

Сцена

III / 2025

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

Сцена ISSN 0036-5734

Часопис за позоришну уметност

НОВИ САД 2025.

Број 3

Година LXI

ЈУЛ–СЕПТЕМБАР



УЗ НОВИ БРОЈ> 5

I / ИНТЕРВЈУ „СЦЕНЕ“:> 6

Светислав Буле Гонцић

Фантастичан роман живота> 7

(Разговарао > Жељко Јовановић)

II / 60 ГОДИНА „СЦЕНЕ“> 16

Дивна Стојанов

**Уз позориште и за њега:
темати часописа „Сцена“**> 17

Дејан Пенчић Пољански

Јесу ли критичари Дон Кихоти?> 25

(Из архиве: „Сцена“, 1989. година, 6. број)

III / ТЕОРИЈА> 27

Марија Ковачевић

Социјални и егзистенцијални револт:

Хеда Габлер и Војцек у режијама

Томаса Остермајера (2)> 28

Светислав Јованов

Лет по дубоком орању> 36

Јунак, судбина и сукоб у класичној комедији (4)

IV / ФЕСТИВАЛИ> 39

70. Стеријино позорје

Где смо пошли и докле смо стигли?> 40

(Критичари: Дивна Стојанов, Андреј Чањи,

Бора Матић и Александар Милосављевић)

Александар Милосављевић

Похвала младости!> 57

О 33. Позоришном маратону Народног позоришта Сомбор

Александар Милосављевић

Мит као основа за разумевање

садашњости> 60

Белешке о 7. Виминацијум фесту

Дивна Стојанов

**Старо у руху новог и ново у
обличју архaicног> 67**

61. Фестивал професионалних
позоришта Србије „Јоаким Вујић“

Спасоје Ж. Миловановић

Реинтерпретација биографије> 70
(61. „Јоаким Вујић“ – О представи „Неки важан човек“)

Александар Милосављевић

Приповиједање на сцени> 74
О 24. Фестивалу босанскохерцеговачке драме, Зеница

Селма Париси

Приповиједање, рат и измишљеност> 76
24. Фестивал босанскохерцеговачке драме,
Босанско народно позориште Зеница, 2025.

Слађана Зрнић

Приповиједање је превагнуло> 82
24. Фестивал босанскохерцеговачке драме,
Босанско народно позориште Зеница, 2025.

V / ЕСЕЈ СЦЕНЕ> 84

Небојша Брадић

**Кратка али важна белешка
о маскама> 85**

Александар Милосављевић

Између Учитељице живота и Шекспира . . .> 88
Паратеатарска наличја стварности (3)

Миливоје Млађеновић

Шпијунирање публике> 92

VI / ПОЗОРИШНА ПУТОВАЊА> 100

Милош Латиновић

Станице IX> 101

VII / МИРЈАНА МИОЧИНОВИЋ (1935–2025)> 109

(Приредиле Марина Миливојевић Мађарев
и Ксенија Радуловић)

Интервју са Мирјаном Миочиновом

Маргина слободе> 110
(Сарајевске свеске, 2007.
Разговарао > Мухарем Баздуљ)

Ксенија Радуловић

Читање позоришта и драме> 126

Марина Миливојевић Мађарев

**Мирјана Миочиновић
– приређивач и преводилац> 132**

Светислав Јованов

Нескривени сјај преступничког ума> 140

Небојша Ромчевић

У спомен професорки> 151

VIII / ИСТОРИЈСКА СЦЕНА> 152

Ружа Перуновић

Десанка Деса Дугалић (1897–1972)> 153
Жене нашег позоришта (8)

Синиша И. Ковачевић

**Лични и радни простор
нашег комедиографа> 157**

IX / СЦЕНСКИ ДИЗАЈН> 160

Радивоје Динуловић

**Идеолошка функција сценског
дизајна у друштву спектакла> 161**

Моника Билбија

**Између куће и сцене: Серпентин
павиљони као простори догађаја> 165**

X / IN MEMORIAM> 173

Милка Подруг Кокотовић (1930–2025)

Одлазак диве дубровачког театра> 174

(Пише > Синиша И. Ковачевић)

Роберт Боб Вилсон (1941–2025)

Архитекта у театру> 177

(Пише > Александар Милосављевић)

XI / КЊИГЕ> 180

Радомир Путник

Колаж о Поповићу> 181

(Пише > Александар Милосављевић)

Игор Калаџија

Драме> 183

(Пише > Љиљана Пешикан-Љуштановић)

Збирка хварског повијесног

казалишта – Каталог> 186

(Пише > Синиша И. Ковачевић)

Радован Сремац

Рахела> 188

(Пише > Ружа Перуновић)

XII / НОВА ДРАМА:

ФИЛИП ГРУЈИЋ / ИВАН ЕРГИЋ> 190

Биографије аутора> 191

Филип Грујић / Иван Ергић

Језик копачке> 192

Драматуршка белешка

Мали човек није предодређен за славу ..> 220

(Пише > Милош Латиновић)

* * *

Техничка упутства

за ауторе прилога у „Сцени“> 222



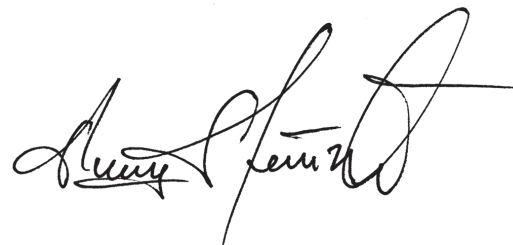
УЗ НОВИ БРОЈ

Настајући у тишини одређеног круга сарадника, као да се ради о некавој завери (а театар у великој мери то и јесте – лепота која се кује у садејству завереника) часопис *Сцена*, континуирано стиже на одабрана одредишта, попут, старог, али поузданог поштанског брода или расклиматане кочије, која носи важне и лепе вести, чудне пакете, потвдре вредности, печате признања и дијаграме сећања – напредује споро, али и сигурно доспева до оних којима су писмена намењена. У том континуитету напрестане пловидбе, која траје деценијама и месецима, а о чему сведочи и наставак темата Дивне Стојанов, и у овом броју *Сцене*, често редакцији измакне светло важности посла који обављамо, те је зато битно поменути признање које као сев летње муње стигне из далека, попут награде националног комитета ICOM Србија, Вељку Дамјановићу, дугогодишњем сараднику часописа *Сцена* и нашем техничком уреднику, дакле човеку који креира визуелни

идентитет, који је препознат међу читалачком публиком као оригиналан и атрактиван.

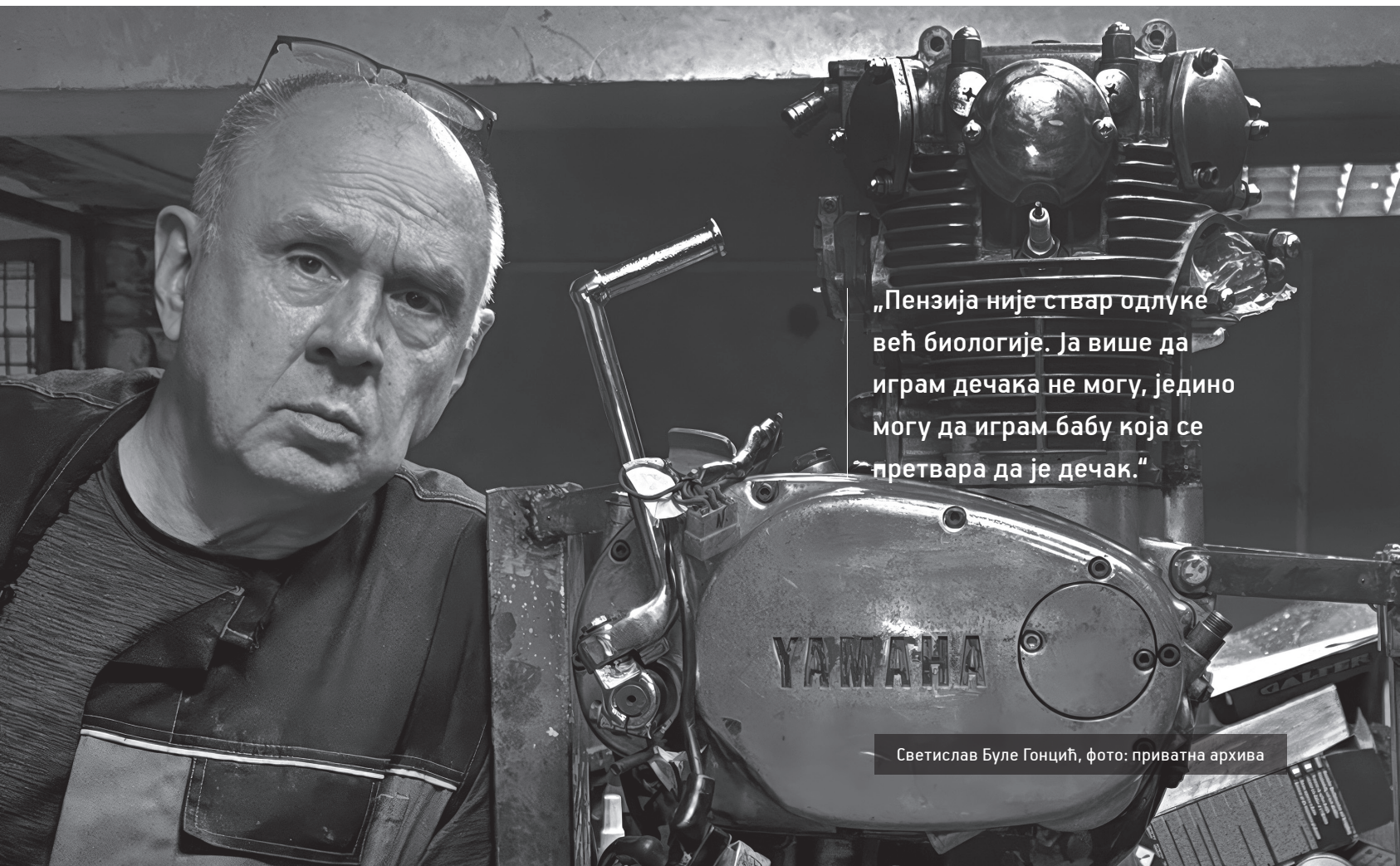
Усмеравајући пажњу конзументата на садржај – на интервјуе (у овом броју разговарали смо са Светиславом Булетом Гонцићем, после одласка у пензију с места управника Народног позоришта), на театролошке текстове, нове књиге и драме, често сам заборављао да истакнем модеран дизајн и континуирано иновирање изгледа *Сцене*. Награда Вељку Дамјановићу прилика је за подсећање да часопис већ годинама уназад, а верујем и у онима које долазе, има дизајн који предњачи у Србији и региону и да је на трагу часописима које имамо прилике да читамо, а стижу нам из европских земаља.

Верујући у важност наше завере настављамо даље, а Вељку Дамјановићу честитамо и захваљујемо што на оригиналан начин уоквирује идеје и ставове наших сарадника и нас у редакцији.



Интервју „Сцене“

СВЕТИСЛАВ БУЛЕ ГОНЦИЋ



„Пензија није ствар одлуке
већ биологије. Ја више да
играм дечака не могу, једино
могу да играм бабу која се
претвара да је дечак.“

Светислав Буле Гонцић, фото: приватна архива

Разговарао > Жељко Јовановић

Светислав Буле Гонцић

Фантастичан роман живота

„Сваке вечери, када се заврши представа, губи се та материјализација нашег креативног процеса и ми не можемо да кажемо сутра на сцени – гледали сте ме јуче у тој и тој улози па не морам да се доказујем следеће вече поново. Наша слика није на платну, него у ваздуху позоришта.“

Многи гледаоци телевизије, као незаобилазну асоцијацију на бројне познате и славне ТВ серије, имају лик дечака веселог лица познатог као Буле. Следе филмови, серије и наравно Атеље 212, позориште у ком је Светислав Гонцић остварио низ улога. Остаће заувек обележен улогом Церија, у мјузиклу „Неки то воле вруће“ коју је играо више од тридесет година. И остаће као незаобилазан податак из његове биографије да је у пензију отишао са места директора Народног позоришта у Београду.

На питање, које у његовом случају сасвим логично а гласи, да ли се сећа времена када није био глумац, Светислав Буле Гонцић одговара:

„У ствари, тачно, не сећам се. Једноставно се десило – кад сам имао шест година родитељи су ме пријавили на аудицију и дођем пред комисију у Радио Београд, почнем да рецитујем „Кадињачу“, прекину ме на пола и кажу добро доста, у реду је, и тако будем примљен. Прве „Камионције“ снимао сам са једанаест, дванаест година, играо сам једно од Чкаљине деце. Тада сам добио надимак Буле, био сам буцмаст и несташан, што се наставило и у „Салашу“. Тако сам ушао у ту причу, као да уопште није ни постојао други живот, али нисам никада у том периоду освестио то да сам ја глумац и драго ми је због тога. Хоћу да кажем, нисам освестио на начин да свој идентитет, па и сада, потврђујем искључиво кроз глуму. Просто живим кроз то и драго ми је, али то је један део мог бића и не мислим да је то нешто што ме одређује у потпуности. Комплекснија је човекова личност од једне ствари којом се бави.“

Ипак, имао сам среће да се бавим тим сценским ритуалним послом, који је врло леп. Он је међутим, исти у структури као и други креативни процеси, са-

мо је у нашем случају материјализација другачија и посебно је занимљива. За разлику од сликара, рецимо, који имају платно на коме раде и слика остаје ту заувек, пишчев текст остаје трајно записан, та врста формалне материјализације код нас не постоји. Ми то немамо. Немамо отуђење уметничког дела. Сваке вечери, када се заврши представа, губи се та материјализација нашег креативног процеса и ми не можемо да кажемо сутра на сцени – гледали сте ме јуче у тој и тој улози, па не морам да се доказујем следеће вече поново. Наша слика није на платну, него у ваздуху позоришта. То формално отуђење ми немамо, али срећом имамо креативни процес који је у нама и то публика гледа, процес стварања. Креативни процес који, како настаје, тако и нестаје.

Како сте одабрали баш Атеље 212, где сте остали, може се рећи, све ово време?

У то време, када сам ја студирао ФДУ, неки одговорни људи су вршили „скаутинг“, посматрали младе људе, пратили их на сцени, целе класе су биле посматране из године у годину. Не знам да ли се то ради и сада, мада ми се чини да се гледају млади глумци и данас. Мене су са Црвеног крста, из Београдског драмског где сам играо Брехта у „Бубњевима у ноћи“ у режији Мире Ерцег, позвали у Атеље. И онда смо срели и упознали изузетне људе. Сви до једног су нас прихватили као своју децу. Сви, Ташко, Буле, Бањац, Зоки, Баја, Гага, и сви остали. То је јако важно, као што је важно да и ми данас прихватамо младе људе.

Сви који су као млади дошли у Атеље у разговорима увек истичу ту пријатну атмосферу и прихватање старијих колега легенди, не само тог позоришта?

Мислим да је у сваком позоришту тако, да тако треба да буде и то је нормално. Пријало ми је то наравно и драго ми је да сам био лепо примљен. Распон мог сећања је велики. Зато што сам почео веома рано да снимам, упознао сам све те велике познате глумце и добре људе. Шездесет девете године играо сам као де-

те у Југословенском драмском позоришту у представи „Награда“, последњој представи Бојана Ступице. Мајку ми је играла дивна Рада Ђуричин, а пошто сам био ужасно немиран, чувала ме и пазила Ирена Колесар. И то је значајан период ког се радо сећам. Али нисам ја једини. Сигурно је да су и друге колеге прошле сличан пут, па им је овакво сећање познато. Све се то сабира у неко велико и богами дуготрајно искуство, слажу се сећања из једне у другу генерацију, живот се наставља један на други, све су то јако лепа сећања која су несумњиво део личности и део целокупног креативног процеса. Јако је важно сачувати тај континуитет позоришног живота, пре свега поштовањем саме сцене и колега које су ту биле пре нас. Ми смо само карика између прошлости и генерација које долазе.

Које улоге издвајате из тог периода?

Не дефинишем ја моје лично сазревања само кроз улоге. Улоге су улоге, играмо их и то је то. И не бих свој развој тумачио кроз описивање улога. Много је комплексније, а опет, нема ту много тога новог да се каже. Писац је пре свега написао драму, ти је играш као део неке редитељеве идеје и неке концепције, и то је то. Улога.

Улога Џерија у мјузиклу „Неки то воле вруће“ која, кад год се помене, асоцира на вас и тако већ тридесет година?

За мене је ту најзначајније то што сам те осамдесет седме упознао Соју Јовановић. Био је то мастер клас који ми је био дар са неба и срећан сам што сам имао прилику да је упознам и сарађујем са њом. Она је припадала генерацији велике ширине, великог знања, правог позоришног смисла. Давала је свим својим глумцима, па и мени, простор у коме сам могао да се развијам, у коме сам могао да уживам, да се играм и истражујем. Дала ми је простор да осмислим своје постојање и битисање на сцени и то, не само тада, већ и кроз много година које су дошле. И хвала на томе Соји што сам преко тридесет године после премијере и по-

сле њеног одласка, имао прилику да постојим на сцени, и прихватим један начин размишљања, доживљаја позоришта. То је за мене највећи дар. Улога је само резултат тих односа који су кључни у позоришту. Јер управо ти односи праве позориште, живот позоришта, а улоге су само њихова манифестација. Зато је креативни процес најважнији.

Атеље 212 је направила једна група људи која је имала визију и концепт за стварање потпуно новог и другачијег позоришта које је формирано на сасвим другачијим основама и са, за то време, другачијом стратегијом и репертоарском политиком. Међу њима је био, пре свега Радослав Новаковић, али и Соја Јовановић и Мира Траиловић и та група уметника и интелектуалаца која је осмислила идеју Атељеа, а материјализацију су радили и спроводили други. У данашњим позориштима, по мом мишљењу, мора се мислити управо о томе. Треба направити неки нови концепт, да се започне неки нови живот кроз ту нову децу, да се започне нови концепт који ће направити ново позориште. Јер, администрирати естетику неког прошлог, пропалог времена је нешто што нас држи у месту и због чега креативно стојимо и стагнирамо.

О ком контексту конкретно је реч?

Мени је управо тај замах који је Соја давала на Теразијама био драгоцен. Заљубио сам се у ту форму мјузикла осамдесет и седме када ме је Соја позвала да играм у представи „Волим своју жену“. И кад данас погледамо, рецимо кроз то позориште, можемо да се питамо како су формиране установе културе и позоришта шездесетих година, шта је била идејна концепција и категоризација тадашњег друштва, и шта је, да не улазимо превише у државна питања и концепте, шта је то било што је кореспондирало са тадашњим друштвом, који су то позоришни ритуали кореспондирали са државом у том тренутку. Социјализам је, као и све друго што је било у друштвеном власништву, грађанима дао могућност да, у склопу конзумације друштва-



Светислав Буле Гонцић, фото: приватна архива

ног модела (тај модел је материјализација идеолошке основе), конзумирају и сценску уметност. Ти садржаји су опстајали заједно са државним ритуалима све до средине осамдесетих, потврђујући конзумацију тог и таквог друштвено-идеолошког формата. Изузетна је идеја Битефа – Мира и Јована – који су, између осталог, уздрмавали и освежавали утврђени позоришни живот представама које су рушиле „гвоздену завесу“, што је омогућавало грађанима, али и позоришним ствараоцима, да виде нешто ново, да доживе сценске ритуале из другачијих идеолошко-политичких околности. А онда је зид пао. Углавном, пролазе године, видимо да на сцени опстају представе које несумњиво имају један креативни замах у себи, али се сада мења идеолошка перцепција, политичка такође, и сада је кључно питање шта ми чинимо да се формира једна структура позоришта која ће потврдити, променити, изнети ново време. То се не ради „ad hoc“ решењима нити једноставним замасима, нити простом демонстрацијом неком, то је озбиљан структурални задатак који треба да се планира и смишља кроз више година како би донео резултате. Е, то је за мене улога. За све нас.

Кажете потебно је отворити простор да се чује жива реч, као што је у античкој Грчкој архонт седео у публици и гледао причу о себи?

Не, то мене не занима тако. Кажем да треба да се отвори простор креативности која је жива, која прати свет око себе, а манифестације на сцени су резултат таквог односа. Носилац поруке је глумац. Ако је стваралац поруке креативан, реч ће бити жива. А ко седи у публици, не одређује комад. У публици су сви добродошли. Околности ће се увек мењати, позориште ће остати.

Да се разумемо, ритуални чин високо естетизоване рефлексije онога што живимо временом је мењао начин своје појавности на сцени. У то време, па и у оно пре, у доба, рецимо, Елеусинских мистерија, ритуали су се вршили тако што су приношене жртве незнатим

боговима надајући се да ће пасти киша. Праве жртве. Публика је учествовала у томе. Без дистанце. И касније, због хелиоцентричног система Коперника и пантеизма Ђордана Бруна, ритуал живог спаљивања био је јавни чин, ритуал без дистанце. Ми данас имамо ритуале у којима не морамо да убијамо некога на сцени, него смо свесни да је то алегоријско, метафоричко, ритуално извођење које не мора да буде непосредно. Дуго је требало да дођемо до критичке дистанце. Свака банализација у било ком смислу је контрапродуктивна.

Наравно, извршилац може да верује у шта год хоће и чак не мора да буде свестан да постоји стратешко размишљање у његовој улози. Али мора да постоји неко ко је свестан како да се направи околност у којој ће креативни потенцијал одређеног поднебља, да не кажем државе, моћи да дође до највишег изражаја. Јер то што је креативно, у било којој области, у праву, у архитектури, у уметности, то чини идентитет једне државе и један од највећих задатака јесте дати му постор да постоји. Овај заједнички именитељ би имао, јел' тако, сасвим другачији смисао и структуру да су сва позоришта приватна.

Инструментализација сцене у политичке сврхе има један и само један циљ: афирмацију партикуларног политичког става. Ништа друго. Генерално, сви имају право на свој став. Али онда нема више сцене.

Кад говорим о овој теми, увек мислим на материјалистичку манифестацију духовног и то може да буде проблем. То је посебна, врло комплексна тема за разговор.

Ако сам разумео говорите о стању у друштву, о садашњем стању ствари, које по мом мишљењу није весело.

Јесте, реч је о садашњем стању ствари али оно није ни невесело. Зато то одвајам. Неко не може без политике, и има право да мисли тако. Ја не мислим. Увек је било проблема па и сада их има. Некада су људе спаљивали због другачијег мишљења. Због пукотине у

вери. Њутн каже да је гравитација физичка величина, а не божја воља. Кроз француску револуцију се укида апсолутни монархизам, и царске породице више не представљају бога на земљи. Највећа богатства колонијалних сила су била у рукама око 10% популације. Сигурно је да су били против концепта прогресивног опорезивања. Кога занима, може да истражи да ли је данас боље стање по том питању. Говорим о околностима и људским заблудама.

Формирањем грађанског друштва, да кажемо од прве индустријске револуције, диференцијација је све више секуларна, формирају се модели који су и данас присутни. Препознатљиви су пре свега по начину коришћења и форми финансијског система. Да ли је социјализам логични наставак романтизма 19. века? Да ли је социјализам подржао прогресивно опорезивање? Пред крај 18. века само 2% друштвене структуре је располагало већином ресурса: свештенство и аристократија. Како се то манифестовало у уметности? Променом тих односа, нови точак економских промена уводи свет у модерно време. Али, Леон Троцки још тридесетих година пише књигу „Revolution betrayed“. Препоручујем књигу М. Фишера „Capitalist realism“.

Ја враћам ствари намерно на упоредни пар, на оно што се зове социјализам данас, на Француску буржоаску револуцију која ипак није била социјалистичка, како се данас може тумачити.

Наравно није, она настаје као логична реакција и отпор буржоазије феудализму, тој застарелој, непродуктивној врсти друштвених односа.

Па јесмо ли се ми данас заиста решили феудализма?

Истријски да.

Историјски, али кроз одређену финансијску механику, стратешки концепт, могу се препознати атрибути феудализма. Дакле, ако се ствари поставе кроз весело-невесело, мене не занима само једна страна, није реч о томе која ће превагнути, већ где се ми на-



Светислав Буле Гонцић, фото: приватна архива

лазимо у овом тренутку и где идемо. За размишљање о позоришту морамо да изађемо ван оквира позоришта, да видимо које околности преовлађују и у којим околностима се ми као земља налазимо. Аналитички. Препоручујем „Cynical theories“, Helen Pluckrose. Ја се не борим само за једну страну и – када кажем борба, мислим на начин размишљања. Питање те нове естетике се тиче значајног дела популације, а то су најмлађи, млади који су у стању да је изнесу. Платформа која је сада постављена, на којој постоји позориште данас, јесте то да су сва позоришта којима је оснивач град, локална самоуправа или република, 100% на буџету, финансирани од стране пореских обвезника. Али, да ли на тој платформи коју плаћају порески обвезници имамо могућност да прикажемо заиста оно најбоље, сав креативни потенцијал у Србији данас? Оно што је данас модерно, сутра ће бити културно наслеђе. Не желимо да осредњост победи. Чувам се инструментализације ове теме, јер политика је примењени облик размишљања, као извршни начин идеолошког става. Ја говорим искључиво у контексту реализације креативног потенцијала. Мој став је да платформа звана позориште, које плаћају порески обвезници, треба да буде таква да цео креативни потенцијал наше земље има право да на њој може да покаже најбоље за оне који то плаћају. То је наш задатак, наша одговорност, наша обавеза, професионална обавеза. То је све.

Направимо аналогију рецимо са радом на новој улози. Да ли је важније у позоришту то како уметник види и доживљава ствари, или како то виде они којима то презентују?

И једно и друго. Причали смо о ритуалним жртвама – увек постоји рампа, апстрактна мембрана свести која дефинише постојање на сцени. Ако је жива рампа, жива је сцена. Рампа је место сусрета две стварности. Публике и сцене. У аналогно време, живот је био стваран, а измишљена стварност на сцени, илузија, вештачка стварност. Данас, у дигиталном времену је

обрнуто. Живот је виртуелан, све је копија, Бодријаров симулакрум, сада је сцена реална. У фокусу је вештина извођача. Где је рампа? Сценографија на пример не мора да буде реалистична, не треба нам илузија неког стварног простора, може да буде апстрактна, јер је вештина на сцени реална. „Social construction of reality“, Peter Berger је сјајна књига да се започне ово размишљање. Дакле, питање рампе. Данас је доминантно читавање које се дефинише као ријалити, симулакрум живота који гледамо на телевизији. Све је ријалити. Грешка моје, старије, генерације је у социолошком контексту, у перцепцији новог времена. Не ради се овде о политичкој борби. Ствар је озбиљнија од тога. Фундаментални атрибути су у питању, и то на целој планети. Оно што смо у постмодерни доживљавали као симулакрум, не може се применити на виртуелну стварност новог доба. За ове генерације, ову младост, AI или Augmented Reality, Virtual Reality је оригинал. Подржавам их у томе.

Тема о којој може још да се прича, али ја говорим о томе да се од оних који руководе позориштем, очекује да направе стратешке околности у којима ће једна таква дилема, проблем, теза, перцепција времена, моћи да се развија на професионалан начин. Да бисмо дошли у ситуацију да имамо креативни потенцијал који ће моћи да постави таква питања морају се створити околности. За мене је, у овом тренутку важно видети који је то модел друштва који ће максимално потврдити тренутни потенцијал који поседујемо и који треба да се развија до својих највећих могућности. И да изађе из прошлости и уђе у будуће време.

Да ли сте долазећи на место директора, најпре Позоришта на Теразијама, потом Установе културе „Вук Стефановић Караџић“, касније Театра Вук и на крају, Народног позоришта у Београду, ступали на те дужности с тим увидима и са тим намерама и плановима?

Наравно. Да се разумемо, руководити таквом кућом није питање идеологије. На првом месту је опе-

ративни рад, а то подразумева решавање проблема на дневном оперативном нивоу. Други део приче јесте дали си у стању да кроз то пласираш одређени уметнички концепт. Ја сам то потврдио. У Народном позоришту запослио сам младост. Уопште није свеједно кога ћеш запослити, који ће људи доћи ту да спроводе неки твој концепт. Затим, увели смо централно грејање, много значајних радова на инфраструктури, подигао сам приходе више од 70% и то је истина и чињеница. Приход је питање манифестације онога на сцени или другачије – ако немаш шта да продаш, не можеш остварити приход. Ја сам остварио приход са својим тимом и направио представе које су све пуне до последњег места. И у Опери и у Балету, а Драма Народног позоришта је први пут у историји добила Стеријине награде за најбољу представу. То је потврда да смо стварали и играли представе које се тичу публике и времена.

За две године освојили смо преко сто награда! Не говорим ово да бих потврдио свој идентитет, ја ово говорим зато што причамо о томе на који начин манифестовати и подржати креативни потенцијал Србије. Ја сам захвалан што сам ту шансу имао и искористио је на најбољи начин. Али рад на афирмацији тог потенцијала, то је почетак и крај те приче уопште. Осећао сам се јако добро у Народном позоришту, имао сам нажалост своју личну, велику животну трагедију, али управо најважнији је био тај начин размишљања и то што су га људи препознали и прихватили. Кључни елемент је био поверење, и мени је то највећа награда. Моје је било само да тај пут отворим и то, како смо то урадили, нема везе ни са политиком ни са било чим другим. То сви знају. То је креативни процес.

Како видите будућност Народног позоришта у Београду које сте оставили у добром стању?

Корсар је балет који почиње великом олујом која ће пиратски брод довести у низ ситуација којима ће дефинисати своју будућност. Ако нам Жизела дозволи да оживимо снове, и ако сачувамо светло Дон Кихота,

Национална институција од прворазредног значаја ће наставити свој пут кроз време. Ову вертикалну путању чине сви наши писци, наше културно наслеђе које је градивни елемент културног идентитета, чине сви прсти на виолинама, сви гласови опере, драме, сви скокови балета. Наша ватра су стихови Боема, звезде Дон Кихота, Сумњива лица и Ожалошћена породица. Наша снага су сви радници које не видимо, а који воле позориште својим животом. Видим га као брод на океану који са својом посадом наставља пловидбу започету још 1868. године. За сада, као правни субјект, ми остајемо социјалистичка установа културе формирана шездесетих година, у једном другом времену, другим околностима. Сада је то већ терет, али брод плови и даље. Мени је лично драго да сам, макар за трен, био део те пловидбе. Овај велики брод наставља да плови кроз време, без обзира ко год се укрцао и искрцао, и надам се да ће наставити да путује даље. Оно што јесте интересантно у овом тренутку је како ће се даље развијати та креативна идеја независно од било чега. Говорим генерално, говорим о сликарству, о књижевности, о позоришту, о свему. Дакле, о интелектуалном капацитету земље, ономе што би требало да буде нови интелектуални корпус ове земље, који је у обавези да подржи уметност, али без идеолошке, верске, биолошке, родне или уметничке искључивости.

Шта би, с обзиром на искуства у вођењу позориша и установа културе, по вашем мишљењу било потребно урадити у смислу неке промене, организције, унапређења рада у некој будућности?

Технике којима би се нешто могло спровести у дело су једним великим делом административне, тичу се системских промена. Проблеми на које наилазимо захтевају измене законских оквира, али онда те исте промене мењају статус и стално се вртимо у круг. Ако омогућимо једно, руши се оно на шта смо навикли и што нам одговара. Већ деценијама, тај социјалистички баласт, колико год у многим областима заиста омогу-

ћава добар, стабилан и миран живот, у другима нам везује руке да кренемо даље и одувек, тек када изгубимо позиције удобности, почињемо да се боримо за неке промене. Постоји много примера у свету како се мењају и трансформишу театарски системи, много књига је написано на ту тему. Оно о чему ја размишљам и претпостављам као могућу солуцију је нешто што нећу изговорити, јер сам превише радикалан, тренутно није применљиво. И друго, не значи да сам у праву.

Може барем назнака?

Не. У овом тренутку треба размишљати како припремити и створити добре услове који ће омогућити креативном потенцијалу да постоји, да се развија и да успева у будућности. Тражи се фундамент. Само младост то има, ми старији то морамо да подржимо. Зато кажем да је то посао који морају да раде интелектуалци који се баве стратегијом, али не они који, занети својим идејама, то користе као животну рефлексiju и поврду своје сујете, недовршених личности и неостварених амбиција. Знате, видљиво је да креативни потенцијал није увек у балансу са интелектуалним капацитетом. Психолози би то другачије дефинисали, али ми имамо део личности који је креативни капацитет, други део је

карактер, а трећи социјална персона. Тешко да је све усклађено. Људи су таоци својих неусклађених жеља. Ако узмемо у обзир да имамо извођаче који су или рационални или ирационални, „заплет“ је комплетан. Све то треба, као један фантастичан роман живота, ипак подржати. Оно што је добра околност за нас у годинама, јесте да стиже младост, а младост је будућност.

На крају пензија?

Пензија није ствар одлуке већ биологије. Ја више да играм дечака не могу, једино могу да играм бабу која се претвара да је дечак. Могу и наставићу наравно да се играм у свом оквиру, јер у основи глумачког бића јесте дете, и суштина глуме је једна велика игра. Зато је једна од најлепших улога она када је у Атељеу 212, Ђуза играо дете у представи „Отац на службеном путу“¹⁾. Па кога је било могуће одабрати за ту улогу осим њега! Играо је саму суштину глумачког бића.

Када је Санчо схватио зашто су бандити предали Дулсинејину огрлицу Дон Кихоту, и он му се покло- нио. Не можемо бити већи од уметности. То је ритуал коме се сви клањамо у позоришту.

.....
1) Реч је о улози дечака Дина у представи „Отац на службеном путу“, А. Сидрана, режија, О. Фрљић, 2011.



Светислав Буле Гонцић, фото: приватна архива

60 ГОДИНА „СЦЕНЕ“

Сцена

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

Сцена

Пише > Дивна Стојанов

Уз позориште и за њега: темати часописа „Сцена“

Часопис од „Сцена“ свог настанка 1965. године међу својим страницама окупља текстове из области теорије глуме, режије, драматургије и осталих елемената позоришног система, студије из историје југословенског, српског и међународног театра, биографске портрете позоришних уметника и анализе савремених позоришних појава. Иако је прво уредништво (главни уредник Јосип Кулунџић, одговорни уредник Миленко Шуваковић, секретар редакције Рашко Јовановић) препознало могућност за стварање тематског карактера једног броја о чему сведочи предлог да се спроведе анкета међу сарадницима, текстови су организовани у сталне рубрике и све до половине 70-их не јављају се тематски бројеви¹⁾. Први тематски број датира из 1967. када су сви текстови посвећени „Хамлету“ (анализа трагедије, гледалачка реминисценција на значајне инсценације, глумачка искуства, „Хамлет“ у Југославији). Међутим, таква уредничка пракса се није одржала. Тек су главни уредник Петар Марјановића и Зоран Јовановић, као одговорни уредник, од 1975. године кроз осму и девету деценију прошлог века конципирали тематске бројеве. Њихову праксу наставила

су наредна уредништва. Темати не утичу на годишње уређивање бројева о Стеријиним позорју, БИТЕФ-у, позоришној сезони, светској и домаћој драматургији и режији, али конкретније адресирају проблемске теме и сагледавају феномене из различитих перспектива.

Због чега су тематски бројеви драгоцени и корисни за часопис о сценској уметности, за уметнике и истраживаче и његове друге читаоце?

Пре свега, одабир тема дао је идентитет „Сцени“. Гледајући теме (многе су побројане у пређашњем, поменутом тексту, а о некима ће бити реч у овом тексту) примећује се да је уредништво деловало на два фронта. Прва карактеристика је била прогресивност и *up-to-date*. Томе сведоче темати из 80-их: **Драматургија** (поводом превода есеја Ан Иберсфелд), **Семнологија**, и преводи есеја, у том тренутку, савремених и актуелних теоретичара. Са друге стране, избор тема чува прошлост и сећање на пионире, великане и претходнике нашег позоришта и значајне јубилеје и годишњице (темат о Љубинки Бобић, Раши Плаовићу, Стерији, Нушићу, Крлежи...). Темати часописа „Сцена“ су важни и за тренутак настајања и за будуће генерације јер су пружали, пружају и пружаће вишеслојни, фрагментаран и студиозан увид о једном проблему из различитих углова; академских, уметничких, практичних, кроз критике, есеје, интервјуе, драмске

1) Детаљнија анализа генезе рубрика и њиховог развоја објављена је у претходном броју „Сцена“ у тексту „Како је *Сцена* обликовала позориште и како је позориште одређивало *Сцену*“

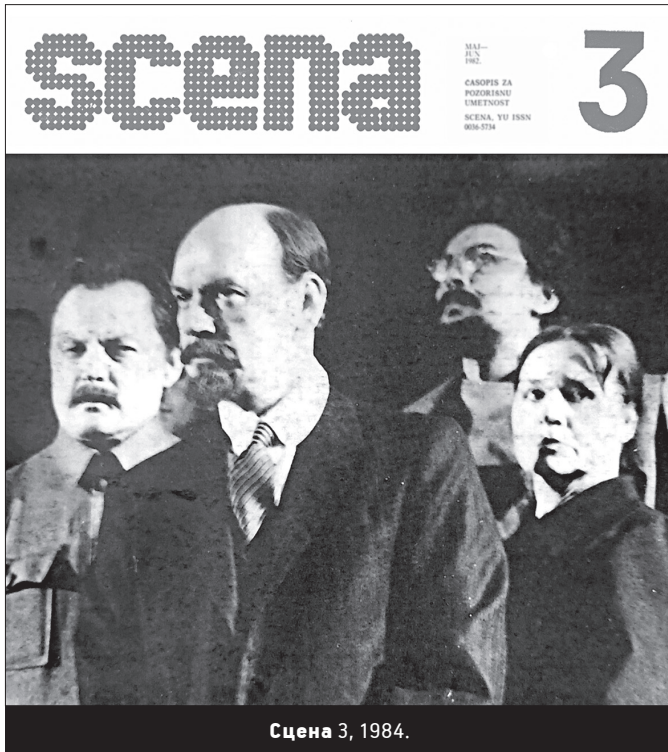
записе. „Сцена“ је тако постала архив мисли и дебата јер је сваки број својеврсни документ о томе како се у једном тренутку говорило и размишљало о позоришту. Полифонија гласова учинила је да часопис прерасте од скупа текстова у агору, простор дискусије, место учења и формирања ставова. Последично, уређивачко усмерење часописа усмеравало је и позориште. Први темати били су посвећени позоришној историји светског и нашег театра, обележавању годишњица рођења и смрти, а затим се све смелије и одважније уредништво и аутори упуштају у писање о интердисциплинарним појавама и појмовима као што су: **Феномен режије** (1978, 1979, 1984), **Проблеми драматизације прозних дела** (1981. и 1992), **Невербални театар** (1988), **Реформатор модерног театра Адолф Апија** (1988), појединачни драмски жанрови као што је **мелодрама** (1989), **Уметност глуме** (1990), **Позориште и публика** (1990), **Позориште и психијатрија** (1991). Посебна позорност поклања се промишљању представа за децу, те су настали темати: **Позориште за децу** (1991), **Школско позориште** (1994), **Луткарство** (1984, 2000, 2013), **Позориште и образовање** (2014), **Драматургија за децу и младе** (2016).

ПИСАЊЕ КРИТИКЕ И ОСВАЈАЊЕ ХИМАЛАЈА

Значајни бројеви су и они који се баве позоришном критиком. Издвојила бих број из 1989. јубиларан број који је обележио 25 година „Сцене“, односно две и по деценије „заједничког живота Сцене и југословенског театра.“. Како је критичка мисао темељ часописа, годишњица је обележена бројем о позоришној критици. У броју се спаја историја и теорија позоришне критике, савремени тренутак критике у свету и Југославији, портрети критичара и анкете, тј. кратки интервју са тадашњим критичарима. У првом есеју *Колико је стара позоришна критика?* Оскар Еберле поставља готово поетичну, али ипак и научну хипотезу коју до краја успева да докаже кроз примере афричких племенских заједница, да је критика стара колико



је стара и људска врста. Остали текстови критиковали су саму позоришну критику, па тако рецимо у тексту *Позориште и критика* пољски теоретичар Леон Шилер указује да је Ахилова тетива тадашње позоришне критике њена „неосетљивост на ликовне облике у које се књижевно дело облачи на сцени“, односно недостатак промишљања сценских елемената. Критичар Јован Ђирилов у интервјуу сведочи како је критичар не само онда кад пише критику већ и када делује у позоришту. „То је критика изнутра, она тежа врста критике. Лакше је написати критику за новине и часопис него глумцима после прегледне пробе рећи прецизан и користан суд.“ На питања која се и данас често постављају – ко ме и зашто се пише критика, Ђирилов поентира речима: „Позоришну критику пишем пре свега себи да бих



Сцена 3, 1984.

објаснио позоришни феномен који је преда мнош. Уверен сам ако тај феномен објасним себи да ћу га тиме објаснити и другима. Или бар оставити сведочанство о свом мишљењу. Основни задатак позоришног критичара данас исти је какав је био увек: да буде сведок свога времена, да буде савест позоришног живота, развијени гледалац и мого штошта друго, што се бива самим чином критике.“ Сваком критичару, читаоцу позоришне критике, али и љубитељу позоришта препоручујем читање овог и интервјуа са другим критичарима (Јован Христић, Васја Предан, Петар Селем, Ласло Вегел, Андреј Инкрет и Драган Клаић) јер веома сугестивно разјашњавају дилеме око писања и читања позоришне критике. Све разговоре водио је Радослав Лазић. Остатак текстова бави се естетиком, стилем и

начином писања, али и решавањем мистерије *јесу ли критичари Дон Кихоти* (како и гласи наслов једног текста), односно да ли има смисла писати критику. Јован Ђирилов је и на то имао спреман (и духовит) одговор: „Одговор може гласити као и одговор освајача Хималаја на питање *зашто се пећи на 8000 метара висине?* Зато што планина постоји. То је одговор на многе елементе живота, много чега постојећег.“

ПОЛИТИЧКО НА СЦЕНИ И У „СЦЕНИ“

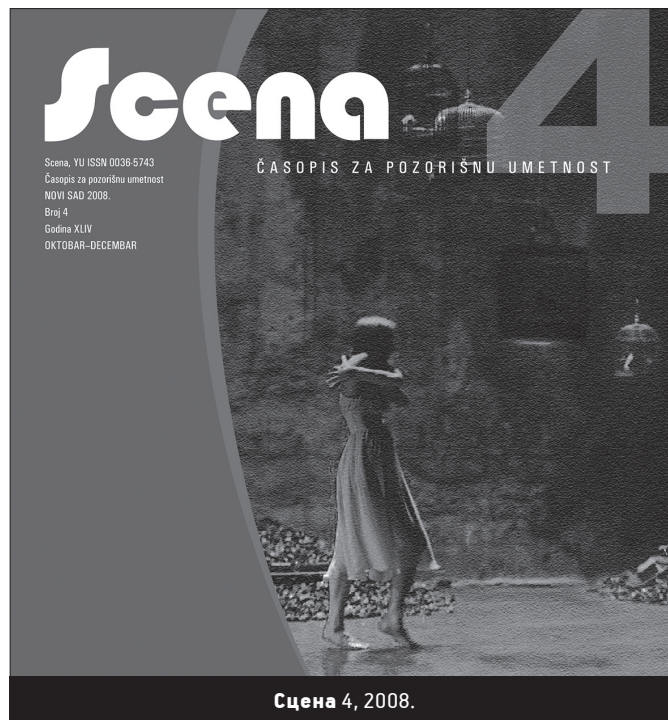
Тема која се издвојила својом учесталашћу као тема броја²⁾, али и као угао посматрања контекста у којем се позориште дешава јесте питање политике, политичности, политичког театра, одговора позоришта на политичке кризе нашег друштва. Тако су настали темати: **Политички театар** (1984), **Однос позоришта и власти у Југославији** (1944-1990): **друга страна медаље** (1990), **Позоришна транзиција** (2008), **Модели позоришног самоорганизовања** (2009).

„Сцена“ је имала потребу да проговори о политичком театру је, како објашњава уредништво на почетку броја из 1984: „Када год се позориште успротиви плановима или интересима власти, она на њега положи своју руку. Без обзира на природу политичког режима, власт је увек против потпуне слободе изражавања; у ствари, историја цензуре верно одражава историју позоришта.“ Пошавши од два цитата Дивињоа „Позориште је протест против утврђеног поретка“ и реченице „Верујем да ниједан велики борац за демократију није прихватао потпуну слободу уметничког стваралаштва“, уредништво је позвало ауторе да пишу о цензури и политичким притисцима у театру. Шест година касније главни уредник Петар Марјановић за последњу годину свог уредниковања одабрао је тему односа позоришта и власти у Југославији од 1944. до 1990. године. „Из мозаика текстова који су овде ску-

2) Или је ауторка овог текста због студентских и грађанских протеста у Србији који у овом моменту трају 9 месеци сензибилизана на уочавање политичких тема.



плени, надам се да се може наслутити да је у Југославији, после Другог светског рата, годинама изграђиван систем принуде, који би неумољиво *прорадио* кад год је требало онемогућити неку, за власт *непогодну*, позоришну представу.“ У овом броју објављен је први *кашало* забрањиваних позоришних представа у тадашњој држави и анализа односа власти и позоришта од 1944. до 1990. „...остали смо у границама сазнања која смо слутили и пре овог тематског броја Сцене: да су често опаки људи и незналице доносили одлуке кобне и по позоришне људе и по позоришни живот у Југославији.“ Храбро, одмерено, са осећањем мере и неострашћено писали су аутори о забрањеним представама и својим сећањима подељеним у три временска раздобља. Највећи фокус у темату био је на изведбама текста „Кад су цветале тикве“ Драгослава Михаиловића.



Питање политике јављало се и у осталим бројевима. Рецимо, темат из 1991. који се говори о позоришту за децу преиспитује, између осталог, однос политике и театра за децу. У интервјуу са редитељем Љубишом Ђокићем, он повезује друштвени утицај који позориште има са потенцијалном политичком индоктринацијом.

Бројеви који излазе 2008. и 2009. године о транзицији у контексту позоришта и моделима позоришног (само)организовања, стара и нова искуства приредио је Александар Милосављевић. Милосављевић у уводном тексту *Преки налоџ времена* пореди позоришни живот државе у транзицији са Далијевом сликом на којој је сликар приказао опустели предео и гомилу предмета којима не можемо поуздано да одредимо првобитну намену. „Постоје различите дефиниције транзиције, но ипак је, чини се, најпрецизнија она описна (што ће

рећи недовољно научна), која сведочи о судару епохе које више нема и времена која још нису у потпуности наступила. У том међупростору, у самом средишту тачке поменутог „судара“, ми данас покушавамо да правимо позориште, уверени да је оно још важно, не-престано сами себе храбрећи да оно и даље има сми-сао. У исти мах, констатујемо да публика којој прика-зујемо своје представе (и за коју тврдимо да правимо позориште) није више иста као пре пет, десет, двадесет година, или пре пола века.“ Даље, Милосављевић де-тектује проблем неразумевања и некомуникативности редитељских концепција услед промене друштва. Са једне стране, тај проблем проистиче из времена који наликује сломљеној слици и чињеници да театар ви-ше није простор у којем група истомишљеника жели да провери јединствени поглед на стварност. С друге стране, дешавала се комерцијализација позоришта чији погубни начини изласка на тржиште се описују у тексту. Све ово за последицу је имало, како пише Ми-лосављевић, губљење репертоарског профила великог броја позоришта. У „Сцени“ се објављују примери до-бре праксе из света и региона и предлажу се нови мо-дели (само)организације театра. Дарко Лукић дао је свој допринос теми пишући о основним проблемима позоришне транзиције и начинима на који ти пробле-ми (ни)су решени у хрватској пракси. Лукић истиче и похваљује наслеђе социјализма које су чиниле добра инфраструктура, како материјална тако и хумана, али препознаје и штетности које је ново доба наследило од старог и које је неодрживо. Следе добри и лоши при-мери транзиције из Словеније и Црне Горе. У есеју из Њујорк Тајмса *Лоша времена, добре цене* Бен Сиса-рио описује капиталистичко третирање позоришта и анализира случај одласка гледаоца у позориште због јефтиних карти без обзира на садржај. Бројеви након овог нудили су различите нове моделе, дискутовали о постојећим у другим земљама. Колико су се позо-ришта реформисала и прилагодила новом систему, питање је за други текст. Једно је сигурно: „Сцена“ је

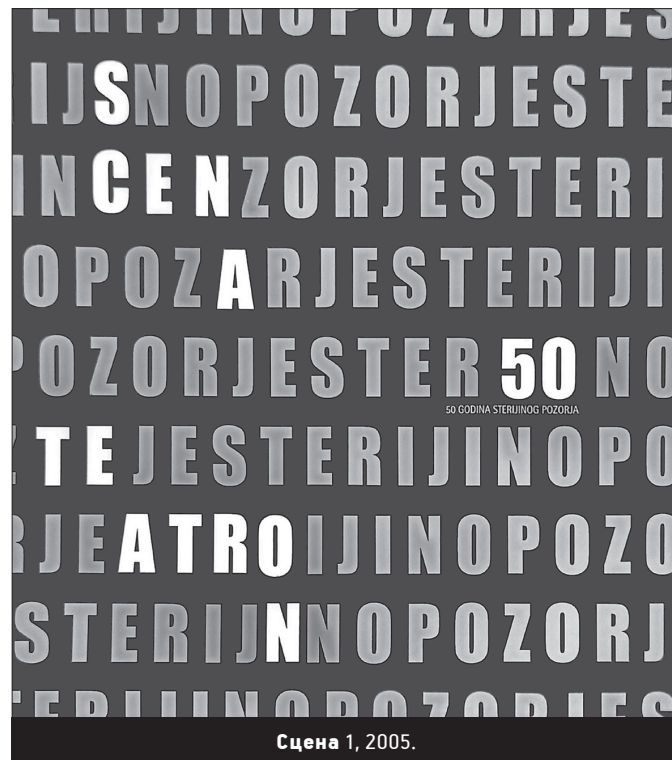


била простор за размишљање и тестирање модела на папиру. Такође, „Сцена“ из 2008. пише о случају гашења градског позоришта „Зоран Радмиловић“ у Зајечару што је испраћено ироничним текстовима Милене и Јелене Богавац, апелима и протестима других позо-ришних радника.

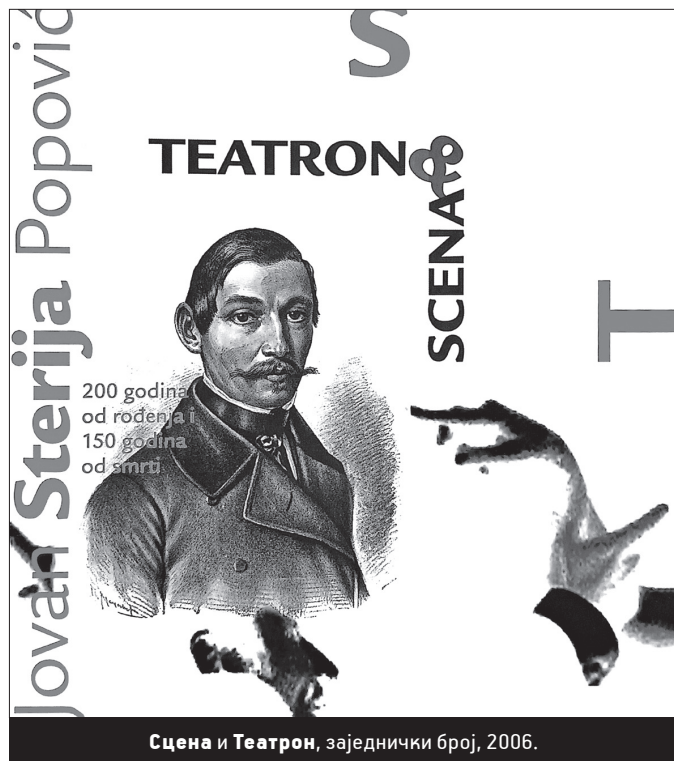
САРАДЊА „СЦЕНЕ“ И „ТЕАТРОНА“

Како у Србији постоје два часописа за сценску уметност, „Сцена“ и „Театрон“ (у издању Позоришног музеја Србије) који излази од 1974. године, њихова са-радња била је очекиван и логичан след догађаја. Та-ко је „Сцена“ 2005. и 2006. први годишњи број издала као заједничко издање – СЦЕНА & ТЕАТРОН. Први број штампан је заједничким уређивачким снагама

поводом значајног јубилеја 50. Стеријиног позорја. Уредници оба часописа Даринка Николић, Светислав Јованов, Ксенија Радуловић и Иван Меденица имали су намеру да аналитички обраде „све релевантне сегменте, како оне на којима се базира позоришни чин – драмски текст, однос текста и режије, најзначајнији домети глумачке уметности, дизајн представа итд. – тако и оне који су већ пола века на различите начине инкорпорирани у функционисање самог фестивала: пласман наше драме у свету, Округли сто, Позорје младих, фестивал у контексту друштвених и политичких прилика некадашње и садашње земље, и друго.“ Идеја је била да се колегама свих генерација из Србије и Југославије отвори могућност за рефлексije, критичке осврте, те за разматрање пројекција развоја Стеријиног позорја у наредном периоду. Након речи уредника темат је отворио осврт југословенског глумца Пера Квргића на прво Стеријино позорје на којем је учествовао са свега 27 година у улози Кир Јање. Тадашње пропозиције фестивала налагале су да све такмичарске представе настају по Стеријиним комедијама. Део Квргићевог сећања гласи овако: „Био је то велики догађај не само „на ползу наших позоришника“, како би рекао Стерија. /.../ Имао сам ужасну трему, то више што сам се нашао у неравноправном такмичењу са глумачким великаном Рашом Плаовићем [такође је глумио Кир Јању у другој представи]. Сам сам себи говорио „Јања, Јања, што ћеш да пострадаш како Велизариос како пише греческо мудрост“ [цитат из Стеријине комедије]. На крају, све је испало добро. Кир Јања и Кир Јања били су овјенчани Стеријиним наградом. На свечаној додели Стеријиних награда, др Гавела је између осталог у име награђених рекао: „Ја сам добио Стеријину награду за своју казалишну прошлост, а Квргић за будућност...“. Данас, након 50 година моја *будућности* постала је већ прошлост. За разлику од нас смртних позоришника у најпролазнијој умјетности, Стерија Поповић и његови ликови живе у прошлости и будућности, а вјерујем и – Стеријино позорје.“ Ово је



дирљив пример како „Сцена“ конзервира пролазност и чува од заборава. У овом броју налазе се прегледи и вивисекције дотадашњих Фестивала из пера Небојше Ромчевића, Светислава Јованова, Славице Вучковићи, Драгана Клаића. Александар Милосављевић писао је о судбинама награђиваних текстова на домаћим и страним сценама, Огњенка Милићевић о Позорју младих, Блаж Лукан о словеначким награђеним представама. Остали текстови баве се награђиваним редитељима (Вида Огњеновић о својим режијама на Фестивалу, Никита Миливојевић о својим сећањима и почетицама), глумцима (Гордана Ђурђевић Димић, Данило Бата Стојковић, Светозар Цветковић, Раде Шербечија), драмским писцима (Биљана Србљановић, различитим путевима којима Позорје може да се креће (тексто-



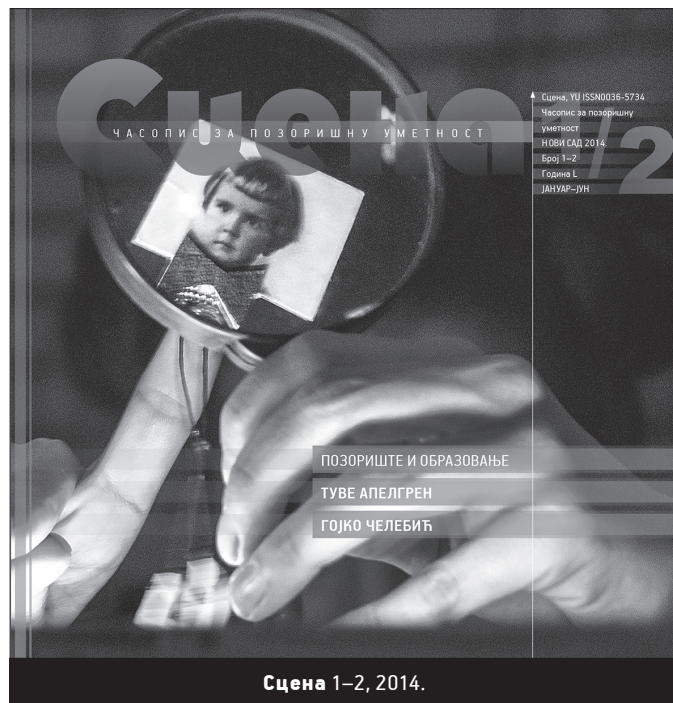
ви Ивана Меденице, Мирослава Микија Радоњића). Друга и успешна сарадња два часописа уследила је годину дана касније, 2006. године поводом 200 година од рођења и 150 година од смрти Јована Стерије Поповића. Уредништво (Ксенија Радуловић, Иван Меденица, Даринка Николић и Александар Милосављевић) одлучило је да о Стерији, овај пут, пишу интелектуалци из непозоришних области – правници, историчари, прозни писци, ликовни уметници, теоретичари књижевности, филмски уметници, феминисткиње... У уводнику кажу: „Пошто сматрамо да су, деценијама уназад, театрологија и позоришна критика већ у доброј мери апсолвирале његов театарски опус, желели смо да овога пута опус ове значајне личности сагледамо из другачијег угла.“ Њихова намера била је да Стерија не остане *заробљен* у

позоришној традицији већ да се прикаже онакав какав јесте – важна фигура целокупне српске културе. „Сцена“ је, као и увек, дала потпуну слободу ауторима да изаберу методолошки приступ, форму и стил текста. Присутно је неколико тематских целина које се могу ишчитати из Стеријиног драмског опуса: национализам, патриотизам и шовинизам, третман према жени и потреба жене да се еманципује, провинцијска ускогрудост и друге. Резултат су били, за сценске уметнике, неслућени осврти на Стеријин живот и рад који је могао да настане отвореношћу уредништва. „Сцена“ и „Театрон“ више нису имали заједничких бројева, али верујем да би поновни заједнички рад донео плодноносне резултате.

Свакако је вредан помена, пажње и поновног читања и број из 2007. године посвећен Љубиши Ристићу (пун назив темата *Љубиша Ристић – deleted from memory?*) који је практично једино монографско издање посвећено њему где су различити аутори говорили о редитељу. Ова „Сцена“ ће неспорно бити кључна грађа за будућа сагледавања и писања о његовим представама и приступу раду, а препоручујем је и младим редитељима као корисно штиво и инспирацију.

ЉУДИ СУ ДРАМСКА ВРСТА И ЗАТО ТРЕБА ДА УЧЕ О ДРАМИ

Луткарско позориште и позориште за децу и младе често прати предзнак мање важног у односу на вечерњу сцену. „Сцена“ је током деценија правила неколико искорака у циљу исправљања ове неправде те су читави бројеви посвећивани овој врсти театра. Први број о луткарству био је 1984. године и показао је тежњу да југословенски луткари добију своје гласило. Два основна мотива за овако конципирану „Сцену“, довољно условљена један другим, детерминисала су прилоге у овоме броју. Први мотив је био да се омогући југословенским луткарским ствараоцима теоријско знање о најважнијим питањима луткарске уметности



и културе, а други је био подстицај уметника на више естетске домете.

Свака „Сцена“ од 2014. до данас има рубрику Позориште и образовање (уредница Марина Миливојевић Мађарев) која систематично и без прекида објављује текстове о драмском образовању. „Ускратити драму деци значи ускратити им њихово право стечено по рођењу. Када би било јасно шта драма јесте и од каквог је значаја за образовање, овако нешто било би незамисливо“, пише Едвард Бонд и то је био довољни замајац и подстрек да ова тема од темата једног броја пре 11 година постане стална рубрика. „Овај темат не представља само једну идеју како треба уредити однос позоришта и образовања. Замишљен је као динамични

дијалог уметника, педагога и научника који дуги низ година посвећено раде на јачању и развијању односа позоришта и образовања. Циљ овог темата је да укаже на значајне могућности које се отварају позоришту ако направи корак ка савременом образовању. Хоћемо ли направити тај корак или ћемо се и даље вајкати због занемаривања културе, пораста насиља у школама и проблематичног културног модела који као коров ци-гља у српском друштву? Једном речју, увиђамо ли везу између позоришта и образовања?“, уводи нас Мађарев у свет Позоришта и образовања у „Сцени“.

Колико је мисија овог текста била да истакне и укаже на важне бројеве „Сцене“, толико је моје истраживање и читање архиве „Сцене“ било значајно за моје учење о позоришту. Након седења, записивања, ишчитавања старијих бројева, предложила бих Уредништву да, уколико простор то у будућности буде дозвољавао, одређене текстови поново штампају или објаве на сајту Стеријиног позорја како би читаоцима били доступнији. Архива „Сцене“ је невероватна ризница знања и о многим темама које се данас покрећу у позоришној јавности (нпр. сврсисходност критике, савремени театар, криза драмског текста, учестала појава драматизација...) већ је писано и не би било згорег вратити се тим текстовима и ранијим искуствима. Ако се вратимо на аналогију Јована Ђирилова о пењачу на Хималаје, чини се да, не читајући претходнике, изнова и изнова свака нова генерација креће на освајање исте планине.

У уводнику „Сцене“ која је славила 25 година постојања стоји записано да је уредништво имало једну жељу да „Сцена“ редовно излази. Били су свесни да је жеља скромна, али обавезујућа, оптимистична и једина вредна традиције. Завршавају с покличем: „Сцена“ је са позориштем и то „што више уз њега, што више за њега.“ Остављам њихове речи за крај и као подсетник, опомену и жељу за садашњост и будућност нашег часописа.

Пише > Дејан Пенчић-Пољански¹⁾

Из архиве „Сцене“

Јесу ли критичари Дон Кихоти?

(Има ли уопште сврхе бавити се критичарским послом?)

Под истим насловом (поднаслов сам додао касније), мада се радијски текстови обично не насловљавају, коментарисао сам један од ретких скупова посвећених позоришној критици.

Цитирам га у целини:

ДРУГИ ПРОГРАМ РАДИО-БЕОГРАДА
СЕДАМ УМЕТНОСТИ

26. јун 1984.

ЈЕСУ ЛИ КРИТИЧАРИ ДОН КИХОТИ?

Каква нам је, каква би могла и каква би требало да буде позоришна критика, посебно у „Политици“ и другим издањима ове куће, али и какво је уопште информисање читалаца о позоришном животу, покушали су да одговоре позвани. Одазвали су се у претежном

броју они о којима се пише. Ипак, изостало је очекивано суђење критици и критичарима. Очекивано, јер готово да нема разговора с позоришним ствараоцем који на вечито питање шта мислите о критици – не одговори бираним или мање бираним речима – све најгоре.

Наизглед догодило се чудо. Уз нимало ласкаве оцено на рачун позоришних критичара, поткрепљене и актуелним примерима који би требало да илуструју, можда стварно илуструју, претенциозност и неукост (стандардне замерке које се упућују критици и критичарима од када је света, века и театра), изречена је и оцена над којом би се ваљало замислити: „Критичари су последњи Дон Кихоти естетике. Једино се још они баве представом као уметничким чином. Ствараоци те исте представе баве се свим другим уместо, и пре него естетиком, својим послом.“ Није ова констатација комплимент позоришној критици. Не би била комплимент ни без успутних нимало безазлених замерки. Посао критичара јесте да анализује и процењује, како

1) Текст је објављен 1989. године у шестом броју часописа „Сцена“.

и колико зна, домете и естетске вредности позоришног резултата – представе. Остало га не занима. Нити треба да га занима. Нема у томе ничег донкихотског.

Истина, када се то што је нормално доведе у везу с оним што претходи настајању позоришне представе, што је омогућава: са финансијским и самоуправним механизмима који су каткад озбиљна кочница уметничким резултатима; када се зна да уметнички резултат често, многи верују по правилу, настаје упркос тим механизмима; и томе дода да се у ово упркос из дана у дан улаже све више напора, а да ни серија добрих (и доброоцењених) представа нема никаквог утицаја на будуће услове за рад, као што ни серија неуспелих представа апсолутно ништа не мења, онда, чини се, постаје заиста мало важно да ли су рецензије позитивне или негативне, стручне или нестручне, објективне или навијачке, импресионистичке или аргументоване... Само, све ово ипак не доказује тезу о критичарима као Дон Кихотима.

Бар не као последњима и јединима. Срећом. Не само да бих избегао цинични закључак о „оптимизму

као недостатку информација“ (сличну оцену стања у југословенском театру изрекла је недавно и Трибина Стеријиног позорја посвећена теми „Нови стваралачки односи у настајању позоришне представе“), ипак подсећам, мада на то никог не треба стварно подсећати, да је током свог дугог трајања древна уметност театра врло ретко настајала захваљујући погодностима и лагодностима што су јој се нудиле. У природи је уметности и уметника, ако су заиста уметници, да буду помало Дон Кихоти. Не да се Дон Кихота у себи одричу. И то за рачун неког другог о коме, узгред, нимало лепо не мисле. Наравно, ни од кога се не може захтевати да буде Дон Кихот! Али зар се од неког уопште може захтевати да буде уметник! Коначно, не показују ли сама београдска позоришта да се, упркос свему, и те како баве својим послом. По општој оцени, па и оцени београдске позоришне критике, данас је, као ретко кад раније, завидан број правих, вредних представа на позоришном репертоару главног града. Толико о Дон Кихотима. О позоришној критици: каква је, каква би могла и требало да буде, можда, неки други пут.

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

Сценa



ТЕОРИЈА

СueHa

Пише > Марија Ковачевић

Социјални и егзистенцијални револт: Хеда Габлер и Војцек у режијама Томаса Остермајера (2)

2.1 ГЕОРГ БИХНЕР

У говору поводом доделе Бихнерове награде 1968. године, историчар Голо Ман је рекао: „Бихнер је био сувише богате душе, сувише осетљив, сувише подругљив и пун знања, сувише песимистичан, неуротичан, сувише испуњен радошћу према животу, љубављу према природи, брдима и шумама, сувише сколон метафизици, а да би одговарао лику професионалног револуционара на дуге стазе. Револуционар који у томе види свој позив ни у изгнанству не одустаје, он плете своје планове и завере непрестано, деценијама. Бихнер не. Оно што је он био, и што би без сумње остао и да је дуго живео, само је: бунтовник.“¹⁾

Из биографије која следи може се увидети веродостојност овог портрета, те ћемо се у великој мери ослањати на Бихнерова писма, која су сама по себи сведочанство његовог револуционарног духа и непоколебљиве посвећености друштвеној и егзистенцијалној побуни.

Рођен је у јесен 1813. у Годелау, малом селу у близини Дармштата, тада главног града Великог војводства Хесен-Дармштат. Било је то у време изузетно бурног периода за Немачку. Након Наполеоновог пораза и Бечког конгреса, Немачка је организована у савез који се састојао од тридесет осам држава које су трпеле утицаје Аустрије и Пруске. Национална свест се беше пробудила, а њеним јачањем јавља се и потреба за уједињењем. Истовремено је индустријска револуција узимала маха и значајно утицала на све веће класно раслојавање. Социјална побуна бивала је све извеснија.

Растао је у интелектуалном окружењу своје породице. Прва учитељица му је била мајка Каролина, ћерка истакнутог адвоката из имућне буржоаске породице. Научила га је да чита и пише, а упознала га је и са новом романтичарском књижевношћу, а првенствено са омиљеним јој Шилером. Утицај њених талената очигледан је из чињенице да су четворо од шесторо њене деце, од којих је најстарији био Георг, били успешни писци, а двоје, Лудвиг и Луиза, су постали славни за свог живота. Лудвигова студија *Сила*

1) Преузето из предговора Дринке Гојковић, *Георг Бихнер: целокућна дела*, Сремски Карловци 1989, стр. 25.

и материја доживела је широку популарност и била преведена на више језика, а Луиза је писала утицајне радове и романе који су се бавили женским правима и била активна у раном покрету за права жена. Бројне епизоде из живота свог брата Георга приказала је у свом роману *Песник*.²⁾

Током гимназијског школовања Георг је показао енергично интересовање за природне науке, али и за филозофију. У јавном говору који је одржао у одбрану противника Јулија Цезара проблематизује питање самоубиства и брани право појединца да одлучује о дужини свог живота.³⁾

Бихнер крајем 1831. одлази у Стразбур на студије медицине и тамо живи наредне две године у кући удовца Јохана Јакоба Јеглеа и његове ћерке Мине. Иако три године старија, Мина се заљубила у њега и пар је убрзо био тајно верен. Никад се није удавала.⁴⁾ У Стразбуру се Бихнер заинтересовао за политику: ниједан други град у Европи у то време није био тако радикалан и буран, а Медицински факултет био је место посебно снажне политичке активности и агитације.⁵⁾ Можда ово само по себи не би радикализовало Бихнера, али се 3. априла 1833. збио догађај који као да је кристализовао његову мисао. Група студената из Франкфурта и шачица пољских националиста покушале су да упадну у стражарницу у Франкфурту. Овај пуч се, како се испоставило, завршио неуспешно, али је у Бихнеру изазвао ватрену реакцију.⁶⁾ Већ 5. априла писао је својој породици:

„... Моје је мишљење: ако у наше време ишта може помоћи, то је *сила*. (...) Младим људима се пребацује што се користе силом. Али зар код нас не влада

2) Хилтон, Јулиан, *Георј Буцхнер*, 1982, THE MACMILLAN PRESS LTD, стр. 6.

3) *Ибид*.

4) *Ибид*, стр. 7.

5) *Ибид*.

6) *Ибид*, стр. 8.

вечито стање насиља? Рођени смо и одрасли у тамници па више не примјећујемо да чучимо у рупи, окованих руку и ногу и зачепљених уста. Шта ви зовете законитим стањем? Закон који велику масу поданика једне државе претвара у стоку која кулучи да би задовољила неприродне потребе безначајне и покварене мањине? Али тај закон, који подупиру груба војна сила и глупа препређеност његових заступника, тај закон је вечито, грубо насиље над правом и здравим разумом, и ја ћу се речју и делом борити против њега где год будем могао.“⁷⁾

Бихнеров бес није био без разлога. Пре великих европских ратова крајем 18. и почетком 19. века, оно што данас познајемо као Немачку, била је чудна и разбуђена групација суверених државица, отприлике њих шест стотина, под именом Свето римско царство. Многе од њих и даље су биле организоване по средњовековном моделу, што је значило, на пример, да је сељаштво било третирано као приватна својина својих владара. Када су Наполеонове војске почистиле Европу, ова распадајућа организација је потпуно пропала, а на њеној територији Наполеон је оставио само тридесет осам држава, прекрајајући границе тако да направи административне јединице којима је лакше управљати. Наполеоновим кодексом промењене су многе правне праксе, наметнула се либералнија француска култура и, што је још важније, трачак демократије, колико год да је Наполеонов сопствени империјалистички стил потискивао демократске тенденције. Изненада је заслуга, а не рођење, постала пут до успеха, а та је чињеница имала пресудну улогу у каријери Бихнеровог оца.⁸⁾

Упркос Наполеоновом поразу, тридесет осам владара задржало је новостворене границе због сопственог интереса, као и већи део Кодекса. Изгубљен је једино демократски призив, а уместо њега израстао је,

7) Дринка Гојковић, *Георј Бихнер: целокућна дела*, приредила, превела и предговор написала Дринка Гојковић, Заједница Сремски Карловци, Сремски Карловци 1989, стр. 245.

