike da sarađuju na raznim projektima. Škola više predstavlja okruženje nego jasno definisan program.

Trenutno je dominantan naraštaj pedagoga koji su protiv tradicionalnog načina podučavanja lutkarstva. Mnogo odgovornosti je prebačeno na studente, a njihov glavni zadatak je da pronađu sebe unutar tog kreativnog haosa. Ja sam došao u školu sa specifičnim interesovanjem za lutkarstvo i prethodnim iskustvom u radu sa amaterskim lutkarskim grupama – u Češkoj postoji vrlo jaka tradicija amaterskog lutkarstva. Međutim, obrazovanje koje ova škola sama po sebi pruža verovatno ne bi bilo dovoljno. Ja sam jedan od retkih reditelja iz svoje generacije koji se afirmisao u profesionalnom lutkarskom pozorištu.

Što se tiče glumaca, situacija je drugačija. Mlađa generacija glumaca prilično je jaka, kako u profesionalnim lutkarskim pozorištima, tako i u nezavisnim pozorišnim grupama. No, važno je napomenuti da se ne usmeravaju svi diplomirani glumci sa Odseka za alternativno i lutkarsko pozorište na lutkarstvo. Mnogi grade karijere u dramskim pozorištima, rade na eksperimentalnim projektima i bave se savremenim cirkusom. Osim toga, u profesionalnim lutkarskim pozorištima radi velik broj glumaca koji nemaju formalno obrazovanje u lutkarstvu.

Vaša doktorska disertacija bavi se teatrom objekta. Šta je teatar objekta i koja je razlika između pozorišta lutaka i teatra objekta, s obzirom na to da je lutka takođe neka vrsta objekta?

Pitanje koje postavljate otvara nekoliko složenih tema, i ne postoji jednostavan odgovor. Pojam „teatar objekta“ donekle je nejasan, i teško ga je precizno definisati. U svojoj doktorskoj disertaciji istražujem ovo pitanje u specifičnom kontekstu češke teatrologije, što dodaje još jedan sloj složenosti. Da li i dalje želite da čujete moje mišljenje? U redu, potrudicu se da vam odgovorim najbolje što mogu.

Da bih objasnio razliku između pozorišta lutaka i teatra objekta, važno je prvo definisati šta podrazumevamo pod „lutkom“ u češkoj teoriji. Jaroslav Etlik, oslanjajući se na revolucionarni rad Jana Čisara o teoriji lutkarskog glumačkog izraza, iznosi dva ključna načina razumevanja pojma „lutka“:

1. Lutka se može posmatrati kao predmet, često antropomorfan ili zoomorfan, namenjen upotrebi u pozorištu (obično sa mehanizmom za upotrebu).
2. Sa druge strane, lutka se može posmatrati i u smislu njene pozorišne funkcije. Kada se gleda tako, svaki put kada glumac pomera objekat tako da publika doživljava kretanje tog objekta kao predstavu unutrašnjeg života, taj objekat shvata se kao lutka.

Druga definicija podrazumeva da bilo koji objekat može postati lutka ako publika prepoznava njegov pokret kao dokaz života. Međutim, postoji značajna razlika u kvalitetu između animacije tradicionalne lutke (kao što je marioneta Crvenkape) i, na primer, animacije crvene kante za zalivanje.

Ovu razliku ističe i poljski teoretičar pozorišta, Henrik Jurkowski, koji je duboko upoznat sa češkim lutkarstvom. On napominje da lutka izrađena za pozorište služi kao karakteristični znak pozorišnog



Iz predstave **Bambi**, foto: Zoran Laki Lazarević

lika. S druge strane, svakodnevni predmet, kao što su sat ili čajnik, predstavlja sebe ili vrstu predmeta kojoj pripada. Kada se donese na scenu, on mora da prođe kroz dvostruku transformaciju: prvo, da postane „živ“, a zatim da postane scenski lik. Lutka pak ostaje karakterističan znak lika i zahteva samo animaciju da bi je publika videla kao „živu“.

Jurkowski tvrdi da, iako i predmeti i lutke pripadaju materijalnom svetu i mogu da predstavljaju nešto drugo, njihove uloge u predstavi su različite. Predmeti, posebno kada nisu namenjeni za pozorište, zahtevaju više truda od strane izvođača, ali i veću aktivnost publike koja mora da ih zamisli kao likove.

Ono što uistinu razlikuje teatar objekta od pozorišta lutaka jeste trenutak u kom predmeti prestanu da predstavljaju scenske likove i umesto toga im se dozvoljava da postoje kao takvi kakvi jesu. Kada se objekti na sceni ne koriste kao zamene za nešto drugo, već postaju autonomni elementi, ulazimo u sferu teatra objekta.

Kako sugeriše češki teoretičar Karel Makonj, granica između „pozorišta lutaka sa predmetima“ i teatra objekta leži u tome da li je predmet transformisan u lik ili ostaje predmet, izražavajući svoju sopstvenu stvarnost. Ova razlika navod publiku da se uključi u materijalnost objekta na nov način, fokusirajući se na njegove inherentne osobine, a ne na njegovu funkciju da predstavi nešto.

Najzad, dok oba oblika pozorišta manipulišu neživim materijalima, pozorište lutaka generalno se fokusira na transformaciju predmeta u likove, oslanjajući se na njihove karakteristične ili figurativne kvalitete. Teatar objekta, sa druge strane, naglašava autonomiju predmeta, dopuštajući im da se povežu sa drugim pozorišnim komponentama, bez potrebe da predstavljaju nešto više od svoje sopstvene stvarnosti. Ovaj pristup otvara nove izražajne mogućnosti, ali takođe postavlja veće zahteve i pred stvaraoce i pred publiku.

Savremeno lutkarstvo sve više se razvija u pravcu pozorišta objekta. Po vašem mišljenju, koje elemente klasičnog lutkarstva student mora da savlada ako želi da se bavi modernim lutkarskim pozorištem?

Nisam siguran da bih mogao da tvrdim da se savremeno lutkarstvo razvija isključivo u pravcu pozorišta objekta. Kako možemo to da izmerimo? Gde možemo da pronađemo podatke koji to podržavaju? Ako prisustvujete bilo kojem evropskom ili svetskom lutkarskom festivalu, susrećete se sa mnogim tradicionalnim oblicima koji su i dalje veoma prisutni. Publiku takođe često ceni mimetičke i varljive lutkarske forme. Važno je prepoznati i činjenicu da koncept pozorišta objekta postoji skoro pedeset godina, sa

korenima koji sežu još dalje u prošlost. Pravo pitanje je koliko su principi tog pozorišta primenljivi na rad institucionalnih lutkarskih pozorišta. Blizina publike glumcima i predmetima zaista je važna.

Pozorište objekta izuzetno se dobro pokazalo kod nezavisnih grupa kao što su francuski *Manarf*, *Cuicine* ili *Velo*, i belgijska grupa *Gare Centrale*. To su bili projekti koji su veoma insistirali na autorstvu. U institucionalnom pozorištu proces je drugačiji. Ako glumci žele da igraju pozorište objekta, moraju da budu otvoreni za tu ideju, da nauče nešto o njoj, prisustvuju radionicama i razvijaju interesovanje za materijale i predmete, kao i njihovu strukturu i istoriju... Takođe, moraju da pokažu želju da stvaraju kao autori, što znači da moraju da budu spremni da prevaziđu tradicionalnu ulogu glumca.

U kom pravcu se razvijaju vaša interesovanja kada je u pitanju lutkarsko pozorište?

Moja interesovanja u lutkarskom pozorištu razvijaju se u nekoliko uzbudljivih pravaca. Osećam sklonost ka interaktivnim formama unutar lutkarskog pozorišta, posebno onim koje uključuju direktno angažovanje publike. Međutim, da bi se to ostvarilo, potreban je temeljan i efikasan plan. Takođe uživam u radu sa titlovima, tretirajući tekst kao predmet. Ovi pristupi zahtevaju tim glumaca koji su otvoreni za eksperimentisanje i rizike. Takvim projektima mogu da se bavim samo povremeno i moram da imam vrlo jasnu ideju kako da efikasno koristim takva sredstva.

Takođe istražujem tradicionalnije forme lutkarskog pozorišta, posebno kada pronađem temu ili priču koja me zaista fascinira.



SCENSKI DIZAJN

scena

Piše > Radivoje Dinulović

Dva domaćinstva: Ustvarjalni center Krušče i Seoski kulturni centar Markovac – ka izgradnji zajednica¹⁾

„Two households,
Both alike in dignity...“

Viljem Šekspir²⁾

Šta je, danas, „zajednica“, šta taj pojam predstavlja, na šta se odnosi, kome je (i da li je) zajednica potrebna, čemu služi, kako se stvara, a kako razgrađuje i šta sve to znači u kontekstu umetnosti, kulture, društva – najzad, egzistencije, u najširem smislu reči? Konačno, zašto bi ova tema bila relevantna kada govorimo o scenskom dizajnu?

Danas gotovo zaboravljeni Svetozar Marković objavio je 1872. godine svoju, za mene veoma važnu

1) Realizacija ovog rada podržana je od strane Departmana za arhitekturu i urbanizam Fakulteta tehničkih nauka u Novom Sadu kroz projekat *Implementacija rezultata naučno-israživackog i umetničkog rada u oblasti Arhitekture, urbanizma i scenskog dizajna u nastavne procese DAU sa ciljem njihovog kontinuiranog unapređenja*.

2) Shakespeare, W.: *Romeo and Juliet*, https://shakespeare.mit.edu/romeo_juliet/romeo_juliet.1.0.html, preuzeto 27. 8. 2024.

i, takođe, zastrašujuće aktuelnu knjigu „Srbija na istoku“³⁾. On piše, između ostalog o zadrugi i zadrugarstvu, naglašavajući da je „pojam zadruge u srpskom narodu... upravo nerazdvojno svezan sa pojmom porodice“, te da je tradicionalna forma zadruge u (tadašnjem) savremenom društvu anahrona, jer ne počiva na, za industriju karakterističnoj, podeli rada, već na samoodrživosti. Zadruga, dakle, „proizvodi sve sama za svoje potrebe“. Ipak, naglašava Marković, značajno je to što krajem XIX veka „svi najveći mislioci o društvu smatraju kao ekonomski ideal“ ono društvo u kom „bi svaki član radio različite poslove naizmenice, koji odgovaraju njegovim prirodnim sklonostima i sposobnostima, a ne bi bio prikovan za jedan posao kao suvremeni evropski radnik... Jednom reči: suvremeni ekonomski ideal veoma je blizak u načelu onom

3) Marković, S.: *Srbija na istoku*, 1872, preuzeto sa internet stranice <https://www.marxists.org/srps/hrva/biblioteka/markovic/1872/srbija-na-istoku/3-lat.htm>, pristupljeno 27. 8. 2024.



Stvaralački centar Krušče, studio, foto: facebook.com/KrusceCreativeCenter

ekonomskom stroju koji postoji u zadrugi. Ovu stranu zadruga valja da proučimo⁴⁾.

I, zaista, mada može zvučati apsurdno – valjalo bi je proučiti, sa punom svešću o ekonomsko-političkom kontekstu u kome živimo, tačnije – baš uprkos takvom kontekstu, koji je, konkretno, u domenu umetnosti i kulture u najvećoj meri determinisan „umetničkim

4) „U komunističkom društvu, gde se niko ne bavi samo jednom delatnošću i gde se svako može usavršiti u bilo kojoj željenoj delatnosti, društvo reguliše proizvodnju uopšte i time mi omogućava da radim jednu stvar danas, a drugu sutra, da lovim ujutro, pecam poslepodne, hranim stoku uveče, kritikujem posle večere, a da, uprkos tome, nikad ne postanem profesionalni lovac, ribar, stočar ili kritičar.“, Marks, K.: *Nemačka ideologija*, 1846, prema ruskom prevodu, Institut Marksa i Engelsa, Moskva, 1932, prema: <https://sh.wikipedia.org/wiki/Komunizam>, pristupljeno 2. 2. 2020.

tržištem“ (tržištem umetnika i umetničkih dela), „kreativnim industrijama“ i komercijalnim principima na kojima počivaju savremeni obrazovni sistemi u gotovo svim sredinama.

Posledično, priroda društvenih odnosa koji se u tim okolnostima razvijaju vodi radikalnoj, a najčešće i isključivoj brizi za sebe, i zapostavljanju, pa i negaciji potrebe za zajednicom ili kolektivitetom bilo koje vrste. No, kao što obično biva, nametnuti dominantni ekonomski, politički i ideološki obrasci uvek proizvode otpor i reakciju, pa to važi, na sreću, i u umetnosti i kulturi – time, jasno, i u društvu.

Šezdesete i sedamdesete godine prošlog veka donele su brojne poduhvate kojima je bio cilj uspostavljanje kreativnih zajednica, najčešće van gradova, na privatnim

posedima ili u javnom prostoru, među kojima su mnogi bili uspešni, a neki opstali i do danas. Dovoljno je da se setimo Pitera Šumana i višedecenijske epopeje *Bread & Puppet Theater*-a od Njujorka (1963) do Glovera u Vermontu (1970), ili, u našoj sredini, Božidara Mandića i njegove Porodice bistrih potoka na Rudniku (1974). Danas, rad Deneša Debreija⁵⁾ na Kelebiji, ili Dragane Kojičić⁶⁾ u Mošorinu takođe pokazuju vitalnost i savremenost ovakvih i sličnih koncepata. Jasno je da privatni posed nudi visok stepen samostalnosti i slobode – to smo naučili još na primeru Vudstoka (*Woodstock*), 1969. godine – ali je, takođe, jasno, da svojim vlasnicima i (ili) korisnicima nameće ogroman angažman svake vrste, kao i zaista neograničenu odgovornost za sve što se na tim posedima odvija, u ekonomskom, ekološkom, organizacionom, pa i u pravnom smislu.

U tom kontekstu, želim da razmotrim dva savremena primera – za mene lično i profesionalno posebno relevantna – kako bih ustanovio šta ih povezuje (po čemu su slični), a šta razdvaja, ili razlikuje. To su, kako je već u naslovu i navedeno, *Stvaralački centar Krušče (Ustvarjalni center Krušče)*⁷⁾, u istoimenom zaseoku kraj Cerknice, u Sloveniji, koji sa timom saradnika vodi Tomi Janežič, i, *Seoski kulturni centar Markovac*, u istoimenom selu kraj Velike Plane, u Srbiji, koji, takođe sa saradnicima, programski vodi Anđelka Nikolić.

Na oba mesta sam boravio, po više puta i u različitim ulogama – dakle, imam lično, neposredno

5) Deneš Debrei (*Dőbrei Dénes*) je umetnički direktor *Pozorišnog udruženja Letnji bioskop (Nyári Mozi Színházi Közösség)* koje deluje na njegovom porodičnom imanju. Videti na: <https://nyarimozi.com/sr/>, pristupljeno 30. 8. 2024.

6) Dragana Kojičić je osnivačica *Centra za zemljanu arhitekturu*, koji svoje aktivnosti realizuje dominantno na njenom porodičnom imanju. Videti na: <https://zemljanarhitektura.com/?cat=212>, pristupljeno 30. 8. 2024.

7) Zvanična internet stranica <https://krusce.si/> je trenutno u rekonstrukciji. Podatke o centru moguće je naći na adresi: <https://www.transartists.org/en/air/krusce-creative-center>, pristupljeno 27. 8. 2024.

iskustvo. Oba centra smeštena su na privatnim posedima. Oba vode izuzetne stvaralačke ličnosti čija je osnovna profesija pozorišna režija. I Krušče i Markovac posvećeni su umetničkoj produkciji, ali i obrazovanju. Oba su okrenuta izgradnji specifičnih zajednica. I jednom i drugom posvećena je izuzetna briga i pažnja, i jedan i drugi dostupni su svima – ali pod veoma različitim uslovima. Takođe, svaki od ova dva centra ima programe namenjene različitim ciljnim grupama – različitim unutar svakog od centara, ali i različitim međusobno.

Tomija Janežiča sam upoznao u Ljubljani, 2006. godine, nakon čega je on upisao doktorske umetničke studije scenskog dizajna, u Centru za interdisciplinarnu studiju Univerziteta umetnosti u Beogradu⁸⁾. Od tada do danas, teče naša intenzivna komunikacija i saradnja, na pozorišnim predstavama, različitim umetničkim projektima i edukativnim programima – poslednjih godina dominantno na Kruščama⁹⁾.

Centar je osnovan 2008. na privatnom seoskom imanju, u brdima iznad Cerknice, koje je Janežič kupio i na koje se doselio sa svojom porodicom. Način na koji se ovaj „stvaralački posed“¹⁰⁾ transformisao kroz vreme sasvim je nesvakidašnji. Porodica (koja se uvećavala) je uređivala jedan po jedan objekat nekadašnjeg seoskog domaćinstva, najpre za sopstveni život i rad, da bi se potom selila u sledeći, a prethodni prilagođavala potrebama realizacije programa centra. Tako su danas na Kruščama u funkciji četiri objekta, veoma različitih karakteristika. U najvećoj kući živi porodica, ali je jedan njen deo namenjen gostima, a od nedavno je u njoj izgrađen i mali scensko-gledališni prostor, Drugi

8) Tomiju Janežiču je 2007. godine odobrena tema doktorskog umetničkog projekta pod naslovom „Imaginacija u prostoru – prostor u imaginaciji“, a za mentore smo imenovani Ognjenka Milićević i ja. Nažalost, smrću profesorke Milićević ovaj projekat je prekinut i nije nastavljen.

9) Na slovenačkom jeziku, toponim „Krušče“ se po padežima menja kao imenica u množini.

10) Svi navodi u ovom delu teksta su preuzeti sa internet stranice <https://www.transartists.org/en/air/krusce-creative-center>, pristupljeno 30. 8. 2024.



objekat namenjen je smeštaju grupa i pojedinaca koji učestvuju u aktivnostima centra, treći ima hibridnu radno-rezidencijalnu namenu, dok je četvrti (i dalje u procesu rekonstrukcije) mesto odvijanja različitih radnih formata. Jasno je da se prostorne intervencije ovim ne završavaju, jer već postoje planovi za aktiviranje preostalih objekata na imanju, kao i uređenje različitih ambijenata u eksterijeru.

Krušče je mesto „gde se umetnost stvara, prikazuje i o njoj diskutuje“, a zadatak centra je da „podržava, neguje i obezbeđuje prostor za stvaralaštvo, istraživanje, obrazovanje i boravak, podstičući i ohrabrujući veze između umetnika i stvaralaca različitih struka. Centar Krušče je mesto smislenih susreta inače retko povezanih svetova i perspektiva, prostor među-profesionalnih,

među-generacijskih, među-lokalnih i među-narodnih premošćavanja“, uključujući istraživačke i edukativne programe iz psihodrame i psihoterapije, kao i pedagogije i drugih oblasti koje počivaju na grupnom radu. U stalne programe centra uključeni su „mali festivali“: *Prostori; Tela; Tokovi* i *Svetovi*, kao i *Mali festival psihodrame* – petodnevni format kroz koji se istražuje „stvaranje privremene zajednice kroz iskustvene radionice, predavanja, razgovore i razmenu umetnosti u novom kontekstu“¹¹⁾. Ta privremena zajednica, gde se „prema gostima ophode kao prema prijateljima“ koji se najčešće

11) Još od 2013. godine, stalni gosti Krušča su i studenti master i doktorskih umetničkih studija scenskog dizajna sa Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu, za koje su kreirani posebni radni formati.

ponovo vraćaju i nastavljaju da učestvuju u aktivnostima centra, nastaje u okruženju potpuno izmeštenom u svakom smislu reči. Ambijentalno – u prirodnom, tihom, šumskom pejzažu; lokacijski – kilometrima udaljenom od najbližeg većeg naselja; psihološki – u izolaciji koja može da znači participaciju u grupnim akcijama, a može, naprotiv, da podrazumeva samoću i zaustavljanje, „odbacivanje svakog očekivanja i pritiska da nešto mora biti urađeno, proizvedeno ili stvoreno“. Pri svemu tome, izuzetna briga i pažnja posvećeni su ekološkim pitanjima i standardima, na akademskom, ali i na sasvim praktičnom planu.

ŠTA NUDI I PRUŽA STVARALAČKI CENTAR KRUŠČE, A ŠTA ZAHTEVA ZAUZVRAT?

Moje iskustvo govori da se Krušče dominantno obraća profesionalnim stvaralocima, različitim po svakom osnovu, ali rešenim da u vrlo specifičnim okolnostima provedu jasno određeno vreme i učestvuju, posvećeno i fokusirano, bez rezerve i zadržske, u aktivnostima u kojima odluče da učestvuju. Krušče nudi i podstiče izvrsnost, nudi podršku u tom smislu, a zahteva investiciju – stvaralačku, radnu, socijalnu, psihološku, pa i materijalnu.

A šta, sa druge strane, podržava i podstiče Seoski kulturni centar Markovac? I šta od nas očekuje, zauzvat?

Anđelku Nikolić sam upoznao 2023. na prijemnom ispitu za upis na doktorske studije scenskog dizajna, na Fakultetu tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu. Tada smo započeli razgovore, razmišljanja i intenzivnu komunikaciju, a nešto kasnije i zajednički rad – u pozorištu i u obrazovanju. Naša saradnja u nastavi započeta je na fakultetu, kroz predavanja i diskusije, ali je nastavljena i razvijena u Seoskom kulturnom centru, osnovanom formalno 2020. godine kao „udruženje građanki i građana nastalo kao rezultat rada Umetničke grupe Hop.la! u Markovcu kod Velike Plane, sa ciljem ponovnog pokretanja kulturnog i

društvenog života u selu i okolini¹²⁾. Seoski kulturni centar Markovac (SKCM) „deluje u polju izvođačkih i vizuelnih umetnosti, sa fokusom na umetnost zajednice, ambijentalnu i ekološki održivu umetnost, kao i na očuvanje materijalnog i nematerijalnog kulturnog nasleđa“.

SKCM svoje aktivnosti dominantno realizuje u dva prostora, odnosno, prostorna kompleksa, sa različitim ekstenzijama u druge objekte i ambijente sela.

Prvi je seoski Dom kulture, nastao u vremenu Jugoslavije i socijalističkog društva, unutar čvrste ideološke, političke i kulturne paradigme, na osnovu kojih su kreirane potrebe, programi i prostori za njihovu realizaciju¹³⁾. Zgrada je, kao i mnoge srodne u Srbiji, ostala bez svoje primarne namene, u radikalno izmenjenim društveno-ekonomskim okolnostima. To, u ishodu, znači da su u Dom kulture useljeni različiti sadržaji – najčešće komercijalne ili administrativne prirode, sasvim neprimereni logici objekta, i, istovremeno, znači zanemarivanje i propadanje centralnog dela kuće – velike sale, odnosno, scensko-gledališnog prostora. U tom kontekstu, SKCM kao organizacija nastala na prepoznavanju potrebe za obnovom zajednice i zajedničkih vrednosti, već godinama vodi kontinuiranu kampanju za sanaciju Doma kulture i povratak zgrade svojoj prvobitnoj nameni. Važno je naglasiti da ti naponi nisu zasnovani na nostalgiji ili težnji za povratkom u prošlost, već na sagledavanju stvarnosti, današnjeg društvenog i političkog konteksta, a posebno u lokalnoj zajednici, i traganju za novim oblicima artikulacije i ispunjavanja autentičnih potreba za obrazovanjem, kulturom i umetnošću. Ta kampanja ima sasvim konkretne ishode kroz obnovu nekih delova zgrade, i, posebno, kroz aktiviranje velike sale i pratećih prostora

12) Svi navodi u ovom delu teksta preuzeti su sa internet stranice <https://skcmarkovac.rs/>, pristupljeno 30. 8. 2024. Predsednica udruženja građana je Aleksandra Miladinović, a potpredsednica Anđelka Nikolić.

13) Videti u: *Arhitektura objekata domova kulture u Republici Srbiji* (ur.: Dinulović, R.; Konstantinović, D. i Zeković, M.), FTN, Novi Sad, 2014.



SKC Markovac, koš (ambar), foto: R. Dinulović



SKC Markovac, radionica ispod koša (ambara), foto: R. Dinulović



SKC Markovac, biblioteka „Ekatarina Pavlović“, foto: R. Dinulović



SKC Markovac, pozorišna predstava, foto: skcmarkovac.rs

uvođenjem čitavog niza javnih programa posvećenih dostupnosti „kulture, obrazovanja i socijalnih usluga svim društvenim grupama, bez obzira na pol, etničku pripadnost, mesto stanovanja ili imovno stanje. U lokalnoj zajednici ovaj cilj se ostvaruje kontinuiranim radom Čitaonice¹⁴⁾ (besplatne javne biblioteke) i Dečjeg kluba. Na široj sceni, udruženje se povezuje sa sličnim inicijativama i doprinosi javnoj kampanji za decentralizaciju kulture“¹⁵⁾.

Važno je reći da su programi SKCM besplatni i svima dostupni, a da se centar finansira projektno, sredstvima različitih fondacija i programa za podršku seoskoj populaciji, kao i dobrovoljnim donacijama učesnika u aktivnostima. U tom smislu, saradnja sa drugim lokalnim institucijama (školom, Mesnom zajednicom, Opštinom, ambulantom...), kao i ustanovama i manifestacijama van Markovca¹⁶⁾, usmerena je ka što široj dostupnosti umetničkih i kulturnih sadržaja.

Ključan za temu kojom se ovde bavim, međutim, je drugi prostor u kom deluje SKCM, a to je nekadašnje seosko domaćinstvo, privatni porodični posed koji je nastao u autentičnom seoskom okruženju gde je cenjeno zajedništvo, posebno u radu, unutar porodice, i šire, kroz mobe – „najjači dokaz da pojedine porodice osećaju svoju uzajamnost u nuždi“¹⁷⁾. Na svom imanju je Vitomir Babić¹⁸⁾ 1915. godine sagradio porodičnu kuću, koja je kasnije dograđivana, a imanje je dalje razvijano izgradnjom pomoćnih, ekonomskih objekata.

.....
14) Čitaonica je nazvana „Ekatarina Pavlović“, po prvoj pismenoj Markovčanki.

15) Zahvalnicu Beogradske otvorene škole SKCM je dobio za angažman na polju kulturne decentralizacije i borbe za rodnu ravnopravnost, Priznanje BeFema za kulturnu mobilnost, a Nagradu Fondacije Jelena Šantić za poseban doprinos razvoju zajednice kroz umetnost.

16) BeFem, Nezavisna kulturna scena Srbije (NKSS), Rekonstrukcija Ženski fond (RŽF), Fondacija Jelena Šantić, Festival Beldocs, Global Women Fund...