8) Хилтон, *ој. цит.*, стр. 8.

снажније него икада, нови облик империјалистичког феудализма који је имао већину мана, а мало врлина Наполеонове администрације. Привилегије владајуће класе вратиле су се у још већим размерама. Овај процес рефеудализације одвијао се у Немачкој постепено, посредовањем аустријског канцелара, принца Метерниха. Метерних је увео 'систем' за контролу и искорењивање политичке опозиције: тајну полицију, цензуру штампе и агенте провокаторе. Репресија је, почевши од новооснованих прогресивних националистичких студентских група, уклонила и последње остатке слободног изражавања забранивши *Удружење независних издавача* и *Младе Немце*. Већина средњих слојева из којих је могла да настане опозиција потпуно је утихнула. Типичан међу њима био је Бихнеров отац, Ернст, који је своје одушевљење Наполеоном пренео на свог великог војводу и за то био добро награђен. Сасвим разумљиво, синовљево писмо га је забринуло и покушао је да га одврати од опасних вода радикализма. Међутим, након две године у Стразбуру, Бихнер је према статуту Хесенског универзитета морао да заврши студије на матичном универзитету, и вратио се у Гисен, управо у место одакле је планиран Франкфуртски пуч⁹⁾.

Стигавши у Гисен, у јесен 1833, Бихнер се разболео. Растанак од Мине, учмалост Гисена у односу на Стразбур и хладноћа коју је осећао према новим колегама довели су до психосоматске болести која није била неуобичајена међу писцима (Гете је имао сличан проблем), те је олакшање нашао у читању радикалних текстова и политици.¹⁰⁾ Рекао је Мини тог марта:

„(...) Проучавао сам историју Револуције. Осећао сам се као сможден ужасним фатализмом историје. У људској природи налазим страшну истовестност, у људским односима неумитну силу дату свима и никоме. Појединац – само пена на таласима, величина – пуки

9) Хилтон, *оп. цит.*, стр. 9, 10.

10) *Ибид.*, стр. 10.

случај, владавина генија – луткарска игра, смешно хрвање с гвозденим законом, спознати га оно је највише, савладати га – немогуће.“¹¹⁾

Овај одломак, као и даљи развој оваквих идеја у будућим Бухнеровим делима, показује изразиту сродност са размишљањем младог Карла Маркса, као што су многи истицали.¹²⁾ Али за разлику од Маркса, Бихнер није изгубио веру у појединца као носиоца борбе за друштвене промене, дајући му ону важност коју је Маркс придавао класи.

Бихнерово интересовање за политику убрзо га је увело у круг око радикалног пастора из Гисена, Лудвига Вајдига, који је, иако противник насиља, унапред знао за Франкфуртски пуч и био је под присмотром. Вајдиг је веровао да Божја воља одлучује и кораке и време за реформе са чиме се Бихнер, слободни мислилац, није слагао, тврдећи да људи треба да помогну сами себи и да не треба да усмере своје мисли на небо, већ на земљу. Стога је основао гисенски огранак *Друштва за људска права*, тајну организацију са којом се први пут сусрео у Стразбуру, а која је била посвећена борби за заједничко власништво. За разлику од стразбурских академица, Бихнерово *Друштво* је у своје редове радо примало радикалне шегрте и раднике, а из судских списа је познато да су активности *Друштва* узимали за озбиљно и његови чланови и представници власти.¹³⁾

Резултат ове политичке активности био је *Хесенски гласник*, састављен почетком 1834. уз помоћ статистичких података које је прикупио Вајдиг. Стилски, гласник је компромис између Бихнерових радикалних позива на акцију и Вајдигових умеренијих и хришћанских аргумената за једнакост и братство.¹⁴⁾ То је пропагандни текст намењен сељацима у Хесену са циљем да их охрабри и подстакне на побуну против со-

11) Гојковић, *оп. цит.*, стр. 250.

12) Хилтон, *оп. цит.*, стр. 10.

13) *Ибид.*, стр. 11, 12.

14) *Ибид.*, стр. 12.

Marie au J.

C'est un

an

il

a

t

George
Buchner

o S.

Balza

it qu'il n'a



Алексис Мустон: Георг Бихнер, (1833/34), скица

цијалних и економских неправди. Текст садржи статистичке податке и конкретне примере о дажбинама који јасно говоре о материјалној беди велике већине становништва Хесена у поређењу са богатством елитног становништва. *Хесенским гласником* Бихнер позива на политичке промене и социјалну револуцију, апострофирајући економску неједнакост као извор свих других друштвених дискриминација. Гласник је био дистрибуиран тајно због ризика од репресије, али неуспешно – није постигао своју политичку намену, а изазвао је и постепено хапшење великог броја чланова *Друштва*. Први је био ухапшен Бихнеров најближи пријатељ, Карл Минигерод, син тадашњег највишег званичника хесенског министарства правде, који је имао несрећу да поседује копије памфлета у тренутку када га је полиција ухватила. За Бихнера се знало да је на неки начин умешан, али је из неког разлога иследник задржао детаље за себе. Док је био на путу за Офенбах да упозори остале чланове, Бихнерове собе су претресене. Није ухапшен, али се суочава са озбиљним последицама свог политичког активизма. Враћа се у породичну кућу у Дармштат да би био под строгим надзором свог оца. Под родитељском присмотром, у некој врсти кућног притвора већ од јесени 1834, Бихнер је планирао ослобађање пријатеља из тамнице и куповину штампарске пресе како би наставио с објављивањем пропагандних летака. Ни једно ни друго му није пошло за руком¹⁵⁾.

За истрагу случаја био је задужен истражни судија Георги, кога је Бихнер први пут срео у Гисену. Георги је успео да сломи вољу Минигерода и Густава Клема који су преминули под мучењем у заточеништву, а касније је и Вајдига довео до самоубиства.¹⁶⁾ У овом периоду разочарења и страха за будућност, Бихнер пише своје прво драмско дело, *Данџоново смрћ*.

15) Гојковић, *ој. цит.*, стр. 24.

16) Хилтон, *ој. цит.*, стр. 13.

Иако нема коначног објашњења креативног налета који је започео *Данџоново смрћ*, четири фактора су се спојила у Бихнеровом уму на прелазу из 1834. у 1835: страх од хапшења и мучења, наклоност према Жоржу Дантону, хероју Француске револуције, потреба за новцем за бекство из Дармштата и изненадно лично искуство *фашизма историје* у лику Георгија и свог оца, који је заправо постао његов тамничар.¹⁷⁾ Иза свега овога крило се чисто разочарење због неуспеха *Гласника*. Бихнер се вероватно и прилично наивно надао да ће његов памфлет покренути масе на устанак, попут Дантоновог говорништва. Није било потребе да се стиди памфлета, али Хесен 1834. није био Париз 1789. године.¹⁸⁾

У писму које је послао Карлу Гуцкову¹⁹⁾ са готовим рукописом *Данџонове смрћи* стоји: „(...) Ако би Вас можда тон овог писма зачудио, помислите да ми лакше пада да у прџама просим, него да у фраку предајем писмено с молбом, а готово још лакше да с пиштољем у рукама викнем *la bourse ou la vie!* Него да дрхтавим уснама шапућем: Бог Вам платио!“²⁰⁾

Гуцков је приредио књижевно вече поводом рукописа и предао издавачу Заурлендеру²¹⁾, који је пристао да га објави, али уз корекције јер би првобитна верзија значила сигурно затварање његове штампарије. То би одузело много времена, а Бихнер је већ неколико пута био позиван на саслушање у вези са завером, те

17) *Ибид*, стр. 13.

18) *Ибид*.

19) Карл Гуцков – књижевник и критичар, један од главних представника опозиционог књижевног покрета „Млада Немачка“

20) Гојковић, *ој. цит.*, стр. 256.

21) Јохан Давид Заурлендер – либерални издавач у Франкфурту, један од ретких који су се за време Метернихове рестаурације усуђивали да објављују списе немачке књижевне опозиције; био је Гуцковљев издавач и издавач његових дневних новина *Феникс* који је имао програмски значај за књижевну опозицију. (Преузето из Гојковић, *ој. цит.*, стр. 294.)

он илегално, без пасоша, прелази у Француску. За њим бива расписана потерница.

Писмо породици открива како га је одлука о бекству узнемирила: „(...) Само су ме најургентнији разлози могли присилити да на овај начин напустим отаџбину и родитељску кућу... Могао сам се предати нашој политичкој инквизицији; нисам имао разлога да се бојим резултата истраге, али све разлоге да се бојим истраге саме. (...) Да сам остао, то време бих морао одседети у некој тамници у Фридбергу; кад би ме пустили, био бих телесно и душевно уништен. То ми је тако јасно стајало пред очима, био сам у то толико сигуран да сам одабрао велико зло добровољног изгнанства. Сада су ми руке и глава слободни. (...) Сад све лежи у мојим рукама. С највећом ревношћу посветићу се студијама медицинско-филозофских наука; на том пољу још је довољно простора да се пружи нешто ваљано, а наше време управо је створено да такву ствар призна. (...) Велико је олакшање ослободити се сталног потајног страха од хапшења и других прогона, који ме је у Дармштату непрестано мучио. (...)“²²⁾

Чини се да Бихнер није искрен када пише да нема разлога да се плаши исхода истраге, јер је он био главни покретач целе акције. Али, страх од хапшења и дубок осећај да је издао свог пријатеља пратили су га до смрти, а последње грозничаве фантазије биле су му пуне таквих мисли.

Данџонова смрт је уз многе корекције ипак објављена средином 1835., али ни уз Гуцкову блиставу критику, који је већ знао да је Бихнер изузетан писац, није имала велики успех у јавности.

У Стразбуру су његова два главна талента достигла веома продуктиван симбиотски однос, драмско писање је добило објективну прецизност медицинског истраживања, а медицинско истраживање је добило друштвену посвећеност и енергију драме.²³⁾

22) Гојковић, *ош. цит.*, стр. 256.

23) Хилтон, *ош. цит.*, стр. 16.

Резултати су били спектакуларни: у периоду од марта 1835. до октобра 1836. године, написао је *Ленца*, први нацрт *Војцек*, оба са снажном медицинском компонентом, и *Леонса и Лену*. Истовремено је наставио студије медицине и зоологије и докторирао са тезом *О нервном систему мрена*. Постао је доцент Универзитета у Цириху и одржао инаугурационо предавање *О нерви-ма лобање*. У међувремену је писао филозофске есеје и превео две драме Виктора Игоа.²⁴⁾ Убрзо након што се настанио у Цириху добио је вести које су га навеле да верује да је Минигероде мртав. Његова реакција, како показује његово писмо, била је тешка озлојеђеност: „Минирегоде је мртав, пишу ми, што значи да је три године био на смрт мучен. Три године! Крвави Французи убијали су човека за свега неколико сати – пресуда, и одмах затим гиљотина! Али, три године! Како је хумана наша влада, не може да поднесе крв. И тако, унутра седи још око четрдесет људи и то није никаква анархија, него поредак и право, и господа се узрујају кад помисле на анархичну Швајцарску!“²⁵⁾

Искуство у Цириху појачало је Бихнеров бес и разочарење – тамо је увидео како је могуће да постоји облик власти којим може да се реши проблем глади целог народа и како је могуће обезбедити адекватну социјалну помоћ за целокупну популацију, а у његовом Хесену се на томе ништа не ради.²⁶⁾ У писму породици 20. новембра 1836. из Цириха он пише: „Овде улицама не марширају војници, чиновници-приправници и труле државне слуге, и човек не рескира да падне под точкове неке племићке кочије; уместо тога, на све стране здрав, снажан народ и, за мало новца, једноставна, добра републиканска влада која се одржава порезом од имовине, једном врстом пореза коју би код нас изнели на глас као врхунац анархије“.²⁷⁾

24) *Ибид.*

25) Гојковић, *ош. цит.*, стр. 265.

26) Хилтон, *ош. цит.*, стр. 18.

27) Гојковић, *ош. цит.*, стр. 265.

Активистички, интелектуални, научни и креативни налет заустављен је те зиме када се заразио вирусом тифуса. Још у то време тифус је врло ретко био фаталан за младог и здравог човека. Али не и за Бихнера. У недељу, 17. фебруара 1837. године Георг Бихнер умире у свом дому у Цириху не напунивши ни двадесет четири године живота.

С обзиром да смо успели да докажемо нашу хипотезу да Георг Бихнер, упркос генерацијском јазу са представницима модерних драматичара који у свом раду артикулишу побуну, поседује основне карактеристике драмског уметника револта које наводи Брустајн, у предстојећем делу рада бавићемо се његовом драмом *Војцек* и тежићемо да докажемо хипотезу да се у тој драми проналазе елементи социјалног и егзистенцијалног револта.

2.1.1 ВОЈЦЕК

Трећег јуна 1821. године, на прагу своје куће у Лајпцигу, убијена је четрдесетшестогодишња удовица Кристијана Вуст. Из љубоморе ју је са седам убода у врат усмртио њен љубавник, власуљар и војник, Јохан Кристијан Војцек, стар четрдесет једну годину. Непосредно након извршеног злочина Војцек је ухапшен. Његово понашање „није било сасвим нормално“, те је суд затражио од судског медицинског саветника, Др Кларуса, да прегледа затвореника и да утврди његово психичко стање. Др Кларус се сложио са тврдњом да овај човек показује необично понашање, али га је приписао његовом лошем начину живота и одбацио могућност ограничене кривице услед менталне нестабилности. Казна за овај злочин била је јавно погубљење које бива одгођено због тога што је суд добио још једну изјаву којом се тврди да Војцек јесте психички поремећен. Након тога, Др Кларус даје још једно саопштење након чега Јохан Кристијан Војцек ипак бива јавно погубљен 27. августа 1824. у Лајпцигу.²⁸⁾

28) Хилтон, *ој. цит.*, стр. 113.

Случај овог злочина био је објављен и у стручном медицинском часопису, чији је сарадник и претплатник био Бихнеров отац. Узимајући у обзир ово, као и чињеницу да је сам злочин привукао велику пажњу јавности, а поготово стручне јавности, не би била велика грешка претпоставити да је и Бихнерова заинтересованост била дубоко побуђена, тим пре што се вероватно у породици Бихнер о овом случају расправљало. Питање менталног здравља било је у то време табу тема. Психичке болести још увек су нашироко биле тумачене као „демонска посла“, а јавност и судство нису били спремни да их уваже за олакшавајућу околност.

Сматра се да Бихнер, користећи доступну документарну грађу за овај случај и злочина и казне, почиње да ради на рукописима *Војцека* између пролећа и зиме 1836. године. Преминуо је не довршивши ово дело, а за собом је оставио четири верзије рукописа, од којих су сви фрагментарног карактера. Међутим, не искључује се потпуно могућност да је финална верзија драме написана, али да је изгубљена, као што је била судбина Бихнеровог дневника. Распоред сцена, као и питање краја, остаје неразјашњено.

Кроз историју, велики број аутора покушао је да састави *Војцека* тако да представља смисаону целину која би уједно била прилагођена и за извођење на позоришној сцени. Прва верзија *Војцека* која је изведена на сцени била је адаптација немачког писца и уредника Карла Емила Францоса који је објавио делимично завршену верзију драме 1879. под називом *Wozzeck*. Његова верзија није била доследна оригиналним рукописима; интервенисао је на оригиналном тексту попуњавајући постојеће празнине како би је драматуршки уједначио, а тиме је знатно нарушио аутентичност драме. Упркос томе, његова верзија допринела је да *Војцек* постане познат широј позоришној публици. Вернер Леман је 1967. године објавио верзију *Војцека* са много више пажње према оригиналним Бихнеровим рукописима; реконструисана је у највећој могућој мери веродостојно, без додатних креативних интервенција. Ова верзија

се и данас сматра најадекватнијом, те ћемо се у анализи елемената социјалног и егзистенцијалног револта у овом драмском делу позивати на њу.

Но, пре него што се упустимо у дубинску анализу револта који се проналази у овом делу, важно је да напоменемо да драма *Војцек* представља искорак у драмској књижевности на више нивоа. Пре свега, она је један од првих примера фрагментарне драматургије. Уместо линеарног наратива, састоји се од кратких, интензивних и неповезаних сцена које заједно креирају мозаик психолошких и социјалних аспеката Војцековог живота. Фоклер Клоц овакву форму драмског дела назива „отвореном формом“; то је форма драме у којој је „јединство драме разбијено.“²⁹⁾ Оваква епизодна структура омогућава флексибилност у интерпретацији и извођењу ове драме, а сцене, као и њихов садржај, нуде неограничене могућности комбиновања.

Поред фрагментарности, Војцек „несумњиво представља први лик пролетера на позоришној сцени“³⁰⁾. Доминантни драмски ликови, карактеристични за овај период, углавном су били из високих друштвених слојева, аристократе или барем богати трговци. То су били романтичарски хероји, који су се борили за уз-

29) Клоц, Фолкер, *Заишворена и отворена форма у драми*, Лапис, Београд, 1995, стр. 82.

30) Дивињо, *ош. циш*, стр. 574.

вишене идеале части и љубави, потпуно изоловани од стварних друштвених проблема. Чак и када су драмска дела укључивала присуство ликова нижих социјалних слојева, они су били приказивани као једнодимензионалне комичне фигуре. Насупрот томе, Војцек, главни лик истоименог дела, представља измрцвареног човека са друштвене маргине који се суочава са сиромаштвом, експлоатацијом и менталном болешћу. Он ни по чему није херој; он је понижен, убог и усамљен антихерој. Бихнер је оваквим поступком поставио темеље за приказивање социјално маргинализованих ликова на позоришној сцени и утабао је пут реализма, натуралистима и каснијим модернистичким ауторима.

Ова драма је поред специфичности везаних за форму и ликове, карактеристична и по својој документарној грађи. Бихнер је један од првих аутора који користи аутентична документа као инспирацију за свој рад. *Војцек* није његово једино дело инспирисано стварним догађајем, претходиле су му новела *Лени* и драма *Даншинова смрт*. Инспирација коју Бихнер црпи из реалних и конкретних догађаја у друштву јединствена је за то време. Дринка Гојковић наводи да се Бихнер користи документарном грађом из „сасвим једноставног разлога: да би књижевност приближио животу“.³¹⁾

31) Гојковић, *ош. циш*, стр. 12.

Пише > Светислав Јованов

Лет по дубоком орању

Јунак, судбина и сукоб у класичној комедији (4)

Матрица радње класичне европске комедије, која се може дефинисати као сукоб (историјски условљеног) типа комичког јунака и актуелног вида комичког универзалног поретка (судбине) показује током раздобља барока и романтизма симптоме значајних жанровских промена. Битну особину ових промена представља даља релативизација обају помених чинилаца комичког сукоба посредством типолошких преображаја, а њихови репрезентативни примери се могу наћи у драмским опусима Хајнриха фон Клајста и Карла Голдонија.

Разбијени крчај: Алазонски преображај

Радња комедије Хајнриха фон Клајста *Разбијени крчај* (*Der zerbrochene Krug*, 1808) заснива се на урнебесном и ефектном судском процесу, којег многи тумачи сматрају и за једну врсту комичке инверзије трагичне приче о (Софокловом) Едипу. Повод за заплет, који се збива пре почетка комада у миљеу идиличног, припростога и забаченог градића Хујзума, и који у својој тужби излаже госпа Марта Рул, је следећи: она тужи Рупрехта, вереника своје ћерке Еве, да јој је разбио драгоцени крчаг током ноћног упада у Евину собу, а којом приликом је други удварач, са којим је

Ева затечена, упркос Рупрехтовим бубоцима, умакао непрепознат под окриљем мрака. Будући да је анонимни удварач сам постарији сеоски судија Адам – који је тражио од Еве „сексуалне услуге“ уцењујући је измишљеном опасношћу Рупрехтове мобилизације у прекоморске ратове – процес се одвија у знаку троструке јунакове тежње. Адам, прво, мора да води истрагу тако што ће некако убедити Еву да не открије његову улогу у инциденту; друго, да кривицу за ломљење крчага припише Рупрехту; најзад, да сакрије своје накарадно вођење процеса (као и правничко незнање из којег оно проистиче), пред судским саветником Валтером, који је управо приспео из Утрехта у инспекцију. Наравно, логика идентификације доказа, деловање саучесника љубавничког пара Ева-Рупрехт, као и недоследност и неспособност самог Адама, доводе постепено и неумитно до краха свих трију јунакових тежњи.

Судећи по Адамовим особинама и ситуацији у којој га затичемо, на почетку радње се сусрећемо са подтипом „алазонске“ функције, строгим оцем (*senex iratus*), који се већ у Молијеровим комедијама јавља као антагониста, или средишњи лик „комедије карактера“. На општем плану радње, он настоји да сакрије сопствену кривицу помоћу различитих видова техни-



Из представе **Разбијени крчаг**, 2024, Theater an der Ruhr, фото: Франциска Гетцен

ке одлагања: покушаја да чашћавањем одврати Валтера од присуства суђењу, збуњивањем сведока, и слично. Међутим, већ се у раним фазама заплета показује да типолошка позиција Клајстовог „строгог оца“ није нимало чврсто дефинисана, као што сведочи његово правдање ране на глави (задобијене у ноћном бекству из Евине собе) пред писарем Лихтом:

„АДАМ

Кад равнотежу изгубих, па као
Дављеник стадох грабит око себе,
Шчепав чакшире, те које сам синоћ
Мокре обесио о мотку од пећи,

Зграбим их знате, и мислим, будала,
Да се придржим за њих, али појас
Откиде се; па појас, ја и оне,
Заједно, главачке, те распалих
Челенком о пећ...”

Овакво фантастично-апсурдно претеривање несумњиво пре припада арсеналу другог најпознатијег алазонског типа, „хвалисавог војника“ (*miles gloriosus*), али код Клајста је то у овом случају само прва фаза типолошког преображаја. Након што нијансира понашање „строгог старца“ знацима мана неуредности и прождрљивости (судска регистратура му служи првен-

ствено као остава за храну) као нижим манифестацијама Ероса, Адам нас – у за њега кризном тренутку уочи Рупрехтовог сведочења – суочава са још видљивијим функцијским искоракком. Његово прекореване присутних, привидно усмерено на смириване и заштиту Еве, представља смесу прикривене инструкције и злослутно-лакрдияшке претње самој девојци:

„АДАМ

Када девојка мало себи дође,
Када се мирно сети шта је било,
– Ја кажем б и л о, и шта, ако она
Не рекне како треба, бити може...

Исказана двосмисленост указује, у ствари, на појаву типолошки крајње хибридног исказа – комбинације лукавства које одликује *слућу-иниријанша*, дакле подтип „еирона“ и заигране лакомислености, једне од битних одлика *лакрдияша* (*botolochos*) – треће главне типолошке функције, према Нортропу Фрају. За коначно прелажене Адама на позицију лакрдияша пресудна су два елемента. На први, пробуђене сумње саветника Валтера у природу судијиних рана, Адам одговара антологијски ирационалном здравицом:

„АДАМ

Један је Господ; два је хаос црни;
А три је свет. Тричаше само вреде.“

Што се тиче другог – момента када се сведочење сусетке Бригите о неједнаком трагу до Адамове куће (рана задобијена на нози у ноћном бекству) спаја са проналаском судијине власуље – Клајстов антагонист на њега реагује апсурдном напоменом о костимирању ђавола. Из овако урнебесно конципираног расплета произилази и нека врста отвореног краја: док Ева добија Валтерово уверавање да је Рупрехтова мобилизација била само судијина обмана, Адаму, уместо извесне казне, следи неодређено време испаштања, које симболизује и извештај о његовом завршном „бекству по зимском орању.“

Типолошки преображај Адамовог лика дуж осе „строги старац – хвалисави војник – лукави роб – лакрдияш“ нису за Клајста саме себи циљ, већ стратегија која омогућава да се, као јединствена варијанта принципа (комичког) субјекта уобличи и *Ерос као шошалишеи чулнои*: Адам је прождрљивац, незналица, развратник, лажов – али уза све то и врста *забављача*. Тежњи која покреће комичког (анти)јунака, Клајст, међутим не супротставља, како формални аспект расплета можда сугерише, универзални поредак у виду Закона – па чак ни Реда. Три момента говоре у прилог томе: недефинисаност Адамове казне, Мартина решеност да потражи на вишем суду правду за свој разбијени крчаг (упркос његовој обелодањеној безначајности) и, најзад, природа Валтеровог уверавања Еве. Наиме, након што сведочимо како саветник, након тврдње да је спис о мобилизацији Адамов фалсификат, свој став поткрепљује изјавом

„Част ми!

И за доказ тога: ја ћу откупити

Рупрехта ако би било то што кажеш!“

Стичемо утисак, како напомиње Кетрин Пал, „да саветник Валтер такође обманује Еву – наиме, да не постоји виша судска инстанца којој се можемо обратити ако наиђемо на тешкоће са нижом“¹⁾. Другим речима, свака мана, опсесија или лудост, било да је реч о „омашки безданог незнања“²⁾, или о злонамерној манипулацији, представља крајње релативизован преступ у односу на такође крајње релативизовану *комичку судбину као (судску?) Форму*. Свет је, по Клајсту, збрка која се може само до извесне мере размрсити, али никада потпуно отклонити.

1) Kathrin Pal, „What a Mess“, Modern Language Notes, Vol 130, No. 3, German Issue, April 2015, pp. 528–553.

2) Ерих Шмит, према: Бошко Петровић, „Поговор“, у: Хајнрих фон Клајст, *Разбијени крчаи, (весела итра)*, Матица српска, Нови Сад 1951, 150.

IV

ФЕСТИВАЛИ

Сцена

70. Стеријино позорје

Где смо пошли и докле смо стигли?

Критичари: Дивна Стојанов, Андреј Чањи, Бора Матић и Александар Милосављевић, разговарају о 70. Стеријиним позорјима

АЛЕКСАНДАР МИЛОСАВЉЕВИЋ: Када говоримо о представама, па тако и фестивалима, можемо поћи од питања да ли представа или фестивал указује на време и простор у којем се налазимо. Не мислим само на друштвени контекст, већ и позоришни: да ли кроз режију представе, или у овом случају режију фестивала – а то је селекција – видимо став селекторке према простору у којем функционише позориште? Да ли препознајемо различите тенденције у позоришту? Речју, да ли препознајемо став селекције према театру и свету? Нисам препознао овакву врсту става. Ни прошлогодишњи фестивал такође није имао јасну физиономију, али је имао три или четири добре представе, па је зато било мање приметно и важно да ли препознајемо ставове селекције. Ове године није било те три или четири добре представе.

БОРИСАВ МАТИЋ: Ја мислим да Стеријино позорје свакако означава тренутак у у којем се налазимо. А пре него што говоримо о самом концепту селекције, рекао бих да оно означава и стање позоришне сцене,

конкретно позицију домаћег драмског текста. И ове године видимо да је настављен низ у којем има веома мало представа заснованих на новом домаћем тексту. Чини ми се да је ове године, у целокупној домаћој продукцији, било можда петнаестак нових текстова, а од тога су само два ушла у селекцију. То нас доводи у незгодну ситуацију за цело позориште, али и за домаће ауторе, јер су само две представе биле у конкуренцији за награду за нови домаћи текст.

Срећом, обе те представе – *Језик коњачке*, по тексту Ивана Ергића и Филипа Грујића из ЗКМ-а, и *Изузећи* по тексту Ђорђа Петровића из Народног позоришта Сомбор – биле су две најбоље представе овогодишњег Стеријиног позорја. *Језик коњачке*, интелегентан и промишљен текст, заслужено је добио Стеријину награду за драмски текст. Али у сваком случају, ова ситуација представља кризу савременог домаћег текста која траје већ годинама.

АМ: Можемо да разговарамо и о ширем контексту. Да ли говоримо о кризи савременог домаћег драмског



текста или говоримо о томе да тај текст није адекватно присутан у репертоарима наших позоришта?

БМ: Ја мислим да није „или-или“, него су оба фактора присутна. Са једне стране имамо мању продукцију новог текста – за разлику од неке претходне генерације списатељица као што су Маја Пелевић, Тања Шљивар, Биљана Србљановић, Милена Марковић – данас ретко који драмски писац има континуитет. Тијана Грумић је можда једна од ретких која има какав-такав континуитет, док је код већине осталих тај континуитет климав, благо речено.

Све је то повезано са условима у којима радимо: драмски писци морају да се баве многим другим делатностима да би уопште преживели. Позоришта

и институције генерално мало улажу у савремени драмски текст и његов развој. Немамо резиденције, немамо радионице, имамо тек два конкурса за нови текст – један од њих је управо конкурс Стеријиног позорја.

Ја зато не кривим толико драмске писце, већ систем у ком радимо. Али кривим позоришта која више бирају класике или драматизације прозе, уместо да постављају нове текстове. Разумем да је за њих ризик инсценирање новог, нарочито младог драмског писца, али без ризика нема напретка домаћег позоришта. На шта ће личити позоришна реалност кроз неколико деценија ако позоришта из свог конформизма сада престану са продукцијом новог текста?

ДИВНА СТОЈАНОВ: Додала бих да не можемо очекивати да се створи нови драмски аутор/ауторка, ако не постоје прилике за рад. Могућност за рад и то релативно непрекидан, услов је за континуитет што је пресудно за формирање драмског писца/писатељице.

АНДРЕЈ ЧАЊИ: Што се тиче ове селекције, мени се чини да је она одговарала Стеријином позорју као фестивалу домаћег списатељства као и да је препознала одређене тенденције у нашем, или боље нашим, регионалним, позориштима. Имали смо прилике да видимо равноправну заступљеност и афирмацију различитих текстуалних предлога: два драмска класика – *Свети Георгије убија аждаху* Душана Ковачевића и *Народни посланик* Бранислава Нушића; три драматизације романа – *Београдска шрилоџија* Горана Марковића, *Искуљење* Бранимира Шћепановића и *Нико није заборављен и ништа се не сећамо* Мирјане Дрљевић; те два савремена драмска текста – *Изузећи* Ђорђа Петровића и *Језик коначке* Филипа Грујића и Ивана Ергића; као и два ауторска редитељска пројекта где текст настаје у процесу рада са глумцима, као што су *Наличје* Бориса Лијешевића и *Српској омладини, Димитрије Туцовић* Златка Паковића.

Чини ми се да је у том пласману четири врсте текстуалних основа, Ана Тасић направила промишљен избор јер се увиђа формална и тематска заокруженост. Као могућу тематску потку препознала је прожимање фактуалног и фикционалног, историје и приче што је она насловила *Стварање историје/Мењање будућности*. Кроз те две перспективе можемо препознати концепт селекције.

АМ: Али не мислиш да је то прилично формално?

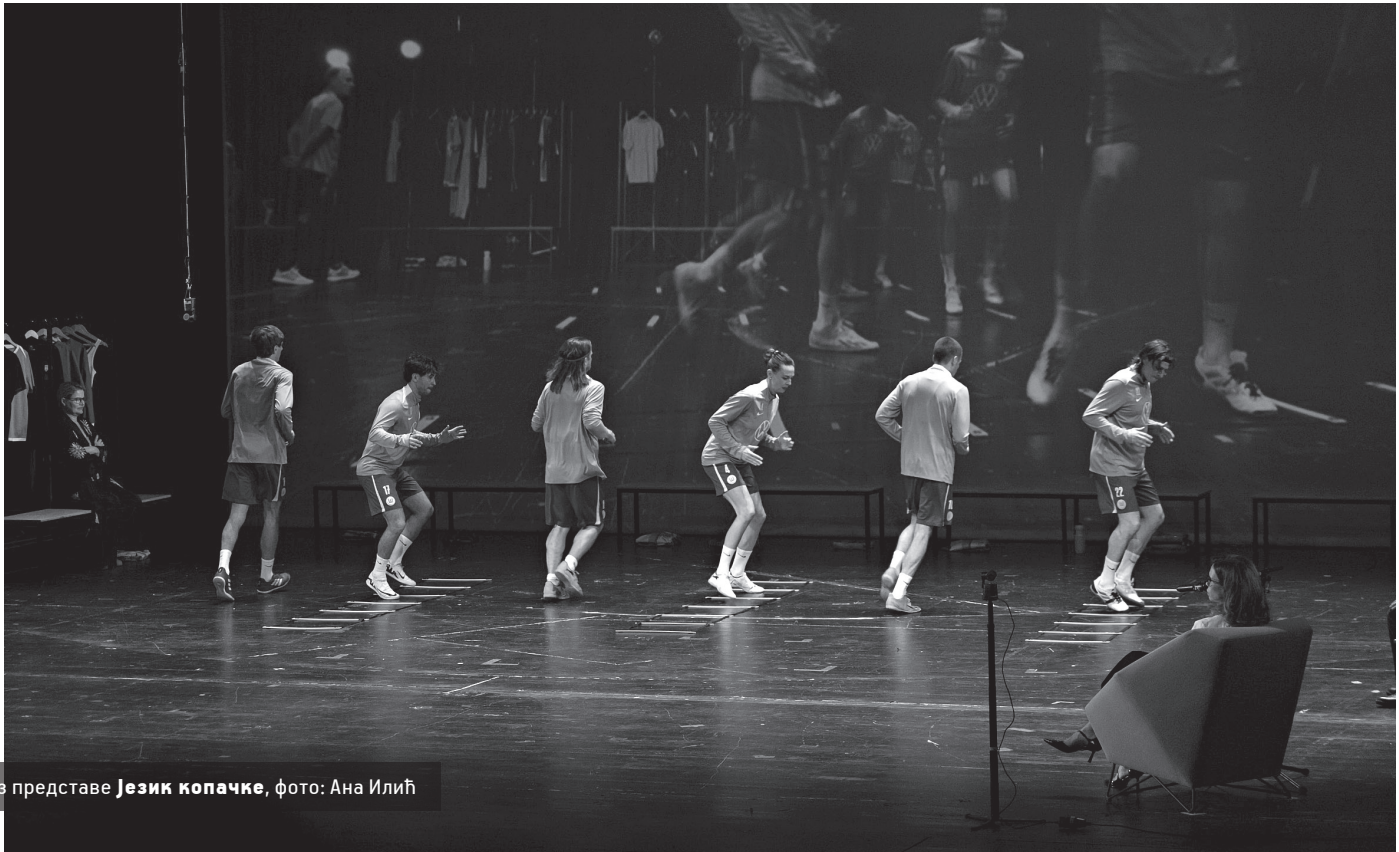
АЧ: То јесте формално, али не видим да то нужно мора бити лоше. Јер ми смо сада у незавидној позицији да спекулишемо како је било прилике да се остави ауторски печат над селекцијом и подузме некакав храбри искорак у прављењу једногодишњег позоришног пресека. Ми у таквој прилици нисмо били. Бирати за Стеријино позорје је у том смислу приви-

легована делатност, јер се сагледавају све продукције које су остварене на основи домаћег писања у периоду једног селекционог циклуса.

АМ: Пре почетка фестивала не коментаришем селекцију јер нисам видео све представе, но после фестивала имам комплетну или барем бољу слику. Сигурно је Ана Тасић гледала више представа од мене, али већ на основу макар мало ширег узорка који имам, мислим да су на Позорју ове године недостајале неке представе које су се могле уклопити у ову, назовимо је, формалну целовитост коју си ти с правом приметио. Али нису. Између осталог реферишем на представу коју је Југ Ђорђевић радио са Тијаном Грумић у Врању. Тема је 1948, као и код Горана, али мислим да је она по свим својим уметничким квалитетима неправедно заобиђена у овој селекцији.

БМ: Морам да истакнем једну ствар, и то не само за ову годину него и за претходне, када је, рецимо, Миливоје Млађеновић био селектор. Велики је проблем што је независна сцена континуирано искључена из селекције. Колико знам, не постоје никакви формални критеријуми који то прописују. И ранијих година било је изузетно квалитетних представа са независне сцене које нису ушле у селекцију. Ове године то је случај са представом *Све добре барбике* у Хартефактовој продукцији – драматизација романа Катарине Митровић, коју је режирао Ђорђе Нешовић. Разумем да би у организационом смислу довођење једне такве представе, која се игра пред 50 људи, било компликовано, јер је ово велики фестивал на који долазе стотине људи. Али када је та представа боља од већине у селекцији, мислим да разлози за њено укључивање морају да надјачају организационе потешкоће. Време је да се после више година квалитетне представе са независне сцене укључе у главни програм Стеријиног позорја.

ДС: Независна сцена је била присутна на Позорју 2020. и 2021. године, за време селекције Светислава Јованова, када је постојао оф програм *Друја сцена*. Тада смо имали прилику да гледамо представу *Као да крај*



Из представе **Језик копачке**, фото: Ана Илић

није ни сасвим близу Маје Пелевић у режији Николе Завишића која се играла током целог трајања фестивала, чини ми се неколико пута дневно јер је свакој изведби могло да присуствује свега петоро људи. Наводим овај пример као доказ да је Фестивал раније превазилазио поменуте организационе препреке. То што је представа рађена за малобројну публику не значи да не заслужује ширу видљивост. Овом приликом бих позвала будуће селекторе да размисле о враћању селекције *Друџа сцена* на којој би своје место нашле представе и ауторски пројекти који поседују другачији приступ позоришном изразу, како на плану представљања, тако и на плану артикулације значења.

Враћам се на питање од ког смо кренули – да ли овогодишња селекција Стеријиног позорја прати савремени друштвени тренутак? Мислим да је покушано да се тај тренутак испрати, али по мом мишљењу то је урађено неспретно. Стиче се утисак да су одређене представе у селекцији не због свог квалитета или естетике, већ због теме која се баве актуелним проблемима. Стварност се мења брже него што позориште може да одговори. Већ сада, са малим временским отклоном, ствари изгледају другачије него у тренутку када је фестивал трајао, а камоли када су селековане представе. Зато мислим да није било нужно по сваку цену пратити друштвени тренутак јер су



Из представе **Изузети**, фото: Ана Илић

представе тако упале у бављење дневном политиком. Позориште се свакако друштвом бави на посредан начин. Највише се та неспретности о којој говорим види у представи Златка Паковића *Српској омладини*, *Димитре Туцаковић* која је покушала да ухвати друштвену стварност, али на насилан и нефункционалан начин. Што се тиче тематског оквира Позорја, слажем се са Андрејем – могло је да се учита одређено језгро и да се селекција посматра као пресек онога што се на сцени дешава. Жао ми је што одређене представе, настале по домаћем тексту у институционалним позориштима, нису ушле у селекцију. На пример, *Неки важан чо-*

век Жељка Хубача. Важно је да се чује домаћи текст, а овде се то жртвовало у корист представа које су се бавиле актуелним и политичким питањима, а слабијег су квалитета.

АМ: Заоштрићу оно што је Бора рекао – можемо ли уопште очекивати да нам било који фестивал, а посебно Стеријино позорје, пружи комплетну слику домаћег позоришта ако изbacимо независну сцену и унутрашњост? Тиме добијамо само повлађивање ономе што је „мејнстрим продукција“. Јер, шта нам значи фестивал ако приказује улепшану слику домаћег театра.

АЧ: Мој је утисак да на том плану влада једна врста конвенционалности где се као релевантан материјал за значајан фестивал препознају само велике позоришне продукције и заступљени аутори. Када сам говорио о концепту на уму сам пре свега имао критеријум заступљености различитих врста текстуалних предлогака и тематско јединство. Уколико као релевантан уведемо и критеријум типа продукције, а то сматрам корисним, чак нужним, апсолутно сам сагласан да је ово — као и многа издања Позорја уназад — заказало. Један огроман сегмент позоришне продукције која код нас постоји заиста је искључен.

То је усуд великог позоришног фестивала. Неоправдано очекивање је да на њему треба да се види само позамашни продуцентски захват, а следствено томе скромније независне и камерне продукције нису пожељне. Јер значајан продуцентски улог није нужно гарант доброг естетског резултата (што никако не значи да треба романтизовати скромне услове рада или им *a priori* придавати оцену високог уметничког домета). Ми можемо да упоредимо представу као што је *Свети Георгије убива аждаху* са *Све добре барбике* у продукцији Хартефакта. Било би врло занимљиво видети да се на једном фестивалу као што је Стеријино позорје суоче две такве представе. То је не само легитиман, већ и користан компаративни потенцијал који се може остварити.

АМ: Сећам се селекције Бошка Милина. Она је била радикална јер је бескомпромисно афирмисао савремену домаћу драму. Хоћете савремени текст? Ево вам га! Свесно је позвао и слабије представе да би подржао ту интенцију Позорја које се у том тренутку преломило и акценат ставило на домаћу драму. Та селекција није била добра, али сам разумео шта је селектор хтео да нам каже. У поређењу са селекцијама на последња два, три Позорја, Бошков избор је барем био јасан.

БМ: Па ево, ја мислим да долазимо до корена проблема овог фестивала и одлуке којом је Стеријино позорје себи пуцало у ноге, а то је управо та 2017.

година, када је концепција Стеријиног позорја враћена на фестивал домаћег текста, са фестивала домаћег позоришта.

АЧ: С тим да треба додати једну фусноту. Домаћи текст у Југославији и домаћи текст у Србији, подразумева сасвим другачији корпус „домаћег текста“ на основу ког се могу бирати представе.

АМ: Знам, али домаћи текст је у смислу ове врсте контекста проблематичан још од 90-их година.

АЧ: Знам, али хоћу да кажем да је пре 90-их тај корпус био много већи, па је концепт заснован на домаћем драмском тексту имао више смисла. А узорак је са распадом те федерације смањен колико само пута...? Мени је зато концепт који је увео Иван Меденица имао много више смисла јер је постојао двоструки критеријум: афирмација и домаћег текста, али и њено поређење са целокупном позоришном продукцијом у земљи.

ДС: Разумем племенитост идеје да се само домаће драме нађу на Фестивалу. Циљ је, верујем, био да се подстакне продукција, да се утиче на директоре драма и управе позоришта да се поставља домаћи текст. Редитељи имају мотивацију да поставе домаћу драму како би дошли на најзначајнији национални фестивал. Међутим, то се није ипак десило.

БМ: То се апсолутно није десило. Док је Позорје било фестивал домаћег позоришта, колико ја знам, постојало је правило да морају да учествују бар три представе засноване на новом тексту. Ми сада, са концептом фестивала домаћег текста, често имамо ситуацију, попут ове године, да само две представе засноване на новом тексту учествују. Дакле, ако је враћање на концепцију фестивала националног теста био један експеримент којим би се подстакла продукција представа заснованих на домаћим тексту, то није успело. Мислим да је Стеријино позорје већ себе доста ограничило тим концептом и да просто нема луксуз да себе ограничава и на друге начине, рецимо искључивањем независне сцене. Што се тиче позоришта из ма-

њих градова, не могу да коментаришем, јер од дела представа из те категорије које сам погледао, не видим адекватне за селекцију, али има много представа које нисам погледао.

Међутим, морам да истакнем да је сасвим неочекивано тај концепт фестивала домаће драме произвео једну позитивну нуспојаву – Стеријино позорје је поново, колико год то контрадикторно звучало, југословенски фестивал. Ово је већ друга година заредом да представе из иностранства добијају награду за најбољи текст. Прошле године је то био *Кишни дан у Гурлици* из Словеније, а ове године *Језик коњачке* из Хрватске. То заправо показује да се наша национална култура не налази ни у каквом вакууму, већ да је она нераскидива од осталих култура које се налазе у постјугословенској регији. И, наравно, да то и даље јесте фестивал српског текста, али он свакако сведочи о томе колико смо заправо ми испреплетани и колико зависимо од међусобне сарадње.

АЧ: Сада бих ствар додатно закомликовао и укључио још један корпус представа. С правом смо издвојили скрајнутост независне сцене као и представе из унутрашњости. Неопходно је нагласити да су представе за децу и младе, које су у претходној деценији, колико ја пратим позориште, заиста досегле изванредне уметничке висине. Поврх свега, многе од тих представа нису пријемчиве искључиво младој публици. Рекао бих да је њихова скрајнутост такође последица једне прећутне конвенционалности, односно предрасуде да је позориште за децу и младе инфериорно у односу на оно које се прави за одраслу публику.

Увео бих сада други пар рукава. У селекцији смо гледали девет представа из једног специфичног корпуса какав смо описали. Од тога издвајам две као заиста добре: *Језик и коњачке* и *Изузејши*. Слажем се са Бором да смо видели доста лоших редитељских остварења. Моје реторичко питање гласи: ако се прошири тај базен из ког захватамо продукције, да ли нам то гарантује да ћемо гледати заиста добре представе на Стеријиним позорју? Ево отимам за тренутак Сашину

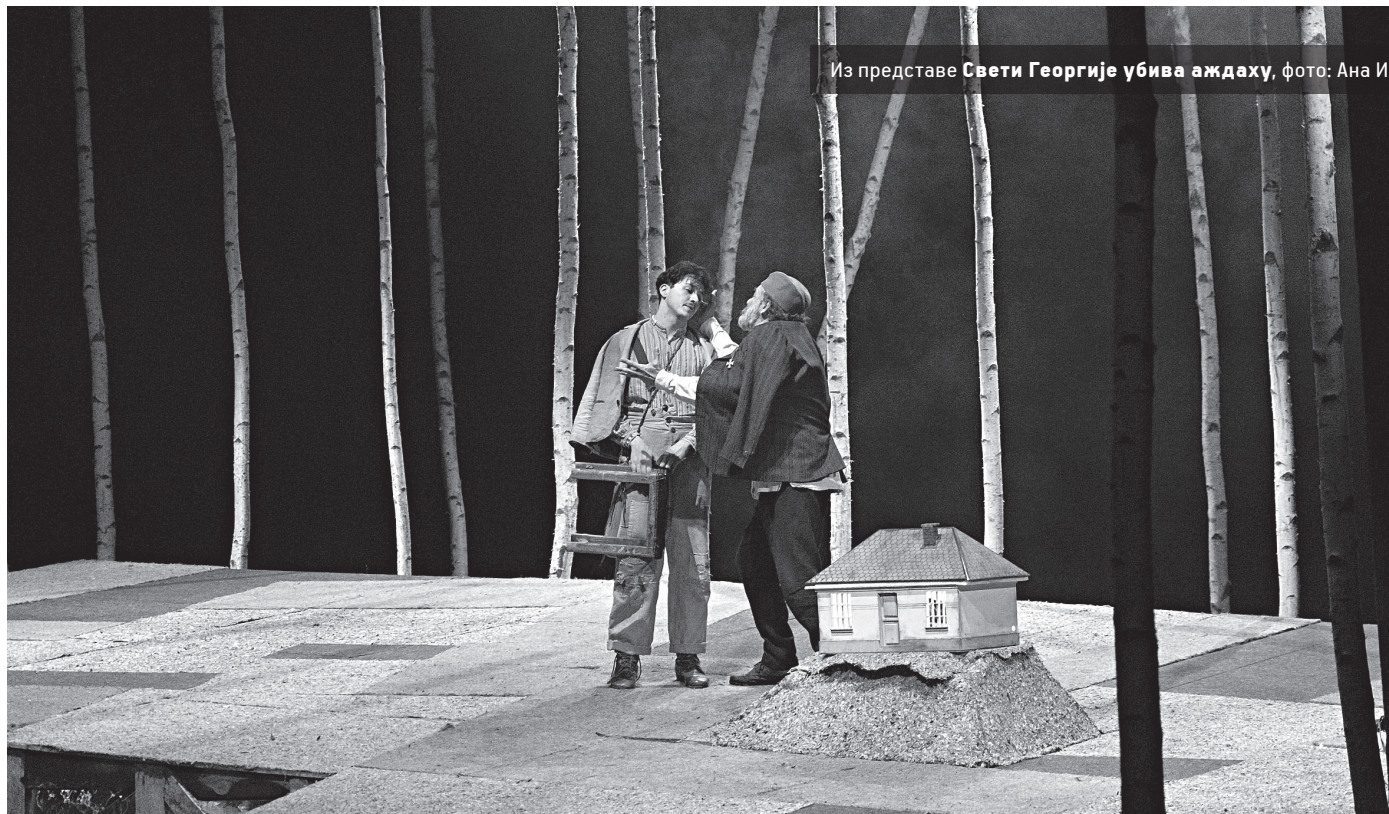
улогу модератора те сад још проширујем причу и постављам нереторичко питање од милион долара: због чега имамо једну инфлацију просечних или лоших представа на нашим сценама?

АМ: Одмах ти могу одговорити зашто код нас има толико лоших представа, и ту користим искуство продуцента: просто зато што представе у нашем позоришту настају на фабричкој траци. Зато што редитељи немају на диспозицији глумце у оном капацитету који је неопходан да се направи нормална представа. И то је овде тако већ дуже од десет година. Постоји, такође, неписано правило да се представе за децу не пријављују за селекцију, а има таквих представа које су заслужиле и по тексту, глуми и режији, сценографији... да дођу на Позорје.

На правилу да Позорје мора да има најмање три праизведбе домаћег савременог текста инсистирао је тадашњи председник Уметничког савета Позорја, Дејан Мијач. Био сам му опонент тврдећи да толико инсцениција домаће савремене драме напосто овде нема, па и ако се догоде, проблем је колико њих је уистину добро за Позорје. Селектор Позорја има, међутим, могућност да позове и не баш добру представу ако је свестан да је текст добар.

Таквом селекторском потезу неће замерити ни жири, ако је иоле нормалан, већ ће разумети да је добио прилику да награди текст. Селектор чак може да позове недовољно ваљану представу и позове је због добре глуме.

БМ: Ја бих се вратио на ово што сте, Саша, поменили, да се код нас ради као на покретној траци и искористио бих прилику да прогурам своју марксистичку агенду, то јест анализу. Ја бих рекао да оно што се нама данас дешава на културној сцени, је отуђење од рада, какво је Маркс описивао. Тај процес можемо да приметимо код писаца, глумаца, редитеља и свих осталих који учествују у продукцији ТВ серија, која је једна машина са јединим циљем профита, будући да велики број продукцијских кућа уопште не жели да направи нешто квалитетно. И онда, наравно, писци и глумци



Из представе **Свети Георгије убива аждаху**, фото: Ана Илић

раде на тим ТВ серијама, јер могу да зараде за живот, иако су свесни да ту неће остварити своје уметничке потенцијале. Они такође постају мање доступни за рад у позоришту, јер је ту мања зарада, те се представе раде са све краћим роковима и уз компликоване распореде услед заузећа глумаца.

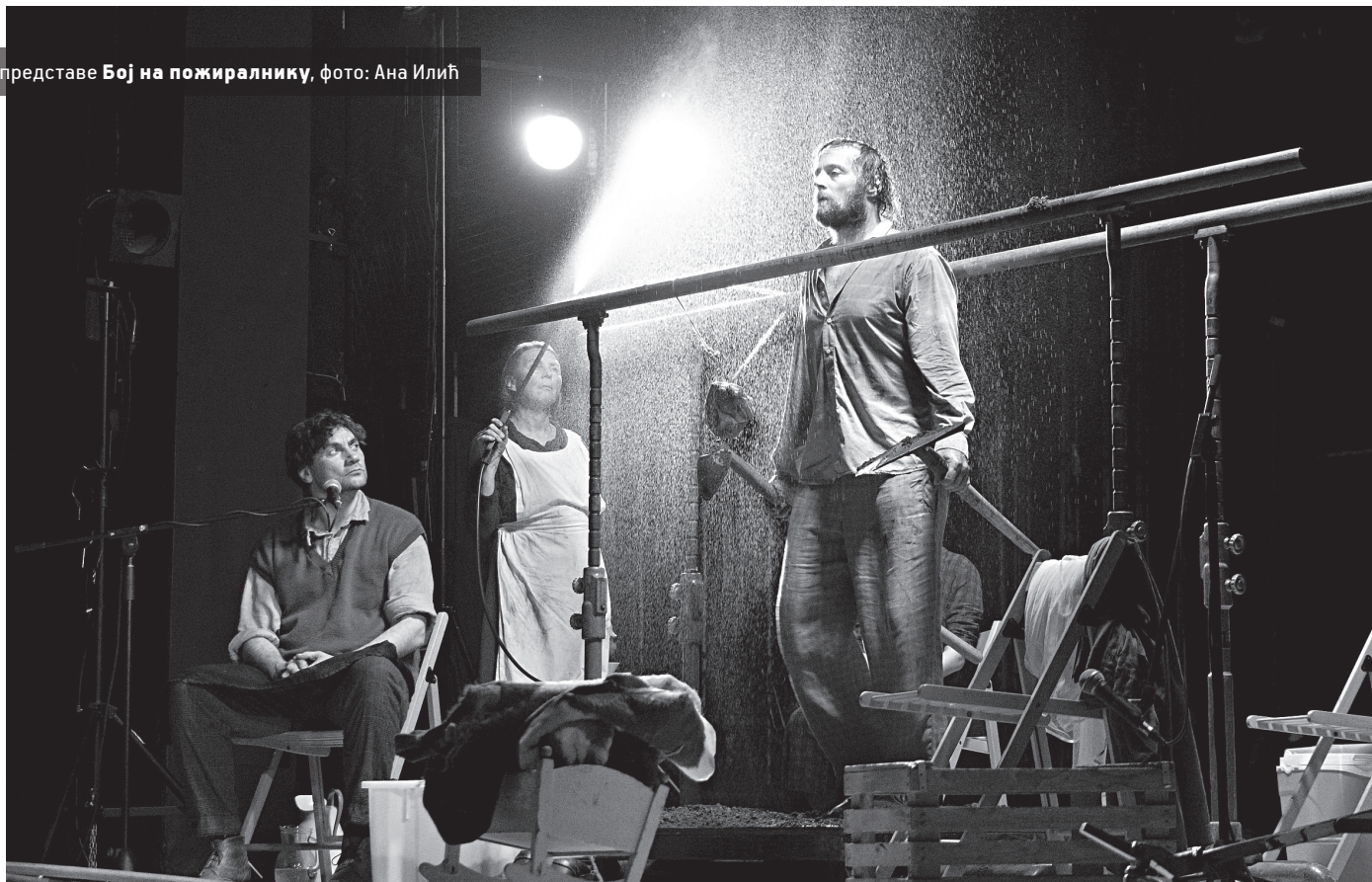
Ако нас овај друштвени тренутак – мислим на тренутну студенску и грађанску побуну – на ишта позива, онда је то на системско промишљање друштва, па самим тим културу не смемо да сагледавамо као вакуум, већ да је посматрамо кроз ширу економску призму и да јасно кажемо да без добрих услова у култури не може бити квалитетног позоришта. Ми морамо да се боримо за боље услове у кул-

тури, као и генерално за боље економске и животне услове.

АМ: Добро је што се то поменуло, само што мислим да нас независна сцена углавном учи како је могуће правити представе које наизглед нису компромис с условима, мада сигурно јесу у извесној мери, али су инвентивне, уметнички релевантне.

ДС: На овогодишњем Позорју смо имали трибину о економским условима рада у култури, позоришту и уметности генерално, где смо могли да чујемо од драмских писаца различитих генерација како је драмски текст неадекватно плаћен. Ако млади, односно неафирмисан аутор добије хонорар од хиљаду евра (и то најчешће буде бруто износ, односно доприносе не

Из представе **Бој на пожиралнику**, фото: Ана Илић



плаћа позориште) поставља се логично питање како и од чега ће тај аутор да живи и да ли има привилегију да неколико месеци пише и ради на свом тексту. Јасно је да на те услове не могу сви да пристану, те се окрећу писању серија, маркетингу... Услови рада који не могу да обезбеде егзистенцију су такође повезани за недостатком домаћег текста.

БМ: Апсолутно. Ми већ дуги низ година живимо последице неолибералне политике према култури, према којој се култура као претежно непрофитни сектор занемарује, а ове године се спроводи нагло погоршање стања у култури услед репресије коју власт врши

над готово целом културном сценом, јер се испоставила као „превише“ критичка и наклоњена студентској и грађанској борби. Велико је питање како ће се у наредном периоду одвијати позоришна продукција и фестивали, уз овакву плачку јавних буџета, односно преусмеравање средстава намењених култури на пропагандно-ратне пројекте владајуће странке, Експо и сличне пројекте.

Али бих се сада још мало осврнуо на представе јер желим да додам да је заиста подвиг у оваквим условима направити представе које смо гледали на Стеријином позорју, имајући на уму да је већина уметни-

ка радила представе са циљем да се критички односи према реалности.

Неке представе су заиста успеле у томе, попут *Језика коџачке* и *Изузећих*, друге представе и нису толико. Рецимо, поменули смо *Српској омладини*, *Димитрије Туцовић*, један врло неспретан памфлет. Ја не бих имао ништа против да је то добар памфлет, добро агитпроп позориште које нам је, заправо, потребно у овом тренутку, али представа Златка Паковића је далеко од тога.

Друге представе, попут *Наличја* Бориса Лијешевића, такође су друштвено ангазоване, али залазе у дефетизам, готово цинизам. Онда имамо *Народној њосланика*...

АМ: Извини, па и Лоренци.

БМ: Да, *Бој на њожиралнику* који није у такмичарској селекцији, већ у међународној селекцији „Кругови“, али је несумњиво дефетистички јер је веран свом натуралистичком књижевном предлошку који судбину замењује социјалним детерминизмом. Конкретно, порука те представе је – ако си рођен у сиромаштву, одрашћеш, живећеш и мучићеш се у сиромаштву, те ћеш напослетку и умрети у сиромаштву. Из овог могућег описаног се може приметити да је представа, поред тога што је дефетистичка, и врло „узбудљива“, будући да обрта нема ни на видуку.

Оваква врста позоришта је, филозофски гледано, сушта супротност бунту у Србији који не пристаје на репресивну реалност, ма колико многи покушавају да нас убеди да њој нема алтернативе.

Да поменем још и *Народној њосланика* Егона Савина, једну клише представу која се заснива на убеђењу да је Нушић вечито огледало српског друштва, те онда, ваљда, редитељ сматра да нема потребе да интерпретира текст, ван тога што ће га штриховати, јер ће Нушићева генијалност прозборити сама по себи.

АМ: Као директор позоришта био бих задовољан да имам на репертоару Егоновог *Народној њосланика*, као репертоарску представу за публику.

ДС: Наравно. Враћам се на оно о чему сам већ говорила. Представа не мора нужно да говори о актуелним дешавањима да би била релевантна у садашњости. Одмах ћу навести и пример. Представа *1981*. Томија Јанежича, једна од најбољих представа протекле сезоне, не говори директно о политичкој или друштвеној кризи, али пружа публици Новог Сада оно што јој је највише потребно у тренутку када се у граду догодила ужасна трагедија где је живот изгубило 16 људи и 1 особа је тешко повређена. Представа говори о заједници, буди осећај заједништва, лечи од колективне трауме. Позорје, због својих пропозиција, изгубило је можда и најбољу представу сезоне, али већ смо причали о томе. Желим да кажем да представа не мора да буде политички ангажована да би била релевантна.

АМ: Имали смо ове године, чини ми се, три представе настале на основу драматизација романа. И то нису три изолована случаја. Имамо данас много представа које настају на основу групног читања романа или на основу драматизација. Како то тумачите? Да ли људи који се баве инсценијом, говоримо сада не само о редитељима, али првенствено о редитељима, осећају да је роман већи простор слободе? Говоримо о естетици, говоримо о редитељским поетикама. Драма обавезује.

БМ: Сигурно да романи и њихове драматизације дају већу слободу редитељу. С друге стране, у репертоарском погледу, драматизације познатих романа представљају сигурну карту пред публиком, те нема ризика од потенцијалног неуспеха поставке новог текста. Позоришта се из истог разлога често одлучују и за класике. Наравно, то не значи да уметници не виде квалитете у романима за које су се одлучили да драматизују, али играње на сигурну карту пред публиком игра велику улогу у репертоарској политици.

АЧ: Могу да понудим неколико могућих одговора. Прво, примећујем све присутнију тенденцију у савременом позоришту да се миметички облик театра

све више замењује дијегезом, односно да се уместо дијалога међу ликовима све више уочава приповедање појава које се не може у потпуности свести на лик у класичној дефиницији. Затим, сведочимо да се унутар савремене драме све више уочавају приповедне форме (што је парадокс који би требало посебно истражити).

Друго, у ту тенденцију ка дијегези, ка причи, уклапа се и повећан број драматизација романа које у великој мери задржавају одлике прозе. Овде бих се позвао на класификацију Светозара Рапајића која каже да се велики романи могу драматизовати на три начина. Један је покушај да се што већи део романа пренесе на сцену. Други је да се селекују одређене сцене и ликови како би се направила једна врста драмског еквивалента прозне приче. И треће, када се под инспирацијом романескне грађе ствара један аутономни, аутентични ауторски драмски подухват. Све три драматизације које смо видели на Позорју биле су реализоване унутар оквира првог модуса, где се уочава настојање преноса целокупне грађе романа на сцену.

То можемо тумачити на различите начине. С једне стране детектујемо потребу уметника да причају занимљиве приче, које се ето налазе и у романима. Додао бих да се ту потенцијално развија и засићење постдрамским формама које су већ неко време доста заступљене код нас. С друге стране, ослањање на велике приче може да сигнализира и избегавање креативног ризика, истинско упуштање у смислену и аутентичну интерпретацију романа, у једну креативну драматизацију, узимање неких сегмената и аспеката романа за стварање оригиналне уметничке визије. Кандидујем све ово као могућа објашњења, те и путоказе за нека будућа театролошка интересовања.

ДС: Мислим да је процес драматизације потпуно легитиман чин, важније питање је, наравно, шта се драматизује. Нисам сигурна да разумем разлоге за све три представе које су рађене по драматизацијама, зашто су се баш сад радиле и баш на основу тих романа. Не мислим ни да су све три представе успешне

драматизације. Конкретно, изведбени текст *Нико није заборављен и ништа се не сећамо* није успео да пренесе каспен и градацију узбуђења који роман има.

АМ: Враћам се на тему нарације у позоришту. Тај простор слободе се не тиче само адаптатора него и редитеља, а невероватан простор слободе отвара се и глумцима. То је, чини ми се, изазов за сензибилитет глумца и начин на који ће он унутар себе да диференцира различите позиције из којих има сценски говор и акцију. Али ја сам фасциниран тим простором слободе који се отвара у позоришном смислу.

АЧ: Мислим да је тај простор слободе о ком говориш велика вредност, али у смислу потенцијала који се у конкретизацији сценског, редитељског читања мора укротити. Имаш слободу да радиш са нечим шта желиш, али то не значи да можеш све. Слобода да се крене различитим путевима је вредност само уколико је напослетку негде усмериш, односно добра је када се реализује као узбудљиво, атрактивно и сувисло редитељско читање, једно укроћено читање које ће публици пружити неку врсту структуре. Овде додајем да је фрагментарна структура, такође врста структуре и одлуке. Мислим да је управо тај храбри одабир пута, та сувисла укроћеност, оно што је недостајало не само у драматизацијама романа, већ и у ауторским пројектима и читањима класике.

Очевидно је да су Борис Лијешевић и Златко Павковић имали велику потребу да проговоре о савременом тренутку. Али мислим да се догодило нешто супротно – савремени тренутак је савладао њих. У обе представе сам уочио одлуку да се гомила садржај. Да се гомилају мотиви. Код Златка Павковића уведен је и председник државе, и масакр у Рибникару, и тајкуни, и банкари, и рани комунисти. То је на неки начин јукстапонирано, што структурно није било развијено и разјашњено. Код Лијешевића су се такође видела три одељка која реферишу на корупцију политичара, на диловање дроге, на младе жене које продају своје тело и тако даље. И све то гомилање је резултовало, не

Из представе **Нико није заборављен и ничега се не сећамо**, фото: Ана Илић

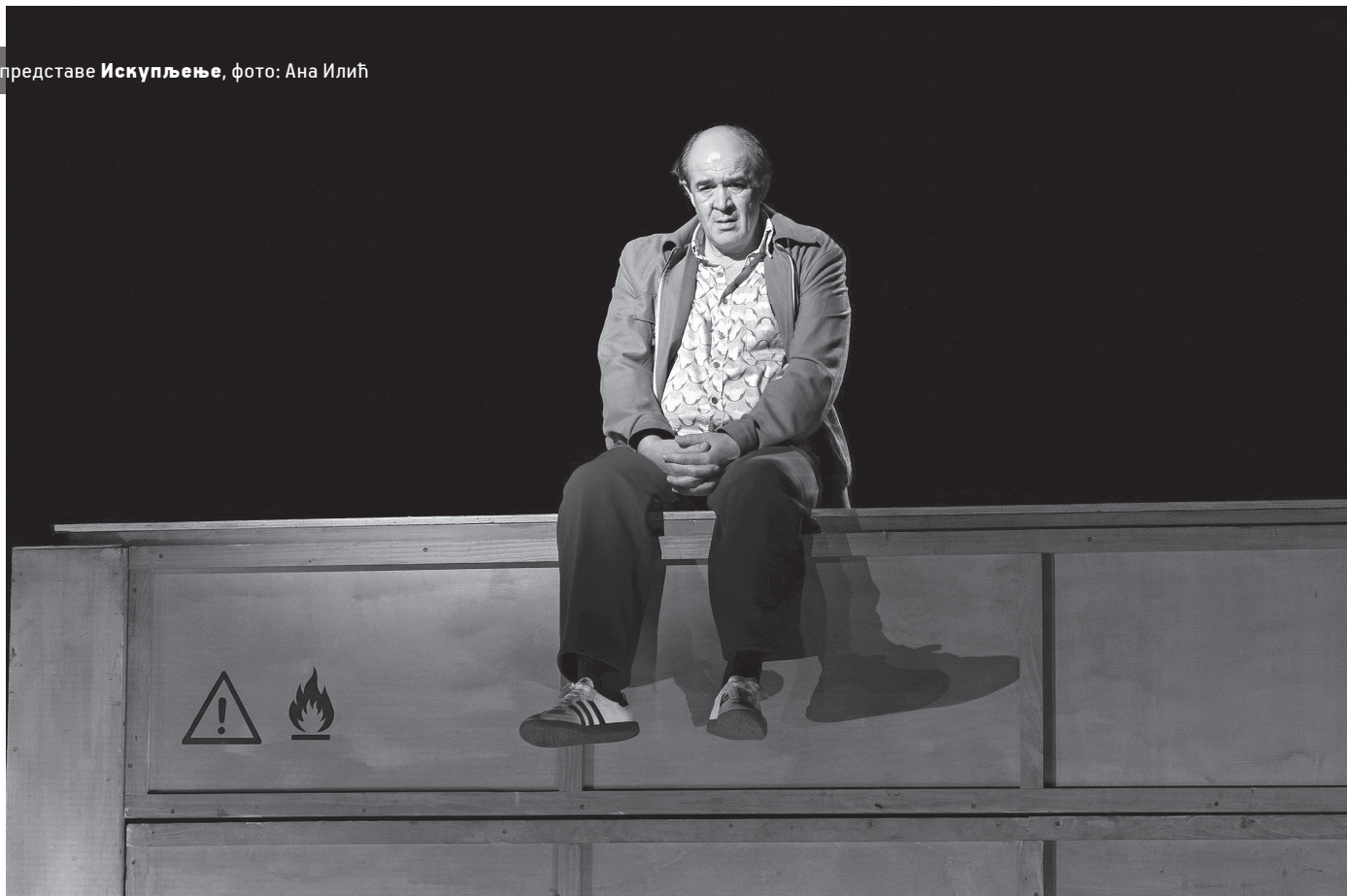


критичким односом према стварности, већ дефетистичком констатацијом да нема промене, нема наде, нема алтернативе.

У извесном смислу то одсуство структуре се могло видети и у читању класичних комада. *Свешти Георгије убија аждаху* и *Народни посланик* више-мање реализовани су кроз редитељски модел реконструкције епохе у којој се прича одвија, и редитељи су се превише ослонили на класичан драмски текст, на његову популарност код публике, мислећи да ће алузије које текст производи бити довољне да надоместе одсуство конкретне редитељске перспективе.

ДС: Представа *Наличје*, како је речено, обилује дефетизмом и перпетуира осећај беспомоћности, међутим, то није мој највећи проблем са њом. Представа се, иронично, зове *Наличје*, а она не само да није приказала наличје, него је приказала једно опште место, једну фасаду која је свима позната. Више смисла би имало да се представа наслови *Лице*. Ова представа је једна констатација, изговарање информација које су свакодневно присутне у новинама, на вестима, свакодневном разговору. Дијалоге из те представе може свако од нас да чује ако рецимо чека аутобус. То су празне речи и квази закључци лишени сваког смисла. Ја не

Из представе **Искуљење**, фото: Ана Илић



знам шта било ко од нас може да ради са тим информацијама. Црна Гора, где је смештена радња представе, или Србија, или државе у региону су коруптивне, политичари су коруптивни. Говорити такве реплике и инсценирати такав наратив је баналнсот. Дакле, није проблем што представа има дефетистички став. Ако је то став редитеља, ако он тако види свет и жели то да саопшти, ја то као гледалац разумем. Можемо да се запитамо чему дељење мрака ради дељења мрака са публиком, али чак бих умела то и да оправдам. Редитељ се тако осећао и то је имао потребу да каже, жели да

нам поручи да је свет бесмислен, али тај садржај, као и сваки, мора да има одређену уметничку вредност. Ја не знам зашто постоји представа *Налиције*. То је двосатно опште место које не казује ништа.

АМ: Чак је веће узбуђење представљао Лоренци, чији је дефетизам консеквентан. Имам потребу да изађем напоље и размишљам филозофски о дефетизму те представе, које нас суочава са тим. Не знам зашто сам је гледао.

БМ: Хајде да се не фокусирамо толико на ове мање квалитетне представе. Ја бих вратио дискусију на

представе које заслужују више пажње. Једна од њих је *Језик коџачке*, која кроз причу о међународној индустрији фудбала пружа критику капитализма и патријархата. На макро-плану представа показује експлоатацију фудбалера и њихових тела од стране међународне индустрије, колико су они потлачени и подређени профиту, а са друге стране говори о емоционалној констипацији хетеросексуалних мушкараца, колико су емотивно затворени и колико друштво учи мушкарце да потискују емоције, што доводи до депресије или других менталних проблема. Поента представе стаје у једну реченицу – фудбал је леп док је игра, а у тренутку када профит преузме примат, он постаје израбљивачки. Слично се може рећи и за драмске уметности.

ДС: За мене је најбоља режија на Фестивалу била управо *Језик коџачке*. Нарочито ми се допала употреба видеа на сцени, односно начин не који се користи, као свеprisутни, свевидећи поглед и ствара осећај да над нама увек бди неко ко прати наше понашање, константно мери нашу продуктивност и телесне перформансе што, у представи видимо на видеопроекцији. С друге стране, видео у неколико наврата преузима функцију дидаскалије и коментатора што је посебно паметно у сцени када се говори о ценама фудбалера, а видео *назайиша* колико су плаћени позоришни радници.

Режија, демистификујући, деконструишући и деелитизујући појам позоришта, показује шта све позориште може да буде. У позоришту се пева, и гледа фудбал, и ради тренинг, и све то чини позориште и лепоту позоришне игре.

АЧ: Све је ускладу у *Језику коџачке*. Представа је драматуршки и редитељски јасно профилисана са структуром која је у сваком сегменту прецизно формулисана. Кроз врло конкретну причу говорили су нам о универзалним стварима. Такође, нешто што заиста недостаје у већини представа у *Језику коџачке* је нарочито присутно – задовољство у гледању. То је случај и са представом *Изузећии* која говори о крађи беба у породиштима, од периода Југославије до данас. Има-

ли смо фабулу која подсећа на сапуницу: жена чека операцију детета, докторка тог детета тражи коштану срж за своје дете, а после се испоставља да је пацијент можда давно украдено дете те докторке. Испричана паралелним временским токовима, постепено се развија не само конкретан случај крађе беба, већ и корупција у лекарском систему, полицији, занемаривање моралних принципа ради личног интереса. Добијамо изванредну драматуршку и редитељску целину која потенцијално неуверљиву фабулу кроти добро реализованим сижеом.

У закључку нашег разговора, мислим да не би било лоше да дамо неку врсту метакоментара. Ми смо паралелно скакали из унутрашњег у спољашњи приступ, то јест мешали смо светоназор који се бави чисто уметничким поступцима и естетским вредностима, са спољашњим елементима који се тичу контекста у ком неко уметничко дело настаје, политичким, економским и идеолошким претпоставкама и условима са којима комуницира. Треба рећи да ни у једном моменту нисмо желели да намећемо некакав вредносни систем. Када смо рекли да представе делују дефетистички, памфлетски или да су лишене неког нама сувислог смисла, нисмо подразумевали да све представе морају да се обрађају савременом тренутку или да све морају да имају неку врло јасно профилисану позиционираност или структуру. Напротив, истицали смо то на основу конкретних примера, те смо настојали да препознамо предности и недостатке оних праваца које смо запазили у самим представама и њиховом односу спрам света у коме живимо.

Интерпретација позоришне представе, као и њено вредновање могуће је извршити из много позиција, и унутрашњи и спољашњи приступ, и однос текста и контекста. Чак и када представа поседује сувише апстрактан језик, као што је представа *Искуљење*, она има смисао само онда када се доведе у корелацију са нечим конкретним. Јер, замислио сам да ту представу могу да гледају и блокадери који у Григорију Зидару

Из представе **Српској омладини**, Димитре Туцаковић, фото: Срђан Дорошки





Из представе **Народни посланик**, фото: Ана Илић



виде државу коју су отели ђацији, али исто тако је могу видети и ђацији који у Григорију Зидару препознају свог председника којег обојеном револуцијом желе да сруше блокадери. Тако да у тој представи заиста сви могу да препознају обресе својих уверења. С друге стране, имали смо представе које су сувише урониле у конкретно, као што су *Српској омладини*, *Димитрије Туцовић* и *Наличије*, које су у уметничком изражавању заказале јер нису комуницирале са апстрактним закључцима изван дефетизма и цинизма. Дакле, наша запажања која из случаја у случај можда сугеришу недоследност или нормативност, заправо су резултат по-

свећеног тумачења појединачних представа и њихових премиса, затим запажања одређених поетичких и политичких тенденција, те њиховог контекстуализовања у оквир фестивала и напослетку савременог друштва.

У сваком случају, трудили смо се да не говоримо из нормативне позиције, већ да из мноштва аналитичких углова сравнимо утиске са јубиларног 70. Стеријиног позорја.

БМ: Поготово што су нас све те представе и саме позивале на ту врсту контекстуализације у оквиру друштва у ком настају, јер бар имплицитно – а често и експлицитно – тематизују друштвене проблеме.

Пише > Александар Милосављевић

Похвала младости!

Или о 33. Позоришном маратону
Народног позоришта Сомбор

Гледање студентских представа подразумева крајње необично искуство. У театарском свету све је и иначе померено и онеобичено. Наиме, у њему од низа лажи настају највеће животне истине. У театру гледамо измишљене приче које доживљавамо као аутентичан живот. Овде се костими претварају у праву одећу, сценографија гради привид стварних простора, а глумци приказују понашања и размишљања измишљених ликова. У студентским представама, међутим, елементи овакво измаштаног, вештачког света још увек нису потпуно на местима на којима би требало да буду, а театарски привид у испитним представама студената још не функционише на онај начин на који је то случај у такозваном правом театру.

Узраст актера ових представа се безмало по правилу не поклапа са годинама у којима су драматис персоне, а неретко се дешава, обрнуто у односу на театар у доба Шекспира, и да девојке играју мушке улоге. Сценографија је у испитним студентским представама често сведена на реквизиту, костими су редовно скрпљени од одеће из породичних ормана или са буваљака, а скромно сценско осветљење ограничено је на





Из представе **Хамлет у селу Мрдуша Доња**, фото: Милан Ђурђевић

расвету којом располаже факултет или академија. И сви ови недостаци се унапред подразумевају, на њих нико не обраћа пажњу јер је првенствени задатак актера и актерки студентских представа потврде стечено знање и положен испит.

У исти мах, ове представе не откривају ни реди-тељске поетике професора који студентима режирају, јер овде задатак професора није да представом искажу властити укус и свој став према театру, него да студен-тима поставе конкретне задатке, провере да ли су они испуњени и, евентуално, да пробуде све капацитете талената својих ђака. А када на испит изађу студенти

режије, њихови професори треба да им омогуће што већу слободу

Ипак, гледање студентских представа је, барем за позоришнике, одувек представљало задовољство. А оно је засновано на регистровању првих проплам-саја талента, на препознавању младалачке енергије, глумачке невиности и шарма, што ће све доцније би-ти модификовано искуством трајања садашњих сту-дената, а будућних глумаца на позорници. На испитне представе студената и студенткиња глуме руководио-ци наших позоришта одлазе и зато да би стекли увид у будућност домаћег театра и да би на време регруто-вали глумачке снаге за своја позоришта. Тако је барем било у временима када је било могуће нормално запо-шљавати глумце и природно обнављети глумачке ан-самбле. Последњих година, међутим, студенти испит-не представе најчешће играју за поменућу одабрану и малобројну публику, за оцене и – себе саме.

А онда се у овом вакууму појавио сомборски По-зоришни маратон, манифестација којом се већ тридесет три године незванично окончава позоришна сезона у Србији. Истовремено, Маратон пружа прилику сомбор-ској публици да током само два дана и три ноћи ужива у представама градског театра и гостовањима братских театара. Ове године су репертоар Маратона чиниле студентске представе. Настале пре блокаде факулте-та у оквиру редовних наставних планова и програма за испите студената и студенткиња глуме, у Сомбор су стигли академци не само да би приказали своје умеће, него и да би се међусобно упознали и дружили, да би разменили искуства и одмерили своја знања, таленте и схватања театарске уметности. Отуда је више него прикладан и тематски слоган овогодишњег Маратона – *О, младосџи! О, да, младосџи! Ода младосџи!*

И не само што су угостили све студенте током тродневног трајања Маратона, него су им Сомборци помогли и да оплемене своје представе декором, можда понеким комадом одеће из сомборског фондуза, али и да позорницу адекватно осветле. Тако су сомборска

извођења представа студената новосадске, београдске и бањалучке Академије, као и београдског Факултета драмских уметности, на Маратону засијале можда и већим сјајем од оног какав су подразумевала испитна играња, истовремено потврђујући истину да овдашње глумиште и те како има на кога да рачуна. У Сомбору су студенти извели своја виђења Чехова, Александра Галина, Милене Марковић, Ива Брешана у представама које су режирали професори Јасна Ђуричић, Радослав Миленковић, Милица Краљ, Јана Маричић, Небојша Миловановић, Тамара Кострешевеи и Борис Лијешевић, док је Аница Петровић извела ауторску мастер представу *Мулеј*, насталу по роману Ерланда Луа, а Симо Ђукић се представио режијом *Федрине љубави* Саре Кејн. Овогодишњи Маратон је са гитаром у рукама, песмом групе Филм *Пјевајмо до зоре* отворио Борис Лијешевић.

Осим разних драмско-писатељских сензибилитета, редитељских поступака и укрштаја разноврсних глумачких школа, 33. сомборски Позоришни маратон је показао и различите педагошке сензибилитете и приступе феномену глуме, али је и потврдио да о испитним представама није могуће критичарски промишљати. Са становишта потписника ових редова једино је поштено констатовати наду да ће се, код многих које је овом приликом видео на две сомборске сцене, оно што је сада приметак развити у истински раскошан таленат, да ће искуство кориговати актуелне недостатке код других, а да ће трећима од помоћи бити Хамлетова напомена из знаменитог говора глумцима: „О, како ме вређа до дна душе кад чујем каквог плећатог разбрушеног клипана како у дроњке цепа неку страст, да би пробијао уши најјефтинијој публици у позоришту, која није ни за шта друго осим за јефтине пантомиме или галаму...”

Било је, дакле, на Маратону и сјајне глуме, и fine одмерености, и наглашене сценске суптилности, и перфектног певања, и промишљеног сценског покрета, и глумачких обећања, баш као што је било и



Из представе **Чеховљеве приче**, фото: Милан Ђурђевић

прејаке глуме, и одвећ снажног емоционалног набоја, и прегласног говора, и цепања страсти у дроњке, и несигурности – но све је то било подразумевано и покривено жељом оних на сцени да удовоље онима у гледалишту.

Сомборска публика, традиционално и бескомпромисно заљубљена у театар, и на овогодишњем Маратону неуморно је пунила сале позоришта, почев од преподневних представа за децу, па до позних ноћних сати, када би пред поноћ почињали последњи сусрети глумаца и гледалаца. Тако је осмесима и радошћу окончана једна од најмрачнијих позоришних сезона домаћег театра. Мучна не толико по уметничким резултатима, колико због друштвених и политичких, па отуда и финансијских изазова који су постављени пред наш театарски живот. А сомборски Маратон је показао да је нада и нашег театра у младости и у студентима.

Пише > Александар Милосављевић

Мит као основа за разумевање садашњости

Белешке о

7. Виминацијум фесту

Већ седам година на археолошком локалитету Виминацијум, некадашњем стратешки важном војном логору римске имерије, одржава се позоришни фестивал који преиспитује митове. И то не само оне древне, на којима је настало западноевропско позориште, него и нове митове који постају темељ традиције која настаје. Избор представа је ове године начинио Горан Ибрајтер, менаџер у култури, драматург, песник и публициста.

МАГА МАГАЗИНОВИЋ КАО МИТ

У овом контексту ужичка представа *Maga* о Маги Магазиновић пред нас најпре поставља питање: да ли је ова плесачица, зачетница другачијег схватања плесне уметности и интелектуалка, досегла статус митске личности. С једне стране, ауторка драме Јелена Кајго и редитељ Борис Тодоровић показују да Мага Магазиновић није стекла овај статус, али нам, истовремено, с друге стране, указују и на то да су живот ове жене, и њен допринос нашој култури, посебно овдашњем модерном театару, заслужили да Магу третирамо као митску личност.



Истина, Магазиновићева донекле овај статус већ има, али само у уском кругу посвећеника – поклоника модерне сценске игре, а и то као особа чији је педагошки ангажман пресудно обликовао поглед на уметничку игру у 20 веку. Марију Магазиновић је, међутим, могуће третирати као превратничку жену у нашој култури и у контексту њеног јавног ангажмана, рецимо као прву нашу новинарку чији су чланци у „Политици“ утицали на профилисање јавног мњења, као прву студенткињу филозофије у Србији или као жену која се истрајно борила за права жена.

У ужичкој представи биографски елементи из живота Маге Магазиновић само су основ за настанак сценске приче о храброј и одлучној жени која се у патријархалном друштву и у стварности бремени тој драматичним политичким дешавањима, истрајно бори за слободу. Ту слободу јунакиња представе покушава да оствари и освоји на свим плановима – од оног најинтимнијег, кроз љубав, до оног за који Мага верује да је подједнако важан а реализује се кроз уметност. У сферу уметности Мага, иначе рођена Ужичанка, улази преко театра, школује се код Макса Рајнхарта и Алан Мод, и тадашњој Србији иницира потпуно ново схватање тела и телесног покрета. За Магу је, слободан покрет исто што и мисао ослобођена стега предрасуда, а у основи сваке слободе – сматра јунакиња представе – увек се налази љубав. На личном плану Мага, међутим, није имала среће, а показало се да ће она најдалекосежније резултате постићи управо на плану афирмације слободе плесног израза.

Редитељ ужичке представе сценски развија ову причу у снажном садејству са кореографкињом Исидором Станишић која ће својим решењима и да илуструје сценску радњу, али и да је допуњује, оплемењује и да је на плесни начин, дабоме на трагу Маге Магазиновић, сценски разбуктава, притом проналазећи решења која ће искорачити из оквира драмског предлошка да би указала на везе између Магиног модерног плеса и ширег контекста савремене плесне уметности, реци-



мо на Пину Бауш. Ове везе су каткад налик понорници која нестаје из видокруга да би се, изненада, појавила тамо где јој се мало ко надао. На сличан начин се и Мага Магазиновић, дакле неочекивано а ипак с много ваљаних оправдања, нашла и у свом родном Ужицу и на фестивалу који преиспитује митове. Како старе, тако и оне нове, али и митове који ће то тек постати.

ОЖИВЉАВАЊЕ ЗАБОРАВЉЕНОГ МИТА

Софка Николић, једна од највећих српских и југословенских звезда народне музике, била је неприкосновена музичка дива, започела је каријеру као кафанска певачица у Сарајеву и Мостару, да би се двадесетих година прошлог века преселила у Београд одакле је славу народне музике ширила на концертима у Софији, Берлину, Прагу, Москви, Бечу, Будимпешти, Мадриду, Риму и Паризу.

Миливоја Млађеновића, аутора драме о Софки, не занимају године тријумфа ове певачице, него тренуци када је она мукотрпно градила каријеру и, нарочито, разлози због којих је, у часу највећег успеха, одлучи-



Из представе **Певање и ћутање Софке Николић**, фото: Бојан Николић

ла да заћути. Управо у ове две тачке Софкиног живота — када њен музички таленат добија прве конкретне обресе и када она своју каријеру самовољно гаси, аутор драме препознаје околности које су одредиле животни пут Софке Николић. У обе ове тачке, показаше се, функционишу механизми одређени патријархалним карактером менталитета народа којем певачица припада. Паланачка спремност да неповерење према Софки темељи на њеном ромском пореклу, те да због тога у питање доводи њен таленат, баш као и маловарошко омаловажавање Софкиног успеха, биће њен усуд. Када овоме додамо и Софкине личне несреће — смрт детета, породичне трауме и неузвраћену љубав — добијамо елементе од којих Млађеновић гради трагички оквир свог драмског мозаика.

Он причу плете фрагментарно, од флешева који осветљавају различите тренутке из Софкиног живота; кроз елипсе нас писац води из једног у друго време — из Софкине младости до часова њене старачке усамљености, а онда нас враћа у доба њене највеће попу-

ларности. Редитељка Соња Петровић, управо на трагу драмског текста, фрагментарни драмски поступак претвара у сценске слике, а ефекат документаризма наглашава и појачава убацивањем лажних аудио-снимака интервјуа које је наводно снимила Софка, и тако ствара узбудљив театарски колаж.

Лик Софке убедљиво тумачи Бојана Милановић. Ова глумица ће бити уверљива када игра наивну почетницу чија каријера тек добија прве обресе, суверено ће одиграти и сцене Софког постепеног урањања у мракове стварности, а показаће и моћну и самоуверену диву, самосвесну уметницу која понајпре себи доказује колико је талентована и успешна. Исто тако сугестивно Милановићева пева песме са Софкиног репертоара, потврђујући да комплетна глумачка персона мора да буде вишеструко талентована.

Наспрам овакве Млађеновићеве Софке, али и наспрам овако моћне Бојане Милановић, не могу да се нађу индивидуални драмски ликови. Насупрот ње је једино могуће поставити хор. Из њега, као својеврсног колективног бића, повремено ће се издвајати ликови који добијају обресе крокија конкретних драматис персона. На тај начин настаје узбудљива игра у којој се непрестано сударају два света — један оличен у усамљеној, проклетством обележеној уметници, и други у којем царује немоћ и зло паланачког универзума.

Ма колико се бавила конкретном историјском личношћу, бјељинска представа је заправо сведочанство о нама и нашем менталитету, о овдашњој спремности да превидимо истинске величине, рецимо уметничке, и да их исувише брзо препустимо забору. Као да се стидимо себе самих.

МИТ ИЗ ЖЕНСКОГ УГЛА

Ако је 1389. на Косову изгинуло све што је међу Србима умело да у рукама држи мач, сабљу, копље или лук и стрелу, ако је Марко, као једини још преостали српски јуначки адут, закаснио у бој за вечну славу и

небеску државу и правду, ко је онда владао Србијом у периоду највећег њеног средњовековног просперитета? Ко је био на челу српске државе у доба које је уследило након што „Косово постаде непрегледна јама, / Костурница страшна и поразом славна“, ко је од тадашње уништене државе без војних капацитета начинио успешну и богату Србију, сада славну по дипломатији, моћног вазала Истока и прижељкиваног савезника Запада? Па ко други него – жене, а на првом месту Лазарева удовица и мајка осморо деце која ће у доцнијој политичкој, друштвеној, књижевној и уопште културној повести Србије и Балкана имати различите, увек значајне улоге. Ко је још био уз Милицу Хребељановић у деценијама које су уследиле након косовског ратног дебакла? Пре свега кћи Оливера и монахиња Јефимија. Стефан, дванаестогодишњак у доба очеве погибије, на прави начин ће ступити на историјску сцену касније.

Драма *Мајки* Светлане Слапшак сведочи управо о овим драматичним догађањима, о историјским приликама с којима се, након мужевљеве погибије, суочила Милица Хребељановић, а повесне чињенице веле да је она својом мудрошћу, одлучношћу и храброшћу успешно одредила курс српског државног брода. Ми већ добро знамо како изгледа историја коју пишу победници, али нам је, нажалост, познато и како повест исписују они што су поражени. Сада је, међутим, наступило време да погледамо и драму засновану на проблематизацији установљених образаца који војни дебакл претварају у сумњив небески тријумф, а то чини сагледавајући историјске догађаје из женског угла.

Драма, дабоме, почиње епиком косовског циклуса, набрајањем и описом мртвих јунака, дакле сликом која уписана у пројектовани ген нације и која се доцније, нарочито благодарећи разлозима политичког прагматизма, кроз векове постепено изједначила са историјским чињеницама – управо онако како о томе пише Вида Огњеновић у комаду *Је ли било кнежев*



Из представе *Мајки*, фото: Бојан Николић

вечере? Но, епика је само увод у нову причу о Косовској бици и њеним последицама, у драму која деструира митски образац и нуди нову визуру, дакако ону из женског угла.

Марко Торлаковић редитељски развија ову причу фино сценски пласирајући иронију помоћу које списатељица гради ову верзију познатог повесног догађаја, притом, готово документаристички, додајући фрагменте који реферишу на нашу актуелну стварност. На основу исповедних прича чланова одличног глумачког ансамбла Крушевачког позоришта драмска структура комада *Мајки* се усложњава, а текст представе постаје сложена партитура која причу измешта из четрнаестог века те успоставља лук који указује на постојање општијег плана, на цивилизацијски неспоразум чији је резултат, ономад као и данас, доминација мушког принципа оличеног у патријархалном концепту. А он, опет, свету и стварности, па и политици, искључиво приступа као низу проблема које ваља решити на један једини начин – применом силе.

МИТ О СОКРАТУ – ПИТАЊЕ КРИТИЧКЕ СВЕСТИ

Ућушкивање Сократија Хауарда Брентона једна је од драма коју тек веома промишљена режија и изванредна глума могу да одвоје од наглашене папирности. У време све интензивнијег функционисања *cancel culture*, када се из јавног дискурса једноставно, безмало у потпуности, немилосрдно и без дискусије, бришу имена и дела појединих људи, није тешко досетити се „случаја Сократ“ и поништења личности славног филозофа у контексту древне атинске демократије. Није тешко, исто тако, суђење Сократу, одржано у доба сумрака демократије у Атини, повезати с актуелном кризом демократије и чињеницом да се све чешће суочавамо с потребом да, по ко зна који пут у историји, буде редефинисан садржај појма и систем функционисања демократије. Сасвим је друга ствар како ће данас, у условима дефинисаним идејом театра као облика забаве, функционисати инсценација драме засноване на монолозима који афирмишу специфичну сократовску аналитичност и Сократову примену логичког мишљења.

Небојша Брадић, редитељ копродукције Битеф театра и тиватског Центра за културу, успешно је избегао поменути замку, направио је узбудљиву, динамичну и пријемчиву представу, а притом није избегао суочавање с кључним питањима која поставља комад. Отуда нас је *Ућушкивање Сократија* вратило из постперикловске Атине у ову нашу епоху, да бисмо Брентоновог Сократа препознали као нашег савременика који се у хаосу данашњих друштвених и политичких турбуленција и актуелних манипулација јавним мњењем, иако склон сумњи, суочава с декадентним временом које злоупотребава и фалсификује основне принципе демократије. С овом манипулацијом, разуме се, подруку иде и дубинска промена друштва. И баш као у Сократово доба, и данас смо суочени са експлозијом популизма, а поигравање Брентоновог Сократа популизмом приказана је као радикализација доследног поштовања принципа демократије и својеврсно је упозорење да-

нашњем гледаоцу да у сличним временима ваља бити опрезан.

Брадић радњу представе смешта у сведену сценографију коју је сам креирао. Он, уосталом, и на другим плановима не жели да сценска збивања оптерети сувишним елементима, па су тако и костими Марине Вукасовић Меденице једноставни и тек по неким детаљем релативизују епоху у којој се одиграва радња комада, док музика Александре Вребалов одустаје од пуког илустровања радње и усредсређује се на бојење атмосфере ове сложене приче. Брадићу је, наиме, стало да у средишту пажње – и његове, редитељске, и пажње публике – остану само централни проблем и глумци. А проблема у овом случају има два. Један је наглашена литерарност драмског предлошка, док је други условљен темом комада – демонстрацијом Сократовог комплетног животног става. Речју, његовом филозофијом. Брадић, међутим, зна да је оба ова проблема могуће решити само заједно с глумцима, односно ваљаном припремом која подразумева да редитељ увери глумачку екипу да драмски текст није филозофска расправа и да ликови које ће глумци тумачити нису преносиоци филозофских теза. Наравно, и у овом случају показало се да редитељ претходно треба да начини праву поделу улога, а Бојан Димитријевић, Југослав Крајнов, Милица Зарић и Сања Ристић Крајнов су, показало се, одличан избор.

КАД БОГОВИ ЗАЋУТЕ

За све су, разуме се, одговорни богови, јер они су, знамо добро, све замесили. Иницирали су интриге и покренули коло зла. Последице, међутим, увек трпе људи који због каприца богова покрећу ратове, међусобно се убијају, мрзе и осветом покрећу нове циклусе зла. Овако формиран ланци мржње, убистава и освете отежу се кроз време. Повезују далеку прошлост, садашњост и удаљену будућност. Попут болести се преносе са генерације на генерацију.

Шта се, међутим, догоди када се из једне од оних древних прича рођених у магловитим пределима митова, доцније освежених у античким трагедијама, шта се, наиме, догоди када се богови сасвим повуку из света људи. Када, онемели, са својих олимписких висина посматрају сцене које се дешавају у растушеној породици, чији малобројни преживели чланови једни друге угризају попут бесних паса. Управо о таквој ситуацији сведочи драма Ладе Каштелан *Чекајући Орестиа*.

Списатељица описује тренутак када се у дому Агамемнона, којег су убили његова супруга Клитемнестра и њен љубавник Егист, очекује повратак осветника. А Орест, Клитемнестрин и Агамемнонов син, неминовно ће доћи. Очекују га мајка и сестра Електра. Свака од њих на свој начин. Прва без страха, а друга с радостју. Електра зна да ће Орест осветити очеву смрт, а Клитемнестра је свесна да ће је син погубити. И ми знамо шта ће се догодити. Освета се, наиме, мора извршити. Оно што, међутим, не знамо тиче се стања у душама ове две жене.

Ми, дакле, не знамо шта се дешава у њиховим душама, али није тешко одгонетнути шта свака од њих мисли. Уосталом, и Клитемнестра и Електра гласно изговарају оно што мисле. Мајка жели да објасни ћерки разлоге због којих је убила Агамемнона, а ћерка не крије колико мрзи мајку. Клитемнестра инсистира на мајчинском мотиву: Агамемнон је жртвовао Електрину сестру да би милошћу богова ветар покренуо ратне бродове ка Троји. У том контексту Клитемнестрина љубавна афера с Егистом постаје беспредметна. С друге стране, Електра мржњом убада мајку као бритким мачем. За Електру Агамемнон није само отац него оличење ратника и чврстог поретка овог света.

У драми Ладе Каштелан се заправо одвија рат. Не онај тројански који је одавно окончан. У овом рату не учествују богови. На овом бојишту стоје две жене осушене мржњом. Редитељка Ливија Пандур овај



Из представе **Ућуткивање Сократа**, фото: Бојан Николић

рат сценски приказује сведеним средствима, допушта да мржња еруптивно избија из јунакиња и преплави позорницу. Основни задатак редитељкин био је рад са глумицама, откривање извора, усмеравање и каналисање елементарне људске мржње. Чисте као отров.

Све се овде одвија брзо, а хитња је условљена скорим Орестовим доласком. Мајки и ћерки је стало да једна другој кажу све. Клитемнестра Електри говори оно што неће стићи да изрекне сину када пред њу стане као целат, а Електра не може да обузда бујицу мржње која из ње кипи. Време је овде кондензовано. У њихову расправу као да је стао комплетан Тројански рат. А када на самом крају, потпуно исцрпљене и испражњене, буду селе једна поред друге, ми осећамо да је Орест већ ту, да је пред вратима и да у руци држи нож. Тада Клитемнестра изговори последњу реплику: „И шта ће сада бити?“, а ми намах видимо и све што ће да уследи. Видимо и нова убиства, и Електрин тријумф који се претвара у ужас, и Ореста – убицу мајке, и његове патње, и суђење током којег ће Ериније, бо-

гиње освете и проклетства, постати помирљиве Еумениде. Слутимо и да ће се тада богови, Аполон и Атина, вратити у причу, и да ће, дабоме са закашњењем, излити милост на несрећног Ореста. Но, то ће бити нека нова прича. И поново ће бити трагична јер ће из људи извући оно најгоре, оно што у људима постоји и мимо богова и њихових игара и интрига. Оно, наиме, што људе претвара у монструме.

Овакав рат две жене захтева да мајку и ћерку играју прворазредне глумице, а Нина Виолић и Деа Пресечки то у сваком погледу јесу. Нина Виолић је Клитемнестри дала искуство зреле и повређене жене, довољно одлучне да спроведе освету и довољно стрпљиве да за освету пронађе прави тренутак. На другој страни, Електра Дее Пресечки имала је младалачко нестрпљење, али и одлучност коју је наследила од мајке. Заједно на сцени, ове две глумице су деловале разарајуће моћно.

ПОХВАЛА ТЕХНИЦИ

Играње представа у амбијенту је, међутим, изазов посебне врсте. Природа, обале језера и река или остаци древних зидина нису, наиме, пријатељски расположени према театру. Нису, барем на први поглед.

Неопходно је припитомити простор, адаптирати га за потребе позоришта, претворити га у позорницу, обојити га светлом рефлектора, украсити елементима сценографије, оплеменити га сценском реквизитом и припремити за излазак глумаца и њихову игру. Тек тада, након адаптације, античке ископине постају поприште Тројанског или неког другог рата, претварају се у славну вишеградску ћуприју или већ неки други простор у којем су настајали митови – како они стари, тако и ови нови. Свет у којем живимо, и који често не примећујемо, захваљући позоришту претвара се у неку нову, увек другачију стварност.

Разуме се да ова трансформација, ова готово алхемичка промена настаје захваљујући игри глумаца,

али ова игра постаје могућа благодарећи претходном умећу и труду људи који ливаде, римске арене, камене зидове двораца и сеоске авлије претварају у позоришне сцене, који светлошћу рефлектора разгоне мрак, монтирају кулисе на претходно постављене позорнице и брину о техничком аспекту функционисања театра у амбијенту. И, дабоме, притом воде рачуна о томе да у овим новим световима глумице и глумци буду безбедни, да не буду повређени ако би изненадни удари ветра оборили кулисе, да неочекивани плусак не изазове струјне ударе, а да опет, с друге стране, публика јасно чује сваку реплику изговорену на сцени и да се из сваке позиције коју заузима публика види сваки део позорнице.

Овакву алхемичарску трансмутацију може реализовати само адекватна екипа сценске технике, људи који одлично знају свој посао, који чине уигран тим и умеју промтно да реагују на све изазове какве театру уме да приреди природа. Такав тим је у наше време веома тешко наћи, јер као што знамо све овдашња позоришта су све интензивније погођена одласком људи из технике у сфере где су рад и труд боље плаћени. Михајло Несторовић, богатог искуства и као глумац и као продуцент, нашао је баш овакву екипу мајстора технике, предвођену Радомиром Стаменковићем, чаробњаком позоришне технике.

И баш као што он зна да реши сваки проблем, тако и његови сарадници умеју да ова решења примене у најкраћем могућем року (јер рокови су у оваквим ситуацијама вазда кратки) и на најефикаснији начин. И не само да је ова екипа ефикасна и уиграна, него је и сачињавају људи који на првом месту поштују Театар, који врло добро знају да основни смисао позоришта представљају публика и представа, да су у средишту театарске магије глумац и гледалац. Отуда је комплетан ангажман технике која реализује Виминациом фест усмерен на квалитет извођења представе и безбедност и удобност публике.

Пише > Дивна Стојанов

Старо у руху новог и ново у обличју архаичног

61. Фестивал професионалних позоришта Србије „Јоаким Вујић“

Овогодишњи 61. фестивал професионалних позоришта Србије „Јоаким Вујић“ одржао се од 12. до 19. маја у Народном позоришту Ужице уз суорганизацију Заједнице професионалних позоришта Србије. Седам најбољих представа јужно од Саве и Дунава за Фестивал је одабрао тадашњи управник НП Ужице Зоран Стаматовић. Гледајући селекцију примећују се две доминантне теме: промишљање феминистичких питања, конкретније преиспитивање положаја жене кроз историју, запитаност над њеном улогом у заједници и сецирању очекивања које друштво има од ње (представе *Амазонке*, *Веселе жене Виндзорске*, *Маја*), и друга, готово целина унутар селекције – историјско-биографске теме које су послужиле као оквир за разумевање политичке и друштвене кризе садашње Србије, а пре свега студентских и грађанских протеста у Србији. Овој групи представа припадају *Представа Хамлеџа у селу Мрдуша Доња*, *Неки важан човек*, *Српској омладини*, *Димитрије Туцовић*. Посматрамо ли естетску димензију селекције уочавамо да су институционална позоришта и редитељи били окренути новим, савременим

читањима и поставкама драмских класика (представе *Галеб*, *Веселе жене Виндзорске*), док су савремени комади и ауторски пројекти бирали тематске и естетске мотиве из прошлости (*Амазонке*, *Маја*, *Неки важан човек*, *Српској омладини*, *Димитрије Туцовић*). Такође, већина представа користила се метатеатарским средствима за истраживање позоришног механизма и деконструкцију феномена или личности (*Амазонке*, *Веселе жене Виндзорске*, *Представа Хамлеџа у селу Мрдуша Доња*, *Неки важан човек*).

Почнимо од почетка.

Ауторски пројекат *Амазонке* словеначког редитеља и коаутора текста Јаше Коцелија и драматуршкиње Јулије Сандор у продукцији Позоришта за децу и младе Крагујевац отворила је Фестивал. Присуство представе која је примарно намењена младима на фестивалу професионалних позоришта велики је корак ка престанку перципирања представа за децу и младе као мање важног и као позоришта другог реда. То је битан тренутак у брисању или макар избељивању строгих граница између продукција за одрасле и младе. Како су честа

Из представе **Амазонке**, фото: Божидар Живановић

тематска преклапања између представа намењених и једној и другој циљној групи и како аутори приступају свом раду са једнаком озбиљношћу, а понекад су представе за млађе рађене са већом пажњом и концентрацијом, одрасла публика заиста пропушта драгоцене представе уколико сматра да их се омладински театар не тиче. Представа *Амазонке* одличан је пример за све наведено. Публици је понуђен историјски контекст Амазонки, легенде које памтимо о њима и слика коју су нам митови о женама Амазоније формирали. Редитељ се поиграва постојећим стереотипима о Амазонкама као агресивним, мизандричним и хиперсексуализованим женама док их приказује као правичне, осетљиве, понекад храбре, а понекад уплашене, али у сваком случају тродимензионалне карактере са мањинама и врлинама. Спајајући рат као архетипски мушки принцип и причу о женама од којих патријархат захтева да буду негујуће и емотивне, представа и три посвећене глумице на сцени (Дарија Вулић, Милица Вранеш и Александра Аризоановић) преиспитују и по-

јам женствености жена ратница. Глумице тумаче различите Амазонке које казују митске приче из *Илијаде*, различите херојске победе и свакодневне сторије где се очитују рањивост и осећај кривице. Кроз ефектан сценски покрет у ком демонстрирају вештине бацања копља, секира и физичку спретност при захтевним кореографијама, надахњују младе и одрасле жене да буду одважне. Наративна структура, додуше пати од мањка узрочно-последичне повезаности. Монолози се нижу један за другим без претераног осврта на оно што је до тада испричано и без снажне повезнице са сценом која ће уследити. Услед слабијег ритма представе долази до замора материјала који се делимично надомешћује сценском разиграношћу. Међутим, уз све претходно речено, пад ритма је занемраљив пропуст јер је Позориште за децу и младе Крагујевац направило еманципаторску и едукативну представу која није претенциозна и која буди радозналност код свих генерација.

Друга представа која разумевање текста откључава феминистичким кључем и концепт представе заснива на феминистичком дискурсу јесте резултат копродукције Крушевачког позоришта и Градског позоришта „Семберија“ Бијељина, *Веселе жене Виндзорске* према тексту Виљема Шекспира и у режији Соње Петровић. Адаптација јединог Шекспировог комада који говори о Енглеској у време у ком је писац живео сачинила је драматуршкиња Александра Јовановић транспонујући време из Елизабетанског доба у педесете године прошлог века када је телевизијска продукција у узлету. Друго и највеће одступање од оригиналне комедије огледа се у увођењу lika Госпође Журке (жовијална, врцава и харизматична Ема Петровић). Предање каже да је Шекспир имао 14 дана да испуни жељу краљице Елизабете да види Фалстафа у улози љубавника. Тај притисак на уметника да константно мора да ствара и то брзо и квалитетно пребачен је управо на Госпођу Журку, продуценткињу шоу програма који екипа снима. На њој је сав терет и одговорност и публика тако паралелно прати Шекспиров наратив и збивања иза



камере. Нејасно је шта се тачно снима и свет „иза кулиса“ остаје делимично разрађен и као да се појављује само да би нас подсетио чему служе статичне камере на просценијуму. Публика није сигурно ко снима, ко је сниман, да ли су Шекспирове сцене ТВ ситком или слободно време актера. Дакле, потентна идеја која ипак „штуца“ у реализацији. Тако се, нажалост иступила оштрица критике експлоатације глумаца и генерално радника у ери хиперпродукције и критика садржаја који се ствара „као на траци“. Најупечатљивији део представе је њена визуелност и колоритност (ретро костим са примесама ренесансне раскошности и маске Ирена Сомборац; сценографија Бојан Јовановић). Шаренило одговара епохи, бљештавилу телевизије, а дводимензионални реквизити површности хиперпродукције. Жене глумице значајно су убедљивије од мушког дела ансамбла. Поред поменуте Еме Петровић, двојац, Госпођа Форд – Госпођа Пејц (Биљана Николић

и Марија Гашић), показују палету комедиографских стилова глуме пазећи да не склизну у баналност гега. Фалстаф (Михаило Максимовић), Елизабетин миљеник, одгурнут је у други план, али сваки његов излазак на сцену враћа Шекспирову комичност и производи духовите забуне. Без сумње, мора се похвалити покушај да се у Шекспирову драму, а нарочито у *Веселе жене Виндзорске* за коју теоретичари тврде да је „без озбиљног и провокативног садржаја“, имплементира свежа и критичка мисао савременог проблема и проговори о терету који жене, уметнице, подносе у колективу и заједници јер им се као „педантнијем и нежнијем полу“ приписује одговорност за рокове, брига за емотивно стање групе...

Трећа и најслабија представа о женским питањима на Фестивалу била је биографска драма о Марији Маги Магазиновић, првој филозофкињи и новинарки код нас и пионирки у свету савременог плеса у Србији.



Из представе **Неки важан човек**, фото: промо

Пише > Спасоје Ж. Миловановић

Реинтерпретација биографије

(...)

Представа *Неки важан човек* истражује животе и идеје историјског и политичког ауторитета Николе Пашића кроз савремену сумњу, да би испитала питања међугенерациског наслеђа и пост-историјске трауме. Она нас позива, не да слушамо шта се говори, већ шта остаје неизговорено и како се реинтерпретира.

(...)

Фигуру Николе Пашића, представа *Неки важан човек* трансформише из историјске личности у „знак“, средство кроз које се проблематизује сама могућност истине и сећања у театарском оквиру. Уметнички тим, свесно раскидајући с илузијом историјске живости, гради представу о представи, у којој је сваки лик свестан своје фиктивне природе и улоге унутар позоришног ритуала. Метатеатралност је изражена кроз вишеслојну драматургију, иронијски редитељски приступ и брехтовске сонгове који не нуде утеху, већ дистанцу и коментар. Милош Танасковић као Пашић упозорава публику: „Ово је позориште, а ја сам само глумац са брковима, у оделу једног мита“. Уместо да понуди линеарну биографију, представа се понаша као палимпсест, стално бришући и исписујући прошлост, уз јасно признање да се сећања граде, а не преносе. Глумачка игра ансамбла одбацује реализам у корист симболичке репрезентације, док двоструке улоге и замене идентитета (нпр. секретар и револуционар) додатно појачавају осећај да је историја низ представа у којима су маске заменљиве, а значења флуидна. Дејан Цицмиловић као Трећепозивац доноси метатеатарски рез у представу, постављајући питање да ли славимо „важне људе“ док заборављамо оне важније. Његов лик, који говори о синовима страдалим у рату, не игра само улогу, већ и став, друштвену позицију и трагичну идеолошку иронију.

Кроз иронију, дистанцу и нарушавање четвртог зида, Хубач користи позориште да постави питање: Да ли знамо кога славимо? Да ли икога заправо разумемо? Представа тиме одбацује наративну сигурност и нуди уметнички оквир у којем позориште не приказује прошлост, већ нас учи да је преиспитујемо.

Из текста *Естетика институционалне амбивалентности*: 61. Фестивал професионалних позоришта Србије „Јоаким Вујић“, Ужице, 12–19. мај 2025.

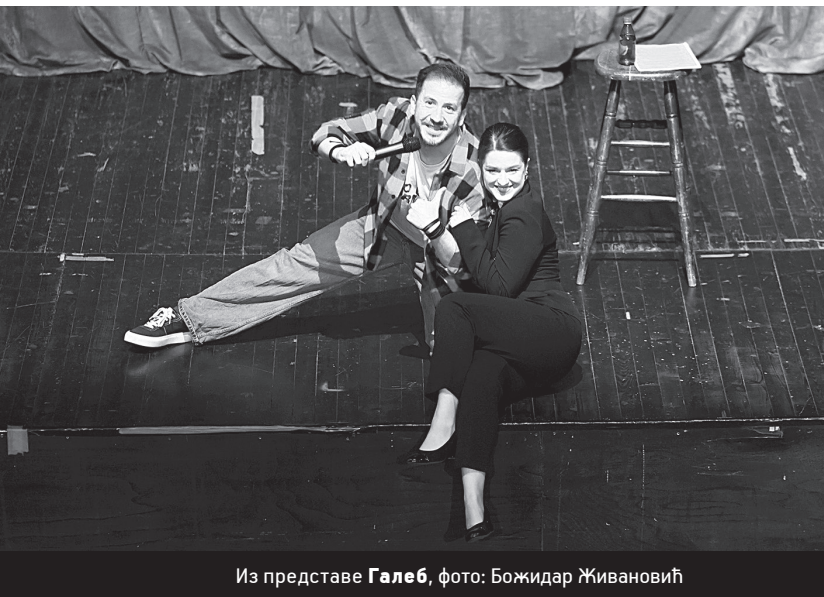
► Представа *Maia* редитеља Бориса Тодоровића према савременом тексту Јелене Кајго у продукцији НП Ужице је сведочанство о путу које су жене пре нас прешле и подсетник да се освојена права жена морају изнова бранити. Већ при почетку јасан је кључни проблем представе – информације о контексту објашњаване су експлицитно и на уштрб драмских односа и сукоба. Изведба тако личи на површни приказ тадашњег доба и Магине личности, њеног утицаја и наслеђа. Изостала је било каква препрека на Магином животном путу. Све што је желела, остварило јој се, иако се публици понавља да су тадашње жене биле ускраћених могућности. Такође, Мага је отелотворена кроз млађу и старију верзију (Божана Марковић и Андријана Симовић) што отвара низ проблема. Тренутак промене је добро детектован и везан је за њену одлуку да се ипак уда иако у почетку није желела. Одлуку о удаји донела је сама, породица се није противила, сама је изабрала мужа којег је волела тако да ни њена удаја није пример за друштвени притисак које су тадашње жене трпеле. Међутим, млађа и старија Мага увек су на сцени и док је једна носилац радње, присуство друге је неоправдано. Некада је *gruia* *Maia* коментар, некада једна дугој служе као саговорнице, некада је то антиципирање будућности, сећање на младост, алтерего. Чини се да редитељ није одлучио и фиксирао значење. Магин контрапункт је сликарка Надежда Петровић (прецизна у изведби Тијана Караичић Радојкић) која је одлучила и доследно живела своју слободу никада се не удавши. Најдирљивије сцене у представи су кореографске изведбе ученица одсека за савремене игре средње Балетске школе „Лујо Давичо“ (Ђурђина Иванковић, Теодора Пауновић, Дарија Бројчин, Лара Илиев, Маша Јањушевић и Сара Јелић; кореографија Исидора Станишић). Кроз савремен плес младих девојака најдиректније видимо оно о чему само вербално сазнајемо, а то је да Маги дугујемо што девојчице и девојке данас могу да уче и тренирају савремени плес. Сваки њихов излазак на сцену и по-



Из представе **Мага**, фото: Божидар Живановић

крет јасна је спона између прошлости и садашњости и приказ еманципаторског утицаја који је Мага извршила. Сама поставка биографске драме о Маги Магазиновић у Ужицу вредно је сваке похвале ако знамо да је она рођена у Ужицу 1882. Позориште и јесте простор за бављење локалним великанима значајним за читав културолошки идентитет наше земље и јасно је видљива идеја да се кроз локалну причу проговори о универзалној теми. Штета је само што је савремени текст остао заробљен у архаичној естетици, али и што сама драма није понудила више.

Овим отварамо сегмен о биографским драмама које ауторима користе као полигон са феноменолошко бављење актуелним темама. Пулс театар Лазаревац и



Из представе **Галеб**, фото: Божидар Живановић

редитељ Златко Паковић бирају да поставе пројекат о Димитрију Туцовићу који се суштински не бави ликом и делом левичара, истакнутог учесника у покретима против капиталистичке експлоатације радника и деце, феудалне експлоатације сељака и других облика класног угњетавања. Представа *Српској омладини, Димитрије Туцовић* бави се његовим идејама и идеалима, односно колико је садашњи систем вредности далеко од његовог. Паковић је остао доследан у својим настојањима да се бави политичким театром. Посебно је храбро од једног институционалног театра које се финансира из буџета државе (чији су се представници у неколико наврата ове године понашали осветољубиво према сектору културе) да критикује власт и актуелне догађаје. Тешко је утврдити којим принципом се редитељ служио приликом одабира сцена. Публика гледа сцене које критикују мафијаша, Човека најбогатијег у држави, судбину раднице која одбија да учествује на митингу владајуће странке па је кажњена отказом и арбитрарно одабране ситуације друштвене

неправде. Гротескни је тренутак и нејасна интенција редитеља када се приказују имена деце која су убијена у масакру у Рибникару 2023. На крају глумци узвикују „генерални штрајк“ уз песму „Востани Србије“. Како је драматург и театролог Светислав Јованов рекао на Округлом столу о лазаревачкој представи на Стеријином позорју: „Стварност је села у ауто и одвезла се, а ми покушавамо да је стигнемо бициклом.“ Све у свему, представа своје драматуршке проблеме крије иза подршке студентским и грађанским протестима.

Још један савремени текст који се бави породичним и политичким животом историјске личности – Николе Пашића – је *Неки важан човек* драмског писца и редитеља Жељка Хубача, уз драматурга Александра Милосављевића, из НП Тимочке Крајине „Зоран Радмиловић“ Зајечар. И овде као и у представи *Маја* позориште бира да инсценира биографију човека у његовом родном граду. Метатеатралност представе и драме послужила је аутору да истражи и прикаже Пашићеву двојност – њега као државника и њега као породичног човека, моћног и неког важног човека и уморног, никог и небитног. Уз маестралну интерпретацију Милоша Танасковића, Пашић пред нама, од готово митске фигуре, постаје слојевит човек кроз ког се прелама и до краја сламају принцип слободе и љубави. Нелинеарност текста и ритмични сонгови додају динамичности и не дозвољавају да представа западне у препричавање факата. Два тренутка из представе нарочито се издвајају. Први је сцена у којој син Раде Пашић (одличан Јован Вељковић) ужива у „Мулен Ружу“ док паралелно гледамо страдање српског народа, а друга сцена је монолог Оца у тумачењу Дејана Цицмиловића чија су петорица синова погинула на ратишту и који размишља о жртви своје породице за Србију. Дакле, *Неки важан човек* успео је и редитељски и наративно да допре до публике.

Последње две представе о којима ће бити речу су *Галеб* Позоришта „Бора Станковић“ Врање по мотивима Чеховљеве драме у режији младог руског редитеља

Филипа Виноградова и *Представа Хамлета у Мрдуши Доњој* НП Приштина са привременим седиштем у Грачаници, по тексту Ива Брешана у режији Јане Маричић. Обе представе као полазишну основу узимају познате текстове и покушавају са више или мање успеха да пружи нови поглед на њих. Гротескна трагедија у пет слика Иве Брешана и наличје тадашњег комунистичког система написана је 1966. Редитељка минимално одступа од изворног текста. Извршена је промена места и времена, те се представа дешава сада и овде и кокетира са дневно политичким догађајима. Промена контекста није променила значење у великој мери. И даље је то представа о неписменим, бахатим малограђанима који гуше свакога ко не жели да буде као они. Међутим, ампутирање контекста довео је до недостатка концепта и заглављености представе између исмевања локалних архетипова и стварању трагикомичне представе која је значајна политичка критика. Ликови су неуједначени па су тако већина једнодимензионални, стереотипни прикази становника из Јужне Србије. Од Брешана је остала карикатуралност, а изгубила се луцидност, оштрина и комичност текста. Простор, учмала канцеларија у месној заједници, стварала је осећај клаустрофобије што, чини се, није био намеран поступак јер на даље није развијан нити се њиме поентира. Глумачка игра, брза и окретна, највећа је вредност представе и одржава гледаочеву пажњу. Са друге стране, *Галеб*, режиран као комедија био је изненађење Фестивала. Пре свега Чеховљева драма деценијама интригира позоришне ствараоце и теоретичаре задајући муке у тумачењу жанровске одреднице „комедија“. У овој инсценацији редитељ одговор за форму проналази у садржају и Чеховљевој запитаности шта су нове форме. Редитељ нас од почетка доследно уводи у свет комедије започињујући представу стендап/кабаретским наступом глумца, затим се користи претеривањем, комичним изненађењима (плишане рибе у маленом базену где Тригорин пеца), елементима театра апсурда и различитим облицима жанра комедије



како би одгонетнуо које су то нове форме. Постоји низ изврских редитељских решења. Рецимо сцена-елипса у возу у којој Нини истиче време и измичу прилике за успех, и сцена на визуелном трагу Дејвида Линча када Трепљев (тачан, концентрисан и доследан Бојан Јовановић) бива заглављен између позоришних завеса које падају. Иновативност и храброст младог редитеља заслужују сваку похвалу.

Овогодишњи Фестивал професионалних позоришта Србије „Јоаким Вујић“ успео је да обједини савремене драме, ауторске пројекте који адресирају актуелну ситуацију, нова читања класичних комада што показује велику разноврсност чак и у околностима смањене продукције и овогодишњег оскудног буџета за културу. Остаје нада да ће будући селектори препознати значај да се у селекцију равноправно уврсте представе за младе како би се гледалачко искуство обогатило и позоришне праксе прошириле.

Пише > Александар Милосављевић

Приповиједање на сцени

О 24. Фестивалу босанскохерцеговачке драме, Зеница

Селектор овогодишњег Фестивала босанскохерцеговачке драме, драматург и драмски писац Дарио Беванда, није случајно свом избору представа одредио наслов *Приповиједање на сцени*. Овим насловом констатује да се списатељска пракса и сензибилитет стваралаца који припадају корпусу босанскохерцеговачке драме поклапају са праксом и сензибилитетом који одређују репертоарске токове у најмању руку регионалног театарског живота. Уосталом, то доказује и чињеница да су неке од представа засноване на приповедању на сцени, на зенички фестивал стигле и из Хрватске или Србије.

Од осам представа из такмичарске селекције Фестивала – тамошње верзије нашег Стеријиног позорја – половина се заснива на оригиналним драмским текстовима, док другу половину чине сценске интерпретације *драматизација* романа. Видећемо, међутим, да и у поставкама оригиналних драма преовладавају исти или слични принципи карактеристични за наглашено слободан драматуршко-редитељски и глумачки приступ *драматизацијама*. Као да су и редитељи и глумачки тимови у оба случаја – и у поставкама драма и

у инсценацијама драматизација – препознали слободу какву сценском изразу нуди постдрамски литерарно-сценски сензибилитет.

Такав приступ видимо, рецимо, и у сарајевској представи *Свијет и све у њему* редитељке Селме Спахић, насталој по драматизацији романа Александра Хемона, подједнако као и у *Певању и ћушању Софке Николић* коју је у Бјељини режирала Соња Петровић по драми Миливоја Млађеновића, затим у ријечко-сплитској копродукцији *Нигје, ниошкуда* насталој по роману Бекима Сејрановића а у адаптацији Горана Војновића и режији Ивице Буљана, као и у зеничкој представи *Мала*, сценској поставци три једночинке ауторки Емине Омеровић, Емине Ковачевић Подгорчевић и Неџме Чизмо, а у режији Лајле Каикчије.

Сасвим је друго питање да ли су у свим од изведених представа искоришћени капацитети слободе постдрамског проседеа. Зенички фестивал је показао да и ова врста слободе може бити опасна. Уосталом, свака слобода подразумева и суочавање са бескрајним простором који истовремено провоцира и изазов и ужас. Од ужаса се нису уплашили аутори претходно



поменутих наслова, али ни ауторско-глумачки тимови сарајевске представе *Ухвати зеца* Лане Басташић у режији Лајле Каикчије или инсценације комада Алмира Имширевића *Када би ово била представа*, коју је у Новом Пазару режирала Тања Милетић Оручевић.

Још један од изазова какве подразумева суочавање са слободом у театру условљен је и капацитетима и искуством глумачких ансамбала, а овом изазову најбоље су одговорили глумци Сарајевског ратног театра, спремно реагујући на све сложене захтеве Селме Спахић. У већини осталих фестивалских представа својом глумачком снагом су се издвајали појединци, премда је било и случајева да са позорнице првенствено племи снага колективне глумачке енергије.

На тематском плану фестивал у Зеници је показао снажну потребу аутора – подједнако и драма и романа – да сада са извесне временске дистанце сагле-



дају трауме узроковане ратом у Босни. Показало се да време не лечи ове трауме, али и да искуства стицана након рата на нов начин осветљавају ратне страхоте. И поново, по којој зна који пут, евидентно је да су највећи ратни губитници, осим оних којих више нема, обични, такозвани мали људи, а да су њихове судбине заувек осакаћене. У овом контексту ваља нагласити да постратне приче, уткане у огромну већину приказаних представа, не комерцијализују рат у Босни, него истински аналитично, каткад и изврћући наопако коју драмских ликова, преиспитују увек сложене животне приче преживелих.

Управо у контексту претходне констатације, било би неправедно не поменути врхунски професионализам, посвећеност и љубазност домаћина Фестивала – Босанског народног позоришта Зеница; театра који и реализацијом ове манифестације показује да босанско-херцеговачка драма, уз све своје естетичке и тематске токове, као и специфичности и разноврсности, ипак јесте место на којем се сустижу и креативно прожимају судбине, у овом случају и уметничке, већег дела региона којем припадамо.

Пише > Селма Париси

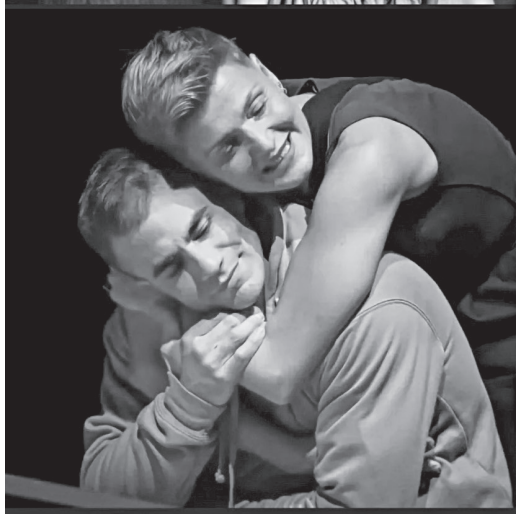
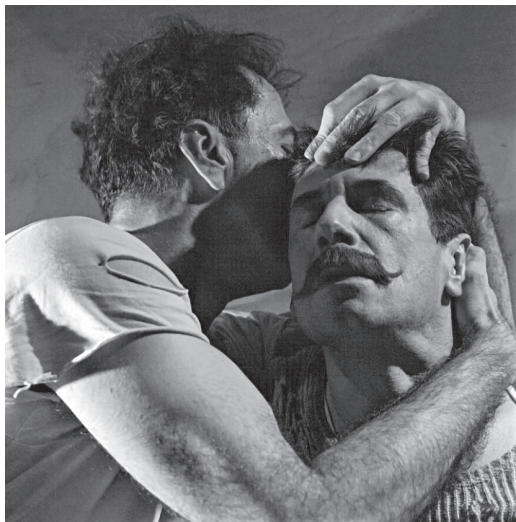
Приповиједање, рат и измишљеност

XXIV Фестивал босанскохерцеговачке драме,
Босанско народно позориште Зеница

Фестивал босанскохерцеговачке драме са сједиштем у Босанском народном позоришту Зеница досљедно слиједи мисију промовирања сувременог домаћег драмског стваралаштва на регионалној и међународној разини, док се истовремено кроз селекцију, организацију и реализацију широког спектра умјетничких пракси артикулира као отворен простор за различите друштвене, културне и умјетничке интеракције. Тијеком пратећег програма Фестивала одвијају се изложбе, предавања, концерти, интерактивне шетње и округли столови, те промоције знанствених књига, стручних часописа и зборника везаних за казалишну умјетност. Важан сегмент програма матичне куће је Натјечај/Конкурс за најбољи необјављени и неинсценирани босанскохерцеговачки драмски текст, којег се у фестивалском програму експонира додјелом награде – ове године је уручена младој ауториси Нини Плавањац за драмски текст *Петрова лушка*. Пажња је у оквиру издавачке дјелатности казалишта усмјерена на нове драме младих босанскохерцеговачких ауториса Емине Омеровић, Емине Ковачевић Подгорчевић и Неџме

Чизмо, чиме се Фестивал и његова матица потврђују као мјеста на којима се сустванно његују нове генерације казалишних стваралаца. Захваљујући видљивости, домаће драмско писмо се развија и постаје храбрије, слободније и креативније – „покушаји младих људи да опстану у транзицијском друштву које себе гради изнова“ могу се ишчитати из текстова младих ауториса који су доживјели књижевну промоцију на Фестивалу и сценску изведбу у Босанском народном позоришту.

Представе Такмичарског програма овогодишњег Фестивала могу се подијелити на двије скупине: једна су изворни драмски предлошци, а друга драматизације романа босанскохерцеговачких аутора и ауториса. У сувременој босанскохерцеговачкој драми превладава тема суочавања с (ратним) траумама и потраге за идентитетом, што се одражава на већину сценских упризорења, укупно осам изведених представа у оквиру овогодишњег Такмичарског програма. Селектор Фестивала, драматург и драмски писац Дарио Беванда уврстио је казалишта из Босне и Херцеговине, Хрватске и Србије, те одабрао фестивалски слоган „Припо-



виједање на позорници“, чиме је назначио да је сценски поступак приповиједања у већој или мањој мјери присутан у свим одабраним представама, истодобно истакнувши да су међусобно различите. Осим што су уједињени под слоганом приповиједања, велика већина драмских текстова, прозних предлогака и сценских изведби показује уску тематску повезаност, али сасвим различите казалишне естетике, те свака на аутентичан начин приступа поменутој заданости.

Разноврсност и креативност у изражавању очитују се примјеном различитих казалишних форми и средстава попут елемената луткарства, циркуса, мјузикла или фолклорне мелодраме у стилски специфичним режијама и хибридни концептима. Неке представе се ослањају на раскошну визуалну естетику, неке на минимализам, неке су уроњене у симболику и бајковитост, а у неким се зрцали груба стварност. Друге пак тематизирају актуалне и блиске, а неке давне и далеке, готово заборављене културно-друштвене појаве и личности, те постављају универзална питања на себи својствен начин.

Велику већину тематске структуре прозних и драмских предлогака, али и самих сценских изведби: *Свијет и све у њему* у режији Селме Спахић, *Каг би ово била представа* у режији Тање Миличевић Оручевић, *Нигдје, ниошкуда* у режији Ивице Буљана, *Ухвати зеца* у режији Лајле Каикчије, *Бланк* у режији Кокана Младеновића и *Мала* у режији Лајле Каикчије – снажно прожима тема рата, његових размјера и посљедица. Све-присутност овог мрачног дискурса потврђује потребу за континуираним суочавањем с болном прошлошћу и пропитивањем исте у односу на будућност – путем умјетности. Потреба за суочавањем кроз књижевно, а затим сценско изражавање је од шире публике будно перципирана и свесрдно подржана, стога је казалишни чин као својеврсни колективни катализатор прошлости не само добро дошао у садашњости, већ је овдје и данас још увијек неопходан, поготово зато што нема тенденцију опадања.

Ради се о потреби која постојано траје од посљедњег рата на регионалним просторима и не јењава све док рат толиком снагом одјекује и у данашњем времену. Он не само да одјекује, он је преплавио драмско писмо, он вришти са сцене, он се намеће у радњу, у ликове, у свијест гледаоца. Овдје се не ради само о интимном, интроспективном нагону казалишних умјетника и књижевника да маштајући и (ре)креирајући свјетове створе неку другу стварност или објасне постојећу, него и о колективној припадности јединственом умјетничком чину, његовом препознавању и уважавању.

У представама такмичарског програма то није само посве разумљива потреба за колективним сјећањем и враћањем на прошло у сврху зацељивања траума, но и човјеку својствена, природна жеља за отварањем простора за разумијевање, расправу, промишљање и незаобилазну наду у боље сутра, и то увијек изнова, у континуитету. То сасвим сигурно није само пуко испољавање и удовољавање флоскули „учења из повијести“, него је досљедно и снажно, критичко, али и поетично мјесто освртања и суочавања са грозоморним наличјем траума. Потреба суочавања с прошлошћу путем умјетности је дакле постојана, болна и незаобилазна, она ће трајати док је вијека и свијета – што доказује и сама понављајућа повијест са свим прохујалим ратовима који од постанка човјечанства до данас одјекују у нашој свијести. Гледаоцу се такођер неумољиво намеће спознаја да је у вихору ратних догађања одувијек био и бит ће, само сићушна, немоћна честица препуштена на милост и немилост вишим силама. Управо је казалишна умјетност одувијек била одраз времена, његов критичар, проматрач и путник, јер гледаоцу нуди непосредну близину и могућност осјетилног урањања у прошлост, садашњост и будућност. Заједно с казалишним актерима, гледалац оставља свој печат у времену кроз форму казалишног чина. Неке од прича су се догодиле давно, а неке релативно недавно (јер што су десетљећа наспрам вјечне сјене рата, патње и разарања?), неке се дешавају близу или негдје дале-

ко – но у казалишту смо свјесно пристали бити њихов дио и проживјети их, сада и овдје, заједно с казалишним актерима. У тим се тренуцима на представама и округлим столовима јасно и дирљиво може видјети ако не исцјељујућа моћ сценске изведбе, онда бар тренутак дубоког, готово завјереничког заједништва, како у интимним умјетничким, тако и у колективним јавним сферама.

Читајући драмске текстове и њихове предлошке те гледајући представе такмичарског дијела, у самом се почетку уз ратну тематику као један од кључних наметнуо израз измјештеност. Присилна отуђеност из родног и познатог у далеко и непознато, *Свијет и све у њему* али и свјесна, самовољна издвојеност, како физичком, тако и духовним, унутарњом потрагом за смислом, идентитетом, припадношћу и љубављу: *Нигје, ниошкуда* и *Бланк*. Измјештеност се појављује и у представи *Певање и ћушање Софке Николић* у режији и адаптацији Соње Петровић као различитост, извршеност умјетнице у сукобу са предрасудама, те у *Овај мали животић*, по тексту и у режији Емине Ковачевић Подгорчевић као изненадна промјена стварности. Споменуте појаве се у свим представама испреплићу

и изражавају на различите начине, кроз истраживање могућности сценског изричаја.

Треба споменути и драматизације: *Ухвати зеца*, према роману Лане Басташић, у режији Лајле Каикије и копродукцији Народног позоришта Сарајево и Сцене МЕСС Сарајево (награда за најбољу драматизацију припала је Неџми Чизмо), затим *Певање и ћушање Софке Николић*, у режији Соње Петровић и у продукцији Градског позоришта „Семберија“ Бијељина, према драмском тексту Миливоја Млађеновића (награда „Миодраг Жалица“ за најбољи изведени босанскохерцеговачки текст).

Естетски и у цјелини се издваја представа *Свијет и све у њему* према роману Александра Хемона, у режији Селме Спахић и у копродукцији Сарајевског ратног театра (САРТР) и Reastage-а, Сарајево, добивши Главну награду Фестивала босанскохерцеговачке драме за најбољу представу у цјелини и Награду за најбољу режију.

(Ауторка је театролошкиња и драмска списатељица из Загреба)



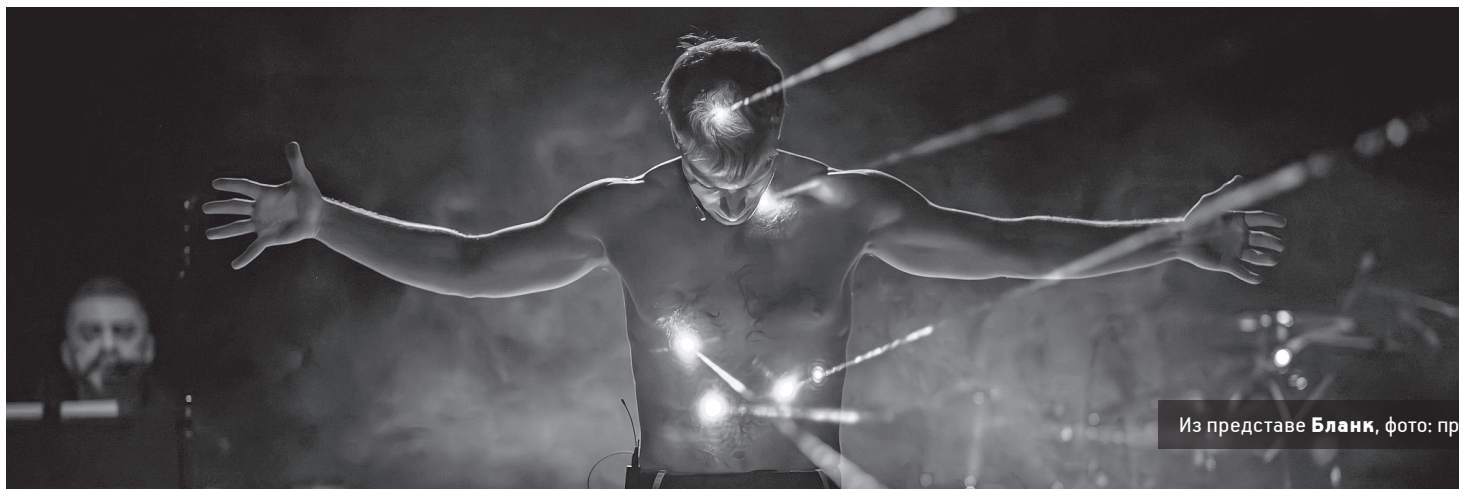
Из представе **Певање и ћутање Софке Николић**, фото: промо



Из представе **Ухвати зеца**, фото: промо



Из представе **Овај мали живот**, фото: промо



Из представе **Бланк**, фото: промо



Из представе **Кад би ово била представа**, фото: промо



Из представе **Мала**, фото: промо

Пише > Слађана Зрнић

Приповиједање је превагнуло

24. Фестивал босанскохерцеговачке драме, Зеница 2025.

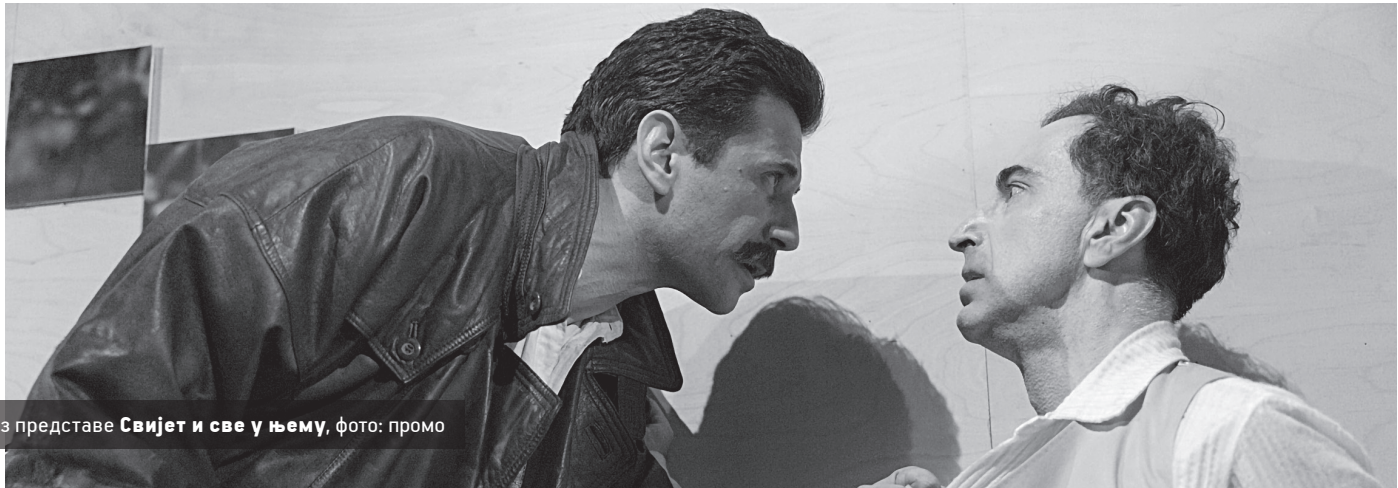
„Приповиједање на сцени“ је слоган овогодишњег фестивала у Зеници који првенствено његује и баштини босанскохерцеговачку драму. Апсурд се десио већ на самом почетку, јер је приповиједање превагнуло над драмским садржајем. Зашто је то тако предстоји нам да размислимо и сагледамо у времену које тек долази. Да ли је ово тренд који прате креатори позоришних репертоара или је превагнула потреба за већ утврђеним и доказаним литерарним садржајем, те отуда адаптације романа? Да ли је данас заиста тешко доћи до добре аутохтоне идеје, приче и преточити је у драму?

Избор селекованих представа био је промишљен и у оквирима босанскохерцеговачке, а и регионалне, продукције квалитетан, а селектор Дарио Беванда је ове године приредио селекцију која у себи садржи драматизације романа *Бејџуран и ружа* Александра Хемона, као представа насловљену *Свијет и све у њему*, *Ухваћени зеца* Лане Басташић, *Бланк Феђе Штукана* и *Нијдје, ниошкуда* Бекима Сејрановића, као и инсценације драма Миливоја Млађеновића (*Певање и ћушање Софке Николић*), Алмира Имширевића (*Када би ово била предсјава*), Емине Ковачевић Подгорчевић (*Овај мали живош*), те

Емине Омеровић, Неџме Чизмо и Емине Ковачевић Подгорчевић (*Мала*).

На фестивалу смо видјели изузетна глумачка остварења Ермина Браве и Албана Укаја, као и Бојане Милановић. Колективну и партнерску игру свих учесника фестивала, ансамбл представе у којима глумци посвећено и на врло високом нивоу интерпретирају задатке. Глумачки ансамбли Босне и Херцеговине, а и региона, доказују велику посвећеност и креативност. Глумци својом игром инсистирају на природности и усредсређености на садржај, те показују своју физичку спремност и лакоћу игре. Присуствовали смо, на неки начин, фестивалу глумца, што мене као глумицу, истински радује. Жири у саставу Саша Милосављевић, Селма Париси и моја маленкост несебично је издвојио и наградио све глумачке бравуре, епизоде и сјајне протагонисте, показујући тиме колико је важно да глумац његује свој хабитус и препушта се идеји редитеља и писца.

Важно је споменути да у овако пробраној селекцији сви аутори – од писаца драматизација, редитеља, глумаца, преко техничког особља – у синергији стварају представе које говоре о ратовима и њиховом бесмислу, егзистенцији и савладавању живота на етич-



Из представе **Свијет и све у њему**, фото: промо

ким и моралним крилима. Гледали смо и саживјели са са улогама које говоре о преиспитивању, праштању и ослобођењу душе.

Представе 24. Фестивала босанскохерцеговачке драме различите су по структури, али је приповједачка нит која их је повезивала створила посебну фестивалску атмосферу водећи публику кроз истинско позориште. Иако је, као што сам већ нагласила, при-

повиједање у првом плану, што за глумца може бити отежавајућа околност, показало се да ове баријере, уз добро вођење редитељске идеје и концепта, могу бити превазиђене. Селма Спахић (*Свијет и све у њему*) и Кокан Младеновић (*Бланк*) су се на Фестивалу издвојили и по ко зна који пут доказали своју умјетничку позоришну моћ.