17) Marković, S., *Op. cit.*

18) Pradedna Anđelke Nikolić

Ti su objekti, naravno, vremenom gubili svoju primarnu namenu, a posledično je njihovo građevinsko stanje postajalo sve lošije, sve do granice upotrebljivosti i opstanka. Upravo su ovi objekti postali predmet „ruralne reciklaže“, kroz aktivnosti i programe SKCM, ali i kroz transformacije fizičke strukture, što je podrazumevalo i dalje podrazumeva obiman radni i finansijski angažman.

Konkretno, nekadašnji vinski podrum pretvoren je 2020. godine u javnu biblioteku, koja je dve godine kasnije proširena i na objekat nekadašnje štale. Stari koš (ambar) postao je *ad hoc* pozornica kao i mesto okupljanja, razgovora ili zajedničkog obedovanja, dok se „čitav prostor dvorišta koristi kao poligon za održavanje različitih aktivnosti za decu predškolskog i školskog uzrasta“. Dvorište je postalo i mesto rada sa studentima, prostor ambijentalnih scenskih postavki, motiv i predmet interdisciplinarnih projekata u umetnosti, kulturi i društvu. Jedan od takvih je i projekat *Napušteni voćnjaci*¹⁹⁾, realizovan 2024. u različitim formatima i sa različitim učesnicima.

Aspekti korišćenja, održavanja i revitalizacije prostora ovde predstavljaju izuzetno kompleksnu i delikatnu temu. Imanje, naime, i dalje pripada porodici²⁰⁾, čiji članovi na njemu ne žive, ali koji dolaze i u svom (nekadašnjem) domaćinstvu provode vreme. Sa druge strane, delovi imanja postali su *de facto* javni prostor, iako su u privatnom vlasništvu. I još dalje, imanje odnedavno postaje i rezidencijalni prostor za pojedince i grupe uključene u programe centra. U ovom kontekstu, i samo za te korisnike, boravak i rad na imanju mogu biti posmatrani kao izuzeto prostor-vreme²¹⁾.

.....
19) U okviru ovog projekta, realizovana je radionica sa studentima master studija scenskog dizajna, juna 2024. u saradnji SKCM i Fakulteta tehničkih nauka. Uspešan ishod radionice doveo je do ideje o trajnoj saradnji ove dve institucije koje pripadaju različitim sektorima, kao i uključivanju studenata i studentskih grupa u rad SKCM.

20) Kuća i imanje su danas u ravnopravnom vlasništvu Vojislave Nikolić i Veroslave Petrović.

21) To se jasno pokazalo na primeru radionice u okviru projekta *Napušteni voćnjaci*.

Ovo, naravno, može delovati kao otežavajuća okolnost za ostvarenje potreba različitih korisnika imanja. Ali, istovremeno, to ovom domaćinstvu i događajima koji se na imanju odvijaju pruža mogućnost gotovo nezamislivih susreta i razmena – između ljudi različitih generacija, struka, interesovanja, obrazovanja, ličnih opredeljenja i određenja. Sasvim je prirodno da se, u tom smislu, aktivnosti SKCM zasnivaju „na principima feminističke pedagogije, koja se zalaže protiv tradicionalne hijerarhije odnosa u pedagoškom procesu, a afirmiše slobodu misli i govora, kritički duh i ravnopravnost učesnika u procesu učenja i razvoja“. Prirodno je i da SKCM razvija savetodavni rad i različite oblike terapije kulturom (biblioterapija, filmoterapija...), kao i da je „angažovan na polju brige za mentalno zdravlje i zalaže se za dostupnost socijalnih usluga i u manjim sredinama i zajednicama, kao i protiv stigmatizacije psiholoških teškoća i oboljenja, koja je često prisutna u patrijarhalnim sredinama“.

ŠTA, DAKLE, NUDI SKCM?

Centar se uspostavlja, sa jedne strane, kao generator društvenog života lokalne zajednice. Takođe, to je žarišna tačka okupljanja različitih organizacija, inicijativa i pojedinaca sa sličnim ili srodnim namerama i ciljevima. SKCM nudi programe, prostor za razgovor, razmenu ideja, nudi edukaciju i mogućnosti za konkretno delovanje, sa snažnim fokusom na očuvanje i brigu o prirodi, okruženju, materijalnoj i nematerijalnoj baštini – ne samo lokalnoj.

Ali, iznad svega, SKCM nudi, kako sam lično doživeo, toplinu, osećaj pripadnosti, brige za sve i za svakoga, posvećenje ličnim potrebama različitih vrsta, podršku, pomoć, oslonac, pa i vođstvo. A šta od nas očekuje? Pa, očekuje da uzvratimo, njima ili, još pre, nekom drugom, na isti ili sličan način. Očekuje da osvestimo svoje sposobnosti u građenju i negovanju zajednica – onakvih kakve su nam potrebne, specifičnih,

različitih, posebnih – zato što ih se sećamo, ili ih prepoznajemo, ili zato što možemo da ih zamislimo.

Da se vratim, sada, na početna pitanja. Moje je najdublje uverenje da je, danas, u savremenom „društvu spektakla“, u ideološkom smislu osnovna funkcija scenskog dizajna „uspostavljanje egzistencijalne praznine“²²⁾. To konkretno znači izuzimanje, demarkaciju prostor-vremena iz ukupne, potpuno zagušene i sadržajima prenaseljene stvarnosti, a kako bi ta praznina mogla postati nova stvaralačka tema i izazov. Na takav način gledam i na pitanje zajednice koja nastaje u izuzetom, definisanom hronotopu, fizički udaljenom od svakodnevice, a u primerima koje sam naveo. Tačnije, i važnije – u nanovo promišljenoj svakodnevicici. Ovo vidim kako ključno važno: ne privremeno izuzimanje, kako bismo se bar na neko vreme udaljili od egzistencije koju nedovoljno volimo, već izgradnja novih, nama odgovarajućih, autentičnih stvarnosti. Te su stvarnosti, naravno, različite, lične, individualne – ali teže zajedničkom. I time postaju osnov za promišljanje, pa i konstrukciju nove realnosti. Bez kolosalnih ili utopijskih ambicija, ali i bez ustezanja da verujemo, damo značaj i pokažemo drugima ono što radimo, konačno – da ih pozovemo u svoja domaćinstva i sa njima ih podelimo. Tako razumem zajednicu i zadrugu u svetu i vremenu u kojima živimo.

.....
22) Iz definicije koja glasi: „Scenski dizajn je složena oblast ljudskog delovanja koja u savremenom društvu uspostavlja mehanizme artikulacije egzistencijalne i (ili) ontološke praznine“, S. Milićević i R. Dinulović, 2013.

Piše > Katarina Blažić

„Impuls“ kao povod za igru: Analiza 5. Impuls festivala – studentskog festivala scenskog dizajna

O IMPULSU

Impuls kao pojam se definiše na više različitih načina, u zavisnosti od konteksta, ali suština je uvek ista – to je podsticaj, nagon, težnja, pokretna sila ili kratkotrajna promena. To je uzrok dešavanja. Podstaknuti upravo jednim takvim impulsom, studenti osnovnih studija Scenske arhitekture, tehnike i dizajna sa Fakulteta tehničkih nauka u Novom Sadu, pokrenuli su svoj festival.

Osnovan¹⁾ 2017. Impuls festival prikazuje i promovira umetničko stvaralaštvo studenata i mladih autora, fokusirajući se na oblast scenskog dizajna i arhitekture i to kroz izložbe, predstave, koncerte, radionice, tribine i druge forme. Festival nastaje kao potreba studenata da znanja stečena kroz formalno obrazovanje na osnovnim studijama primene u praksi, ali i da ostvare povezivanje, umrežavanje i saradnju sa ostalim studentima, organizacijama, mladim

umetnicima, profesionalcima i novom publikom. Festival organizuju i vode studenti IV godine koji predstavljaju autorski, organizacioni i produkcijski tim festivala, a u okviru obaveznog predmeta Produkcija projekta u scenskoj arhitekturi, tehnici i dizajnu²⁾.

Tako je peto izdanje Impuls festivala, pod sloganom *Povod za provod*, održano od 7. do 9. juna 2024. na Fakultetu tehničkih nauka u Novom Sadu. Festival je bio humanitarnog karaktera.

O NE-TEMI

Prethodnih godina, festival je obrađivao temu scene i scenskog dizajna kroz pitanja perspektive scenskih umetnosti, definisanjem polja delovanja scenskog dizajna, umrežavanjem studenata i mladih profesionalaca i preispitivanjem njihovog položaja... Ili su se pak studenti opredelili da se, kroz scenski dizajn kao sredstvo bave drugim temama, društvenim

1) Opis festivala preuzet je sa sajta SCEN-a, <https://scen.uns.ac.rs/projects/impuls/>

2) Ovaj predmet vode dr Tatjana Babić, Janko Dimitrijević i Darko Sekulić

pitanjima kao što je otuđenost, identitet... Moja generacija se nije bavila temom položaja scenskih umetnosti kao naše kolege ranije (makar ne direktno), niti smo kroz scenski dizajn obuhvatili neku konkretno definisanu krovnu temu festivala. Tako je, jedino zajedničko svim ovogodišnjim programima i radovima bilo to što su njihovi moderatori, selektori, učesnici i autori studenti i mladi stvaraoci. Možda smo samo želeli da čujemo tuđe impulse, da studenti svojim radovima kažu, pokažu, „vrisnu“ šta god imaju ili do sada nisu imali priliku.

Sam slogan *Povod za provod*, ali i ono što sledi u nastavku – okupljanje, upoznavanje, iskustvo, izražavanje, povezivanje, rad, razgovor, igranje, stvaranje, isprobavanje, vežbanje, umrežavanje – jeste proizvod naših želja, toga šta hoćemo od festivala, što nije bilo dovoljno da bi činilo krovnu temu Impulsa, ali jesu bili jasni ciljevi.

S obzirom da nismo krenuli od koncepta celokupnog festivala, nego od pojedinačnih programa, ovogodišnji Impuls nastao je kao rezultat objedinjavanja programa. Pojedinačni programi su, od samog početka, imali jasno određene koncepte, dok smo festival tretirali kao način formatiranja tih programa kako bi delovali kao sinteza, što je velikim delom uspelo dizajnom, artikulacijom prostora, organizacijom, a posebno zbog činjenice da su umetničke discipline koje čine program, šire gledano deo polja scenskog dizajna. Međutim, tematski to nije bio slučaj. Festival je bio povod da se reaguje, da se nešto desi, da se stvori impuls, pa bi možda bilo tačnije reći da je to bio „smisleni vašar scenskog dizajna“.

Iako je nastao iz pojedinačnih programa, Impuls možemo posmatrati i kao samostalno scensko delo. Tretiran scenskim sredstvima, imao je jasnu dramaturgiju i organizaciju, bio je pažljivo režiran i prostorno artikulisan i dizajniran zvukom, svetlom, drugim vizuelnim elementima, mirisom...

O ŽELJAMA

U razmišljanju o konceptu, krenuli smo od pitanja šta nam smeta? To su ustaljenost, konvencija, navika, proverena rešenja koja se ne dovode u pitanje, nemotivisani prostori, nedostatak događaja, zatvorenost i odsustvo komunikacije sa ostatkom fakulteta... Zanimali smo sami sebe – gde smo, ko smo i šta možemo, a onda i drugi studenti. Zatim smo preispitali naš odnos prema prostorima kampusa u kojima boravimo. Osećaj je uglavnom bio isti – znamo da mogu da ponude više.

Tako smo došli do glavnih ciljeva festivala: izlazak van zgrade fakulteta, aktiviranje nekorišćenih prostora fakulteta sa akcentom na dvorište Mašinca i SCENlab-a, otvaranje tih prostora ostalim studentima sa drugih smerova i fakulteta i njihovo uključivanje, razbijanje ustaljene konfiguracije uz pomoć dostupne opreme (skela, postamenti, rasveta), osmišljavanje i realizacija programa koji nedostaju u okviru studentskog kampusa. Takođe, podstaknuti nedostatkom prostora i prilika za okupljanje, razmenu i kolektivni rad, deo programa smo temeljili na uspostavljanju saradnje sa nama bliskim smerovima i fakultetima u zemlji i regionu.

Želeli smo da festival bude naš poligon za eksperimentisanje, skiciranje i razigravanje prostora koje dobro poznajemo. Hteli smo da ispunimo te prostore ljudima koji će činiti događaj (sam vizuelni identitet najave festivala bila je ilustrovana grupa ljudi koja deluje u prostoru). Želeli smo javnu probu sa događajem i publikom – Impuls kao pilot projekat, kao samo jedna epizoda promena i aktiviranja tih prostora. Impuls kao povod.

Još jedna bitna činjenica koju ne smemo da ignorišemo jeste prostorni i društveni kontekst u kom se festival odvijao. Šta znači održati festival scenskog dizajna na Fakultetu tehničkih nauka? Prostore koje smo odabrali (dvorište Mašinca i SCENlab-a, kao i hodnik unutar zgrade, 4. sprat koji

pripada Departmanu za arhitekturu i urbanizam) nisu jasno uočljivi i pozivajući u odnosu na čitav kampus, ali i te kako komuniciraju sa ostatkom zgrade fakulteta, samim tim i njenim korisnicima. Ovakav izbor je znatno uticao i na sam program. Nismo hteli festival za sebe, koji ćemo samo mi razumeti. Hteli smo da se predstavimo, komuniciramo i otvorimo ka drugima. Želeli smo da izbegnemo fenomen koji smo, kao generacija, uočili u načinu tretiranja SCENlab-a (Scenska laboratorija Borislav Gvojić) i događaja koji se u njemu dešavaju. SCENlab svojom transparentnošću, arhitekturom, specifičnim izgledom i samim položajem (odmah kod ulaza u zgradu fakulteta) jasno komunicira sa okolinom, ali ipak, prolaznici čija je pažnja usmerena ka prostoru i događaju u njemu, reaguju kao da gledaju u izlog na kom suptilno piše – gledaj, ne diraj! Do konkretnog razloga i rešenja nismo uspeali da dođemo, a dokaz tome su bili isti takvi pogledi tokom festivala i pitanja prolaznika da li mogu da priđu. Na kraju, ovakav fenomen uvek možemo pripisati specifičnom mentalitetu.

O ARHITEKTURI I SCENSKOM DIZAJNU

Festival su činila 3 pretprograma (od kojih ću izdvojiti samo jednu radionicu jer se ona direktno bavila prostornom intervencijom) i 9 glavnih programa – Izložba, Predstava, Piknik, Kviz, Bioskop, Buvljak, Revija i dva Muzička nastupa.

Radionica pod nazivom *Bez alata nema zanata*, u sardnji sa studentskom organizacijom SKICA (organizacija koja deluje u kreativno-istraživačkom radu u oblasti arhitekture), bila je deo pretprograma festivala. Cilj radionice bio je uređivanje 4. sprata fakulteta kao zajedničkog prostora. Potrebu za takvom akcijom smo uvideli sami, a to koliko je ona aktuelna među studentima su nam potvrdili brojni projekti na tu temu i raniji pokušaji nečeg sličnog. Prostor hodnika na tom spratu je izuzetno prostran, sa potencijalom da postane mesto susreta i dužeg boravka studenata, ali ustaljenim rasporedom njegova trenutna funkcija bila

je samo omogućavanje pristupa učionicama. Rezultat je bio veoma dobar (slika 1), sudeći po korišćenju postavke, ali i pozitivnim reakcijama u anketi koju smo, kasnije, sprovedi. Ova akcija je bila kratkotrajna, ali je poslužila kao dobra najava i promocija festivala. Tome su, takođe, doprineli i plakati, stikeri, kju-ar kodovi sa anketama koji su se nalazili u okruženju.

Elementi kojima smo gradili i markirali prostorne zone tokom sva tri dana trajanja glavnog programa bili su različiti: građevinska skela i svi njeni modularni delovi, žičani postamenti, stolice, ćebad, putokazi (u vidu pisanih znakova, plakata, lampica), svetlo, zvuk i arhitektura prostora. Skela je element koji je bio najviše korišćen za gotovo sve programe. Prvi put upotrebljena van konteksta nastupa Srbije na poslednjem Praškom kvadrilenalu³⁾, ispunila je očekivanja njenih kreatora, a to je da podstakne i podrži razvoj novih programa i događaja. Svojom funkcijom i dizajnom, činila je prepoznatljiv mobilijar čitavog festivala, a njena transformabilnost nam je omogućila da se razigramo po prostoru. Korišćena je kao mesto za sedenje i okupljanje, pult za postavku režije i kačenje scenske rasvete, štenderi za garderobu i kabine za presvlačenje, bina za muzički nastup, element za formiranje gledališta...

Detaljan tok festivala ću predstaviti po danima.

DAN 1

Impuls je otvoren kratkim performansom u vidu audio najave i predstavljanja festivala i njegovog programa. Publika se okupila na početku dvorišta SCENlab-a, (crtež 1) a znak da tu treba da se zadrži neko vreme bila je traka za obeležavanje radova, oblepljena čitavom širinom ulaza u dvorište. Odmah

.....
3) Rad *Moonshine piano* je nacionalna postavka Srbije na Praškom kvadrilenalu scenskog dizajna i scenskog prostora 2023. godine. Glavni element postavke bila je upravo građevinska skela, formirana u četvorostrano, intimno gledalište sa ciljem da aktivira publiku i postigne dijalog, za šta je ovaj rad i nagrađen (nagrada PQ za Aktiviranje zajednice).



Prostorna šema prvog dana festivala

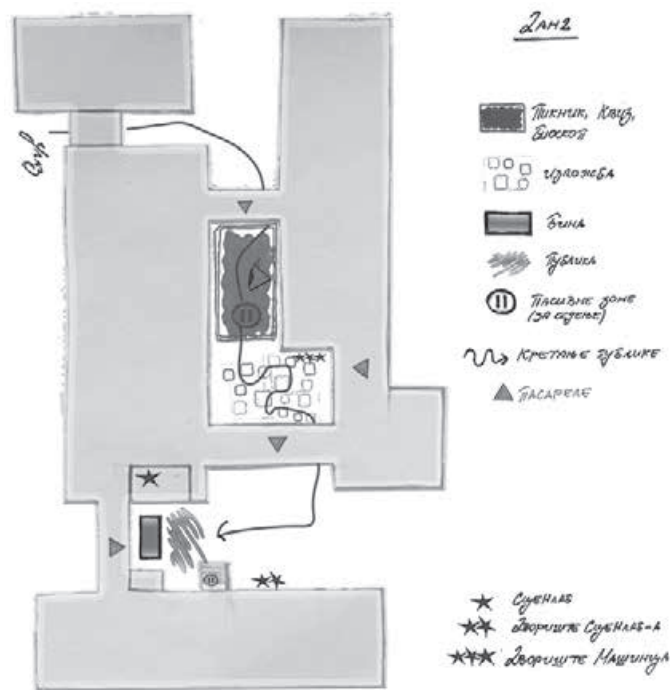


Otvaranje izložbe **Svetlost dana**, foto: Doroteja Jonov

na početku, poručili smo da je iza trake gradilište i da njenim uklanjanjem pozivamo publiku da vidi radove. Na ovaj način nagovestili smo i dizajn čitavog festivala – radno, ogoljeno i sirovo, probno i uvek u procesu – i time potvrdili već pomenutu želju da Impuls bude poligon za eksperiment i igru. Tu ideju podržao je i koncept izložbe *Svetlost dana*, na kojoj su izlagani, do sada neprikazani ili nedovršeni, studentski radovi sa fokusom na skice i stvaralački proces nastajanja. Radovi su postavljeni na žičane postamente koji su raspoređeni čitavom dužinom dvorišta. Tako organizovana, izložba je diktirala putanju kretanja ka sledećem događaju, pa je publika pri dolasku i odlasku morala proći kroz niz kanapa i postamenata. Ovakvim prostornim rešenjem izložba je izbegla da

bude prateći sadržaj i privukla je pažnju publike koja je došla isključivo zbog predstave koja je sledila. Pošto je bila postavljena na lako prenosivim postamentima, svakog dana izložba je menjala lokaciju u odnosu na posećenost ostalih programa i „stajala na putu“ nekom drugom događaju. Uveče su radovi bili osvetljeni scenskom rasvetom što je doprinelo izgradnji ukupne atmosfere, ali i vidljivosti radova.

Građevinska skela i njeni pojedinačni delovi prvog dana festivala bili su podeljeni na tri mesta u različitim formama – kao klupica za sedenje, kao postolje za režiju i kao gledalište usmereno ka izložbi. Tako formirana je istovremeno poslužila i kao tehnička konstrukcija za kačenje scenske rasvete.



Prostorna šema drugog dana festivala



Izložba i bioskop drugog dana festivala, foto: Zorana Rabrenović

Iste večeri izvedena je studentska predstava Psihoza 4.48, po tekstu Sare Kejn, a u izvedbi pozorišne trupe NIBIRU⁴). O samoj predstavi i prostorno-scenografskom rešenju neću pisati, jer bi to zahtevalo detaljnu analizu i poseban tekst, ali ću spomenuti njen odnos sa festivalom i smeštanje izvođenja u prostor SCENlab-a.

Konfiguracija scensko-gledališnog prostora i mizanscen predstave ne spada pod konvencionalno rešenje, ali nije nešto što jedna scenska laboratorija

4) Režiju ove predstave potpisuje Nemanja Mijović, dramaturgiju Aleksa Parović, scenografiju Ema Pavlović i Angela Božović, kostim Mia Đurović, dizajn zvuka Kosta Petrović, dizajn svetla Radovan Samolov, scenski pokret Aleksandra Arizanović, a izvode je Nina Perge, Marta Šćekić i Ognjen Mićović.

ne može da podrži. SCENlab, koliko god bio eksperimentalan prostor, u ovom slučaju je bio sigurnija opcija u odnosu na prvobitnu, izazovniju ideju da se predstava izvede napolju, u dvorištu Mašince sa skelom kao tehničkim rostom. Ako posmatramo postavljeni cilj – izlazak van zgrade fakulteta, ovo jeste bio veliki kompromis. Međutim, ako gledamo na to da je fokus bio na razbijanju ustaljenih navika, onda je ulazak publike u SCENlab iz pravca dvorišta, samom dvorištu dalo važnu društvenu ulogu foajea, što prostoru SCENlab-a, kada su u pitanju događaji, nedostaje.

Po završetku predstave, publika se vraćala istim putem, prolazeći kroz osvetljenu izložbu, zadržavajući se u „foajeu“ dok se u pozadini mogao čuti audio zapis



odjave predstave i predstavljanja njenih autora u istom maniru u kom je festival i otvoren.

DAN 2

Drugog dana održani su Piknik, Kviz i Bioskop u dvorištu Mašinca, gde je premeštena i izložba, dok se SCENdžem odvijao u dvorištu SCENlab-a (crtež 2).

Piknik i Kviz kao dnevni program bili su više najava onome što sledi uveče. Smešteni u prostor koji je sa tri strane okružen transparentnim pasarelama, događaji su direktno komunicirali sa unutrašnošću fakulteta i privlačili poglede prolaznika. Ovi arhitektonski elementi su generalno, u korišćenju oba dvorišta, imali značajnu promotivnu ulogu. Piknikom se formirao veći deo gledališta za bioskop. Publika je mogla da sedi na ćebadima, ali smo gledališni prostor još dopunili klupicama napravljenim od pločastih delova skele i malim brojem stolica (što je izgradilo neku vrstu asimetričnog, improvizovanog strmog gledališta). Gosti su posmatrali proces prelaska iz

događaja u događaj čime je postignuta neformalna atmosfera. Za projekciju filmova nismo koristili bioskopsko platno, već nam je arhitektura prostora ponudila praznu površinu zida zgrade u odnosu na koji smo planirali čitav raspored. Scenska rasveta je, postavljena kod prolaza u dvorište koji nisu jasno uočljivi, imala ulogu putokaza i bila je oznaka mesta dešavanja.

Izložba je na isti način komunicirala sa susednim programima kao i prethodnog dana. Nalazila se na putu i „primoravala“ publiku da je primeti.

Kontinuitet festivala je tekao tako da su se programi jasno i organizovano nastavljali jedan na drugi, što je rezultiralo time da publika, zainteresovana za jedan program, bude privučena sledećim. Znak za premeštanje u susedno dvorište bila je muzika puštena nakon bioskopa koja je pozivala na SCENdžem – muzički program festivala koji je, istovremeno, bio i nastavak već postojećeg, godišnjeg, a koji se do sada održavao isključivo u SCENlab-u. Izvođači (Vladimir Savić i Dušan Bobić) su nastupili na bini koja je sastavljena od delova skele, dok je publika stajala nasuprot njih. Bina je bila dovoljno široka za potrebe dinamičnijeg kretanja na sceni. Prostor dvorišta je opet dobio društvenu ulogu i delovao je kao da mu je to primarna namena.

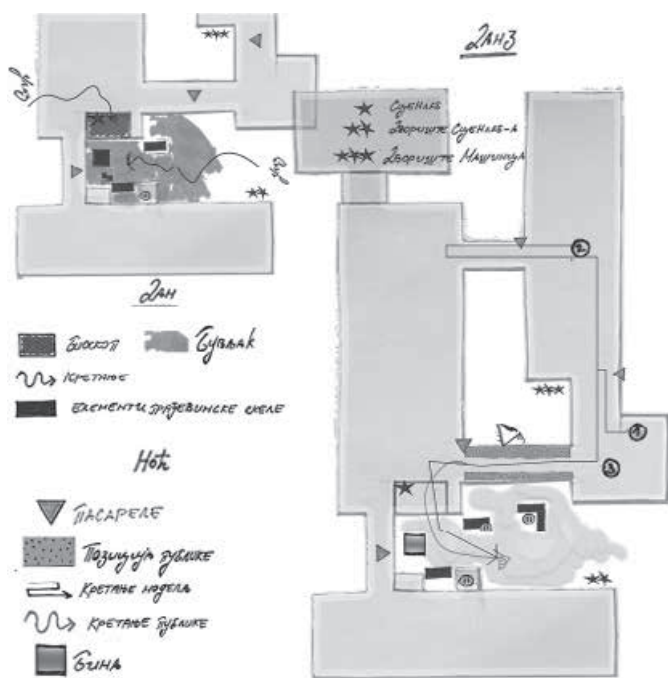
DAN 3

Poslednjeg dana održan je SCENbuvljak i drugi blok bioskopskog programa kao dnevni, i Re(j)vija i JUTRO žurka kao večernji događaj.

SCENbuvljak⁵⁾ je smešten u dvorište SCENlab-a i u nekom trenutku je tekao paralelno sa bioskopskim programom koji je prikazivan unutra (crtež 3; dan).