(Ауторка је глумица из Бања Луке)



Из представе **Нигдје, ниоткуда**, фото: промо



ЕСЕЈ СЦЕНЕ

Сцена

Пише > Небојша Брадић

Кратка али важна белешка о маскама

Костимограф Амлето Сартори је пре готово сто година развијао одређену врсту маске тако што је кожу развлачио преко дрвеног калупа, а онда је обликовао у облик лица, ригидног, празног и мртвачки белог. Сартори је пажљиво изучавао велики број полумаски комедије дел арте, али је одбацио фиксираних израза и карактеризацију које су оне доносиле, пошто су глумци морали да се понашају у складу са маском коју су носили.

Он је желео да ослободи глумца од играња типизираних улога. Уз то, није био задовољан са пантомимском шминком коју су користили Марсел Марсо и други мајстори ове уметности, јер је, по његовом мишљењу, лице пантомимичара показивало прејаку експресију, а на штету гестова и покрета других делова тела. Без обзира да ли је са овом оценом био у праву, Сартори је направио велико откриће: ношење неутралне маске може да релаксира глумчево тело. Уколико се ништа не показује на лицу, читава енергија се слива у физичке покрете.

Сартори је у сарадњи са Жаком Лекоком обучавао велики број глумаца и редитеља како да користе неутралну маску да би ослободили тело. Њихов рад је утицао на различите позоришне мајсторе, од Ђорџа Стрелера до Аријане Мнушкине. Логика Сарторијеве маске постала је широко позната кроз радове балет-

ског студија Мерса Канингема: лице је учињено празним са циљем да играчи улију своју енергију у покрет.

„Скините маске!“ – чује се ових дана на улицама наших градова. Они којима је овај позив упућен остају неми, као да не разумеју смисао поруке коју им упућују студенти и грађани. А неки од њих вероватно ни не знају шта реч маска значи.

Као и играчке, и маске су потентни објекти. Грчка реч за маску, *ὑπόκριον*, истовремено означава и лице. Разлика између лица и маске, коју је направио Макијавели, налази се у корену наше културе – негде је двосмислено пласирана, а другде јасно одређена. У античком театру је ношење маске одвајало глумце од гледалаца који нису били маскирани. На тај начин су гледаоци били директно изложени моћима оних који носе маске.

У трагедији *Краљ Едип*, на пример, да би се појачало краљево самоослепљивање, глумац би носио маску са увећаним рупама за очи. Када би глумац ушао на сцену носећи маску слепца, и пре него што би изговорио иједну реч, публика је била у паници јер се веровало да маска по себи има моћ да ослепи оне који гледају у њу.

Античке маске су направљене од пресованог платна, коже и плуте, обликоване тако да је отвор за уста био мали. Мисли се да је ова мала рупа омогућавала да маска функционише као мегафон. Савремена истраживања маски, међутим, заснивају се на становиштву



да маска појачава интензитет, али не и снагу звука. На почетку је грчко позориште користило две врсте маске: једну за комедију, другу за трагедију. Маска за комедију има сатирска уста која су раширена од задовољства, док у трагедији уста тужно висе. Сви ликови грчког хора су маскирани у једнообразне маске које означавају њихову колективну персону као коментатора збивања.

Од времена Есхила, по облику су грчке маске почеле да се разликују да би биле повезане са различитим улогама. Два или три глумца, носећи различите маске, могли су да на позорници остваре многе ликове. Пошто су конвенције грчке позорнице дозвољавале да само мушкарци могу да играју женске улоге, маске су имале и улогу промене пола.

Ову кратку али важну белешку о маскама можемо да проширимо и изван европског континента. У племену Сенуфо, у Обали слоноваче, полуљудска – полуживотињска маска, издубљена у дрвету, истовремено означава ритуал мушке иницијације и мушкарчеву смрт. Онда када их носе као смрт, оне упућују на то да је онај ко је носи труп и лековит. Сенуфо маска, по себи, има моћ да оздрављује и убија, што је далеки одјек моћи које су имале грчке маске у античка времена.

У јапанском Но театру, форми која је хиљаду година млађа од грчке позорнице, лепеза која је отворена или затворена, усмерена према неком или наслоњена на груди онога ко је има у рукама, изражава осећање које има одређени лик. Маске које носе глумци Но театра представљају јединствене типове личности: демоне, младиће, девојке, старе људе. У јапанском традиционалном позоришту маска је имала исту емоционалну снагу као и у Грчкој, што може да представља проблем и отежа разумевање онима који долазе из других култура.

Током једне вечери личност која носи маску на позорници, иза физички непромењеног изгледа, развија читав дијапазон емоција – од беса до туге, или од страха до храбрости. Када је лице огољено емоционалне промене се графички јасно оцртавају, што није случај са статичном маском. Али у томе и јесте поента

неких маски. Чак и када не побуђују специфично осећање – ужаса на пример, као античка маска коју носи слепи Едип – оне могу да буду побуђујуће на други начин и провоцирају питање ко је иза маске у овом театру суровости.

Театар суровости можемо препознати и на фотографијама војног и полицијског насиља. Док гледамо потресне снимке везаних младића који клече окренути главама ка зиду или леже на асфалту са лицем надоле, асоцирамо на призоре из рата у Ираку. Ове „представе“ су прављене за живу публику – војнике, који су стајали или седели око заробљеника. Најпознатија од свих је фотографија жене у униформи која се цери, док електричним штапом за стоку „боцка“ између препона голог заробљеника.

Једна од најупечатљивијих је она на којој амерички војници присиљавају петнаестак ирачких заробљеника да формирају људску гомилу. На тој фотографији из Абу Грайба, злостављачи представљају себе у крупном плану како гледају у камеру, док затвореници везаних очију, са капуљачама на глави, у прљавој одећи, претходно мучени електрошоковима, не знају који ће бол још морати да истрпе већ следећег тренутка. Одећа са капуљачом има старо значење – као костим чаробњака. У средњем веку је ова одећа престављала неког ко се крије од Бога. Али, капуљача је такође значила да посматрач не може да види никакву емоцију на лицу оног који је носи. У мучењима у Абу Грайбу, капуљача је омогућавала тлачитељима да не гледају физичку експресију жртава које су вриштале и увијале се од болова док су их њихови злостављачи „обрађивали“. Докази људске патње су били дословно прекривени.

„Ко је иза маске?“ „Ко је стварна особа која је прекривена?“ – безброј пута смо се запитали док смо гледали полицијске формације спремне да нападну или малтретирају људе. Ко се то налази испод шлема и капуљаче. Ко је тај који се оглушује на глас људскости, молбу, вапај, клетву да скине маску у овом театру суровости.

Пише > Александар Милосављевић

Паратеатарска наличја стварности (3)

Између Учитељице живота и Шекспира

У часу настанка овог текста време његовог објављвања је у далекој будућности. Она је и иначе најчешће непрозрна, а нарочито је то случај с нашом. И мада нас будућност и те како занима, њоме се овде сада нећемо бавити. Предмет нашег интересовања су, подсетимо се, театарски аспекти актуелне стварности, дакле везе које је могуће успоставити између садашњости и онога што се збива и што нас чека. Наравно, уз ограду да, како је то раније констатовано, ваља бити опрезан када се успостављају директне аналогije између драмске и позоришне уметности¹⁾, с једне, и политике, са друге стране, а то је у овом случају могуће јер театар и драма могу помоћи да схватимо нека од актуелних збивања и да нам постану јаснија.

Претходни текст завршен је цитатом из Шекспира. *Хамлеџа*, тачније: „Јер ту је чвор“, вели несудђени дански престолонаследник, неостварена будућност Данске, у чувеном монологу *Бити или не бити*. Стали смо, дакле, код запетљавања (чвора). (Прави заплет

се већ догодио.) И одатле се нисмо помакли, премда се на улицама овдашњих градова и варошица у међувремену свашта догађало, а свашта се и даље дешава. Насиље је, како се то каже, ескалирало; новинари би констатовали да је стварност тензична. Држава се посредством полиције, али и акција присталица режима, регрутованих на основу широког дијапазона различитих мотива, обрачунава са демонстрантима. У почетку су то били студенти, но на улицама су се сада у великом броју појавили и зборови грађана. Речју, народ. Или барем његов један део. Уместо што кидишу једни на друге, по логици демократије, сукобљене стране би, без обзира на бројност ма које од њих, требало да снаге одемере на изборима. Њих, као што видимо, у овом часу нема на видiku. А можда ће их и бити...

На шта нас ово посдећа? Па можда на Шекспировог Ричарда трећег којем се не испушта власт из руку. Или на Магбета који је у једном часу заглављен у стварности коју је сам креирао. Или на Хамлетовог стрица Клаудија који би да по сваку цену одржи *status quo* у данском краљевству, али су се ствари отеле контроли: сцену *Мишоловке*, коју је одиграла трупа путујућих глумаца одиграна је јавно, видео ју је цео двор, а и новости се муњевито шире краљевством. Овај слу-

1) Овде се понајпре мисли на овештале фразе попут „политичка позорница“, „сценски наступ политичара“, „глума политичара“, „режија политичара“ и сличне, које с једне стране сугеришу извесну виртуозност оних из сфере политике, док с друге симплификују театар и драму.



чај, чини се, препознајемо као најтачнију аналогију са нашом данашњом ситуацијом. Зашто? Поређење је понајпре могуће успоставити на основу средстава која Клаудије примењује у обрачуна с противником. Прво је на различите начине покушао да елиминира Хамлета који је, сетимо се, принудно прекинуо студије у Витембергу да би решио проблем света који је, по његовом мишљењу, искочио из зглоба²⁾. Клаудије

2) Упутио се на очев погреб, а у Елсинор стигао на мајчину свадбу. Шекспир о томе ништа не каже, али ко зна шта је све успут, путујући кроз Данску видео и чуо.

га је држао под присмотром, прислушкивао, покушао да га подмити и њиме манипулише уздајући се у помоћ Полонијеве кћери Офелије, што није дало резултате. Неправда с којом се Хамлет суочио, као и чињеница да му је отац преминуо под веома сумњивим околностима, и даље му никако нису дали мира па је предузео одређене мере и – заоштрио ситуацију. Шта је, наиме, тада Хамлет предузео? На располагању није имао превише могућности. Не заборавимо да се радња комада догађа у доба феудализма. Хамлет је могао да спроведе властиту истаругу и да на различите начине

менифесује властито непристајање на стврност и чињеницу да је актуелни владар – узурпатор.

Сумњичав какав је био – и какав је, ево, до данас остао благодарећи Шекспировој трагедији – несрећни Хамлет се није задовољио произвољним нагађањима па се на елсинорским зидинама у глуво доба ноћи морао појавити Дух убијеног краља да би синовљев (праведни) гнев упутио у правом смеру. У духове ми данас не верујемо и питање је како бисмо реаговали када би се неки од њих појавио на зидинама Калемегдана, у Немањиној у Београду или на мосту у Косовској Митровици. Отуда потрагу за истином о низу убистава која су се овде дешавала, уз све евентуалне резерве, ипак морамо да препустимо институцијама. И, наравно, истраживачком новинарству. Чекајући резултате погледајмо докле нас доводи могуће успостављење аналогија између „случаја Хамлет“ и „тензичног“ стања данашње Србије. Пошто је одолео Клаудијевим притисцима, па избегао и Гилденстернов и Розенкранцов покушај да га елимишу, Хамлет је – полудео. Или, тачније, одлучио је да симулира лудило.

Код овдашњих студената, а сада и зборова грађана, не примећујемо, међутим, симптоме поремећеног ума. Нико овде више нема потребу да, попут Хамлета, глуми лудило да би тако показао да није луд, или да би наводним лудилом провоцирао власт. Овдашња *Мишоловка* је одавно имала премијеру, а репризе су свакодневне. Можда је ситуација овде баш таква и зато што студенти, а богме и многи грађани, од Шекспирових дела нису читали једино *Хамлета*. И из *Ричарда трећег*, на пример, могли су понешто сазнати. Рецимо и овакав Ричардов став:

„Када зло учиним ја се први буним.
Недела која започнем тајно,
Ја приписујем кривици другог“³⁾.

3) Вилем Шекспир, *Ричард трећи*, 1. чин, сцена 3. превели Живојин Симић и Сима Пандуровић, „Култура“, Београд 1963.

И још ће се читалац овог комада упознати са многим другим ставовима и неподопштинама које ће починити Глостер да би постао Ричард трећи. На самом почетку драме ће тако одзвонити отворено признање насловног лика који вели: „Одлучио сам бити зликовац“⁴⁾, суочиће се потом и с његовим жалом што овај свет нема само један врат који би владар мачем могао једноставно пререзати, жалом који Ричард дели са свим аутократима. Видеће читалац и какве све мере самодржац предузима пре но што узвикне „Краљевство за коња!“. У овом комаду Шекспир, наравно не придржавајући се повесних чињеница, пише и да Ричард прво ангажује крајње сумњиве типове и даје им задатак да се обрачунају с његовим противницима, да безочно лаже, ал и да постепено губи поверење у сараднике, да би на концу започео махнито да убија све у чију лојалност посумња. Јер се на крају плаши свакога. Индикативно је и да ће Ричард признати и да се једино не плаши себе. Тек кад је побио све око себе, сетио оног фамозног коња као решења проблема. Касно, дабоме. Но то је Ричардов случај.

С Магбетом, још једним Шекспировим антијунаком, ствари стоје понешто другачије. Њега, наиме, све време муче страх и, следствено томе, дилеме⁵⁾, но некако с њима излази на крај све док је поред њега Ле-ди Магбет, и све док њој разум не помуте кобне крваве мрље које никако не може да спере са својих шака. Тек кад остане без жене Магбет ће повратити кураж, али само да би се упустио у коначни крвави бој с намером да побије што више оних који би да га скину са трона. Не треба сумњати да је у том часу жалио што овај свет нема само један грклан.

Е сада, у чему је онда разлика између судбине Шекспирових драматис персона и наше актуелне

4) Исто, 1. чин, сцена 1.

5) Магбетовски страх и магбетовске недоумице, с једне, и ричардовска чврста решеност, с друге стране, уосталом и чине жанровску разлику између ова два комада; *Магбет* је, наиме, трагедија, док је *Ричард трећи* историјска хроника.



фото: Андријана Милачевић

стварности? Па у – Аристотелу. У славном спису *О ђесничкој уметности* он бележи да је разлика између историје и драмског песништва у томе што повест бележи оно што се догодило док драма описује оно што се као могуће и вероватно могло догодити. То ће рећи да се нама није догодило, а можда и неће, све оно што је задесило Хамлета, Клаудија, Гертруду, Офелију и Лаерта, односно Ричарда, Ану, брачни пар Мегбет и мноштво прекланих и на друге начине побијених ликова из разних Шекспирових трагедија. Ипак, све то

нам се на темељу могућег и вероватног могло догодити. Шта, с друге стране, вели фамозна Учитељица живота? Већ смо (ваљда) схватили да нас Историја ничему није научила, али драма и театар и те како имају на шта да нас упозоре. Јер искуство нас, нема сумње, учи да ипак постоји разлика између добрих ученика и оних који се само праве да би да уче. Испоставља се да су ови други рђави ученици поменуте Учитељице, док су они први читали Шекспира. Њему се, дакле, с времена на време ваља враћати.

Пише > Миливоје Млађеновић

Шпијунирање публике

(Прилог теорији и пракси позоришне рецепције, прошаран фуснотама: окасниели сомборски есеј или о покушају разбијања сценске кутије грађанског позоришта, уз помоћ „Јелизавете Бам“)

Гласно негодујући, две даме, пипајући по баршунастом мраку напуштају гледалиште сомборског Позоришта, не хајући за већ канонизовану причу о позоришној традицији¹⁾ у којој се с нарочитим уважавањем истичу детаљи о укусу и наклоности према театру које су исказивале, одувек, сомборске госпође²⁾.

Нећете ми умаћи, нећете ми кварити лепо уоквирену слику вароши! И хитро, у два корака, препречим им пут пре него што су дохватиле мантиле и амбреле, јер беше неко расквашено, сипљиво, болешљиво октобарско вече. Тада се у театру налази спасење, избављење.

— Па, камо, миле моје? С чијим допуштењем? Није поштено, нисте издржали ни прву слику *Јелизавете Бам*?

Према изразу лица, старија би госпођа, без великог преомишљања, врх амбрела усмерила право у

моје срце. Толико је куљало неког беса, неки отров се просто преливао преко лица. А друга је остала прибрана, чак са дозом симпатије прихватила моје пресецање. Или је можда знала (а шта се у овом маленом Сомбору³⁾ не зна!), да почесто уходим, шпијунирам публику. Представе годинама гледам из службене ложе⁴⁾ боље рећи мотрим публику. Као типичан примерак становника паланке, подајем се, могуће несвесно, њеном начелу увида у све! Молим лепо. Нећете ме страсно уверавати да сте уживали у представи, када поуздано знам да сте зевали, или сећи вене на појединим сценама, када сам видео да сте били у позоришном бифеу. Дуго се по граду препричавао мој доживљај са директором Архива: захтевао сам да ми натебане објасни зашто после једне премијере није аплаудирао. Директор музеја је ухваћен како после једне

1) Прва представа изведена је у сомбору 1779. године, у близини франевачке цркве. Јован Ђорђевић (доцније утемељитељ позоришта у Новом Саду и Београду) за време службовања у Сомбору, 1849. оснива „Друштво српског позоришта“. Позоришна зграда изграђена је 1882.

2) Након представе *Крваве играе* Мите Поповића, изведене 1881. године, „било је много публике и аутор је од српских гопођица добио на дар венац“.

3) Сомбор данас има око 42.000 становника. Племенити Сомборци, међутим, неће пропустити прилику да вас подсети, како је, некад, Сомбор био већа варош и од Београда и Загреба, о Новом Саду да и не говоримо!

4) У гледалишту сомборског позоришта укупно је 324 седишта: 213 у партеру (148 у 10 редова и 65 у 13 ложа) и 111 на балкону (61 у 4 реда и 50 у 10 ложа). Друга галерија звана „голубарник“, уклоњена је после друге адаптације.

представе хита кући – тражио сам писмени извештај. Васпитачица из главног вртића била је укорена зато што се смејала гласно на местима где су сви други ронили сузе, и тако даље... Углавном, обавештен сам, не могу рећи да нисам. И гледам да угодим публици, колико је то допустиво. Наравно, равнајући се према великом Гетеу: „Само се улагуј публици. Пароксизам ће нестати, и гомила ће те, на крају, исмејати“. Упућен сам и у социјални и професионални статус гледалаца. Знам и потребе, жеље и очекивања публике. У складу с тим смо је васпитавали, одвајкада. Неговали, кади-кад. Освајали, благовремено. Опсенили, тек-тек. Разбеснели, јамачно. Разочарали, нехотично. Али, никад је нисмо оставили да вене незаинтересована, јер је равнодушност у позоришту најопакија од свих болести!

Осетљиви провинцијални дух лечили смо, дуго и упорно, дуже од 120 година, лекаријама различите врсте: комедијом плачљивом, срамежљивом, сентименталном, урнебесном, чистом лакрдијом, разводњеним водвиљем, сочном сотијом, кабаретским ногатањем, разгаљујућом фарсом, драмом крвавом до колена, мелодрамом мемљивом, трагедијом трагачком, историјским комадима, политичким трилером. И деловало је, није да није: опомињуће, раздируће, умирујуће, поучно, трезвено, осећајно, нехајно, стандардно, клишеирано, јадно, чемерно, очекивано, изненадно и безнадно. Тек – деловало је! А позориште мора де делује на сва чула. Тада тек та уметничка творевина саткана од речи, музике, покрета, слика, светла и мрака добија свој потупуни смисао, и у том синкретичном Сомбору којим се одвајкада дичи овај „слободни краљевски град“⁵⁾.

– А шта се то догађа вечерас, миле моје?

– Ипак се догађа, ни нас нисте оставили равнодушним. Једноставно, ми смо побеснеле од позоришта. И бежимо. Ефекат је постигнут.

– А зашто напуштате *Јелизавешу Бам*?

5) Огромном материјалном жртвом, 1749. Сомбор је проглашен за „Слободан и краљевски град“ што је омогућило успон трговине, занатства, културе...

– Идите у полупершун, с опроштењем, заједно с обериутима.⁶⁾

– Молим...

– Тако. Свака част и Радоју Чупићу⁷⁾, обожавам га и жалим што је отишао из Сомбора, као што жалим сваког глумца који је отишао из Сомбора, где се, некад, једином могло правити позориште најозбиљнијих намера, али та обериутска посла с Хармсом му нису била баш потребна за старт позоришта „Портал“⁸⁾.

– Не допада ми се, миле моје госпође, што са србјом говорите о *Јелизавешу*, нарочито што је омаловажавате. Нисмо се ми за то борили. Разочаран сам...

– Молим? И ми смо шокирани, такође, понуђеним спектаклом.

– Вама није познато колико дуго је требало да прође времена да би се *Јелизавеша Бам* видела коначно у Сомбору.

– Баш ме брига! Та врста позоришта ме не занима. И шта има ту да се прича, неразумљиво. Херметично.

6) Моја саговорница парафразира делове текста из *Јелизавеша Бам* и влада терминима руске авангарде. Како не бисте помислили да је ова прича измишљена, морам да вас упознам да је госпођа по занимању магистар књижевних наука. Припада, дакле, оном особеном соју позоришне публике који позоришту приступа, рекло би се, с извесним оптерећењем литерарности. О њима, појединачно, богме и поименично, другом приликом.

7) Чупе је дошао на четири, а у сомборском Позоришту остао четрнаест година, сродно се потпуно с градом, засновао породицу и троје деце изродио. И данас је овде врло често, како каже: „из љубави и поштовања према кући која ми је омогућила да много играм, да печем занат с врхунским старим редитељима, као и са, тада врло младим Коканом Младеновићем, Јагошем Марковићем и многим другим из те генерације, који су нека од својих најзначајнијих остварења направили баш у Сомбору и одатле се отворили према целој земљи“. Памтиће се из сомборског периода његове каријере, улоге у *Филаровој женидби*, *Пушовању за Нанш*...

8) Премијера представе „Портал-театра“ *Јелизавеша Бам* Данила Хармса у режији Радоја Чупића, у јесен 2001. најдиректније је утицала на настанак овог текста. Први пројекат овог театра је *Ошварач* Виктора Лануа. Портал-театар је имао и премијеру *Dies irae* Жанине Мирчевске у режији Љубослава Мајере. Нисам сигуран да данас ова уметничка удруга уопште делује.

– Неће бити! Подједнако је реално и подједнако апсурдно оно што се догађа. Додуше, ова се Хармс-ова драма подводи под поетику апсурда, али она мени делује као препричани стварносни кошмар. Није вам познато да је Кокан Младеновић у Сомбору почео пре шест седам година⁹⁾ пробе *Јелизавете* и, колико се сећам, он то беше замислио као алегоричну причу о нашим гротескним годинама које смо живели за трајања претходног режима¹⁰⁾. И у Чупићевој представи је обиље црног хумора, духовитих, досетљивих сценских решења, какве нисам могао да замислим ни у једном читању. Као оно (штета што нисте гледали!) у сцени *Хвала жељезу...* која пародира образац пролетерске поезије.

– Знаш шта, лепо ти говориш, али ти ништа не верујем. Од позоришта очекујем јасност, разговетност, лепоту, па, ако хоћеш, и забаву.

– Ма немојте! Да не бисте и поруку, подуку. Давно је то прошло време. Нисмо се ми за то борили!

– За шта си се ти борио? Зашто то стално истичеш?

– Хоћу да кажем како је била тешка мука да се обзор, видокруг наше цењене публике помери, да се њена визура прошири, да буде спремна и за позоришне сензације којој припада *Јелизавета*, да буде оспособљена и за оно што се зове „проширено посматрање“...

– То ти је она обериутска теорија.

– Јесте. Гледати целом површином ока, целом површином тела... Видети нешто ван портала ушушканог брокатном завесом.

– Глупости! Разбијање сценске кутије грађанског позоришта...

– Може ли то у Сомбору?

– Неће моћи. Грађанске структуре су толико окостале да ти је бадава посао. Ова је институција тврђа од било ког авангардног пројекта. Авангарда разара здрави смисао, закукуљује разумљивост.

9) Богме било је то, 1993. Дакле, пре 33 године, гледано из временске перспективе када се текст објављује.

10) Мисли се на године владавине Слободана Милошевића.

– А ја опет држим да је авангарда здрава, да рађа нови смисао, нову разумљивост. Зато сте нас разочарали. Да ли је могуће да ни после сто двадесет година трајања Позоришта у Сомбору још нисмо спремни за нешто ново? Колико је само требало времена да се макнемо од комада сирове натуралистичке провенијенције, кабаретског мешкољења и водвиљске буфонерије. Био сам убеђен да смо, коначно, спремни за „ресемантизацију и десемантизацију затечених знаковних система“¹¹⁾.

– Та, идите, молим Вас! Овде и Нушића, ако га редитељ само мало „помери“ господа одмах зачичи: „Светогрђе, није то онај Нушић!“ Па ви ваљда то добро знате, да су овде и *Буђење њролећа*¹²⁾ неки доживели као авангардни комад.

– Хоћете да ме убедите да се на укус масе не може утицати?

– Хајде да прихватим да је то тако, али зар наш вечерашњи гест не потврђује да комуникација није остварена. Једноставно – нисмо се разумели.

– Тачно! Али и то је комуникација. Авангарда и не тражи да је ико разуме. Она не чезне за тим да буде разумљива, занимљива, допадљива. Она уважава различитост рецепијената...

– Ја му то дођем као неки рецепијент?

– Јасно. На Вас, као примаоца, представа је деловала естетски провокативно. произвела шок...

– Зар мени није довољно шокова у животу. Не живим ја позоришну уметност.

– Онда се ви, благо мени, придружујете оној већини о којој говори Лесинг у *Хамбуршкој грамашуртији*, која у позориште иде из пуке радозналости, из досаде, да би видели људе и да би били виђени...

11) Госпођа с амбрелом, која је све до сада пажљиво слушала, не обеливши зубе, на ове речи промрља само „Којешта“ и нестале у пратњи позоришног ватрогасца. Могуће је да она више никад не прихвати улазницу када, преко синдиката, буду „писали“ карте за позориште.

12) Режија Горчина Стојановића, 2001.



Народно позориште Сомбор, фото: Милан Ђурђевић

– Сад ћемо се још и вређати! Сврстаћете нас у категорију снобовске публике, као у рекламном слогану за Ваше управе „Будите виђени – гледајте представе сомборског Позоришта“. Је л тако беше?

– Да. Мени се то чинило згодно, нажалост, и истинито. Упућивало је на мителеуропско доживљавање позоришта, чему се Сомбор не може одупрети ни данас. Слоган сам брисао кад ме укорила пријатељица Смиљана Брлић Немажуранић, театролошкиња сарајевске Школе¹³⁾.

13) Наравно, пријатељица има своје право, нефикцијско име, али...

Она, наравно, није реаговала као театролог, него као заступник повређене публике.

– Ви бисте да мењате публику?

– Јакако! Као што се мењају позоришни стилови, правци, раздобља, тако је и публика подложна променама. Само, то је процес, и то врло ризикант. Велика је опасност да се не успе, да се све упропасти. Као вечерас, на пример, изгубљена су два идеална гледаоца. Зато у овом преображају ваља бити обазрив. Од сваке новости људи зазиру. Добро је говорио Бранко Плеша, на једном састанку директора војвођанских



Зграда Народног позоришта у Сомбору, фото: Виктор Кунчак



позоришта: за успешно позориште није довољан амбициозан репертоар, он мора да буде усклађен с могућностима ансамбла, да тематски буде пријемчив публици у области у којој делује и да има потребну дозу новости у обликовању.

– Цитирате?

– Не. Сећам се, с неизрецивим поштовањем, јер сам ову усмено изречену формулу великог позоришног ствараоца покушао да применим док сам био управник сомборског позоришта.

– Срећом, више нисте! Ви бисте, какви сте, *Јелизавету* ставили на репертоар.

– И јесам, зар Вам не рекох? И то не једном, него два пута! Први пут, на почетку посла, 1989. у репертоару који је оставио Петар Вечек¹⁴), затечена је *Јелизавета* Данила Хармса. Господин Вечек је имао намеру да репертоар мало дистанцира од водвиљско-кабаретског клишеа у који је било запало сомборско Позориште, али такође и у интересу публике. За позоришни посао који је требало да уради редитељка из Загреба Ранка Месарић владало је велико интересовање у ансамблу. Сви су били јако загрејани, можда чак и прегрејани, па је због изневерених очекивања неких чланова ансамбла, једноставно – пукла подела. Нисмо могли да се саставимо! Тим поводом господин Вечек је предлагао да „случај дигнем на ниво Града“, да позовем Комитет, ватрогасце, и тако даље...

– И?

– Шта „и“!? Не прекидајте ме сваки час! Зна-те да се узрујам увек кад се присећам непријатних ситуација из позоришне праксе. Осим тога, не пла-

ћају мене по ретку, као оно Јанка Веселиновића не-кад, па да злоупотребљавам дијалог. Ова је форма мени искључиво у функцији уверљивости приче, иначе бих могао бити оптужен да сам све измислио... Дакле, други пут, *Јелизавета* је зачета у време кад је у позориште дошао млади редитељ Душан Петровић¹⁵). Племенитом амбицијом вођени, решимо да „упослимо све погоне позоришне“, да истовремено кренемо два, чак три „пројекта“. Мало неумерено за мали ансамбл попут сомборског, али, ‘ајде, Душан каже да може. Тако се Кокан Младеновић определио да ради *Јелизавету Бам* на горе описани начин. После десетак проба – пуче ствар! Шта би? Прво је господин Влада Амићић¹⁶) вратио улогу. Класика – не верује у комад. Узгред, не верује ни данас. ‘Ајде, да опростимо гос’н Влади – старовремски човек, има неке своје романтично-реалистичке-идеалистичке погледе на позоришну естетику. Кад гле, и млади Слободан Тешић¹⁷) дошао у канцеларију и каже „Бата Млађо, извини, али ја ово не пушим. Нисам, како да ти кажем, врућ“. И оде занимљива, провокативна концепција Кокана Младеновића дођавола. Сада, претпостављам, разу-

15) Син легендарног управника, редитеља и реформатора сомборског театра Николе Петровића, такорећи проходао у сомборском позоришту. Две сезоне био стални редитељ НП Сомбор. Режирао око 50 представа у Београду, Новом Саду, Бањалуци, Сомбору, Суботици и др. Представе су учествовале и биле награђиване на бројним фестивалима у земљи и региону На Факултету драмских уметности у Београду прошао кроз сва наставничка звања, од асистента приправника до редовног професора. Две сезоне био директор драме СНП у Новом Саду. Четири сезоне био директор драме у НПН Суботица.

16) Владимир Амићић је истрајно показивао да у Сомбору постоји један други живот, живот глумачке уметности који би се могло рећи да паралелно тече са нашим свакодневним пиљарским, политичким, адвокатским, лекарским, трговачким, учитељским, и ко зна каквим сомборским животима. Да постоји једна тежња људска да се живот преобликује у лепоту, у трајање. И то сте могли да читате у свим његовим улогама током пребогато глумачког трајања...

17) Популарни Бата Теша био је члан НП Сомбор и Београдског драмског позоришта, а члан је Југословенског драмског позоришта од 2000.

14) По доласку у НПС, на место управника, затекао сам Петра Вечека на месту уметничког директора. Вечек је дошао на молбу групе глумаца у време када је Позориште остало без управе после одласка Мирјане Марковиновић, 1988. Била је намера да се „направи нешто“ од сомборског позоришта, јер се Вечек прочуо својим уметничким деловањем у Вараждину. Слободан Шнајдер тај период зове „Вечеков вараждински посао“. У Сомбору је Вечек урадио *Ујка Вању* у простору запуштеног каштела у селу Алекса Шантић, између Сомбора и Суботице. Била је то веома добра представа. Потом је режирао Ердановог *Самоубицу*, па *Дивљу љаику*.

мете зашто сам се толико обрадовао када ми је Чупић летос јавио да припрема *Јелизавету Бам*. Нажалост, требало је да оде у Нови Сад да би *Јелизавета* коначно дошла у Сомбор. Ценим веома његову упорност, његову оданост позоришту и самом себи, његову храброст да се упусти и у послове који су скопчани с ризиком.

– И сад ви нас кињите што смо шмугнули с представе, а овамо ни глумци нису „врући“, „не верују“, не разумеју. Шта онда да очекујете од публике?

– Тачно. Позоришни људи врло често знају да осујете неке подухвате. Не бих, наравно, сад о томе (прерано је за мемоаре!), али је истина да они, иако то већина неће да призна, много полажу на ставове и мишљење публике. Па и кад су задовољни избором комада и својом улогом у њему која представља изазов у каријери знају да буду сумњичави: „ово неће проћи код публике“, и то може да утиче на њихово прихватање или одбијање – као да их публика плаћа, као да су на тржишту одавно.

– Ваљда је то природно. Интереси глумаца и публике су испреплетени.

– Јесте, али ако то не пређе границу и не постане обликом додворавања, улагивања. Тако вођени и стигнемо дотле да не разумемо *Јелизавету Бам* или до тога да глумац зажали за временом „лаког“ репертоара: „Ех, да нам је нека весела игра у два чина, с певањем и пуцањем“. Зато и не разумемо Хармсову причу у *Јелизавети Бам* која, кад се скине пародијски и иронијски, слој постаје потпуно реалистична.¹⁸⁾ Хармс деми-

18) Поводом *Јелизавете Бам* Жељко Хубач наглашава да „Радоје Чупић у својој поставци овог комада, покушава да у игри у којој се, и поред обиља насиља, не постављају егзистенцијална питања нити се пак потцртавају какви морално-етички проблеми (што је у потпуном дослуху са Хармсом) пронађе поменути привид здравог смисла и учини га безмало гротескно транспарентним, ослањајући се мудро на наше специфично кафкијанско искуство живљења у последњих десетак година! („Данас“, 30. 8. 2001) Даринка Николић налази да „ова представа о бесмисленом страдању, одбрани и смрти Јелизавете Бам, има, притом, духовитих и инвентивних сценских решења (спајање/удвајање ликова, сцена двобоја, ‘неста-

тологизује руску реалистичку књижевност од Пушкина до Достојевског. И у томе је цела прича. А оно што је Чупић са Драгињом Вогањац, Иваном В. Јовановић, Ненадом Пећинаром, Лидијом Стевановић и Ратком Радивојевићем постигао јесте велики посао осмишљавања супротстављених речи, појмова и апстрактних израза. Посвећујући се, удубљујући у дезорганизовану „збирку речи“ они су у њима нашли нови ритам, нову спознају света. Постигли су то и висином гласа, његовом снагом и бојом, темпом, мимиком, гестовима, позом, користећи се и обилато инструментаријом глумачких техника стечених у озбиљној глумачкој школи. Од комада који представља претходницу „театра апсурда“ начинили су савремено позориште чија је порука јасна да је „једино место, где жртва напуштена од свих, може да да се сакрије сопствени ум“. Ето вам и поруке за којом патите! А сад можемо у „Годо-клуб“, саборно место сомборске позоришне публике¹⁹⁾, који и постоји зато да би се сва замршена питања позоришног језика расправила, или ублажили естетски шокови. И тако придобила позоришна публика.

– А Годо, хоће ли доћи?

– Хоће. У ствари, биће приведен, заједно са Јелизаветом Бам!

(2002)

.....
нак’ и појављивање актера ‘из зида’) и еманира велику глумачку енергију, машту и богатство глумачких средстава... („Дневник“, 31. 08. 2001)

19) Зграда сомборског позоришта је тако испланирана, крајем девет-
ностог века, као „храм позоришне уметности“ у којем нема много
места за кафану. Међутим, почетком деведесетих позоришта се све
више отварају према приватном сектору. Био је то скоро као налог
времена. Тако је и у сомборском позоришту некадашњи „фоаје за
непушаче“ претворен у кафе-клуб „Годо“. С приличним подозре-
њем су, нарочито старији чланови ансамбла, примили ову промену
намене позоришног простора. Временом, међутим, „Годо“ је при-
хваћен као место комуникације позоришта и јавности, публике,
можда по дејству ефикасније од свих маркетиншко-пропагандних
акција Позоришта.



Пише > Милош Латиновић

Станице IX

130.

26. 5. 2025.

Отварање Стеријиног позорја у одређеном смислу било је повратак у прошлост – бољу прошлост. Свечано, с пуно насмејаног, расположеног света жељног театарског доживљаја, као исходишта из свакодневне, углавном, политичке халабуке.

Било је, наравно, цивилизованог негодовања и јасно израженог протеста против привида нормалности (!?) углавном глумаца испред зграде Српског народног позоришта, али су скоро сви опоненти касније ушли у салу да чују беседу Љиљане Пешикан Љуштановић и виде представу *Свети Георгије убива аждаху*, Југословенског драмског позоришта. Много симболике у овом чину – протест уметника, свечани говор пун носталгије, представа позоришта с именом државе коју смо волели, али више не постоји Свети Ђорђе – храбри Диоклецијанов ратник – онај што је дојахао на белом коњу и убио аждаху из језера крај града Лиде у Палестини – а који је постао симбол храбрости и страдања због својих уверења.

И позоришни фестивал Стеријино позорје је демонстрација наших уверења о уметности као кишобра-

ну – смисао, који нас чува и штити од дехуманизације, а реакција не такве покушаје властодржаца не може се доживети/оценити као црна или обојена побуна или било какво насиље. Театар је заснован на слободи деловања и, како Бертолд Брехт, каже, представља уметност која саопштава истину.

Истина, дакле.

А „истина је бесмртна и вечна ствар“, сматра Епиктет.

У том контексту и театар јесте непресушна река у коју се само једном укорачује. Тако смо те топле мајске вечери, поново укорачили у воду и отиснули се од обале, те заплочили *ријеком снова*, верујући да ће нас трошни пароброд као Брајана Свинија Фицгералда, познатијег као Фицгералдо, довести до луке *смисла без краја* која симболизује неомеђеност уметничког чина.

Али „то казалиште бијеше полис“, како каже Еренберг у књизи *From Solon to Socrates* – тачније: „казалиште је било сугласно с полисом какав је требао бити“.

Но, очито је да полис никада није онакав какав би требао да буде – никако/никада идеалан, према замисли Солона и Грка – јер проблем поседа разједао је заједницу у којој је постојала „правна и политичка једнакост свих“.

Да л' је могло дивно позориште нешто ту да учини – вероватно не, али је доказало сопствену неопходност у друштву.

Управо таква је ситуација данас у Србији.

„Позориште успева да жонглира с два наизглед супротна квалитета, те да оба одржава у ваздуху. Оно зависи од чињенице да јесте ефемерна уметност стила и извођења, а ипак једнако мора да буде, и увек је било, моћна снага у друштву, и арена у којој су људи у стању да истражују себе и свет у коме живе. Имајући на уму колико је бирократији лако да се меша у позоришта, да куће смисла и истине, ако је властима потребно, чак и затвара, и имајући на уму неморалну и субверзивну репутацију какву је позориште у контексту доживљаја (власти/религије) имало вековима и сам његов опстанак – на тргу, у шупи, на улици, представља меру јединствене и виталне функције коју театар мора да обавља. Позориште мора да буде слободно и да забави, али и да увреди“, говорио је књижевник и теоретичар театра Роналд Харвуд.

У нашем полису – звездане мајске ноћи – а под кишобраном, који су, пружајући нам подршку, држали Солон и Харвуд, започела је најважнија позоришна манифестација у Србији, веома призната и реномирана у региону, посебно, како се каже, у Ех Ју простору. Диван догађај у Новом Саду, граду који – данас, не знам да ли с правом или иронично – зову српска Атина, дакле, полису који би требао бити апсолутно сагласан са уметношћу без обзира да ли је на власти Солон или Перикле.

131.

6. 6. 2025.

Путујем, преко Ваљева, на Повлен, у село Поћуте, лагано аутомобилом кривудаваом цестом, према Дебелом брду. Сунчано поподне, леп дан, диван крајолик, изнад Јабланице и језера Ровни. На мапи ми обележен манастир Пустиња и видиковац Тоскана. За-

иста делује као да сам у Италији. Дочекује ме Драган Јеремић, дугогодишњи пријатељ, који у свом завичају овог лета организује низ уметничких сусрета и књижевних вечери. Седимо и причамо, дан полако увире у вече. Подсетих се сторије о Брду истине – Монте Вердита – изнад Асконе, где су се у годинама пре Првог светског рата окупљали реформатори живота, толстојевци, обожаваоци сунца, анархисти, следбеници махизма (верско учење засновано на реформисаном заратрустизму), укратко: припадници предратног друштва који не само да су трагали за алтернативом, већ и заједничким суживотом. Становиште тих групација и појединаца – колониста Монте Вердита – било је да *свети мора поочивати на уметностима, те да уметности није ништа друго до истинска револуција живота*.

Идеално.

Али, ништа није идеално.

Јер, уметност није примарна у свету, и није успела да наметне своју визију света, него нам се повремено приказује, као пропламсај, снажан, али краткотрајни сев муње или нејасна светлост у горама, јер *она показује оно што још нико није видео*.

О томе причам с новинарком Славицом, која је осмислила наш разговор. Тридесетак људи слуша моју беседу, говорим без журбе, док повремено гледам у крошње бреза, у зелену воду, у врхове брда на другој страни језера. Диван осећај слободе.

На питање – како доживљавам себе и шта ми значи књижевност?

Одговорам кратко – себе доживљавам као писца, а књижевност ми је последњих година постала најважнији посао, и то није претеривање, јер не могу да престанем да пишем, а како каже Фернандо Песоа: „Писање је као дрога које се гадим, али је узимам, порок који презирем и у којем живим. Постоје неопходни отрови, а има их и врло истанчаних, справљених од састојака душе, од трава убраних на ободима рушевина, снова, црних лала пронађених крај гробова, дугих листова са

скаредног дрвећа чије се гране њишу на обалама хучних паклених река душе“.

Дуго већ сам у канцама функционалне депресије (која се манифестује губитком интересовања, као и сувишним размишљањима о прошлости или будућности, која је песимистичка, а завршава емотивним прегоревањем) ако тако могу дефинисати све оно што током дана и дана, недеља и месеци, радим за плату, хонорар, одређену финансијску надокнаду, али моје мисли, интересовања, далеко су од света у који сам свакодневно урођен – време између састанака испуњава размишљање о структури неке приче коју пишем, док путујем градским превозом, стојим на једној ноzi у гужви и мирису јефтиних парфема и зноја, размишљам о поступцима ликова неке драме, док чекам у реду да би платио одавно доспели рачун или стигао до касе у супермаркету, смишљам наслов будућег романа, размишљам о ономе што пишем у станичним чекаоницама, у возу, у авиону, на царинском прелазу, на запуштеним и опасним одмориштима уз пут, размишљам о неком стиху, реченици, речи, вртим је, бацам, хватам, поново бацам, попут жонглера што у небо шаље шарене лопте, на раскрсници док аутомобиле зауставља црвено светло.

Не припадам заједници, јер туђи утицај, дело, чин, ако није обрађен мојим рукама, у мојој тихој радњи на крају ноћи, навлачи капуљалу нелагоде и страха. Не мислим о другима, о активистима, протестантима, министрима, политичарима, о друштвеним процеси-ма, о политичким догађајима,

јер припадам свету усамљеника,
отуђеном и бескорисном.

И таква ситуација је јача од мене, али како каже Орхан Памук, *можете изићи везу са стварношћу – јер сте романсијер.*

Дивно. Једноставно, зар не, као живот?!

И шта треба више,

Од Деметре хлеб, од Водоноше њиће.

Али немам моћ и нисам, нажалост, попут Молијера, да као уметник/пјесник лечим своје доба, или бар да лечим себе како не бих заразио друге.

132.

8. 6. 2025.

Наиђе, попут дашка ветра, време, дан, тренутак у дану том, налик севу муње на ноћном небу или блеску оштрице ножа, када човеку/уметнику престану да важе награде и синекуре, неумерене похвале и неутемељена негодовања, као и све лепо и негативно што стиже од других, па и од рођене мајке, и тај моментум је кота с које се човек/уметник мора вратити – себи. Поћи за Аријаднином нити назад: у љуштуру, у дубину, где у седефу кривудавих зидова, као у морској шкољци почива мелодија мора, специфична, јединствена, подобна само за уметничко ухо. Тамо, у тами лавиринта душе, требало би да је моја уметност, па и *Моје позориште*, како је назван нови ауторски пројекат редитеља Бориса Лијешевића у продукцији Атељеа 212 у Београду.

Сваки уметник требао би да (о)стави свој аутопoетички печат, своју причу, маску уметничку, као јавни тестамент граду и свету.

Моје позориште – Бориса Лијешевића, редитеља замашног опуса и заслужених награда – представа је која долази на крају сезоне, као освежење и лепо подсећање на важност театра у злу времену, мада не говори директно о њему.

Домунетаристичко-персонални опус редитеља Лијешевића сигурно ће једног дана бити предмет под-робнијих театролошких анализа, јер то неспорно за-служује, пре свега због своје репертоарске особености, али и естетских вредности, које глорификују позоришну уметност, али и демистификујући њену узвишеност, разоткривајући и пред публику подастирући све дуге, тегобне процесе настанка представе и, наравно,

откривање компасерије која учествују у стварању позоришног чина.

Изведене представе *Чекаоница*, *Плодни дани*, *Очеви су њад(или)*, *Пети парк или право на њад*, *Чувари твој поштења*, *Шта ће бити са свима нама*, *Наличје*, убојита су претходница представе *Моје позориште*, која представља редитељев обрачун с демонима младости и дефектима ставралаштва.

Борис Лијешевић у *Мојем позоришту* причајући о вољеној уметностим не скрива ништа – а очито одавно није вољан да пристине на компромис. Уметност и не трпи издају, па редитељ луцидно, прецизно огољава театарски поступак, као Сизиф гура камен уз брег, упорно, истрајно, и увек је на почетку, осећајући да нам није испричао причу. Своју причу. А нуди је, без видљиве, доминантне жеље да нас ухвати у мрежу слаткоречивости, веселих, анегдотских заплетата, цитата и мудрих опаски, свакаквих знања, а чини се, на моменат, да му и није стало да публика прихвати његову сторију – зашто је у театру, како се изборио с породичним стереотипима, шта је морао поднети стварајући каријеру, ко га је волео, подржавао, где је стајао зид компромиса, где новац, пажња, нелагода. Делује уобичајено, за све оне који бар делимично познају трасе уметности. Но, то је само привид, лакоћа која очас опија, јер Лијешевић, сећајући се, објашњавајући, управо жели да наметне причу о театру као важном сегменту друштва. Он је у својој сторији – сам, и то је избор, али он верује у њега.

„Особина мог божанства је независност“, каже Кирилов, а то је онај комплексни лик Достојевског из романа *Зли души*.

Тако делује и Лијешевић конципирајући, реализујући и играјући у свом комаду *Моје позориште*.

Треба рећи да у завери уз њега као редитеља/глумца, играју Небојша Илић, Тара Мандић, Бранка Шелић, Бојан Жировић и Војин Ђетковић, који тумачи лик ауторовог оца окамењеног у времену, *човика на свом мислу*, али с изненада пронађеном (љубавном)

емоцијом, тако шокантно непознатим осећањем за генерацију и време које персонификује. Релација љубави, поштовања, поверења, али дугог, емотивно комплексног непрепознавања афинитета оца и сина, кључна је за Лијешевићеву представу, а чини се да без ње, без тог „обрачуна“ или свођења рачуна, комада *Моје позориште* вероватно не би ни било.

133.

9. 6. 2025.

Представа *Маџи* по мотивима комада Светлане Слапшак (*Косовски мит*) у режији Марка Торлаковића и продукцији Крушевачког позоришта одлична је, естетски и значењски, понуда за расправу онима који воле да расправљају о ономе шта би било кад би било. Косовски мит једна је од тема која сваки пут изнова инспирише, збуњује, свађа саговорнике, а Сетлана Слапшак свој угао гледања успоставља из „женског принципа“ уочавајући да је кнегиња Милица, без емоција које не препознаје мудра дипломатија, успела да одржи мир на простору Србије после Косовске битке. Важност предлошка је у смелом, а тако нужном, искораку од митских ликова према „живим“ људима, стварним личностима тог доба са свим манама и врлинама, греховима и склоностима, тако да предлошак оставља простор креативном ауторском тиму да ствара представу пуну занимљивих сценских решења и одличних глумачких креација, које не остављају публику равнодушном. А то, садејство актера и публике, је најважније елемент у смислу целовитог вредносног сагледавања представе *Маџи*.

Редитељ Торлаковић довољно је младалачки смео, образован и искусан да зна како се „недодирљивом и неупитном“ миту може приступити кроз мултижанровски лавиринт, и на тај начин, тихо се прикрадајући, понудити посебно читање приче о којој свако има своје мишљење. Фина, духовита, храбра, необична, решења војничких и стратегијских, као и дипломатских

и породичних сцена, доноси пред публику особену визуелност, разиграност и необичну структуралност, али посебно је инсистирање на глумачкој експресивности, чиме се садејством тријумвирата – писац/редитељ/глумци – заокружује и употпуњује утисак о представи *Маџи* Крушевачког позоришта.

Глумачки ансамбл, млад и полетан, предвођен Биљаном Николић савршено је схватио редитељске захтеве и осетио простор за креативни замах у његовој јасној поставци, који је остављао довољно простора за размаштавање и глумачку надградњу. То су искористили уз поменуту Николићеву, одлични Јована Ђорић, Марија Марић, Ема Петровић, Јелена Вукићевић, Наталија Јовић, Стеван Здравковић, Иван Благојевић и Иван Ћирић.

Представа *Маџи* значајан је позоришни догађај у сезони која није много донела српском позоришту.

134.

20. 6. 2025.

Неспорно је задовољство када у једном малом месту у Србији попут Александровца – Жупског, уђете у позоришну салу испуњену народом до последњег места, на представу која није комедија, а која је на репертоару фестивала, који је лепо осмишљен као вечити омаж театрологу и критичару Милосаву Буци Мирковићу, при томе озбиљно селектиран и зналачки организован. Није онда чудно да су *Буцини дани* ишчекиван и негован догађај у Жупи.

Док траје представа *Ућушкивање Сократа*, Битеф театра, шетам српском варошицом. Тихо вече и лепа ноћ. Као из неког другог времена. Можда оног доба чији сам дух и носталгичност као младић ухватио гледајући серију *Више од иће* (која је недавно добила свој позоришни серијал) у којој је уз лепоту прича о ваљаним и часним људима, најдубљи утисак на мене оставила пророчанска сцена смрти Леке Банкрота, који је

одлазећи с овог света на тераси свог бирцуза – показао шипак немачкој армади, али и времену које долази.

Времену које нема меру за доброту, нити излог за част.

Касније одлазим до зграде Културног центра и већ на вратима чујем буран аплауз публике.

Још једна потврда како театру мало треба да буде велики.

136.

22. 6. 2025.

Постоји податак, а извор му је Томас Остермајер, да је комад *Бела фиџура*, Јасмин Реза настао у веома кратком временском року, наменски написан за берлински *Шаубине*, али очито је да овај комад познате драматичарке – *Ари*, *Бој масакра* – није ухватио нит играности Резиних ранијих комада. Можда је томе допринела промена друштвене ситуације у којем *bella figura*, дакле лепа слика или формалност, ритуал, представљање, као Потемкинова кулиса, више нису потребни да заклоне суштину, јер данас је све огољено, а чак и глупост, која се некад крила, сада тражи да буде поштована.

Због такве ситуације зачудно је да комад *Бела фиџура* долази на сцену некада зналачки и особено репертоарски профилисаног театра, јер његова актуелност је у потпуности упитна. Очито је те уметничке аномалије свесна редитељка комада Ђурђа Тешић, те вешто и логично мења жанровску структуру комада и „преводи“ га из рационалне приче о таштини и сујети, у комедију ситуације, користећи све хумористичке потенцијале предлошка. Случајан сусрет на паркингу ресторана – мушкарца, његове љубавнице, пријатељице мушкарчеве жене, њеног мужа и његове мајке – потентан је у контексту редитељкиног опредељења и некако зрелији у смислу онога што комад данас може да каже. Нема више заклањања, маски и стида, тако и лице комада *Бела Фиџура*, данас више немају разлог да

приказују себе као лепе и увиђавне персоне, него до краја играју игру у коју су сопственом кривицом или дејством случаја увучени. И комично је управо то што се нико не крије – превару, нетрпељивост, таштину, а само добра воља, покушаји доношења равнотеже, делују као сулуда опредељења. Ђурђа Тешић одлично води причу, у занимливој сценографији Весне Поповић, потпомогнута глумачком екипом: Горица Поповић, Урош Јаковљевић, Милица Трифуновић, Јована Гавриловић и Вахид Џанковић.

У коначном, солидна комедија, која нам не доноси пуно на плану запитаности и става, али очито је да то није ни био репертоарски циљ.

138.

27. 6. 2025.

Старо је театарско правило – још од Сервантеса, до слабом комаду доприносе међуигре, као подршка и као лек за заборав, тако је и протеривање из Србије Данила Маруновића, редитеља комада *Глембајеви* Мирослава Крлеже у продукцији Црногорског народног позоришта, од стране Безбедносно информативне агенције, постало доминантније од саме представе, која је пре свега глумачки коректна и прикладна за гледање.

Не пратим активности Данила Маруновића, те не знам чиме је залужио пажњу БИА, али је занимљиво да је редитељ депортован, очито много касније него су што су настали разлози за такав чин чувања безбедности једне државе. Јер, ако су инспектори за његову антисрпску делатност знали, за разлику од мене, онда су требали дејствовати пре него што се Маруновић „разгађио“ у београдском хотелу, јер колико је познато у главном граду Србије није начинио никакву неподопштину,

осим,

режије представе *Господа Глембајеви*.

Маруновић је направио одличан избор глумаца – Светозар Цветковић (Глембај), Кристина Обрадовић

(Баруница Кастели), Мишо Обрадовић (Леоне) – што је за овај ванвременски Крлежин комад неопходно/ нужно, али није показао много иновативности и жеље да искорачи према нашим данима и судбини своје генерације, која најбоље осећа оно што је Божо Копривица, драматург представе, казао пред премијеру комада у Црногорском народном позоришту, да је дело Мирослава Крлеже актуелно у овом часу – *великих слобода и малих љубави*.

У суштини све, ипак, остаје у оквиру Крлежиног ситета, што је у коначном добро, али пре свега захваљујући глумцима, те су и два кључна дијалога закључана у виртуозности Светозара Цветковића (Глембај) и Миша Одаловића (Леоне), те онај завршни у којем је, као у добром вестерну, на почетку обећани, коначни обрачун са смртним исходом Леона и Барунице Кастели, коју тумачи одлична Кристина Обрадовић.

Пречесто хватање за главу, ослањање о зид, шетња укруг у моментима када се „руши свет“ и нестаје једна породица, делују као бекство у редитељску немоћ и сугеришу уметничку безидејност. Ако је тачно оно што каже Роберт Каплан, да процес памћења немилосрдно кондензује искуства, онда је нужно упоредити рецимо ову сцену расправе оца и сина, са оном у којој су Борис Исаковић (Леоне) и Предраг Ејдус (Глембај) у представи Српског народног позоришта из Новог Сада, а која је редитељски решена зналачи и мудро, пригушено, без обзира на напетост и емоције, сведено без широких гестова и „главоболџа“, без непотребно појачане драматике, чак сурово хладно. Антологијска сцена. А, можда то ипак није за поређење, јер друго је време, другачије је уметничко искуство, али за редитељско схватање Крлежине приче о Глембајевима важно је јасније потенцирати господ Фрицово наглашено аристократско гушење, чак гађење од јавно показаних/приказаних емоција. Нема код Крлежених јунака простора за очајничко хватање за главу или услед немоћи трчања укруг, јер је то свет у који се не сумња и који убија речима, уз осмех, без

стида, чак хвалећи се својим прљавим достигнућима, тако да је и увлачење Леона Глембаја – оног који то све већ годинама зна, види и од тога покушава побег – под скут „убица и варалица“ је кључни део приче ове драме. Управо та Леонеова хладноћа у опхођењу и незаинтересованост за последице, изједначава га са свима њима. Леон Глембај је Глембај – *par excellence*.

Што значи да нема одступања – у борби за живот и смрт. За смрт.

Срећа за представу Црногорског народног позоришта да поменути трио глумаца има потенцијал за дочаравање Крлежених јунака, али редитељ Маруновић се, такође, могао потрудити да у неком правцу – локације, времена, окружења – уравнотежи и остали део ансамбла, који често дејствује по сопственим правилима говора и глумачке игре.

Све у свему – занимљива предигра и коректна глумачка представа.

139.

1. 7. 2025.

Настала према концепту и у режији Вељка Мићуновића (уз подршку драматурга Слободана Обрадовића) представа *Contra mundum* – против света и правила – ношена глумачком виртуозношћу Озрена Грабарића, у лику Салвадора Далија, отвара врата, у данашњем цивилизацијском тренутку, запостављеној индивидуалности. Избор Далија као противтеже свету доминантних материјалних вредности, искључивости, наметнутих узуса понашања, логичан је и важан, јер велики уметник, који је од свог живота направио уметност, данас је, више него у свом добу, препознатљив као човека који се дрско супротстављао свакој униформности и гадио осредњости. Салвадор Дали је тај који провоцира, и много је његових ликовних дела, али и перформанса који деконструишу и рађавају опште прихваћену (!?) стварност, али његов елемент провокативности није усредсређен једино ка

естаблишменту, него и према појединцу, немоћном, препуштеном, јадном, оном који ћути, сматрајући да може бити и горе него што јесте. Дали се никада није препуштао матици, него је пливао уз њу, сигуран да то није екстраваганција него начин живота или још тачније начин одбране живота, јер нико, никада, свима не може бити драг, па чак то нису били ни *највољенији синови наших народа и народности*. Искусили смо то, једном, други пут, трећи, седми, али нас изнова, и изнова, нови лидери присиљавају на ту љубав. Верност нацији, партији, фабрици, клубу, дефинише данашњег појединца, свесно негирајући сваку индивидуалност, а следствено томе занемарујући важност креативности и стваралачке, па и сваке друге, слободе.

Мићуновић, осим паметног избора јединственог Далија као главног протагонисте сукоба са светом, тај „сукоб“ прецизно и педантно режира, извлачећи на сцену из животописа најбитније, есенцијалне, фрагменте који су најбољи одговор на задату тему. Посебно су значајни они на почетку и самом крају представе који су директно обраћање публици, којој се, истина, личним примером отпора сугерише да устане на ноге, одупре се и живи свој живот, јер то једино има смисла. Мићуновић, изучавајући Далија зна да његова уметност није умирујућа, анестезирајућа, па конструише своју представу као такву – директну, захтевну, провокативну, и у потпуности ангажује гледаоца, који не може из сале изаћи равнодушан нити исти. Такође, промишљен и вешт редитељски „гаф“ је чињеница да *Contra mundum* није велика представа са много лица који дефилују уз генија, нити комад пун сукоба полова и класа и борбе за правду и истину, него, могло би се рећи, сценска пасторала која је иритирана унутрашњим сукобом великог уметника са светом којем припада. У том контексту је осмишљен, а он је и неизбежан, Далијев однос с његовом емотивном партнерком Галом, који јасно указује да су људске слабости, чак немоћ, саставни део пресоналног габарита и оних који у другим причама не пристају на компромис и повлачење.

Управо такав контрапункт указује на обичност, тачније људскост опредељења за афирмацију индивидуалности и посебности. Мићуновић то не жели да сакрије и тиме подцртава још више своју уметничку намеру да нас као публику натера да мислимо и да не спавамо сном овце коју сутра, за дан или два, чека ново шишање.

Озрен Грабарић – један од најбољих глумаца нашег времена и ових простора – посебно је поглавље представе *Contra Mundum*, јер посебан је изазов бити на сцени Салвадор Дали, који не трпи недореченост и уопштавања, него се и у таквим околностима мора бити – мимо света. Грабарић свог Далија, особеног уметника, дочарава прецизно вештином глуме, али доминантно на сцени попут Вилијема Кемпа (који је плесао, певао, играо улоге преваљујући због опкладе раздаљину од Лондона до Норича) користи још „сто вештина“, које су нужне да дочарају причу о уметнику који се није дао свету и обликовао га према властитој физиономији стварања. Грабарић пева, плеше, улази у расправу с одличним оркестром који феноменално испуњава задатке другог/других лица на сцени, тако

да глумац никада није сам, и ово није, као што објашњава и редитељ представе, монодрама.

Размичући завесе скривених кутака маште Салвадора Далија тандем Мићуновић/Грабарић, уз, још једном истичем, важну подршку оркестра (Аљоша Закић, труба, Ђорђе Кујунџић, саксофон, Коста Вукашиновић, тромбон, Ања Риђешић, клавир, Марко Ђурчић, контрабас, Немања Тасић, бубањ) твори јединствену, необичну и значајну представу, чија фундаментална порука је ослоњена на важност непристајања на дисциплину тора и истицања посебности, без обзира на друштвену позицију појединца. Или, како каже Салвадор Дали: *Не њлашићте се савршенствима. Никада ја нећете досећи*. Али то нас не обавезује стварању нових покушаја којима се супротстављамо реду вожње који су наметнули гори од нас.

Contra mundum је озбиљан и промишљен уметнички одговор на стање у нашој цивилизацији, и потребу театра, као институције, и поред пуританских бичева и политичких казни.



Мирјана Миочиновић (1935–2025)

Сцена

Приредиле > Марина Миливојевић Маћарев
и Ксенија Радуловић

Разговарао > Мухарем Баздуљ

Интервју са Мирјаном Миочиновић¹⁾

Маргина слободе

МУХАРЕМ БАЗДУЉ: Госпођо Миочиновић, рубрика Дијалог у Сарајевским свескама, у којој ће овај наш интервју бити објављен, већ се испрофилирала у неку врсту само формално дијалошке исповијести, а више заправо у монолог у којем особа која одговара прича своју животну причу. Кад боље размислим, није тај концепт далеко од концепта Кишове недовршене књиге Живот, литература. Зато би особа која пита требала, мислим, слиједити примјер Габија Глајшмана. Рачунам да ће будући читаоци ухватити ову алузију. Занимљиво је, међутим, да су учесници многих претходних Дијалога били особе генерацијски блиске и особе које су се цијели живот међусобно дружиле. У том смислу се, рецимо, Андреа Златар у дијалогу са Славенком Дракулић могла присјетити Загреба с краја седамдесетих и почетка осамдесетих, а исто мутатис мутандис вриједи и за Михајла Пантића и Давида Албахарија у истом периоду, а у Београду. Наш Дијалог, јасно је, не може бити такав те сам ја фактички присиљен – послужићу се Коестлеровом дихотомијом на коју сам први пут наишао код Киша – у својим питањима, умјесто личног користити цивили-

зацијско искуство. Хоћу рећи, покушаћу свако питање темељити на неком цитату. А кад Вас желим питати о годинама учења, о студирању у Београду половином и крајем педесетих година (већ) прошлог стољећа, најприје се присјећам Кишовог предговора Преверовим пјесмама и једне реченице из романа Твртка Куленовића *Историја болести*, реченице која говори о Вама: „За вријеме првих мјесеци студија заљубио сам се у једну прелијепу, помало ексцентричну, и у дискусијама које су вођене послје филмова у Кинотеци, изузетно паметну женску која је послје постала његова [Данила Киша] жена“. Занима ме, дакле, какве су Вам у сјећању те београдске године с краја педесетих и с почетка шездесетих?

МИРЈАНА МИОЧИНОВИЋ: Ја бих, нажалост, врло тешко и нашла саговорника из своје генерације, јер нас је мало преостало, а међу овима још је мање оних које би занимало чега се ја сећам и шта мислим о тим временима. Уосталом, разговор о „прошлим временима“ с људима из исте генерације увек помало личи „на сентименталну шетњу гробљем“ (Крлежа) и зато је мени драго што с Вама водим овај „дијалог“. Завидим Вам само на вашој позицији, јер бих се и сама радије користила цивилизацијским него личним искуством.

1) Интервју је објављен 2007. у „Сарајевским свескама“ бр. 17. Уз дозволу уредништва, преносимо га у целости.



Мирјана Миочиновић и Данило Киш у Паризу (1970), фото: Оливер Фро

Рећи ћу Вам најпре шта је мене, из тог личног искуства, припремило да кроз те педесете прођем с непомућеним осећањем радости, упркос свим прикраћеностима. Свешћу разлоге за то на једну једноставну чињеницу: нико од мојих ни даљих ни ближих рођака није у том рату убијен нити је ико од њих, што је много важније, бар за мене, некога убио. Дакле, нисам доживела невоље побеђених нити привилегије победника. Провела сам детињство „онако како мом скромном сталежу приличи“. А сукоб између „партизана и четника“ (да на то сведем опозицију победник/побеђени) био је изван мог интересовања захваљујући двама искуствима која ћу поменути.

Прво се тиче четника. Било је касно пролеће 1944, почетак савезничког бомбардовања Београда, и цела се моја породица склања у једно од приградских села (Велики Мокри Луг). Село је пуно четника јер се припремају за повлачење с Немцима. (А они су данас, у том истом граду, законом изједначени с партизанима!) Кућа у којој живимо одвојена је оградом од црквене порте. Једног дана кроз ту исту ограду (тарабу) посматрам нумеру једног пеливана који у једном тренутку леже леђима на гомилу иситњеног стакла и тражи од присутних да му неко скочи на груди. Издваја се један млад, снажан четник (а сви су и иначе пуцали од здравља) и почиње немилосрдно да скаче по грудима оног несрећника. Овај све отрпи. Када је устао, низ леђа, инкрустрирана стаклом, сливала се крв. Прича о четницима за мене је била завршена. Долази ослобођење. Ја сам у трећем разреду основне школе, захваћена пионирским заносом. Један од задатака био је да прикупљамо одбачене конзерве и да их доносимо у школу како би се оне „прерадиле“. Ми, ђаци, идемо од куће до куће, вучемо цакове, скупљамо конзерве од врата до врата, трагамо за њима по двориштима и бог сам зна како остајемо живи упркос силним посекотинама од лима. Све то довлачимо у школу, остављамо у школском дворишту у којем то месецима труне... Овај призор нашег узалудног рада ставио је тачку на мој

пионирски занос. Од тада, ја сам само послушно дете и штребер на кога би данас упирали прстом.

Из те драговољне изолације излазим почетком педесетих фасцинирана неким необичним људима, тек коју годину старијим од мене, за које чујем да су „егзистенцијалисти“. Били су то углавном сликари које виђам на концертима, (једина „забава“ на коју ми отац дозвољава да увече изиђем). Ту упознајем најпре Уроша Тошковића, затим Леонида Шејку. Једино Тошковић нема отпор према мојој мешавини знатижеље и страха која је другима очигледно личила на „малограђанско“ пренемагање. Он је први „слободан човек“ који постаје мој добар пријатељ.

Године 1954. уписујем се на новоосновану групу за Општу књижевност са теоријом књижевности (тада на Филозофском факултету), дакле спадам у прву генерацију њених студената, међу којима је и Данило. (Ја обично само с пријатељима о њему говорим не додајући уз име и његово презиме Киш.) Ма како то звучало патетично, морам рећи да је сусрет с њим за мене био судбоносан. Ја просто немам друге речи за једну приврженост у чијем знаку протиче мој живот више од педесет година. (Настојаћу да се у нашем даљем разговору не користим оваквим формулацијама.) Мислим да сам му у тим младим годинама задала много муке, да је моју суздржаност погрешно тумачио, да је њему, младићу опрљеном „ватром пакла“, преосетљивом, моје понашање личило на надменост „девојачка из добрих кућа“, о којима већ тада, као слободан човек, говори с иронијом. (У *Мансаргу* је уграђено нешто од тог „горког талог искуства“ са мном.) Виђамо се на часовима, у Народној библиотеци, повремено на концертима, на које углавном долази због мене (међу писцима је мало меломана, сликари су много приврженији музици), у кинотеци о чијем би утицају на нас било претенциозно да говорим после Данила и Твртка (узгред: лепо је пронаћи трагове о себи у сећањима других људи). У тим годинама ја врло мало знам о мучним странама Даниловог детињства и младости. Већ



Мирјана Миочиновић, фото: Весна Павловић

тада он осећа да има „нечег зазорног у патњи“, нечег готово недоличног у „злоупотреби сећања“. О свему томе сазнајем много касније, у заједничком животу, који започиње 1962, па и то тек кад све буде савладано писањем. Верујем да сте у књизи *Складишће*, у којем је сабрана његова прозна оставштина, пронашли један кратак списак тема које нису ушле ни у *Башићу, ђејео* ни у *Ране јаве*. Набрајам их: Сељак ме дави; Бичевање; „Мали гаде“; Хлеб; Колачи итд. Ето, никад ми о томе није говорио, а иза тих се назнака крију догађаји који су страшнији од свега што је описао у својим књигама.

Како сам током студија две године боравила у Француској, радећи у породицама (води се рат у Алжиру, много је официрских жена, антипатичних, надмених, са пуно деце – јер ваљда и то улази у дуг војника према отаџбини – и тако има много посла за студенте са свих страна), ја нисам сведок Данилових књижевних почетака, нарочито важног раздобља његове сарадње у „Видицима“. Изван сам, дакле, и књижевног живота тих година. Но ако погледате текстове из књиге *Варија* лако ћете закључити да је то већ време отворености према свету. Ми тад већ имамо преводе Пруста, Џојса, Броха, Жида, Фокнера. Ми нисмо одсечени од света идеја, ми нисмо изван историје идеја и стилова. И то сам увек сматрала нашом непобитном и суштинском предношћу у односу на земље Источног блока, што је нарочито постало очигледно шездесетих година (ваљда се зна да мислим на прошли век). Не можете имати такав уметнички процват на голој ледини опресивне идеологије. Погледајте само Совјетски Савез. Са доласком Стаљина на власт, са ликвидацијом великих писаца из двадесетих или њиховим ућуткивањем, то је уистину „пуста земља“, и то не само због заразног страха већ и зато што нема струјања идеја. У време „перестројке“ показало се да нема ничег у тајним претинцима уметника, да нема бункерисаних рукописа – где идеологија запуши све пролазе новинама асфиксија је неизбежна.

МБ: У свом ослањању на документе, а кад је ријеч о седамдесетим годинама прошлог столећа споменут

ћу два писма упућена Бориславу Пекићу, а објављена у књизи *Коресијонденција као животи*. Прво од та два писма потписао је Данило Киш, а написано је у Француској, у Гентиллуу шеснаестог јула 1970. године. У њему између осталог стоји: „Мира такође вредно ради на својој тези. Скоро никог не виђамо или сасвим ретко. Љубу Поповића, Даду...“ Непуну годину дана касније (седмог јуна 1971. године) писмо Пекићу из Београда потписујете Ви, а у њему стоји: „рад више-мање траљав, мада су ми планови огромни“. Желим Вас, дакле, питати о животу с Кишом у Француској и Београду крајем шездесетих и почетком седамдесетих година, о времену кад Ви пишете своју докторску тезу, а Киш пише Пешчаник. Нешто се, наравно, наслућује из ових писама: много рада, потмуло незадовољство, дружење са сликарима... Чег се још сјећате из овог периода?

ММ: То није наш први заједнички боравак у Француској. Од 1962. до 1964. живимо у Стразбуру где је Данило лектор за српскохрватски. (Тај боравак у Француској не би био могућ без свесрдне подршке нашег драгог професора Војислава Ђурића, оснивача наше катедре, јер у то време добити државну службу у иностранству као непартијац, како се тада говорило, био је случај без преседана.) То су за нас необично важне две године, у првом реду, наравно, за Данила. За те две године написао је *Башићу, ђејео*, превео Корнејевог *Сига*, Кеноове *Стилске вежбе*, допунио своје преводе Адија, заједно смо превели Лотреамонова сабрана дела која су, поред Малдорорових певања, обухватала још и поезију и писма. Обишли смо Шпанију, Франкову, не заборавите, са нашим пријатељем, лектором за пољски, Владимиром Крижинским (који се, наравно, никад више није вратио у Пољску и сад је веома цењен професор компаратистике у Монреалу). Овај пут кроз Шпанију омогућио нам је увид у другу врсту ауторитарног режима, суморног, клерикализованог до опскурнизма. Данило се тог пута ретко сећао. Мислим да га је то подсећало на клерикалну, фашизовану Мађарску његовог детињства. У *Складишћу*, међу белешкама



Мирјана Миоциновић, фото: Весна Павловић

из 1978, наћи ћете једну која гласи: „Шпанија 1964: Да ли сам икад био у Шпанији: Пешчаник“. У *Пешчанику* („Белешке једног лудака“, II, 20) описана је *raella valenciana* као „далеки митски пејзаж“. Но, очигледно, није све предато забору, јер цитирана белешка сведочи о покушају, па и потреби, да се тог путовања сети.

Наш повратак у Београд, у лето 1964, означио је почетак интензивног дружења са Леонидом Шејком, Маријом Чудином, Радомиром Џонијем Рељићем и читавом свитом њихових пријатеља, међу којима, чини ми се на срећу, осим Данила и Марије, није било писаца као сталних чланова. Ја никад нисам видела на окупу луциднијег, ојађенијег и веселијег света. Они су сви скупа били једна стилска фигура – оксиморон. Био је то истовремено један високо политизован свет у којем сам ја имала само улогу једног од сапутника који је прихваћен као равноправан саговорник. Већ смо у то време знали све што се и у свету могло знати о совјетским логорима, ту су Шејка и Данило, вукући своје гитаре од једног до другог места наших састанака, певали Окуцаву, логорашке песме, расправљало се о уметности, стално смо једни од других нешто сазнавали, нешто научили. Допуштам себи да кажем да су то била последња дружења старинског кова која знају за срећу заједништва, међусобног поштовања, интересовања за оно шта други ради. Но оно што сматрам посебно важним, а што је, очигледно, последица нашег увида у деструктивну снагу комунизма, у његово систематско затирање слободе не само у Совјетском Савезу већ на целокупном простору његовог утицаја, ми смо знали да ценимо, неупоредиво више од осталих, ту маргину слободе која нам је била остављена. Систем на чијем смо рубу живели тих шездесетих година, нећете ми веровати, био је за нас углавном предмет шала. Нисмо живели у страху од њега, а наши су разговори били слободни јер смо имали поверење једни у друге. Узгред речено, на моје је име – а на моју изричиту жељу, како би прималац био што неутрални-

ји – годинама, без застоја, стизао руски емигрантски часопис „Посев“. Препоруку да га бесплатно добијам дао је мој стари друг са студија, Михајло Михајлов, у једној краткој паузи између две робије. Наравно, када је Миша, само што се домогао слободе, са Шејком и неким пријатељима из Задра и Загреба, покушао да оснује независни часопис с политичким претензијама, изнова је доспео у затвор у којем је и Шејка, из истог разлога, провео неких месец дана. Причам ово да не бисте помислили како смо ми гајили илузије о свету и систему у којем живимо. Понављам, ми смо, због увида у његову правоверну верзију, знали да ценимо оно што је нас у првом реду занимало, а то је та маргина слободе сазнавања и изражавања. Зато нико из тог круга људи није упао у клопку шездесетосмашког левичарског заноса. Тај их је покрет, на чијем су челу углавном била „деца комунизма“ (међу њима и Љубиша Ристић и Милорад Вучелић, будуће жестоке присташе Мирјане Марковић и Слободана Милошевића), чак и плашио.

(Не могу да не додам, гледајући из данашње перспективе на те године, да је ондашњи режим имао много више слуха за праве вредности од овог данашњег. Примера ради: Рељић је био најмлађи добитник у историји престижне Политикине награде за сликарство /1965/ и Прве награде на III тријеналу југословенске уметности у Београду /1967/. Шејкине је слике откупио Музеј савремене уметности још за његовог кратког живота /умро је 15. децембра 1970/, Данило је добио НИН-ову награду за *Пешчаник* 1973. Појава тим чуднија кад се зна, а знало се и тада, да је Рељићев отац био краљевски официр близак Дражином покрету и да су га убили партизани те му се и гроб не зна, а Шејка син руског емигранта који није имао никаквог разлога да буде близак комунистима. Данило добија награду у часу кад су миљеници српских власти представници такозване стварносне прозе, тог првог плода на стаблу народњачке књижевности и целокупне будуће турбофолк културе, завршно са сабором трубача у Гучи ко-

ју „ко не воли не воли ни Србију“, како би рекао њен премијер Војислав Коштуница.)

Данило је у то исто време имао и књижевно братство по сродности са Пекићем, Мирком Ковачем, Филипом Давидом и Миром Главуртићем. То су биле књижевне сеансе (ако се не варам, углавном код Пекића) у које нико други није имао приступа. Мало знам о томе, осим да су једни другима читали своје текстове. Не верујем, међутим, да су при том били смртно озбиљни.

Опростите за овај предугачак увод у одговор на Ваше питање, али нисам могла да прескочим неких шест година живота које су ми можда најдрагоценије.

Дакле, 1970. Данило и ја проводимо у Паризу шест месеци, од тога четири у атељеу Петра Омчикуса, у Жентијиу, предграђу Париза, удаљеном од Монпарнаса и наше омиљене кафане „Ла Ротонде“ само неколико станица метроом. Добила сам шестомесечну стипендију од Француза, захваљујући тадашњем културном аташеу, господину Michelу Sciama који нам је био пријатељ. Припремам тезу о Антинину Артауду кога сам открила за време нашег боравка у Стразбуру (завршићу је тек седамдесет четврте). Никада свој рад нисам стављала испред Даниловог, не зато што сам великодушна већ зато што сам, на срећу, довољно паметна да проценим шта је важније. Моје дивљење за дар, не само Данилов, већ многих од оних које сам поменула (мислим на Шејку, Чудину и Рељића, у првом реду) било је готово облик религиозности, једине за коју знам. И ако се усуђујем да нешто код себе похвалим, то су способност да га препознам и слух за уметничку вредност, слух који је Данило поштовао колико му се чудило (он је искрено мислио да тај слух поседују само уметници, они прави).

То „потмуло незадовољство“, које с правом осећате у мом писму Пекићу из 1971, повезано је с мојом несигурношћу које се сигурно никад не бих ослободила (мада никад сасвим) да није било Данила.

Што се тиче дружења са сликарима које Данило помиње, то је већ далек одјек неких некадашњих бли-

скости. Дадо је Данилов друг са Цетиња, три године старији од њега, кога ја лично тек тада упознајем. (У „Видицима“, децембра 1955, појавио се његов портрет Данила, чудесан, потресан и нажалост изгубљен. Фотокопирала сам га и он је објављен у првом издању *Горкої шалоїа искусствa*.) Дадо, међутим, живи у Хероувале, селу доста удаљеном од Париза, где га и посећујемо, а потом ретко виђамо. С Љубом смо блиски, он и његова супруга, архитекта Наташа Јанчић, увек су били спремни да нам помогну, али Љуба није саговорник, он је егоман, опседнут бригом за своје тело, продајом својих слика и научном фантастиком. А чему то води најбоље показује његово понашање деведесетих: он велича Милошевића, „праведну српску ствар“ док његове слике красе највеће београдске хотеле...

МБ: А пропо Пекићеве кореспонденције, знакови су ми неки оновремени приватни одјечи и реаговања на фамозни Кишов есеј о национализму из којих као да се већ могу предвидјети трагични догађаји из деведесетих, а и понашање неких писаца и интелектуалаца у та зла времена. Још у мају мјесецу 1974. године, рецимо, Драгослав Михаиловић из Бордоа пише Пекићу како је срео Киша, како о споменутом есеју о национализму „не мисли ништа лепо“ те како сматра да је политички дио есеја „напросто дегутантан“. Исто тако, Михаиловић мисли да зна шта Киш мисли о њему („Он одлично зна да ја нисам никакав националиста“), те – кад смо већ код дегутантности – збиља дегутантно завршава: „Причати са Кишом последње две-три године за мене је исто такво задовољство као што је чучати у говнима до гуше и ја сам се после тог разговора управо тако и осећао“. Кад се у сјећањима вратите у то вријеме, да ли је стварно – како би казао Боб Дилан – линија већ била повучена? (Можда овдје вриједи цитирати и Ваше ријечи из интервјуа који је 1996. године водио покојни Франо Цетинић, оно мјесто гдје говорите о „раном доказу да су комунисти и националисти увек имали неку 'тајну везу', да су увек били упућени једни на друге“.)

ММ: Многе се ствари мењају у нашем друштву од самог почетка седамдесетих. Имате најпре „маспок“ у Хрватској и његово гушење, па крах либерала у Србији (можда и зато да би се успоставила равнотежа у кажњавању та два већ тада потмуло антагонистична супарника). У Србији имате прве знаке, ако не гушења, оно свакако све већег маргинализовања свих модерних покрета, пре свега у књижевности. Тада и настаје појам такозване стварносне прозе, неприкосновеног миљеника официјелне критике. А она није „стварносна“ зато што је истинита већ је „истинита“ зато што је описана „стварност“ (било савремена било историјска) „чисто“ српска. Но, то стање најбоље дијагностикује сам Данило у текстовима који претходе интервјуу из 1973. где је и гласовит (и убрзо озлоглашен) одељак о национализму, касније цитиран у Часу анатомије. То су два краћа текста („Ми певамо у пустињи“ из 1971. и „За плурализам“ из 1972), оба укључена у књигу *Ното poeticus* и боље је да их неко данас прочита но да их ја парафразирам.

Што се пак Драгослава Михаиловића тиче, никад у том драгом човеку из првих година нашег познанства крајем шездесетих нисам могла да наслутим једног махнитога националисту из ових последњих година. Знам за његов и Данилов сукоб у Бордоу, сукоб којем нисам присуствовала, иако сам тада била у том граду, али ми је Данило, по повратку кући, говорио о њему с оним ужасом у очима који сам потом изнова видела тек кад је, само две године касније (1976), почела афера око *Гробнице за Бориса Давидовића*. А што се поменутог писма тиче, које госпођа Пекић, приређивач преписке, није нашла разлога да цензурише (што, уосталом, и нема право да чини) иако је цензурисала сва „недолична места“ у писмима свог мужа, оно ме је поразило. Моја је реакција била следећа: из Данилове оставштине фотокопирала сам текст којим он са жаром препоручује Галимарду да објави Михаиловићев *Петријин венац*, на њеном сам крају дописала само, као у каквој научној фусноти, „Упоредити: Борислав

Пекић, *Коресионденција као животи*, стр. 355“, ставила у коверат на чијој сам полеђини написала своје име, презиме и адресу и послала му на САНУ. Његове ми реакције на то нису познате, али симптоми његовог ужареног националистичког лудила не само да не слабе, већ сада добијају готово гротескне размере.

Била би предуга прича о вези између комуниста и националиста и за њено образлагање има много компетентнијих људи од мене, рецимо госпођа Латинка Перовић. Она се за ову прилику може свести и на неколико Данилових реченица из двадесет прве „Варијације на средњоевропске теме“ (1986): „Српска култура, везана кроз историју у првом реду за Русију и православље, још чува у себи ту мистичну везу. Српски национализам се храни митологијом словенском и руском, чак и онда кад одбацује болшевизам: православље и руска књижевна традиција, панславизам и Достојевски (...) имају данас исту привлачност као Блокова песма о Скитима, Јесењин или Мајаковски. (...) Ту се укрштају, дакле, два мита: панславизам (православље) и револуционарни мит. Коминтерна и Достојевски“. (Узгред: ову је тему избацио из издања „Варијација“ у часопису „Књижевност“, 1990, њен главни уредник Вук Крњевић, мислећи да поседује једини примерак тог текста и да је он први који га објављује. Текст је иначе први пут штампан у часопису „Градац“ још 1987.) Ова се прича може завршити двома чињеницама. Борислав Михајловић Михиз, усмени пропагатор ове привидне мезалијансе, завршио је свој живот, бар тако сам чула, дубоко ојађен последицама свог кафанског лапрдања, којим је пре свега увеселавао српске комунисте. Данас Томислав Николић, тренутни лидер радикала, види Србију као једну од руских губернија, а политика пара Тадић–Коштуница настоји да ту визију и оствари.

МБ: Осамдесетих година Киш пише Енциклопедију мртвих, а насловна прича ове књига посвећена је Вама. (У својој изврсној монографији Викторија Радић каже: „Није тајна да је М. којој је ова новела посвећена, и која је уснила сан о библиотеци, заправо Мирјана



Мирјана Миоциновић, фото: Весна Павловић

Миочиновић“.) То је такођер и вријеме Кишовог цој-совског прогонства. Данас је модерно мистифицирати Кишово „предосјећање грађанског рата“ (Ђерђ Конрад чак тврди да је Киш дословце рекао да ће у ратном распаду Југославије Босна најкрвавије проћи). Како у Вашем сјећању изгледа та деценија која је претходила крвавим деведесетим?

ММ: За мене лично то је једно суморно раздобље. Данило и ја се растајемо 1981. Коју годину касније умире моја драга пријатељица Марија Чудина (1986), те исте године лекари у Америци констатују Данилу рак на плућима. Следе три страшне године неизвесности и наше блискости „с ону страну добра и зла“ и његова смрт 15. октобра 1989. У првој половини те деценије ја готово да не региструјем појаве у друштву, у некој, до тада мени непознатој усредсређености на себе саму. У мени се буди стари штребер, ја готово никуд не излазим и много радим (пишем есеје који ће касније ући у књигу *Позориште и тиљошина*, преводим неке књиге из теорије позоришта и књижевности, Жерарда Женета и Ане Уберсфелд, рецимо). То су и године мог лепог пријатељства са Мирком Ковачем и његовом супругом, сликарком Слободаном Матић. Године дружења са Предрагом Чудићем, Ибрахимом Хацићем, Милишићем и Јеленом Трпковић (у то време они често бораве у Београду). Има и других, али они већ не завређују да их се сетим.

Из тих раних осамдесетих година памтим још само нереде на Косову и жестоку репресију српских власти над косовским Албанцима, памтим своје студенте Албанце који због тих догађаја напуштају студије и одлазе из Београда и сећам се да сам на једном часу упутила у своје име извињење због поступака српских власти према његовим сународницима мом тадашњем студенту Уликсу Фехмији, сину Бекима Фехмије и Бранке Петрић. На тај ме је догађај, пре коју годину, у Сарајеву, подсетио Мирсад Тука, мој студент из Уликовске генерације и класе, и било ми је драго што се и он тога сећа.

Од часа кад Милошевић долази на власт попут каквог пучистичког генерала, ствари се драстично мењају, тако драстично да нема те личне невоље која би вас спречила да те промене запазите. Доста сам говорила о тим годинама, на начин на који сам знала и умела, у неким својим текстовима и интервјуима с почетка деведесетих укљученим у књигу *Немоћ очигледној* (Београдски круг, 1997) и волела бих да овом приликом поштедим себе, не сећања на те године (оне су, уосталом, уписане у виду последица у садашњост и сећање на њих не може се избећи, оно је чак и пожељно), већ понављања.

С Данилом сам у тим годинама мало разговарала о политици, све је у њој тад било тако неподношљиво вулгарно, тако застрашујуће масовно вулгарно да се о томе није могло разговарати с неким ко је смртно болестан. Његово се време није смело на то траћити. А то да је он све видео и разумео било је јасно. Да ли је баш рекао оно што Конрад тврди да је рекао и могућно је и вероватно, али непровериво. Али постоји и писана потврда тих његових слутњи. На питање италијанског новинара, како би сажето описао југословенску стварност 1988, Данило је одговорио: „Ризик комадања и грађанског рата потенцијално постоји, али желим да будем оптимиста, иако су тежње у корист југословенског јединства у мањини. Постоје трагови прошлости, дуго времена скривени, који сада са жестином избијају. Морамо да преживимо и не заборавимо своју европску матицу. Једна књига о Југославији? Описао бих Гаргантуе и Пантагруеле, које раздире огроман апетит, и скуп учењака, комунистичких и некомунистичких, који говоре, чак и међу собом, један неразумљив језик и не успевају да комуницирају са становништвом“ (*Горки шалој искусства*, Просвета, 2007, стр. 305). Истовремено истиче, у другом интервју из исте године, да „више није могућно индивидуализовати суштинске разлике између Југославије и других земаља Истока“, дакле свестан је Милошевићеве ауторитарности и сенке коју он баца на целу земљу.

Енциклопедија мртвих коју помињете на почетку питања изван је контекста ових догађаја, њена се фабула завршава када ова стварност започиње. Посвећена је мени, а говори о животу мог оца који је умро на самом крају 1979. Примила сам је као *ex voto* и у своје и у очево име. То је све што могу да кажем о причи коју многи сматрају једном од најлепших у историји светске књижевности.

МБ: Почетком октобра 1991. године Ви чините један истински частан потез, потез који је, колико знам, био не само први него и једини примјер таквог антиратног ангажмана. Мислим, наравно, на Ваше писмо декану београдског Факултета драмских уметности, писмо које ћу овдје цитирати у цијелости јер мислим да је и те како важно, не само у Вашој биографији него и у – ма како то звучало – интелектуалној историји југословенских народа:

„Декану факултета драмских уметности

Суочена са ужасним разарањем земље коју и даље сматрам својом домовином, са дивљачким рушењем највреднијих споменика културе у чијим су оквирима настале и оне вредности о којима предајем на овој школи, с неизмерним људским страдањем, а свесна чињенице да у томе и као жртва и као рушитељ има крупног удела и народ коме сама припадам, вођена дубоким осећањем огорчености и стида, ја Вас обавештавам да у оваквим околностима не могу и не желим да држим наставу на Факултету који није нашао начина да се свему томе успротиви. Са данашњим даном, дакле, ја престајем да држим наставу из предмета Историја југословенског позоришта и драме у наредних месец дана. Молим да ми се обуставе сва новчана примања за месец октобар, а уколико за то време у овој земљи не буде успостављен мир, ја ћу напустити ову школу.

Београд, 7. октобар 1991.“

Поштоваоци поезије Милана Милишића сјетит ће се да ово пишете непосредно након његове трагичне смрти, а Ви сами сте негдје Милишићеву смрт навели као непосредан повод за овакав Ваш чин. Волио бих

да ми кажете нешто о Вашем животу у Београду у првој половини деведесетих, о посљедицама овог Вашег писма, о томе како сте доживјели рат који се показао чак и ужаснијим него се с јесени 1991. године чинио? У свом есеју о Кишу Сузан Сонтаг пише како су Сарајлије за вријеме опсаде жалиле што Киш није жив, жалиле су што нема њега да дигне глас против дивљаштва, њега који је био – како је речено још прије формалног распада Југославије – посљедњи југословенски писац.

ММ: Хвала Вам што сте у целости навели ово писмо јер ја сад не морам да препричавам догађаје и говорим о поводима свог одласка с Факултета драмских уметности. (Када сам почетком двехиљадите имала проблеме да добијем хрватску визу, због чега нисам отпутовала на један скуп о Артоу на који су ме позвали, у шали сам рекла да уместо надокнаде за губитак десет година радног стажа због рата у Хрватској ја, ето, не могу у њу чак ни да уђем. Но, било па прошло.)

Нисам имала никаквих последица, никаквих озбиљних последица, због свог протеста, иако је о њему било речи у штампи, поред осталог и у „Времену“. Сагласност већине с Милошевићевим режимом, и пре свега с његовом ратном политиком, учинила је непотребном било какву реакцију власти. То би било исто као кад би прекинули неку велелепну војну параду због једног транспарента на којем пише „Нећемо рат!“ Добила сам писмо од тадашњег декана мог факултета, а као одговор на моје (нема га међу живима и стога не желим да му помињем име). Имам то писмо негде међу папирима, али је било тешко пронаћи га и понешто цитирати овим поводом. Сећам се само једне реченице са краја писма, која отприлике гласи да би он порушио и задарску катедралу, ако би тако спасао бар једног српског војника... Да, сећам се и једне „утешне“ реченице коју ми је упутио један иначе мени врло драг колега кога и данас веома ценим, а она гласи: „Мирјана, и ја бих учинио исто да мислим као ви“. Већина осталих ми је „скинула поздрав“, како би

рекли Далматинци. А ни студенти се нису претргли у жељи да ме подрже.

Реакције су биле нешто оштрије после мог интервјуа на телевизији Студио Б (1994), само месец дана пре него што је Милошевић сменио целу редакцију и последње слободно јавно гласило од утицаја коначно ставио под свој „високи надзор“. Ту сам говорила највише о рату у Босни и јако ми је жао што нисам могла да дођем до снимка и тај разговор унесем у књигу *Немоћ очигледној*. Ту, поред осталог, говорим и о протофашистима са свог факултета, Небојши Пајкићу и Исидори Бјелици. Уследио је одмах Пајкићев телефонски позив у којем су се смењивала ласкања с претњама. Од тада тај карневалски пар не пропушта прилику да ме помене у својим „наступима“, нарочито И. Б. (Пајкић је, узгред речено, пре тога би био стидљив, преплашен, али одличан студент.)

Убрзо сам имала част да ме Филип Давид позове да будем члан управног одбора (не знам тачно како се то звало) тек основаног Београдског круга. Били су ту, поред Давида, још и Иван Чоловић, мој стари друг с факултета, Миладин Животић, главни покретач свег нашег каснијег рада, организатор свих наших сесија које су, надам се, оставиле некаквог трага о (не)узалудности наших напора, и Обрад Савић, да само њих поменем. На тим сам сесијама упознала много драгих људи, склопила пријатељства која су ми много значила и данас ми значе (пре свега она са Лулом Микиељ, Јасном Богојевић и Халилом Тиквешом). За мене лично најпресуднија, најблаготворнија је била обнова, тачније учвршћивање пријатељства са Миодрагом Мишом Станисављевићем. Та непоновљива особа које већ две године нема међу нама, тај чудесни песник, заправо тих и повучен човек, изнео је сам на својим плећима највећи део тог ужасно великог напора да се истини погледа у очи и да се о њој говори несумдржано, без трачка аутоцензуре и без и најмање одступнице. Сарајево ни дана данашњег не зна каквог је заштитника имало у том човеку. Пре две-три године предложила

сам Ивану Ловреновићу да објави у издању сарајевских Дана избор из Мишине поезије и његових текстова из колумне „умор у глави“, које је од 1994. до пред крај живота (2005) објављивао у београдској Републици. Послала сам му на увид и неколико Мишених књига. Одговорио ми је да се Дани више не баве издаваштвом... Нисам тај податак проверавала, али знам да је које среће и правде једна би улица у Сарајеву морала носити његово име.

Много ми је значило и оснивање Центра за културну деконтаминацију на чијем је челу од почетка до данас Борка Павићевић. За разлику од Мише Станисављевића њу у Сарајеву сви знају и не морам је описивати нити хвалити.

Мој лични рад био је концентрисан на сређивање Данилове оставштине, на припремање његових сабраних дела (БИГЗ, 1995) чије је поновно објављивање, овог пута у Просвети, управо завршено. То је једини посао којим сам могла да сачувам личну равнотежу и који сам сматрала уистину нужним. Све остало би било, ако би га било, плод таштине.

МБ: Овај Дијалог радимо за „Сарајевске свеске“, часопис којему је један од циљева спајање „покиданих веза“ у култури (или културама) јужнословенских народа. Прошле године, ја сам био промотор једног издања овог часописа, а на промоцији сам прочитао одломак из Вашег излагања које сте имали у Греноблеу 1996. године, а на тему „Разарање јужнословенског културног идентитета“. Рекли сте тада, између осталог, и ово: „Дошло је до потпуног прекида комуникација међу народима, до потпуне изолације сваког од њих. (...) Сви су ти народи сад опседнути жељом да се потврде у такозваном великом свету а да за то имају још мање изгледа но што су га имали док су представљали хетерогено заједништво под окриљем ех-Југославије. (...) свака се од тих малих, изолованих култура претворила у јефтине базаре национално 'чисте' робе, без икакве моралне и естетске релеванције за било кога изван тих уских миљеа“. Да ли и једанаест



Мирјана Миочиновић, фото: Весна Павловић

година касније мислите исто или сте мало ревидирали ову невеселу оцјену?

ММ: Не мислим исто, што не значи да тиме доводим у питање свој ранији суд. А каква је ситуација данас? Пре свега, на свим смо странама суочени с оним што називам „вишком надахнућа“. Књиге се пишу брзином писања новинских чланака, филмови се снимају брзином снимања сеоских свадби и мање-више истог су квалитета, праве се позоришне представе, по стилу старинске, а бивају прихватане као чудо новине и тако редом. И шта у таквим условима значи жива „културна размена“ чији смо сведоци и од које је она користи? Да ли је она последица духовне сродности, да ли иза ње стоји блискост сензибилитета, не знам и не проверавам. Довољно сам стара да себи могу допустити луксуз (не баш апсолутне) незаинтересованости. Ви ћете пре моћи да процените природу и квалитет тих размена и да ли су оне нешто више од пукe трговачке размене, а по принципу: ми вама *Лейа села лејо јоре*, ви нама *Ничију земљу* иако је у оба случаја, дозволите ми да то кажем, у питању осредња роба, неуверљива и дословно бласфемична у односу на ужас догађаја о којима говори.

Ја лично једино желим да видим аутентична документа о опсади Сарајева, рецимо, о рушењу Старог моста у Мостару, документа о Сребреници (о једном сам мародерском извештају о паду Сребренице писала у „Нашој Борби“ већ 18. јула 1995. и тај ми је документарац, иако пропагандан и славодобитан, открио више и већ у том часу, од свих каснијих сведочења, усмених и писаних). Најпоразнији, у сваком случају, био је за мене филм о стрељању шесторице Бошњака,

које су извршили чланови такозване паравојне, а заправо регуларне јединице „Шкорпиони“. После тих приказа окрутности и бестидности схватила сам која је граница после које неповратно нестаје свака људскост. И шта у односу на то значи она филмска лакрдија, о којој знам само из прича, често ласкавих, о судбини двојице хомосексуалаца, ваљда једног Србина и једног Бошњака, и њиховим мукама!

И у ратном раздобљу, морам рећи, било је мало оних који су сачували част својих уметничких професија. Мислим у првом реду на писце. Посебну нелагодност изазивају у мени они „великани“, а многи су, знате и сами, баш из Сарајева, који су напуштали брод у пламену да би склонили своја осетљива бића на сигурнија места. А потом тамо писали неке своје књижурице, преко потребне човечанству, попут оне о баштама, рецимо.

И завршићу с овим. Већ сам добро опрљила прсте вадећи кестење из ватре на тему стања у култури, могли бисте и ви млађи да преузмете посао. Под условом да није сасвим уништена „критичка функција“ људског просуђивања, а критика постала само „комерцијална промоција“, како тврди Касториадис. Књига из које цитирам објављена је десет година после његове смрти (умро је 1997) и наслов јој је *Прозор на хаос* (Fenêtre sur le chaos). Звучи ми као парафраза оне реченице Жоржа Батаја коју је Данило узео за мото *Енциклопедије мртвих*. Она би у преводу гласила: „Моја љубав гледа на смрт као прозор на двориште“.

Овом бих реченицом могла да ставим тачку на наш разговор и на крају Вам захвалим на подстицајним питањима којима се из мене, већ превише „с ону страну“ свега, понешто могло извући.



Мирјана Миочиновић, фото: Срђан Вељовић

Пише > Ксенија Радуловић

Читање позоришта и драме

Мирјана Миочиновић, театролог

Мирјана Миочиновић припада генерацији театролога и професора позоришних предмета на Факултету драмских уметности (ФДУ) у Београду која у ово подручје долази из других друштвено-хуманистичких области. Реч је, наиме, о групи некадашњих предавача ФДУ чије се студирање одвијало пре него што је 1960. отворена Катедра за драматургију – која ће у наредним деценијама, поред осталих својих делатности, постати и кључна платформа за едуковање театролога, позоришних критичара, као и предавача драматургије или историје позоришта и драме.

Наведене и тада неумитне околности условиле су да читава поменута генерација – у којој су и Јован Христић као филозоф, Слободан Селенић као англиста, Владимир Стаменковић као правник итд. – на Факултет драмских уметности и уопште у област позоришта ступи без формалне позоришне едукације: међутим, сви су они захваљујући темељном општем образовању, интелектуалној отворености и специфичним талентима везаним за одређене сегменте театарске делатности остварили референтне професионалне опусе.

У случају Мирјане Миочиновић, тај опус односи се на њено театролошко стваралаштво, као основ-

ни предмет овог текста, а које је реализовала уз такође успешан педагошки и преводилачки рад. Она припада првој послератној генерацији која је у Београду студирала светску књижевност, званично Општу књижевност и теорију књижевности, катедру обновљену 1954. године на Филозофском факултету (Филолошки факултет основан је 1960, издвајањем групе катедара с Филозофског). Наравно, реч је о оној чувеној генерацији „Светске“ чији је први дипломац био Данило Киш.¹⁾

Већ и овакав одабир студија унеколико сведочи о интересовањима и уметничким сензибилитетима Мирјане Миочиновић, које ће она неговати и задржати током читавог живота. Обнова катедре засноване на гетеовском концепту „светске литературе“ – а на супрот идеји националних књижевности – у Београду 50-их била је важан догађај у културним круговима:

1) Настава историје светске књижевности има дугу традицију код нас, још од половине 19. века, када је била прво помоћни, потом и редовни предмет. Катедра има историјске корене везане за почетак рада Београдског универзитета, а њена делатност прекинута је током Другог светског рата, потом обновљена уз залагање професора Војислава Ђурића. Данас је београдска „Светска“ – у светским размерама јединствена катедра за компаратистику.

одбрана Кишовог дипломског рада с Филозофског је „пресељена“ у „петицу“ Правног факултета, један од најпознатијих и највећих амфитеатара Београдског универзитета.

О томе сведочи тадашњи матурант (а и сам будући бруцош исте катедре), Милан Влајчић: у препуном амфитеатру Киш је бриљирао, а професори добили потрду о исправности покретања/обнове (н)овог студијског програма. Катедра заснована на студијама светске литературе, била је природно окренута и изучавању теорије књижевности, њених различитих приступа, модела и праваца, укључујући дакако и оне савремене.

Управо ће то теоријско наслеђе „Светске“ доћи до изражаја већ у првом великом театролошком истраживању Мирјане Миочиновић, посвећеном делу Антонена Артоа. У време када заједно с Данилом Кишом живи у Стразбуру (1962–1964), у Француској сукцесивно излазе Артоова сабрана дела: објављивана су код Галимара, у распону од 1956. до 1971. Мирјана Миочиновић их прати, чита, проучава, поједине делове преводи (књига *Позориште и његов двојник* А. Артоа, излази у њеном преводу већ 1971), а на докторату под насловом *Позоришне теорије Антонена Артоа* почиње да ради 1967, да би овај подухват окончала 1974. Наслеђу Артоа – и ту је важно њено теоријско-компаратистичко образовање – приступа структуралистички, одбацијући у потпуности такозване неиманентне перспективе. Шездесетих година прошлог века, Арто је још увек био смештен у подрује уметничког „мита“, прекривен наслагама мистификације, а текстови и књиге публиковане на тему његове баштине, његове су театарске замисли тумачили претежно биографским (*лудак*, па макар био и *генијални лудак*), идеолошким (левичар, маоиста) и сродним „спољашњим“ приступима.

Мирјана Миочиновић увиђа недостатност, ако не и потпуно погрешну основу таквих приступа, сматрајући да наслеђе Артоа треба демистификовати и демитизовати. Отуда, читајући текст-као-такав, сагледавајући текст као структуру, она започиње процес



Мрешћење шарана, Звездара театар (1984), фото: архива Стеријиног позорја

разгртања читавог обиља песничких слика, метафора, поступак разградње сложеног поетског језика, након којег се, испод замршених слојева визионарски надахнутих идеја – открива један доследан театарски став. И то, како ауторка наводи, не мање кохерентан него што је онај Аристотелов у *Поетици*.

Поред основног закључка да је Артоова теорија позоришта, заправо, кохерентна, а не расплинута у измаглицама једног наглашено ирационалног и радикално антинатуралистичког духа, она увиђа да је ово друго заправо само варијанта специфичног теоријског мишљења, да је његов високо „поетизовани“ језички и мисаони приступ једна врста теоријског дела у зачетку, његов нуклеус. Две стране Артоовог текста, она „поетска“ и друга „дискурзивна“ стоје напоредо и повремено се преплићу. Отуд Мирјана Миочиновић упућује на становиште да је ово кохерентно дело производ луцидне мисли, а не занесености једног „генијалног лудака“.



Развојни пут Боре Шнајдера (1967), фото: архива Стеријиног позорја

У Артоовом обимном наслеђу о позоришту као уметности која би требало да поврати магијска својства, јер је постала у потпуности текстоцентрична, она разазнаје – ма колико дијалектички повезане – две јасно одвојене фазе, прво надреалистичку и потом ону која се поистовећује с појмом *позоришћа суровости*. Управо у тада (а делом и касније) присутном распрострањеном недостатку увида у околност да је Арто тек у својој другој фази, након упознавања с извођачким праксама Балија, створио теорију *позоришћа суровости*, ауторка проналази узрок за бројне неспоразуме позоришних практичара једнако као и теоретичара с његовим идејама. Наиме, његове замисли које су најчешће биле својатане, а некада и злоупотребљаване, припадају првој, надреалистичкој, а не фази суровог позоришта.

Синтеза ауторкиног истраживачког трагања у подручју Артоа јесте знаменита студија *Сурово позориште: порекло, експерименти и Артоова синтеза*, први

пут објављена 1976. Овај наслов је до сада имао три издања, од којих је прво штампано у хиљаду, а треће у сто примерака, што је податак за који драматуршкиња Катарина Пејовић с разлогом примећује да сам за себе говори о томе какве су се промене догодиле у пољу културе у нашем региону током 45 година колико је протекло између два апострофирана догађаја.

Међутим, ако су резултати које је Мирјана Миочиновић постигла теоријски се бавећи пореклом, експериментима и позоришном синтезом Антонена Артоа круна њених театролошких истраживања на плану светског/иностраног театра, од мањег значаја, посебно за наш локални контекст, нису ни њени есеји и други текстови на плану домаће драме. Под домаћом драмом овде треба разумети писце истог говорног подручја, иако су, осим Крлеже примера ради, њена интересовања на овом плану понајвише била окренута антинатуралистима српског драматичарског корпуса, и то и онима који припадају историјској, као и онима који припадају савременој авангарди.

Ову истовремену заинтересованост за светско и локално, или другачије речено, ово одсуство наглашено уског поља експертизе у истраживањима треба тумачити не само „двојаком“ професионалном позицијом Мирјане Миочиновић – иако компаратиста, експерт за светску књижевност, предавала је Историју југословенског позоришта и драме (предмет је опстао и након што је престала да постоји Југославија, с формалним преименовањем јединог придева из назива у *јужнословенско*) – него и свешћу о националној култури. Професорка Миочиновић спадала је у оне ауторе који разумеју неопходност креирања извесног баланса у одабиру тема на релацији инострано-локално и њена аргументација на том плану била је необорива: фокусирање значајних локалних или „домаћих“ тема у историји драме није нужно мање инспиративно и интелектуално изазовно него што то може бити случај с избором великих светских писаца; што је још важније, наслеђа канонизованих светских писаца подразумева-

ни су предмет интересовања теоретичара из читавог света, док су домаћи драмски аутори, као припадници квантитативно мале културе и језика, „осуђени“ преваходно на домаће театролошке снаге. Укратко, ако ми сами о њима не пишемо, нема ко други.

Годину дана пре појаве *Суровој позоришћа*, објављено је издање *Есеји о драми* (1975) Мирјане Миочиновић, с текстовима о Мирославу Крлежи, Момчилу Настасијевићу, Милошу Црњанском и Александру Поповићу. Већ из одабира ових неколико писаца, ако на уму имамо Крлежину рану симболистичко-експресионистичку фазу, *Маску* Црњанског, крајње специфичан драмски проседе Настасијевића, и, најзад, појаву Поповића као првог српског авангардисте у драми након Другог светског рата, можемо да наслутимо једно од основних театролошких интересовања Мирјане Миочиновић када је реч о домаћем драмском тексту – њену склоност ка драми 20. века, и то оној њеној линији која посредно или непосредно почива на појму модерног или авангардног, на одређеном отклону према реалистичким или натуралистичким стилским конвенцијама.

Стога не треба да чуди што је поред осталог приредила и написала предговор за издање *Драма између два рата* у оквиру чувене Нолитове едиције Српска књижевност – Драма (књ. 19), посвећене српској драми у 25 књига (1987). Овај текст започиње прилично смелом и наизглед непопуларном тврдњом да су „стварању мита српске међуратне књижевности најмање допринели драмски писци“. Указује, надаље, да су врата Народног позоришта у то време била широм отворена домаћим писцима и њиховим комадима неретко с тематиком из савременог живота, па и оном везаном за дневно актуелне догађаје. Ако оставимо по страни феномен Бранислава Нушића који репрезентује посебно поглавље у историји нашег театра, ауторка сматра да у међуратном периоду општи позоришни услови у нас „нису могли представљати снажнији подстицај развоју драмске књижевности“. Али, и поред поменутог



Развојни пут Боре Шнајдера, Народно позориште Београд (1995),
фото: архива Стеријиног позорја

увода који не делује нарочито обећавајуће у погледу онога што је предмет рада, следи надахнута и поуздана анализа неколико одабраних комада (у крајњој линији, овде се можемо сетити становишта Јована Христића да наша драмска традиција у вредносном погледу и није тако оскудна, да број драмских комада који су преживели изворни контекст није сасвим занемарљив).

У поменутом издању представљено је пет драма (*Маска* Милоша Црњанског, *Центрифугални играч* Тодора Манојловића, *Неверованни цилиндер* Њ. В. краља Кристијана Живојина Вукадиновића, *Међулушко благо* и *Код „Вечитих славине“* Момчила Настасијевића). Поред бројних међусобних разлика, Мирјана Миочиновић наглашава превагу лирског над драмским као основно обележје свих ових драма; другу заједничку нит чине атипичне жанровске ознаке које им дају њихови аутори. Она даље увиђа и да је сваки од ових комада варијација на тему љубави, а без обзира да ли су писане у стиху или у прози – њихов језик на ритмич-



Смртоносна мотористика, Атеље 212 (2005), фото: архива Стеријиног позорја

ком, синтаксичком па и фоничком плану има својства карактеристична за стих. И управо из ових општих одлика произилази њихова заједничка црта да се ниједна од ових драма не може подвести под строге стандарде реализма, независно од мањег или већег степена или начина одступања од њега. Мирјана Миочиновић указује да се оне, другачије речено, *не моју читати изван појма и искуства модерне уметности*.

Без тог искуства не може се читати ни дело Александра Поповића, које је рану и одређујућу теоријску артикулацију добило управо у текстовима ове ауторке. Она му је, наравно, приступила из угла модерне теорије драме, којој је била једнако окренута као и широко појмљено модерним драмским писцима. (У вези с таквим начелним интелектуалним и естетским сензибилитетом, приредила је и издања *Рађање модерне књижевности – Драма* (1975) и *Модерна теорија драме* (1980)). У анализи Поповићевих раних драма (*Есеји о драми*, 1975) она не призива само искуство модер-

не драме него и модерног позоришта: наиме, већ на почетку јасно назначава да је револуција у модерном позоришту везана за ново виђење сценског простора, који више није утемељен само на игри него се открива као *проспект игре*. Док код Бекета и Јонеска, елаборира даље Миочиновић, проналазимо јасан однос између садржине и структуре (у основи, структура је код ових аутора у највишој могућој мери индикација значења – прим. аут.), код Александра Поповића наилазимо на извесни херметизам структуре која не може да послужи као кључ за дешифровање садржине. Међутим, ауторка увиђа да то не мора нужно да води у изразиту херметичност значења (или евентуалне „порукe“). Слично писцима драме апсурда, и у раним Поповићевим комадима постоји одређена кружна композиција, као наговештај опетовања, понављања позоришне игре. Као пример за то, она наводи крај *Боре Шнајдера*, у којем је, заправо, реч о перпетуирању једног менталитета: „Никад се нећу опаметити.... и кад издувам ово своје, ја ћу опет по старом на нов начин“.

Због нарочите склоности делу овог писца као и раније постигнутих резултата у истраживању његовог специфичног рукописа, није неочекивано да је Мирјана Миочиновић приређивач и аутор предговора и за наслов *Драме Александра Поповића*, који припада претходно наведеној Нолитовој едицији (књ. 23) из 1987. Као репрезентативни узорак овог великог драмског опуса, она издваја пет наслова (*Љубинко и Десанка*, *Чарја од сјајних*, *Развојни пут Боре Шнајдера*, *Смртоносна мотористика*, *Мрежење шарана*), на чијим примерима анализује најважније особености Поповићевог драмског поступка: специфични свет ових комада који чини београдска периферија, њихове *проширене* жанровске одреднице (нпр. фарса и по, горча фарса итд.), тематска језгра и мотиве, наративну синтаксу, језик и комичке проседе. Природа ове анализе указује да је Мирјана Миочиновић међу првима наслутила да најзначајније, посебно ране драме Александра Поповића по својим својствима инклинирају духу постмодерног,

што је, уосталом, прва приметила и у случају представе *Наход Симеон* Стерије, у режији Дејана Мијача, на самом почетку 80-их.

У театролошки опус ове ауторке спада и збирка *Позориште и његова* (1990), која обухвата радове већином настале и објављене између 1981. и 1988. године, као и одређени број других текстова публикованих у периодици и осталим појединачним издањима (рецимо, о драмама Миодрага Станисављевића, Милене Марковић и др.). Као што се из овог прегледа може видети, он и не претендује на немогући подухват да обухвати дословно све теме и аспекте театролошког опуса Мирјане Миочинович него да представи најзначајније сегменте и својства његове целине те да мапира бар неке од оних делова који су од непроцењиве важности за нашу позоришну културу и по којима овој ауторки припада највише место у српској и регионалној теорији драме и позоришта. Као такве примере, на плану светског позоришта истакли смо њену капиталну оставштину на тему Артоа, као и прву артикулацију и теоријску афирмацију дела домаћих писаца, и то посебно Александра Поповића – из угла модерне теорије драме.

Темељно класично и савремено образовање, ерудиција, однеговани језички стил („најписменија Српкиња“ – тако је Борка Павићевић једном написала за Мирјану Миочинович), аутентична критичка мисао која стоји иза свега изговореног и не намерава да се по сваку цену допадне, интелектуална радозналост и бриткост ума, отвореност ка модерном у теорији и уметничкој пракси, поузданост и акрибичност у мери која не оптерећује текст и не чини га мање занимљивим – све су то одлике овог театролошког опуса пред којим стоји задатак нових читања и истраживања.

Међутим, поред све отворености и склоности модерним парадигмама, Мирјана Миочинович у нечему је, у својим театролошким радовима, била сасвим класична, остала готово традиционална, старински дух: доследно је, чак и као сасвим остварен и афирмисан

аутор, у тексту остала верна првом лицу множине. Писала је „ми“ (а не оно фамозно наметљиво „ја“), не зато да би себе заштитила – заштита су јој били сами текстови – него зато што је била у потпуности дистанцирана од нарцисоидне културе савременог доба, која у данашњој индустрији академских текстова производи необично велики број почетника намерних да своја научна истраживања свету одмах саопште у првом лицу јединине.

Из текстова Мирјане Миочинович, писаних из перспективе „неутралне множине“, међутим, пажљивији читалац може да види и нешто више од њених бриљантних анализа драма или театарских модела: у њима се, наиме, дискретно назире једна непоткупљива личност, озбиљна, строга, правична, одушевљена талентом, вођена аутентичним заносом, несклона калкулисању, луцидна и духовита. Наравно да је, не без разлога, умела да буде и оштра у академском и другом професионалном окружењу, али била је од оних личности од који се „пригодни“ наступи и не очекују.

Недавно, поводом смрти Мирјане Миочинович Светлана Слупшак пише да се запослила у једном београдском научном институту у време када је Миочинович из те установе прелазила на Факултет драмских уметности. „Погледала ме је, оценила да може да ми нешто каже, и уз осмех ми је одсекла: „Пази се, овде је пуно лењиваца и зловника, а сви су лицемери!“. После неких осамнаест година, пророчанство је до задњег детаља било испуњено“.

А као наличје тој оштрини, озбиљне и строге Мирјане Миочинович, стајали су пре свега њен благонаклони дух и добронамерност према млађим колегама, спремност да увек помогне својим некадашњим студентима – који ће је управо тако и памтити. И биће то комадић правде у овом окружењу с којим она, како је и сама некада рекла, није имала битних додирних тачака. Именујући такво осећање средине „само“ као невољу, не и несрећу.

Пише > Марина Миливојевић Маћарев

Мирјана Миочиновић – приређивач и преводилац

Генерација студената ФДУ 1988/89, последња генерација која је слушала оба курса и положила два нимало лака испита, памти Мирјану Миочиновић као професорку Историје југословенског позоришта и драме. Посебно смо волели њена предавања о драмама српске међуратне авангарде, Војислава Јовановића Марамба и Александра Поповића јер су њена тумачења ових дела била савремена и занимљива. Када смо за потребе других предмета (нпр. Историја светске драме и позоришта код Драгана Клаића) користили преводе иностране литературе попут *Модерне теорије драме*, *Социологије позоришта* Жана Дивиньоа, или *Позориште и његов двојник* Антонена Артоа, *Чишћење позоришта* Ан Иберсфелд, усхићивали смо се надахнутим тумачењем позоришта наведених аутора, али нам је промицало да је приређивач, а понекад и преводилац тих дела била наша професорка Мирјана Миочиновић. Нама је у ствари промицала једна важна, а очигледна чињеница: не само да је тумачење српске и југословенске драме и позоришта Мирјане Миочиновић почивало на њеном темељном познавању савре-

мене европске теорије драме, што је било очигледно на њеним предавањима, већ је она била та која је ту литературу увела у наш културни и позоришни простор. „Случај“ Мирјане Миочиновић није усамљен. Допринос приређивача и преводиоца развоју културе се пречесто и неправедно запоставља и занемарује и зато посвећујем овај текст њеном преводилачком и приређивачком доприносу развоја наше позоришне теорије, а све то у име садашњих и будућих приређивача и преводилаца.

АРТО

Миочиновићка не би била изврстан преводилац да није имала прилике да као студенткиња Филозофског факултета (Филолошки факултет се касније одвојио од Филозофског) у Београду добије стипендију. Развијање наклоности према делу Антонена Артоа поклапа се са њеним одласцима у Француску (од 1958. до 1963. и поново 1970. године). Превод „Првог манифеста позоришта суровости“ објављује у часопису *Дело* 1963. Књигу *Позориште и његов двојник* преводи 1967. Тада



POZORIŠTE I NJEGOV DVOJNIK

ANTONEN ARTO



Prometej

пише и есеј „Артоова визија позоришта“ који постаје предговор књиге која ће бити објављена четири године касније (Миочиновић у Арто, 2010: 138). У есеју се види одушевљење Артоовим идејама, али и спремност да сагледа ограничења. Зато есеј почиње следећом реченицом: „Позориште и његов двојник пре је визија

позоришта него теорија позоришта; то је полемичко маштање о могућностима сцене“ (Миочиновић 1992: 7). Циљ предговора је да читалац добије увод који ће му помоћи у разумевању књиге и зато не пише о Артоовим идејама онако како се оне појављују у књизи (позориште и култура, позориште и куга, режија и метафизика...) већ почиње од проналажења кључне идеје са аспекта проучавања позоришта. Артоова главна замерка Западном позоришту је миметичност – то јест подражавање свакодневног и доминација језика и писца над позориштем. Позориште за Артоа има много шири спектар изражајних могућности као и већи и дубљи опсег деловања на човека и друштво од оног који користи. Након што је разјаснила Артоову критику зависности Западног позоришта од мимезе и писаног (драмског) текста, Мирјана Миочиновић нам даје биографске податке да би објаснила идеје које би иначе читатељу могле остати нејасне (нпр. његови позоришни неуспеси у Паризу или значај његовог путовања у Мексико). Након што је објаснила и критику Западне културе прелази на тумачења првог и другог манифеста суровости који су кључни Артоови текстови, а који би без овог и оваквог увода били можда недовољно јасни читаоцу. Сама књига је објављена четири године касније од времена када је есеј писан (а књига преведена 1971) али никако прекасно. Захваљујући гостовањима иностраних трупа на фестивалу Битеф у прве три-четири године може се рећи да је књига, у ствари, стигла у добром тренутку.

Овде, као малу али важну дигресију, треба додати да је тема утицаја писаног драмског текста на Западно позориште била тема ширег интересовања Мирјане Миочиновић. Аристотел и Западно позориште тема је њеног есеја „Драма као књижевни род у светлу Аристотелове поетике“ (према подацима КОБИСА први пут објављен 18. априла 1987. године, прештампан у књизи *Позориште и његова визија*) и превод књиге *Аристотел или вампир западног позоришта* Флоранс Дипон коју је много година касније превела и објавила у издавачкој кући Клио. Проблем банализације улоге по-

зориште у европској култури биће тема и у наредним њеним предговорима, док ће жељу за повратак ритуалу препознати код бројних уметника друге половине 20. века.

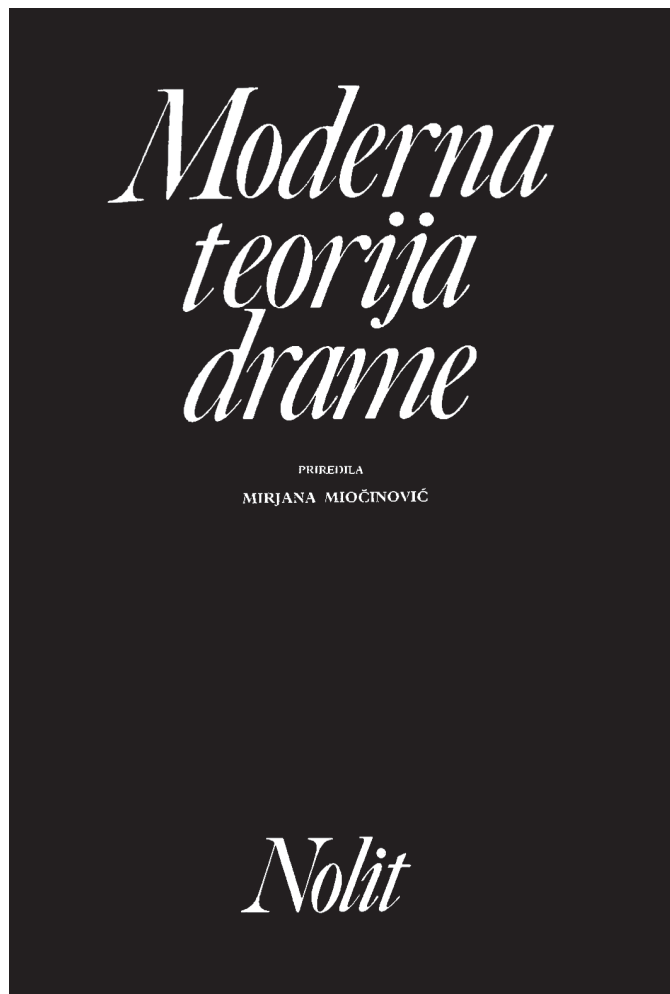
Артоу се Мира Миочинович више пута враћала: Књига *Позориште и његов двојник* је поново штампана 1992. године. Последње издање је из 2010. у коме она обједињује и његове написе о филму и писма упућена пријатељима и сарадницима и прави својеврсни пресек не само Артоовог рада већ и сопствено бављење Артоом. Године 2019. је заједно са Бранком Кукићем приредила је књигу Антонтена Артоа *Говорим!*

МОДЕРНА ТЕОРИЈА

Мирјана Миочинович је као приређивач, преводилац или уводничар учествовала у низу капиталних издања.

Године 1975. приређује и пише предговор за књигу *Рађање модерне књижевности – Драма*. Године 1981, такође у Нолиту, приређује и пише предговор за *Модерну теорију драме*, а између ове две књиге пише предговор за *Социологију позоришта* Жана Дивиња.

У *Рађању модерне књижевности – Драма* Мирјана Миочинович је сабрала текстове различитих аутора од Емила Золе до Питера Брука. У Предговору она почиње од критике позоришта Огиста Конта крајем 19. века који позориште доживљава као безразложну уметност. Управо ова позитивистичка критика, по мишљењу Мирјане Миочинович, отвара простор за редефинисања друштвене улоге позоришта, али и суштине његовог разумевања. Тај пут редефинисања појма позоришта почиње са натурализмом и зато је први текст у овој књизи писца Емила Золе. Занимљиво је како у предговорима Мирјана Миочинович уплиће искуства литературе коју је читала или коју тек чита и припрема за објављивање. Тако на пример у предговору за *Рађање модерне драме* пишући о утицају натурализма и Емила Золе цитира Дивиња: „Позориште од тог часа (...) има директан увид у различите видове друштва-

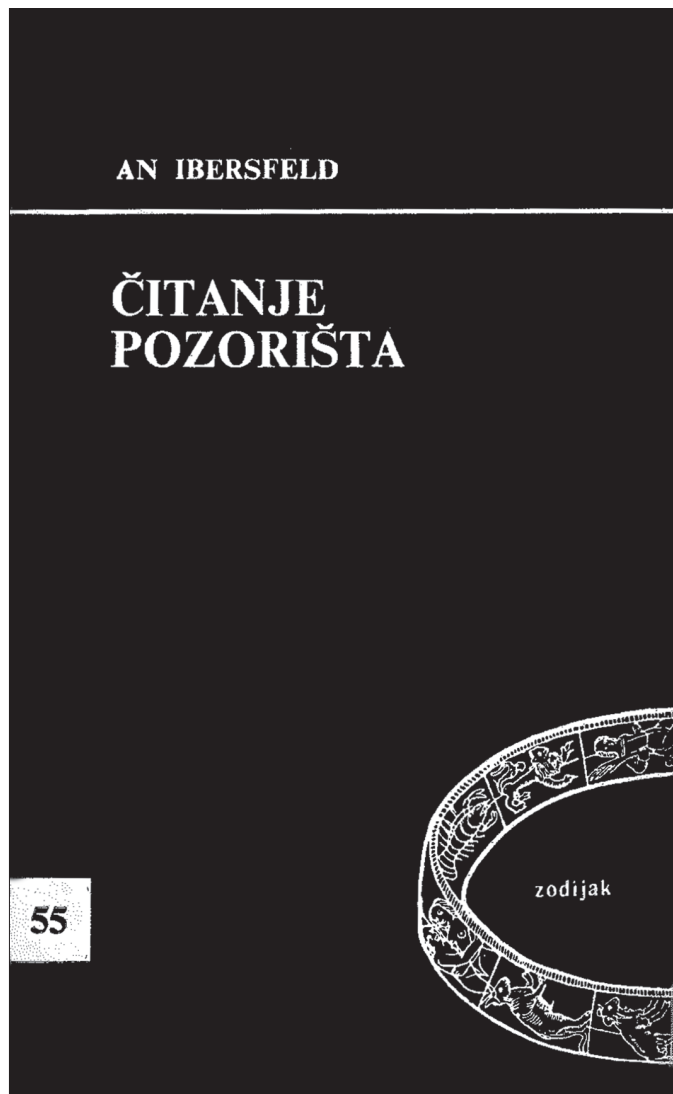


не стварности којом владају детерминизми модерног друштва. Никад италијанска сцена није била изложена таквом притиску и никад до тада није настојала да пренесе друштвене сукобе чији је пригушен и далек, измењен, идеализован и често извитоперен ехо допирео до платоа.“ (Миочинович 1975: 9). Ово преплитања различите литературе наставља се током читавог текста. Анализирајући Мејерхолдов (у наведеној књизи име редитеља је овако написано док је на насловној

страници његове књиге *О позоришту* Мејерхолд) допринос развоју она користи термине из семиологије: „Мејерхолд пружа једно од најранијих решења за организацију драмске материје, мислећи притом не само на позориште као знак већ једнако и на значење.“ (17). У књигу су, наравно, укључени и Артоови текстови и то превод његовог текста *Позоришћа суровости* – *Први манифест* и текста *О балијском позоришту*. Пишући о Брехту и Пискатору уочава промену односа према гледаоцу и односа позориште – гледалац – друштво: „Системским спречавањем идентификације, развијањем посебне технике деловања на људску свест, они су били уверени (...) да одвраћају гледаоца, не од класичног облика саучествовања у спектаклу, већ од саучесништва у друштвеној неправди.“ (19). Важно је истаћи да иако су у књизи груписани текстови аутора из прве и из друге половине 20. века, у „Предговору“ се Мирјана Миочиновић фокусира само на ауторе од натурализма до тридесетих година 20. века – односно успона соцреализма у СССР-у и нацизма у Немачкој који доводе до краја прве авангарде. Искуства аутора након Другог светског рата она дели у два основна правца, а то је политичко и ритуално позориште. Морамо приметити да су у збирци сабрани текстови и писаца апсурда попут Јонеска и Женеа. Њима не посвећује посебну пажњу већ се фокусира на промену односа позоришта према драмском тексту, промену појма истине у театру, промена односа позоришта и друштва и промена односа према сопственим коренима, који аутори попут Артоа проналазе у ритуалу. То су правци развоја позоришта између два рата који стварају услов за развој авангарде након Другог светског рата.

Када њене есеје/предговоре читате у континуитету, један за другим, како је то потребно за ову врсту текста, пада у очи да ауторка своја сазнања преноси из један у други текст. Тако у есеју о Артоу она каже да Арто критикује Западно позориште јер нас оно одржава у лажном уверењу о вредностима које представља и да је ако не одувек, а свакако од Молијера па до данас,

једино желело да се „свиди часним људима“ (Миочиновић 1992: 10). Дакле, Арто сматра да је позориште какво постоји од Молијера – 17. век и сцена кутија оно што гуши његову суштину. У предговору за Дивињоову *Социологију позоришта* она, следећи нит Дивињоовог излагања о позоришту барока и сцени кутији, поставља питање шта је довело до доминације италијанске сцене у свим европским земљама. Утврђује да се поклапа са настанком монархистичких друштава у 17. веку када почиње оно што бисмо могли назвати савременим добом. Дивињо и Арто основну карактеристику/проблем европског позоришта виде у барокној сцени кутији. Међутим, Дивињо није склон размишљању о онтологији позоришта: „Не поричући могућност да се заснује онтологија позоришта, да се конструише његова историја и да се расправља о његовом пореклу, Дивињо све те приступе сматра најблаже речено маргиналним. Естетика позоришта, сматра он, не може да буде одвојена од колективног искуства (...) Не само што естетика позоришта није константа, већ је немогућно, по Дивињоу, говорити ни о универзалној функцији позоришта (Миочиновић 1978: IX). Дивињоова историја позоришта кроз доглед социологије позоришта почиње од средњег века и ренесансу третира као део те епохе. Затим се враћа у антику, па онда прави „скок“ у барок и даље хронолошки наставља до савременог доба. Читалац књига о разним историјама навикнут је на хронолошки низ антика-средњи век-ренесанса-барок... Знајући то, Мирјана Миочиновић се концентрише у уводном тексту да објасни овај нетипични редослед. По њеним речима Дивињоа не занима историјска хронологија већ сродност социјалних концепата те су зато ренесанса и антички пети век старе ере као доба кризе након којих се рађају велики друштвени заокрети, периоди које Дивињо обрађује заједно. Он жели да разуме однос позоришта и друштва и зато анализира функцију позоришта, однос према позоришном простору и слику људске јединке у различитим епохама. Књигу су преводили Бранко Јелић и Јелена Јелић.



Предговор за *Модерну теорију драме* је још један веома леп пример како ауторка предговора једном издању користи за лична истраживања одређене области које касније може употребити у другом издањима. Тако се предговор ове књиге може посматрати као њено лично истраживање историје француске (по-

зоришне) семиологије (Етјен Сурио, А.Ж. Гремас и Ан Иберсфелд) и припрема за оно по чему је као преводилац и приређивач најпознатија, а то је превод књиге *Читање позоришта* Ан Иберсфелд. У предговору *Модерне теорије драме* Миочиновићка поставља питање у којој мери и на који начин је семиологија другачији вид анализе драмског текста од анализа заснованих на Аристотеловом делу *О ђесничком умећу*. Миочиновићка сва тзв. аристотеловска тумачења драмског текста назива хоризонталним, а семиолошка тумачења вертикалним. Ако погледамо у речник видећемо да је хоризонтално, значи на нивоу хоризонта, водоравно... те би хоризонтална анализа била анализа на истом нивоу, односно на нивоу текста који се доживљава као мимезис, те се зато анализира радња, сукоб, лик. Семиолошка анализа је вертикална јер није миметичка (не види уметност као мимезу нарави). Анализа базирана на семиологији полази од идеје анализирања текста који комуницира са другим текстовима и са којима дели заједничке именитеље који почетак тј. основ имају у језику, а не у мимези нарави. Семиолошки метод је за Мирјану Миочиновић важан јер јој помаже да истом методологијом анализира и старе и нове текстове, али и да објасни зашто публика, навикнута на хоризонталне драмске структуре, тешко (ако икако) комуницира са авангардним текстовима. Зато је гро њеног уводног текста посвећен Суриоу и Иберсфелд (чији се текстови налазе на почетку ове збирке теоријских есеја) и њиховом односу према Гремсовом моделу. Семиологија као метод анализе драмског текста је оно што њу занима.

ПОЗОРИШНА СЕМИОЛОГИЈА

И тако смо стигли и до дела по којем је најпознатија као преводилац – *Читање позоришта* Ан Иберсфелд. За разлику од Артоа где је она истовремено и преводилац и писац предговора, издање *Читања позоришта* објављено у едицији Зодјак издавачке куће „Вук Крацић“ нема предговора, али претходна издања су својеврсна припрема за ову књигу.



Ан Иберсфелд се у својој анализи пре свега бави анализом (драмског) текста. Такође увиђа промене однос између текста и представе у савременом позоришту и својом анализом даје за право да је могуће на различите начине, једнако исправне, тумачити драмски текст на сцени – чиме се де факто легитимизује право редитеља да изађе из оквира „невидљивог“ тумача текста. Друго поглавље је најпознатије – то је сам актанциони модел. Драгоцен је јер се истом ме-

тодом анализирају дела Шекспира и Расина и Бекета. Оно што је основна новост и што актанциони модел чини тако типичним за крај 20. века је то што фокус са приче пребацује на семиологију, односно са сукоба на релације субјекта и објекта – субјекат је онај око чије жеље је организована радња. У трећем поглављу она деконструише идеју лика – окосницу грађанске-лессинговске драматургије, а у четвртном и петом поглављу бави се темом позориште и простор и позориште и време, а завршно поглавље бави се темом дискурса. Завршне реченице у поглављу „Претходна мисао“ откривају нови вид сагледавања позоришта које, осим писца, редитеља и глумца, укључује и гледаоца: „Одатле произилази да смисао у позоришту не само да не претходи представи, ономе што је конкретно речено, но он и не нестаје без гледаоачевог присуства.“ (Иберсфелд 1982: 234). То је у финални заокрет у перцепцији уметничког дела који ову књигу повезује за читавим низом мислилаца који се надовезују на Бертолда Брехта и есеј „Смрт аутора“ Ролана Барта.

Мирјана Миочиновић је користила семиолошки приступ у анализи домаћих драмских текстова. Иначе, она објављује и *Кључне термине позоришне анализе* Ан Иберсфелд у издању ЦЕНП 1996. године. Такође, након 2000-тих у издавачкој кући Слио преводје две значајне књиге: Флоранс Дипон *Аристотел вампир западног позоришта* и Жан-Пјер Саразак *Поетике модерне драме*. Ове две књиге, нажалост, немају предговоре, али представљају њено даље истраживање савремене театрологије. Флоранс Дипон критикује превелику условљеност Западног позоришта аристотеловским идејама о драми. Из Аристотелове *Поетике* произилази да је у трагедији сценски апарат најмање важан, што практично значи да трагедија може постојати и без извођења. Та зависност од текста се по мишљењу Флоранс Дипон наставља и у 20. веку са брехтијанском традицијом и постдрамским позориштем који, иако формално желе да деконструишу драмску, у ствари понављају исту „грешку“ и инсистирају на тексту тамо где би само

извођење морало имати примат. Жан-Пјер Саразак је значајан зато што одбацује идеју о кризи драме. Он сматра да модерна драма одбацујући заокружену причу са почетком, средином и крајем проналази нове и богате форме изражавања и обликовања структуре драма живота, ликове без особености, нове поделе гласова...

СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ – ДРАМА

И сада долазимо до онога због чега смо волели предавања Мирјане Миочинович – бритки и савремени увид у националну драму и позориште. У великој Нолитовој едицији Српска књижевност – драма Мирјана Миочинович је приредила и написала поговор за три књиге *Изабране драме* Војислава М. Јовановића Марамба, *Међурајна драма* и *Изабране драме Александра Појовића*. Када читате предговоре увиђате врло јасну, али ненаметљиву увезаност њеног рада на промоцији дела модерне теорије и тумачења дела српских аутора. У анализи Марамбових драма она истиче оно што је у модерној драми запазила као особеност натуралистичких драма у предговору за *Модерну теорију драме* – уместо залагање за аристотеловско-хегеловску драматургију која инсистира на вероватном, натурализам инсистира на истинитом. Појам вероватног чврсто је везан за жанр комада (оно што може бити вероватно у трагедији, не мора нужно да буде вероватно у комедији) што доводи до одустајања натуралистичке драме од јасних жанровских подела. То мешање и преплитање жанрова је, проналази Мирјана Миочинович, управо карактеристично за овог писца. Свет у драмама Војислава Јовановића Марамба није једнозначан и ликови лавирају од мелодрамског до комичног. Тако на пример пуковник Остоја у *Нашим синовима* почиње као мешавина хвалисавог војника и сенекс иратуса, а завршава као трагична фигура која умире не успевши да себе и своју породицу извуче из беде. Натуралистички портрет српског грађанства Мирјана Миочинович види као највећу и од стране публике недовољно признату вредност овог писца. У збирци *Драма између два рата* Мирјана

АЛЕКСАНДАР ПОПОВИЋ

ИЗАБРАНЕ ДРАМЕ

Приредила
МИРЈАНА МИОЧИНОВИЋ

НОЛИТ • БЕОГРАД

Миочинович је дала кратак али језгровит приказ ситуације у којој се налази српска драматургија између два рата, њен третман од стране позоришних управа и публике. Такође набраја и основне правце развоја и познатије ауторе. Но, оно што посебно издваја то су

драме које дају помак у односу на главни репертоарски ток и могу бити релевантни представници српске авангарде или нових драмских тенденција, на начин на који је о овом феномену писала у претходним књигама. Она такође, увиђа и то да ове драме нису типичне, па тиме ни лаке за читање и зато поручује читаоцима: „Читалац који у рукама буде имао ову књигу мораће да заборави на лагодне драматуршке схеме, мораће да призове у сећање многа искуства и открића модерне уметности, мораће да се оборужа стрпљењем које је у основи сваког трагања.“ (Миочиновић 1987: 28 и 29). Метод савремене анализе примењује и на комедијама Александра Поповића. Она уочава новости које он доноси у српску драматургију истичући да његов комедије доносе свежину народне културе на нашу позоришну сцену. Но, имајући у виду да је ово њена веома познат и често цитирани есеј нећу му посвећивати посебну пажњу, већ ћу прећи на оно што мислим да је важно, а чему нас учи преводилачки и приређивачки рад Мирјане Миочиновић.

Посвећени и високо стручни преводилачки и приређивачки рад на релевантној и стручној иностраној литератури је од немерљиве важности за развој друштвено-хуманистичких наука којима припада и театрологија. Научници могу читати дела у оригиналу или преводе на друге језике. Међутим, једна национална научна заједница ствара се на преводима и приређи-

вању важне иностране литературе и прављењу нових истраживања на основу те литературе чиме се наша театролошка истраживања повезују са светских токовима. У време интензивног развоја вештачке интелигенције то може бити кључна разлика између култура у успону и култура у нестајању.

ЛИТЕРАТУРА:

- Арто, Антонет, 1992. *Позориште и његов двојник*. Нови Сад: „Прометеј“.
- Дипон, Флоранс. 2007. *Аристотел или вампир западне позоришта*. Београд. Клио.
- Иберсфелд, Ан. 1982. *Читање позоришта*. Београд: „Вук Караџић“.
- Миочиновић, Мирјана. 1975. „Предговор“, *Рађање модерне књижевности – Драма*. Београд: Нолит.
- Миочиновић, Мирјана. 1978, „Предговор“, у Жан Дивињо *Социологија позоришта*. Београд: БИГЗ.
- Миочиновић, Мирјана. 1981. „Предговор“, *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит.
- Миочиновић, Мирјана. 1987. „Предговор“, *Изабране драме – Војислав М. Јовановић*. Београд: Нолит.
- Миочиновић, Мирјана. 1987. „Предговор“. *Драма између два рата*. Београд: Нолит.
- Миочиновић, Мирјана. 1987. „Предговор“. Александар Поповић, *Изабране драме*. Београд: Нолит.
- Сразак, Жан-Пјер. 2015. *Поетика модерне драме*. Београд: Клио.