Zatvaranjem SCENlab-a drugim programom, blokirana je spona dvorišta i hodnika fakulteta, tako da Buvljak nije bio uočljiv prolaznicima. Ne postoji

5) SCENbuvljak je kao i SCENdžem pokrenut 2023/24, kao deo redovnog SCENlab programa.



Prostorna šema trećeg dana – dnevni i večernji program

dobar razlog za dnevnu projekciju bioskopa unutar prostora fakulteta. Prvo, takav događaj postoji već godinama unazad i odvija se u istom prostoru, što ne predstavlja neku promenu. Drugo i možda bitnije, prikazivanjem filmova preko dana, uporedo sa drugim događajem stiče se utisak da je program usputan i da su prikazani filmovi manje vredni pažnje, što svakako nije bila namera.

Veliku pomoć pri formiranju prostora za buvljak činila je skela. Od nje su sastavljeni štenderi za garderobu, mesto za sedenje i kabine za presvlačenje. Slična konfiguracija je ostala sačuvana za žurku, s tim da su kabine postale scena, prostor za di-džeja a štenderi su se pretvorili u usputni šank i konstrukciju za kačenje rasvete.



Re(j)vija, foto: Zorana Rabrenović

Program Re(j)vija osmišljen je da prikaže studentske radove – kostime u izmenjenom kontekstu reja. Jedan od kompleksnijih događaja u organizacionom smislu, održan je u modifikovanom obliku zbog nepredviđenih vremenskih okolnosti. Prvobitni plan je bio smeštanje publike u dvorište Mašince, međutim ona se ipak nalazila u najvećoj pasareli fakulteta i iz nje posmatrala događaj (crtež 3; noć). Zadatak modela je bio da se naizmenično pojavljuju i kreću duž ostale dve pasarele (redosledom kao na crtežu). Pasarela je aktivirana rasvetom, što je ujedno i bio znak koji je služio da privuče pažnju publike. Na samom početku, dok je publika posmatrala udaljene modele kroz staklo, vizure nisu u potpunosti bile dobre, što nije ni bilo posebno važno jer je ovo bio uvod, samo nagoveštaj, a modeli „prikaze“ koje će se ulaskom u glavnu pasarelu, među publiku, „razbistriti“. Tada je formirana pista koju je, spontano, oblikovala publika, po navici, ne želeći da se nađe na putu izvođačima. Atmosfera se postepeno gradila u svetlom obojenom hodniku, uz muziku i aplauze, sve dok modeli nisu povelili goste do dvorišta gde se zvuk sa žurke pretapao sa onim sa revije, a svetlo postalo



Rezultat radionice **Bez alata nema zanata** u saradnji sa studentskom organizacijom SKICA, foto: Jelena Kajtes

prigušenije. Kolonom kretanja izvođača, pa onda i publike sa njom, zvukom muzike i osvetljenjem, u kratkom momentu zaživeo je čitav nivo zgrade.

ZAKLJUČAK

Radeći ovaj festival želeli smo komunikaciju sa prostorima, želeli smo da u potpunosti iskoristimo njihovu formu, elemente, karakter i atmosferu. Nismo ih ignorisali i dodavali išta suviše. Svaki događaj je bio oblikovan prostorom. Impuls je postao mesto susreta i najrazličitijeg sadržaja. Takav format festivala je možda jedini logičan format koji bi proizašao iz razmišljanja i delovanja studenata scenskog dizajna, a u početku smo tom principu pristupili u velikoj meri intuitivno. Iz tog razloga bi trebalo dalje, detaljnije istraživati ovakav

oblik rada i ishoda, i insistirati na njemu. Impuls bi trebalo da nastavi da teži eksperimentisanju, nikad konačnom i sigurnom ishodu, jer jedino tako može nastaviti da raste. Treba da testira granice mogućnosti prostora, publike i nas.

Ovogodišnji Impuls možemo smatrati uspešnim i zbog entuzijazma u generaciji koji vremenom nije opao. Potrebno je prepoznati razlog za to, kako bi se generacije na sličan način motivisale i kako festival ne bi zavisio od slučajnosti i količine entuzijazma koji može da varira. Jedan od načina svakako jeste da studenti sami prepoznaju probleme, nedostatke i želje, kako bi imali potrebu da reaguju. Bitno je da ih se Impuls tiče.



AKTUELNOSTI

scena

Piše > Siniša I. Kovačević

Vesti iz Hrvatske

PREDSTAVA O CVIJETI ZUZORIĆ U DUBROVAČKOM TEATRU

U Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku održana je premijera predstave *U potrazi za Cvijetom Zuzorić*, u režiji Aide Bukvić i dramaturgiji Marijane Fumić. Ova koprodukcija dubrovačkog teatra i Kulturnog i multimedijuskog centra Bjelovar bavi se pitanjem ko je bila Dubrovčanka koju su nazivali „simbolom renesansne lepote i učenosti“. Mnogi pesnici posvećivali su joj stihove, a pominje se da je i sama pisala, mada nijedan od njenih radova nije sačuvan.

Rođena je 1552. u Dubrovniku. S majkom Marom i ocem Franom, uglednim trgovcem, preselila se u Ankonu. Tamo se 1570. udala za firentinskog plemića Bartolomea Pescionija. S njim, kao konzulom Firence u Dubrovačkoj Republici, vraća se u rodni grad. Nakon trinaest godina, 1583, prisiljeni su da napuste grad pod Srđem i vrate se u Ankonu. U ovom italijanskom gradu ona živi do smrti, 1. decembra 1648. Sahranjena je u grobnici svog oca, u ankonskoj crkvi San Francisco ad Alto.

Poznato je da je imala još pet sestara (Niku, Lukreciju, Elizabetu, Katarinu i Margaritu) i petoro braće (Vlaha, koji je umro kao dete, Petra i Nikolu koji su bili sveštenici, kao i trgovce Vlaha i Bernarda). Mnogi značajni autori posvećivali su joj svoja literarna dela. Pesme Cvijeti pisali su njeni savremenici iz



Marko Murat, **Cvijeta Zuzorić** (1929)



Iz predstave **Maratonci trče počasni krug**, foto: Kristijan Cimer

Dubrovnika, ali i Italije – Dominko Zlatarić, Miho Monaldi, Miho Bunić Babulinov, Marin Batitore, Čezare Simoneti da Fano, Đanbatista Bokabjanka, Torkvato Taso, Dinko Ranjina i drugi. Nikola Gučetić napisao je za nju dva dela – *Dialogo della Bellezza detto Antos* i *Dialogo d'Amore detto Antos*. Oba je objavio u Veneciji 1581. Do danas je ostala predmet zanimanja naučnika i književnika. Takođe, i interesovanje šire javnosti za nju ne jenjava.

Cvijeta Zuzorić (Flora Zuzzeri) najočigledniji je dokaz kako i koliko trajan i snažan utisak u vremenu i prostoru može ostaviti neka (prošla) strast i (minula) lepota (tela i duha). Svim ovom se „bavi“ ova predstava.

Iz realne biografije su otvoreni prostori imaginarnog, da bi bila pokazana prava priroda stvarnosti koja je oblikovala ono što s pravom možemo da nazovemo fenomen Cvijete Zuzorić.

OSJEČKI MARATONCI

U Hrvatskom narodnom kazalištu u Osijeku postavljena je predstava *Maratonci trče počasni krug* Dušana Kovačevića, u režiju i adaptaciji Olje Đorđević.

Već pri samom pomenu naslova kultne komedije javljaju se brojne asocijacije i u sećanje nam naviru slike, glumci i citati iz jednog od najgledanijih filmova

na ovim prostorima. Topalovići, pogrebno poduzeće, likovi stari 150 godina, čitanje oporuke i mnogi slični motivi pronašli su svoje mesto u opštoj kulturnoj svesti našeg vremena. Izvrсни dijalozi, fantastični likovi i svakako neverovatan zaplet, doprineli su veličini komada u kome se ismejava smrt i lažni moral. To je priča o „najstarijoj balkanskoj porodici“, toliko staroj da joj ni smrt ne može ništa.

Rediteljka, s diplomom beogradskog FDU, objašnjava da „postaviti na scenu kultni, pa još i izuzetno uspešno ekranizovani tekst se često pretvori u autogol. Svesna postojanja te zamke, počela sam rad na ovoj predstavi ne baveći se ni odličnim filmom, a ni prethodnim brojnim izvođenjima tog komada. Radili smo kao da je ovo premijera, sada i ovde, baveći se onim što je taj komad danas i šta nama može da znači. Kada je pisac tako veliki kao što je Dušan Kovačević, on vam omogućava da progovorite kroz njegovo delo i svojim glasom. Ono što je bila pobuna mladog Kovačevića sedamdesetih godina prošlog veka, može biti i sredstvo nekih naših pobuna danas“. Nažalost, okolnosti su se donekle promenile u odnosu na vreme događanja, ali svet je ostao isti, možda je i gori.

„U *Maratoncima* predstavnici muškog, konzervativnog sveta ogrezlog u korupciji i kriminalu gaze sve pred sobom i ne biraju sredstva da dođu do svojih finansijskih ciljeva“, govori najnovija rediteljka ovog čuvenog komada.

KONCERT U ZAGREBU

Jan Tirsén (Yann Tiersén), koji je nedavno održao koncert u Zagrebu, jedan je od onih autora od kojih se pouzdano može očekivati jedino neočekivano, a poznat je i kao autor saundtreka za film o Ameliji Pulen. Njegova karijera razgranata je u tri smera, od autorskih solo albuma, preko angažmana za filmsku muziku, kao i brojnih saradnji s drugim muzičkim imenima. Osim toga, reč je o multiinstrumentalisti



Jan Tirsén

sklonom igranju sa žanrovima. Kreativn u polju klasičnog muzičkog izraza kao pijanista, violinista i harmonikaš, Tirsén voli da se prihvati i električne gitare, ali i širokog spektra opreme za elektronsku muziku, bilo da je reč o plesnoj ili onoj ambijentalnog karaktera.

Široj publici poznat kao autor muzike za filmove *Čudesna sudbina Amelije Pulen* i *Zbogom Lenjinu*, Tirsén se bavi muzikom veći deo svog života pomerajući granice između žanrova i koristeći različite instrumente. Dok na svojim albumima (skoro 20 objavljenih, od 1995. godine), istražuje povezanost s prirodom i različitim mestima, jednako privlači ljubitelje klasične, primenjene, elektronske muzike, kao i roka.

Tirsén je rođeni Bretonac. Klavir je počeo da uči od četvrte godine, violinu sa šest, a klasično obrazovanje stekao je na muzičkim akademijama u

Renu, Nantu i Bulonju. Do kraja leta 1993. snimio je više od 40 pesama koje će činiti osnovu njegova prva dva albuma. Nakon *La Valse Des Monstres* iz 1995, šest meseci kasnije usledio je *Rue Des Cascades*, koji čini zbirka kratkih dela snimljenih dečijim klavirom, čembalom, violinom, harmonikom i mandolinom. Šest godina kasnije album nailazi na mnogo veći publicitet, kada nekoliko pesama bude korišteno na saundtreku za film Žan-Pjera Ženea o Ameliji Pulen (2001).

Tirsenov komercijalni proboj ipak je došao ranije. Album *Le Phare* (1998) snimljen je u samoći na ostrvu Ushant, gde je proveo dva meseca posmatrajući najmoćniji svetionik u Europi dok je osvetljavao okolni krajolik. *Le Phare* je prodat u više od 160 hiljada primeraka, potvrđujući Tirsenov status jednog od originalnijih umetnika svoje generacije. Treba podsetiti da je ovaj čarobnjak na harmonici i violini, 2010. imao nastup u beogradskoj Kolarčevoj zadužbini, promovišući svoj tadašnji album *Dust Lane*.

ODLAZAK LUKA PALJETKA

Rođen je 1943. u Dubrovniku, gde je završio Učiteljsku školu. Književnik, pesnik, prevodilac i akademik Luko Paljetak diplomirao je kroatistiku i anglistiku na Filozofskom fakultetu u Zadru. Doktorirao je u Zagrebu 1992. radom o književnom delu pesnika i prevodioca Antea Cettinea.

Najpre se zaposlio u Zadarskom kazalištu lutaka, gde je bio umetnički direktor, reditelj i dramaturg. Na Filozofskom fakultetu u Zadru postaje asistent, a radi i kao jedan od urednika „Zadarske revije“. Godine 1978. seli se u Dubrovnik, gde je do 2014. radio kao urednik i sekretar uredništva časopisa „Dubrovnik“. Za redovnog člana HAZU izabran je 1997. Bio je i član Evropske akademije nauke, umetnosti i književnosti „Leonardo da Vinči“ i dopisni član Slovenačke akademije znanosti i umjetnosti. Objavio je dva romana, četrdesetak zbirki pesama, deset zbirki pesama za decu, među kojima



je jedna od najpoznatijih *Miševi i mačke naglavačke*. Pisao je i drame, radiodrame, bajke za decu, dečje i lutkarske igrokaze, haiku poeziju, feljtone, pozorišne kritike, književno-istorijske studije i eseje, studije o lutkarskom teatru.

Prema tekstovima akademika Paljetka, u Kazalištu Marina Držića nastajale su brojne zanimljive predstave. Između ostalih *Govori mi o Augusti*, *Viola*, *Sv. Vlaho Blasius Blaž*, *Slučaj Lorne O.*, *Bastion*, *Šmigalove furbarije*. Publika pamti legendarni *Dan od Amora* koji je nastao u saradnji s još jednim dubrovačkim velikanom, maestrom Đelom Jusićem.

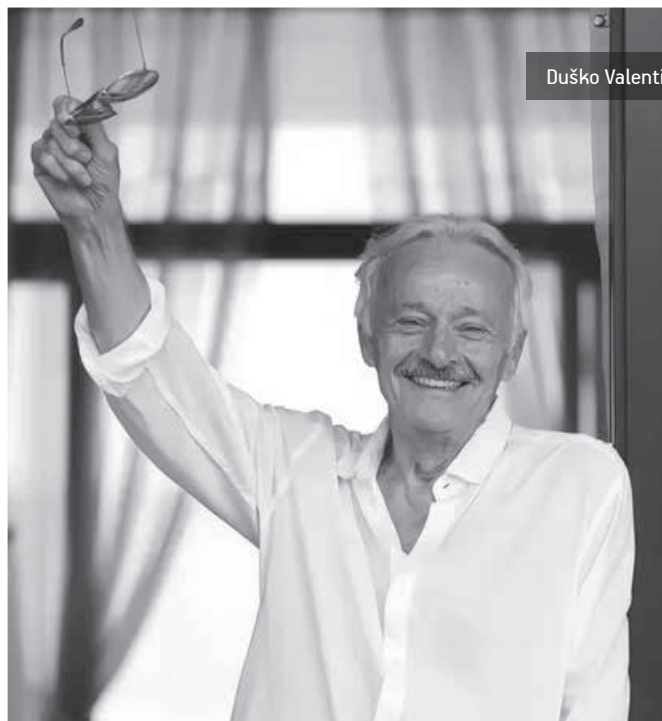
Posljednje zbogom gosparu Paljetku, svestranom dubrovačkom pesniku, prevodiocu, književniku i akademiku, uputila je i sadašnja uprava Dubrovačkih letnjih igara. U sklopu programa jubilarnog 75. Festivala, biće predstavljen jedan od njegovih

posljednjih tekstova, slikovnica o Luki Sorkočeviću, povodom 290. godišnjice rođenja dubrovačkog kompozitora.

Paljetak je bio i vrstan prevodilac s engleskog, slovenačkog, francuskog i italijanskog. Preveo je celokupan opus Franca Prešerna, *Sonete* i *Romea i Juliju* Vilijama Šekspira i *Uliks Džejmisa Džojasa*. Dobitnik je brojnih književnih priznanja, među kojima su Nagrada Goranov vijenac za celokupan pesnički opus, Nagrade Grada Dubrovnika za životno delo, Nagrada „Vladimir Nazor“ za životno delo i „Iso Velikanović“ za domete u književnom prevodilaštvu.

ODLAZAK GLUMCA DUŠKA VALENTIĆA

U 75. godini preminuo je poznati glumac Duško Valentić. Rođen je u Pančevu, 21. januara 1950. Ni njegova smrt nije mogla proći bez jednog, reći će mnogi, tendencioznog natpisa u zagrebačkom „Večernjem listu“ (koji je potom preneo čak i Tanjug), u kojem se navodi da je glumac „igrom slučaja“ rođen u Pančevu. Valentić se u Zagreb preselio kada je imao sedam godina, gde je završio osnovno i srednje obrazovanje. Glumačku karijeru počinje ulogom u seriji *Kuda idu divlje svinje* (1971), a zatim sledi Galićev film *Tomo Bakran* (1978). Nakon toga se nižu: rola u *Novinaru* (1979), uloga Lojzeka u *Horvatovom izboru* i posljednja, u kojoj igra lik Žgolje u filmu *Vrijeme za...* (1993). Ipak, najpoznatiji je po roli Papundeka u *Velom Mistu*, a ostavio je značajan utisak i u serijama *Bibin svijet* i *Naša mala klinika*. Gledaoci su ga nedavno mogli videti i u *Kumovima*, u epizodnoj ulozi Vjekoslava Cukele.



Duško Valentić

Valentić će ostati upamćen i po upečatljivim ulogama koje je ostvario u matičnom Dramskom kazalištu „Gavela“, gde je bio i Erih u *Bečkim šumama*, Sebastijan *Na tri kralja*, Robespjer u *Dantonovoj smrti*, Knez Miškin u *Idiotu*, Grga Čokolin u *Zlatarevom zlatu*, Grošičar u *Carevoj Kraljevni* i desetine drugih.

Od 1972. do 1990. nastupao je na Dubrovačkim ljetnim igrama u antologijskim predstavama, poput Krležinih *Kraljeva* i *Kristifora Kolumba*, Šekspirovih *Veselih žena Vindzorskih*, *Hamleta* i drugih.

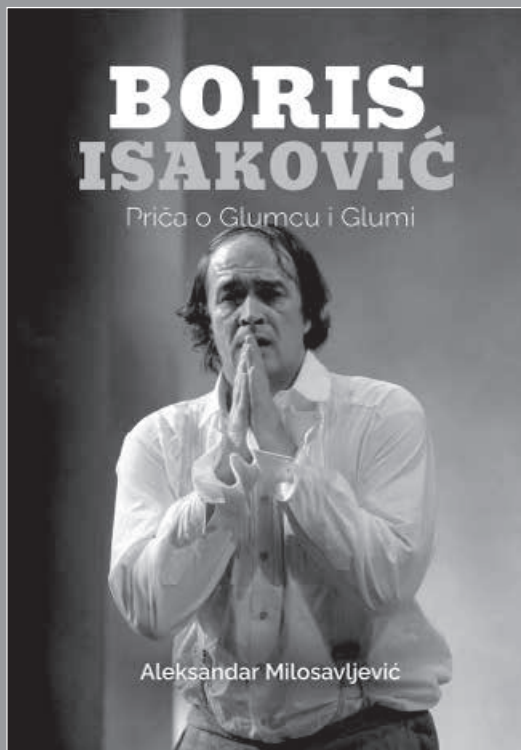
XI

KNJIGE

scena

Piše > Ruža Perunović

Glumac oko kojeg se uloge otimaju



Aleksandar Milosavljević

**BORIS ISAKOVIĆ,
PRIČA O GLUMCU I GLUMI**

Udruženje dramskih umetnika Srbije, Beograd,
2023.

Monografija o Borisu Isakoviću nastala je povodom nagrade Dobričin prsten koju Udruženje dramskih umetnika Srbije dodeljuje za životno delo, a koja je 2022. godine pripala ovom glumcu. Aleksandar Milosavljević, teatrolog i kritičar, autor desetine knjiga, među kojima su i monografije posvećene pozorišnim stvaraocima i teatrima¹⁾, priredio je ovu knjigu znalački i učinio je teatrološki važnom, ali i interesantnom – čak uzbudljivom, iako ovakvu čitalačku impresiju možda ne očekujemo od ove vrste literature.

Važno je na početku istaći da *Priča o Glumcu i Glumi* ima pravu meru biografskog, anegdotskog i teatrološkog aspekta. U njoj je, uz relevantne podatke iz života Borisa Isakovića, popis uloga i nagrada, pozorišne fotografije i one iz lične arhive, zanimljive priče iz privatnog i glumačkog života, akcenat ipak stavljen (kako je naslovom monografije i apostrofirano) na razgovor o fenomenu glume, o paradoksu glume, glumačkom stasavanju, o pojedinim ulogama, predstavama i rediteljima koji su ostavili naročitog traga, o glumačkim rešenjima do kojih se dolazilo uz manje ili više muke.

U prvom, najobimnijem delu knjige ispičana je, hronološkim redom, privatna i stvaralačka biografija Borisa Isakovića, koja nam otkriva kako je, kojim putevima i uz koje izazove glumac stigao tu gde je danas. Isaković je, uz vešto vođenje autora monografije, u pažljivo biranim i imenovanim segmentima, u formi svojevrsnog intervjua, govorio na razne teme, iz svog celokupnog, dakle, teatarskog, filmskog, televizijskog i životnog, glumačkog i pedagoškog iskustva. Tu saznajemo o odrastanju u Novom Sadu, o slučajnom susretu sa Mikom Antićem i Petrom Latinovićem na Petrovaradinskoj tvrđavi kada je nenadano dobio prvu ulogu u snimanju televizijskog programa i već

1) Između ostalog i knjige o Mariji Crnobori, Jasni Đuričić, Draganu Nikoliću (koautor), Ljuboslavu Majeri, Jugoslovenskom dramskom pozorištu, Teatru „Bojan Stupica“, o Geroslavu Zariću Geri (priređivač), Danima komedije u Jagodini, Egonu Savinu (monografija u pripremi).

tada, bez muke, shvatao šta se od njega kao glumca očekuje. Potom, o iskušenjima mladalačkog života, pomorskoj školi, vojsci, plovidbi Dunavom, Jadranom i avanturama koje je tada proživio. O prvom ozbiljnom zaljubljanju, putovanju u Rusiju, o poeziji koju je pisao, predstavama koje je tada sa ocem gledao i pažljivo ih analizirao. Saznajemo o konačnom opredeljenju za Akademiju umetnosti gde je već na prijemnom ispitu pomislio *dobro je, na pravom sam mestu*; o studijama na kojima sve teče jednostavno i glatko, o profesoru Bori Draškoviću i kolegama, o tehnikama koje je učio, o načinu na koji je prilazio preprekama, savladavao teške uloge, o knjizi *O tehnika glumca* Mihaila Čehova koja će za Isakovića postati svojevrsna biblija. Zatim o saradnji sa Ljubišom Ristićem, Tomijem Janežićem, Dejanom Mijačem, različitim iskustvima rada na filmu i u pozorištu, koja su ga samo učvrstila u uverenju da je teatar važan ako njegovi autori i akteri poseduju osećaj odgovornosti. O predstavama *Bure baruta* i *Galeb*, o susretima i rečenicama koje su mu mnogo značile, o Srpskom narodnom pozorištu, o programskoj i drugoj politici ove kuće, o periodu kada je (u dva navrata) bio direktor Drame. Čitaocu se čini da je Borisova pedagoška ličnost u ovoj monografiji naročito došla do izražaja jer je u velikoj meri bilo reči o njegovom pedagoškom iskustvu, o radu sa studentima na novosadskoj Akademiji, pozivu koji mu mnogo znači i otvara priliku da iznova preispituje neka svoja estetička i profesionalna načela, i samo potvrdi one važne lekcije koje je i sam slušao od svojih profesora i naučio ih za čitav život – glumac mora da bude obrazovan i mora da učestvuje u kreiranju predstave kao celine. I do samog kraja ovog poglavlja knjige, kada saznajemo o Borisovoj vožnji kamperom po svetu, uživanju u prirodi, sve vreme je reč o pozorištu, o glumcu i glumi, njegovim zadacima i naporima da *otvori mrak u sebi*. Sve imenovane teme i sve etape Isakovićevog života praćene su pozorišnim i filmskim fotografijama, kao i onim (čitaocu najdragocenijim) dokumentima iz privatne arhive, što je sve skupa u sjajnom prelomu i dizajnu Sonje Vidaković Savić vizuelno dočarano čitaocima.

Drugi deo monografije nosi naziv *O Borisu*, u kom su sada govorile kolege, saradnici i prijatelji iz sveta umetnosti: Egon Savin, Tomi Janžič, Vojislav Brajović, Svetozar Cvetković, Boris Liješević, Miloš Pušić i Aleksandar Milosavljević. Svi tekstovi, ispisani toplo i neposredno, nude čitaocu dodatni uvid u stvaralaštvo Borisa Isakovića, uvid zasnovan na iskustvu višegodišnje saradnje. Nemoguće je ne primetiti da svi autori u prvi plan ističu glumčevu izuzetnu posvećenost poslu, zadatku kom se neštedimice daje, ali se gotovo podjednako govori o pokretačkoj snazi njegovog prisustva na sceni, moći koja je za njegove saradnike od neprocenjivog značaja. Iako nisu formalno deo ovog poglavlja, sadržinski se uklapaju i uvodne reči Nebojše Dugalića, koji naglašava da Boris izaziva najbolju snagu kod partnera na sceni i to ilustruje simboličkom slikom u kojoj kaže da „svaki njegov ulazak na scenu liči na porinuće prekookeanskog broda u more“.

Treći deo nazvan *Iz drugačijeg ugla* Milosavljević je osmislio kao razgovor sa glumcu bliskim ljudima koji su dopunili sliku o Borisu iz ugla koji nisu čisto profesionalni. Naročito ličan i setan doprinos monografiji daju dnevnički intonirane beleške piščevog oca Miroslava Isakovića.

Popisom uloga na filmu i televiziji, kao i spiskom nagrada i priznanja, odeljkom nazvanom *Tragovi* završava se monografija koja nam nudi, ne samo uvid u stvaralačku biografiju glumca, već sveobuhvatniji pogled na fenomen glume, na sa jedne strane, jedinstven razvojni put, a sa druge na poželjan pristup profesiji koji može biti koristan i inspirativan mlađim kolegama koji stasavaju ili traže svoj umetnički put, a impresivan čitaocima koji su uživali u redovima ove knjige. Na koncu, važno je istaći da iz ove intimne i detaljne priče o jednom naročitom glumcu možemo spoznati kako treba da izgleda dobro priređena monografija.

Piše > Miloš Latinović

Monografija o ljudskoj razboritosti



Aleksandar Milosavljević
POLA VEKA BORBE ZA SMEH – DANI
KOMEDIJE, PRVIH PEDESET GODINA
Kulturni centar Svetozar Marković, Jagodina,
2024.