Пише > Светислав Јованов

Нескривени сјај преступничког ума

Мирјана Миочиновић (1935–2025)

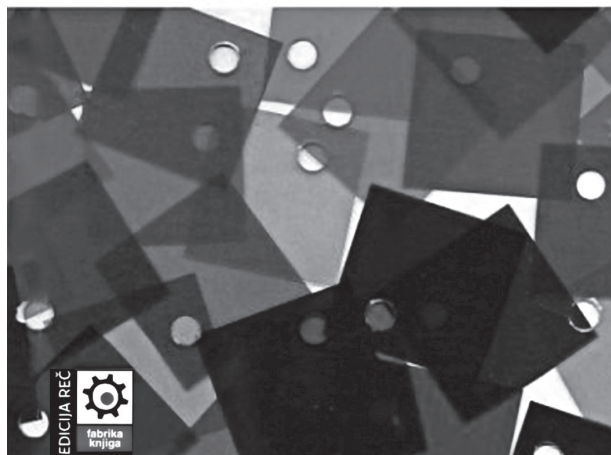
У средишту свестраног, пионирског и истовремено „ре-визионистичког“ театролошког опуса Мирјане Миочиновић лежи свима видљив, али малобројнима подстицајан парадокс. У извесном (културолошки и поетички оправданом) смислу, реч је о једној варијанти ситуације Поовог фамозног „украденог писма“. Наиме, професорка Миочиновић досеже кристалну јасноћу и дубинску равнотежу класичне анализе управо захваљујући превратничким склоностима свог духа: отуда њен дискурс о канонским жанровима и класичним јунацима поприма чар геометријске формуле, али и уверљивост антрополошког трактата. С друге стране, управо захваљујући „класичарским“ квалитетима доследности, минуциозности и реторичке функционисности, Мирјана Миочиновић успева да у феноменима драмске авангарде и радикалних театарских форми открије нове димензије: отуда „њен“ Арто постаје и неутуђиво наш, а њено тумачење Поповићевих фарси уздиже овог аутора до јонесковских апорија. Предочени парадокс је због тога послужио и као главни критеријум за избор примера из Професоркиног епохалног и многоструког деловања, избора за чији би се мото, као код ретко којег мислиоца драме и позоришта, могла узети Декартова парадигматска



POZORIŠTE I GILJOTINA

Rasprave o drami

MIRJANA MIOČINOVIĆ



изјава: „Пре изласка на сцену, глумци стављају маску, да се не би приметили руменило њихових лица. Попут њих, када се спремам да искорачим у овај театар света, у којем сам досад био само посматрач, појављујем се прерушен (*larvatus prodeo*).“

Свешислав Јованов

ПРОСТОР, ВРЕМЕ, СУБЈЕКАТ (одломак)

... Класична драма је у првом реду водила рачуна о *тирању* радње док су временске ознаке, попут годишњих доба или доба дана, биле готово без значаја. Жанрови су поштовали основну законитост која је, *ен прос*, за трагедију намењивала *прошлост*, а за комедију *садашњост*. Трагедија је захтевала временску дистанцу, и њено референцијално време, митско или историјско, није се, по природи ствари, могло поклопити са гледаочевим. Закони комичног мимезиса захтевали су, напротив, брисање дистанце; драмско *овде* и *сада* били су и гледаочева реалност и свако се преношење у други свет и други простор примало као „мало мираколо“. Ближа временска одређења, попут дана или ноћи, зоре или вечери, не улазе у састав класичних дидаскалија. Али као што у драматургији постоји „вербални декор“ који одговара назнаци или опису пејзажа у другим књижевним врстама, тако постоји и „вербално време.“ Као пример „вербалног времена“ можемо навести сцену растанка између Ромеа и Ђулијете. Љубавна препирка око тога да ли се чује глас славуја или шеке, заправо је, из аспекта драмског тока, расправа око тога да ли је још ноћ или већ свиће. И треба ли рећи колико далекосежних последица, колико различитих исхода мође имати у развијању драмског сижеа ова једва приметна временска разлика?

Упрошћено речено, у класичној драматургији преовлађује проста сценска опозиција *дан/ноћ*, која углавном одговара значењској опозицији *дозвољено/недозвољено*, и тек са грађанском драмом, која уводи кодове миљеа и атмосфере, време се назначује у свим појединостима. Дидаскалије бележе годишња доба, до-

ба дана или ноћи, временске прилике. Ево неколико типичних Ибзенских напомена: „Зимско вече“, „Летње вече. Сунце је зашло.“ „Касно вече“ „Тихо, сунчано и топло летње поподне.“ „Летње поподне пред залазак сунца.“ „Рано изјутра. Дан се рађа. Сунце још није изашло.“ Код Чехова ознака за време има готово вредност ознаке темпа у музици. Обавезна четвороделна подела свих његових комада уводи и четвороделну поделу времена које, независно од дужине фикционалног трајања радње (која може обухватити и неколико година), има заокруженост „класичног дана“. Према редоследу чинова, ево ознака за време у Чеховљевој драматургији: *Ујка Вања* – „Три сата после подне“, „Ноћ“, „Дан“, „Јесење вече“, *Три сестре* – „Подне“, „Осам сати увече“, „Прошло је два после поноћи“, „Подне“, *Вишњик* – „Свиће, скоро ће се родити сунце“, „Скоро ће заћи сунце“, „Гори лустер“ (вече), а сви догађаји из IV чина показују да је у питању дан, и то највероватније *јутро*; *Галеб* – „Тек што је сунце зашло“, „Подне“, „Тригорин доручкује“ (јутро), „Вече...Сумрак“. У сваком комаду, видимо, радња I и IV чина има исту временску ознаку, и увек је, бар метафорично, у питању „један обилазак сунца“, дакле понављање, цикличност. Радња је спора, времена има на претек, а ипак све протиче као трен: олуја наговештена у првом чину *Галеба*, избија на крају четвртог; између њих су протекле две године!

А шта се догађа са субјектом у овом следу промена? Јединство радње повлачи за собом јединство субјекта и обезбеђује му доминантан положај у драматуршкој констелацији лица, као и право да се назове јунаком. То поклапање јунака са субјектом природна је последица не само јединства радње, већ и поетичког захтева да се гледаоцу олакша опажање и удовољи његовој потреби за емоционалним везивањем.¹⁾ „Емо-

1) Брехтов напор да спречи уосећавање показује се узалудним већ и стога што је његова драматургија готово у класичном смислу драматургија са јунаком. И није нимало важно што је тај јунак проблематичан, подељен, недоследан. Да и не говоримо о томе колико је често достојан сажалења и стога кадар да мелодрамски подстакне гледаоца на сапаћу.

ционални однос према јунаку везан је за *есететску конструкцију* и једино се у примитивним облицима поклапа с традиционалним кодом морала и друштвеног живота.²⁾

Градацију лица по значају и истицање јунака у први план Шекспир је, видели смо, постигао углавном умањивањем пропорција симетричних радњи. Осим тога, не само код Шекспира, него и у већини класичних дела, име главног јунака истакнуто је већ у наслову, као први сигнал његовог повлашћеног положаја. Ово ме правилу, међутим, измичу класичне *комедије*, показујући тако, прво, да ова врста не мора имати главног јунака јер се њена радња и догађа у свету с мање наглашеном хијерархијом – и, друго, да је конвенција поделе комичке радње на господара и слугу (*на онога ко жели и онога ко дела*), толико приближила субјекта радње и његовог помоћника, да покушај да се само један од њих прогласи *јунаком*, постаје одвећ сложен и проблематичан.

Додуше, и у класичној се драматургији догађало да главни *јунак* не буде и субјекат радње, било тако што је *проишљивник* значајнији, било тако што динамични *помоћник* (у комедији), опасно ремети равнотежу на штету јунака (субјекта), било тако што на једној, мање упадљивој радњи и на њеном *јунаку* почива не само смисао већ и динамика главног догађања. Јер и у класичним је ковадима јединство радње често илузија, не само зато што постоје *јавне* и *сијоредне*, већ и *видљиве* и *скривене* акције. И док је, рецимо, код Шекспира важан (структурално и значењски) однос између главне радње и њених огранака, код Расина је битан однос између видљиве и скривене радње, и она је најчешће узрок расцепа између *јунака* и *субјекта*. Класичним примером потискивања главног (чак и насловног) јунака с позиције субјекта, и удвајања главне радње једном типично закулисом и битном *акцијом*, може се сматрати Расинова *Федра*. Федрина љубавна страст и њена патња несумњиво су у првом плану:

2) B. Tomaševski, „Thématique“, u zborniku *Théorie de la littérature* (priredio C. Todorov), Paris, Seuil, 1965. str. 295. Kurziv naš.

Федра има сва обележја класичне драмске јунакиње с доминантном сценском присутношћу и с највећим бројем изговорених реплика. Па ипак се у позадини догађа друга, могло би се рећи *јавна* радња на линији Тезеј-Хиполит. То није љубавно супарништво већ покушај смене власти, неуспео синовљев покушај да се домогне круне. У *Федри* је, као и у многим другим Расиновим трагедијама, говором страсти прикривен политички говор.

Што се тиче социјалног профила жанрова, он је темељно измењен тек у XVIII веку. У првом реду одбачена је класична подела на „смешне грађане и несрећне краљеве“. Тој осветничкој инверзији више су допринели Голдони и Бомарше³⁾, него сам Дидро. Грађанство је извојевало себи право на приказивање сопствене патње, на трагичко достојанство, али Ибзен је можда једини писац који је успео да своје драмске јунаке, попут Боркмана, Солнеса, Хеде Габлер, подигне на ниво парадигми које се могу мерити с парадигматским фигурама класичних драма преузетим из историје или мита. Занимљива је чињеница да се у насловима дела одсад све ређе сусреће име јунака (Ибзен је и у овом погледу изузетак), а све чешће његова професија или социјална позиција (*Ревизор*, *Новинари*, *Ткачи*, *Девојка без мираза* итд.), његова породична функција (*Отац*, *Ујка Вања*, *Син*). Драмска књижевност је, наравно, одувек знала за *шемајске улоге*, професионалне (лекар, свештеник, војник), психопрофесионалне (аривист, монден, превртљивац) или породичне (отац,

3) Формулација је Бомаршеова, из предговора за *Севилској берберина*. Бомарше и Голдони први разбијају клишеје дотадашњег комичког жанра и праве ревизију врсте са становишта истинитости. Панталоне, тај еротизовани, склеротични, шкрти и агресивни старац из комедије дел'арте, претвара се код Голдонија у честитог, марљивог, моралног и породици оданог човека у најбољим годинама. Он је, наравно, грађанин. А предметом подсмеха постају племићи: празноглава цела, надмени, испразни, они узалудно траже покриће за своју „класну препох“. На нашим просторима Титуш Брезовачки у *Машијашу Грабанцијашу дијаку* (око 1800) и Антун Немчић у *Квасу без круха* (1846) региструју те социјалне промене које битно мењају типологију комичких ликова.

мајка, ујак, итд.). Али тек у XIX веку индивидуа се у драмској књижевности схвата функционално, у оквиру програма који може да изврши и преко своје професионалне улоге која јој одређује место у друштву и утиче на њен однос с другима.

Позориште и његова (расправе о драми), Свјетлост, Сарајево, 1990.

„НАРОД, ИЗВРСНИ СУДИЈА“

Позоришта су личила „на гладијаторску арену у којој се рву партије“, рекао је један савременик. Свака је партија имала своје позориште, чији је репертоар строго контролисала. Но то је већ био „високи надзор“, део стратегије на коју гледалац није утицао. Али у часу када је ушао у салу, било као присташа, било као противник, од његове је добре воље и његовог духа зависила судбина представе. Најпре је то личило на весела надметања, где је смисао да се направи духовита упадица био пресудан, да би се временом позоришта претворила у бојишта где су се лако потезали мачеви, где је било крвавих глава и стварних уморстава. Да не говоримо о изливима одушевљења, који нису били ништа мање погубни за представу: родољубиви занос, рерпубликански жар, ројалистичка носталгија, одмереност умерених, све је то нашло начина да се испољи, захваљујући представи која је у првом реду била неком врстом подстицаја за реакције гледалаца са високо развијеним цензорским слухом. Свако је, наравно, имао право на своје симпатије и своје нетрпељивости. Ево неколико примера тог смисла за нијансе. Гонкурови бележе сећање једног глумца: „Ако вам нека улога, каже он, ставља у уста речи против већине публике, морате да је брзо молити за опроштај због повреде њене осетљивости и, као онај глумац који је играо кардинала у *Ноћи Шарла V*, кад је рекао својим сељацима ‘Та стока’, морате молити гледаоце да потпуно разликују вашу аристократску улогу од ваших родољубивих осећања. (Г. 151) Дистих из Волтеровог *Бруиша* „Зашворити једног Римљанина на ирочиу сум-

њу, /Значи да ми радимо као ширани, иако их кажњавамо“, изазива бурне реакције. Публика захтева да се ови стихови понове „ради упутства градској општини.“ Један полутих диже буру; на речи: „Живети слободан без краља...“ долази громогласан пљесак. На то следе узвици „Живео краљ!“, потом из партера „Живео народ!“, са завршницом у пишчеву част „Живео Волтер!“. На стих: „Народ треба просветити, а не заводити“ мешају се звиждуци и пљесак.

Занимљиво је и то да је публика нетрпељивија од ауторитета према употреби забрањених речи, о чему сведочи и овај инцидент у *Италијанској комедији*. Желећи да публику обавести о томе како његова колегица неће те вечери играти, један се глумац, по навичи, обратио публици са: „Господо...“ Био је прекинут примедбом да више нема других облика ословљавања осим са грађанине. „Грађани“, отпоче глумац. „Госпођица Жени...“ Нов протест публике закључио је његове речи. „Добро“, рече глумац, „будући да је грађанка Жени болесна, молимо вас за пристанак да је замени госпођица Шеваље.“ Ово је, наравно, изнова изазвало протесте, па је глумац морао да објасни да је због дуге навике употребио речи *iosioda* и *iosiohe* уместо *iraђани* и *iraђанке*. Међутим, ово понављање омражених речи тако је разбеснело публику да је глумац био отеран са сцене...

Позориште и његова (расправе о драми), Свјетлост, Сарајево, 1990.

АРТОВА СИНТЕЗА

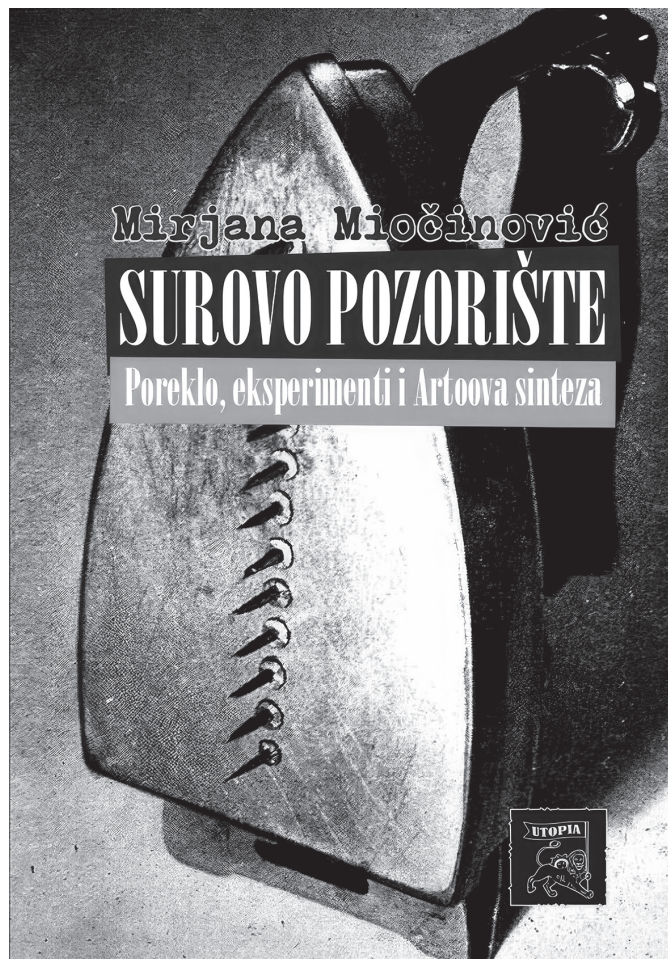
... Чини се да су филмови браће Маркс могли бити ти који су довели Артоа до сазнања да „има у хумору нечег застрашујућег и трагичног, неке фаталности“, фаталности која делује на гледаоце „као откриће ужасне болести на лицу савршене лепоте.“⁴⁾ Стога није нимало чудно да примери којима Арто жели да илуструје такозвану „објективну поезију засновану на

4) А. Арто, „Две белешке“ („Браћа Маркс“), Позориште и његов двојник, стр. 153.

хумору“ имају много сродности с примерима за тако-
звану „објективну неочекиваност из које ће се родити
идеја опасности.“ „ У филму браће Маркс, каже он,
један човек, верујући да узима у наручје жену, грли
краву која почиње да муче. И стицајем околности, на
којима се сад нећемо задржавати, у том тренутку то
мукање добија емоционалну вредност, једнаку ма ка-
квом женском крику. Једна таква ситуација, која је мо-
гућна на филму, није мање могућна у позоришту; било
би довољно, на пример, да краву замени нека покрет-
на лутка, нека врста чудовишта које може да говори,
или човек преобучен у животињу, па да се открије тај-
на објективне поезије засноване на хумору (...) „Мало-
пре сам говорио о опасности“, каже Арто. „Сада ми се
чини да се та идеја опасности може најбоље оствари-
ти уз помоћ објективне неочекиваности, неочекиваног
не у ситуацијама, већ у стварима, уз помоћ непријат-
ног, наглог прелаза од измишљене на стварну слику.
(...) Други пример била би појава неког измишљеног
бића, начињеног од дрвета и тканине, састављеног од
много делова, бића које не би подсећало ни на шта, а
ипак би било застрашујуће самом својом природом,
способном да изнова унесе на сцену бар дашак оног ме-
тафизичког страха који је био у основи читавог старог
позоришта.“⁵⁾

Артоова визија „метафизичког страха“, видели
смо, треба да се оствари помоћу неког аморфног би-
ћа које „не подсећа ни на шта“ и сачињено је од „др-
вета и тканине“, а то није ништа друго до нека врста
идола, марионете или надмарионете, својеврсна сим-
биоза маске-марионете која се добрим делом разли-
кује од циновских лутака којима беше преплављена
европска сцена двадесетих година. Док су ове лутке
биле мање-више по лику човекову саздане, само пре-
димензиониране, као нека врста робота и антиципа-
ције модерног човека, дехуманизованог и „отуђеног“ у
модерном, марксистичком значењу те речи – па чак и
.....

5) А. Арто, „Режија и метафизика“, стр. 60.



онда када попут Крегових надмарионета воде порекло
од једне „племените и велике породице идола створе-
них уистину по лику божјему“ – дотле су артоовска
бића неки зли волшебници, ни на шта налик. Арто је
и овде учинио један суштински корак даље или макар
само у страну од европске традиције. Имајући у ви-
ду његове фрагментарне описе, ипак можемо закљу-
чити да Арто покушава да оствари и овде неку врсту
симбиозе свог надреалистичког искуства и искуства
источњачког позоришта. Он покушава, наиме, да и

овде, као толико пута досад, споји западњачке фантазме са источњачким, источњачки спиритуализам са западњачким „материјализмом“ (у значењу супротном од спиритуализма), метафизику са психологијом (логицом). Јер ако је Запад материја, Исток је *Форма*, универзална Душа, или је макар још увек то (упркос позападњачењу источњачке елите) и Арто покушава, рекосмо, да тој Форми да сценско значење, да отелотвори те две умируће и већ архаичне материјализације митске свести. Јер та веза између Запада и Истока, веза која се брише, може се ипак лако успоставити преко једне (јунговске) спонтане и симболичке репрезентације сна као структуре „архаичног Ја“, који је „својеврстан извор секвенци слика и ситуација које су у сваком погледу *сводљиве на митолошке дајто-сџи* или на психологију у најпримитивнијем стадијуму човечанства.“⁶⁾ У том смислу Артоово позориште може бити схваћено дакле као „персонализована митологија“⁷⁾ и он не чини ништа друго до покушава да опредмети, да персонализује ту већ „персонализовану митологију“...

Сурово позориште (порекло, експеримент и Артоова синтеза), Прометеј, Нови Сад 1993.

О БЕЛОЈ КАФИ И КРВИ

Упркос апсолутној атипичности у односу на жанр, *Бела кафа* Александра Поповића је историјски комад. У њему се сажимају догађаји из двеју деценија српске историје (1941 – крај педесетих), намерно извучене из ширег, југословенског контекста, како би се избегло било какво оправдање за оно што ту историју чини таквом каква је била: били смо такви, чинили смо то што смо чинили, та историја јесте наше дело. Да би доказе учинио неспорним, Поповић не смешта радњу комада у свет оних који „стварају историју“, свет вођа, идео-

лога, стратега, већ међу оне који се обично сматрају само њеном жртвом, ослобођеном сваке одговорности, међу такозване обичне људе које, у моралном смислу, обавезује управо њихова бројност. Та бројност која их и чини „народом“. Свођење тог света (народа) на једну београдску породицу није драматуршко метонимијско поједностављење којим Поповић себи олакшава посао. Интимистички, увек исти простор породичног окупљања у којем се прелама све што се догађа споља, омогућио му је да изоштри слику до неумољиве прецизности, да односима међу члановима да обресе који искључују сваку двосмисленост. Та шесточлана породица (чији чланови имају питорескна имена која их повезују са усменом књижевном традицијом и тако још више одређују као специмене народа) необичног је социјалног састава: отац породице, индустријалац Момчило Јабучило, његово двоје деце, обоје студенти, син Дели Јова и кћи Црква

Ружица, Мајка Јања, удовица Јабучиловог радника, синдикалног активисте, страдалог под сумњивим околностима, и његово двоје деце, Срђа Злопоглеђа, студент и Зора Шишарка, којој је живот довољан да стекне знања. Из привидне једнакости чланова породице тиња незадовољство онога који зна (Срђа Злопоглеђа) да је та једнакост изван кодификованих друштвених односа, да је случајна и изнуђена и стога понижавајућа. Чека се само прилика за раскид и освету („Ближи се дан, стрико, када ће светски пролетаријат испалити последње плотуне у главе империјалиста.“). Повест (једнако у значењу приче и у значењу историје) започиње идиличном сценом јутарњег испијања беле кафе, тим ритуализованим тренутком (мало)грађанског уживања у којем они што су задовољни собом и не помишљају на разлоге туђег незадовољства. Тај идилични табло бива убрзо збрисан бомбардовањем Београда и немачком окупацијом. Привидна социјална и национална компактност одједном се руши: различита уверења одређују различите путеве. Злопоглеђа одлази у партизане, отац породице потписује Неди-

6) André Virel, *Symbolique génétique et onirique*, citirano u DDS, t. IV (rêve), p. 96.

7) DDS, (rêve), p. 97.

ћев проглас о раду, реду и миру да би извукао сина из затвора, Дели Јова, мимо своје воље, постаје Љотићев официр. Догађаји отварају врата колаборационизму: славе се „велике провале у организације београдских комуниста“, крв прска по поду и зидовима Главњаче, читава богатства одлазе на подмићивање недићевске полиције... Из те страшне машинерије Поповић искључује Немце, искључује окупаторе; цео злочиначки систем пада на плећа колаборациониста, без разлике какви били њихови мотиви: идеолошка блискост или стратегија голог преживљавања. Јер повест је о нама, Србима, и ту такозване олакшавајуће околности не могу да поправе битно општу слику. Прве године комунистичке владавине у знаку су сређивања рачуна с „класним непријатељем“ и „сарадницима окупатора“; револуционарна правда није мање неумољива од окупацијске неправде. Сигурност не влада ни у круговима победника: „издајници у сопственим редовима“ плаћају високу цену за другачије схваћену правоверност. Нагле промене уверења, или трајност уверења уз нагле промене ситуација, урушавају појединачне људске идентитете и доводе човека до непознавања самога себе („Знам шта све имам, али – не знам ко сам. Уопште више не знам ко сам.“).

Како у ратним, тако и у поратним годинама, свет идеолошки обликују мушкарци, жене омогућују да се у њему преживи. У времену страха и општег неповерења оне спајају покидане друштвене и породичне везе разним начинима: својом ропском оданошћу неког ко је само навикао да служи (Мајка Јања), својом хладном прорачунатошћу биготне „учене жене“ (Црква Ружица), својом еротском топлином, ширином свог срца и својим репродуктивним витализмом, једино кадрим да ствара наследнике (Зора Шишарка). Породица која остаје на окупу захваљујући њима, указује се као једино острво које омогућује да се преживи „усред катастрофе великог“. Комад, међутим, није написан да би се овај мучни пут кроз историју завршио тријумфом породичног заједништва и доказима људске способ-

ности преживљавања под свим условима и по сваку цену. Он је написан да би се показало да ни то свеспавајуће заједништво, ни то право на самоодржање не укидају моралну одговорност. *Бела кафа* не говори о људским безазленим гресима и слабостима, о ономе на чему, а по Аристотелу, почива свет комедије: „нека грешка и ругоба која не доноси бола и није погубна“. То је један суров и суморан комад, у њему нема разгаљујуће веселости, нема лирске ироније, нити некадашњег пишевог уживања у сценској игри, у њеном понављању, у невиним метаморфозама ликова, у њиховој језичкој неспутаности. Догађаји овде имају неумољив и иреверзибилан след, са готово оргијастичким климаксом и депримирајућим антиклимаксом; преображаји су принудни, каткад и насилни, говор је најчешће у готовим фразама, које имају социјалну или идеолошку боју, за све што изговори човек може имати последица.

Шта је Александра Поповића нагнало да осамдесетих година, које непосредно претходе ратовима на простору Југославије, напише четири комада са истом темом: како се живело и шта се чинило у Србији за време Другог светског рата и првој послератној деценији? *Бела кафа*, *Пазарни дан*, *Кус ђеџић* и *Мрешићење шарана* делови су те тетралогije чија тематска блискост и исто време настанка морају на нешто указивати. Они су делови једне заједничке поруке. Верујемо да писцу није била потребна историјска дистанца већ разлог да о тим догађајима говори и видимо га у слутњи да се они могу ускоро поновити.

Програм за представу *Плеј Појовић*, Атеље 212, сезона 2011/2012.

КУГЛА ГЛУМИШТЕ: СЕЋАЊЕ И КОМЕНТАРИ

Сећање неизбежно редукује чињенице. У овом случају имамо двоструку редукацију: осиромашујем сопствени доживљај а један моћни и сложени артефакт сводим на просте облике. Претпостављам да се то догађа сваком ко би да буде поштен у својим сећањима.



Из представе **Меки бродови**, Кугла глумиште, 12. БИТЕФ (1978), фото: архива БИТЕФ

Мислим на сећања која претендују на документарност, а не на сопствени преображај у артефакт.

Ево најпре неколико података који не подлежу сумњи. Дванаести БИТЕФ, крај септембра 1978, Кугла глумиште изводи *Меке бродове*. Представа бива награђена Специјалном наградом. Ту сам награду на БИТЕФ-у увек сматрала најзначајнијом. Обично би се давала оној представи која је тешко уклопива у преовлађујуће стилове, која је видљив искорак у страну, или корак напред, свеједно, представи из чијег награђивања жири не може извући никакву корист, али је не може ни превидети.

Представа започиње на простору Старог сајмишта чија историја великим својим делом припада „потиснутој истини“⁸⁾. Такви су простори у начелу запустени или препустени онима који су по природи ствари на маргини друштва – сиротињи и уметницима, у овом случају сликарима и вајарима. Тако је било и на поменутом сајмишту крајем седамдесетих, тако је и данас.

Гледаоци постају учесници једне лаичке процесије, чију путању и циљ не познају. У поворци у којој се налазим немам никог познатог; прилика да усредсређено, без туђих коментара, идем тим неизвесним путем.

У једној од страћара које су на рубу већ поменутог проблематичног места историје започиње прва сцена *Мекхих бродова*, она под називом „кућа“. У сећању ми је остао само један интензивно осветљен прозор, који је, попут каквог филмског кадра, и супротно законима перцепције, која не може тек тако да вољно редукује

8) Београдско сајмиште (названо после Другог светског рата Старим сајмиштем), изграђено између 1937–38, било је све до 1941. атрактиван излагачки простор и место елитног провода. Од децембра 1941. постаје највећи немачки концентрациони логор на територији Србије. Осим Јевреја, који су систематски убијани све до пролећа 1942. (чиме је Србија постала прва земља у Европи у којој је, уз свесрдну помоћ Недићеве власти, „решено јеврејско питање“), логор је током рата служио као транзитна станица за око 30.000 Срба на њиховом путу у радне логоре дилем Немачке.

простор, издвојен из околине као свог иначе природног контекста. У сиротињском ентеријеру води се жустра расправа између мушкарца и жене, мужа и жене, која је, као у *Војцек*у, за предмет могла имати љубомору. Остајем при овој претпоставци јер до гледалаца није допирала ниједна јасна реченица.

Пут који прелазимо, а који би се у пасионским драмама назвао „крижним“, дуг је готово километар. Он је спајао поменуто насеобину са репрезентативним простором града на којем је Музеј савремене уметности и градско шеталиште дуж обале Саве, само којих стотинак метара пре њеног ушћа у Дунав. Путовање је трајало од јесењег сумрака, кад је дневна светлост још довољно интензивна, до почетка праве ноћи. Мање се сећам првих призора који су уследили за почетном сценом, можда стога што су се природно уклапали у околиш, попут сцене „циркаса“: њихова „природност“ учинила их је мање упадљивим. Тако долазим до закључка да сећања нема без шока или усхићења. А такви се призори управо указују кад избијамо на пропланак и на једном од благих узвишења угледамо најпре бели клавир на којем неко свира (жена, мушкарац, не сећам се). Како су моје асоцијације најчешћа везане за свет уметности, мислим о том призору као о живој Магритовој слици: све је истовремено једноставно, чудесно лепо и енигматично колико и назив саме представе. Можда пре, а можда и после тог призора, мада ми се све чини да је било после, јер је позадина била тамнија, већ је почела да пада ноћ, одјеном су искрсле некакве циновске фигуре, маске као доспеле с туробних венецијанских карневала; на неколико места горе ватре као да се њима растерују кужни мириси. Овај упад мистичног и узнемирујућег ипак није производио нелагодност: можда му је сврха била да покаже да све што је свечано, по дефиницији није весело.

Волела бих да могу да се сетим шта је било у петој сцени за чији је наслов послужио стих из Хајнеове песме „У дивном месецу мају“ (*im wunder schönen monat*

mei). Али тај стих из кратке Хајнеове љубавне песме не могу да повежем ни са каквим призором.

Остаје ми у сећању још само завршна слика, која је лирска кулминација целог нашег путовања, његов реални крај и његов могући наставак у фикцији. Стојимо крај реке, увелико је ноћ, вода је црна са одсјајима светиљки на рубовима обеју обала и одједном се појављује једна барка; у сећању као да видим једра, мада их можда није било, светлост је жућкаста и као да букти. Барка лагано плови у працу ушћа. Кога је носила, да ли онај млади пар из уводне сцене, не знам. Знам само да сам помислила како би тако могла да изгледа завршна сцена Стулијеве *Каџе Кајуралице*. Овај просвећени дубровачки „јакобин“, више заинтересован за људску но божанску правду, овом је сценом, у којој младенци, напустивши „брлог смрдећи“ крећу барком у своју „вита нова“, показао да и они имају једнако право на срећу. И ову последњу сцену из *Меканих бродова* видим као једну од оних завршница које говоре о „могућности среће“.

Не верујем да би се данас о *Куџа глумишту*, на теоријском плану, могло рећи ишта тачније од онога што је Бранко Матан рекао те 1978. „Кугла-глумиште

није авангардно, покусно, експериментално позориште. Оно није пука завера одабраних.“ „Кугла није полигон којим харачи пјесник-проклетник.“ „Оно најчудесније у Куглиним представама јесте да су оне од овога свијета. Ни од којег другог.“

Данас, кад сама правим рекапитулацију свог сећања, схватам да инстантанеистичка природа Кугла глумишта, непоновљивост њених представа у идентичном облику, удео извођачког контекста у њиховом обликовању, па отуд и разлике у запамћеним сликама, да све то не утиче на трајност самих артефаката. Они су, захваљујући својој емоционалној снази, трајни и обновили у сећању нас који смо их видели. Изван тога, њихова је ефемерност једнака ефемерности сваког театарског чина, ма каква била његова природа. Стога све што се говори о Кугла глумишту, све ово што и ја говорим, јесте *hommage*, гест уписивања у историју, са сетним сазнањем, на које је још давно скренуо пажњу Бранко Матан, да се, управо због изворне снаге слика, због њиховог карактера, ове не могу, „без јасна мањка, похранити у неки други медиј (текст-препричавање, фотографију, звучни запис и сл.)“.



Мирјана Миоџиновић, фото: Горанка Матић

Пише > Небојша Ромчевић

У спомен професорки

Како се човек „сећа“ некога кога више нема? Шта је уопште то сећање и његов смисао? Сажети нечији живот и наша осећања према њему или њој у неколико редова, рећи све и, тачније, ништа, причати о себи осветљен туђим светлом. Можда је претварање сложених емоција у логичне реченице најнеприроднији, али једини могући начин да се то подели, ако се већ делити мора.

Постао сам Професоркин асистент у најтеже дане њеног живота, дане када се Данило Киш опраштао од овога света, а она од њега. Сутрадан, након вести о смрти, она је, наравно, била на Факултету. Кабинет 24 је био мрачан и меланхоличан, киша је падала данима, све је мирисало на труло лишће које се лепило по стаклима. Седела је прекопута и гледала одсутно низ пољану испред Факултета. Светло је било угашено, а ја нисам имао смелости да га упалим у страху да не прекинем њен дијалог са Данилом. Чкиљио сам у своје белешке пред једно од својих првих предавања – „Робиња“ Ханибала Луцића – не знајући како да се понашам. Имао сам потребу да кажем нешто, да пустим неки звук из себе...али све је деловало јадно и банално. Само сам гледао те плаве очи у којима се огледала велика животна прича, огромна љубав и надирућа

празнина. Нешто сам немушто промумлао и отишао на час. Затварајући врата за собом, схватио сам да можда и не зна да сам ту.

То исто осећање меланхолије и непријатности пратило ме је и за време предавања. Вероватно „Робиња“ никада није била интерпретирана тако депресивно, егзистенцијално безизлазно, као неумољивост фатума оличеног у конвенцији жанра. Ипак, желео сам да и такав час траје заувек, да се не бих вратио у кабинет, у оно исто осећање потпуне излишности и недораслости ситуацији.

Улазим, као најједнији од лопова. Она окреће главу према мени и надљудским напором успева да ми се осмехне: „Јесте ли споменули везаност „Робиње“ за конвенције средњовековног позоришта?“ Тада сам спознао светост професорског позива, дужност већу од свих нас који привремено седимо по кабинетима, да би сутра и наши асистенти писали исте овакве текстове. И даље Мирјана седи прекопута, и даље се труди да јој не видим тугу у очима и ја се и трудим да је не видим, и даље верујем да ништа на свету није важније од Луцићеве „Робиње“ – можда само следећи час, и следећи час, и следећи час...



ИСТОРИЈСКА

Cueha

Пише > Ружа Перуновић

Жене нашег позоришта (8)

Десанка Деса Дугалић (1897–1972)

Десанка Дугалић, српска глумица, педагог и списатељица, рођена је 28. новембра 1897. године у Чачку, у браку Драге, рођене Јанковић и Стевана Дугалића. Основну школу завршила је у Ваљеву, али се после ране мајчине смрти, преселила са породицом у Београд где је завршила шест разреда гимназије. Због изненадног и прераног губитка мајке, бригу о деци (две кћери и сину) преузимају бака и ујаци, који су били изузетно посвећени као старатељи. Међу њима се посебно истиче ујак Радоје Јанковић, који се бринуо, пре свега, о рано нарушеном здрављу гимназијалке Десе, те ју је, због проблема са плућима, послао на опоравак у Солун, а потом на Балеарска острва чија је клима погодовала овом здравственом проблему. Захваљујући њему, већ у младости је доста путовала, те развила љубав према учењу и отвореност према другим културама. Осим тога, ујак је подстицао и охрабривао њено перманентно образовање и уметничко усавршавање, на ком ће радити до краја живота. Говорила је неколико језика, пропутовала неколико континената, читала и писала поезију.



Десанка Деса Дугалић,
фото: Завичајни фонд Градске библиотеке
Владислав Петковић Дис



Десанка Деса Дугалић, у представи **Суђење Мери Даган** (1929), Народно позориште, фото: Театрослов

Први светски рат затекао ју је у Шпанији, одакле је прешла у Париз и овај период живота ће оставити нарочитог трага на глумицу. У француској престоници се састајала са уметничким кружком Растка и Зоре Петровић у ком је учила о уметности и размењивала мишљења са врхунским интелектуалцима свог времена. Ту је завршила и глумачку школу чувеног професора Ежена Ларшеа коју су похађали многи глумци тог времена. Није успела да се упише на Конзерваторијум, али јој је одобрено да похађа ванредне часове, што је свакако било значајно за њене глумачке почетке.

„ЈА МОРАМ ДА ГЛУМИМ КАО ШТО ПТИЦА МОРА ДА ПЕВА, ВОДА ДА ТЕЧЕ.“

Након Великог рата, враћа се у Београд где почиње своју професионалну каријеру. Чим је први пут ступила на сцену Народног позоришта (1920. године дебитовала је улогом Мими у *Черјаршком живоју* А. Миржеа и Т. Баријера), а нарочито после другог повратка из Париза, где је још једном кратко боравила како би довршила студије, потпуно је била обузета позориштем. Била је чланица Народног позоришта двадесет и две године, током којих је остварила 114 жанровски веома разноврсних и запажених улога. На сцени је наступала са великанима српског глумишта: Рашом Плаовићем, Миливојем Живановићем, Матом Милошевићем, Владетом Драгутиновићем, Жанком Стокић, Љубинком Бобић и заједно са њима учествовала у изградњи ове позоришне куће у послератном периоду.

Како је наведено у Енциклопедији Српског народног позоришта, највише је играла романтичне јунакиње у лирским драмама (Роксана у *Сирану од Бержераку*, Маргарита Готје у *Дами с камелијама*, Мими у *Черјаршком живоју* итд.), затим жене



Десанка Деса Дугалић,
фото: Завичајни фонд Градске библиотеке
Владислав Петковић Дис

француског духа, шарма и модерне осећајности, али и у сложене драмске ликове из дела А. Савоара, П. Жералдија, А. Батаја, А. П. Антоана, М. Пањола, Ж. Коктоа и многих домаћих међуратних драматичара, међу којима су Борисав Станковић, Јанко Веселиновић, Светозар Ђоровић, Бранислава Нушић, Иво Војновић и други.

Њеном успеху на сцени је, поред глумачког талента, доприносила савршена, природна и мелодична дикција по којој је била препознатљива. Остала је упамћена и као изврстан рецитатор народне поезије на Београдском радију, на концертним вечерима и другим пригодним свечаностима.

Приватни живот Десес Дугалић није наликовао обрасцу који је пратио њене коленице глумице. Већ само њено одрастање било је испуњено путовањима и могућношћу да без препрека и са лакоћом учи, да приушти себи да се посвети онме што заиста воли, што се наставило и у зрелим годинама. Удала се за др Милорада Недељковића, економског стручњака и директора Поштанске штедионице, с којим је имала безбедан и удобан живот, далеко од немаштине и егзистенцијалних проблема на које је већина глумица била осуђена. Ипак, због његовог политичког деливања и учешћа у колаборационистичкој влади била је принуђена да са супругом и сином емигрира. Ни током тог периода није се одрекла глуме. Играла је у позориштима у Монтевидеу, Парагвају и другим местима где је била у изгнанству.

Захваљујући помоћи Мире Трајловић, Деса се у земљу вратила након смрти супруга и добила ангажман у Атељеу 212 где је играла је у комадима: *Кокшел*, *Сунчано јушро* и *Глуви и неми*. У шездесет и деветој години, први пут је добила улогу на филму, у остварењу Владе Павловића *Деца војводе Шмиша*, а потом и у филму *Дим Слободана Косовалића*.

ПОДУЧАВАЊЕ И ПИСАЊЕ

Деса Дугалић је од малена много читала, писала је поезију, али ју је скривала од јавности и читала пред одабраним кругом људи. Своју љубав према путовањима и књижевне амбиције објединила је у путопису са елементима дневника, *Забелешке с пушта кроз Палестину, Сирију и Египат у лето 1931.* који је настао након путовања са супругом. Путопис је илусторван занимљивим фотографијама, штампан је у београдској „Привреди“, а имао је и позитивне рецензије у Летопису Матице српске.

У годинама пред Други светски рат, Десанка Дугалић Недељковић је радила као предавач у Глумачкој школи Народног позоришта, а за своје полазнике је креирала уџбеник Елементи визуелне глуме (1935). Наводи се да је овај приручник користио многим глумцима, да је нудио различите технике глуме и систематизацију знања, а сама ауторка је имала амбицију да га прошири.

Када је реч о списатељском послу, глумица је осећала потребу да сама напише драмски комад у којем би главну женску улогу креирала по својој мери. Неки од извора наводе да је написала драме *Две сестре* и *Тако ћаскајући*, али су рукописи изгубљени. Ипак, сачуван је комад *На другој обали*, чији је првобитни наслов био *С ону страну океана*, а који је изведен на сцени националног театра 1935, у режији Јосипа Кулунџића. Текстове о позоришту и приказе позоришних представа писала је за часописе „Српски народ“, „Правда“ и „Време“.

* * *

Десанка Дугалић Недељковић, преминула је 22. априла 1972. године у Београду. Тим поводом Мира Траиловић је у „Политици“ забележила да је преминула једна од првих српских интелектуалки међу глумицама, жена која је имала је модерни сензибилитет и свест о уметничкој мисији.

Пише > Синиша И. Ковачевић

Лични и радни простор нашег комедиографа

Крајем 2024. у Фоајеу III галерије Народног позоришта у Београду, одржана је изложба *Бранислав Нушић – случај једне собе*. Поставку чије су ауторке Марија Петровић и др Наташа Станковић Шошо, приредио је Музеј града Београда поводом 160. годишњице пишчевог рођења. Изложбу чине предмети из Легата славног комедиографа.

Поменута Нушићева оставштина налази се у саставу Музеја дуже од 60 година, и до сада је делимично презентована на неколико студијских изложби. Поставка *Бранислав Нушић – случај једне собе* приказује најзначајније предмете из радне собе у којој је писац стварао најпознатија дела. Изложба је свој живот наставила и током 2025, представљањем у Завичајном музеју Жаркова и Музеју у Младеновцу.

СВЕСТРАНО ДЕЛОВАЊЕ

Бранислав Нушић (1864–1938) био је један од најплоднијих књижевних стваралаца. Дела која су настала крајем 19. и почетком 20. века, обухватају го-

тово све књижевне родове. У почетку је писао песме, затим прозу, али је најдубљи печат остварио у позоришним комадима. Својим радовима обележио је српско драмско стваралаштво, а овај део његовог опуса актуелан је и данас.

Осим књижевног рада Нушићеву активност чинило је ангажовано деловање у културном и друштвеном животу Београда, као и простора који је настањивао српски народ. Био драматург, заступник управника, а потом и управник Народног позоришта у Београду. Поред тога, обављао је дужност руководиоца Српског народног позоришта у Новом Саду, као и театара у Скопљу и Сарајеву.

Бавио се и новинарством. Уређивао је „Позоришни лист“, у „Политици“ је писао за рубрику *Из београдској живој* и био сарадник у многим другим новинама и часописима. На његову иницијативу основано је Удружење југословенских драмских аутора. Као запосленик Министарства спољних послова Краљевине Србије, радио је у конзулатима у Скопљу, Битољу, Приштини, Солуну и Серезу.



УЛОГА У ЛИКОВНОМ ЖИВОТУ БЕОГРАДА

Поставши престоница уједињене мултиетничке земље каква је била Краљевина СХС, Београд је неизбежно морао да се преобрати у један сасвим нов град. О београдским контрастима (старо-ново) говоре страни посетиоци, али и хроничари града, историчари, дневна штампа. У том процесу, који кореспондира са сличним догађањима на европским просторима, пресудну улогу одиграли су истакнути појединци, али и поједине институције.

Једна од њих било је Удружење пријатеља уметности „Цвијета Зузорић“. Упућујући грађане у разне видове културног живота који су деценијама постојали у развијеној Европи, оно је формирало манире и навике Београђана, стварајући од њих озбиљну и све захтевнију публику. Кључну улогу у настанку Удружења (1922) одиграо је Бранислав Нушић, без сумње фигура која се често налазила у средишту друштвено-културних токова Београда и Србије.

На предлог сликара Марка Мурата на оснивачком састанку дато је име Удружења. Назив је настао у знак сећања на славну Дубровчанку која је у свом салону окупљала уметнике и књижевнике. „Цвијета Зузорић“ је годинама била „подстанар“ Уметничког одељења Министарства просвете.

Своје манифестације Удружење је организовало у разним неодговарајућим просторима (школске сале, станови). Средства скупљена током многобројних програма чувала су се за финансирање изградње уметничког павиљона. На конкурс за идејно решење овог објекта на Малом Калемегдану, победио је рад архитекте Бранислава Којића.

И пре изградње Павиљона, Удружење „Цвијета Зузорић“ било је покровитељ изложби Ј. Бијелића, К. Хакмана, И. Јоба, И. Радовића, З. Петровић. Неке од њих, попут изложби М. Коњовића, С. Шумановића, М. Челебоновића, као и група „Лада“, „Облик“, „Зограф“, „Земља“, „Дванаесторица“, постале су незаобилазне

у монографским прегледима српске и југословенске уметности 20. века.

Извесно је да је од свих секција Удружења, Ликовна имала највише посла, али и највише успеха. Најзаслужније за рад ове секције биле су Криста Ђорђевић, Мими Велмар Јанковић (део њене биографије оцртава се кроз лик Милице Павловић у *Лајуму*, роману Миmine ћерке Светлане Велмар-Јанковић), Радмила Бајлони и друге чланице Удружења.

Две најважније годишње изложбе које је приређивала Ликовна секција биле су *Пролећна*, намењена ликовним уметницима из целе земље, и *Јесења*, намењена београдским уметницима. Ове изложбе, свака на свој начин, биле су важан информатор о ликовном тренутку, и релативно поуздан показатељ стања ликовне уметности у земљи.

Уредништво „Политике“ је од *Јесење изложбе* 1932. почело да додељује награду за најбољи рад младог београдског уметника. Традиција додељивања „Политикине“ награде одржала се и до данас (награда „Владислав Рибникар“), као што су и *Јесење* и *Пролећне* изложбе наставиле свој живот као Октобарски салон и Мајски салон.

ОСНИВАЊЕ ПИШЧЕВОГ ЛЕГАТА

Ћерка Бранислава Нушића, Гита Предић Нушић, се 1956. обратила Музеју града Београда са жељом да поклони собу свог оца ради успомене на њега. Легат

који је две године касније установљен садржи 492 предмета. Сви комади намештаја израђени су у ораховом дрвету, богато су изрезбарени и украшени седефом. Од посебног значаја је су радни сто, а сачувани су и диван с полицама, сточићи и столице.

Лични предмети, попут мастионице, печата са иницијалима и наливперо, упућују на Нушићеву професију писца и дипломате. Други детаљи, као што су табакера, упаљач, карате за игру и цезва за кафу, сведоче о његовим навикама. Посебност легата чине карикатуре с ликом Бранислава Нушића, груписаних на једном зиду пишчеве радне собе.

Стилизација његовог лика изведена је наглашавањем сличности с моделом и препознавањем карактеристичних физичких одлика. Готово сви аутори истакли су Нушићев карактеристичан нос и бркове. Међу онима који су радили карикатуре посебно треба поменути – Уроша Предића, Миленка Шербана, Пјера Крижанића, Марка Мурата, Бету Вукановић, Сибе Миличића и многе друге.

На изложби *Бранислав Нушић – случај једне собе* представљен је пишчев легат, са свим предметима који су затечени приликом његовог формирања. Постава обухвата и његов друштвени ангажман и Нушићев значај у позоришном раду и дипломатској служби. Намера ауторки јесте да посетиоцима представе широк стваралачки опус врсног комедиографа, у години обележавања великог јубилеја.



СЦЕНСКИ ДИЗАЈН

Пише > Радивоје Динуловић

Идеолошка функција сценског дизајна у друштву спектакла¹⁾

„Када је прије 11 година Џулијан Асанж у разговору за Б92 рекао да је ‘Србија држава у којој се будућности најприје дешава’, молимо смо помислити како се ради о бенином улаћивању публици којој се обраћао. Након искуства задњих неколико мјесеци чини се да је највећи новинар 21. стољећа можда био у праву“.

Златко Јанковић²⁾

Када смо, у јуну 1991. године, на Прашком квадријеналу оснивали ОИСТАТ центар за Југославију, нисмо видели да смо већ постали публика, али и актери разарања и распада не само те земље, већ и свих вредности које је она представљала. Деведесете су постале године закаснелог одрастања, па, затим, и непристајања и борбе за нове почетке – за нас, почетке онога што данас зовемо *сценским дизајном*. Тада нисмо критички размишљали о *друштву спектакла* – напротив, чинило нам се да ће *театрализација рада* и *урбанизација спектакла* које смо са завишћу издалека посматрали унети у наш сиви простор ново светло и нови живот. У окружењу које су чинили људи различитих професија и сензибилитета, али сродних погледа на однос између архитектуре, града и сценских догађаја, на уметност у јавном простору, урбану културу и вредности живота заједнице уопште, бавећи се темом спектакла, закључили смо да је спектакл сваки унапред припремљен јавни догађај изведен у реалном простору и времену, сценским средствима.

1) Ово истраживање је подржано од стране Министарства науке, технолошког развоја и иновација (бр. уговора 451-03-65/2024-03/200156) и Факултета техничких наука Универзитета у Новом Саду кроз пројекат *Институција савремених пракси, иновативних пракси и резултата научно-истраживачког и уметничког рада у унапређењу процеса дисеминације и настава кроз примену дигиталне галерије у архитектури, урбанизму и сценском дизајну*.

2) Златко Јанковић, *Покрети у Србији ошвирио је неслушене хоризонте*, Портал Новости, Загреб, 30. 3. 2025, portalnovosti.com, приступљено 31. 3. 2025.

Покрећући 1996. године циклус симпозијума под називом *Сјекџакл – Град – Идентитет* тражили смо и промишљали *сценско* не само у извођачким уметностима, већ и у архитектури и граду, као и у политици и друштву. И, само неколико месеци касније, видели смо, поново, *театрализацију града* као вредност – тада, међутим, у сасвим другачијем контексту – у светлу студентских и грађанских политичких протеста, на улицама Београда, али и многих других градова. Десет година касније, 2007. желели смо да то схватање покажемо и другима, опет на *Прашком квадријеналу*.

Назив тог наступа био је *Театар – Полиџика – Град*.

Сценски дизајн и сценске догађаје већ тада смо препознали као могућа средства отпора *друшћиву сјекџакла* и свему што га чини. Данас, са узбуђењем и дивљењем пратимо готово до јуче незамисливе и непјомљиве вишемесечне догађаје и акције наших студената у најразличитијим амбијентима и окружењима, проналазећи у њима многе позоришне традиције, сценска средства и начин мишљења, али, изнад свега, импресивне вредносне системе и начине на који су артикулисани.

Ако би било потребно да то поново представим тријадам, ова би била:

Простор – Полиџика – Друшћиво.

Свет у коме данас егзистирамо је готово у целини једнозначан, хомоген и заснован на претпоставци да је „тржиште кључна институција савремених капиталистичких друштава, односно, на претпоставци да су и домаће и међународне политике заинтересоване преваходно за обезбеђење услова за адекватно функционисање тржишта“³⁾. Ти услови важе, наравно, за све

аспекте и области живота, а посебно за простор – наравно, схваћен као четвородимензионални. Важно је увек имати на уму да сваки простор има власника, при чему се „власништво мисли као... етички и политички однос у којем једна особа, или група особа, имају моћ да мијењају понашање (улоге) других особа или група у жељену смјеру“⁴⁾. Власт је, дакле „урбанистичка и тополошка чињеница која има рачунати на мрежу функција што их успостављају групе људи и појединци укључени у производњу игре и њезино власништво“⁵⁾. У том смислу, савремено друштво је посебно заинтересовано за успостављање контроле над простором: „Урбанизам, ‘градско планирање’, јесте метод којим капитализам преузима контролу над читавим природним и људским окружењем. Следећи логику потпуне доминације, капитализам може, а сада и мора, да прекроји читав простор у свој властити декор“⁶⁾.

Шта су функције сценског дизајна, чему служи, где му је место и „шта слави“ у оваквом свету?

Независно од тога да ли претходе потребама или на њих одговарају, функције сценског дизајна чине отворени скуп чији садржај је непосредна рефлексија нашег схватања сценског простора. Другим речима, наша способност да успостављамо вредности сценске физичке структуре сразмерна је нашој способности да препознамо и употребимо појединачна својства, међусобне односе, као и целовитост те исте структуре. У процесу промишљања, дизајна и реализације простора један од темељних задатака је успостављање активног односа према његовим функцијама. Да би то било могуће, треба их најпре идентификовати. Својевремено сам, пишући о функцијама

4) Слободан Просперов Новак, *Планетна Држић*, Цекаде, Загреб, 1984, стр. 13.

5) *Ibid.*, стр. 14.

6) Ги Дебор, *Друшћиво сјекџакла*, Блок 45, Београд, 203, стр. 55.

3) Коста Јосифидис и Алпар Лошонц, *Неолиберализам – судбина или избор*, Graphic, Нови Сад, 2007, стр. 11.

архитектуре⁷⁾, установио преко шездесет различитих улога које простор има у људском животу – од амбијенталне и текстуалне, преко урбанистичке и демаркацијске, економске, еколошке и етичке, до друштвене, политичке и идеолошке. Наравно да је тај списак био и јесте сасвим субјективан, арбитраран и непотпун – дакле, потпуно отворен за лична промишљања, интерпретације, корекције и допуне.

Важно је да нагласим да све ове функције постоје упоредо и истовремено, независно од наше свести о њима, или знања да их употребимо. Функције сценског дизајна су непосредан одговор на потребе за сценским простором, које, наравно, коегзистирају у аналогним проблемским равнима, преклапају се, преплићу, повезују и супротстављају. Зато је питање усклађивања или „оркестрације“ ових потреба кључно проблемско питање, а успостављање уравнотежене композиције функција централни задатак у стваралачком процесу. Сваки нови задатак, разуме се, морао би подразумевати преиспитивање структуре потреба, једнако као и структуре функција, и коначан исход би, по дефиницији, увек представљао нову вредност.

Ово је, наравно, идеолошко питање.

Појам идеологије можемо разумети у контексту тежње за *наднауком*, за „систематизованим корпусом концепата“⁸⁾, дакле, као категорију која обухвата све аспекте и све области функционисања сценског дизајна. Овде, међутим, идеологију видим као организовани систем вредности успостављен у односу на одређен проблемски контекст, другим речима, као формулисани уметнички став, као стваралачки дискурс. Будући

да је уметност увек дискурзивна и „уметник, свестан те чињенице или не, својим деловањем увек заузима став према околностима у којима делује, другим речима, према контексту – идеолошком, политичком, естетичком, етичком, културалном, социјалном“⁹⁾, те да „нема уметности без поруке, било да је она политичка, друштвено заснована или пак веома лична“, јасно је да сценски дизајн, баш као и архитектура, увек активно испуњава своју идеолошку функцију.

Питање које се сада поставља је – да ли и како може сценски дизајн да функционише на идеолошком плану у друштву чија је суштина меркантилна, које је остало без идеала, без вере и без уверења, а и без, са тачке гледишта хуманистичке културе, прихватљивог система вредности?

Будући да „дужност грађанина није да живи у друштву, већ да га мења“¹⁰⁾, данашњи глобални социјални контекст можда, парадоксално, пружа чвршће идеолошко упориште од наоко дефинисаног, снажног и поузданог друштвеног оквира из ког смо потекли. Непристајање на свесну партиципацију у грађењу света у који не верујемо и не волимо га, отклон од прилагођавања и повлађивања различитим центрима моћи, па, у крајњем случају, и активна субверзија конструисаних и наметнутих вредносних система чине ми се подстицајнијим, па и значајнијим од слављења света у који смо, додуше, веровали, али који, са данашње тачке гледишта, делује као привид, конструкт, као нешто што никада није ни било стварно. Нема, дакле, више великих идеја, а ни великих речи иза којих се можемо заклонити, нема институција чији се ауторитет подразумева, нема идеолошких, политичких, друштвених, па ни професионалних вредности које не треба доводити у питање.

7) Видети у раду: Радивоје Динуловић, *Идеолошка функција архитектуре у друштву сценског дизајна* (доступно на: <https://scen.uns.ac.rs/literatura>), објављеном изворно на енглеском језику у монографији *Architecture and Ideology*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2014, који је био непосредан извор за овај текст.

8) <http://www.merriam-webster.com/dictionary/ideology>, приступљено 30. 3. 2025.

9) Миодраг Шуваковић, према: Радивоје Динуловић и Романа Бошковић, *Сценски дизајн од конвенционалног позоришта до савремених уметничких пракси*, Зборник ФДУ бр. 17, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Београд, 2010, стр. 50.

10) Аугусто Боал, *Порука новог Свештог дана позоришта*, ИТИ – Међународни позоришни институт, 27. 3. 2009.

Постоје само личне идеје, лична уверења, личне снаге и лична одговорност. Али, и даље постоји – и у то нас околности у којима настаје овај текст уверавају – потреба за заједницом и способност да се заједница гради, негује и развија. У сценском дизајну, сценској архитектури, као и у архитектури уопште, равнотежна тачка сила увек се налази између егзистенцијалних и стваралачких потреба. Сва наша енергија би, у том контексту, морала бити усмерена ка изградњи света који ће људски живот учинити вреднијим, а ту је наша одговорност драматично велика. Дужни смо да је будемо свесни.

Од када смо основали школу сценског дизајна, најпре у Београду, па затим и у Новом Саду, увек смо

наглашавали своју јасну идеолошку оријентацију. Ми-слим да нам то даје право да, осим са узбуђењем и дивљењем, на деловање наших студената данас гледамо и са поносом. Сматрао сам да, упркос свим порукама које нам шаље савремени свет, посвећени рад, наука, уметност и образовање могу да граде будућност бољу од данашњице. Сматрао сам да имамо право на свој поглед на свет, на свој идеализам, па и на своје утопије. Да имамо право да верујемо да људи желе и могу „да нађу своје гласове, да се сете свога имена, да поново стекну самоувереност, да поврате свој простор и да препознају сопствени континуитет... да раде на својим причама и да се изборе за њих“. Данас сам уверен да је тако.

Пише > Моника Билбија

Између куће и сцене: Серпентин павиљони као простори догађаја

Савремена архитектонска теорија све се више удаљава од схватања простора као статичне, готове форме, и окреће се идеји простора као динамичког процеса – као *догађаја*. Овај помак значи да архитектура више није само физичка структура, већ оквир за радњу, сусрет, перцепцију и емоције које се у њој одигравају. Простор постаје сценски простор свакодневице, мјесто у којем се значење не одређује унапријед, него настаје кроз употребу и искуство.

Овакво гледиште покреће кључна питања: **НА КОЈИ НАЧИН АРХИТЕКТУРА МОЖЕ БИТИ СХВАЋЕНА КАО ДОГАЂАЈ?** Да ли простор постаје значајан тек када га испуне људи, кретања и активности? И, можда најважније, **КОЈА ЈЕ УЛОГА ТЈЕЛЕСНОГ И ЧУЛНОГ ИСКУСТВА У ОБЛИКОВАЊУ АРХИТЕКТОНСКОГ ЗНАЧЕЊА?** Ова питања отварају простор за дијалог између теорије перформативности, феноменологије и афективних приступа архитектури, гдје се простор сагледава као жива интеракција између материјалног и нематеријалног.

Серпентин павиљони (*Serpentine Pavilions*) као привремене и експерименталне архитектонске инсталације, представљају идеалан оквир за испитивање

концепта „*простора као догађаја*“. Њихов ограничен временски вијек, отвореност према јавности и слобода од трајне функције омогућавају архитектама да истраже радикалне просторне стратегије. Овај рад ће се фокусирати на четири одабрана примјера – павиљоне Петера Цумтора (Peter Zumthor), Франсиса Кереа (Diébédo Francis Kéré), Соу Фуџимота (Sou Fujimoto) и Џуње Ишигамија (Jun'ya Ishigami) – који сваки на свој начин показују како архитектура постаје догађај, како простор добија живот кроз употребу, и како чулно, временско и емоционално искуство гради његово значење.

1. ПРОСТОР КАО ДОГАЂАЈ

Појам „*простора као догађаја*“ у архитектури наглашава да се простор не може сагледати одвојено од активности, перцепција и емоција које у њему настају. Умјесто да архитектура буде „позорница“ за већ унапријед дефинисану функцију, она постаје активни учесник у креирању догађаја – динамичних, непоновљивих ситуација у којима се материјално и нематеријално прожимају.



Петер Цумтор – Серпентин павиљон (2011), фото: Џон Офенбах

НАЈВЕЋИ ПОБОРНИК ОВОГ КОНЦЕПТА У ОБЛАСТИ АРХИТЕКТУРЕ, БЕРНАР ЧУМИ (BERNARD TSCHUMI), у својој концепцији *event-space* истиче да архитектура настаје у пресеку простора, догађаја и покрета (*Tschumi, 1996*). За њега, значење архитектуре није у објекту, самом по себи, већ у интеракцијама које он омогућава. На овај начин, простор се појављује као активни медиј који креира услове за искуство.

ФЕНОМЕНОЛОШКИ ПРИСТУП који налазимо код аутора попут Јуханија Паласме (*Juhani Pallasmaa*) или Мориса Мерлоа-Понтија (*Maurice Merleau-Ponty*), истиче чулност и тјелесност архитектонског доживљаја (*Pallasmaa, 2005, Merleau-Ponty, 2012*). Простор је догађај утолико што се проживљава кроз додир, звук, мирис, свјетлост и сјенку. Овдје значење настаје у интимној, субјективној вези корисника и простора, при чему је

свака употреба непоновљива и временски условљена. По њима, простор није апстрактан већ „жив“ – динамична сцена доживљаја и интроспективних промјена у сусрету са тијелом и амбијентом.

У теорији извођачких уметности Ерика Фишер-Лихте (*Erika Fischer-Lichte*) наглашава „ауто-поетски круг“ (*Fischer-Lichte, 2008*) између извођача, публике и простора, у којем свака промјена у једном елементу утиче на цијели систем. Простор тако постаје активни актер у мрежи односа, учествујући у стварању афективних и тјелесних искустава. Фишер-Лихте и Ричард Шекнер (*Richard Schechner*) развијају идеју простора као „сцене“ и „актера“ (*Schechner, 2013*) извођења, гдје простор обликује интеракцију извођача и публике, и саставни је дио перформанса.

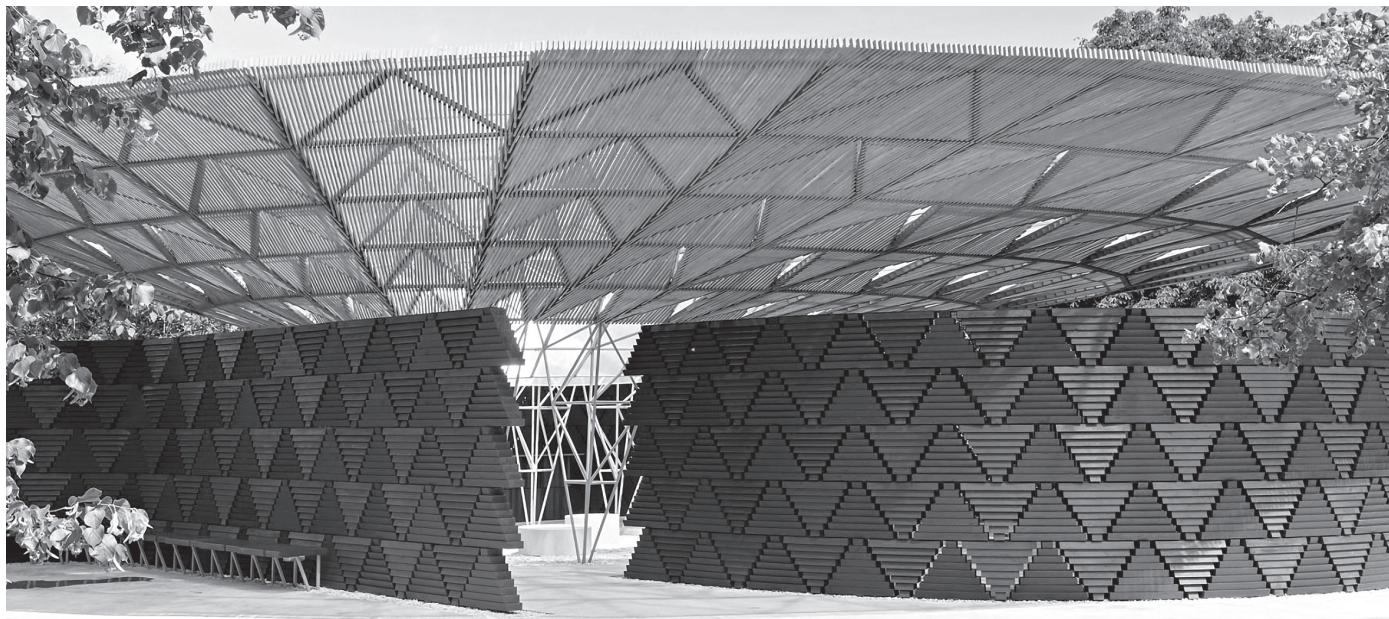


Соу Фуцимото – Серпентин павиљон (2013), фото: Џим Стивенсон

ТЕОРИЈА АФЕКТА у архитектури уноси додатну димензију: простор се не посматра само као физички и визуелни ентитет, већ као покретач емоционалних и соматских реакција. Као што истиче Брајан Масуми (Brian Massumi), афект је сила која настаје у самом чину перцепције и покрета, повезујући материјално и чулно (Massumi, 2002). Са друге стране, Сара Ахмед (Sara Ahmed) наглашава да афекти циркулишу између тијела и простора, стварајући колективне емотивне атмосфере (Ahmed, 2004). У том смислу, афект повезује материјално и емотивно, градећи атмосферу ко-

ја може подстаћи заједништва, узбуђења, смирености или интроспекције.

Интердисциплинарни оквир посматрања и анализирања простора, као што видимо, омогућава дубље разумијевање савремених просторних пракси, гдје је кључна идеја да простор постаје значајан тек кроз употребу: без догађаја нема архитектонског искуства, а без искуства нема потпуног значења. Догађај о којем говоримо није нужно спектакуларна или ријетка појава – он може бити и једноставан гест, као што је прелазак преко прага, стајање, сусрет погледа



Диабедо Франсис Кере – Серпентин павиљон (2017), фото: Ајван Бан

или промјена свјетла током дана. У том смислу, архитектура се дефинише као процес сталног настајања, у којем су простор и вријеме, тијело и афект, недјељиви.

Полазећи од Чумијеве парадигме *простора као догађаја* – пресека простора, догађаја и покрета – ово истраживање у тај оквир уноси афективну и перформативну димензију кроз шест епистемолошких линија: *простор*, *тијело*, *вријеме*, *текст*, *афект* и *чин*, које представљају аналитички инструмент за јединствен увид у одабрану студију случаја.

2. СЕРПЕНТИН ПАВИЉОНИ КАО ОКВИР ИСТРАЖИВАЊА

Програм Серпентин павиљона покренут је 2000. године у Лондону као годишња архитектонска иницијатива која сваке године позива једног међународно признатог архитекту да, по први пут у Великој Брита-

нији, пројектује и изгради привремену структуру поред Серпентин галерије у Кенсингтон парку (Serpentine Galleries, Kensington Gardens). Кључна специфичност програма лежи у његовој привремености – павиљон постоји само неколико мјесеци – и у слободи од трајне функције, што омогућава архитектама да експериментишу са формом, материјалом, атмосфером и начинима коришћења простора.

Управо у томе лежи њихова истраживачка вриједност, јер ови павиљони дјелују као архитектонске лабораторије: ослобођени уобичајених програмских ограничења, они омогућавају чисто испитивање просторних идеја и односа између материјалног и догађајног. Умјесто да служе конкретной, трајној функцији, они производе услове за интеракције – формалне и неформалне сусрете, тјелесна кретања, чулна искуства – и тиме постају савршен терен за истраживање концепта *„простора као догађаја“*.

С обзиром на то да сваки павиљон носи ауторски потпис и индивидуалну концептуалну логику, серија нуди изузетно разнолик спектар просторних стратегија: од затворених, интроспективних енклава до отворених, пермеабилних структура; од архитектуре која имитира пејзаж до архитектуре која постаје апстрактни простор игре.

У овом раду одабрана су четири павиљона – Петер Цумтор (2011), Франсис Кере (2017), Соу Фуџимото (2013) и Џуња Ишигами (2019) – управо због тога што сваки од њих Представља различиту просторну и догађајну стратегију. У наредном поглављу биће објашњено зашто су ови примјери кључни за анализу и како се уклапају у епистемолошке линије простора, времена, тијела, афекта, чина и текста.

3. ИЗМЕЂУ АРХИТЕКТУРЕ, СЦЕНСКОГ ДИЗАЈНА И ПЕРФОРМАТИВНЕ ИНСТАЛАЦИЈЕ

Избор четири Серпентин павиљона није случајан и није вођен естетским параметрима: сваки од њих представља различит приступ разумијевању и обликовању *простора као догађаја*.

3.1. ПЕТЕР ЦУМТОР (PETER ZUMTHOR), 2011.

Феномен баште: Простор као интроспективно чулно искуство

Павиљон швајцарског архитекте Петера Цумтора инспирисан је манастирским вртovima и структуриран као ходочасничка путања ка централној „орти“ – интимном врту скривеном унутар тамних зидова. Његов *hortus conclusus* простор ограђене баште, у оквирима црне, непрозирне структуре, као архетипа интроспективног простора, је конципиран ритмично, као секвенца покрета и мировања: улазака, заустављања, кретања и стајања, процесије у сврху прилагођавања чула. Изоловањем посјетиоца од околног пејзажа и звукова, павиљон је створио амбијент намијењен интроспекцији и успоравању времена. Догађај се овдје

дешава кроз чулну интеракцију са природом, свјетлом и тишином, што га чини феноменолошким моделом простора, који доживљавамо као архитектонски позив на присутност.

Простор код Цумтора није пука физичка опна, већ живи носилац осјећања и меморије, у којем тијело активира архитектуру кроз кретање, заустављање и усмјеравање пажње. Афект је густ и нематеријалан: мириси биљака, пригушена свјетлост, осјећај неизвјесности и мекани звукови уводе посјетиоца у стање појачане свјесности. На крају, чин у Цумторовој режији није динамичан спектакл, већ суптилно усмјерена пасивна присутност – контемплација као активни процес. Павиљон тиме постаје медијатор између унутрашњег стања и спољашњег окружења, омогућавајући архитектонско искуство које се не мјери количином дешавања, већ дубином доживљаја.

3.2. СОУ ФУЏИМОТО (SOU FUJIMOTO), 2013.

Просторни облак: Простор као игра перцепције и сцена свакодневне импровизације

Соу Фуџимото, јапански архитекта препознатљив по истраживањима између природног и вјештачког, пројектује свој павиљон као готово дематеријализован простор – мрежасту структуру од бијелих челичних шипки, налик облаку. Павиљон лебди између форме и не-форме, унутрашњег и спољашњег, затеченог и замишљеног, истовремено дјелујући као структура, намјештај и пејзаж. Посјетиоцима је било дозвољено да се пењу, сједе или крећу кроз њега, бирајући сопствене путање. Догађај се градио кроз кретање и промјену перспективе, чинећи простор отвореним и недефинисаним, перформативним у свом коришћењу.