... smeh je čoveku svojstven, to je znak
njegove razboritosti

Umberto Eko

Monografija Aleksandra Milosavljevića *Pola veka borbe za smeh – Dani komedije, prvih pedeset godina*, objavljena u izdanju Kulturnog centra *Svetozar Marković* iz Jagodine primer je pedantnog i sveobuhvatnog predstavljanja i obrade jedne, u našem slučaju, umetničke teme – festivala Dani komedije, koji pola veka predstavlja značajnu referentnu tačku pozorišnog života Srbije.

Milosavljević je poslu pristupio odgovorno, znalački iskustveno, a teorijski studiozno, te je bogatu građu i reprezentativni odziv autora oslonio o dva noseća stuba: prvi, posvećen manifestaciji (*O Danima komedije* – između ostalih tekstovi Dobrice Miličevića, Muharema Pervića, Radomira Putnika, Dušana Kovačevića, Milovoja Mladenovića) i drugi, posvećen žanru (*O komediji* – uz ostale, tu su prilozima Nebojše Romčevića, Slavka Milanovića, Miroslava Radonjića), te je takvim pristupom zaokružio istraživanje u smislu konkretnog definisanja žanra i isticanju važnosti manifestacije koja ovaj umetnički pravac neguje i za njega se – „bori“.

Ostali segmenti monografije *Pola veka borbe za smeh – Dani komedije, prvih pedeset godina* predstavljaju odličnu nadgradnju temeljnog istraživanja, a posebno se to odnosi na odeljke *Prilozima za istoriju Dana komedije* (izdavam tekst Feliksa Pašića) i *Teatrografija*, obimna, precizna i pregledna, u okviru koje čitalac/istraživač može pronaći kompletinare podatke o selektiranim predstavama i teatrima koji su nastupali u Jagodini, o članovima žirija i dodeljenim nagradama.

Autorski tekst Aleksandra Milosavljevića na početku knjige, grandiozni je portal monografiji, ali još više festivalu, jer obrađuje, deceniju po deceniju, neprestanu borbu za smeh manifestacije čija je, od početka utvrđena taktika o potrebi da se vodi


račun o visokim umetničkim standardima izabranih predstava, predstava koje korespondiraju s publikom, donosila rezultat od svog prvog izdanja 1972. godine. Milosavljević upravo ističe tu korelaciju kao najveći benefit komediografskom žanru u Srbiji i naglašava da *Dani komedije* nikada nisu povlađivali publici, ali su predstave iz brojnih selekcija uvek zadovoljavale najširi ukus.

Festivalska nagrada „Ćuran“ veoma brzo je postala relevantna u teatarskim okvirima, a dobijali su je velikani srpskog glumišta i teatarske umetnosti, poput Mije Aleksića, Branka Pleše, Jelisavete Sabljic, Zorana Radmilovića, Mire Banjac, Nikole Simića, Petra Kralja, Vlastimira Đuze Stojkovića, Svetlane Bojković, Milana Gutovića, te reditelja Miroslava Belovića, Ljubomira Draškića, Paola Mađelija, Dejana Mijača, Bore Draškovića, Egona Savina, Kokana Mladenovića i mnogih drugih.

Tokom proteklih pedeset godina nije sve, naravno, bilo lako, niti jednostavno, no Milosavljevićeva analiza pokazuje svu vitalnost festivala *Dani komedije*, ali i

komedije kao omiljenog teatarskog žanra. Jasno je, takođe, uočljiv razvoj komediografskog repertoara u srpskim pozorištima u rasponu od svima poznate klasike prema modernoj komediji, što se odražavalo na način glumačke interpretacije, kao i rediteljskih inovacija.

Nesumnjivo su *Dani komedije* svojim poluvekovnim trajanjem doprineli napretku komediografskog žanra, a posebno je interesantna činjenica da nema pozorišta u Srbiji koje nije nastupilo na festivalu u Jagodini. U kontekstu svega navedenog jasne su vrednosti monografije *Pola veka borbe za smeh – Dani komedije, prvih pedeset godina*, o čemu, osim obimnog i kvalitetnog sadržaja, govori vizuelni identitet i oprema knjige (dizajn Slobodan Štetić), kao najbolji primer, tačnije model, kako se koncipiraju i grafički opremaju knjige o važnim ljudima i značajnim manifestacijama.



Piše > Aleksandra Glovacki

Sve što niste znali o domaćem pozorištu... u fokusu Aleksandra Milosavljevića



Aleksandar Milosavljević

POZORIŠTE...

Narodno pozorište Timočke Krajine,
Centar za kulturu „Zoran Radmilović“
Zaječar 2024.

Sve češće sebi postavljam pitanje: kome je potrebna pozorišna kritika? Ako je namenjena gledaocima, bilo potencijalnim ili onima koji su već odgledali predstavu, koliko puta sam se našla u čudu da gledalište ustaje na noge zbog nečega čiji sam kraj jedva dočekala, ili pak napušta salu nezadovoljno predstavom u kojoj sam videla istinsku vrednost! Ako je namenjena autorima, na prste jedne ruke mogu nabrojati primere da je iznesena primedba doživljena kao dobronamerna i sa poverenjem prihvaćena. Šta tek reći o fenomenu kad različita izvođenja iste predstave donesu i različite umetničke rezultate? Je li bilo do mene, mog raspoloženja i mentalnog stanja, ili se na pozornici zaista dogodilo nešto novo i drugačije prilikom drugog ili trećeg gledanja?

Mentalni napor koji se uloži u stvaranje umetničke kritike je veliki, s obzirom na čitav niz faktora koji se moraju uzeti u obzir ne bi li se procenilo nešto što ne podleže egzaktnim merenjima. Dodajmo tome gotovo pa volontersku poziciju savremenog pozorišnog kritičara, sasvim je na mestu zapitanost – čemu sve to?

Na sreću, postoje kritičari zbog kojih moja rezigniranost pada u vodu. Ovde prvenstveno mislim na pisanje Aleksandra Milosavljevića – staloženo, znalačko, analitično, lišeno ostrašćenosti ali ne i emotivne zainteresovanosti za temu, što je dodatak čitaocu neophodan da kroz štivo prođe kao kroz pripovetku, a ne kroz statistički izveštaj. Još kad se kritike povežu u niz, onda to nisu nikom potrebni fragmenti nečije lične egzaltacije, no pažljivo građena slika duha vremena, koja o nama samima govori.

Godinama prisutan u domaćem teatru, tokom višedecenijskog rada Milosavljević je prošao sve instance koje su dostupne takvom profilu stvaraoca – bio je dramaturg na nebrojenim predstavama u više pozorišta, vodio razgovore s autorima, uređivao monografije i specijalizovane časopise i pisao za njih, bio selektor i član žirija mnogih festivala u zemlji i regionu, direktor Drame i upravnik Srpskog narodnog pozorišta, hroničar i kritičar sa tri Sterijine

nagrade. Upoznao je, znači, pozorište od radionice do probne sale, od pravljenja repertoara do festivalskih gostovanja. Uz teorijsko znanje koje poseduje, takva pozicija obezbeđuje kontinuirani uvid, insajdersko razumevanje teatarskog čina i neophodnu dozu dobronamernosti. Jer kritika ispunjava funkciju kao integralni deo umetničkog mehanizma, a ne kao izdvojeni entitet koji donosi presude.

Knjiga *Pozorište... Aleksandra Milosavljevića*, podnaslovljena kao *Beleške, kritike, prikazi i zapisi o pozorišnom životu Srbije*, preporučuje se ne samo navedenim kvalitetima autora, no i stilom pisanja prvoklasnog pripovedača. Ona vodi kroz domaća pozorišta osim SNP-a i beogradskih, upravo ona koja u medijima izuzetno retko završavaju. Baš ona u kojima se poslednjih godina često rađaju hrabrije i relevantnije predstave nego u prestonici.

Kroz jednu kritiku (Leskovac, Čačak, Kraljevo, Vršac), dve (Zaječar, Novi Pazar, Kragujevac, Ujvidekiszinhas, Zrenjanin) tri (Pirot, Vranje, Šabac, Lazarevac, Kruševac, Užice, Niš) ili više njih (Gračanica, Sombor, subotičko Narodno pozorište i „Deže Kostolanji“), osim što nudi detaljnu analizu svake od predstava, počevši od tekstualnog predloška, preko režije, glume, scene i kostima, knjiga pruža i jasan uvid u kretanje domaćeg teatra, ali i širi uvid u repertoarsku politiku/njeno odsustvo na domaćim daskama tokom poslednjih godina. Većina ovih izleta u unutrašnjost ostvarena je zahvaljujući hvale vrednom projektu Kritičarski karavan, čiji značaj tematizuje jedan od eseja u knjizi.

Knjigu otvara razmatranje o tome šta je i gde je danas kulturna provincija u Srbiji, da bi se, u tom kontekstu, prešlo na neminovno pitanje pozicije pozorišne kritike i dometa njenih moći i nemoći. Objektivni problemi, kreirani sve manjom zainteresovanošću medija za kritičko promišljanje (ne samo) umetnosti, presekli su prirodni priliv mladih autora, ali ni sama pozorišta ne vide to kao zajednički problem, niti se angažuju u njegovom rešavanju. „... iskustva u procesu rada na predstavi možda [su] i

najvažnija za sazrevanje budućih kritičara, jer nijedna teorija ne može da nadoknadi kreativne procese koji se događaju na probama“, kaže Milosavljević, analizirajući neslavnu poziciju savremenog teatra u medijima, samim tim i javnosti: „Pozorište je, kod nas gotovo po pravilu, pobrkano sa estradom; medijski je predstavljeno ili kao budući senzacionalni projekat (koji docnije ne prati adekvatna, ili bilo kakva kritička recepcija), kao prilika za afirmaciju glumaca, najčešće zvezda koje najšira javnost poznaje iz TV serija, kao teren zanimljiv tek u kontekstu sveopšteg politikanstva, ili kao dosadni recidiv prošlosti, jer je medijski način promocije teatra sveden na zastarele forme i odavno prevaziđene obrasce“.

Jedno od poglavlja donosi pronicljive i nadahnute portrete nekoliko značajnih domaćih stvaralaca, gotovo poetske zapise građene kroz više susreta i zajedničkog rada, koji idu do minucioznih detalja: „Kroz masu glumaca, odevenih u kostime iz različitih epoha, scenom se probija figura čoveka; grabeći ka proscenijumu, on ispočetka hoda energično, ali već nakon prvih nekoliko koraka hod mu postaje nesiguran, baš kao što se transformiše i celokupan njegov fizički stav: telo je povijenije, korak usitnjen, hod iskošen. Kada dospe do same ivice pozornice, premda je sada u prvom planu, on već više nije neka osoba nego konkretan lik koji ne mora da izgovori ni jednu reč da bismo znali da je to Joakim Vujić, otac srpskog teatra. Na stazi kojom je upravo prošao, Predrag Ejđus kao da se oslobodio svih naslaga privatnog; kao da se svakim korakom, postepeno, lišavao elemenata vlastite privatnosti, ali i natruha koje su u njemu neminovno ostavile druge uloge. Pa ipak, i bez sveg tog 'prtljaga', na način svojstven istinski velikim glumcima, i Ejđus je već svojom pojavom, svojim stavom, načinom na koji se kreće, namah sobom ispunio scenu“.

Osim vladara svih naših scena, Predraga Ejđusa, tu su i kraljevi pozorišta u unutrašnjosti – Milija Vuković, Mirko Babić i Ljubomir Ubavkić Pendula, zatim kulturni zapisivači teatarskog života Dejan Penčić Poljanski i Dobrivoje Cale Ilić, prerano otišli mag Igor

Vuk Torbica, „odani prijatelj teatra“ Boško Milin, nezaboravni poslenici Mileta Radovanović i Tibor Kiš.

Milosavljevićevo *Pozorište...* nije zaobišlo ni „godinu u kojoj smo pojeli skakavce“, odnosno različite aspekte kovid i postkovid teatra, poražavajuće materijalno stanje teatarskih kuća, zabranu zapošljavanja i redukovanje ansambala, osetni nedostatak zanatlija... Tu su i prikazi nekoliko

monografija i pozorišnih izdanja, a sve pomenuto kroz tekstove koje je autor pisao za Drugi i Treći program Radio Beograda. Informativno i više no zanimljivo štivo za ljubitelje teatra (gotovo da bih rekla knjiga za plažu, da leto nije prošlo), ali i ozbiljan dokument za neke buduće proučavace teatra na ovim prostorima.

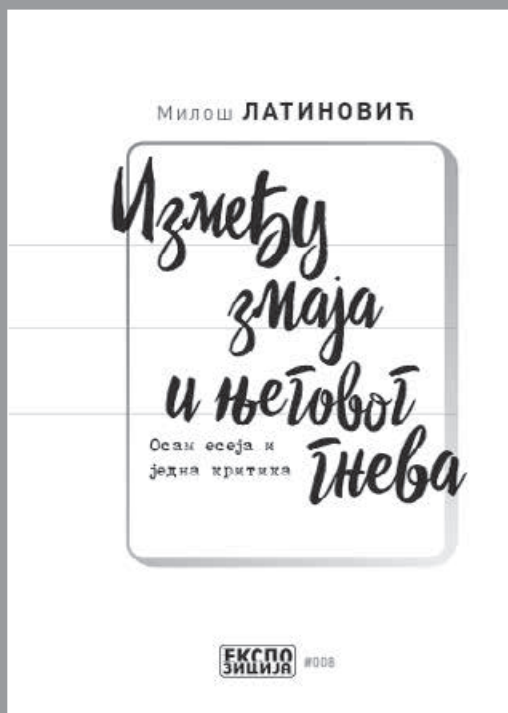
Piše > Aleksandar Milosavljević

Esejistika kao pripovedanje

„Danas, posle dosta godina i uz priličan broj objavljenih knjiga, spisateljski rad prevashodno shvatam kao nužnost ličnog izbora. Dakle, moj izbor i opredeljenje je umetničko delovanje u društvu, a posao da kao književnik maštam i gradim, sanjam i tragam, *stvaram sopstvenu stvarnost kao što je Bog stvorio svet.*“

Miloš Latinović

Najnovija knjiga iz edicije „Ekspozicija“ Sterijinog pozorja nudi zanimljivu koliko i provokativnu zbirku tekstova autora kojeg smo odavno upoznali kao novelistu, romansijera, dramskog pisca, pesnika, esejistu, književnog i pozorišnog analitičara. Sada nam se, međutim, Miloš Latinović predstavlja (donekle) u novom svetlu. Upravo se u prethodnoj zagradi navodi provokativnost ovog izdanja. Naime, ispisujući ove eseje, oslobođen potrebe da se upušta u teatrološka i književno-teorijska razmatranja, Latinović zapravo otkriva svoja razmišljanja o pisanju, o teataru, literaturi, o kulturi uopšte i (raznovrsnim) procesima nastanka literarnog i pozorišnog umetničkog dela. Provokativnost štiva je u tome što ova razmatranja



Miloš Latinović
IZMEĐU ZMAJA I NJегоVOG GNEVA
 – OSAM ESEJA I JEDNA KRITIKA
 Sterijino pozorje, Novi Sad 2024.

autor vešto, promišljeno i dosledno tretira kao građu od koje stvara narativne strukture nalik pripovetkama. Kada se, međutim, odmaknemo i sagledamo „širu sliku“, kada nas dakle Latinović „ulovi“ svojim spisateljskim nervom, ovu knjigu, a svakako najveći njen deo, možemo prepoznati i kao strukturu svojevrsnog romana.

U ovim tekstovima Latinović esejista ne distancira se od sebe kao literate. A i zašto bi, kada su književnost i pripovedanje teren na kojem on oseća neizmernu slobodu. Onu vrstu slobode koja mu kao književniku omogućava da – parafrazirajmo Latinovića – mašta i gradi, da sanja i traga, da *stvara sopstvenu stvarnost kao što je Bog stvorio svet*.

Ipak, sloboda kojom se ovaj autor opija nije apsolutna i neograničena; njene limite određuju teme kojima se ovde bavi. A to su, rekosmo, književnost, pisanje i teatar. I o njima se, istina, može pisati na različite načine, pa i sasvim slobodno. To, međutim, nije slučaj kod Latinovića, jer on prema ovim temama oseća naglašenu odgovornost. Otuda ovde već konstatovana *provokativnost* sada dobija još jednu dimenziju, budući da autor u esejima ne beleži neobavezna vlastita razmišljanja i slobodne asocijacije o spisateljstvu, o zamkama literarnog kreativnog angažmana ili teatru kao fenomenu, nego s punom svešću o odgovornosti zaranja u sebe da bi – pokatkad i izvrćući vlastitu kožu, odstranjajući epitel i izlažući javnosti svoje nerve – čitaocima suočio sa složenošću procesa u koji se upušta kada piše. Razgolićujući i (prividno) demistifikujući stvaralački proces, Latinović (nimalo prividno) ukazuje i na dileme s kojima se kao pisac suočava.

Esejistička dimenzija ovog štiva je ponajpre u spremnosti da autor svoja razmišljanja ukršta s iskustvima drugih stvaralaca, da citatima i različitim referencama uspostavlja paralele i tako plete složene mreže asocijacija koje ukazuju na najširi kontekst i, napokon, na istinu o svetovima – stvarnim i izmaštanim, o nivoima stvarnosti – realno opipljivoj i onoj drugoj, koju pokatkad *kao da* možemo dotaći, dakle o svetovima

koji se međusobno prepliću. Pominjući tuđe živote i navodeći iskustva drugih, Latinović ne ispisuje svedočanstvo o drugima, nego u tuđim mislima, rečima i stavovima pronalazi uporišta za ono što i sam čini – za pisanje. Spoj ovako uspostavljenog esejističkog diskursa i literarne dimenzije autorovog rukopisa, Latinovićevu knjigu smešta u sferu koju je teško žanrovski definisati, a u kojoj u isti mah funkcionišu i pitkost čitanja i analitička dubina.

Kada beleži svoja razmišljanja o literaturi, Latinović jednim okom gleda na pozornicu, kao da drugom rukom, paralelno, zapisuje svedočanstva o vlastitim teatarsko-dramaturškim iskustvima. Čini to kao dramski pisac, dramaturg, nekadašnji rukovodilac pozorišta, ali i aktuelni direktor Planete Bitef. Otuda je on, dabome, duboko svestan postojanja permanentne krize drame i pozorišta, on zna da baš kriza predstavlja motornu snagu obe ove umetnosti i da bez nje nema dijalektičkog razvoja dramskog i pozorišnog stvaralaštva. S druge strane, ovaj pozorištnik pravi jasnu distinkciju između pomenute, prirodne krize umetnosti, s jedne, i oblika krize koja se kod nas (ali i u svetu) sve intenzivnije javlja kao posledica dramatično drugačijeg tretmana kulture.

Latinović vlastitom kožom, svojim stvaralačkim nervom i svojom spisateljskom dušom potvrđuje stanovište Hajnera Milera koji konstatuje: „Realnost drame, pozorište, uvek je sadašnjost, i u sadašnjoj poziciji, pa i da makar samo približno navedem primere istog ranga, više me se tiče Hamlet nego Godo, Valenštajn više nego Hrabrost“.

Pozornica je – slaže se Latinović s Milerom – jedina realnost dramskog dela, a suština realnosti uvek je sadašnji trenutak, onaj u kom se, posredstvom pozornice, odigrava susret između dramskog pisca i publike. Između ostalog i zato ovaj autor svako promišljanje drame vazda smešta u konkretne okolnosti ovovremene scene, uvek ih odmerava u kontekstu

„zakonitosti“ koje današnjem piscu nameće aktuelni teatar.

Poseban segment knjige, svojevrsni šlag na torti, čini pozorišna kritika o predstavi *Galeb* A. P. Čehova u režiji Tomija Janežiča. Latinović ni u ovom tekstu nije pretenciozan, ne poziva se na postulate savremene svetske kritike (premda je ovaj tekst i te kako utemeljen i na ovim iskustvima). I u ovom slučaju autor se poigrava faktografijom (pozorišna predstava), a svoje stavove zaodeva šarmom i talentom vlastite novelističke prakse. Baš kao prethodno u esejima, i u kritici Latinović gradi prepletaje i povezuje Čehovljevu dramu, Janežičevu rediteljsku poetiku, domete glumačkog ansambla i specifičan teatarski senzibilitet ovog projekta; on ne krije tok svojih misli, često na autentično spisateljski način obogaćuje tekst asocijacijama i krajnje subjektivnom vizurom; ne stidi se svojih gledalačkih emocija, ali pronicljivo zaviruje u misli i duše konkretnih pojedinaca koji u gledalištu zajedno s njim gledaju izvođenje ove predstave.

Tako Latinović čita, promišlja, proživljava i tumači Janežiča iz Čehova, ali i iz sebe, jer gledajući zbivanja na sceni on je postao, rekao bih, idealan kritičar. Postao je deo *Galeba* – i drame i predstave. A beležeći svoja gledalačka iskustva na sebi svojstven način, dakle ne plašeći se sopstvenog poetskog rukopisa i ne susprežući vlastite (literarizovane) emocije, Latinović zapravo ispisiuje svedočanstvo o autentičnom teatarskom trenutku.

Uostalom, na širem planu, kompletnu knjigu *Između zmaja i njegovog gneva* prepoznavamo kao svedočanstvo o uistinu autentičnom autorskom rukopisu.

Piše > Siniša I. Kovačević

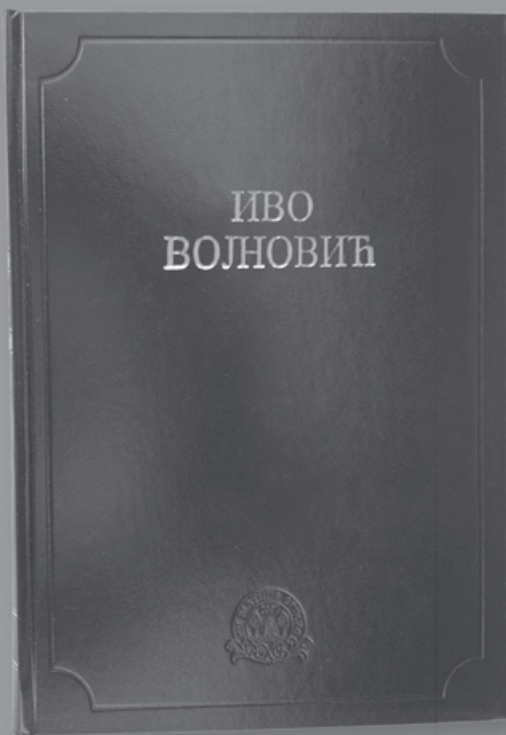
Odabrana dela dubrovačkog dramatičara

U ediciji *Deset vekova srpske književnosti* Izdavački centar Matice srpske nedavno je objavio knjigu *Ivo Vojnović*. Studiju o slavnom dubrovačkom dramatičaru priredila je akademik Zlata Bojović. Osim značajnih dela, u knjizi je data slika Vojnovičeve kompleksne ličnosti, odlike njegovih književnih radova, kao i specifičnosti piščeve stvaralačke delatnosti.

U Uvodu se navodi da je od kraja 19. veka, kada su se pojavile njegove drame, do poslednjih autorovih pozorišnih dela, Vojnović u sebi sjedinjavao pesnika, proznog i dramskog pisca. Bilo je to obeležje koje ga je odredilo kao stvaraoca u čijim se delima odslikavaju prošlost i sadašnjost, a koji nije podlegao vladajućim pravacima, nalazeći izraz koji je bio najprikladniji pesničkoj, proznoj ili dramskoj formi. Kako navodi profesorka Bojović, otuda su se u njegovim delima neprestano preplitali stihovi, lirska i narativna proza, monolozi i dijalozi. Osim toga, kod Vojnovića su se u velikoj meri mešali oblici različitih književnih formi – poezija, novele, obrisi romana, dramski prizori, drame, eseji, autobiografski iskazi. Teme obrađene u prozi prerađivao je i vraćao ih u drame, kao što je drame često dopisivao i menjao.

Opšte poznat i prihvaćen kao pisac drama, koje su bez sumnje najvredniji i najobimniji deo njegovog umetničkog opusa, u širem smislu doživljavao je kao pesnik. Ne samo kao tvorac stihova, nego pesnik po osećanju i razumevanju svog univerzuma, po doživljaju svega o čemu je pisao, po slobodi sa kojom se odnosio prema književnim zakonitostima. U delu složenog lika i stvaraoca kakav je bio Ivo Vojnović, uz svu književnu raznolikost, opredeljenost za teme koje obuhvataju

veliki vremenski i sadržinski raspon, od lamenta nad prošlošću, stvarnog i epskog, do kriminalnih sižea i fantastike – stajala je tema u čijoj je srži bila ljuštura propalog grada/države, izgubljene Dubrovačke republike, njene vlastele, sete i rezignacije.



IVO VOJNOVIĆ

(priređila Zlata Bojović)

Izdavački centar Matice srpske
Novi Sad 2024.

PUT SAZREVANJA

Rođen 1857. u Dubrovniku, Vojnović je detinjstvo i ranu mladost proveo u Splitu. Kada je 1874. njegov otac postao univerzitetski profesor, porodica se seli u Zagreb, gde Ivo završava pravni fakultet. Od 1884. radi kao pripravnik u Zagrebu, da bi sudijsku karijeru obavljao u Križevcima, Bjelovaru, Zadru, Dubrovniku, Supetru na Braču.

Vojnovićevi književni počeci vezuju se za 1880. godinu, kada mu Avgust Šenoa u časopisu „Vienac“ objavljuje novelu *Geranium*. U izdanju Matice hrvatske izlazi 1884. njegova pripovetka *Perom i olovkom*, a dve godine kasnije i kraći roman *Ksante*. Njegov dramski prvenac *Psyche* iz 1889. pobeđuje na konkursu raspisanom povodom otvaranja nove pozorišne zgrade u Zagrebu.

Prilikom prvog dužeg boravka u Dubrovniku piše svoja najbolja dela – dramu *Ekvinocij* (1895) i *Dubrovačku trilogiju* (1903). Dve pesme iz ranije zbirke *Lapadski soneti* (1892) uokviruje *Dubrovačku trilogiju*, najpoznatiji dramski kompleks koji obuhvata delove – *Allons enfants*, *Suton* i *Na taraci*. Od 1907. do 1911. radi kao dramaturg Hrvatskog zemaljskog kazališta u Zagrebu (danas Hrvatsko narodno kazalište).

Na temelju narodnog predanja, nastaju dela *Smrt majke Jugovića* (1907) i *Lazarevo Vaskrsenje* (1913). U leto 1914. vraća se u Dubrovnik gde ga austrijske vlasti hapse kao aktivnog pristalicu jugoslovenstva. Posle odslužene kazne u šibenskom zatvoru, izlazi fizički izmučen i sa dijagnozom ozbiljne bolesti očiju. Uprkos narušenom zdravlju piše *Maškarate ispod kuplja* (1922).

Na molbu porodice Gavrilović-Genčić, 1928. dolazi u Beograd. Susreti sa starim prijateljima i bolest u podmakloj fazi zadržali su ga u sobi na trećem spratu hotela „Moskva“. Pošto mu se zdravstveno stanje pogoršalo prešao je u sanatorijum dr Živkovića, gde je i umro 30. avgusta 1929. Telo Iva Vojnovića preneseno je u Dubrovnik i sahranjeno na lapadskom groblju.

DRAMSKI VRHUNCI

Dramom *Ekvinocij* on skreće pažnju na sebe kao formiranog dramatičara koji ima šta da kaže i koji ume dramski da uobličava životne pojave. Temu i likove za ovaj komad, Vojnović direktno uzima iz dubrovačkog života. Činjenica da je pisac poznao sveukupni ambijent sa svim odlikama lokalnog kolorita, bila je dobrim delom presudna za uspeh ovog dela.

Prvo izvođenje *Ekvinocija* bilo je 30. oktobra 1895. na sceni zagrebačkog Kazališta, a beogradska premijera će uslediti osam godina kasnije, 1903. Ispostaviće se da je „stari dubrovački govor“ bio najveća smetnja pri scenskim realizacijama ovog komada na našim scenama. Nažalost, ovaj problem će se javiti i u većini kasnijih izvođenja Vojnovićevih dramskih dela.

Ohrabren uspehom *Ekvinocija*, Vojnović se prihvata pisanja triju jednočinki koje će činiti osnovu njegovog najznačajnijeg dela *Dubrovačka trilogija*. Ovaj raskošni triptih „povijesnog pada i sutona“ Dubrovnika, odumiranja moći i bogatstva njegove vlastele, pisac majstorski komponuje u tri hronološki različito raspoređene celine. Prvi deo *Allons enfants* događa se 27. maja 1806. kada Francuzi ulaze u grad.

Druga jednočinka *Suton* neimenovanog dana 1832, a u trećem delu *Na taraci* pisac opisuje jedno

predvečerje 1900. godine. Prvo izvođenje *Trilogije* bilo je na sceni Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu, 28. aprila 1903. U Beogradu *Dubrovačka trilogija* prikazana je prvi put 6. marta 1904, mada su prva dva dela bila izvedena ranije (1900. i 1903).

U knjizi koju je objavio Izdavački centar Matice srpske, nalaze se drame *Dubrovačka trilogija* i *Smrt majke Jugovića*. Poznato je da je Vojnović neka od svojih dela više puta menjao. Tako su i obe drame koje su ušle u ovaj izbor doživele promene. Prema istraživačima Vojnovićevog dela, *Dubrovačka trilogija* imala je skoro dvadeset verzija.

Za ovu knjigu korišćeno je izdanje *Trilogije* koju je 1963. objavio beogradski „Nolit“, a priredio je Jovan Hristić. Na mestima na kojima je bilo nedoumica korišćena su ona izdanja objavljena za vreme piščevog života, kao što je *Dubrovačka trilogija* koju je štampala Srpska književna zadruga (Beograd, 1927), a priredio je Miodrag Ibrovac.

Drama *Smrt majke Jugovića – dramska pjesma u tri pjevanja*, prvobitno je napisana u tri čina. U tom obliku izvođena je u Beogradu (1906) i u Zagrebu (1907). Godine 1912. Vojnović je dopisao Epilog, kao „pjevanje četvrto“. U najnovijem izdanju ova drama je objavljena prema izdanju Ivo Vojnović *Smrt majke Jugovića* koje je objavila Knjižara Z. i V. Vasića, 1919. godine u Zagrebu.

XIV

NOVA DRAMA

scena

MILAN
RAMŠAK
MARKOVIĆ

ČASOPIS ZA POZORIŠNU UMETNOST

scena

MILAN RAMŠAK MARKOVIĆ



MILAN RAMŠAK MARKOVIĆ je dramatičar, scenarista i dramaturg. Rodio se 1978. godine u Beogradu. Tokom poslednjih godina uspešno saraduje sa pozorišnim rediteljem Sebastijanom Horvatom, sa kojim je u različitim pozorištima na području bivše Jugoslavije pripremio tri verzije predstave *Cement* Hajnera Milera (poslednju prošle sezone u ljubljanskoj Drami). Kao dramaturg Ramšak Marković je prošle sezone u ljubljanskoj Drami učestvovao u uspešnom postavljanju Mrožekovih *Emigranata*, u režiji Nine Ramšak Marković. Osim za pozorišta, piše i scenarije za film i televiziju. Njegove predstave su prikazivane u Srbiji, Hrvatskoj, Sloveniji, Litvaniji i Engleskoj. Jedan je od scenarista priznatog televizijskog hita *Jutro će promeniti sve* i scenarista filma *Jugo Florida*, koji će se snimati sledeće godine.

Godine 2021. je na 51. Tednu slovenske drame dobio Grin-Filipićevo priznanje za dostignuća u oblasti dramaturgije i teatrologije. Trenutno živi i radi u Ljubljani.

Milan Ramšak Marković

KIŠNI DAN U GURLIČU

NAPOMENA:

Ovaj tekst predstavlja niz fragmenata koji, iako nisu povezani hronološki ili prostorno, predstavljaju jedan jedinstven narativ. Prelazak na sledeći fragment je grafički prikazan sa nekoliko tačaka (...). Ovakav pristup nagoveštava svedenu scenografiju i mizanscen koji podržava ovakve brze i iznenadne promene.

M. R. M.

Udoban građanski stan. Petera i Ingrid Vinkler u predgrađu Klagenfurta. U gostima su im David, njihov vršnjak i Davidova partnerka Sofi, petnaestak godina mlađa od njih. Kraj večere u kojoj su dva para očigledno uživala.

Razgovaraju Peter i David; Ingrid i Sofi.

PETER: Kod mojih je to uvek bilo isto, tata je uvek kupovao novog Volvoa i kad izađe iz garancije proda ga i kupi novog.

DAVID: Da.

SOFI: Nisam primetila, ja ni ne gledam televiziju. U poslednjih par godina Netflix ponekad i to je to.

PETER: Oko toga nije bilo puno priče. Samo Volvo. Ali ja sam mrzeo sve u vezi tog automobila.

INGRID: Ma ne stižem ni ja puno, naročito sad, kad je sezona razvoda. Ali ima nešto lepo u tome da ne moraš da biraš šta ćeš da gledaš, a to samo ide i ide i ide. Ne?

DAVID: Zašto?

PETER: Ti stari kockasti Volvoi. Kao da je i sam dizajn govori da tu nema i ne treba da bude bilo kakvog karaktera. Na prvom mestu funkcionalnost, sve ostalo je nebitno. Kovčeg. Bukvalno da te sahrane u njemu.

SOFI: Čekaj, šta si rekla, sezona razvoda?

INGRID: Ma tako to zovemo... Kancelarija nam je puna u kasno leto, ranu jesen. Svi se tada razvode iz nekog razloga. Mi to zovemo „sezona“. „Počinje sezona“. (*smeje se*) Grozno.

PETER: Ali sada evo gledam da kupim nov auto i pogodi šta gledam?

DAVID: Volvoa?

SOFI: Ja bih uvek pre pomislila rano proleće.

INGRID: Zašto?

SOFI: Pa ne znam, tako mi se čini... Ovde je zima toliko depresivna da se i sama sebi smučim, a kamoli neko drugi.

PETER: Pa da, okej, platiš malo više, ali sada ih stvarno prave da izgledaju top. Plus to je realno najpouzdaniji auto. Već decenijama je u svim istraživanjima na prvom mestu.

DAVID: U kom smislu?

PETER: Šta u kom smislu?

INGRID: Istina. Ja uvek zimi gledam da vikendom kad god mogu pobegnem negde... Ali jeste, zima je stvarno grozna ovde. Odakle su tvoji?

SOFI: Iz Beča. Rođena sam u Beču.

INGRID: Znači rođena Bečlijka, super.

DAVID: U kom smislu najpouzdaniji? Pitam jer što se tiče elektronike, kvarova, neki dobar japanac je uvek pouzdaniji.

PETER: Ma mislim ovako, što se tiče bezbednosti, udobnosti i to... Pravi porodični auto.

INGRID: Hoćeš možda još malo kafe?

SOFI: Hvala, okej sam.

DAVID: Pravi middle-age auto.

PETER: Vidi, srednje doba svi obeležavamo na svoj način.

Njih dvojica se nasmeju, očigledno je David shvatio aluziju na svoju dosta mlađu partnerku.

DAVID: (*smeje se*) Jebi se!

Smeh privuče pažnju žena.

PETER: Pa je l nije tako?

DAVID: Apsolutno, ja na primer kupujem skupe parfeme. To mi je sad hobi.

INGRID: Skupi parfemi?

DAVID: Skupi parfemi. Jedan jebeno dobar metro momenat. Njušni.

Ingrid ga njušne.

INGRID: Mmm super je.

DAVID: „Enigma Rojal“. Diže mi se na samog sebe kad ga osetim.

Sofi prevrne očima.

SOFI: Koliko si naporan.

PETER: Ti si prijatelju puko.

DAVID: E, ali ne smem, to vam nisam pričao, ne smem da ga nosim na posao. Zabranili.

INGRID: Šta su zabranili, parfeme?

DAVID: Zabranili su parfeme.

INGRID: Ma dobro sad izmišljaš...

SOFI: Stvarno je istina...

DAVID: Dočekala nas objava prošlog meseca da se osoblje fakulteta moli da ne stavlja parfeme zbog studenata koji su potencijalno, pazi *potencijalno!* alergični.

PETER: Budalaština.

DAVID: Ne, ja verujem da oni stvarno pate. Nije to čista folirancija. Oni su razvili *receptore za patnju*. Neka *potencijalna* alergija koju mi pre ne bi ni primetili, njih ugrožava. Njih taj parfem iskreno ugrožava. Sve ih ugrožava, trigeruje. I onda dobiješ današnju generaciju mladih. Sa jedne strane ti što su alergični na sve... alergični na život, a sa druge mali neonacisti. Ne znam kako je tu u Klagenfurtu, ali Beč ih je pun, jeste primetili?

INGRID: (*Davidu*) Šta, baš kao svastike i to?

SOFI: (*Peteru*) Je l možeš molim te da mi dodaš mineralnu vodu?

PETER: (*Sofi*) Izvoli.

Peter doda Sofi flašu mineralne vode.

DAVID: (*Ingrid*) Ne, ne ne. To nije više politika dvadesetog veka, sada su ti u modi te hibridne forme, znaš, ti neki... postmoderni frankeštajni. Sve je kao zajebancija.

INGRID: Mržnja je mržnja.

DAVID: Mržnja je naravno mržnja. Naravno. Mržnja je mržnja. Ciljevi su isti, mržnja je uvek mržnja, ali sada to nije u prvom planu. Ne sme da bude.

Znaš kako mi pričaju moji studenti, znaš, niko ne kaže prvo „ja sam nacista“ ili da ti gura ne znam svastiku u lice ili da priča o rasi, ne ne ne. Sada te ili zajebava nekim mimovima žaba i takvim glupostima... ili je vegan.

SOFI: Dobro Davide, sad stvarno preteruješ.

DAVID: Ne, ozbiljno...

INGRID: Imaš nešto protiv vegana?

DAVID: Čekaj, nije u tome stvar, slušaj ...

David uzme da sipa još vina u svoju flašu, ali flaša je prazna.

PETER: Aha, evo.

Peter ustane po novu flašu.

DAVID: (*Peteru*) Hvala... (*Sofi*) Ozbiljno ti kažem, taj iz druge struje ti prvo kaže da je vegan. I stvarno je vegan. I brine ga globalno zagrevanje.

PETER: Dobro šta, i ima... Rozu Luksenburg na zidu?

DAVID: Ne ali loži se na te neke kao pozitivne, moralne politike, kao... zdrav život, protiv droge i alkohola, priroda ovo ono, ali u isto vreme mrzi migrante, plaši se Muslimana i žene treba da budu u kuhinji i pedere bi trebalo pobiti i tako... taj jedan fini džez standard. I sve to bez problema ide zajedno.

SOFI: To je naravno sve izmislio jer mrzi vegane.

DAVID: Ne mrzim vegane, mrzim njihov greh.

Društvo se nasmeje Davidovoj šali.

Pauza. Peter je otvorio vino, sipa ga Davidu. Zaboli ga ruka pa protrlja zglob.

INGRID: Jesi okej, šta je s rukom?

PETER: Boli me nešto, ne znam, bezveze, nije strašno. (*pauza*) David voli to tako zabavno da predstavi ali je u stvari u pravu, situacija se ubrzano radikalizuje. Pogledajte samo kakav imamo parlament. I ne samo kod nas, vidi Švedsku, Italiju. Vlada politika vanrednog stanja. Samo je pitanje vremena kada će vuk ponovo da skinje ovčiju kožu.

INGRID: Ne verujem da će biti nekog direktnog nasilja.

PETER: Već ga ima. Rekao sam ti šta sam video na granici.

SOFI: Nasilja stvarno ima puno. Ni Beč nije isti grad kao kad sam ja bila mala.

Pauza.

DAVID: Au al smo ga zamračili. Ajde živeli ljudi, nije još krenuo rat.

INGRID: Sofi ti voziš, ne?

SOFI: Da, da.

INGRID: (*smeje se*) Bolje da pitam.

DAVID: Ja *most definitely* ne vozim.

SOFI: A znaš da mi je obećao da će da prestane da pije kad zatrudnim.

Ingrid pogleda Sofi sa zanimanjem.

DAVID: Kriv sam.

PETER: E Sofi...

SOFI: Mlada, naivna, znam...

DAVID: U moju odbranu, nikad nisam ni tvrdio da sam moralna gromada.

SOFI: To je istina. David vam je rekao da mi je predavao...

PETER: Pomenuo je, da...

DAVID: Jedno lepo opšte mesto.

SOFI: Dobro, možeš da se pohvališ da si bar sačekao godinu dana po kraju svojih studija da me pozoveš na večeru.

DAVID: Pa gospodin čovek. Nisam ja kao drugi pedofili.

SOFI: Davide, dobro stvarno...

PETER: Znači završila si književnost?

SOFI: Komparativnu. Magisterij sad pišem o feminističkim autoricama i aktivistkinjama na prelazu u dvadeseti vek, sa fokusom na Adelheid Popp.

PETER: Da?

SOFI: Upravo sam završila jedan intervju sa Larom Wolk koji smo radile nekoliko nedelja i potpuno me je očarala...

INGRID: Trudna si?

David i Peter diskretno razmene pogled.

SOFI: Aha.

INGRID: U kom si mesecu?

SOFI: Trećem.

INGRID: David nam ništa nije pomenuo... Lepo, čestitam. **DAVID:** Zato sam i hteo da dođete vi kod nas...

Kratka neprijatna pauza. Sofi jedva da primeti da se nešto događa pre nego Peter promeni temu.

PETER: Sofi ovo će ti onda sigurno biti zanimljivo. Znaš ko je bila pra-pra baba-tetka Ingrid? Auguste Fickert.

SOFI: Stvarno! Pa to je fenomenalno! David zašto mi nisi rekao?

DAVID: Izvini, prijateljima ispitujem porodično stablo samo do trećeg kolena. Više od toga mi se čini blago perverzno.

INGRID: Ma dobro ona i nije direktna linija.

PETER: Jel tako, pra pra baba tetka?

INGRID: Tako nekako. (*nasmeje se*) O njoj uglavnom znam samo ono što sam pročitala, tata se nikad nije hvalio okolo da mu je ona bila neki predak.

DAVID: Hoćeš da kažeš da u Klagenfurtu feminizam nije omiljena tema? Šokatno.

INGRID: Imam jednu stvar za koju tata tvrdi da je njena... Jedna ogrlica koju jako volim.

SOFI: Baš od Auguste?

INGRID: (*nasmeje se*) Tako mi je rekao a ja volim da verujem da je stvarno bila njena... Čekaj da ti pokažem...

Ustane i ode do komodice gde drži nakit.

SOFI: O Augusti Fickert u stvari znam malo, više sam se bavila socijal-demokratskim delom pokreta...

INGRID: A već tada je postojala podela...?

SOFI: Da, da. Postojala je... nazovimo je autonomaška struja i deo pokreta koji se priključio partiji. I postojale su naravno žene koje su pokušavale da ublaže te neke ideološke razlike.

DAVID: Ista fora ko danas, vidiš. Na više nivoa postoje sličnosti između tog vremena pre prvog svetskog rata i našeg. Danas se opet sprema neki... neo-kolonijalni... neki... u stvari *non-war*. Zabavno vreme, ne?

INGRID: Peter?

PETER: Da?

DAVID: (...) Posle Drugog svetskog rata je nastao neki balans, neka nuklearna ravnoteža sila. Jedan... perverzni ekvilibrij.

INGRID: Jesi mi ti sklanjao negde nakit?

PETER: Molim?

INGRID: Nema mi ogrlice.

PETER: Pogledaj, sigurno je negde tu.

INGRID: Znam gde je držim i nema je.

Peter ustane od stola i ode do Ingrid. Ingrid mu pokaže drvenu kutijicu koja je prazna.

INGRID: Evo tu stoji. (*pauza*) Svašta.

PETER: Da je nisi negde...

INGRID: Nisam, Peter.

PETER: Kako može, mislim...

DAVID: To se događa, stvari se zature...

SOFI: Kaže čovek koji gubi mobilni dva puta dnevno.

DAVID: I svaki put ga nađem, molim lepo, što znači da ga nisam do sada nijednom stvarno izgubio. U pitanju je jednostavno moja potisnuta želja da me ljudi ostave na miru.

Ingrid se očigledno potresla što ne može da nađe ogrlicu. Peter bi da je uteši ali ne zna baš kako.

PETER: Naći ćemo je, sigurno. Možda sad nije trenutak.

INGRID: Bila je ovde, razumeš, u ovoj kutiji i sada je nema!

Svima je neprijatno zbog ispada Ingrid.

.....

PETEROVA MAMA: Peter!

PETER: Da, mama?

PETEROVA MAMA: Gde si do sad?

PETER: Molim?

Pauza.

PETEROVA MAMA: Šta me gledaš? Vidiš koliko je sati? (*kratka pauza*) Pogledaj molim te na sat.

.....

INGRID: Nije mogla da nestane!

PETER: (*pauza*) Znam Ingrid...

INGRID: Izvinite...

Ingrid besno izjuri iz sobe.

SOFI: Što se toliko uzrujala, pa naći će je.

PETER: Ma... bitna joj je... iz više razloga. (*pauza*) Sad ću da dođem.

Peter izađe za Ingrid. Sofi ništa nije jasno.

DAVID: O jebemti...

SOFI: Šta se događa?

DAVID: Ma rekao sam ti... da treba da... da... je trebalo da im ja kažem da smo trudni...

SOFI: Kakve to sad veze ima, onako sam pomenula...

DAVID: Oni pokušavaju, već godinama...

SOFI: (*kratka pauza*) Nisam znala.

Pauza.

SOFI: Uf... sad mi je baš bezveze.

DAVID: Pa dobro šta sad da radiš. Nisi znala, šta. Jebiga.

Peter i Ingrid se vrate u sobu.

DAVID: Jel sve ok?

INGRID: Ma da, malo sam popila. (*nasmeje se, karikira*)
Drama!

Peter i Ingrid sednu nazad na sto.

DAVID: No, dajte onda da popijemo još malo pa da bude tragedija.

Smeju se.

.....

Maruša, starija žena, kućna pomoćnica Petera i Ingrid, skida kaput i kači ga na čiviluk.

MARUŠA: Imali ste goste?

PETER: Imali smo goste, da...

MARUŠA: Dobro, hoćete od kuhinje da krenem ili kako ste mislili?

PETER: Hteo sam nešto pre toga... Sedite Maruša.

MARUŠA: Ja sam u petak ispeglala sve što je ostalo...

PETER: Hteo sam samo da porazgovaram sa vama na kratko. Sedite.

MARUŠA: Da sednem?

PETER: Sedite, da.

Maruša zbunjena, sedne.

MARUŠA: Jel se nešto desilo?

PETER: Ingrid je... Desila se jedna neprijatna situacija...
Pauza.

MARUŠA: Je l' sa gospođom sve u redu?

PETER: Biću direktan sa vama Maruša, vi znate da Ingrid nakit drži u ovoj komodi ovde...

MARUŠA: (*posle kratke pauze*) Gospodine, ne mislite valjda...

PETER: Moram da pitam.

MARUŠA: Peter ja radim kod vas već dvanaest godina, kako možete da pomislite da bih ja nešto uzela.

PETER: Moram da vas pitam jer drugog objašnjenja jednostavno...

MARUŠA: (*prekine ga*) Dobro, pitajte me.

Peter ćuti i gleda je.

MARUŠA: No?

PETER: Ona tu ogrlicu nije nigde nosila već mesecima. Nije mogla da nestane sama od sebe.

MARUŠA: Hoćete li me pitati ili ne?

Pauza.

PETER: Dobro. Maruša, da li ste vi možda uzeli zlatnu ogrlicu koju Ingrid drži u drvenoj kutijici u komodi?

MARUŠA: (*ćuti i prezrivo ga gleda pre nego odgovori*) Ne. Nisam uzela zlatnu ogrlicu koju gospođa drži u drvenoj kutijici u komodi.

Neprijatna pauza.

PETER: Jeste sigurni?

Maruša ne odgovori, već mu prezrivo nasmeje u lice i razočarano odmahne glavom.

MARUŠA: Jel mogu sad da idem da perem sudove, već je podne.

Peter pogleda na sat.

.....

PETEROVA MAMA: I? Šta kaže sat Peter?

Peterova majka pije vino i puši. Već je prilično pijana, ali stalno doliva još.

PETEROVA MAMA: Pogledaj se na šta ličiš. (*pauza*) Jesu te opet tukli?

PETER: Nisu.

PETEROVA MAMA: Lažeš.

PETER: Ne lažem.

PETEROVA MAMA: Zašto ti je krvav nos?

PETER: Pao sam u školskom (*dvorištu*). Igrali smo se.

PETEROVA MAMA: Igrali ste se. Igrali ste se. Dok se ti igraš, skačeš po barama, ne znam ni sama šta radiš sa tim tvojim... Dok se ti igraš, ja sedim ovde pored prozora i čekam i trnem od straha, *trnem*. Peter, jer znam kakvih sve ljudi ima. Svaka majka to zna,

nisam ja tu ništa posebna, svaka majka zna kakvih sve ljudi ima napolju. Kakvih sve... manijaka ima, raznih... raznih manijaka i ludaka koji samo čekaju da nalete na nekog plavokosog malog dečaka kao što si ti. Jer bi za njih to bila premija, znaš? Ti bi za njih bio premija Peter, tvoje plave lokne bi za njih bila premija, pogodak na lotou. Znaš šta bi oni dali da svoje prljave prste samo provuku kroz te tvoje zlatne dečije loknice? Oni, ti prljavi blatnjavi ljudi, oni sanjaju o tome da nalete na nekog kao što si ti. Oni *sanjaju* da u nekoj uličici nalete na jednog takvog... zbunjenog malog dečaka. Tíme ja moram da se bavim, znaš, o tome moram da razmišljam i to me *ubija*, dok čekam da se Vaša Visost najzad pojavi na pragu. To se zove roditeljska briga. Ti ne znaš šta je to.

.....

SOFI: (*Ingrid*) Izvini. (*svi je pogledaju*) Ako sam gnjavila o sebi...

Dnevna soba Petera i Ingrid.

INGRID: Ma daj, molim te.

DAVID: Ako je neko gnjavio onda je to Peter, to je jasno. Čovek ne zatvara usta.

PETER: Šta da radim. Profesionalna deformacija.
Smeju se.

SOFI: Ti si grozan čovek David. Grozan.

INGRID: Bože, zaboravila sam sladoled! Može?

SOFI: Vrlo rado.

DAVID: Meni nemoj.

INGRID: Nećeš? Odličan je, od smokve.

DAVID: Neću, hvala ti.

Ingrid ode u kuhinju po sladoled.

DAVID: Radiš na nečemu zanimljivom Peter?

PETER: Pišem tekst... o migrantima.

DAVID: Opa, otkud to? Mislio sam da se vaš časopis ne bavi ozbiljnim novinarstvom...

PETER: (*smeje se*) Jebi se. (*Sofi*) Jesi čitala „Profil“, to je, kako da ga opišem... tako jedan dosadan građanski časopis koji se bavi tako... malo kulturom, malo *mainstream* politikom, ali do sada nismo pokrivali ništa što bi moglo na bilo koji način da uznemiri našu ciljnu grupu. I sad je bord odlučio da počne da uvodi po jedan istraživački članak u svakom broju. I meni je to super, naravno, jer najzad imam prilike da pišem nešto što ima smisla. Ovaj put su migranti, sledećeg meseca pišemo o ilegalnoj seči šuma u Bugraskoj, to je isto neka bitna tema.

SOFI: A o migrantima kod nas ili...

PETER: Ne, ne... Bio sam prošle nedelje na hrvatsko-bosanskoj granici. Istražujemo tu liniju.

DAVID: U Austriju većina dolazi tim putem, ne?

PETER: Ili iz Italije, ali Italija je u isto vreme i finalna i tranzitna tačka.

DAVID: I?

PETER: Ma... strašno je. Pokupili smo veliki broj svedočenja... strašno. Naročito hrvatski policajci. Ima dokaza da to što rade daleko prevazilazi neka individualna istupanja, najverovatnije su dobili direktna naređenja da te ljude maltretiraju, muče, tuku, pljačkaju...

INGRID: (*dolazi sa sladoledom*) Evo ga. Sofi, mislim da će ti se baš svideti.

PETER: Kris je još dole, ja pišem. Trebalo bi da bude gotovo za desetak dana, slaću ti kad završim ako hoćeš.

DAVID: Daj, molim te, ništa ne znam o tome.

INGRID: Pričate o tekstu? Jako sam ponosna na Petera, to što radi je važno.

SOFI: Stvarno jeste.

INGRID: Ali morao je ranije da se vrati, sve to ga je previše uznemirilo. Jesi im pričao kakav si bio kad si se vratio?

PETER: Ma dobro, nije to sad...

DAVID: Bitno je da te informacije dođu do ljudi. Ajde šalji mi kad završiš, stvarno.