Као и код Кереа, и овдје су доминантне епистемолошке линије: простор и чин, али у радикално другом концепту и исходу. Фуџимото не ствара објекат, него оквир за догађање. Његово тијело није пасивно. Његов простор није коначан. Самим тим, он не диктира понашање, већ га суптилно режира – као простор по-



Џуња Ишигами – Серпентин павиљон (2019), фото: Ајван Бан

тенцијалности, интеракције и контемплације – нудећи сценарио могућег. Он не гради функционалан простор, барем не у класичном смислу ове ријечи, већ позива на игру, на тестирање простора, и у том чину игре као принципа, јасно је да његова намјера није архитектура као фиксан, завршен простор, него као простор отворен за ко-креацију. Простор у којем граница између сценског и свакодневног постаје порозна. Павиљон који је у исто време и кућа без зидова и позорница без публике.

3.3. ДИАБЕДО ФРАНСИС КЕРЕ (DIÉBÉDO FRANCIS KÉRÉ), 2017.

Дрво живота: Проспект као катализатор сусреша и афективне интеракције

Павиљон Франсиса Кереа, архитекте поријеклом из Буркине Фасо, представља радикално другачији при-

ступ. Инспирисан традиционалним дрветом-склоништем из његовог родног Гандоа, Кере формира структуру од дрвених греда које зраче из централног језгра попут крошње. Кров од транспарентног полиуретана пружа заштиту од кише, а отворена структура омогућава струјање ваздуха и продор свјетлости. Централни отвор у крову усмјерава воду у резервоар, користећи је као ресурс за заливање околног зеленила – чинећи павиљон не само мјестом боравка, већ и симболом еколошке свијести. Тај простор заједништва, укоријењен у колективној свакодневици, је полазиште за архитектуру која не произилази из форме, већ из друштвене праксе, потребе, климе и ритуала.

Кереов простор није интиман и интроспективан као код Цумтора, нити апстрактан као код Фуцимота, већ експлицитно усмјерен ка колективном искуству. Тијело постаје дио заједничке сцене – сједење у кругу,

разговор, смијех, заједничко дијељење простора. Афект је топао, гостопримљив и инклузиван, градећи осјећај припадности. Чин је друштвени: павиљон постоји кроз коришћење, кроз сусрете и размјене, и тек тада у потпуности испуњава своју функцију. У том смислу, Кереова архитектура је медијатор односа међу људима, а текстура материјала, боја и свјетла, заснована на културном наслеђу Буркине Фасо, постају позадина за наратив заједнице.

3.4. ЦУЊА ИШИГАМИ
(JUN'YA ISHIGAMI), 2019.

Лакоћа тежине: Простор као пејзаж и изазов шјелесном искуству

Цуња Ишигами, јапански архитекта познат по поетским, готово ефемерним структурама, представио је свој павиљон као радикалну реинтерпретацију склоништа. Павиљон чини танки, широки кров од наслаганих камених плоча, ослоњен на густу мрежу танких челичних стубова. Исход тог сукоба је парадоксална синтеза монументалног крова који дјелује бестежински.

Овај примордијални кров над главом дословно преиспитује саму идеју заклона: шта значи склонити се под нечим што дјелује крхко, а заправо је изузетно тешко? Простор постаје поље супротности – чврстог и крхког, трајног и привременог. Афект је интензиван и двосмислен: изазива осјећај рањивости и фасцинације, подстичући емотивну реакцију која надјачава сваку

функционалну логику. Иако је тијело овдје мање доминантно у односу на простор и афект, оно је неизоставно, како свједок и мјерило нестабилности; његова присутност указује на крхкост у односу на околину, чинећи тако просторно искуство још интензивнијим. Тијело је оно што омогућава доживљај те супротности. Павиљон тиме постаје поетски чин – деконструкција архитектонских категорија склоништа, унутрашњости и сигурности.

3.5. КОМПАРАТИВНА АНАЛИЗА СЕРПЕНТИН
ПАВИЉОНА КРОЗ ЕПИСТЕМОЛОШКЕ ЛИНИЈЕ

Посматрани кроз аналитички оквир епистемолошких линија, ови павиљони обухватају широк спектар просторних стратегија – од затвореног интроспективног чулног искуства, преко отвореног простора игре и колективне афективне интеракције, до изазова тјелесном искуству, од архитектуре као пејзажа, преко архитектуре као приче, до архитектуре као облака или пасивне присутности. Та разноликост показује како се концепт *„простора као догађаја“* материјализује у пракси.

Гледајући табелу, јасно је да се епистемолошке линије не јављају равномјерно, него се распоређују у зависности од ауторског концепта и односа према јавном простору. Простор као основна линија доминира свуда, што потврђује да је архитектура увијек носилац и медијатор догађаја, те да физички и чулни амбијент представља полазиште сваког архитектонског искуства. Међутим, начин на који се простор активира и њего-

Павиљон	Доминантно (носи догађај)	Секундарно (подупире догађај)	Тип догађаја
Цумтор	Афект + Простор	Тијело, Вријеме, Чин, Текст	Контемплација
Фуџимото	Простор + Чин	Тијело, Вријеме, Афект, Текст	Игра
Кере	Простор + Чин	Афект, Тијело, Вријеме, Текст	Ритуал заједништва
Ишигами	Афект + Простор	Тијело, Вријеме, Чин, Текст	Истраживачки чин

во значење у сваком од случајева варира управо кроз превазилажење материјалног и увођење чина и афекта као доминантних елемената. Код Фуцимота и Керее кључну улогу има чин – било као игра, ко-креација и експеримент, било као друштвени ритуал и заједничко дјеловање. Код Цумтора и Ишигамија афект је доминантан, наглашавајући архитектуру као медијатора унутрашњих стања, чулности и емотивних реакција корисника, чиме се унапређује искуство дубоке присутности и преиспитивања односа према окружењу. У свим примјерима тијело је секундарна, али кључна линија, јер управо тјелесност активира простор и афект. Вријеме, као промјениви фактор доживљаја, јавља се у мањој мјери, док је текст као наративни слој најрјеђе присутан, што одражава фокус на непосредно искуство и интеракцију.

Овај распоред епистемолошких линија нам показује да „простор као догађај“ није само физичка поставка, већ да је простор динамичан и вишеслојан феномен у којем се материјално, социјално и емотивно преплићу, показујући, кроз разноврсна сценарија употребе, колико простор може бити флексибилан – од интимног и контемплативног, преко интерактивног и колективног, до поетског и експерименталног.

4. ЗАКЉУЧАК

Анализа четири одабрана Серпентин павиљона показује да „*простор као догађај*“ није једнообразан модел, већ отворен оквир у којем архитектура настаје у интеракцији са тијелом, временом, афектом и контекстом. У сваком примјеру догађај настаје на другачији начин: код Цумтора кроз интимно, феноменолошко ураћање у затворену башту; код Керее кроз афективну енергију колективног окупљања; код Фуцимота кроз перформативну слободу кретања и игре; код Ишигамија кроз тјелесно истраживање архитектонског пејзажа.

Различити акценти у приступу ових аутора илуструју богатство могућности кроз које архитектура

постаје активни учесник у креирању смислених искустава. Павиљони потврђују да простор добија значење тек кроз употребу и искуство. Њихова привременост и експериментални карактер наглашавају да архитектура није коначна фиксна форма, већ процес – медијум који ствара услове за догађаје и који се, у свакој употреби, поново и изнова дефинише. У том смислу, „простор као догађај“ постаје метод и перспектива за пројектовање архитектуре која је отворена, флуидна и прилагодљива, а која своје значење проналази у животу који се у њој одиграва.

Посматрање кроз епистемолошке линије – простор, вријеме, тијело, афект, чин и текст – омогућава дубље разумијевање ових процеса. Он показује да архитектура није само спој материјалних елемената, већ и активна мрежа односа у којој материјално, субјективно и колективно искуство дјелују заједно. Овај приступ отвара нове хоризонте у архитектонском дизајну, пружајући могућност да простор буде више од објекта – да постане динамичан медијум друштвених, емоционалних и перформативних односа, подстицати флуидност, инклузивност и сарадњу у обликовању простора, истовремено оснажујући кориснике да активно учествују у креирању свог окружења.

РЕФЕРЕНЦЕ

- Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion*. Edinburgh University Press.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics*. Routledge.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Duke University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of perception* (D. A. Landes, Trans.). Routledge.
- Pallasmaa, J. (2005). *The eyes of the skin: Architecture and the senses*. Wiley.
- Schechner, R. (2013). *Performance studies: An introduction* (3rd ed.). Routledge.
- Tschumi, B. (1996). *Architecture and disjunction*. MIT Press.



IN MEMORIAM

Cueta

Пише > Синиша И. Ковачевић

Одлазак диве дубровачког театра

Милка Подруг Кокотовић

(1930–2025)

У 95. години напустила нас је Милка Подруг Кокотовић. Спала је у великане пореклом из Дубровника, али и оне везане за његов театар – Изета Хајдархоџића (1929–2006), Марију Кон (1934–2018), Тонка Лонзу (1930–2018), Ђела Јусића (1939–2019), Јошка Јуванчића (1936–2021), Миша Мартиновића (1926–2021), Ивицу Кунчевића (1945–2022), Лука Паљетка (1943–2024), Феђу Шеховића (1930–2025).

Милка Подруг Кокотовић рођена је у Дицму, сликовитом насељу између Клиса и Сиња. Детињство и младост провела је у Сплиту, где су јој живели родитељи. Ту је завршила класичну гимназију, а потом је уписала глумачку школу у Загребу. Након прве године и добијене стипендије, отишла је у Сарајево где је наставила школовање. У овом граду је и дипломирала.

Након успутног животног и глумачког боравка у Шибенском казалишту (сезона 1953–54), дошла је у Дубровник где је ангажована у градском театру. Остала му је верна све до пензије (2000). Велики допринос драмској уметности остварила је и наступима на Ду-

бровачким љетњим играма, на којима је имала запажене улоге.

Снимила је и низ филмова и телевизијских серија и драма, а често је наступала на програмима радија у Загребу и Дубровнику. Глумила је у серијама *Нејокорени траг*, *Дубровачка шрилоџија*, *Наше мало мислио*, као и у филмовима *Окућација у 26 слика*, *Невјесте долазе*, *Међава*, *Клара Домбровска*, *Мириси*, *злаћо и шамјан*. Освојила је бројне награде од којих се истичу – Стеријина за улогу Јеле у *Еквиноцију* (1973), *Владимир Назор* за улогу Марије Терезије у представи *Најдужи дан Марије Терезије* (1994) и награду Града Дубровника за животно дело (1998).

Поред поменутих, добила је и признање „Слободне Далмације“ за најбоље глумачко остварење на 13. Марулићевим данима (2003), Гран при „Орlando“ за животно дело (2019), орден за посебан допринос хрватској култури (2020), као и Златни ловоров вјенац за допринос уметности театра, на фестивалу МЕСС у Сарајеву (2022).



фото: Тончи Плазibat

КАРИЈЕРА У ГРАДУ ПОД СРЂЕМ

За позоришни ангажман одабрала је Дубровник и од 1954. па до самог краја каријере остала му је верна. Та нераскидива веза трајала је више од шест деценија. Само је неколико пута прихватала улоге ван домицилног места (Театар ИТД у Загребу, ХНК у Сплиту, Краљевско позориште Зетски дом на Цетињу).

„Театар ми је дао посао, оквир, сигурност, а ја сам почетнички градила и одликашки служила. Страх ме било свега... Из улоге у улогу и по шест улога... Хвалили су ме, а ја сам увијек сумњала. Е сад се у 32. го-

дини догодио преокрет у мом размишљању казалишта као таквог. Ја сам почела мислити театар захваљујући великом **Кости Спаићу** и професору **Влади Хабунеку**. Ловрјенац је заправо обухватао све моје главне улоге. То је *Хамлет*, *Ојело*, *Едвард II*, *Феничанке*, *Дон Жуан*... Да не набрајам даље“, говорила је у иунтервјуу за „Дубровачки вјесник“ у мају 2019.

Талентом, радом и упорношћу остварила је више од 150 позоришних улога, у широком репертоарском луку. Запажене креације имала је у комадима дубровачких аутора (Лаура и Сади у *Дунду Мароју* **Марина**

Држића, Слијепа Маре и Мара Бенеша у *Дубровачкој шрилоџи* и Госпођа Ане у *Машкараџама исход кулја Ива Војновића*).

Ту су и дела страних и домаћих модерних класика – Мадам Паце у *Шести лица играчи писца* и Госпођа Фрола у *Тако је (ако вам се чини)* Луиђија Пирандела, Рањевска у *Чеховљевом Вишњику*, Особа А у *Три високе жене* Едварда Олбија, Хасанагиница у истоименом комаду Милана Огризовића, Гига Барићева у *Беговићевом комаду Без шреће*, Клара у *Крлежиној Леги*.

„За њу су Дубровник и позориште били једно. Град јој је био судбина, а Дубровачке љетње игре простор у којем је остварила неке од најупечатљивијих улога у историји фестивала. Њена знатижеља, преданост и људскост уткали су се у све што је радила – и због ње се памти једно боље, театарско време“, рекла је директорка драмског програма Игара, Сенка Булић.

Од 1964. године стварала је незаборавне позоришне тренутке под дубровачким небом. Њен невероватан таленат обухватио је све нијансе драмске уметности – од трагичних до комичних, од смешних до достојанствених, од невиних до кривих ликова. Улогама је приступала с једнаком страшћу, без разлике између „великих“ и „малих“ рола, знајући да свака може постати незаборавна.

Од самих почетака, била је снажно повезана с Дубровачким љетњим играма, на којима је од 1964. стварала незаборавне позоришне тренутке уткнувши своје име међу највеће уметнике који су обележили фестивал. Њене интерпретације Јеле у Војновићевом *Еквиноцију* као и Марије у *Тужној Јели* Мата Водопића, ушле су у антологију домаћег глумишта, остављајући дубок траг у памћењу фестивалске публике и струке.

Незаборавне су и друге улоге на Играма у којима је оставила неизбрисив траг, међу којима треба поменути Лауру и Сади у *Дунду Мароју*, Кате Капуралицу у истоименом комаду, Госпођу Ане у *Машкараџама исход кулја*, Краљицу Ану (Бертолт Брехт, *Животи и смрт Едварда II*), Ливију Анцилу и Клару Аниту (Ми-

рослав Крлежа, *Аретије*) и Клер (Фридрих Диренмат, *Посејет старе даме*).

Прегнућа врсне хрватске и југословенске глумице, пропратила је и наша критика. О њеним сценским бравурама говоре текстови Владимира Стаменковића („НИН“, април 1973), Феликса Пашића („Борба“, новембар 1972, октобар 1974), Николе Батушића („Драма и позорница“, Библиотека Стеријиног позорја, 1975), као и Јована Ђирилова („Политика“, јун 1973, март 1981).

ВЕЗА С НОВИМ САДОМ

У новосадском СНП-у приређена су дела дубровачких аутора, попут Марина Држића и Иве Војновића. Изузмемо ли представе настале у продукцији ове театарске куће, бележимо и гостовања комада поменутих писаца и њихово учешће на Позорју. Међу њима треба издвојити представу *Еквиноцију*, која је учествовала у програму фестивала 1973. и Милкину улогу Јеле за коју је добила Стеријину награду.

Други „сусрет“ са глумицом имали смо путем њеног портрета, који је радио дубровачки сликар Милован Станић. Уз Златка Каузларића Атача, Љубу Милуновића и вајара Небојшу Митрића, новије југословенско глумиште није имало ревноснијег ликовног пратиоца који је страшћу и умећем бележио глумачку експресију.

Комплетна плејада редитеља, глумаца, позоришних посленика продефиловала је Станићевим дубровачким атељеом. То су Марко Фотез, Георгиј Паро, Душанка Сифниос, Фабијан Шоваговић, Перо Квргић, Ирена Колесар, Ана Карић, Јелена и Стева Жигон, Милена Зупанчић, Семка Соколовић.

За каталог Станићеве изложбе одржане 1978. као пратећи програм Стеријиних игара, текстове су написали Томислав Шуљак и Георгиј Паро. Занимљиво да су поред изузетног портрета Милке Подруг Кокотовић, у Галерији Матице српске представљени портрети Љубице Раваси, Мире Бањац, Велимира Животића, Ивана Хајтла, Стевана Шалајића, Добриле Шокице, Мирјане Гардиновачки, Соње Јосић Стипић.

Пише > Александар Милосављевић

Архитекта у театру

Роберт Боб Вилсон

(1941–2025)

Наслов текста преузет је од сарајевског театролога Сањина Јукића, аутора књиге *Архитектура у театру Роберта Вилсона*, можда једне од понајбољих посвећених позоришном ангажману овог редитеља чије ће представе – драмске и оперске, ако је ту уопште могуће направити разлику – несумњиво означити прекретницу у повести модерног и савременог светског театра.

Од самих својих почетака означен као ексцентрични сценски уметник из Тексаса, Вилсон је у светски театар ушао наизглед са маргине – из Сједињених Америчких Држава, и то у бурним годинама глобалних револуционарних дешавања – понајпре оних на друштвено-политичком плану (побуне студената широм света, на Сорбони, америчким универзитетима, у Чехословачкој, па и овде – Црвени универзитет Карл Маркс у Београду), али и оних у области уметности. За њега, конкретно, ова последња сфера биће пресудна, премда нема сумње да је глобална атмосфера разноврсних облика побуне и за Вилсона била одлучујућа. Јер тада су, струјећи Планетом, вибрације покретале различите облике реакција, а у случају Тексашанина оне су се, измичући тада актуелном друштвеном и по-

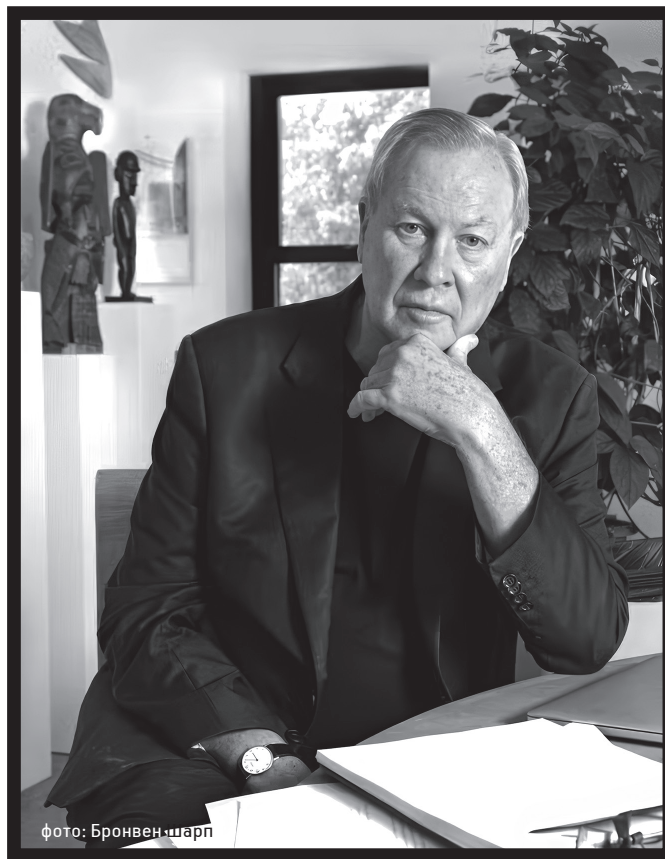


фото: Бронвен-шарп

литичком контексту, наслањале на у оно доба још увек отвореном бунту надреалиста.

Отуда не чуди што је 70-их година прошлог века у чувеном отвореном писму Бретону, Луј Арагон именовао младог Роберта Вилсона као реализатора снова којима су се почетком истог столећа заносили надре-

алисти. Истинитост и стварности су, наимае, недоку-чиве ако им се не приступи са становишта апсолутне слободе. Уметничке слободе! Такве снове је, наимае, у представи *Поћлед їлувої човека* остварио Вилсон. О овој представи је данас могуће само читати и гледати њене фрагменте у некој од обнова, али је Битеф, тачније Јован Ђирилов, промптно реаговао, па је наредну Вилсонову режију, *Писмо за краљицу Викџорију*, позвао на Битеф, тадашњу напрсину на Гвозденој завеси која је идеолошки, политички и административно делила Запад од Истока. Кроз ову напуклину струјала је комуникација између различитих идеја, сензибилитета и естетика, па је из овог колоплета „букнуо“ и Боб Вилсон.

Много година доцније он ће, пошто је већ постао светска театарска звезда и неизоставна јединица у свакој планетарној уметничкој и позоришној енциклопедији, изјавити: „Веома сам узбуђен и радостан што је моја сценска илузија [представа 1914, прим. А.М] поново представљена у Београду, деликатној српској публици, посебно јер је Битеф први подржао мој рад. Јован Ђирилов, због чијег одласка искрено жалим, дошао је да види моју представу *Поћлед їлувоїа*, односно моје прво представљање у Европи, давне 1971. године и позвао ме да будем гост Београда исте године. Прихватио сам позив. (...) Било је то, заправо, у време када сам упознао Марину Абрамовић и Душана Макавејева...”

Испоставиће се да је *Писмо за краљицу Викџорију* била прва права промоција Вилсона на светској фестивалској сцени и представа у којој је, стицајем околности, али успешно лик Викторије тумачила службеница са телефонске централе Атељеа 212.

Но, није једино појављивање телефонисткиње Атељеа указивало на авангардистичку релативизацију театарске уметности карактеристичну за Вилсонов редитељски проседе. Много више, дубље, шире, слободније и креативније он је редитељским поступком, на трагу надреалиста, али и на црти Вагнерове револуционарне реформе опере, започео процес суштинског

преобликовања Позоришта. Понајпре је дефинитивно реализовао снове својих претходника, не једино надреалиста, укидајући грацие између драмске, оперске и плесне уметности (тотални театар); затим је на плану редеофинисања позиције „доносиоца одлука“ редитеља инаугурисао као апсолутног аутора позоришног уметничког дела, онога који из своје (тек наизглед сасвим слободне, но вазда уметничким разложима детерминисане) идеје ствара потпуно нове светове. Њих је Вилсон градио од своје маште, из властитог поимања архитектуре, односно сценског простора, пресудно од музике (звукова), затим од литерарних пасажа (третираних, чак и када нису оперска либрета) и на основу свести о функцији глумца којег је неретко третирао као креиговски сценске елементе.

У појединим представама, попут његове редитељско-сценографско-костимографско-глумачке интерпретације Шекспировог *Хамлеџа*, ови резултати су могли да делују као израз редитељевог/глумачке екстраваганције, али би добијали нови, потпуни смисао у контексту Вилсонових инсценација у којима се, с једне стране, искључиво представљао као редитељ, али и, с друге, као својеврсни театарски демијург и апсолутни владар Позорнице.

У наше крајеве, поглавито Београд, Вилсон није долазио само као учесник Битефа но и пријатељ, поштовалац Ђирилова и, како је сам наглашавао, овдашње публике; упркос енормном глобалном успеху и позицији једног од најтраженијих (и најплаћенијих) позоришних аутора у свету, он није заборавио, нити пропуштао да нагласи значај Битефа за своју каријеру.

Код Боба Вилсона све је било могуће, јер је био творац аутентичне театарске магије. Баш зато ће остати упамћен као једна од кључних позоришних личности које су преобликовале и редеофинисале и театарску уметност и улогу актера на сцени и однос публике према ономе што се догађа на сцени. Био је познат као перфекциониста који савршеном прецизношћу komponује своје представе и од њих прави сценске спекта-

Роберт Вилсон и Филип Глас: сцена из представе **Ајнштајн на плажи** (2012), фото: Луси Јанш



кле. (Отуда и дан-данас неки од овдашњих поклоника његовог редитељског проседеа верују да је Вилсон режирао и претрчавање миша по дијагонали позорнице београдског Народног позоришта усред извођења његовог *Војцека*.)

А када је светским позориштем минула револуција коју је и најавио и спровео, када је вилсоновски редитељски рукопис постао (па и престао) да буде препознатљив у представама других редитеља, он је доследно наставио да се театром бави на начин који га је начинио звездом, а његове представе су и даље биле хит где год да их је режирао. Хит су, такође, била и ње-

гова перформанс-предавања. Неколико их је одржао у Београду и била су подједнако узбудљива као и његове представе. Својевремено је, мимо Битефа, Јован Ћирилов планирао да у Југословенском драмском позоришту Роберт Вилсон на свој начин постави сценску причу о Николи Тесли. Није се, међутим, дало.

Роберт Вилсон је отишао последњег дана јула лета Господњег 2025. Ако је животом и делом рушио многе театарске конвенције, својим одласком ипак је уважио неписано правило да позоришници овај свет напуштају када театарска сезоне није у току и када извођење редовног театарског репертоара неће бити угрожено.

XIV

КЪИГЕ

Сцена

Пише > Александар Милосављевић

О планети Поповић и Радомиру Путнику



Радомир Путник
КОЛАЖ О ПОПОВИЋУ

Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2024.

Наравно да је предмет овог театролошко-критичарско-литерарног издања Позоришног музеја Војводине Александар Поповић, и разуме се да је аутор књиге Радомир Путник. Подразумевања су у наведена два случаја очекивана будући да новосадски Музеј, између осталог, систематично објављује научне радове о опусу неких од важних личности из наше, али и не једино наше, театарске повести. У такве радове спадају дела Јасмине Врбавац о миту у делу Љубомира Симовића, Саве Анђелковића о Стеријиној драматургији, Јелене Ковачевић о позоришној етици Гротовског и Ричардса, Мирослава Микија Радоњића о драмском опусу Виде Огњеновић и Стерије, Живка Поповића и Небојше Ромчевића такође о Стерији, Милене Лесковац о Јурију Ракитину, Петра Марјановића о Димитрију Ђурковићу, Спасоја Ж. Миловановића о Војиславу М. Јовановићу, Александре Јагодић о Јовану Коњовићу, Зорана Максимовића о Лази Костићу, Милана Мађарева о Јожефу Нађу...

С друге стране, сасвим је разумљиво и да је аутор овог колажа управо Радомир Путник. Уз Мирјану Миочиновић, он је овдашњи театролог који је Поповићу до сада приступио најближе и најаналитичније. Но, истовремено, овај аутор је, али сада као позоришни критичар, уз Мухарема Первића, Слободана Селенића, Владимира Стаменковића, Далибора Форетића и Милосава Мирковића, најбоље и најтачније писао о инсценацијама овог драматичара. Има, међутим, још важних аспеката који Путника чине више но компетентним за бављење Поповићевим списатељским опусом. Аутор *Колажа о Поповићу* је, рецимо, као драматург Драмске редакције Другог програма или главни и одговорни уреник Уметничког програма Телевизије Београд, од Поповића наручивао сценарије за телевизијске серије и ТВ драме или је, у својству директора Дrame, његове комаде постављао на репертоар београдског Народног позоришта. Не треба, такође, сметнути с ума ни чињеницу да је Путник приредио сабрane драме овог писца.

Уредништво Позоришног музеја Војводине свакако је имало у виду све наведено када је од Путника, иначе једног од лауреата њихове награде „Ловоров венац“, наручило књигу која је саставни део признања. У исти мах, својом издавачком делатношћу Музеј посебну пажњу посвећује театролошким анализама Поповићевог драмског дела, па се *Колаж* нашао у контексту досадашњих издања ове институције – *Сценских бајки Александра Поповића* Миливоја Млађеновића или *Лудус и лојошезис Александра Поповића* Гордане Тодорић, па се и на овај начин постепено, дакле привремено, заокружује мозаик посвећен овом великану наше драме и театара.

Сви аспекти Путниковог увида у Поповићев драмско-писатељски рад присутни су у књизи – и одлично ауторово познавање живота драмског ствараоца, у овом случају од изузетног значаја за разумевање конкретног драмског опуса, и уочавање кључних момената уграђених у поетику писца, и посебан увид у околности које детерминишу Поповићев ангажман у драмском програму телевизије, и критичарски осврт на сценска извођења појединих драма овог списатеља, а ваља нагласити да је, као критичар, Путник регистровао неке од најбитнијих инсценација Поповићевих драма.

Путникови закључци биће обogaћени резултатима истраживања и других театролога и критичара, а његов увид неће бити теоретичарски „сув“ јер Путник не заборавља да књигом сведочи и о свом пријатељу, те отуда непрестано инсистира на чврстим везама које Поповићев живот и његову судбину нераскидиво повезују с Поповићевим драмским списатељством и његовим доживљајем театра. Тако настаје сложени портрет Александра Поповића.

Други део књиге сведочи о Радомиру Путнику, а поглавља која следе након колажа о Поповићу читаоцу представљају аутора студије. Као својеврсни увод послужиће текст Зорана Максимовића о установљењу и додељивању награде „Ловоров венац“ и образложење које поткрепљује доделу овог признања Путнику из пера др Зорана Т. Јовановића, а ту је, логично, и беседа којом се Путник захвалио на признању.

Посебну, литерарну димензију ова књига добија благодарећи Путниковим аутобиографским белешкама. У њима он представља своје корене и чланове породице, пише о својој супрузи, описује процес одрастања, школовања, животног и професионалног сазревања, детаљно бележи најважније пунктове у својој богатој каријери, да би духовитим и самоироничним записом о својим болестима закључио овај део књиге. Ипак, њена завршна поглавља чини театрографија: библиографија драматуршко-театролошких списа, попис објављене Путникове прозе и поезије, списак књига које је приредио, као и изведених драма и драматизација, подаци о ТВ серији *Крај династије Обреновић*, набројане су и адаптација за позориште и ТВ, радови објављени у зборницима и другим публикацијама, списак предговора и поговора које је написао, а поменут је и Путников сценаристичко-редитељски ангажман, као и избор из литературе објављене о овом аутору.

Колаж о Поповићу нуди озбиљно утемељен театролошки поглед на драмско-сценаристички опус Александра Поповића, кроз Путникове критике читалац сазнаје много и о сензибилитету театарског живота у којем су изведене неке од најважнијих инсценација Поповићевих комада, али може и да ужива у финим биографским пасажима које Радомир Путник испишује руком искусног песника, писца и драматичара.

Пише > Љиљана Пешикан-Љуштановић

Антидраме Игора Калајџије



Игор Калајџија

ДРАМЕ

Библиотека Голуб, Градска библиотека
Карло Бијелицки, Сомбор, 2024.

АНДРЕЈ: Да ти чујеш како ваља, ја можда
не бих ни говорио с тобом.

(Антон Павлович Чехов: *Три сестре*)

Тумачење драме апсурда или антидраме сложен је подухват зато што је у њеном контексту тешко наћи аналитичко упориште: нема сукоба који обликује радњу, време и простор су неодређени и „атомизовани“, ликови су једини преостали елемент од оних структура које чине аристотеловску драму, али нису ни индивидуе ни типови и углавном су сведени на марионете или својеврсне аутомате, апсурдне црнохуморне рефлексе јунака аристотеловске драме. Ипак, чини ми се да је најтеже то што се тумач суочава с антидрамом као са својеврсним роршарховим тестом, који, хтео он то или не, може открити и његове страхове, сумње, тамне пројекције несвесног.

У кули вавилонској антидрама Игора Калајџије, у којој пометња у језицима спречава ликове да истински комуницирају или ступају у мотивисане драмске сукобе, тумач се креће замршеним лавиринтским путањама без Аријадниног клупка, уколико се не препусти властитим колебљивим наслуђивањима, интуитивним прозирањима, ако не прихвати могућност или, тачније, извесност грешке. Баш у томе јесте чар ових драма. За ову прилику сам их читала четврти пут, а сваки пут се моје разумевање мењало, или су се то сами текстови гибали попут живог песка, увлачећи ме и заводећи ме наслуђивањем могућих смислова.

Рецимо, обе драме имају наслове који примарно асоцијују на простор: прва отворен – *Грунџ* – друга затворен – *Соба*. Притом, оно грунџ, судећи према *Речнику српскохрватској књижевности и народној језика*¹⁾, можемо шумачији као терманизам који означава *илац, шерен за зидање, земљишни посед, али и поглогу, трунд-фарбу, како су то звали молери у Бачкој или основну*

1) Књ. 3. Вразнути – гушчурина. [Приредила] Српска академија наука и уметности. Београд: Институт за српскохрватски језик, 1965.

боју ћилима и ткања. А Игорове драме се заснивају на суштински искорењеним ликовима, онима који трунџа немају или су ја нејовраћено изјубили: на подлози трагској шрџа, преко улице до шескобној подрума и клозеџа, собе која њо није, штржних ценџара и молова, све до замрачења на крају, они својим монолозима пројектују фрагментарне просјоре сећања, сна, халуцинација – светлј којеј више нема, или је, можда, увек био илузија или симулакрум. У шоме на махове има вршне лирске сујеснићивности, поједини искази приближавају се прозагама, пошуйи Сунчициној солилоквија у друтој сцени Грунџа:

у том граду није било никога у тим црним вишеспратницама није било никога гледала сам их некако... као да сам се налазила у хеликоптеру или сам једноставно корачала поред гаража и ниједно свјетло у становима ниједан покрет ниједно дијете у кревету са својим сновима очекивала сам да ћу угледати мог оца а само је једно дијете негдје у ноћи понављало данак у крви данак у крви данак у крви (стр. 28)

Игор Калајџија је, и то је за мене у овом мору слутњи једино несумњиво, истински талентован писац и, што је такође драгоцено, неко ко поседује замашну читалачку културу и води сложен цитатни дијалог с претходницима. И то не само онима који се везују за настанак и развој антидраме. Има у игри „глувих телефона“ која се успоставља између његових ликова рефлекса оног апсурдног дијалога који воде Андреј и Ферапонт у Чеховљевој драми *Три сестре*, откривајући, пре филозофије егзистенцијализма, трагичну усамљеност модерног човека: „А овде свакога познајеш и тебе свако познаје, а опет си стран, стран... Стран и усамљен“, из које проистиче немогућност и апсурдност дијалога. Комунација Калајџијиних јунака је само трагикомични привид, било да су сами, попут Сунчице, чији солилоквиј унутар драме *Грунџ* гради својеврсну монодраму, или Пјесника у *Соби*, било у типичним антидрамским паровима попут Згуреног, Па-

цова (*Грунџ*), Дјечака и Дјевојчице, или Особе и Жење (*Соба*). Привидни дијалози прерастају у привидне полилоге, али, парадоксално, не укидају изолованост јединке већ додатно сугеришу одсуство комуникације, расутост и обесмишљеност осећања и отуђеност, апсурдност егзистенције.

Драме Игора Калајџије граде се на многострукости исказа ликова и умножавању потенцијалних драмских токова. Драмски најефектнији, рекла бих, припадају традицијском току драме апсурда и обликују се као духовит дијалог са Бекетовим *Годоом* у *Грунџу* или јонесковским театром у *Соби*. Калајџијин *Грунџ* тако иронијски ресемантизује Годоов (не)долазак и ставља његове јунаке, Згуреног, Пацова и Мртвог, у апсурдне и трагичне оквире света у који је Годо, чини се, дошао, али или није од помоћи, будући да је привремено одсутан, спава, или их гледа, без суда, смисла и помоћи:

Згурени: Примијетио сам да углавном лежи затворених очију мада сам сигуран да нас гледа. Само се прави да лежи затворених очију, а у ствари нас гледа. Видио сам како нас гледа (стр. 16).

[...]

Сад ће поново да нас гледа. Правиће се да је склопио очи, а у ствари ће нас гледати. Не знам само зашто нас толико посматра. Ђути и посматра (стр. 17).

Ту је затим наговештај филозофско-теолошке расправе о религији или, ипак, о њеном распау и порицању. Она кашичица из које је Сунчица „узела [...] нешто“ може бити рефлекс причешћа, на шта асоцира и крст испод њене коже (в. стр. 10), али, истовремено, и црнотуморна замена причешћа дрогом која се, такође, у кашичици припрема („он ме је научио да се поштено дрогирам и да се сасвим солидно јебем, а ја сам њему показала како се прави ђувеч“ – стр. 26).

У калеидоскопу *Грунџа* и *Собе*, зависно од тога како гледамо, слути се и драма у ужем смислу о про-

блематичним везама отуђеног модерног човека. Како би Лорка рекао: „живимо у ћелијама од кристала / у тамници ветра“. На моменте ми се чинило да у Игор-вим драмама има и искуства рата и прогона:

Згурени: [...] Укопан сам. Некрополис. Гробља и ране. Спавам у рушевинама. Они ме траже, свуда су свјетла ротације. Дахћу. Немају обрве. Траже ме у рушевинама. Знају да сам босоног. Свуда су рушевине. Трчим од једне до друге, због тога не могу да ме пронађу. Мене и моје иконе. Литургија. Слобода. Утјеха. Тијело Христово. Не постоје прозори. Ти људи су ратници, видим их, немају своју отаџбину. Претрчавају заједно са мнош. Гоњени. Помажу ми да се сакријем. У свитање (стр. 50)

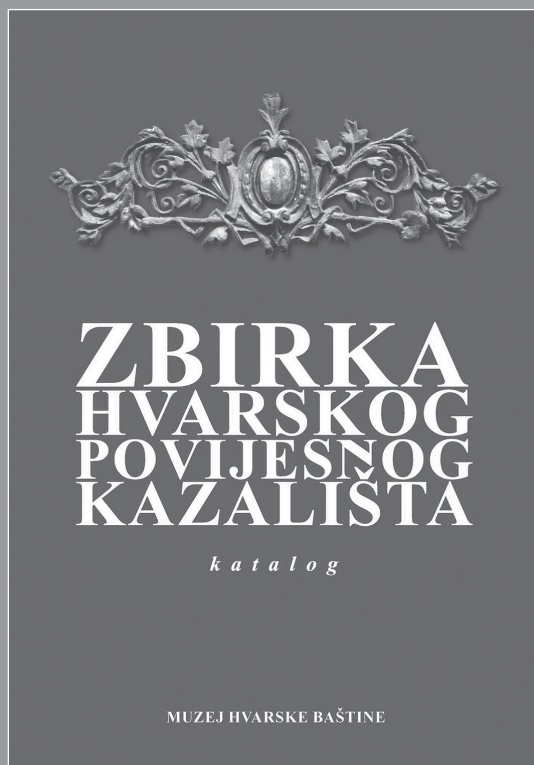
а можда је ово само покушај реконструкције сми-сла из крхотина једног неповратно разбијеног света. Потреба за сврховитошћу приче која нас наводи да препознајемо сатиричне избоје на рачун друштва које „уређује“ градове истребљујући зеленило, на рачун „предсједника државе заглаваног у будућност“ (стр. 12) или на рачун оних који се држе својих ритуала у свету који се распада, као што се црнохуморно и трагикомично распада микрокосмос његове *Собе* („спао је прозор, а врата свеједно нисмо ни имали“ – стр. 97), заједно са блиставим рекламним симулакрима тржних центара и молова и њихових муштерија, који праћени све гласнијим крицима тону у замрачење.

Сложена и богата духовност Игора Калајџије могла би га у будућности водити и ка роману или приповедној прози, али надам се да ће његове драме срести позоришнике који ће знати да из богате магме Игор-вих текстова извуку токове што ће с будућим гледаоцима поделити битна дубинска значења, али, не у мањој мери, и оне који ће се упустити у неизвесну и зато тако привлачну авантуру читања.



Пише > Синиша И. Ковачевић

О најстаријем европском комуналном театру



**ЗБИРКА ХВАРСКОГ ПОВИЈЕСНОГ
КАЗАЛИШТА** – Каталог

Музеј хварске баштине, Хвар, 2024.

У издању Музеја хварске баштине недавно је објављен каталог *Збирке Хварског повијесног казалишта*. Садржај публикације, чији су аутори Катија Борак, Јошко Брацановић и др Јасенка Гудељ, чини пет целина (*Увод*, *Екосистав Хварског повијесног казалишта*, *Збирка Хварског повијесног казалишта*, *Каша-ло*, *Библиографија*) од којих су три састављене од неколико потпоглавља.

Хварско позориште сматра се најстаријем комуналним театром у Европи, а трећим које у затвореном простору делује и данас. Смештено је у простору који се налази у источном делу спрата градског Арсенала. Градња и отварање позоришта приписују се хварском кнезу Пјетру Семитеколу, а натпис 1612. уклесан на надвратнику улаза сматра се годином његовог оснивања.

Рана градња позоришног простора на Хвару не изненађује, јер је град на овом јадранском острву и раније био познат по сценској уметности. Термин „сценска“ подразумева низ различитих радњи – од средњовековних црквених представа, преко прве световне драме на националном језику (*Робиња* Ханибала Луцића), као и дела Микше Пелегриновића, Мартина Бенетовића, Марина Газаровића и других.

Одлука о градњи Арсенала донета је још 1292. Међутим, први објекат ове намене изграђен је између 1317. и 1331. године. Садашња зграда подигнута је од 1530. до 1559, а градили су је домаћи мајстори Никола и Кузма Станичић. Арсенал је тешко страдао у нападу Турака на Хвар 1571, а поправке и обнове су се одужиле до 17. века.

Вести о деловању позоришта до почетка 19. века су ретке. Сачуван је вредан опис покладних свечаности који је 1712. записао Антун Матијашевић Караманео. Из његовог текста може се претпоставити и оригинални изглед театра, потврђен недавним интердисциплинарним истраживањима. Позориште је престало с радом 1796. Четири године касније група локалних ентузијаста оснива Казалишно друштво.

По обичају тог времена, чланови Друштва побринули су се за обнову театра, а у знак захвалности

овим активностима постали су власници ложа у гледалишту. Донет је и *Правилник Друштва*, одобрен од државних власти 1803. године. Позориште подигнуто у класицистичком стилу, имало је два нивоа и 33 ложе. Четири ложе дограђене су током 1849, а обновом из 1900. театар добија свој данашњи необарокни изглед.

Казалишно друштво престаје с радом 1921. када управу над позориштем преузима хварска општина. Тиме је у граду настављен театарски живот, скромнији од оног у 19. веку. И током наредног столећа позориште је прошло више обнова. Било је девастирано од стране италијанске војске 1943, али је исте године згради враћен првобитни изглед.

Од 1982. бригу о музеолошкој презентацији театра води Центар за заштиту културне баштине отока Хвара, сада Музеј хварске баштине. Ова установа водила је бригу о позоришту до 2011, када град Хвар започиње темељну обнову објекта. *Збирка Хварској њовијесној казалишња* плод је дугогодишњег рада кустоса Музеја. Предмети и документи су пописани, а путем овог каталога постали су доступни научној и широј јавности.

Темељ овакве музејске публикације је документација која је настала научним и истраживачким радом, вишеслојном интерпретацијом специфичне теме и музејског материјала, као и организовањем акумулираних информација и знања. Разлог објављивања каталога Збирке одговор је на потребу приказивања тренутног досега сазнајних вредности о хварском театру и музејској грађи везаној за њега.

Он је настао као додаток истраживачком раду и одраз је стручног рада у Музеју, његове научне улоге, али је исто тако замишљен као приручник и драгоцено средство сваког будућег истраживачког рада разних стручњака и свих осталих заинтересованих корисника. Будући да је резултат деценијског интердисциплинар-

ног деловања, каталог је „дугорочна“ музејска публикација објављена са жељом да се одржи интелектуални интегритет бављења овом темом.

Збирка Хварској њовијесној казалишња обухвата раздобље од 17. до 21. века. За сада има укупно 605 музејских предмета. Колекција је подељена на осам целина, сабраних по врсти предмета. Чине је – документи, планови и нацрти, преписи сценских дела, књиге, либрета, плакати, проспекти, позивнице, фотографије, предмети и „умјетнине“.

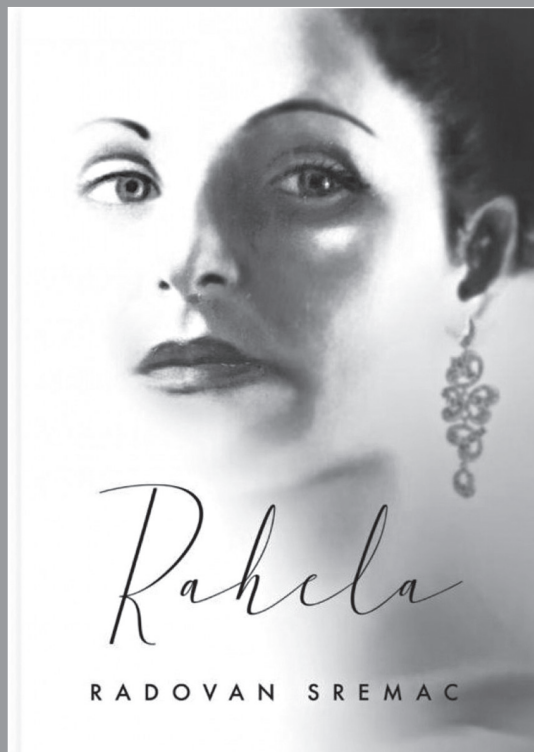
Каталожке јединице често садрже податке о наставкама, али они нису укључени у ову публикацију јер је већина предмета премештена из постојећих архивских фондова Музеја и музејских збирки. Додата је једино напомена о томе да је експонат премештен што указује на његову провенијенцију, чиме се узима у обзир досадашње навођење извора у научним и стручним чланцима везаним за хварско позориште од почетка његовог истраживања.

Врло вредан извор информација о овом театру је и пропратна, секундарна документација коју Музеј сакупља, ствара и чува. Ради се о драгоценом материјалу који се односи на документе, планове и цртеже, фотографије, дијапозитиве, новинске чланке, брошуре, проспекте, водиче, каталоге, књиге, стручне и научне радове, пројектну документацију, конзерваторско-рестаураторске елаборате и слично.

Како је Музеј као установа нераскидиво повезан са заједницом у којој делује, овај *Каталог* је и комуникацијска тачка и позив на сарадњу свима који поседују грађу везану за хварски театар. Њено сабирање једна је од важнијих смерница будућег развоја Збирке и ширења њеног информацијско-комуникацијског потенцијала, али и доказивање континуитета деловања позоришта током његовог вишевековног рада.

Пише > Ружа Перуновић

Из породичног албума



Радован Сремац

РАХЕЛА

Завичајни клуб општине Шид, 2025.

Историја српског позоришта постала је богатија за још једну монографију посвећену вољеној глумици Рахели Ферари. Након публикације објављене 1990. године, у издању Музеја позоришне уметности Србије¹⁾, ове, 2025. године, Завичајни клуб општине Шид, под покровитељством Јеврејске општине Нови Сад издао је књигу *Рахела* коју потписује Радован Сремац. Аутор књиге, уважени археолог и хроничар, чије је подручје интересовања највише усмерено на период Другог светског рата, посебну пажњу посвећује страдању цивила и судбини јеврејских породица у Бачкој Паланци. Стога није необично да се истраживање о породици Фрајнд, глумичиној примарној породици, нашло у фокусу Сремчевог проучавања и постало део пажљиво прикупљане мемоарске грађе.

Повод за настанак књиге, осим наведеног, лежи и у томе да је до данас, према тврдњи аутора, изнесено низ непроверених и нетачних информација о глумици, информација које су се надаље шириле и препричавале као документована истина. Зато су овде изнети веродостојни подаци о њеном рођењу, одрастању и преживљавању за време Холокауста, баш оном периоду живота за који су се везивале најразличитије приче. У монографији је акценат стављен управо на ово раздобље глумичиног живота јер се, о професионалном животу Рахеле Ферари, како закључује аутор, углавном све зна.

Публикација започиње родословом породице Фројнд, породичним фото-албумом и фотографијама надгробних споменика из Бачке Паланке – грађом којом се утврђује да је породица, уз повремене селидбе, у Бачкој Паланци живела од 18. века. Сремац преко матичних књига документује податке о прецима глумице, контекстуализује њихово порекло и припадност широј јеврејској заједници, као и судбини кројеној по моделу јевреског архетипа – селидбе, лутања и странствовања.

1) Ова књига је настала у оквиру едиције посвећене лауреатима наградe „Добричин прстен“.

Аутор нас кратко информише о глумичином одрастању у Земуну и Паланци, школовању и глумачким почецима у Новом Саду, усавршавању у Будимпешти и преласку у Београд. Позната је информација да је због тешких, и по живот опасних, друштвено-историјских околности, глумица мењала име и тако сачувала голи живот, али се и ти подаци често износе непотпуно. Рођила се као Роса Рахел Фројнд, потом је постала Марија Стојковић, а у широј јавности остала упамћена као Рахела Ферари. Како је у уводу најављено, у овој књизи је највише пажње посвећено ратним годинама, непосредним претњама и бројним животним искушењима који су глумицу приморали да, као Јеврејка, крије свој идентитет и често мења адресе. Као и многи други припадници јеврејске заједнице, и Рахела је покушала да покрштавањем сачува голи живот. Католички жупник је, уз новчану надокнаду, издао лажну крштеницу на име њене мајке Емилије Марије Лајнер, на основу чега је и сама стекла фалсификован документ на име Розалија Фројнд, а потом је 1943. крштена у православној цркви где је добила име Марија и где се, недељу дана касније, удала за глумца Александра Стојковића. За администрацију је до краја живота остала Марија Стојковић.

Осим Рахелине личне приче, Сремац описује судбину целе породице за време Холокауста у Новом Саду – избегавање озлоглашене Рације, подлагање антијеврејским законима, депортацију 1944. у Аушвиц,

где су, са последњим преживелим Јеврејима из Бачке, послати на коначно уништење. Глумица је у рату остала без родитеља, браће, сестара, братанаца, а једина два преживела члана емигрирала су у новоосновану државу Израел. Сви ови догађаји и губици су на Рахелу Ферари оставили неизбрисив траг и формирали је као личност спремну да се прикључи хуманитарном раду, помогне другима и остане упамћена и по свом добричинству.

Осим породичног родослова и друштвено-историјске контекстуализације, највеће богатство монографије представља мемоарска грађа коју је сакупљала и чувала глумица лично, а која до данас није публикована. Тако се у монографији налазе бројне породичне фотографије са прослава и окупљања, лични портрети (тек покоји из представа), оригинална писма која је током рата глумица добијала од сестре у којима је непосредно описан сав ужас ратне неизвесности и страха. Ту су и исечци из новина, најаве премијера, делови интервјуа, позоришни плакати, посвете исписане на хартији и полеђини фотографија, позоришне критике, поједине дипломе и награде – најдражи текстови које је глумица сачувала у личној хемеротечи. Овај интимни спецификум даје књизи *Рахела* нарочит печат и специфичност монографији која остаје као важан прилог културној историји, биографији глумице и култури сећања.

XIII

НОВА ДРАМА

Сцена

ФИЛИП
ГРУЈИЋ

ИВАН
ЕРГИЋ

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

Сцена

ФИЛИП ГРУЈИЋ / ИВАН ЕРГИЋ



ФИЛИП ГРУЈИЋ (Нови Сад, 1995)

Дипломирао драматургију на Факултету драмских уметности у Београду. Његова драма *не љре 4:30, ниши по-сле 5:00* победила је на конкурс Стеријиног позорја за савремени драмски текст и освојила награду „Слободан Селенић“. Драма *Тамо иде њевају* ушла је у најужи избор на конкурс Стеријиног позорја и презентована у јавном читању у Шапцу. Текст *Овде је лепо – сечем дрво, једем њасуљ* премијерно је одигран у марту 2018. у Народном позоришту Београд. Драма *Како ја ово сину да објасним?* изведена је у новосадском Позоришту младих. Драматург и адаптатор *Шехерезаде* за сцену Космодром (Дорћолско народно позориште). Добитник стипендије ФЦС-а за развој сценарија *Руја*. Сценариста кратког играног филма *Глад*. Филм је учествовао на бројним међународним фестивалима (Тел Авив, Солун, Херцег Нови, Изола, Софија, Букурешт...) и награђен за најбољи сценарио на фестивалу SEECS у Букурешту, а освојио је и награду публике у Мостару. Добитник награде за драмско стваралаштво „Борислав Михајловић Михиз“ за 2020. Аутор романа *Блудни дани курајоџи Џонија*, *Подстианар* (2020), који је био у ужем избору за НИН-ову награду и номинован за Европску награду за књижевност. *И онда ојети, из њочешка* (2023) његов је трећи роман.



ИВАН ЕРГИЋ (Шибеник, 1981)

Бивши фудбалер и репрезентативац Србије. Фудбалску каријеру завршио је 2011. Његова прва збирка поезије *Бајроновски јунак* објављена је 2012, а потом објављује збирке поезије *Приручник за чекање* и *Цвеће живи на води*. Пише колумне за *Полиџику*, *Tages Anzeiger*, *Tageswoche*, загребачки недељник *Новосици*, портал *Луџици* и повремено за часопис *НИН*.

Иван Ергић / Филип Грујић

ЈЕЗИК КОПАЧКЕ

У ДЕВЕТ СЛИКА

ЛИКОВИ

- ДАВИД ПОЛОВИНА
- СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ, суиграч
- ЉУБОМИР (ЉУБО) ПОЛОВИНА, отац
- МИРЈАНА (МИРА) ПОЛОВИНА, мајка
- АНЂЕЛА ВИДОВИЋ, дјевојка
- МИЛИЦА (МИЦА) ИВАНОВИЋ, спонзоруша
- МАРЛЕН ШМИТ, психијатрица
- СТЕФИ МУТ, новинарка
- КРИСТИАН КАЈСЕР, тренер
- КЛУПСКИ ЛИЈЕЧНИК
- КИРУРГ
- АСИСТЕНТ КИРУРГА
- ДЈЕЧАК

ПРВИ ДИО

(1) На психијатријској клиници.

На психијатријској клиници. Улазимо у сцену тијеком разговора између Марлен Шмит, психијатрице и Давида Половине, ноћометаша.

МАРЛЕН ШМИТ: И, како је почело?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Што, како је почело?

МАРЛЕН ШМИТ: Твоја прича. Како је почела?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Родио сам се као беба. Након тога више нисам био беба.

МАРЛЕН ШМИТ: Добро. Ајмо покушати другачије. Знам да између нас постоји језичка баријера, али она понекад није лоша. Зато што у недостатку ријечи понекад дођемо до суштине. Што је прво што си учио кад си прешао – одакле оно?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Из Локомотиве. Из Загреба.

МАРЛЕН ШМИТ: Кад си прешао из Локомотиве у Волфсбург. Што је прво што си учинио?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Какво је то питање? Хоћеш да ти препричам сваки корак у задње двије године?

МАРЛЕН ШМИТ: Не. Наравно да не. Али желим да ми причаш. И желим те слушати.

(2) Лијечнички преглед први пут.

Двије године прије.

Клујски лијечник улази у просторију, доводи бицикл за вјежбање, прикључује на Давида оне стварчице за ЕКГ и оптерећење срца под напором.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Ништа. Ишао сам на лијечнички преглед. Да виде јесам ли здрав и то. Зашто не бих

био. Рекао ми је тата, млад си. Наравно да си здрав. То сам и ја рекао лијечнику.

КЛУПСКИ ЛИЈЕЧНИК: Дакле, Давид Половина добродошли, лезите, опустите се, тако... Ово је прилично непотпун картон. А и неточан, изгледа. У одређеним дијеловима. Али добро, то је увијек тако с играчи-ма који долазе... Из неких слабијих лига. Јесте ли имали неку операцију?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Нисам. Вадили су ми крајнике само. Кад сам био мали.

КЛУПСКИ ЛИЈЕЧНИК: Кроничне озљеде?

Давид шути.

КЛУПСКИ ЛИЈЕЧНИК: Препона, јел' да.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Ништа посебно.

КЛУПСКИ ЛИЈЕЧНИК: Ништа посебно, сад. А послѣје?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Па добро, ако буде мислит ћу.

КЛУПСКИ ЛИЈЕЧНИК: Давиде, пазите. Млади сте, здрави сте. Али тијело је ваше оруђе, које морате сервисирати. Као ауто. Јел' возите?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Возим.

КЛУПСКИ ЛИЈЕЧНИК: И, бринете ли о свом ауту?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Тата мисли да не бринем довољно. А ја мислим да он брине превише. Увијек каже, какав ти је ауто такав ти је живот.

КЛУПСКИ ЛИЈЕЧНИК: (насмје се) Па какав вам је ауто онда?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не знам. Довољан.

КЛУПСКИ ЛИЈЕЧНИК: Што се мене тиче, прошли сте лијечнички. Али пазите на килажу. Још килограм више и бит ћете на горњој граници, а то онда утјече на зглобове. Не будите немарни. (намигне му, као да га разумије) Мало ипак морате, то разумијем. Није здраво ни увијек све радити по правилима, човјек се мора опустити, а поготово ви. Али чувајте своје тијело. Бундеслига није исто што и она ваша из које сте дошли – како се оно зове?

ДАВИД ПОЛОВИНА: СуперСпорт ХНЛ.

КЛУПСКИ ЛИЈЕЧНИК: То су два различита свијета. Уостаном, видјет ћете већ на првом тренингу.

(3) Први тренинг.

И заиста, први тренинг је дошао, а на првом тренингу ред је да тренер, у овом случају КРИСТИАН КАЈЗЕР, одржи говор. Иза њега се налази флиј-чарџ с пописом свих играча, виде се неки бројеви, ту је видео пројектор, играчи су подијељени у групе за шчепање.

КРИСТИАН КАЈЗЕР, тренер: Видим да сте сви лијепо поцрнили. Долче вита на неким лијепим дестинацијама, а? Неки од вас су се удебљали, што је Маестро, било је бургера и крумпирића? Какав ти је то слауф око трбуха. Учиш пливати? Вага је спремна — Очигледно, нисте се сви држали тренинг програма за вријеме одмора. Али добро... Бар ће се напунит клупска благајна. Па ћемо вас моћи замијенити неким озбиљнијим играчима, како вам то звучи?

МАРЛЕН ШМИТ: Што значи то, напунит ће се тимска благајна?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Дају ти килограм форе и послје ти сваки килограм вишка наплаћују по тисућу еура, а вагање је свако јутро.

МАРЛЕН ШМИТ: А годишњи одмор? Имате ли ви уопће право на годишњи?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Ма какви, нама и тијеком одмора дају програм тренинга. То су такозване припреме прије припрема. Оно што унесем тијеком паузе морам избацити на крају.

МАРЛЕН ШМИТ: Волиш ли јести?

ДАВИД ПОЛОВИНА: (изнервирано) Јел ти волиш јести?

МАРЛЕН ШМИТ: Волим, али мени нитко не наплаћује килограме.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Видим.

МАРЛЕН ШМИТ: Молим?

МАРЛЕН ШМИТ: Желиш ли ми нешто рећи?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не.

МАРЛЕН ШМИТ: Слободно ми реци. Не знам ја што се то на мени види, али знам да је теби битно да се теби не види. Теби посао овиси о томе. Али мучи ли те то? То често зна бити врло оптерећујуће. Поготово кад си млад.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не знам, мени то не смета кад сам довољно мотивиран за игру.

Тренер наставља говор.

КРИСТИАН КАЈЗЕР: Јесте ли и ове сезоне ту да се зајебавате с навијачима који су платили тисућу еура за сезонске улазнице? Мислите да су они богати као ви? Да могу летовати као ви? Не!

А ви се зајебавате с њима! Дрес кошта 89.99 еура. Па купи га дјетету. Па га купи супрузи. Па купи га љубавници, је ли Славене? А гдје је пиће? А гдје је паркинг? А гдје је гориво? И све то, да бисте се ви цијелу сезону зајебавали! Можда вам је смијешно што ме неки медији зову Жељезни Каисер, али није вама Дамоклов мач над главом ако изгубите — ви наравно не знате што је Дамоклов мач — али нећете ви летјети из клуба након три пораза.

Звиждук.

Ове сезоне, све су очи упрте у нас. Навијачи, управа, медији, јавност. Морамо бити поносни, ви морате показати да заслужујете овај дрес и овај грб. Старији морају бити узор млађима и новима. Ево, ту је дошао мали из Хрватске, Давид. Треба ли нас видјети као губитнике? Изађи Давиде, да те виде.... Морате имати побједнички менталитет, бити ратници, гристи и ломити, ако треба, имати — како се то каже — KILLER INSTINCT! Тко буде играо као пичкица, послат ћу га у наш женски тим. Макар и то је предобро за вас. Наше цуре се боре за титулу с Бауерном! А ви? Послат ћу вас да им лопте ску-

плате. Код нас нема одмора, утакмица увијек траје! Давиде, зашто још стојиш, врати се!

Тишина. Давид сједне. Ојет̃и̃ промјена̃ тона. Тише, али ауторитативније. Гледа директно у играче.

КРИСТИАН КАЈЗЕР: Имате најљепши посао на свијету! То си увијек понављајте. Какав би вам био живот да нисте ногометаши? Што би радили?

Марлен Шмит̃ се окреће према Давиду.

МАРЛЕН ШМИТ: Давиде, што би ти радио да ниси ногометаш? Што те још занима у животу? Имаш неки хоби, нешто чиме попуњаваш слободно вријеме?

Давид не одговара ништа. Размишља.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не знам, можда бих преузео татин посао... он је грађевинац, али... Нисам тако спретан с рукама. Не знам. Имам тог пријатеља, Микија, били смо заједно у кадетима, био је бољи од свих. Сад се клади на све могуће, пише дојаве, тражи ме понекад да му јавим намјештене утакмице, па ми не вјерује да не знам. Има 150 кила и ради као избацивач у ноћном клубу. Рекао ми је да је размишљао да се убије. Баш недавно.

Марлен Шмит̃ га гледа.

(4) Добродошао у Волфсбург

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Мали, дођи вамо. Добродошао.

Слушај и памти. Мораш бит на паркингу сат времена прије тренинга. Ни мунуту касније. Минута кашњење је 1500 еура. Значи, немој каснит. Портир јавља тренеру ко је каснио. Спријатељи се с портиром и ако ипак касниш носи са собом бар сто еура за њега.

Јеси видио сат? Спонзорски. Знаш да сам ја играо за Циту? Висиш ми на кити.

Е сад, главна стар. Ауто. Најбоље да у почетку возиш неки клупски ауто. Овдје сви возе ВВ. Они су

не само спонзор, него и власник клуба. Тврде за себе да су раднички клуб, ал пусти те приче. А онда када забијеш 16 комада у једној сезони и имаш 9 асистенција онда можеш возит Мерцедес Г класе, турбо. Боли мене курац, ја сам главни играч и возим шта хоћу. Зову ти мене стално ови из маркетинга да морам ВВ. Шта морам? Нећу. И пази причу. ВВ падне на неком тесту, неки испушни плинови, нешто су лажирали, милијарде су биле у питању, а ја испо визионар. Па ди ћеш балканцу говорити шта да вози? Ко их јебе. Али ти немој никад, запамти, никад возит скупљи ауто од тренера. С тим нема зајебанције. То можеш једино ако си ја или ако јебеш предсједницу клуба. Јел јебеш предсједницу клуба? Не јебеш јер ју јебе Оливер. Главна фаца. Спортски директор. Јеси ти њега упознао, јеси потписао уговор?

(5) Разговор с оцем о уговору.

Из клупских просторија излази Давидов отац, а не Оливер.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Остварено! Уговор смо ријешили. Сад сам био у канцеларији око уговора. Каже он мени, Херр Половина. Пази, до јучер Љубо, а сад Херр Половина. Кажем ја њему, Херр Оливер, зашто смо тако формални? Замисли молим те, како су неповјерљиви ови Нијемци. Да имам ли ја преводитеља? И ја да га платим. 150 еура. Замисли ти на што све они троше новац. Чиста декаденција.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Тата, па ти не знаш њемачки.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Погледам ти ја њега испод ока и кажем еншулдигунг херр Оливер и окренем на посљедњу страницу. Показао сам му прстом на плаћу и бонусе. Ту је све што треба писати. Ставио сам прст на број и рекао му: Херр Оливер, цифре су ис-

те на свим језицима! Паре причају, уста говна једу. Чуј, преводиоц.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Добро, али ја нисам прочитао уговор.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Па нормално да ниси. Још да се тиме замараш, да ти глава буде у облацима. Твоје је да играш. Остало ја сређујем.

*

МАРЛЕН ШМИТ: Давиде, што ти мислиш о томе да твој отац ради овако важне ствари без тебе?

ДАВИД ПОЛОВИНА: (помало увријеђено) Ја имам повјерење у свог оца, а старији је и од тебе. Зар вас у Њемачкој нису учили да вјерујете старијима?

МАРЛЕН ШМИТ: Једно је повјерење, а друго је препустити контролу и одговорност неком другом. Постоји разлика. Твој отац је и твој менаџер?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Да. Рекао је...

ЉУБО ПОЛОВИНА: Боље да се држимо заједно, ко фамилија. Уосталом шта ћемо другима паре дават?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Није то баш тако комплициран посао. Потпишеш и то је све.

(6) Славен.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Је ли то Славен Матијевић? Јел то стријелац најљепшег поготка Бундеслиге прошле сезоне?

Смије се.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Је, господине.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Сјећам те се кад си био клинац, па те Циту довео из Динама. Ал' је насрнула на тебе она мала одмах, како се зове, Ема, Ена... Срећом, па си побјегао од ње. Читао сам свашта, морате се добро пазити жена. Оне нађуше новац, не на километар, на хектар! А овај мој мали има исту цуру од основне школе.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Добро, тата.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Али ниси се баш наиграо тамо, а? Одмах те послало овдје у Њемачку. Нека. Боље овдје, међу својима. А и тамо је лоше вријеме, незгодно... У Манчестеру, мислим. Увијек пада киша.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Пада, пада. Боље је овдје.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Да ми чуваш овог мог малог. Јеси чуо?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Ајде, тата.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Немој, ајде тата. И ошишај ту косу. Ево, Славен ти може помоћ. Он има добре шкарице.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Не брините. Направит ћемо чо-вјека од њега.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Битно је да се увијек држимо заједно. Запамтите то. Увијек чувамо наше. Мали, долазиш кући послјије тренинга? Треbam ли ти спремити нешто за јести? Немој послјије да ми Мирјана кука како си смршавио...

ДАВИД ПОЛОВИНА: Имамо тренинг сад. Причат ћемо послјије.

Љубо одлази.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: То ти је стари? Човјек је краљ.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Напоран је ко курац, једва сам чекао да оде.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Да ниси то више никад рекао. Мени је стари умро. Спуцало ме је тек за три године. Прво ме почео бољети желудац, затим леђа, а кад сам све испрегледао, рекли су ми, накупио ти се стрес с којим се ниси суочио. Тако да пусти, немој да ти је напоран. Једном га неће бит па ће ти бит жао. То ти је ћаћа.

Давид шути.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Јеботе, изгледа да сам постао сентименталан. Каква глупост. Е сад. Што се тиче бамбусања. За то увијек имаш ову спортску новинарку СТЕФИ МУТ. Неш ју фулат. Мала, ситна. Натакнеш ју на курац и окрећеш као хеликоптер. Похабана,

али за ставит под јаја, одлична. Њу можеш јебат кад год хоћеш. Изврни јој пичку као језик од копачке.

(7) Језик од копачке.

МАРЛЕН ШМИТ: (Давиду) Чекај, што значи то као језик од копачке?

ДАВИД ПОЛОВИНА: То је израз за... Јебање. У свлационици.

МАРЛЕН ШМИТ: Аха. Као језик од копачке. Занимљиво.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Јел ти уопће знаш како изгледа језик од копачке?

МАРЛЕН ШМИТ: Па, не.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Па зато и не разумијеш. Узалуд ти та диплома на зиду. Како уопће можеш разговарати са мношћом ако ме не разумијеш? Што, убадиш све у исту... Ладицу? Исти принцип и то? Мислиш да ја приступам свакој утакмици на исти начин? Или да сваког дриблам на исти начин, као што ти мене дриблаш? О чему ми уопће можемо разговарати?

Тишина.

МАРЛЕН ШМИТ: Имате још неких тако... пикантних израза?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Па имамо, да. Оћеш чути?

МАРЛЕН ШМИТ: Да.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Фукат, умочит, опалит, праснут, шевит, штемат, штепат, бушит, пеналит, прангијат, печатит, растурит, набијат, набадат, напунит, звекнут, таслачит, кајмачит...

МАРЛЕН ШМИТ: А колико ријечи имате за љубав?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Па колико треба? Љубав је једна.

МАРЛЕН ШМИТ: Толико ријечи за... Секс. А једну ријеч за љубав. Што то говори, Давиде?

(8) Теретана.

Тишина.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Је л' ти напорно?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Је...

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Драги, није ово Локомотива. Требаш се наметнут. Неће те нитко чекат. Нема времена у ногомету. Почни радит на дефиницији да покажеш мишиће кад мијењамо дресове. Ја сам почео мијењати и шорцеве. Па не радим цабе квадрицепс. Види ово.

Славен Матијевић се скида пошћуно, али некако полако. Као да му њаше бијели јол.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: У свлационици има једно правило: никад не зајебавамо оне са малом китом, само оне с великом. То је мушка ствар која је записана на зиду још из прошлог стољећа. Види.

А на зиду пише – „Никад не зајебавамо оне с малом кићом. Само оне с великим“.

МАРЛЕН ШМИТ: Имам осјећај да се у ногомету све мјери и чини ми се да је само битно чији је већи.

ДАВИД ПОЛОВИНА: То је мушка ствар...

(9) Би л' ти радије јебао козу или мушкарца?

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Одакле су твоји?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Из Дервенте.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Дервента... Би л' ти радије јебо козу ил мушкарца?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Озбиљно? Да морам бирати...

Тишина.

БЕХРМАН: Ја би козу.

ВИНТЕР: Ја би мушкарца.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Ја би се убио. да морам бират између козе и мушкарца, ја би се убио, мајке ми. Мушкарца не би мого, никако. А ако би ми успјело натегнут козу, то би ме дотукло. Мислим.. Сигурно мање него да јебем мушкарца, ваљда...

Славен Матијевић развлачи сијолни орјан њред Давидом. Ира се.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: А реци, јел ти носиш гаће кад играш?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не носим.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Благо теби. Ја не могу без гаћа, превише ми млатара. Драги, не зову мене Прангија само због јаког шута.

Давид шући.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Дај ми реци, какав је тај Каисер? Који је то стил игре?

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Види... Каисер је стара школа. Значи, једноставна игра. Прагматише фудбал. Примопредаја и трчање. Заборави дриблање.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Да је Меси то слушао никада не би постао Меси.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Меси брате, па то си ти. Извини, нисам те препознао. Мало си се удебљо.

Тај је њемачки шупак мени скинуо капетанску траку чим је дошао. Каже, због дисциплине, а ја знам да је то зато што сам Балканац. Ма ко га јебе, ионако сад сви носе те ЛБТГ заставе око руке. Па нисам педер. Запамти само ово. Рад, рад, рад. Трчање, трчање, трчање. И шта год било, немој никад рећ да си уморан јер те тад још више нагази. Знаш ли што значи „Arbeit macht frei“?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не знам њемачки.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Па јеси учио повијест? Чуо си за Аушвиц, јебему матер? То ти тамо пише. Значи – рад ће побједити.

*

МАРЛЕН ШМИТ: Не значи то, али добро. Јеси ли чуо за ријеч „ehrfurcht“? То значи страхопоштовање. У себи има ријечи страх и поштовање.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Знам што значи. Учио сам језик. Нисам будала као што мислиш.

МАРЛЕН ШМИТ: Јел ти према тренеру осјећаш поштовање само ако осјећаш страх?

Тишина.

(10) Пјесма.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Коју си пјесму спремио?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Какву пјесму?