PETER: Ja sam sve to znao, naravno, nisam saznao ništa drastično novo ali kada se suočiš sa tim uživo... Bilo mi je stvarno teško. Jednostavno nisam navikao na taj... stepen nasilja.

Pauza.

DAVID: Još uvek dolaze u istom broju?

PETER: Biće ih samo sve više.

Pauza.

SOFI: (*proba sladoled*) Stvarno je odličan!

INGRID: E, to je dakle domaći sladoled...

SOFI: Stvarno!?

INGRID: ... da, sama sam ga pravila, po receptu kojeg sam dobila tu od jedne prijateljice... ali stvarno je dobar. I smokve smo sami brali letos u Puli...

David i Peter se pogledaju i prsnu u smeh.

DAVID: (*smeje se*) Pula! Jel se sećaš! Puuuula.

Smeju se.

PETER: (*Sofi*) Kad smo bili mlađi išli smo svakog leta u Istru na more. To su neke interne fore, bezveze...

INGRID: (*sipa*) David, ti sigurno nećeš?

DAVID: Dobro, daj malo.

Sofi vidi da će Ingrid da krene po činiju za Davida.

SOFI: Evo možeš u moju da sipaš...

INGRID: Daj...

Ingrid sipa Davidu sladoled. On proba.

DAVID: Genijalno.

INGRID: A ne?

DAVID: Stvarno dobro.

.....

Kancelarija inspektora u policijskoj stanici u Klagenfurtu.

INSPEKTOR: Gospodine... hoćete da kažete da vam kuća nije obijena, ako sam dobro razumeo? Nema nikakvih tragova provale?

PETER: Tako je.

INSPEKTOR: Šta je sve ukradeno?

PETER: Ništa osim ogrlice.

INSPEKTOR: Znači samo ta ogrlica.

PETER: A ona stoji u komodi u kojoj je i drugi nakit.

INSPEKTOR: Aha. I ostale vrednosti su još uvek tu?

PETER: Koliko sam uspeo da vidim ništa drugo ne nedostaje.

INSPEKTOR: Vidite, to je malo čudno, ne? Ako bi neko, mislim, stavite se u poziciju tog lopova, ako bi sad upali negde, mislim, uzeli bi sve što vam dođe pod ruku. Jel tako? Ako se već izlažete riziku, uzećete i ostali nakit, sve te sitne stvari koje je lako nositi, novac... Osim ako...

PETER: Da?

INSPEKTOR: Pa... osim ako je neko ko tu planira da se vrati, ne? Imate spremačicu?

PETER: Pričao sam sa njom. Ne verujem da je ona. Dugo se znamo, Maruša je praktično deo porodice.

INSPEKTOR: (*pauza*) Onda ne znam šta da vam kažem...

PETER: Kako ne znate?

INSPEKTOR: Vama je jasno da se za ovakve slučajeve obično ne ide u policiju...

PETER: Nego gde se ide?

INSPEKTOR: (*pauza*) Pa šta ste mislili, kako ste mislili da vam pomognemo?

PETER: Ne znam, kažite mi šta ste u ovakvim slučajevima radi.

INSPEKTOR: Narukvicu je vaša supruga najverovatnije negde izgubila...

PETER: Ogrlicu...

INSPEKTOR: Išli ste negde, najverovatnije na neko putovanje...

PETER: Nismo išli ni na kakvo putovanje...

INSPEKTOR: Dobro gospodine šta želite vi od mene?
Hoćete da vam stavim patrolu ispred kuće na dežurstvo samo zato što ste vi nešto zaturili?

PETER: Nisam ništa *zaturio*, niti je moja žena bilo šta izgubila. *Ukradena* nam je zlatna ogrlica, koja je bitno porodično nasleđe. A kada vam neko nešto ukrade ide se valjda u policiju. Ili šta? Šta predlažete? Gde da idem? Od kada je to posao građana, da sami hvataju lopove?

INSPEKTOR: (*sa novom dozom strpljenja*) Vidite gospodine... Gde vi živite? (*uzme papir i olovku da zapiše*)

PETER: U Gurliču.

INSPEKTOR: (*pogleda ga iznenađeno*) U Gurliču?

PETER: Da, u Gurliču. Šta je tu toliko neobično?
Inspektor ga gleda i razmišlja.

INSPEKTOR: Dobro, evo. Popunite ovaj obrazac sa detaljima te... ogrlice, a mi ćemo obratiti pažnju da li se u vašem komšiluku nešto sumnjivo dešava. (*Peter uzme papire koje mu inspektor pruži*) Eventualno možete da ugradite kameru. Ne da bi uhvatili lopova, njega najverovatnije nema... Ugradite kameru da bi imali malo mira, očigledno vam je potreban. U redu?

Peter gleda malo inspektora, malo papire koje mu ovaj pružio.

.....

GLAS: Jeste u nekom trenutku ponovo išli u policiju?

PETER: Ne.

GLAS: Zašto?

PETER: Zašto bih išao?

GLAS: Ne znam, da tražite pomoć.

PETER: (*pauza*) Tamo nisu mogli da mi pomognu.

GLAS: Nije vam palo na pamet da pokušate da idete negde drugde?

PETER: Ne. (*pauza*) U tom trenutku ne.

GLAS: Zašto?

.....

Peter sedi i razmišlja, gleda papire koje je dobio od policajca.

.....

Dnevna soba Ingrid i Petera. Kasna noć. Peter sedi i gleda papire, čita zapise svedočenja emigranata. Ingrid ulazi u sobu, mamurna od sna.

INGRID: Peter zašto si budan?

PETER: M?

INGRID: Šta radiš tu, zašto si ustao iz kreveta?

PETER: (*pauza, pogleda je pa nastavi da gleda papire*)
Ne mogu da spavam.

INGRID: Jesi okej? Šta to radiš?

PETER: Radim. Čitam ova svedočenja... (*pokazuje joj papire koje drži u ruci*) kad sam već budan.

INGRID: (*uzme od Petera papir koji on držao u ruci, preleti pogledom*) Zato i ne možeš da spavaš.

PETER: Nije zbog toga.

INGRID: Ni ja ne bi mogla, da čitam ovo pre nego što legnem...

Vrati mu papir.

PETER: Ma nije to. Legnem u krevet i osetim... to je ta kiša, kiša mi jebe majku. Legnem i osetim neku nervozu, vrte mi se... gluposti mi se vrte po glavi i pun sam... nekog... nekog besa.

INGRID: Kakvog besa, šta ti je?

PETER: Ma ne znam. Gluposti. Kiša.

Pauza.

INGRID: Ne razumem te.

PETER: Jel sigurno nisi nosila tu ogrlicu nigde?

INGRID: Kakvu... Peter. Jel stvarno sad trenutak da pričamo o tome?

PETER: Ne znam, pokušavam da shvatim kako je nestala... Zvao sam Marušu da dođe.

INGRID: Molim te pusti Marušu na miru.

PETER: Morao sam i sa njom da porazgovaram. Razmišljam da li nam još nešto nedostaje ali ne mogu... ne znam...

INGRID: Pa šta ti pada na pamet, da nas Maruša potkrađa? Maruša, Peter?

PETER: Šta da mislim? Hoćeš ti molim te da mi objasniš gde je mogla da nestane?

INGRID: Koga briga za ogrlicu Peter!

PETER: Mene briga! Mene! Šta je ovo, jebena... jebena... železnička stanica, da ljudi tako dolaze kako hoće i odnose šta hoće!? Ne mogu to da... ne mogu da podnesem da, da, da stvari tek tako... da jednostavno... nestaju. Stvari ne mogu da nestanu, to se jednostavno ne događa! Stvari ne mogu da... da... jednostavno da ispare, da se dematerijalizuju. Onda može mislim, bilo šta da... *(pauza)* Umoran sam.

Pauza.

INGRID: Dođi u krevet, molim te.

PETER: Ne mogu da zamislim kako je ovim ljudima. Da... da samo tako ostaviš sve i kreneš, ne znaš ni sam gde. I gde god odeš svi te gledaju... tim... istim očima. *(pokazuje papir koji mu je Ingrid dala nazad)* Sa ovim malim sam pričao jedno sat vremena. Imaš tu fotku njegovu sa druge strane. *(pokaže joj, ona gleda fotografiju)* Ahmed. On nas je slikao, vidi. Već dva meseca čeka u tom prihvatnom centru u Bosni da mu se otac pridruži. A njega nema. Nestao, ne zna se šta mu se dogodilo, da li je još živ.

INGRID: *(pauza)* Hej. Peter. Ljubavi. Dođi sa mnom.

PETER: Idi ti, sad ću.

INGRID: Nemoj dugo, molim te.

PETER: Neću.

Ingrid poljubi Petera pa se vrati u spavaću sobu. Peter još neko vreme gleda papire, pa odustane. Zamišljeno ih složi u fasciklu. Odnese fasciklu do ormana da je stavi unutra, ali onda počne manično da pretražuje nameštaj – komodu, orman i ostala mesta na kojima bi mogla da bude nestala ogrlica. Istresa sadržaj fioka na pod, traži. Ne uspeva da je nađe.

PETER: U pičku jebenu materinu....

Peter odustane, ode do prozora. Otvori prozor, sluša zvuk kiše.

.....

PETEROVA MAMA: Peter. *(pauza)* Peter, jel me čuješ?

.....

Dnevna soba Petera i Ingrid.

Peter stoji kod prozora, ostali su za stolom. Večera se bliži kraju.

DAVID: No, hajde da nazdravimo. Peter!

INGRID: Čekaj da sipam! Sofi hoćeš i tebi da sipam malo belog?

SOFI: Samo kapljicu.

DAVID: Evo. Za ljude koji dolaze *(pomazi Sofi stomak)* i za one koju već dugo sa nama, da ovakvih večeri bude još puno, da bude veselja i ljubavi i u ovom sutonu sveta. Živeli Peter!

PETER: Živeli.

SOFI: Kakva bumerska zdravica Isuse bože.

DAVID: Nisam ja bumer, o čemu pričaš, ja sam generacija iks.

Ingrid i Sofi se smeju.

INGRID: To ti je ta neodoljiva potreba starog muškarca da strah od sopstvene prolaznosti projektuje na svet.

DAVID: A, ne, ne. Oko toga niste u pravu. Ja svoju smrt umem da mislim. Kako ti to kažeš Sofi, kad je neko jednom nogom u... ovom... kako ono kažeš?

.....

PETEROVA MAMA: Jel čuješ? Peter?

Peter je pogleda pa ode ka stolu u dnevnoj sobi.

.....

Peter se pridruži ostalima za stolom.

SOFI: Da su neki ljudi na neki način samo jednom nogom u životu.

INGRID: (Sofi) Ne da su kao bolesni nego da misle...

DAVID: (Peteru, tiho) Jesi okej?

Peter klimne glavom. Trlja zglob.

SOFI: Više se odnosi na vrstu prisustva u životu. Jednom nogom si u jednom, drugom u drugom svetu. To naravno ne znači da je u pitanju neka pasivna ili neopredeljena pozicija. Baš naprotiv, budan si, radoznao. Postojiš *u isto vreme* u oba sveta. Baviš se nečim što iako nije stvarno, ima najrealnije moguće konsekvence...

INGRID: Sviđa mi se ta ideja. *Pauza.*

DAVID: Samo da nam bude jasno, sve vreme se priča o meni.

PETER: Naravno.

SOFI: Ubiću se.

DAVID: Ja sam to tako razumeo, da pričamo o tome koliki sam car.

Smeju se.

.....

DETEKTIV: Gospodin Vinkler?

PETER: Ja sam, da.

DETEKTIV: (rukuj se) Lorenz Has, drago mi je. Izvinite što kasnim.

Mali restoran na ulazu u Vilah.

Detektiv sedne za sto prekoputa Petera.

PETER: Hvala što ste našli vremena da se vidimo. Preporučio mi vas je prijatelj, David Lehner.

DETEKTIV: Zbog gospodina Lehnera sam i došao da se vidim sa vama, da vidim ako mogu nekako da vas posavetujem ali kao što sam vam rekao i preko telefona, tu zapravo nema puno toga što može da se uradi.

Priđe im konobar.

KONOBAR: Gospodin bi...

DETEKTIV: (Peter) Jeste planirali da...

PETER: Ne, ne, ja sam već ručao.

DETEKTIV: Neće vam smetati da ja nešto pojedem...

PETER: Ne, ne, slobodno...

DETEKTIV: Moram da iskoristim, imam odmah sledeći sastanak, na kraju neću ni stići da jedem...

PETER: Slobodno.

DETEKTIV: (konobaru) Kažite mi molim vas, da nemate možda još onu rolovanu piletinu?

KONOBAR: Da, dakle jednu porciju rolované piletine...

DETEKTIV: O tome sanjam. Sanjam tu rolovanu piletinu. I dajte jednu cezar salatu.

KONOBAR: Rolovanu piletinu i cezar salatu?

DETEKTIV: I pola litre belog...i donesite flašu radenske.

KONOBAR: To bi bilo sve?

DETEKTIV: Hvala.

Detektiv sačeka da se konobar udalji pa nastavi.

DETEKTIV: Jeste jeli nekad ovde? Hrana je vrhunska.

PETER: Zašto mislite da ne možete da mi pomognete? Platiću koliko treba, to nije problem.

DETEKTIV: Nije u pitanju novac, ja ću vam novac drage volje uzeti, ali kod ovakvih slučajeva nemamo odakle ni da počnemo.

PETER: Kod „ovakvih slučajeva“...?

DETEKTIV: Vidite, ja uglavnom istražujem neverstva. Ukratko, muževi mi plaćaju da im dostavim dokaze da ih njihove partnerke varaju. Kod takvih primera stvar može lako da se istraži i da se dokaže krivica,

ako postoji, a naravno da uvek postoji. Vidite, ako neko ima aferu, u pitanju je kontinuirana stvar, bar kod ovih situacija za koje ljudi traže moju pomoć. U pitanju je nešto što se ponavlja, što je dakle moguće posmatrati. Kod vas sa druge strane, ja ne znam. Ovo je teško istražiti ako nema ni tragova obijanja, niti je bilo šta drugo nestalo... to bi mogao da uzme samo neko ko ima pristup stanu. Ili je vaša žena to negde ostavila pa iz nekog razloga ne može to sa vama da podeli.

PETER: Insinuirate da me žena vara?

DETEKTIV: Ne, ne, samo pričam o svojoj praksi. Ne, daleko od toga, o vašoj ženi nemam nikakvo mišljenje. *(kratka pauza)* A u kakvim ste odnosima sa njom u poslednje vreme, ako smem da pitam?

PETER: U dobrim. U odličnim. Ma mislim, kakve to sad ima veze? Meni treba konkretna pomoć oko konkretne stvari.

DETEKTIV: *(pauza)* U kontaktu sam sa nekoliko policijskih doušnika sa kojima sam ostao u vezi kad sam napustio policiju, mogu da vidim da li su čuli nešto. Gde vi živite?

PETER: U Gurliču.

DETEKTIV: U Gurliču? *(pogleda ga, zamisli se)* Možda bi ipak mogli da ugradimo par kamera.

PETER: Zašto?

DETEKTIV: *(pauza, gleda ga)* Tako, za svaki slučaj. *Peteru zvonit telefon. On ustane da se javi.*

.....

PETER: *(zvoni mu telefon)* Halo?

Peter je na pustom parkingu. Pada kiša. Noć je. Malo dalje svetli reklama za supermarket.

UREDNIK: Peter ti si?

PETER: Da?

UREDNIK: Šta se događa? Peter, Ulrich ovde.

PETER: Zdravo Ulrich.

UREDNIK: Šta se događa?

PETER: Zašto?

UREDNIK: Zato što si nestao Peter, ne mogu danima da te nađem.

PETER: Kako sam nestao?

UREDNIK: Gde si sad? Gde se nalaziš?

PETER: Tu sam... *(gleda oko sebe)* Na nekom parkingu. Kod... *(gleda)* pored Lidla.

UREDNIK: Šta radiš na parkingu u pola noći?

PETER: Treba... da se nađem sa jednim čovekom. Ima neke bitne informacije.

UREDNIK: *(pauza)* Peter je l' znaš da je prošle nedelje bio rok za tekst? Kris je ovde u redakciji, pizdi, mislio je da ga osnova teksta već čeka tu. Svi su u panici. *(pauza)* U ozbiljnom smo problemu Peter, ne znam šta da radim.

Peter je primetio mladog muškarca, čefura u kišnoj jakni sa velikom kapuljačom koji stoji malo dalje na ulici i gleda ga.

UREDNIK: Ne možemo više da te čekamo. Tekst je već najavljen u online izdanju, fotke od Filis, sve. Peter šta se dešava s tobom? Vaša reportaža nam je...

PETER: *(gleda čefura)* Javiću ti se kasnije.

UREDNIK: Peter ne prekidaj vezu. Čuješ!

Peter prekine vezu.

PETER: Jakob?

Čefur ga gleda i čuti.

ČEFUR: Šta je?

PETER: Rekli su mi da...

ČEFUR: Šta 'oćeš?

Pauza.

PETER: Jesi ti Jakob?

ČEFUR: Šta bre 'oćeš? Šta me gledaš? Ajde odjebi.

Peter se udalji bez reči. Gleda okolo po ulici da vidi da li je tu još neko. Kada se uveri da je to jedina osoba u blizini, ponovo priđe mladom muškarcu.

PETER: Ja se izvinjavam što gnjavim, ali rekli su mi da bi ovde trebalo da...

Tip priđe Peteru i bez reči ga udari iz sve snage u stomak. Peter padne na zemlju.

PETER: Ne! Nemoj! Šta ti je?

Čefur se osvrne da vidi da li ga neko vidi, pa gurne nogom Petera.

ČEFUR: Vadi novčanik. Ajde brzo. Daj. (*Šutne Petera*) Ajde!

PETER: Evo, stani. Stani! (*vadi novčanik, otvori ga i krene da vadi pare ali mu tip uzme novčanik*) Čekaj tu su mi sva dokumenta! (*tip se vrati i šutne ga još jednom*) Nemoj! Molim te!

Tip uzme pare pa baci novčanik Peteru u lice i ode. Peter se polako uspravi, ali ostane još malo da sedi na podu. Briše krv sa lica.

.....

GLAS: Ko je bio taj čovek? (*pauza*) Taj koji vas je pretukao.

PETER: (*briše krv*) Ne znam.

GLAS: Jeste ga videli opet?

PETER: Ne.

GLAS: Je l' vam u tom trenutku palo na pamet da odete opet u policiju?

PETER: Nije!

.....

Parking ispred Lidla.

Peter polako ustane sa poda. Mokar je.

.....

Peterova mama pije vino i puši cigaretu za cigaretom.

PETEROVA MAMA: Svet je božje igralište Peter. Ti misliš da se igraš, da skačeš po barama, da hvataš žabe,

ukratko da si ti taj koji posmatra svet, ali ustvari si ti taj ko je posmatran. Svaki korak koji napraviš, gleda te stotine očiju. (*pauza*) Nisi to primetio? (*pauza*) Svaki korak koji napraviš u ovoj vukojobini od grada, neko to evidentira. Neko to vidi. Imaju male crne sveščice u koje zapisuju svaki korak koji napraviš. Jesi to znao?

PETER: Ne verujem da je to istina mama.

PETEROVA MAMA: Pogledaj na šta ličiš. Jesi prao ruke?

PETER: Nisam.

PETEROVA MAMA: Znam da nisi. Idi operi ruke, treba da večeramo.

PETER: Pusti me na miru.

PETEROVA MAMA: Kako to pričaš sa mnom Peter, jesi poludeo? Peter?

PETER: Izvini mama.

PETEROVA MAMA: Idi operi nos, vidi se na šta ličiš. Igrao se, malo sutra se igrao...

Peter odlazi da se umije.

PETEROVA MAMA: I nauči se jednom da je pranje ruku prvo što čovek uradi kada uđe u kuću.

Peter pere ruke. Gleda se u ogledalu. Čuje se zujanje neke mašine... sijalice ili frižidera. To traje.

.....

Ingrid se približi vratima kupatila. Pričaju kroz zatvorena vrata.

INGRID: Jesi u kupatilu?

PETER: Ti treba...

INGRID: Ne, ne. Htela sam samo da ti kažem da krećem na posao. Nemoj da zaboraviš da uključiš mašinu. Namestila sam program i sve.

PETER: Okej.

Ingrid krene, pa se vrati.

INGRID: Peter?

PETER: Da?

INGRID: Molim te prestani.

PETER: Šta.

INGRID: To sa ogrlicom. Samo prestani. Opterećuješ bezveze i sebe i mene.

Ingrid ode. Peter stavi lice pod vodu. Umiva se.

.....

Peter se umiva u WC-u malog prljavog bara. Prigušeno se čuje muzika. Starija white trash žena stoji naslonjena na zid pored lavaboa. Peter se štrečne kad je primeti.

MARTA: Jel ti dobro prijatelju?

PETER: Dobro mi je.

.....

PETEROVA MAMA: Ovu zemlju su uništili ljudi kao što je tvoj otac. Ostali su samo zidovi. Svuda samo zidovi. To je nešto što ne može da im se prigovori, zidove umeju da održavaju. On je jedan od njih, tvoj otac. I ne krije, ponosan je na to. Tvoj otac stvarno voli ovu zemlju, zamisli. Ponosan je na te... mašine, automobile... na te zidove. I stalno, jesi to primetio, ljudima stalno šalje te... te domoljubive razglednice na kojima su govsnjive planine. Jesi to primetio? Čuješ, Peter? (*pauza*) Peter? Peter, šta radiš toliko u kupatilu?

.....

U WC-u malog bara.

MARTA: Nadam se da nisi uzimao piće od one Jevrejčine.

PETER: Molim?

MARTA: Onaj Židov sa kojim si pričao, kod šanka. Uli.

PETER: Šta s njim?

MARTA: Silovao me. (*Peter je pogleda*) Hteo je da mi plati za jebanje pa kad nisam htela stavio mi nešto u piće.

PETER: Kada? Sada?

MARTA: Ma ne, pre sto godina. Prljava Jevrejčina.

Peter je gleda, ne zna šta da kaže.

MARTA: Na kraju nije hteo ni pare da mi da pa sam ga izbola nožem.

PETER: Okej.

Peter krene napolje iz WC-a.

MARTA: Čisto da znaš. Da ne kažeš da te nisam upozorila.

Peter se vrati nazad.

PETER: Znaš ko je Jakob?

MARTA: I bend smo imali, pre sto godina. Kaka pička sam ja bila, prijatelju, ti to ne možeš da zamisliš. Znači ne možeš da zamisliš. Ja na basu, noge do ovde, dopičnjak, sisa, sve gitaru je svirao Franci (*nasmeje se*) Ha! Franci... Mihael na bubnjevima...

PETER: Sa Jakobom si svirala u bendu?

MARTA: Ko je Jakob?

PETER: Kažeš da ste imali Jakob, rekli su mi da dolazi ovde.

MARTA: Matori Jokel?

PETER: Jakob.

MARTA: Jokel što ima stakleno oko? Niko ga ne zove Jakob. Šta će ti? Jesi pandur?

PETER: Nisam.

MARTA: Niko ne voli pandure.

PETER: Nisam pandur. Moram da ga pitam nešto, rekli su mi da bi on mogao da zna.

MARTA: Jokel je sumnjiv tip, ne bi se ja previše s njim uplitala. Svima duguje pare.

PETER: Znaš gde živi?

MARTA: (*posle pauze*) Šta oćeš ti? Odakle si?

PETER: Odavde.

MARTA: Odakle „odavde“?

PETER: Iz Klagenfurta.

MARTA: (*gleda ga*) Nisi ti odavde. Nisam te nikada pre videla.

PETER: Klagenfurt nije samo ova ovde rupčaga.

MARTA: Koja rupčaga?

Pauza. Gledaju se.

PETER: Ovaj bar, nije bitno.

MARTA: (*pauza*) Šta si ti, neki fini? Ne odgovara ti ugostiteljski objekat?

PETER: Jel znaš da mi kažeš kako da nađem Jakoba?

MARTA: Jokel. Rekla sam ti da ga niko tako ne zove.

PETER: Jokel, Jakob, boli me baš kurac kako ga ko zove! Moram da ga nađem, razumeš?

Pauza. Žena ga gleda i čuti.

MARTA: Gnjavaš, znaš? Neko će te izbosti nožem ako nastaviš da gnjavaš. Ovde svaka budala nosi nož sa sobom.

Peter besno izađe iz WC-a.

Kod šanka je muzika malo glasnija ali i dalje ne previše glasna za razgovor. Nekoliko ljudi sedi za šankom, dvojica igraju pikado.

Svi gledaju Petera.

PETER: U čemu je problem?

ULI: U redu je matori, samo polako.

PETER: Šta gledate?

ULI: Sedi popij nešto. Hoćeš još jedno pivo?

PETER: Uli, jel?

ULI: Da.

Peter ga kratko samo gleda.

PETER: Ne, okej sam.

ULI: Jel te Marta smarala?

PETER: Molim?

ULI: U WC-u. Jel bila neka žena tamo?

PETER: Da.

ULI: Marta, lokalna budala. Jel ti pričala neke gluposti u vezi mene? (*Peter ga samo gleda*) Žena je... na svoju ruku. Ima neku paranoičnu teoriju o svakome, popucala ti je ona odavno.

PIJANAC: Sipaj još jedno.

Sipa pijancu vino iz plastičnog kanistera od tri litre u običnu čašu od dva deci.

ULI: (*dok sipa*) Ali šta da radiš, čovek ne može da, što se kaže, da bira klijentelu, u ovoj ekonomiji kakva je. Još je dobro da ljudi i imaju vremena i para da se malo opuste.

Peter priđe šanku.

PETER: Je l' može samo čaša vode...

PIJANAC: (*prekine ga*) Kaže, znaš šta kaže. Kaže, pazi, kaže, ona meni je l', kaže oće da ide u Ikeu. Ja kažem, kažem koga moliću lepo? U Ikeu, kaže. Šta ćeš u Ikei, pazi, iz... iz... iz čista mira, tako sedimo, i gledamo nešto i ona kaže oću da me vodiš u Ikeu. Kakvu bre Ikeu jesi ti, jesi poludela ženo koji je tebi kurac kakva Ikea šta ćeš tamo, kaže, pazi to, kaže oću da kupim noćni ormarić.

Peter gleda pijanca. Pijanac mu uzvrati pogled. Svira austrijska pop muzika.

ULI: Noćni ormarić?

PIJANAC: Noćni ormarić.

ULI: Pa dobro, ženi treba noćni ormarić.

PIJANAC: Hoćeš sad i ti da me jebeš, šta?

ULI: U čemu je problem?

PIJANAC: Je l' treba da se svađamo ti i ja?

ULI: Micke, odmori malo.

PIJANAC: Ma nabijem ja tebe malo na kurac Uli, znaš.

ULI: Ajde idi sedi, vidiš da pričam s čovekom.

PIJANAC: Šta misliš, da ja serem pare? Jebala te Ikea. Nabijem te na kurac.

Pijanac uzme svoju čašu i krene nazad ka svom društvu.

PIJANAC: (*dok odlazi, u polu-glasu*) Jevrejšino prljava.

ULI: Šta si rekao, hoćeš da popiješ još nešto? Matori. Čuješ?

.....

Dnevna soba Petera i Ingrid.

Peter gleda snimak sigurnosne kamere. Na ekranu se vidi dnevna soba Ingrid i Petera. Uključen je noćni režim snimanja. Snimak treperi, nije najboljeg kvaliteta, ali i onako se ništa bitno na njemu ne dešava.

Peter priđe ekranu. Uzme daljinski, sedi i gleda. Ništa se ne dešava. Premotava snimak.

.....

Šank malog prljavog bara.

ULI: Je l' mi veruješ da si ti prva osoba koju sam upoznao da živi u Gurliču. Ovde dolaze uglavnom lokalci. Gde si, tamo negde kod jezera?

.....

Dnevna soba Petera i Ingrid.

PETER: (*gleda video, premotava*) Da.

.....

Šank malog prljavog bara.

ULI: To je kripi kraj. Kad god se vozim kroz te delove grada oko jezera, ništa mi nije jasno. Šta je to, matori, neko vikend naselje... pustoš, neka... zombi apokalipsa... Ništa mi nije jasno. Ko da sam ušao u set za neki film. Kripi, matori. (*pauza*) Ali imate jako lepo cveće, bašte generalno. Sasvim u redu. Lepo vam uspevaju *hortenzije*.

.....

Dnevna soba Petera i Ingrid.

Peter ustane, šeta se levo-desno po sobi, razmišlja, gleda snimak.

.....

GLAS: Jel ste nešto videli na snimku?

PETER: Prvo ne.

GLAS: A posle?

PETER: Posle jesam. Ingrid.

GLAS: Ingrid?

PETER: Da.

GLAS: Šta je radila?

Pauza.

.....

Snimak još uvek ide.

.....

Dnevna soba Petera i Ingrid.

DAVID: (*na prosceniju*) E Peter, dođi za čas. Je l' mogu ovde da zapalim?

PETER: Da.

DAVID: (*pali cigaretu*) Jesi okej?

PETER: Ne. Nisam okej. Nešto sam, ne znam... Pogubljen.

DAVID: Dobro, malo smo i popili. Sad ćemo i mi da krenemo, već je kasno. Nego slušaj, treba mi savet... (*osvrće se da vidi da li ga žene čuju*) u vezi Sofi.

PETER: Kaži.

DAVID: Ona bi... da se selimo, dobila je neku ponudu za posao... nije neku, odličnu ponudu, sa Beher instituta u Lajpcigu. Realno, ja bih mogao da smanjim broj predavanja pa da prvih par godina putujem tamo vamo, a onda da vidim da se i ja prebacim... Ni sa klincima to ne bi bio problem, Sara puni sedamnaest, nije da sam joj sad nešto mega potreban...

PETER: Šta je onda problem?

DAVID: Sofi je... ma mlada je, sve je interesuje. Još uvek je u tim godinama kada misli da... može sve. Plašim se šta će da bude kada je život tresne kao što mora da se desi. Plus šta ja da radim sa novim detetom

u novom gradu Peter, bez mojih, bez prijatelja? Tamo nemamo nikog a meni je i ovako... mislim, za Saru i Kristijana su pomagali i moji i Laurini. Šta ću tamo da radim sam, razumeš... Nisam više u tim nekim... avanturističkim godinama. U Beču mi je lepo...

PETER: *(kao da ga ne sluša)* Treba mi... treba mi...

Za trenutak se pogledaju, Peter gleda Davida, pa cigaretu koju David drži u ruci, pa opet Davida. Onda mu uzme cigaretu iz ruke. Povučje par dimova. David ga sve vreme gleda u čudu jer zna da Peter ne puši.

PETER: Koliko je ovo odvratno... *(povuče još jedan dim pa vrati cigaretu Davidu)* Je l' ti uopšte hoćeš to dete?

DAVID: *(zbunjeno ga gleda)* Misliš da sam se zajebao? Jesam se zajebao Peter? *(Peter ne odgovara)* Zajebao sam se. U pičku materinu, zajebao sam se.

PETER: Kakav si ti kreten.

DAVID: Koje sranje, uh. Šta sad da radim. O fak, zajebao sam se. Mater mu jebem šta sad da radim... *(pauza)* Peter ja njoj ne mogu sad da kažem da ja nisam spreman da... ona će me ubiti.

PETER: Možda i treba da te ubije.

DAVID: Ne zajebavaj me, ozbiljan sam.

PETER: Ne znam šta očekuješ da ti kažem.

DAVID: Istinu.

PETER: Ok ti si moron. Trebalo bi te hemijski kastrirati, iz humanitarnih razloga.

DAVID: Dobro sad... nemoj sad i ti da sereš.

PETER: Tražio si istinu.

DAVID: Lako je tebi da sereš kad ti je život savršen. Bukvalno.

PETER: Imam savršen život.

DAVID: Fali ti samo Volvo.

Peter trlja zglob desne ruke. Sofi i Ingrid im priđu.

SOFI: Gde ste vi nestali?

DAVID: Eee mačak. Na cigaretu, malo muške priče, automobili, fudbal, politika.

SOFI: Hoćemo da krećemo polako?

INGRID: Još uvek pljušti?

DAVID: Super za vožnju, a Sofi?

SOFI: Snaći ću se.

INGRID: Ne podnosim ovakvu kišu. Leti padne ozbiljan pljusak ali se onda završi i kraj. Ovo izgleda kao da će da traje nedeljama.

SOFI: Odvratno.

Peter gleda ekran na kom ide snimak. David uzima jaknu, daje kaput Sofi.

SOFI: Super da smo se upoznali. I hvala na večeri.

INGRID: I meni je baš drago, Sofi.

DAVID: Čujemo se onda matori, da probamo da ne prođe opet šest meseci...

PETER: Kako si me to nazvao?

DAVID: Molim?

PETER: Matori, rekao si mi matori.

DAVID: Da... Okej... Šta hoćeš da kažeš?

PETER: Ti nikada ne govoriš „matori“.

David i Ingrid se pogledaju.

DAVID: To sam, ne znam, pokupio sam negde, kakve veze ima?

PETER: *(pauza, primeti da ga svi gledaju)* Ma nema veze... *(nasmeje se)* Izvini, umoran sam.

DAVID: *(pokuša da se našali)* Previše se družim s mladima matori, nemam pojma.

SOFI: Dobro, ajde idemo.

PETER: Vidimo se.

DAVID: Ajde, odmori.

Zagrle se.

INGRID: Čao Sofi. Pažljivo na putu.

SOFI: Hvala, čao.

David i Sofi odlaze. Peter i Ingrid se vraćaju u dnevnu sobu.

INGRID: Uh. Treba mi muzika.

Ingrid odlazi do muzičke linije i pojača muziku.

PETER: *(pauza)* David je u totalnom rasulu. A i naporan je u pičku materinu. Šta mi je sve napričao, to je... Moram da se vidim sa njim jedan dan. Možda odem do Beča, i onako moram kod računovođe.

Ingrid priđe Peteru i počne da ga ljubi.

PETER: Hej.

Ingrid seksi pleše pored Petera.

INGRID: Trebaš mi. Sad.

PETER: *(nasmeje se)* Pijana si.

INGRID: Nisam pijana, mislim jesam pijana, ali nema veze sa tim... Samo mi trebaš...

Počnu strasno da se ljube.

Muzika sve više prelazi u zloslutnu muziku / drone synth.

.....

Na ekranu se pojavi silueta koja kao da je okrenuta u smeru kamere (u smeru Petera i Ingrid).

.....

Peter zaustavi Ingrid. Očigledno mu nije do seksa.

PETER: Stani. Ingrid.

Ingrid se zaustavi.

IGNRID: Šta je. U čemu je problem.

PETER: Umoran sam, izvini.

INGRID: Kakve veze ima, vikend je.

PETER: Znam ali... David me je ubio u pojam, stvarno nemam snage da živim.

INGRID: Nedostaješ mi.

PETER: I ti meni.

Ingrid uzme deo sudova i odnese u kuhinju.

.....

Peter primeti promenu na snimku. Uzbuđeno priđe ekranu. Napeto posmatra. Na snimku se odjednom, iz ugla iz kog se snima, pojavi Ingrid i ode u pravcu siluete. Silueta i Ingrid nestanu iz kadra. Peter premota nazad, ponovo gleda. Premota ponovo. I ponovo. I ponovo.

Mrak.

.....

Svetlo.

Zvuk kiše. Peteru zvoni telefon. On se javi.

INGRID: Peter, zašto se ne javljaš? Gde si?

PETER: *(gleda oko sebe)* Ne... ne znam. Negde...

INGRID: *(prekine ga)* Kako ne znaš?

PETER: Ne znam, mrak je. U šumi sam...

INGRID: U kakvoj šumi Peter? Šta radiš u šumi?

Mrak.

.....

Svetlo.

Šuma.

Peter udara pesnicom čoveka koji leži na podu. Pljušti kiša. Peter udara. I udara. I udara.

U jednom trenutku prestane. Zaustavi se, zadihan, nagnut nad čovekom koji leži na podu.

.....

Uli za šankom u svom kafiću.

ULI: Jokel? Znam Jokela, on ti je iz Sankt Andrä. Filozof *(nasmeje se)* Šta će ti Jokel?

Mrak.

.....

Neki šlager iz sedamdesetih. Spora fade-in svetla.

Trpezarija Peterovih roditelja. Za stolom sede i večeraju Peterov otac, Peterova majka i Peter. Peterova majka je pijana. Na radiju svira neki šlager iz sedamdesetih.

MAJKA: Opet su ga tukli. Petera.

Otac pogleda Petera.

TATA: Jel to istina Peter?

Peter ćuti.

TATA: Peter?

PETER: Pao sam.

MAJKA: Imao je krvav nos kad je došao iz škole.

Peter mu ne uzvрати pogled, sve vreme gleda u tanjir i jede. Nastave da jedu u tišini.

OTAC: Dodaj mi molim te so.

Peterova majka mu doda so.

OTAC: Jesi videla kad si išla u radnju, Milerovi su kupili nov auto.

MAJKA: Ne.

OTAC: Audija.

MAJKA: Nisam videla. *(pauza)* To je skup auto?

OTAC: Jedan od novijih modela, da.

Pauza.

MAJKA: Odakle im pare?

OTAC: Ne znam. Možda su nasledili nešto.

Pauza.

MAJKA: Laurina majka umire već sto godina.

OTAC: Misliš da joj je umrla majka?

MAJKA: Ne bi me čudilo. Bolesna je već... oduvek.

Pauza. Jedu.

OTAC: Od čega je bila bolesna?

MAJKA: Molim?

OTAC: Laurina majka.

MAJKA: Ne znam. *(pauza)* Nešto s plućima. Ne bi me čudilo da je rak.

Pauza.

MAJKA: Oni imaju rak u porodici. Koliko se sećam, tetka joj je umrla od raka, zar ne?

OTAC: Ne znam.

MAJKA: Pankreas, da. Za mesec dana je nestala.

Pauza.

OTAC: Valjda bi nam rekli. Da je bila sahrana, mislim.

Pauza.

MAJKA: Ne verujem.

Pauza.

OTAC: Jesi opet pila?

Peterova majka posmatra Peterovog oca bez odgovora. On joj udari šamar pa nastavi da jede.

OTAC: *(pauza)* Odvratna si kad piješ.

Večera se nastavlja kao da se ništa nije dogodilo. Posle nekog vremena Peter završi sa jelom. Ustane i uzme svoj tanjir, odnese ga u kuhinju. Spusti tanjir u sudoperu i ostane za trenutak u toj pozi. Muzika još uvek svira sa radija.

.....

Kuhinja u stanu Petera i Ingrid. Pre desetak godina.

INGRID: Hej!

Peter je pogleda.

INGRID: Volim te. Znaš?

PETER: Znam.

INGRID: Ne znaš.

PETER: *(nasměši se)* Znam srce.

INGRID: Ne znaš. Pogledaj me. Hej. Volim te. Volim te. Volim te.

Peter se nasmeje. Zagrli je.

INGRID: Ovo je bio samo prvi pokušaj. Sećaš se da su u klinici rekli da se ne nadamo previše, da prvi retko kada uspe.

PETER: Znam, samo...

INGRID: *(prekine ga)* ... Si se ipak malo ponadao. Znam, i ja sam.

PETER: Ma ne znam, nisam očekivao da me to toliko... Imam neki glup osećaj da...

INGRID: Šta, srce?

PETER: Ma da sam ja nekako kriv...

Trlja zglob desne ruke.

INGRID: Peter... Hej. Nema tu krivice, to je samo biologija. Oni i onako ne znaju još uvek u čemu je problem. Peter... (*kratka pauza*) A jel bi ti hteo da ideš sa mnom negde da plešemo? A? Ljubavi... Zovi i Tomija da nam nešto završi... Ajde, mislim da nam stvarno treba da se malo opustimo, da plešemo... (*smeška se, ljubi ga*) Pa pravljenje dece nije samo posao, gospodine Vinkler...

Peter je pogleda, nasmeje se.

PETER: Sad baš ne bi trebalo da pijemo...

INGRID: Šta ti je sa rukom?

PETER: Šta...

INGRID: Ruka, stalno trljaš taj zglob...

PETER: Ne znam, boli me, zašto?

Pauza. Ingrid gleda Petera.

.....

Kuhinja Petera i Ingrid. Danas.

PETER: Ingrid? Zašto me gledaš tako?

INGRID: Je l' ti mene uopšte slušaš?

PETER: Molim?

INGRID: Šta je sa tobom?

PETER: O čemu pričaš?

INGRID: Jesi čuo bilo šta od onoga što sam ti rekla?

PETER: Ingrid?

Pauza.

INGRID: Hoćeš li mi odgovoriti?

PETER: Šta?

INGRID: Kako šta? Zašto se ponašaš kao posesivni ludak!

PETER: Ingrid...

INGRID: Kao ludak!

PETER: Jel ne bi trebalo?

INGRID: Ti nisi normalan. Ti si poludeo!

PETER: Jesam poludeo? Jesam poludeo?

INGRID: Nisi normalan.

PETER: Ako sam lud, a možda i jesam, priznajem, možda sam stvarno poludeo, ali ako jesam, onda si me ti takvim napravila.

INGRID: A ja sam kriva, jel?

PETER: Dobro hoćeš da mi objasniš ono šta sam video?

INGRID: Peter odakle ti ideja da ugradiš kameru! U čemu je stvar? Objasni mi.

PETER: Misliš da je to najvažnije u ovom trenutku? Da ti objašnjavam motive za ugradnju kamere?

INGRID: Šta je najvažnije? Šta je najvažnije? Da ti se pravdam zbog tvojih paranoidnih jebelih budalaština? Otkud ti ideja da ugradiš to sranje Peter!

.....

Peterova majka ustane od stola, uzme svoj i tanjir Peterovog oca, odnese ih u kuhinju i spusti u sudoperu. Peter je isprati pogledom. Ona sipa još čašu vina i popije je na eks.

.....

Kuhinja Petera i Ingrid.

INGRID: Peter? Jel ti mene uopšte slušaš?! Šta se sa tobom dešava?

PETER: Ugradio sam kameru jer nam stvari nestaju iz kuće i jer sam dobio takav savet od dvoje različitih profesionalaca, okej? Hoćeš sada molim te da mi objasniš to što sam video?

INGRID: Ne mogu više. Idem kod Klare na par dana. Ne mogu više da podnesem ovo.

PETER: Kako hoćeš.

Pauza. Gledaju se.

INGRID: Šta tražiš? Šta ti tražiš? Rekao si mi da ćeš prestati.

PETER: Ingrid...

INGRID: Obećao si mi, Peter. Šta tražiš?

PETER: Ingrid, pogledaj video.

INGRID: (*gleda ga, kratka pauza*) Daj, ajde pusti.

Peter uzme daljinski i pusti snimak.

PETER: Vidiš?

INGRID: Šta?

PETER: Ko je to?

INGRID: Jel me ti zajebavaš?

PETER: Ovo si ti. Mene zanima ko je to. (*premotava, pokazuje na ekranu na senku*) Ja to veće nisam bio doma.

Peter premotava snimak. Za to vreme Ingrid uzima nekoliko stvari, sprema se za odlazak.

PETER: (*primeti da se ona pakuje*) Šta radiš...

INGRID: Ne mogu. Samo me pusti.

PETER: Stani...

INGRID: Pusti me Peter.

PETER: Ingrid.

INGRID: (*plače*) Pusti me molim te!

Peter gleda Ingrid kako se pakuje.

.....

GLAS: Kada ste je poslednji put videli?

PETER: Molim?

GLAS: Ingrid. Kada ste se poslednji put videli sa njom?

Pauza.

GLAS: Šta ste videli na snimku?

PETER: Neko je bio tu. U stanu.

GLAS: Da li postoji mogućnost da ste to bili vi?

PETER: Ja nisam bio tu to veće.

GLAS: Jeste sigurni?

PETER: (*pauza, pa besno vikne*) Da, siguran sam!

Pauza.

GLAS: Gospodine Vinkler, nema potrebe da podižete glas.

.....

Dnevna soba Petera i Ingrid.

INGRID: Peter.

Ingrid se spakovala. Okrene se još jednom da pogleda Petera pa izađe.

INGRID: Dovedi se u red, molim te. Molim te.

Ingrid izađe napolje.

.....

Peteru zvoni telefon. On prekine poziv. Gleda telefon.

.....

AHMED: Give me your phone.

Migrantski centar na bosansko – hrvatskoj granici. Pada kiša. Ahmed je momak od dvanaest godina.

PETER: Sorry?

AHMED: Your phone. Can I see?

Peter mu da telefon.

AHMED: Is Iphone, no?

PETER: Yes.

AHMED: I have shitty phone, no good.

Dečak ispituje telefon, Peter ga gleda.

PETER: Ahmed, no?

AHMED: (*i dalje gleda telefon*) Yes. I take one picture, okay?

PETER: Sure.

Ahmed fotografise, prvo sebe, pa onda i druge ljude okolo po prihvatnom centru. Onda fotka Petera.

AHMED: Ha! You look funny, look! So funny. Look at this face.

Pokazuje Peteru fotografiju koju je napravio.

AHMED: Again! Make funny face. Like this. (*pokazuje mu kakvu facu da napravi*) Yes, good. Look now. (*pokazuje mu na telefonu*) You put this filter...

Čekaju malo da filter završi pa obojica prsnu u smeh.

AHMED: Okay, now selfie. Say „Rajul samin ghabiin“. (*fat stupid man*)

Ahmed okrene kameru ka sebi i Peteru.

PETER: (*smeje se*) What?

AHMED: Rajul samin ghabiin. Say.

PETER: Rajul samin ghabiin.

AHMED: Picture!

PETER: What does it mean?

AHMED: What?

PETER: That... Rajul...

AHMED: Rajul samin ghabiin? „Stupid fat man“.

NEKO VAN SCENE: (*na hrvatskom*) Alo ti, mali!

Ahmed uplašeno ustukne, krene na suprotnu stranu od one sa koje je došao glas, ali mu put preseče mlad policajac.

MLAĐI PANDUR: (*na hrvatskom*) Evo ga, Ivane. Gde si ti krenuo?

Stariji pandur dođe sa suprotne strane brzim koracima, lupi šamar Ahmedu i onda ga uhvati za kosu i odvuče sa sobom.

AHMED: La! La! Min fadlika! (*Ne! Ne! Molim te!*)

Peter je u šoku. Krene za njima.

MLAĐI PANDUR: (*na hrvatskom*) Šta ti 'oćeš?

PETER: Where are you taking him?

MLAĐI PANDUR: Not your business.

PETER: You cannot treat him like that, he...

MLAĐI PANDUR: (*na hrvatskom*) Čuješ ti šta ti kažem. (*uhvati se za futrolu od pištolja*) Back off. (*uperi prst u Petera, na hrvatskom*) Nemoj da si se pomerio. Jesi me razumeo?

Mlađi pandur ode za starijim i Ahmedom. Peter ostane sam na sceni. Prvo se osvrće, da bi nekoga pozvao ali u blizini sada nema nikoga.

.....

Dnevna soba Petera i Ingrid. Peter polako ode do stolice u dnevnoj sobi. Sedne.

Gleda telefon – fotografije koje je Ahmed napravio. Skrola unazad do fotografije Ingrid. Ona stoji u supermarketu u poluprofilu i nasmejana gleda pravo u kameru. Nastavlja da gleda njene fotografije, jednu po jednu.

.....

PRODAVAC: (*dok Peter gleda fotografije Ingrid*)

Imamo razne zlatne lančiće, sa ornamentima, broševima, ogledalcima, ličnim imenima, njih imamo nekoliko, a imamo naravno i sa krstićima i polumesecima, anđelićima, Davidovim zvezdama, razne umetničke, stilske, originalne, ima čak i nekoliko sa petokrakama, srpom i čekićem i drugim komunističkim obeležjima, imamo hipi peace i pentagram i kalašnjikov, te subkulturne, imamo svašta, ljudi svašta donose da založe. A imamo naravno i narukvice, tanje i deblje, one kakve Turci vole da nose, i od žutog i od belog zlata, to je dosta populano, pa prstenja imamo koliko hoćete, prstenje se najviše i zalaže, naročito burme, ljudi umiru, razvode se, jel tako, od najtanjeg, devojačkog prstenja do debelih muških burmi a imamo i drugačijeg nakita, ovo što se danas više nosi, razne pirsinge od nerđajućeg čelika, kuglice i iglice, razne šiljke i te alternativne varijante, razne đavolčiće i likove iz nekih serija i te fore, ali to vas verovatno manje interesuje. Je l' vas interesuje nešto konkretno ili samo gledate?

.....

Peteru opet zvoni telefon. On razmišlja da li da prihvati poziv. Javi se.

PETER: Hej.

DAVID: Ne mogu nikako da te dobijem, zovem te već...

PETER: Nemoj da me zoveš.

DAVID: Zašto?

PETER: Nemam vremena za tvoja sranja.

DAVID: Kakva moja sranja, o čemu pričaš?

PETER: Zašto me zoveš?

DAVID: Rekao si da ćeš dolaziti do Beča, ništa drugo, hteo sam da vidim jel hoćeš da se vidimo na kafi. Jesi dobro, šta se događa s tobom?

PETER: Molim te samo... samo me pusti neko vreme.

DAVID: Okej ako tako hoćeš.

PETER: Molim te.

Peter prekine vezu. Trlja zglob desne ruke. Ode do čiviluka i obuče jaknu.

.....

JOKEL: Je l' mene tražiš? Alo!

Peter se okrene i ugleda Jokela, starijeg muškarca sa staklenim okom.

PETER: Jockel?

JOCKEL: Rekli su mi da me tražiš.

PETER: Da... Hteo sam da te pitam nešto.

JOKEL: Pivo.

PETER: Molim?

JOKEL: Ako si razmišljao šta pijem.

Peter ode do Ulija koji stoji za šankom.

PETER: Dva piva.

ULI: E, matori, to ti je Jokel.

PETER: Shvatio sam.

Peter uzme dva piva i sedne za sto pored Jokela.

JOKEL: Sedi. Odakle si?

PETER: Odavde.

Jokel se nasmeje.

JOKEL: Živeli.

Nazdrave.

JOKEL: Kaži ti meni, šta si ti studirao?

PETER: Sociologiju. Zašto?

JOKEL: Tako, bez veze. U Beču ili?

PETER: U Gracu.

JOKEL: Lep grad, Grac, ne?

PETER: Da, ne znam.

JOKEL: Kad sam te ugledao odmah mi bilo jasno da si intelektualac. Nemaš tu niskohromozomsku facu ko ova stoka okolo, pogledaj to samo, ko da su gorsku kozu ukrštali sa četkom za wc šolju. Pogledaj tu facu. (*mahne jednom pijancu, on mu uzvrati*) Šta radiš, čime se baviš?

PETER: Pišem. Novinar sam.

JOKEL: Pisac?

PETER: Nisam pisac. Novinar.

JOKEL: Kaži ti meni pisac, jesi poneo pare?

Peter mu da nekoliko novčanica. Jokel pogleda, traži još. Peter mu da još nekoliko.

JOKEL: Tako, tako, nemoj da se sramiš.

PETER: Jesu ti rekli šta tražim?

JOKEL: Bez brige, sredićemo to.

PETER: Zlatnu ogrlicu.

JOKEL: Zlatnu ogrlicu sa krstićem.

PETER: Ima izgravirano „A“.

JOKEL: Jeste.

PETER: Jesi je video? Jel je imaš tu?

JOKEL: Zašto bi je imao? Misliš da sam je ja uzeo?

PETER: Ne znam.

JOKEL: Zašto bi je ja imao? Jel ti ja pisac ličim na lopova?

PETER: Ne, mislio sam da si možda...

JOKEL: Pa nemoj da se vređamo... Jesi čuo za Kolibu?

PETER: Kolibu?

JOKEL: Tiše. *(osvrne se da vidi da li ih neko sluša)* To ti je jedan privatni klub tu na putu za Albern. Na izlazu iz grada, posle Možberka je Billa, posle je šumarak sa leve strane, jel me pratiš?

Muzika postaje sve čudnija. Peteru je teško da se fokusira.

JOKEL: Jel ti dobro?

PETER: Nastavi.

JOKEL: U toj šumi se nalazi klub. Izgleda kao stara sjebana koliba ali unutra je sređeno do jaja. Top. Ima tamo raznih... biznismena, raznih tako... tipova, starleta i slično. Ali ima i par mojih drugara koji su u poslu. *(pauza)* Kaži mi, zašto je toliko bitna?

Muzika se usporava. Peteru kao da je sve teže da prati.

PETER: M?

JOKEL: Ta ogrlica. Zašto ti je bitna?

PETER: Kakve veze ima, bitna je.

JOKEL: Pokušavam samo da shvatim o čemu je reč.

PETER: To je naše porodično nasleđe. Ženino.

JOKEL: A to je ženina, jel? Pa imaš para, kupi joj novu.

PETER: Molim?

JOKEL: Kažem kupi joj novu ogrlicu.

PETER: Ne mogu, ova je... I onako...

JOKEL: Šta?

PETER: Otišla je.

JOKEL: Žena? Gde?

PETER: Šta?

JOKEL: Gde ti je otišla žena?

PETER: Ne znam.