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Новајлија увијек пјева пјесму за првом заједничком вечером. Шта се чудиш? То је традиција. Буди сретан шта ниси прошао ко Бекам. Он је деведесетих, кад је дебитирао за Јунајтед, морао издркати у свлационици пред свима на постер Калјтона Блекморера. Пјевај неку нашу. То они воле чути. Пјевај Митра Мирића.

И ипак, Давид неситурно пјева, а Славен му суфлира.

ДАВИД ПОЛОВИНА:

Закуни се, моја звездо среће
Да нас нитко раставити неће
Закуни се, моја звездо среће
Да нас нитко раставити неће, раставити неће
Не може нам нико ништа, јачи смо од судбине
Могу само да нас мрзе они што нас не воле
Не може нам нико ништа, јачи смо од судбине
Могу само да нас мрзе они што нас не воле
Тишина.

МАРЛЕН ШМИТ: Давиде, знаш да ниси морао пјевати ако то ниси желио.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Ништа ти не разумијеш.

МАРЛЕН ШМИТ: Што ја не разумијем? Слободно ми реци.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не разумијеш ти ништа.

(11) Овдје сам најгори.

ДАВИД ПОЛОВИНА: У Локомотиви сам био најбољи. Овдје сам најгори. Најгори!

МАРЛЕН ШМИТ: Само ти треба времена да се навикнеш.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Ја се морам навикнут одмах, мене неће нитко чекат.

МАРЛЕН ШМИТ: Претпостављам да те не би узели да немаш потенцијала. За све је потребно вријеме.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Нема јебеног времена у ногомету!

МАРЛЕН ШМИТ: Давиде, имао си 19 година када си дошао у клуб. Још ниси ни напунио двадесет. Знаш што сам ја била с 19 година? Бубуљичава тинејџерица заљубљена у Кевина Костнера и студентика на првој години медицине. И то ме је описивало. Ништа више. Ништа нисам морала знат. Ништа нисам ни знала, на крају крајева. Не можеш тако пуно очекивати од себе.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не очекујем ја, други очекују и ти очекујеш. Да ја постанем бољи човјек, да научим разговарати...

Тишина.

ДАВИД ПОЛОВИНА: А онда, ваљда, и ја нешто очекујем.

(12) Вечера.

Отворио је врати сџана.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Ја не очекујем да ти одмах послѣ је тренинга идеш кући, али ово се охладило, то се више не да јест.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Јео сам у мензи.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Ма немој? Шта си јео? Клице, поврће?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Тата, једемо сви исто. Морамо то јести. Имамо план и програм прехране.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Какав план и програм, ти мораш јест. Теби треба снаге. Ти мораш јест. Теби треба право месо. Ја знам што ти говорим...иначе ћеш ми колабрират на терену. То нисам ја измислио то је јавна ствар.

Давиду звони мобилел.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Пустѣ сад, зове ме Анђела.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Анђела те зове?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Морам јој се јавит.

УБО ПОЛОВИНА: Добро, ал ћемо гледат утакмицу послѣје?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Уморан сам, тата.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Шта да ја радим онда? Ту сам ко нека жена...

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не знам, тата...

ЉУБО ПОЛОВИНА: Мами се мораш јавит!

ДАВИД ПОЛОВИНА: Добро, хоћу...

ЉУБО ПОЛОВИНА: Немој добро него се јави мами.

Давид се јавља на позив. Љубо оглази.

(13) Видео позив.

Давид је на видео позиву с Анђелом. Друџације прича, друџација му је боја љаса, друџације су му ријечи и њихова ритмика, друџацији му је осмијех. Њежњи.

АНЂЕЛА: Погледај што носим.

ДАВИД: Јел то мој дрес?

АНЂЕЛА: Нисам га скинула од кад си отишао. Мириши на тебе. И, како је прошао први тренинг?

ДАВИД: Супер. Како је теби на факсу?

АНЂЕЛА: Супер.

Давид шути.

АНЂЕЛА: Кад сам ишла на факултет ишла сам околo, да не идем поред стадиона. Одлучила сам, нећу бити тужна данас.

ДАВИД ПОЛОВИНА: И како иде? Мислим, одлука?

АНЂЕЛА: Не знам. Не преиспитујем је. (смије се) А ти? Чиниш ми се мало... збуњен.

ДАВИД: Фалиш ми.

АНЂЕЛА: И ти мени фалиш. Сањала сам те ноћас. Ту ми фалиш. И ту ми фалиш... и ту... и ту...

Давид шути, али тишина није нелагодна. Наставља ња заводићи.

ДАВИД: Опрости, уморан сам.

Давид уморно одмахује главом.

АНЂЕЛА: Хоћеш да те пустим да спаваш?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не. Хоћеш да спавамо с упаљеном камером? Да кад се пробудим тијеком ноћи, чујем како дишеш.

Пјесма Весна Писаровић – „Да знаш“.

(14) Љубо & Мирјана на телефону.

У собу улази његов отац, који прича телефоном с Мирјаном.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Љубо, он се мени не јавља, зовем цијели дан.

Види да Давид спава, с упућеним мобилном. Љубо погледа у екран, види да с групе сниман екрана спава Анђела.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Спава, Миро. Пустите га да спава.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Јеси му припремио нешто за јести? А гледам ово вани, зима, мене страх ме да се он не прехлади на том терену. Јеси намјестио гријање? Сигурно не грију добро тамо горе.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Све сам направио. Престани ме малтретирати.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Па само се бринем.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Ја сам ту, што имаш бринути.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Па бринем и за тебе, Љубо. Када си ти задњи пут био сам?

ЉУБО ПОЛОВИНА: Што ти сад то значи? Добро, ајде, реци ми како кућа напредује?

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Добро је.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Јел надгледаш ти те Непалце шта раде?

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Фини дечки, вриједни, раде. Не брини се.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Слушај, кад дођем активират ћу ти и претплату на паметном телевизору да можеш гледати малог на Волф ТВ.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Моћи ћу гледати Давида и на тренинзима? Љубо, то је сјајно.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Само се бојим да ако то будеш гледала, тко ће гледати Непалце? Да ми је барем неко мушко тамо...

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Ма немој!

ЉУБО ПОЛОВИНА: Добро, ајде, нисам тако мислио.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Слушај, Љубо, сусједи су почели свашта причати – да смо дигнули нос, да смо се уобразили, да се сликамо с предсједником мјесног одбора.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Али ја сам у Њемачкој.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Да дјеци дајемо бомбоне и чоколаде... Срамота ме.

ЉУБО ПОЛОВИНА: А шта ћемо им бомбе давати?

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: И тај телефон стално звони. Стално зову. Љубо, ја више не могу.

А још су ме и звали, сад неки други људи. Да су рођаци у другом кољену. Упознали смо се код моје Весне на рођендану. Давор и Ружица, сјећаш ли се њих можда?

ЉУБО ПОЛОВИНА: Не сјећам.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Углавном, поздрављају и честитају нам на Давиду. И питају за малу позајмицу за њиховог синчића, нешто му се око затворило. Не знам више што да радимо.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Што бисмо радили? Искључи телефон. Тјерај их у курац. Нека мали гледа на друго око.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Али мени је то неугодно Љубо, што ако им је синчић стварно болестан, а ми нећемо дати паре? Да не испадне да смо се умислили.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Пустити ту причу. Би ли они прстом мрднули да нама нешто треба? Дамир и Ружица кажеш...

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Давор...Давор и Ружица, сјећаш ли се?

ЉУБО ПОЛОВИНА: Не. Свеједно. Ми морамо други кат завршит.

(15) Други кат.

МАРЛЕН ШМИТ: Какав други кат спомиње твој отац? Тада су градили кућу?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Да.

МАРЛЕН ШМИТ: Од твојих новаца? Јесте се тако договорили?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Наравно да јесмо. Они су ми родитељи. Желим да имају гдје живјети. Што је ту чудно?

МАРЛЕН ШМИТ: Није чудно, само си малоприје причао о притиску који осјећаш.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Ја не осјећам притисак.

МАРЛЕН ШМИТ: Добро, Давиде.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Зашто ме тако гледаш?

МАРЛЕН ШМИТ: Како те гледам?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Тако... Као да си паметнија од мене и да то знаш.

МАРЛЕН ШМИТ: Добро, Давиде. Знаш да то не мислим. Што је онда било?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Волфсбург – РБ Лајпциг.

(16) Стефи Мут, за Билцајтунг. (1)

И ојейї, враћамо се у Њемачку. Досїа смо били у Козари Боку.

СТЕФИ МУТ, новинарка: Је ли се више очекивало од младога Давида Половине? Постигао је три гола и намјестио још три. Бројке кажу, није лош учинак, али није ни упечатљив. Тренер га често вади из игре. На Јутјубу сте могли видјети компилацију снимака поспрдног карактера насловљених – „Давид Половина не воли ударати лопту главом”. Сад ћемо ући у свлачионицу, да видимо каква је атмосфера прије дербија – Волфсбург против РБ Лајпцига. Тко ће добити дерби средине таблице? СТЕФИ МУТ, за Билцајтунг.

(17) Дерби средине таблице.

МАРЛЕН ШМИТ: И како је прошао дерби? Нисам чула за тај дерби, знам за Борусију и Бајерн...

ДАВИД ПОЛОВИНА: Ма дај, какав дерби. Не знаш ти што је дерби. Прави дербији су у Хрватској, кад ти навијачи пријете да ће те убити ако изгубиш утакмицу. Е то је дерби.

МАРЛЕН ШМИТ: Што ти мислиш о томе?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Ја мислим да је то узбудљиво. Свакако узбудљивије од овога.

МАРЛЕН ШМИТ: А јел ти стварно мислиш да тако треба изгледати дерби? Да требаш страховати за свој живот?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не знам. Али претпостављам да ти знаш, кад питаш.

МАРЛЕН ШМИТ: Претпостављам да и ти знаш, Давиде. Кад си већ овдје. Ти си дечко који осјећа ствари. И не требаш се бојати тога, требаш то искористити. Да искорачиш. Да размишљаш. Да се изразиш како ти желиш. А не да се препустиш. И поготово не да радиш оно што не желиш.

Тишина.

МАРЛЕН ШМИТ: И како је прошао дерби?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Изгубили смо. Али још горе од тога, тренер ми је послјије пред свима показивао снимку – нисам изашао у блок. Али то није био мој играч.

МАРЛЕН ШМИТ: И како се осјећаш кад изгубите?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Лоше, како бих се осјећао.

Тишина.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Сви мисле да ти није стало, али је. Наравно да је. Славен ми каже.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Кад изгубимо осјећам се пониже-но, а кад побједимо, не осјећам радост. Само олакшање. Али никад радост.

МАРЛЕН ШМИТ: То је занимљиво. Зашто мислиш да је то тако?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не знам, што ти мислиш?

МАРЛЕН ШМИТ: Мислим да је то зато што сте под притиском. Навијачи нису под притиском, они могу осјећати радост. Под великим притиском. И не можете осјећати радост.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Ја осјећам радост кад дам гол.

МАРЛЕН ШМИТ: Али то је еуфорија. То је друго. Што кад заврши утакмица? Како се онда осјећаш?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не знам. Како то могу уопће знати? Осјећам се како се осјећам.

МАРЛЕН ШМИТ: (насмјеши се) Па добро, може и тако. Сигурно се осјећаш како се осјећаш. Ту нема грешке.

Тишина.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Послије утакмице је Славен организирао да идемо у ноћни клуб. Рекао је да је то тим билдинг, да сперемо тај пораз са себе. Обећао је да тамо неће бити новинара. Зато што кад изгубиш, имаш осјећај да не смијеш ни прошетати градом, не дај боже да те ухвате да се смијеш. Али Славен је инзистирао. И натјерао ме да поведем и тату.

МАРЛЕН ШМИТ: Вољела бих кад би и тај Славен имао с ким разговарати. Имам једну колегицу...

ДАВИД ПОЛОВИНА: Славен? Зашто он?

МАРЛЕН ШМИТ: Само кажем. Осјећам да би му добро дошло.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Ма какви.

(18) Клуб Носталгија.

Милица Ђјева „Дам дам дам“ (Александра Пријовић).

ЉУБО ПОЛОВИНА: Славене, јел ово оно...гледај, не дирај? Мислим, не питам ја за себе, него каква је политика локала?

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Како које. Ако имаш довољно дебел новчаник, можеш рећи да имаш два метра, двадесет и пет година и плаве очи. Слушај ме, ако нешто треба, ја сам ту да сређујем. Ви сте мени ко чаћа.

ЉУБО ПОЛОВИНА: А ова пјесма...што сте плесали...

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Не знаш? Милице, ајде још једном.

„Дам дам дам“

Љубо се насмије.

Кад пјесма заврши, Славен прилази Милице.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Ово није Александра Пријовић, ово је Милица Ивановић! Најбоља спонзоруша у граду! Лијепа, интелектуална и пјева ко Ботичели.

МИЛИЦА ИВАНОВИЋ: Ми смо, значи, спонзоруше јер имамо спонзоре. А ви их као немате?

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Наравно да имамо, срце. Дао сам ти сат од спонзора. Али знаш да то није исто.

МИЛИЦА ИВАНОВИЋ: Па и није исто, срце. Ви сте пуно гори. Продајете љубав својих навијача овим спонзорима које рекламираете. Продавачи љубави, то сте ви. Само сте преглупи да схватите, а нитко други вам то не жели рећи.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: А, Давиде, шта кажеш? Видиш како је Мица опасна? Мица паметница. Ти изгледаш зрео за једну такву.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Ништа, хвала, ја имам дјевојку.

МИЛИЦА ИВАНОВИЋ: Наравно да имаш. Сви имају дјевојку. Али немају овакву. Па Славен има и жену и дијете. Како је мали Вјеко, Славене?

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Добро је, хвала на питању. Сад ће у школу.

МИЛИЦА ИВАНОВИЋ: А што се ти тако смијеш матори. Како се ви зовете?

ЉУБО ПОЛОВИНА: Љубо. Половина.

МИЛИЦА ИВАНОВИЋ: Ахаа, господин Половина. То је ваш син?

Љуби је неугодно.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Да. Јединац.

МИЛИЦА ИВАНОВИЋ: Сладак је, ал ће најебати.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Шта?

МИЛИЦА ИВАНОВИЋ: Одвезала вам се везица.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Нека.

МИЛИЦА ИВАНОВИЋ: Дајте да вам завежем.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Пустити то, сам ћу.

МИЛИЦА ИВАНОВИЋ: Љубо, а ди је ваша боља половина?

Милица се сипушта да му завеже везицу, заводи га. Љуби је неугодно, као да је покушава зауставити. Милица устaje.

МИЛИЦА ИВАНОВИЋ: Најебат ће ваш син. Јесте га ви тјерали да буде ногометаш?

ЉУБО ПОЛОВИНА: Давиде? Сине. Јесам те ја тјерао да будеш ногометаш?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Што је, тата?

ЉУБО ПОЛОВИНА: Јесам те ја тјерао да будеш ногометаш?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не сјећам се.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Ето. Ајде, шта радиш, макни се...

Љубо се разљути, тјера Милицу од себе. Ускаче Славен.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Шта је било, Милице? Љубо? Ајде дођи вамо, наручит ћу ја нама пјесму.

Славен наручује пјесму. Миле Кишић – Што ме ниси мање волела.

Милица прилази Давиду док говори.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Ти си мој брат...

ДАВИД ПОЛОВИНА: Чинило ми се као да сви знају што да раде с рукама осим мене. Ја сам само стајао тамо, ко курац у сладоледу. Као да не припадам ту. Али са сваким пићем постајало ми је све лакше и лакше. Грлио сам старог и Славена, наздрављао са свима... чак сам и Милицу загрлио. Испричавао сам јој се што нећу бити с њом, а она ми је само говорила:

МИЛИЦА ИВАНОВИЋ: Зашто си тако слadak?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Што сам више пио, као да ми је био све успоренији филм. Као да нешто покушавам запамтити. А не знам што. Сви су се смијали. Славен је чак скинуо мајицу.

Давид и Милица на фотшељи.

Давид иде према Љуби.

ДАВИД ПОЛОВИНА: А онда сам видио старог како сједи и гледа око себе. Питао сам се – како је он доспио ту? Пришао сам му. Он ми је покушава нешто рећи.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Ово је...

ДАВИД ПОЛОВИНА: Али није могао довршити реченицу. Само је гледао око себе. И то се понављало. Све се понављало. И након десетак покушаја одласка на покон смо отишли до Фолксваген Арене.

(19) Фолксваген Арена.

У сауни су. Љубо и Давид. Љубо је обучен у дрес Волфсбурга, Половина.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Сине, могу ли само једном истрчати на терен?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Немој ми то радити, тата, молим те, добит ћу отказ.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Нећу палити рефлекторе, само да пипнем траву.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Што ти је, тата? Немој ми то радити. Избацићу ме из клуба.

Давид ја иледа, ништа му не говори.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Види како сам се удебљао. Не бих ни с ветеранима Волфсбурга могао играти.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Могао би тата, добар си за своје године.

Тишина.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Педесет година. Гледам ово, мајко моја. Педесет година сам на овом свијету. Па ја ништа не знам. Тек сад схваћам да ништа не знам. Ајмо сине направит селфи, ти и ја. Да нам остане.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Какав селфи, јеси полудио?

ЉУБО ПОЛОВИНА: Да се сјећамо. Ајде. Бит ће љубоморни ови у Загребу, само тако.

Фоотографирају се. Љубо иледа.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Види ти то. Баш сам се удебљао. Нема везе. А и ти би могао које кило скинути.

Хрвају се.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Знаш мали, поносан сам на тебе.

Давид ја погледа, ја склони главу. Не зна ни да ради са собом. А Љубо наставља.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Да нема тебе, умро бих а да не знам како изгледа рај на земљи. Да ми је нетко рекао... Да ми је нетко рекао да има толико љепоте на свијету, не бих му вјеровао. А ево плаче ми се од те љепоте.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Немој плакати, тата, молим те.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Како не бих плакао?

И помало зајлаче.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Теби је све овдје на извол'те. Жене, новац, слава. Људи јуре цијели живот за тим, и најчешће не успију. А теби је све то ту, на пладњу. Видио си ону дјевојку, Мицу, Милицу, како се већ зове. Љепотица. А није једина. Видио сам их још у клубу. Све љепша од љепше. И све гледају у тебе и Славена као у богове. Ти знаш да ја волим Анђелу, сине, али сада искористи живот. Сада га искористи, кад већ ја нисам могао. Ни твој несретни дјед. Имаш још пар година оног најслађег од живота. Послије тога ужас, чемер, туга, гробље... Поготово ако се немаш чега сјећати. Као ја. Ништа. Цијели живот исто. Ужас. Осим кад си се ти родио. То кад си се ти родио, то је било... Кажу, исто је син и кћи...

Тишина.

(20) Типично балканска ствар.

****док се чека Давида простор за нишине*

СТЕФИ МУТ, новинарка: У 8:36 Давид Половина се пожалио на озљеду и повратио у чуњ. Наравно, повраћање може бити узроковано боли или одређеним физичким напором. У уговору пише, осигурање не плаћа озљеду које играч изазове властитом грешком – као у овом случају, страшним, бруталним и агресивним алкохолизирањем. Да је којим случајем Давидов отац платио преводитеља 150 еура, постојала би шанса да схвати што пише у уговору и да се договоре другачије. То се ради, уговори се преправљају и играчи се на разне друге начине осигуравају, нису машине. Имамо ексклузивне фотографије из изласка на којима се виде Давид Половина и његов отац у разузданом издању. Раздрљене кошуље. Алкохол у потоцима. И још много тога. На

нашем каналу објављујемо – „Пијани ногометаши у Југо клубу“. Поставља се једноставно питање – је ли очево стално присуство разлог лоших игара младога Давида Половине? Истражујемо за вас: штетност касног одвајања од родитеља. То је, кажу, типично балканска ствар.

ДРУГИ ДИО

(21) Операција.

Лијечници током операције Давидове преоне. Од једног свјетла рефлектора замијени хируршко свјетло.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Мислио сам да ме је заслијепило свјетло рефлектора, а кад сам погледао око себе схватио сам да је то хируршко свјетло. И као у некој врсти полусна, чуо сам неке гласове. Први пут сам осјетио као да нисам сав свој. Уплашио сам се.

КИРУРГ: Још једна препона. Надам се да ће се нешто друго појавити. Досадило ми је више.

Тишина.

КИРУРГ: Срце ме боли кад оперирам овако неког ногометаша, па помислим колико су плаћени. За што?

АСИСТЕНТ: Немојте тако, докторе, није ни њима лако.

КИРУРГ: Дајте млади колега, нагањају се по терену деведесет минута по ливади ко неки чобани. Не ћете ме увјерити да ту има неке знаности. А ми спасавамо животе и нисмо десетину тога плаћени.

АСИСТЕНТ: Не знам, докторе, мени паше опустити се уз утакмицу с друштвом. Таман имамо разлог да се видимо.

КИРУРГ: Ја се волим кладити. Ради забаве. Знате да ми је овај мали срушио листић прије два тједна? Промашио је празан гол с пет метара.

АСИСТЕНТ: Ех, ја сам тада добио. Кладио сам се на Х. 3.60 у главу.

КИРУРГ: Ех, зато вам је и драг. А мени продајете самаританске приче.

Гледају ја.

АСИСТЕНТ: Је ли имао овако велико јаје кад је стигао?

КИРУРГ: Молим?

АСИСТЕНТ: Је ли имао оволико јаје кад је стигао?

КИРУРГ: Колико?

АСИСТЕНТ: Оволико.

Гледају Давидово јаје.

КИРУРГ: Ово је једно грозоморно јаје.

АСИСТЕНТ: Стравично јаје.

Тишина. Озбиљно размишљају.

АСИСТЕНТ: Докторе, јесмо ли нешто погријешили?

КИРУРГ: Могуће да смо закачили неки живац. Догоди се. Јебига.

АСИСТЕНТ: Јебига.

*

МАРЛЕН ШМИТ: Операција, дакле, није добро прошла?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не.

Тишина.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Тату су звали из хрватских медија да прокоментира ситуацију. А он се сав правио важан, како је он сада битан, па га зову на телевизију. Питали су га што мисли о озљеди и уопће, о мом ангажману у Њемачкој.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Пазите, за читаву ту медијску халабуку, крива је ова њихова Штефи Граф, новинарка. То је срамота. Жена у тим годинама да шири ноге за Гучијеву торбицу, умјесто да рађа дјецу. Она је спонзоруша. Она је похабана спонзоруша.

МАРЛЕН ШМИТ: Не можемо бити одговорни за поступке својих родитеља. Често видимо да родитеље спор-таша удари слава више него њихову дјецу.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Лако је то теби рећи.

Тишина.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Требало је неко вријеме да Нијемци – ти ваши медији – ископају тај интервју и да га преведу. Али кад сам се вратио с операције, одједном је била пуна кућа.

(22) Послије операције.

Анђела и Мирјана Половина, мајка, сво вријеме прекидају једна другу. Покушавају доћи до ријечи, али то баш тешко иде. Давид је између њих, а оне као да се обраћају њему. Тајна Љубо сво вријеме лисћа неке љиљике и љуши цицарилос, Давид лежи. Доста му је свега.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Кад сам га видјела на кревету, до-трчала сам до њега и пољубила му руку. То ми је прво пало на памет. Сине...

АНЂЕЛА: Ја сам га загрлила и пољубила у уста.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Ја сам му пољубила образе и чело и опет га загрлила.

АНЂЕЛА: Ја сам му помирисала врат, да видим мирише ли онако... Како је мирисао.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Ја сам га прва пољубила. Ја прва, ушла и пољубила га.

АНЂЕЛА: Ја сам... Добро, то је истина. Она те је прва пољубила, али то је само зато што нисам знала да жена у годинама може тако брзо трчати. Као гепард!

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Тко жели, све може.

АНЂЕЛА: Не може летјети.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Ја кад трчим, као да летим.

АНЂЕЛА: Ја сам му шапнула најњежније ријечи.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Ја сам га чешкала.

АНЂЕЛА: Чешкала? Не, ја сам га чешкала.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Ја сам га чешкала од рамена до прстију и он је, онако као мачка... пррр, пррр...

АНЂЕЛА: Не желим знати више. Ја сам га чешкала по леђима.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Ја сам му испекла колач.

АНЂЕЛА: Ја сам му читала пред спавање.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Ја сам му угријала собу.

АНЂЕЛА: Ја сам му направила профил на Нетфлиху.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: (не зна више што рећи)

Ја сам, ја сам... ја сам му видјела јаје. Показао ми је. А теби?

Тишина. Анђела је помало зрожена.

АНЂЕЛА: Није. Рекао ми је...

ДАВИД ПОЛОВИНА: Немој гледати. Срам ме је.

АНЂЕЛА: Дај љубави, преда мном те срам? Па све знам о теби.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Само немој. Мама. Жедан сам.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Стиже, сине.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Дај ми те аналгетике. Брзо, хајде, да не види.

АНЂЕЛА: Је ли смијеш толико узимати?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Само ми дај, у пичку материну. Је ли то толико тешко?

АНЂЕЛА: Изволи.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Опрости, нисам тако мислио. Само ми је мало превише... Овога.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Ја сам му прва...

АНЂЕЛА: Уморан је.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Уморан? Али он никад није био уморан. Као мали је трчао округ. Кад није знао како ће, а он трчи, трчи док се не онесвијести.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Уморан сам, мама.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Да ти прочитам неку причу за ла-
ку ноћ?

АНЂЕЛА: Да ти измасирам леђа?

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Треба ли ти скухати чај?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Само сам... уморан.

*

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Видиш ли што си му направио?
Послала сам те овамо да га чуваш, а ти, балавац,
упропастио нам дијете. Гдје ти је памет била? Гдје?

ЉУБО ПОЛОВИНА: Нисам ја крив! Што ми то предба-
цујеш?

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Како ниси крив, све сам видјела
и чула. Откопчао три гумба на кошуљи, љуби се та-
мо с тко зна каквим женама. Мислиш момак да си!

ЉУБО ПОЛОВИНА: Какав момак те спопао, Миро. Са си-
ном сам изашао. Да га чувам.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Добро си га сачувао. На операциј-
ском столу завршило. Дијете моје.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Није више дијете, Мирјана. Мораш
то схватити. Давид више није дијете.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Ако он није, ти јеси. Што си се
тако умислио откад си дошао овамо? Јеси ли зато
дошао? Да га упропастиш и проћердаш све паре?
Зашто ниси читао уговор?

ЉУБО ПОЛОВИНА: Ништа то не би било тако да се може
вјеровати човјеку. Инсан се за ријеч веже, а хајван
за рогове. Ако сам ја будала што вјерујем људима,
онда нек сам будала. А ми, богами, код нас верује-
мо једни другима. Никакав уговор није потребан.
Ми вјерујемо и точка. А овдје само гледају како те
зајебат. Мене су превеслали глобалисти, ето то је.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Ниси га Љубо хтио прочитати!

ЉУБО ПОЛОВИНА: А јел би ти читала двадесет страница
на њемачком? Ај да те видим!

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Нити није мој посао читати два-
десет страница на њемачком.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Није, твој посао је био надгледати
кућу. Што је с тим? Гдје је запело?

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Ударила те слава твог сина у главу.
Каква ти је то цигара? Како си се то обукао? Мо-
дерно! Срамота! Старачке пјеге имаш на рукама, а
обукао се ко балавац.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Као прво, то је цигарилос, а не ци-
гара и немам старачке пјеге! Шта ти мени... јел ја
теби коментирам како се ти облачиш?

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: И боље ти је да не!

ДАВИД ПОЛОВИНА: Уморан сам.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Јел ти треба још јастука, сине?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не треба ми више јастука.

АНЂЕЛА: Када ћемо бити мало сами? Већ три дана сам
овдје. Нисмо ни пола сата били сами.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Колико сам те се ужељела!

ДАВИД ПОЛОВИНА: Ја се само... Желим... Одморити.

(23) Прангија више не може јебат.

*Тада се појављује и Славен Матијевић. Разговара с
Љубом Половином.*

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Љубо, краљу! Како је испало с
овом Штефи... Док се јебала се с пола тима, није
било проблема, а сад је одједном почела срати. Не
брините ви, Љубо. Средит ћу ја то.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Знаш како ме назвала? Пуцфрау. Знаш
ли шта то значи? Чистачица. Мајку јој...

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Немојте се нервирати.

Тишина.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Донио сам Давиду сат. Од спонзо-
ра. С угравираним именом. То је персонализовани
сат. Видите. Пише Д.П. Што мислите? Лијеп је, зар
не? Јако ми је тешко некоме купити поклон, а да
није цвијет, бомбонијера, сат или накит.

Иде према Давиду и Анђели.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Ма је ли то Анђела? Ти си Давидова вражица. Теби сам донио цвијет. Изволи.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не могу се ни смијати, ни викати, боли ме рез.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: То ти је трбушни зид. Имао сам ту озљеду, сви смо је имали. Гледам ове који су завршили каријеру. Сви инвалиди с четрдесет година. Је л' ти схваћаш да ми нисмо одиграли ниједну утакмицу, а да нас нешто није бољело? Константна, упорна бол. Гутамо аналгетике на шаку, као тик-так.

Анђела оглази од њих.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Види што је теби твој брат донио. Сат, персонализирани, Д.П. Је ли ти то натекло јаје?

Давид клима љавом.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Онако, скроз? То су ти нешто зајebали. Дркаш?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не пада ми на памет.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Јутарња ерекција?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Ријетка. И болна.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Одлично.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Што је ту одлично?

Шуће. Не знају о чему би више причали. Пратија љеда око себе.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Ма ја теби завидим. Мислим на то – да имаш оправдање... Да не мораш jebат. Ја сам ти уморан од тога. Све је то лијепо. И немам се што жалити. Треба бити захвалан и јесам. Богу сам захва-лан на кити и на парама и на овој десној нози која има катапулт у себи. Да ми нема ње, црко би. Је л' ти могу рећ? Морам неком рећ, а ми смо некако...

Ојети шишина.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Не jебе ми се више! Заjебавам се брате. Не jебе ми се! Не jебе ми се! Не jебе ми се више!

Говори као да је коначно рекао нешто што га мучи, а онда ојети шишина.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Замисли да одједном помисле да Прангија више не може jebат. На што би то сличи-ло? Нешто није у реду са мнош. Је ли то нормално да желим нешто више, с неким разговарати, с неким... Али ја не могу разговарати, о чему разгова-рати, што разговарати, разговор није добар, не, што разговарати, не могу разговарати, боже, што ми је, нећу разговарати, је ли то нормално да желим раз-говарати? Да некоме кажем што... Што рећи, немам што рећи, ја немам што рећи, ја не знам што рећи, ја никад нисам ништа рекао, ево jел' сада говорим, Давиде, jел' ја сада говорим нешто, jел' разумијеш што ти ја говорим?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Разумијем.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Ја не разумијем што говорим, али ти разумијеш, jел' тако, jел' ми лакше сада или ми је сада теже, хајде реци ми, ја нисам сигуран, хо-ће ли ми бити лакше, хоће ли бити добро, хоћу ли успјети... Нешто и нешто и нешто, jел' тако, успјет ће то и моћи ћу и бит ће све и у реду је, зар не, у реду је све?

ДАВИД ПОЛОВИНА: А што је с... Маријом?

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Којом Маријом?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Твојом женом.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Од куд да ја знам што је с мојом женом? Ено је с клинцем, сада ће шест... Седам го-дина. Битно је да сам ја глава куће. Да ништа не фа-ли. Путовања, клубови, мали иде у приватну школу. Што год пожели, она то има. Знаш што ми је јед-ном Марија рекла. „Ја нисам несретна у браку, ме-ни је само свеједно.“ – Не. „Мени је само постало свеједно.“ Да. – „Ја нисам несретна у браку, мени је само постало свеједно.“ Паметна жена. Одабрала. *Завршава монолој, Давид му сђави руку на раме, а овај се склони од њега.*

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Журим.

Шуће.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Идем ја до Милице. Купио сам јој нове гаћице. Прозирне.

Гледа у Давида.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: И сат.

(24) Дај ми барем да видим гдје те боли.

Прилази му Анђела, након што Славен оде. Можда је већ њала ноћ, а можда и није. Зар је важно?

АНЂЕЛА: Каква сељачина.

Давид шути.

ДАВИД ПОЛОВИНА: То ми је пријатељ. Ако ти се он не свиђа, не свиђам ти се ни ја.

АНЂЕЛА: Је ли ти се он стварно свиђа? Је ли ти заиста угодно кад си с таквима?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Је ли теби угодно кад си са мном?

АНЂЕЛА: Ја те волим, идиоте. Ја те познајем.

Давид шути.

Крене ја љубити, он не реагује. Она наставаља.

АНЂЕЛА: Дођи, дођи, дођи, дођи...

Кад му дође до сјоловила, он се измакне.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Немој.

АНЂЕЛА: Нисам ни мислила... Нисам глупа.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Само немој.

АНЂЕЛА: Ако хоћеш можеш ми сам показат, али ако нећеш не мораш. Хоћеш ми дат пусу? То мораш. Хоћемо причат мало?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не да ми се причат. Немам о чему причат. Нећу причат. Добро, који је теби курац више? Остави ме на миру. Не дирај ме.

АНЂЕЛА: Хоћеш ли да идем кући?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не... Не желим да идеш кући. Опрати, претјерао сам. Само желим... Да ништа не тражиш од мене.

Шуће.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Али желим да будеш ту. Да знам да си ту.

(25) Као да се морам осјећати као да пропуштам нешто.

Ка Марлен.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Али никако у то вријеме из главе нисам могао избацити разговор с татом. Само сам размишљао што све пропуштам и што све морам испунити с другим дјевојкама да бих смио бити заљубљен у ову своју.

МАРЛЕН ШМИТ: Је ли те сметало нешто што је Анђела радила?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не. Сметало ми је што је волим. Само сам размишљао што све пропуштам и што све морам испунити с другим дјевојкама да бих смио бити заљубљен у ову своју. Али ништа што је она радила није ми сметало. Добро, осим...

МАРЛЕН ШМИТ: Осим?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Па... Осјећао сам се у исто вријеме као да немам никакву потребу за... тим стварима... Разумијеш? А опет, било ме је срам... Као да... Као да нисам некако... Довољан. Разумијеш? Не мислим довољан, него... Што је више времена пролазило, мени је било све некако... Не знам.

МАРЛЕН ШМИТ: Мислим да знаш. Али да се бојиш рећи. Неке ствари је тешко рећи, али их је важно изговорити. Кад нешто освијестиш, кад назовеш правим именом, онда буде лакше размишљати о томе. Што те мучило у томе што ти је тата говорио? Јеси ли се осјећао као да пропушташ нешто зато што си с Анђелом?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Ја... Нисам се осјећао као да пропуштам нешто. Већ сам се осјећао... Као да се морам осјећати као да пропуштам нешто. Као да је срамота. Велика срамота зато што не желим ништа више. Као да морам жељети нешто више, зато што имам ту могућност. Не могу јасније рећи. Не могу.

МАРЛЕН ШМИТ: Врати се на тај догађај о којем си хтио причати.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Мислим да је Анђела тад већ два тједна била ту. Мислим, да су сви били ту.

(26) Анђелина рука се миче испод покривача.

Давид лежи у кревету, тек што се пробудио и види како се Анђелина рука миче испод покривача. Давид послушкује, а затим се и диже. Гледа у Анђелу чија рука више не миче.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Анђела?

АНЂЕЛА: (прво шути, а онда проговара)

Не спаваш?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Јеси ти...?

АНЂЕЛА: Јесам што?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Јеси...?

АНЂЕЛА: Што ме желиш питати? Морам чути питање до краја да бих га разумјела.

Тишина.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Ништа. Нема везе.

Шуше. Покушавају заспати.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Спаваш?

АНЂЕЛА: (шути, па онда одговара)

Покушавам.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Јеси спавала и малоприје?

Тишина.

АНЂЕЛА: Нисам.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Добро.

Ојети шуше. Давид се окреће. Не може се смјестити. Анђела њали свјетло поред кревета. Прича с њим благонаклоно.

АНЂЕЛА: Хајде, реци.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не, ништа.

АНЂЕЛА: Хајде, реци.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Само не разумијем. Ето, баш не разумијем како мислиш да се ја осјећам кад се тијеком ноћи пробудим и видим тебе како...

АНЂЕЛА: Хоћеш ли да кажем? Како мастурбирам. Видиш мене како мастурбирам.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не говори то. Забога!

АНЂЕЛА: Што је толико страшно у томе? Нисам могла спавати.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Па си одлучила да ни ја не могу спавати док слушах како ми нетко дахће поред уха?

АНЂЕЛА: Мислила сам да сам била тиха. Нисам те хтјела пробудити.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Није проблем што си ме пробудила!

АНЂЕЛА: Него што је проблем? Малоприје си рекао да ниси могао спавати.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Па нисам могао спавати.

АНЂЕЛА: Па испричала сам ти се због тога, нисам те хтјела пробудити.

Викне.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Није проблем што си ме пробудила!

Тишина.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Што мислиш како се ја осјећам кад моја дјевојка... поред мене живог... Што мислиш?

Тек овдје се Анђела изнервира.

АНЂЕЛА: Какве то везе има с тобом? Није све ја, па ја. Нисам могла спавати. Недостајеш ми. Тешко ми је спавати сваку ноћ поред тебе и да те не могу дотак-

нути. Лежала сам и размишљала како бих вољела да си сад у мени. Ето, то сам радила.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Мислиш да ја не бих волио? Мислиш да ја не бих волио да ми јаје није као бундева?
Угара се њо њом јајешу, хистериично. И сад ја боли.

АНЂЕЛА: Јеси ли ти нормалан? Смири се, јеботе. Је ли могуће да око овог ствараш проблем?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Је ли могуће да ми то радиш?

АНЂЕЛА: Мораш смирити свој его. Ниси мање мушко ако ја мастурбирам.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Али јесам ако те не могу јебати!

АНЂЕЛА: А то можеш изговорити?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Што?

АНЂЕЛА: Јебати! Курац! Пичка! Али да ја дркам, то не може!

ДАВИД ПОЛОВИНА: Што је следеће? Јеси полудјела, што? Хоћеш наскочити на сваког тко ти се обрати?

АНЂЕЛА: Је ли ме зајебаваш? Нећу причати с тобом док се не смириш.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Што ће бити кад се вратиш у Загреб? Хоћеш на оног... Ведрана, како се већ зове? Што иде с тобом на факс. Он те сигурно може јебати, зар не. Може?

АНЂЕЛА: Срам те било! Вјерна сам ти као пас.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Он би могао...

АНЂЕЛА: Да ти је толико стало, могао си ме лизати.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Имам... Отекло... Јаје!

АНЂЕЛА: Једно јаје! Једно! Па немаш отечен језик! Немаш отечене прсте!

ДАВИД ПОЛОВИНА: Је ли могуће да си толико себична? Није ми ни до чега у животу, јеси ти нормална?

АНЂЕЛА: Ти си почео ово! Ја сам само јебено дркала под покривачем да заспим. Ујутро би се опет све вртјело око тебе. Како теби угодити. Како да теби буде угодно. Нећу ти бити мама, а ти њу тражиш!

Давид је љега бијесно, али ништа не говори. То узнемирује Анђелу.

АНЂЕЛА: Опрости, нисам тако мислила. Опрости.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Због тебе мисле да сам пичкица. Због тебе не јебем што стигнем. Због тебе кад се прича о сексу у свлачионици стављам слушалице. Јер не знам. Не знам ништа о јебању кад једино тебе познајем. Због тебе морам тјерати све дјевојке од себе. Мислиш да ме не желе? Мислиш да не бих могао јебати што стигнем? Мислиш да не бих могао бити као Славен? Због тебе. Не због себе. Због тебе.
Сад Анђела шути. Устаје с кревета. Почиње пакирати ствари.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Што то радиш?

Бијесно ставља ствари у кофер. Давид је у њојешку љега, а онда панично устаје.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Стани, молим те. Камо ћеш? Немој ићи. Стани. Љубави. Стани молим те. Што да радим без тебе? Што ћу овдје без тебе? Не овдје, било гдје. Што да радим? С ким да... Стани, стани молим те.

АНЂЕЛА: Нећу сигурно ја бити та која ти брани да будеш ногометаш.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Стани, љубави, молим те. Нисам тако мислио.

Клекне хистериично на њог, њочне се њонижавају, молију је.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не иди, не иди, не иди, не иди. Молим те. Молим те.

АНЂЕЛА: Мораш добро размислити што желиш.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не треба размишљати, желим тебе!

АНЂЕЛА: И прије свега, мислим да ти треба помоћ. Волим те, али теби треба помоћ.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Добро, добро...

(27) Или си спремна посветити се некоме или ниси.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Мој Давид, да психички није добро? Па он је спорташ! У здравом тијелу здрав дух. Хвала ти Анђела што бринеш, али ово је превише. Ти оптужујеш мог сина да је луд?

АНЂЕЛА: Не кажем да је луд, него да му треба помоћ.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Па зашто му не помогнеш, дијете? Зато си с њим. Свака болест долази од тога што се жлицом не једе. Ваљда познајеш свог мушкарца.

АНЂЕЛА: Не разумијем што то уопће значи.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: То значи да мораш бити свјесна неких ствари. Ја ти то кажем као жена жени. Мислим да си довољно одрасла и довољно паметна да разумијеш.

Тишина. (Мирјана устјаје).

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: И, планираш ли се ускоро вратити у Загреб?

АНЂЕЛА: Да. Морам на факултет.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Управо то. Анђела, сине, ти мораш схватити да ће се он селити. Из града у град. Из државе у државу. Твоја диплома њему ништа неће помоћи. Али ће му помоћи да будеш уз њега. Имат ћеш све осигурано, али мораш схватити што то од тебе захтијева. Немој му трошити вријеме, а ни своје вријеме.

Тишина.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Јеси ли спремна бити уз њега?

АНЂЕЛА: Мој факултет нема везе с тим.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: А како мислиш да изгледа живот? Да ти будеш у Загребу, градиш каријеру, водиш свој живот, док је он сам самцат, из једног мјеста у друго. Из једног града у други. На што то сличи? Што ћете кад дођу дјеца?

АНЂЕЛА: Каква дјеца, Мирјана? Далеко смо ми од дјеце.

МИРЈАНА ПОЛОВИНА: Живот је пуно краћи него што сад изгледа. Или си спремна посветити се некоме, или ниси. Не може и једно и друго. Може, може, ако је све на једнаке дијелове. Али с мојим сином то неће тако бити. Зна се тко више зарађује, зна се тко води, а тко прати. У супротном, све ће се распасти. И зато те опет питам, јеси ли спремна бити уз њега?

(28) Понекад није лоше направити искорак и напустити обитељ да би могао успјети.

Тишина. Марлен наставља разговор с Давидом.

МАРЛЕН ШМИТ: Знаш да ме Анђела звала сваки дан кад су те хоспитализирали да пита за тебе? Она је стварно бринула.

ДАВИД ПОЛОВИНА: И какве то има везе с било чим? Какве то има везе са животом?

МАРЛЕН ШМИТ: Не знам, Давиде. Ја бих вољела знати да нетко брине о мени.

Тишина.

МАРЛЕН ШМИТ: Нисам хтјела да се осјећаш лоше због тога. Али мислила сам да би волио знати.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Добро.

МАРЛЕН ШМИТ: И што је било последице?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Још сам се опорављао од озљеде кад је госпођица одлучила отићи. И баш тада су Нијемци објавили онај интервју мог тате. Па је то дошло до клуба. Позвали су ме на разговор. Тај Оливер, спортски директор, он ми је рекао да би било боље за мене и моју каријеру, али и за будући уговор, да наставим радити без тате.

МАРЛЕН ШМИТ: Јеси ли осјећао да се можеш ослонити на људе у клубу?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не знам. А што да радим? Био сам препуштен свима. И теби сам препуштен. Заправо, више нисам знао тко ми жели добро.

МАРЛЕН ШМИТ: А како си се осјећао у вези тога?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Нисам имао снаге ништа осјећати.

Само сам био јако уморан. Рекао ми је Оливер, то се добро сјећам – „понекад је потребно направити искорак и напустити обитељ да би могао успјети.“ Ја више нисам имао снаге за било какве расправе, али нисам знао како то рећи тати.

МАРЛЕН ШМИТ: Али то не значи да ако он није твој менаџер, да више није твој отац. Напротив. Значи да може бити само отац.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не знам је л тата сам схватио. Или му је нетко рекао. Знам само да ми је пришао у тишини и сјео поред мене на кауч.

(29) Неће тата увијек бити ту да сређује ствари.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Мислим да ћу се морати вратити. Кућа споро напредује.

Тишина.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Мислим, кад се мало опоравиш.

Поїледа у Давида.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Нисам ја за овакве градове. Хладно је овдје, горе. И људи су хладни. Мислим, у очима им видиш да ти не желе добро. Нисмо ни сусједе упознали.

Давид ништа не одговара.

ЉУБО ПОЛОВИНА: А и боље је за тебе, имаш ти већ година. Давиде, ти мораш схватит да неће тата увијек бити ту.

Тишина.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Добро си, је ли тако? Добро се опорављаш?

Давид поїледа у оца.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Добро сам, тата.

Љубо клима љавом.

ЉУБО ПОЛОВИНА: Млад си и јак си. Бит ће то све добро.

(30) Лијечнички преглед други пут.

Улази лијечник. Преїлед.

КЛУПСКИ ЛИЈЕЧНИК: Да видимо... Скините се. Хлаче, мајица... И тај сат... И лезите на леђа.

Давид леїне.

КЛУПСКИ ЛИЈЕЧНИК: Добро. Ово изгледа добро. Рана вам је баш лијепо зарасла. Више не би требало бољети при напрезању. Напрегните се. Ето видите. Нема више киле. Друга страна. Све као прије. Видим да се тестис вратио у своју нормалну величину. Што се тиче других резултата, спремни сте за повратак на терен.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Али ја се... Не осјећам спремно.

КЛУПСКИ ЛИЈЕЧНИК: За што?

ДАВИД ПОЛОВИНА: За све.

КЛУПСКИ ЛИЈЕЧНИК: Па гдје вас боли?

Давид шуїи. Покаже руком на неки дио шијела. Док-тор га преїледа шу.

КЛУПСКИ ЛИЈЕЧНИК: Ту нема ништа. Кажем вам – савршено сте здрави. Ја нисам био овако здраво од 2009. од кад је Волфсбург освојио наслов првака. Од тад – развод, стент. А Вама је срце као код специјалца. Најздравији човјек на свијету, то би требало писати на вашем дресу умјесто Половина.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Али ја нисам спреман.

КЛУПСКИ ЛИЈЕЧНИК: Хајде, Давиде. Знам ја да је лијепо примати плаћу и не радити ништа. Али човјек се мора вратити. То Вам је посао.

ДАВИД ПОЛОВИНА: (устаје, гледа кроз прозор, као да га једино то занима)

Што мислите, је ли и птице...

*

Тишина.

МАРЛЕН ШМИТ: Што с птицама, Давиде?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Ништа, не знам. Што их више гледам, што љепше пјевају и што љепше лете, мени је све некако...

МАРЛЕН ШМИТ: Теже?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Да.

(31) У свлационици, пред излазак на терен.

Клујски лијечник и Кајзер се срећу.

У свлационици, пред излазак на терен...

КРИСТИАН КАЈЗЕР: Ја сам тип тренера који захтијева интензитет и интензитет! Сви играју напад и сви играју одбрану. Код мене није битно тко може предриблати већ тко може дуже остати на ногама. А играчи попут тебе, Давиде, који мисле да су богом дани, који мисле да је довољно играти лијепо, код мене не пролазе. Не буди себичан, чујеш ме? Давиде! Теби причам! Не буди себично дериште! Гдје гледаш?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Не могу више.

КРИСТИАН КАЈЗЕР: Што не можеш? Треба цијели тим трчати за тебе да би ти имао простор за креативност? Је ли то?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Тренеру, мени клецају ноге.

КРИСТИАН КАЈЗЕР: Ноге ти клецају? Разговарао сам с лијечником. Каже да си савршено здрав. Што се правиш? Ево погледај. Устани! Шта је ово? Ти се враћаш назад, дриблаш сам себе па се враћаш назад. Гдје си то видио? У свом селу? Што мислиш да је ово? Гаринча? Свјетско првенство у Шведској '58? Покривај свог играча! Нападач испред тебе се враћа у одбрану, клизећи...

ДАВИД ПОЛОВИНА: И онда губи снагу у завршници...

КРИСТИАН КАЈЗЕР: Што си рекао? Је ли ти мене учиш? Слушај Давиде, гдје си ти? Камо си одлутао?

ДАВИД ПОЛОВИНА: Испричавам се. Ништа нисам рекао.

КРИСТИАН КАЈЗЕР: Па и боље ти је.

*

ДАВИД ПОЛОВИНА: Вратио сам се на терен након четири мјесеца. Покушао сам свима рећи да нисам спреман, али што да радим кад сви резултати говоре да јесам. Уосталом, и кад си полуповријеђен, лијечници кажу да си здрав јер су на плаћи клуба. Има једна ствар, увијек кад бих улазио у игру, погледао бих у камеру. Да мама зна да јој се јављам. То је био наш договор. Али сада кад сам ушао, нисам. Нисам хтио да ме гледа.

МАРЛЕН ШМИТ: Давиде, то је нормалан осјећај кад ти није добро. Не можеш мислити на друге кад си депресиван и анксиозан.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Али ја сам знао да ме гледа. И могао сам само погледати у камеру. Да јој олакшам. Могао сам, то је једна секунда! Ништа више, једну секунду погледати у камеру. Знала би да је све у реду.

МАРЛЕН ШМИТ: Али није било све у реду. Кад те боли умњак, све радиш да ту бол ријесиш. Или желудац. Или кад сломиш кост. Депресија је једнако снажна бол. И једнако стварна.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Али зашто то она мора знати?

МАРЛЕН ШМИТ: Зато што то не можеш држати у себи.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Само један поглед, ништа више. То није пуно и то сам могао учинити! То сам јебено могао учинити! То може учинити и највећа будала!

МАРЛЕН ШМИТ: Само ниси хтио лагати, тим погледом у камеру. И то је дивно. Требаш бити поносан на себе, а не се окривљавати.

Тишина.

ДАВИД ПОЛОВИНА: Ушао сам у игру и након пет минута само сам легао на траву.

(32) Замјена.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Што је било, драги, ајде устани. Прекини више. Превише размишљаш, прекини више размишљати, ајде устани.

Прилази Давиду, чучне крај њега.

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Ајде устани, јебему матер. Устај! Престани мислит и почни се зајебават!

СЛАВЕН МАТИЈЕВИЋ: Мораш наћ менаџера сад кад ти је стари отишао. Они су зло али не можеш без њих. Узми овог мог. Може средит све, од копачки до тога да неког провоза у гепеку. Може ти средит позив у репрезентацију БиХ. Може и Хрватску, али неће тебе тамо узет. И прихвати да неће све бит онако како си сам себи замислио. Када сам ја потписао за Циту, мислио сам да ће то бити врхунац каријере, да ћу имат све, паре, жене, ауте, пичке материне.

(33) На психијатрији.

Од цијеле буке, остали су само Марлен Шмит, њихови сестрици и Давид Половина.

Формално, разбија се четврти зид и људи постојају свјесни њихових. Као да причају и себи и њима. Нешто смо прошли заједно, сад смо ту.

МАРЛЕН ШМИТ: Била сам узбуђена кад сам чула да ми долази ногометаш. Пријавили су га под псеудонимом. Онда сам помислила, човјече тај неће знати ни бекнут. Давид је само шутио и одбијао. Све је одбијао. Не знам је ли очекивао од мене чудо, али ми психијатри не можемо промијенити свијет. Можемо га само олакшати. — Рекла сам Давиду, ајмо само причати, за почетак. То значи, ти кажеш нешто, ја одговорим. Онда ја кажем нешто, па ти одговориш. — Требало ми је два и пол мјесеца да почнемо причати. Два и пол мјесеца смо муцали. И одједном се почео отварати.

ТРЕЋИ ДИО

(34) Монолог: Играј јер је то све што знаш.

ДАВИД ПОЛОВИНА: (шути, па онда прво несигурно, а затим незауостављиво говори монолог, коначно, проговара)

Половина

зар није то једно смијешно презиме, скуп насумично одабраних слова

које значи: одакле си дошао, то су ти обичаји, то ти је обитељ, то си ти

гледао сам тог клинца на пар корака удаљености а он је набијао лопту у зид тако силовито и са таквом страшћу да сам схватио да има опасну леву руку и да ће је, у неком тренутку, пожељети уновчити

само, питао сам се, што ће му то презиме на дресу моје презиме на дресу

помислио сам, не могу бити идол некоме

кад још не знам ни тко сам ни што сам ни зашто сам

пожелио сам викнути на њега да му кажем

еј мали слушај

и тада сам пожелио да му кажем нешто

зато што сам такођер и ја силовито набијао лопту у зид.

хтио бих му рећи

нешто што ће му остати

нешто што ће знати боље од мене

а што да му кажем?

да је итко уложио у моју памет, да су ме проматрали као особу

а не као нечију прилику

да су ме икад учили како артикулирати мисао можда бих му и могао рећи:

да, бит ћеш значајна фаца већ од првих разреда ако наставник тјелесног примијети да добро играш ногомет

да, зват ће те на сва натјецања и на сва окупљања и смијат ћеш се свима који рецитирају Матоша у школи

то је за шоње пичке и дјевојчице

шоње пичке и дјевојчице

и да, сви знају твоје име кад освојиш први школски турнир јер си га завукао у рашље баш као што си сањао док си набијао лопту у зид сатима

и да, осјећат ћеш се посебно, бит ћеш мали бог, јер си мушко јер си мангуп а не пичка која рецитира Матоша и хтјет ћеш тај пљесак и хтјет ћеш још и још и јаче и јаче

и постат ћеш дисциплиниран и јест ћеш уредно и живјет ћеш аскетским животом и тренират ћеш јако и још јаче и још јаче док једном не пукнеш док не повратиш док те не боле кости и сваки прст и сваки мишић и нећеш имати времена и гледат ћеш се у огледало и вољет ћеш то што видиш а вољет ћеш и показат

и онда ће то потиснути дијете у теби жељно дјечје игре, жељно загрљаја и Покемона и то ће дијете бити потиснуто дубоко у тебе

и одраст ћеш пребрзо прије него што су ти уопће израсли сви трајни зуби прије него што си добио бркове и прије него што си љубио и љубио и љубио, како доликује, редом, од руку образа рамена па до усана

и онда ће нетко одредити твоју цијену, залијепити је на чело и рећи толико и толико вриједиш и доћи ћеш у неки клуб за који ниси чуо, чије име не знаш ни изговорити

и онда ћеш понављати исте фразе у које не вјерујеш, изјављиват ћеш лојалност навијачима које не познајеш, слушаат ћеш исте мотивацијске говоре који те не покрећу, љубит ћеш грб дреса јер мислиш да се тако мора јер ти некоме припадаш и тебе нетко посједује и ти си нечије власништво и да би те вољели ти понављаш исте фразе о навијачима као дванаестом играчу али што и можеш друго рећи кад деведесет минута трчиш и дванаест километара пријеђеш и онда ти ставе микрофон и нитко од тебе не очекује да будеш искрен очекују да будеш правилан исправан и испран али не и искрен

и постат ћеш циник

тихи тихи циник с инстинктом преживљавања и у тој међусобној игри говорит ћеш оно што би сви хтјели чути, јер они одлучују, кад си икона и јунак а кад си манекен и преплаћени кретен

и ти знаш дубоко у себи

знаш да то нема везе с мозгом да то нема везе с животом али не знаш за друго

јер ти си забављач, а не нетко тко треба бити паметан или искрен

они кажу, кад играш лоше, да си им одузео достојанство да си им уништио дан да си им покварио брак да си им покварио дијете и тако кажу а ти ћеш понизно климати главом јер ако се сукобиш с неким онда те развлаче по Инстаграму, Твиттеру, таблоидима

и ти схваћаш да они дају последњи еуро да купе улазницу и твој дрес али ти то не тражиш од њих али знаш да без њих ти не би имао тај новац који ти је одједном потребан јер све више кошта како улазиш у више друштво, јер мора приватна школа, јер мора возни парк, јер мора Дубаи двапут годишње, јер мора други кат и зато ћеш радити рекламе за

производе које не користиш, за кладионице у које ти је забрањено улазити

и онда ту је сама игра, у којој сви траже да гинеш и сви говоре да се спремаш за рат а ти размишљаш који рат у којем требаш гинути кад ти само желиш дриблати

а они ће рећи не играј као балерина не играј као дјевојчица уђи у дуел сломи кост удари аркаду

али чекај, помислит ћеш, а Марадона, а Меси, а Модрић?

зар он није балерина, зар он не плеше с лоптом и знати ћеш, али нећеш знати артикулирати, и ми и навијачи смо из оног најнижег слоја, гдје су нас увјерили да је једино борба битна, гдје нас своде на физичке раднике, на људе којима се одузима игра, и њих и нас су у то увјерили исти они који већ двије тисуће година сједе у ложама

с блазираним погледом

који и не знају што је игра, који ни не знају што је ногомет

и сви траже да гинеш да гинеш за клуб да гинеш за дрес да гинеш за репрезентацију да буде благо да буде зној и да буде крв јер су само крв дошли видјети

за сваку другу утакмицу ће говорити да је повијесна, кад прочиташ покоју књигу схватит ћеш да Спартак није ногометни клуб, већ име јунака, који је остао запамћен као повијесна личност не зато што је био гладијатор, већ зато што се побунио против ропства

Боргес је рекао, ногомет је један од највећих злочина Енглеске јер тамо је све почело, јер је све тиме почело, тамо је све добило тај менталитет, тај изворни гријех који сада плаћамо

THE WINNER TAKES IT ALL!

ПОБЈЕДНИК УЗМА СВЕ!

треба само побиједити није важно како и они су другим талентираним играчким културама и земљама наметнули свој начин игре
иди у кост ломи и стргај

ПОБЈЕДНИК УЗМА СВЕ!

и ако икада добијеш позив за репрезентацију и ти ћеш одједном испаливати ратне паролe и тражит ће се још више пожртвовности јер национални дрес је светиња није само површна забава не не и не он захтијева витештво и онда ће се очекивати национално херојство од оних који никад нису научили Матосеве стихове али ће си их истетовирати поред Госпе и крижа

и ти ћеш бити ходајући олтар, и прекрижит ћеш се прије изласка на терен, за гол, за побједу, а нећеш се никад прекрижити, баш никад, кад буду износили озлијеђеног играча, јер он није важан

ривал ће ти постати непријатељ и док ти свира химна чије си ријечи кришом учио пред спавање да се не осрамотиш чут ћеш свуда око себе покличе упућене душманину у другом дресу и зват ће то домољубљем

али тада се нећеш усудити размишљати о томе, несигурно ћеш мислити да је то патриотизам, јер нитко од старијих не каже то је погрешно, јер је размишљање дефетизам, а ти ћеш знати, дубоко ћеш знати, нешто је труло али нећеш знати што јер те нитко није научио размишљати

ти једноставно не знаш своју мисао јер си научен да је немаш

а када се појави само те уплаши само те збуни

и онда ћеш се зажељети овог пријатељског спорта којег се сјећаш сасвим другачије него какав јест кад се екипа окупи на школском, а тамо ћеш затећи псовке и вријеђање и тамо гдје је агресивност рећи ће да је темперамент тамо гдје је афект рећи ће да

је то емоција побркати ће страст и ентузијазам јер једноставно не знају

и онда видиш, сви причају о смислу свог позива, банкар возач, чистачица која је данас чистила наша срања, сви се питају зашто ја овдје и зашто ја овдје сада и што је моја улога а ти не, не питаш се о смислу своје мисије, не питаш се што је то и зашто је то и чему то и то се не доводи у питање

јер ти си херој нације обитељи херој навијача и идол клинцима који носе на дресу твоје презиме дресу који кошта 89.99 еура

чији сваки гол значи више од било чега што се учини у свијету у том тренутку а то ће само потврдити све велике организације фирме брендове чији ћеш бити амбасадор и промицати мир у свијету и онда ће ти плескати и плескати и плескати

а чим се окренеш, одмах ће исмијавати твој недостатак интелекта и што си унаточ свему унаточ сваком голу побркао глаголе у незгодном тренутку и доказао им оно што ионако мисле о теби оно што и сам мислиш о себи и оно што сви мисле

ГЛУП САМ!

не можеш бити истовремено и мисаоно биће и војник, мисаоно биће и забављач

и баш они који су те учинили таквим, чудит ће се твојој глупости, та глупост ће онда постати глупост која се једва чека која постаје шала, шала која постаје твој карактер, шала која си постао ти сам

и чут ћеш милијун пута да су из твоје бранше најбољи амбасадори своје земље, амбасадори који не знају двије ријечи саставити

не знам ни двије ријечи саставити!

а да знам, слушај ме, мама, слушај ме како бих говорио да знам говорити:

постао сам јавна особа прије него што сам уопће постао особа

и онда је само дошао један тренутак

кад је озледа кад је тишина кад се смири

све један тренутак кад сам почео размишљати о томе и тада тада тада

тада сам пао

и тада сам видео да нема никога видео сам да сам сам

а кад си сам онда се мисао крене шуљати

између ушију и срца

полако, да не пробуди дјевојку

да не пробуди родитеље

да не пробуди пријатеље, ако их још има

да не пробуди брата

али довољно да пробуди тебе и једна мисао била је довољна да ми каже

усамљен сам

и тјера ме на презир, на себичност, на које мислим да имам право јер знам:

да није мене не би било ни другог ката куће

да није тебе тата не би имао резервацију у ресторану и не би ни дјевојка видјела море за нову годину

и када ми се све згади и када мислим да је то крај, играм и даље јер чујем глас:

да, играт ћеш зато што не знаш што би друго јер немаш храбрости да се одрекнеш свега онога што ти тај сустав даје

и играт ћеш зато што ћеш из сто првог покушаја коначно успјети направити онај дриблинг који је твој омиљени играч направио прије десет година и играт

ћеш зато што ћеш жељети играти против њега и да му једном провучеш лопту кроз ноге

играт ћеш зато што се бојиш да не завршиш као Мики од 150 кила који сједи у кладионици у памучној тренирци клуба за који никад није играо

и играт ћеш зато што ћеш видјети своје име у Панини албуму који си као клинац скупљао и на игрици на којој си заједно с Микијем ломио све цојстике и уплакано након пораза одлазио кући код маме

и играт ћеш зато што желиш најбоље за своју обитељ и зато што желиш да твоји родитељи доживе старост и да коначно имају све што желе и зато што желиш моћи частити рунду кад се вратиш кући и зато што сад нема назад сад си ту на мјесту на којем си хтио бити још од кад си био клинац и силовито шутирао лопту у зид, размишљајући како, ако шутнеш још тисућу пута тог дана, можда се једном појави нетко и понуди дрес, који ће бити твој

играт ћеш зато што на терену заборавиш све то, јер трава понекад тако лијепо мирише као на оној твојој ливади гдје си одрастао и зато што кад лопта уђе у гол чује се звук мреже, јер коначно постоји мрежа, чује се онако лијепо како знају само они који су икад мрежу затресли

шшшшш

играт ћеш зато што је ногомет упркос свему проклето лијепа игра

кад је игра, а не борба

кад је игра, а не рат

кад је игра, а не спектакл

једини проблем је што ногомет већ дуго није игра

и бојим се да ако се овако настави никад више неће ни бити

али ти играј

јер то је све што знаш.

ДАВИД: Умјесто свега тога рекао сам му само: пази да не паднеш, одвезала ти се везица.

ДЈЕЧАК: Давиде, хоћеш играти у 12. колу против Фрајбурга, молим те молим те молим те?

Дјечак ја узима за руку и изводи на терен. А Давид ја праћу. У почетку му је корак несигуран, истака као да ја Дјечак преузима од Марлен, а временом му корак постaje све одлучнији, све док не изађе на сам терен. А тамо је његов почетак и његов

КРАЈ.

Пише > Милош Латиновић

Драматуршка белешка / Иван Ергић / Филип Грујић, „Језик копачке“

Мали човек није предодређен за славу

Комад *Језик коџачке*, ауторског тандема Иван Ергић / Филип Грујић већ својим насловом фаворизује драматичност што у самом динамичном сажету достиже кулминацију. Наиме, спецификум теме – судбина врхунског спортисте у дехуманизованом друштву – обележен је језиком, језиком као могућим симболом посебног дела спортске опреме (копачка), који, у зависности од произвођача, може бити дуг, подвижан, с логом, или сасвим кратак, мекши или тврђи, али комад је натопљен и посебним сленгом којим се обележава/штити/истиче посебна група људи чији свет чине напорни тренинзи, стресне утакмице и необуздано тулумарање у слободном времену. Заснован на веродостојности, на каријери Ивана Ергића, фудбалера завидне репутације (играо за италијански *Јувентус* и швајцарски *Базел*), који се и пре овог комада, оглашавао занимљивим есејима у листу *Полиџика* (опсервацијама о професионалном спорту и судбини модерних гладијатора у строго контролисаном капиталистичком систему), комад *Језик коџачке*, сјајно је сведочанство које расветљава економске, друштвене и психолошке изазове у свету врхунског спорта, али наглашавајући

немоћ појединца да надвлада систем у који је укључен млад, незрео, необразован, те против њега може да има, као савезника, само властиту деструкцију или дубоки осећај срама и изолације који прожимају свакодневни живот професионалних спортиста.

Кроз причу о младом фудбалеру из Хрватске, који прерано, без животног и спортског искуства, прелази у немачки клуб Волфсбург, комад *Језик коџачке* истражује како такмичарски дух и глорификација успеха стварају окружење које дехуманизује спортисте. Квалитет комада је што скида велове иза којих су скривени слојеви примамљивог света врхунског спорта, фокусирајући се на притиске и очекивања који доводе до пренапрегнутости и ума и тела што резултира изолацијом и депресијом. Ергићев и Грујићев текст *Језик коџачке*, уз претходно, отвара табу тему све присутније депресије међу спортистима, као и стигматизацију унутар затвореног круга и константни притисак (не)реалних очекивања. Спортисти морају бити здрави, спремни, снажни, и беспрекорно утренирани, па отуд за њих постоји синтагма *модерни гладијатори*. Истовремено, текст садржи комичне и трагикомичне елементе, које

су продукт зналачке анализе менталитета, али и анализе судара различитих култура унутар посебно изабраног круга људи. На тај начин, кроз унутартимске сукобе који јачају карактер (!?) комад јасно осветљава међуљудске односе у често непријатељском окружењу.

Све ово су квалитети комада Ивана Ергића и Филипа Грујића, који представљају озбиљан потенцијал за упризорење комада *Језик коџачке*, иако „на прву лопту“ предлогак делује једнострано, ствар је много комплекснија и сложенија. Јер, „најлепша споредна ствар на свету“, одавно то није, него је фудбал/ногOMET/сокер постао озбиљан посао у ери предаторског капитализма, а ту, у таквом свету, места за човека очито нема, јер он је потрошна роба. Такав став, кроз добру и тачну језичку фактуру, саопштавају и аутори одличног комада *Језик коџачке*, којем театарску будућност гарантује чврста структура и динамизам, али свакако је условљен спремношћу и вером неког будућег ансамбла да прича о беди малог човека, обасјаног на моменат светлом рефлектора, заогрнутог плаштом славе, није трајно стање, него ситуација у којој ће, преко њега, профитирати други.

Техничка упутства за ауторе прилога у „Сцени“

Редакција часописа за позоришну уметност „Сцена“ прима радове које аутори предлажу за објављивање током целе године, електронском поштом, на адресе scena@pozorje.org.rs или casopis.scena@gmail.com. Радове треба доставити као Word документ.

АУТОРСКИ ТЕКСТ, ПРЕВОД, СТУДИЈА, ИНТЕРВЈУ

- **Фонт: ћирилица, Times New Roman, 12 pt;** латинични делови текста фонтом Times New Roman, 12 pt;
- Пасус: обострано равнање; размак између редова: Before: 0; After: 0; Line specing: Single. Први ред увучен аутоматски (Col 1)
- Име аутора: на врху стране, **курент болд**
- Наслов текста: **курент болд**
- Наднаслов/поднаслов/: курент обичан
- Међунаслови: након претходног пасуса оставити празан ред, међунаслов написати у новом реду, затим следећи пасус у новом реду, фонт Times New Roman, 12 pt, курент болд
- Навођење наслова књига, студија, драма, истицање појединих речи или целина у оквиру текста: *куренић и њалик*
- За наслове текстова у оквиру зборника радова, позоришних и других часописа, за називе приповедака, песама, за речи које се доносе у наводницима... користити правописне наводнике (пример: „Сцена“)
- Фусноте: обележавање у тексту бројевима од 1., фонт: ћирилица, Times New Roman, 10 pt; латинични делови текста фонтом Times New Roman, 10 pt;

ДРАМСКИ ТЕКСТ

- **Фонт: ћирилица, Times New Roman, 12 pt;** латинични делови текста фонтом Times New Roman, 12 pt;
- Пасус: без увлачења, обострано равнање; размак између редова: Before: 0; After: 0; Line specing: Single.
- Име лика: верзалом, двотачка, један словни размак, текст реплике –

Пример:

МИЛИЦА: Колико је сати?

РАНКО: Немам сат.

- Име лика са дидаскалијом: верзал, дидаскалија у загради италиком, двотачка, један словни размак, текст реплике –

Пример:

МИЛИЦА (*Тељи се и зева.*): Колико је сати?

РАНКО (*Незаинтересовано.*): Немам сат.

(*Узима мобилни телефон и куца СМС поруку.*)

ТЕХНИЧКА УПУТСТВА ЗА ФОТОГРАФИЈЕ

- Резолуција фајла: 300 dpi или више у размери 1:1 у односу на очекивани формат репродукције
- Минимална ширина (висина) фотографије у оквиру текста: 10 cm са резолуцијом 300 dpi
- Фотографија за насловну страну: висина најмање 22 cm са пропорционалном ширином, резолуција 300 dpi
- Врста фајлова: TIF, PSD и JPG (без компресије)
- Логотипи, знакови и сличне графике дати и у векторским форматима (Ai, CDR, PDF, EPS...), а због универзалне компатибилности најпожељније је да фајлови буду у PDF формату
- Колорни модел:
колор фотографије: 24 bit Color
црно беле фотографије: 8 bit Grayscale
- Назив фајла треба да има елементе из легенде фотографије (на пример: bitef1.jpg, bitef2.jpg...), а не апстрактни низови слова, бројева или скраћенице (пожељно је да називи фајлова буду исписани латиничним словима без дијакритичких знакова због накнадне компатибилности у коришћењу фајла у различитим програмима).
- У случају да се материјал скенира (са штампане основе), приликом скенирања укључити „дескрининг“ филтер, уз поштовање претходних упутстава.
- Потребно је приложити одговарајуће податке о извору ликовног прилога (име аутора/фотографа).

сцеријино  ђозорје



CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

792

Сцена: часопис за позоришну уметност / главни и
одговорни уредник Милош Латиновић. – Год. 1, бр. 1 (1965)–.
Нови Сад: Стеријино позорје, 1965–. – илустр.; 22 цм

Тромесечно
ISSN 0036-5734 = Сцена (Нови Сад)

COBISS.SR-ID 319245