JOKEL: Je l' je jebeš redovno? Žene moraš redovno da jebeš ako nećeš da odu.

Pauza.

JOKEL: Dobro je da nisi išao u muriju. Ne bi je više nikada video.

PETER: Ingrid?

JOKEL: Ogrlicu. Jesi dobro? Ovo je dobra stvar. Uli! *(digne flašu, nazdravlja)* Peter je zbunjen.

JOKEL: Ljudi nisu jedina stvorenja koja love, zapamti.

PETER: Molim?

JOKEL: Tražiš ogrlicu?

PETER: Da.

JOKEL: Moj prijatelj će ti pomoći, on zna te stvari. *(pauza)* Ne brini, sredićemo.

Pauza. Jokel grebe noktom po stolu.

JOKEL: Kada sam bio mlađi te... pukotine su me dovodile do ludila. Sve je moralo da bude u jednom komadu. Sve je moralo da bude glatko. Jesi bio ti u vojsci? *Počne glasnija energična muzika. Peter i Jokel moraju da govore glasno.*

PETER: Znam ovu pesmu.

JOKEL: Kako se zoveš? *(pauza)* Čuješ?

PETER: Peter. Zovem se Peter. Rekli su mi da si ti Jokel.

JOKEL: Jokel. Odakle si?

PETER: Iz Gurliča.

JOKEL: *(glasno se nasmeje)* Živeli.

Kucnu se.

JOKEL: Kaži Gurlič. Čuješ, Peter.

PETER: M?

JOKEL: Kaži Gurlič.

PETER: Gurlič.

Smeju se.

JOKEL: Peter. Hej Peter. Opet ti.

Smeju se.

PETER: Opet ja.

JOKEL: Znaš kako da stigneš tamo?

PETER: Gde?

JOKEL: U Kolibu.

PETER: Prva Billa posle Možberka, šuma s leve strane.

JOKEL: Stara sjebana koliba. Ponesi dovoljno keša i kaži da te Jokel šalje. I nemoj da privlačiš pažnju. Oni ne vole strance.

PETER: Jokel.
Smeju se.

JOKEL: E, opet ti. Peter, jel tako?

PETER: Peter.
Peter je nasmejan, pogleda prema Uliju. Uli, takođe nasmejan, podigne flašu da nazdravi. Peter se odjednom uozbilji. Naglo ustane.

JOKEL: Šta je, družo?

ULI: Jesi okej matori?
Peter gleda malo jednog, malo drugog. Ubrzano diše. U panici je.

.....

GLAS: Jeste našli tu Kolibu?

PETER: Ne sećam se.

GLAS: Kako se ne sećate?

PETER: Sećam se šume. Odjednom sam... našao sam se u šumi. Mokar... Zvonio mi je telefon. Ingrid je zvala...

GLAS: U kakvoj šumi?

.....

Muzika, strob.

.....

Šuma. Pljusak. Peter još uvek kao da pokušava da shvati gde se nalazi. Muzika se zaustavi. Sevanje i grmljavina.

INGRID: (na telefon) U kakvoj šumi Peter? Šta radiš u šumi?

Ispred Petera iz mraka odjednom izroni čovek u maskirnoj kabanici. Preko ramena nosi pušku.

LOVAC: Gde si ti krenuo? (Peter ga gleda) Šta me gledaš, jesi se izgubio?

INGRID: (na telefon) Peter molim te prestani, čuješ! Peter!
Peter vrati telefon u džep.

PETER: Tražim Kolibu. Treba da je tu u toj šumi.

LOVAC: Kakvu bre kolibu?
Peter krene dalje.

LOVAC: Alo, gde si bre krenuo!
Lovac uhvati Petera za ruku, ali ga Peter iz okreta udari pesnicom. Potuku se, padnu na pod. Peter uspe da se prvi izvuče pa počne da udara svog protivnika. Udara ga i kad ovaj prestane da se pomera. Peter udara i udara i udara. Na videu fotografije čoveka koji leži na zemlji u šumi unakažen od batina. Pljušti kiša. Peter se podigne sa nepomičnog čoveka.

Peter gleda okolo po šumi. Gleda čoveka na podu. Sagne se i pokuša da ga osvesti, čovek ne reaguje. Peter se uspravi, u panici je. Ne zna šta da radi. Gleda okolo po šumi, nema nigde nikog.

Zvuk kiše.

.....

Uljev kafić.

Peter sedne nazad na stolicu pored Jokela.

JOKEL: Sve okej, družo?

Peter gleda Jokela i čuti. Sa njega se sliva voda. Okrene se okolo. Ceo kafić ga posmatra. Svira tiha muzika.

JOKEL: Hoćeš da popijemo još nešto? (Peter ne odgovara) Daj završi to pivo pa da naručimo još nešto pre nego što zapevaju.

Peter ga pogleda pa vidi Ulija koji na drugoj strani namešta mikrofon.

Jedan od gostiju lokala stane za mikrofon, peva karaoke verziju nepoznate austrijske treš šansone.

JOKEL: Uli! Daj još dva kad završiš.

Uli završi šta je radio pa im donese još dva piva.

JOKEL: Hvala.

Pauza. Peter gleda čoveka koji peva. Malo dalje stoji Marta i pijana uživa u pesmi. Uli briše čaše, šank , ali i on se očigledno dobro zabavlja.

JOKEL: (pokaže na Martu) Vidi je.

Krene sporija pesma. Marta se seksi uvija, pije, pleše.

JOKEL: Znaš koja je to nekad pička bila, družo moj.

MICKE: Ova pesma je za sve govornare koji su ikada... koji... kako se zove...

ULI: Micke, smisli prvo pre nego što uzmeš mikrofon, lepo smo se dogovorili.

Drugi pijanac hoće mikrofon ali Micke ne odustaje.

MICKE: Čekaj. Ja sam... stani bre jebem te u usta. Čekaj. (na mikrofon) Za sve koji su ikada voleli ali onako iz srca. Za sve ljude kojima su slomili srce. To se ne odnosi na tvoje kurvetine Uli, jevrejčino prljava. Daj.

Krene pesma, Micke peva.

Marta priđe Peteru, uhvati ga za ruku i odvuče da plešu. Pijani su. Plešu, maze se... Marta poljubi Petera. Počnu strasno da se ljube.

Marta odvuče Petera u wc. Spusti ga da sedne na wc šolju. Skine čačice i pokuša da sedne na njega ali su previše pijani pa oboje padnu na prljavi pod pored šolje. Pokušavaju da se jebu. Peter pokušava da spusti pantalone, ali ne uspeva da ih skine do kraja.

Karaoke muzika.

Pijanac odlazi da piša. Uđe u wc, zakorači preko Petera i Marte koji su još na podu i počne da piša, ne obazirući se na njih dvoje.

MARTA: (ustane, obraća se Peteru koji još uvek leži na podu) Dosadan si. Čuješ? Alo?

Marta izađe iz WC-a i ode do Jokela. Sedne na Peterovo mesto i nastavi da pije Peterovo pivo. Kratko vreme samo ćute.

Neka mlađa žena peva karaoke, smeje se sve vreme sa prijateljem jer ne zna najbolje reči pesme. Pijanac završi za pišanjem pa izađe iz kupatila. Peter još uvek leži na podu.

MARTA: Daj cigaru.

Jokel izvadi cigaretu iz pakle i da je Marti.

MARTA: Gde si rekao da ti radi onaj prijatelj zubar?

JOKEL: Ko?

MARTA: Prošle nedelje si mi pričao da ti je pravio most, taj drugar iz srednje...

JOKEL: Erih?

MARTA: Valjda, jel to taj zubar?

JOKEL: Da.

Micke se polako dogega do šanka gde se nalazi Uli. Pitao bi ga za još čašu vina, ali i pored toga što je prilično pijan, dovoljno je svestan da zna da ga Uli verovatno ne bi uslužio.

MARTA: Rekao si mi da ti je pomogao sad skoro, da ti je napravio prijateljsku cenu.

JOKEL: Erih je veliki car. Jel te boli zub ili šta?

MICKE: (Uliju) Uli majstore. Daj mi, kako se zove...

Uli ga ignoriše.

MARTA: Ma imam svašta, ali sad je u poslednje vreme krenulo tu sa desne strane...

JOKEL: Boli?

MARTA: Ma boli, da... Pijem nešto, ali više ne pomaže. Moram u nekom trenutku to da sredim...

.....

Peterova mama se nasmeje i zapali novu cigaretu.

PETEROVA MAMA: Znaš kako je reagovao, šta je rekao? Peter?

.....

Petar ustane sa poda. Stoji na vratima WC-a i posmatra lokal. Pogubljen je, pijan.

.....

PETEROVA MAMA: Tvoj tata, znaš šta mi je odgovorio? (*nasmeje se*) Ja mu kažem da hoću razvod, a on – nije mi odgovorio, nije me ni pogledao, ništa, samo se izuo, seo u fotelju i rekao „treba da krečimo“. To je tvoj otac. „Treba da krečimo“.

.....

Peter krene polako ka šanku. Mlada žena je prestala da peva. Tiho svira neka novija goveđa muzika.

.....

PETEROVA MAMA: Takav ćeš i ti da budeš jedan dan, znaš? Pravi austrijski muškarac. Sve ste sjebali, ali vam zidovi izgledaju tip-jebeni-top. Jel me čuješ? Peter? (*nasmeje se*) Zidovi, zidovi, zidovi...

.....

Peter odlazi do Ulija, ali on i Micke ne obraćaju pažnju na Petera. Pričaju Uli i Micke; Jockel i Marta.

MICKE: Čuješ, Uli...

ULI: Kaži Micke.

JOKEL: Hoćeš da ga zovem, Eriha?

MARTA: Misliš da bi hteo da i za mene napravi cenu?

MICKE: Daj sipaj još jednu, majke ti.

MARTA: Slaba sam sa kešom ovog meseca, znaš kako je.

ULI: Pomozi mi da odnesem ove gajbice iza, pa dobiješ. Ajde.

MICKE: A?

JOKEL: Pričaću sa njim. Ali napraviće ti cenu, nemoj da brineš. Erich je dobar tip. Išli smo u srednju zajedno.

ULI: Uzmi te gajbe i nosi iza. Ako uspeš ništa da ne razbiješ sipam ti još jednu.

MICKE: Ma jebem ti ja malo mater.

ULI: Ne seri nego nosi.

JOKEL: Mittelschule Sankt Veit an der Glan. Onda dok sam ja bio u Mađarskoj, on je studirao u Beču i tamo se i oženio. Super tip.

Pauza.

JOKEL: Igramo karte ponekad. On se krije od žene.

MARTA: U pare?

JOKEL: A?

MARTA: Karte. Igrate u pare?

JOKEL: A, ne, ne.

MARTA: Zašto se onda krije od žene?

Uli i Micke su završili sa poslom. Micke najzad može da dobije svoje piće.

ULI: Evo majstore. Hoćeš jedan šnops na mene?

MICKE: Može. Ali daj i ono vino.

JOKEL: (*zamisli se*) Tačno. Zašto se onda krije. Nije mi to do sad...

ULI: Vidi ga molim te...

MICKE: Jebi se bre Uli jevrejčno prljava, prestani da sereš više.

Peter prođe pored mlade raspevane žene i njenog prijatelja i na kraju stigne do Jokela i Marte. Njih dvoje ga takođe ignorišu.

ULI: (*sipa, smeje se*) Dobro, dobro Micke, evo. Dobiješ sve. Ceo *happy meal*.

JOKEL: Ljudi su stvarno...

MARTA: Ljudi su čudni.

JOKEL: Ljudi su stvarno čudni.

PETER: Taj tip...

JOKEL: Erih?

PETER: Ne...

JOKEL: Ko, Micke?

PETER: Ne, onaj u šumi...

Jokel i Marta ga gledaju. Pauza.

.....

GLAS: Šta se dogodilo u šumi gospodine Vinkler?

PETER: Nisam mogao da ga osvestim.

GLAS: Gospodin Lahner je preminuo.

PETER: Ne.

GLAS: To već znate gospodine Vinkler. Na autopsiji je utvrđeno da je kod gospodina

Lehnera od pada ili naknadnim udarcima pesnicom došlo do... (čita) „povrede moždanog stabla koji je kao deo autonomnog nervnog sistema zadužen između ostalog za disanje“ ...

PETER: Ne. Ne.

.....

JOKEKEL: U kakvoj šumi?

MARTA: (*Jokelu*) Nema ti od ovog koristi.

Marta ustane i ode. Peter sedne na njeno mesto.

JOKEKEL: Koji čovek u šumi Peter?

PETER: Ja sam... Pijan sam.

JOKEKEL: Rekao sam ti za tu šumu. Ne slušaš me Peter. Treba da paziš šta pričaš pred ljudima.

Pauza.

.....

GLAS: Gospodine Vinkler, da li se možda sećate, jeste li probali reanimaciju?

.....

PETER: Ne! Prestani! Prestani! Šta me gledaš! Prestani da lažeš! Stoko prljava! Odvratni ste! Šta je bre ovo!? Zašto ne može sve da bude normalno!

JOKEKEL: Kako, normalno?

PETER: Normalno! Jednostavno, normalno, normalno, normalno!! Kakva je to muzika, u pičku jebenu materinu?! Ta muzika je bolesna! Pogledaj se na šta ličiš!

Svi ga gledaju.

PETER: (*pogleda Jokela*) Ti si kriv!

JOKEKEL: Peter?

PETER: Ti i onaj... ona prljava jevrejčina!

ULI: Matori, pazi šta pričaš.

PETER: Drogirali ste me!

Uli ga gleda i tiho se nasmeje.

PETER: Pogledaj to... to. tu prljavištvu!! Ovde sve smrdi. Smrdite!

MARTA: Mama ti smrdi idiote.

PETER: Životinje prljave!

JOKEKEL: (*ustane, i vrati Petera na njegovo mesto*) Sedi Peter, popio si malo. Ajde. Tako. Daj ti meni dva'es' evra pa ću ti ispričati nešto pametno. Smiri se.

Peter ga pogleda, pa izvadi dvadeset evra iz novčanika i da mu.

JOKEKEL: Evo. Zamisli jednog tipa, jednog tako, građanina intelektualca. Ustane on tako u toku noći recimo da mu se pripisalo, recimo pripisalo mu se i on ustane, otetura se onako mamuran u kupatilo a tamo družu, šta? Crna rupa. Prava, ona, kosmiščka, na podu njegovog kupatila se otvorila jebena crna rupa, koja samo guta i guta i guta, okej, teška u pičku materinu, znaš kakve su crne rupe, i samo guta, sve oko sebe... kozmetiku, četkice, peškire wc papir leprša na vetriću vakuma u nastajanju... jedna lepa mala apokalipsa, možeš da zamisliš? Sudnji dan. I sad, ovaj naš. intelektualac stoji, drži se za vrata i ne može da veruje šta vidi. Možeš da zamisliš? (*pauza*) Svetlo treperi, pločice se lome, padaju sa zida, sve puca, lomi se i obrušava u crnu rupu i usred svog tog razaranja. on začuje muziku. Kao neki anđeoski hor, hor anđela, predivna nežna muzika koja je u totalnoj suprotnosti za razaranjem koje posmatra. Crna rupa se dakle vrti u krug i u krug, njegov svet se kruni, lomi i nestaje, a muzika ga uzdiže, nežno, nežno. I njemu polako postaje jasno da je to kraj. Jer to je drugi Hristov dolazak, da se razumemo, kraj sveta, to čemu on prisustvuje dok stoji na ulazu u wc i drži se za vrata, to je to, kraj. I njemu polako postaje jasno da više nema zajebancije, da je to kraj priče, kraj objašnjavanja, sranja, to je to, kraj. Ostaje samo

ta muzika, taj Događaj sa velikim D od koga niko nikada neće moći da sastavi priču. On dakle gleda u to crnilo koje mu guta pogled i u trenutku mu postane jasno šta to znači, u trenutku pomisli na sve svoje prijatelje i neprijatelje, na svoje roditelje, počne da se seća nekih predivnih detalja iz svog detinjstva, kada je bio mali mali, pre nego što se vreme uspostavilo, jedan prolećni dan na travi kada se njegova baba igrala sa njim, neku travku mu je unosila u lice, bubice i ptičice, tako nekih detalja se seti pa onda pomisli na razne životinje, žirafe i slonove i lepote prirode, razne vodopade i jezera i onda na gradove i sve što je čovek napravio u svojoj istoriji, sve to što će sada da nestane i odjednom mu postane jasno da je ono što sve te ljude i životinje i prirodne pojave ujedinjuje upravo to što posmatra – ta crna rupa koja se širi na podu njegovog kupatila. Ta crna rupa je krajnje ishodište svega što postoji. Vau. I sad, šta on radi dok stoji na vratima kupatila, u šoku, naš intelektualac je sasvim sigurno u šoku, jel, dok gleda tu crnu rupu, tu apokalipsu, jel tako, on je u šoku i sad panično razmišlja, jer inače, to je ono što intelektualci najbolje rade, oni razmišljaju, dakle on gleda tu apokalipsu i razmišlja, panično razmišlja. On sad nalazi u problemu, on je u ozbiljnom problemu, on ne zna šta da radi. Svet se završava i taj kraj sveta počinje baš u njegovom kupatilu i on je u problemu jer ne zna šta da kaže svojoj ženi. Šta, da joj kaže, da kaže, pazi ljubavi samo, ako budeš išla u kupatilo, obrati pažnju da ne staneš u crnu rupu, u kupatilu nam se naime otvorila crna rupa? To baš ne ide. Ili da se pravi lud, jer može i to, mogao bi i da se pravi lud, ali šta će da bude kad žena poželi da opere zubiće posle spavanja, hoće li crna rupa onda i nju da proguta? To je realna opasnost i o

tome takođe treba dobro razmisliti. I onda on tako gleda kako crna rupa guta sve oko sebe i raste i sve više guta, a on gleda i razmišlja jer se nalazi u dilemi. Da li da joj kaže da se svet završava ili da je drži u neznanju? To se druže zove *moralna dilema*, to u čemu se nalazi naš intelektualac, i to nije nimalo laka situacija. Naročito ako ti se pritom i piša. Nije to mala stvar.

Jokel malo popije, pauza. Muzika kafića.

JOKEL: Tako ti je to druže. Svi nešto jure i panika i nervoza i kao svet odlazi u kurac, jesi to primetio, kako pokušavaju stalno da pobegnu od nečega, kao sranje, ludilo i onda samo jure i jure i jure... Meni je to da umreš od smeha. E sad, nevolja u kojoj se nalazimo je da svet definitivno odlazi u kurac. Oko toga nema sumnje. Svet se para po šavovima, to je sigurno. Apetiti su veliki. Samo... i to ti je sad za tih dvaes evra... stvar je u tome da to nije ništa novo, svet je već puuuno puta otišao u kurac. To se već puno puno puta dogodilo i svi to znaju. Samo vama intelektualcima to još nije jasno. Vi jadni ne znate, izgleda da vam niko nije javio i onda nemate šta drugo da radite nego da se brinete. Svet ti tako... curka kroz prste, a ti jadan možeš samo da tužno sediš i gledaš u te prste i u svet koji ti curka kroz njih... Ili to ili da u panici juriš i juriš i juriš. Jer šta će da se desi ako se za trenutak stvarno zaustaviš? (*pauza*)

Peter besno ustane, sruši stolicu i izađe napolje. Svi gledaju za njim.

JOKEL: Evo. Toliko za dvaes evra.

Uli se nasmeje. Svira muzika.

.....

PETEROVA MAMA: Jebali vas zidovi.

Piše > Miloš Latinović

Dramaturška beleška / Milan Ramšak Marković, „Kišni dan u Gurliču“

Tužna povest o Peteru dok pada kiša u Gurliču

Milan Ramšak Marković, priznati dramski pisac rođen u Beogradu, koji već godinama živi i radi u Ljubljani (Slovenija) ovenčan je za svoje stvaralaštvo Mihizovom i nagradom Slobodan Selenić, a sada i Sterijinom nagradom za dramski tekst *Kišni dan u Gurliču*. Shodno priznanjima, značajan je i Markovićev dramski opus, od predstave *Maja, ja i Maja* (režija Anja Suša, Bitef teatar, Beograd), preko komada *Dobri dečak*, *Dobro jutro gospodine Zeko*, dramatisacija *Medeje* i *Cement*, pa sve do drame koju objavljujemo u Sceni – *Kišni dan u Gurliču*.

Komad zanimljivog naslova definitivno odudara od dosadašnjeg Markovićevog stilskeg rukopisa, što na prvi pogled govori o književnoj posvećenosti autora sposobnog/željnog da se stilski menja i traga za novim formama dramskog izraza. I zbilja, u tom kontekstu, drama *Kišni dan u Gurliču*, deluje kao roud konstrukcija koja glavnog junaka Petera izvlači iz konformizma građanskog salona i vodi, kroz memljive kncelarije, mračne ulice, sumnjive parkinge, do blatnih, kišnih šuma i neugledne kafane – kao paradigme crne rupe o kojoj mu priča misteriozni Jokel, onaj koji zna sve i deluje da je celokupnu priču i smislio. Na tom putu sreće pitoreskne likove – nezainteresovane policajce, mračne kurve, protuve i siledžije, sve one koji

tavore na dnu kace, čekajući da prođe nepogoda i, naravno, dan, mesec, život.

Možda je kompleksni siže Markovićevog komada najbolje objasnio kritičar Matej Bogataj koji je ustvrdio da je u ovom dramskom delu *u fokusu pozorišna naracija kroz različite i specifične prostore predstavljanja*.

Svakako, *Kišni dan u Gurliču* nema čvrstu dramsku strukturu, nego iz klasičnog konstrukta salonske građanske priče, s tankom kriminalističkom trakicom oko zgloba iščašenog vremena, iskoračuje prema fragmentarnosti, koje objedinjuje, naizgled svesno, dobrovoljno putovanje glavnog junaka iz komotnog građanskog života prema dnu egzistencije.

Vrlina ovog teksta je naracija, posebno monološke strukture, koje su vrlo inspirativne za glumačko/rediteljski rad, kao i mogućnost za kreiranje scenskog uprizorenja usled fragmentarnosti i konstantnog dislociranja radnje komada.

U svakom slučaju, Milana Ramšak Marković je u određenom smislu, pre svega u odnosu na vitalnost autorske ideje, doneo uspešan tekst, ali ostaje nepoznato koliko će ovaj komad i specifični prostor predstavljanja biti inspiracija za repertoare teatarskih kuća.

Tehnička uputstva za autore priloga u „Sceni“

Redakcija časopisa za pozorišnu umetnost „Scena“ prima radove koje autori predlažu za objavljivanje tokom cele godine, elektronskom poštom, na adrese scena@pozorje.org.rs ili casopis.scena@gmail.com. Radove treba dostaviti kao Word dokument.

AUTORSKI TEKST, PREVOD, STUDIJA, INTERVJU

- **Font: ćirilica, Times New Roman, 12 pt;** latinićni delovi teksta fontom Times New Roman, 12 pt;
- Paus: obostrano ravnanje; razmak između redova: Before: 0; After: 0; Line specing: Single. Prvi red uvućen automatski (Col 1)
- Ime autora: na vrhu strane, **kurent bold**
- Naslov teksta: **kurent bold**
- Nadnaslov/podnaslov/: kurent obićan
- Međunaslovi: nakon prethodnog pasusa ostaviti prazan red, međunaslov napisati u novom redu, zatim sledeći psaus u novom redu, font Times New Roman, 12 pt, kurent bold
- Navođenje naslova knjiga, studija, drama, isticanje pojedinih reći ili celina u okviru teksta: *kurent italik*
- Za naslove tekstova u okviru zbornika radova, pozorišnih i drugih časopisa, za nazive pripovedaka, pesama, za reći koje se donose u navodnicima... koristiti pravopisne navodnike (primer: „Scena“)
- Fusnote: obeležavanje u tekstu brojevima od 1., font: ćirilica, Times New Roman, 10 pt; latinićni delovi teksta fontom Times New Roman, 10 pt;

DRAMSKI TEKST

- **Font: ćirilica, Times New Roman, 12 pt;** latinićni delovi teksta fontom Times New Roman, 12 pt;
- Paus: bez uvlaćenja, obostrano ravnanje; razmak između redova: Before: 0; After: 0; Line specing: Single.
- Ime lika: verzalom, dvotaćka, jedan slovni razmak, tekst replike –

Primer:

MILICA: Koliko je sati?

RANKO: Nemam sat.

- Ime lika sa didaskalijom: verzal, didaskalija u zagradi italikom, dvotaćka, jedan slovni razmak, tekst replike –

Primer:

MILICA (*Tegli se i zeva.*): Koliko je sati?

RANKO (*Nezainteresovano.*): Nemam sat.

(*Uzima mobilni telefon i kuća SMS poruku.*)

TEHNIČKA UPUTSTVA ZA FOTOGRAFIJE

- Rezolucija fajla: 300 dpi ili više u razmeri 1:1 u odnosu na očekivani format reprodukcije
- Minimalna širina (visina) fotografije u okviru tekstva: 10 cm sa rezolucijom 300 dpi
- Fotografija za naslovnu stranu: visina najmanje 22 cm sa proporcionalnom širinom, rezolucija 300 dpi
- Vrsta fajlova: TIF, PSD i JPG (bez kompresije)
- Logotipi, znakovi i slične grafike dati i u vektorskim formatima (Ai, CDR, PDF, EPS...), a zbog univerzalne kompatibilnosti najpoželjnije je da fajlovi budu u PDF formatu
- Kolorni model:
kolor fotografije: 24 bit Color
crno bele fotografije: 8 bit Grayscale
- Naziv fajla treba da ima elemente iz legende fotografije (na primer: bitef1.jpg, bitef2.jpg...), a ne apstraktni nizovi slova, brojeva ili skraćenice (poželjno je da nazivi fajlova budu ispisani latiničnim slovima bez dijakritičkih znakova zbog naknadne kompatibilnosti u korišćenju fajla u različitim programima).
- U slučaju da se materijal skenira (sa štampane osnove), prilikom skeniranja uključiti „deskrining“ filter, uz poštovanje prethodnih uputstava.
- Potrebno je priložiti odgovarajuće podatke o izvoru likovnog priloga (ime autora/fotografa).



CIP – Katalogizacija u publikaciji
Biblioteka Matice srpske, Novi Sad

792

Scena: časopis za pozorišnu umetnost / glavni i
odgovorni urednik Miloš Latinović. – God. 1, br. 1 (1965)–.
Novi Sad: Sterijino pozorje, 1965–. – ilustr.; 22 cm

Tromesečno
ISSN 0036-5734 = Scena (Novi Sad)

COBISS.SR-ID 319245
