

scena

III / 2025

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

Scena ISSN 0036-5734

Časopis za pozorišnu umetnost

NOVI SAD 2025.

Broj 3

Godina LXI

JUL–SEPTEMBAR



UZ NOVI BROJ> 5

I / INTERVJU „SCENE“:> 6

Svetislav Bule Gončić

Fantastičan roman života> 7

(Razgovarao > Željko Jovanović)

II / 60 GODINA „SCENE“> 16

Divna Stojanov

**Uz pozorište i za njega:
temati časopisa „Scena“**> 17

Dejan Penčić Poljanski

Jesu li kritičari Don Kihoti?> 25

(Iz arhive: „Scena“, 1989. godina, 6. broj)

III / TEORIJA> 27

Marija Kovačević

**Socijalni i egzistencijalni revolt:
Heda Gabler i Vojcek u režijama
Tomasa Ostermajera (2)**> 28

Svetislav Jovanov

Let po dubokom oranju> 36

Junak, sudbina i sukob u klasičnoj komediji (4)

IV / FESTIVALI> 39

70. Sterijino pozorje

Gde smo pošli i dokle smo stigli?> 40

(Kritičari: Divna Stojanov, Andrej Čanji,
Bora Matić i Aleksandar Milosavljević)

Aleksandar Milosavljević

Pohvala mladosti!> 57

O 33. Pozorišnom maratonu Narodnog pozorišta Sombor

Aleksandar Milosavljević

**Mit kao osnova za razumevanje
sadašnjosti**> 60

Beleške o 7. Viminacijum festu

Divna Stojanov

**Staro u ruhu novog i novo u
obličju arhaičnog**> 67

61. Festival profesionalnih
pozorišta Srbije „Joakim Vujić“

Spasoje Ž. Milovanović

Reinterpretacija biografije> 70

(61. „Joakim Vujić“ – 0 predstavi „Neki važan čovek“)

Aleksandar Milosavljević

Pripovijedanje na sceni> 74

0 24. Festivalu bosanskohercegovačke drame, Zenica

Selma Parisi

Pripovijedanje, rat i izmišljenost> 76

24. Festival bosanskohercegovačke drame,
Bosansko narodno pozorište Zenica, 2025.

Sladana Zrnić

Pripovijedanje je prevagnulo> 82

24. Festival bosanskohercegovačke drame,
Bosansko narodno pozorište Zenica, 2025.

V / ESEJ SCENE> 84

Nebojša Bradić

**Kratka ali važna beleška
o maskama**> 85

Aleksandar Milosavljević

Između Učiteljice života i Šekspira> 88

Parateatarska naličja stvarnosti (3)

Milivoje Mladenović

Špijuniranje publike> 92

VI / POZORIŠNA PUTOVANJA> 100

Miloš Latinović

Stanice IX> 101

VII / MIRJANA MIOČINOVIĆ (1935–2025)> 109

(Priredile Marina Milivojević Mađarev
i Ksenija Radulović)

Intervju sa Mirjanom Miočionović

Margina slobode> 110

(Sarajevske sveske, 2007.
Razgovarao > Muharem Bazdulj)

Ksenija Radulović

Čitanje pozorišta i drame> 126

Marina Milivojević Mađarev

**Mirjana Miočionović
– priređivač i prevodilac**> 132

Svetislav Jovanov

Neskriveni sjaj prestupničkog uma> 140

Nebojša Romčević

U spomen profesorki> 151

VIII / ISTORIJSKA SCENA> 152

Ruža Perunović

Desanka Desa Dugalić (1897–1972)> 153

Žene našeg pozorišta (8)

Siniša I. Kovačević

**Lični i radni prostor
našeg komediografa**> 157

IX / SCENSKI DIZAJN> 160

Radivoje Dinulović

**Ideološka funkcija scenskog
dizajna u društvu spektakla**> 161

Monika Bilbija

**Između kuće i scene: Serpentin
paviljoni kao prostori događaja**> 165

X / IN MEMORIAM> 173

Milka Podrug Kokotović (1930–2025)

Odlazak dive dubrovačkog teatra> 174

(Piše > Siniša I. Kovačević)

Robert Bob Vilson (1941–2025)

Arhitekta u teatru> 177

(Piše > Aleksandar Milosavljević)

XI / KNJIGE> 180

Radomir Putnik

Kolaž o Popoviću> 181

(Piše > Aleksandar Milosavljević)

Igor Kalajdžija

Drame> 183

(Piše > Ljiljana Pešikan-Ljuštanović)

Zbirka hvarskog povijesnog

kazališta – Katalog> 186

(Piše > Siniša I. Kovačević)

Radovan Sremac

Rahela> 188

(Piše > Ruža Perunović)

XII / NOVA DRAMA:

FILIP GRUJIĆ / IVAN ERGIĆ> 190

Biografije autora> 191

Filip Grujić / Ivan Ergić

Jezik kopačke> 192

Dramaturška beleška

Mali čovek nije predodređen za slavu> 220

(Piše > Miloš Latinović)

* * *

Tehnička uputstva

za autore priloga u „Sceni“> 222

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



UZ NOVI BROJ

Nastajući u tišini određenog kruga saradnika, kao da se radi o nekavoj zaveri (a teatar u velikoj meri to i jeste – lepota koja se kuje u sadejstvu zaverenika) časopis *Scena*, kontinuirano stiže na odabrana odredišta, poput, starog, ali pouzdanog poštanskog broda ili rasklimatane kočije, koja nosi važne i lepe vesti, čudne pakete, potvrde vrednosti, pečate priznanja i dijagrame sećanja – napreduje sporo, ali i sigurno dospeva do onih kojima su pismena namenjena. U tom kontinuitetu naprestane plovidbe, koja traje decenijama i mesecima, a o čemu svedoči i nastavak temata Divne Stojanov, i u ovom broju *Scene*, često redakciji izmakne svetlo važnosti posla koji obavljamo, te je zato bitno pomenuti priznanje koje kao sev letnje munje stigne iz daleka, poput nagrade nacionalnog komiteta ICOM Srbija, Veljku Damjanoviću, dugogodišnjem saradniku časopisa *Scena* i našem tehničkom uredniku, dakle čoveku koji kreira vizuelni identitet, koji je prepoznat među čitalačkom publikom kao originalan i atraktivan.

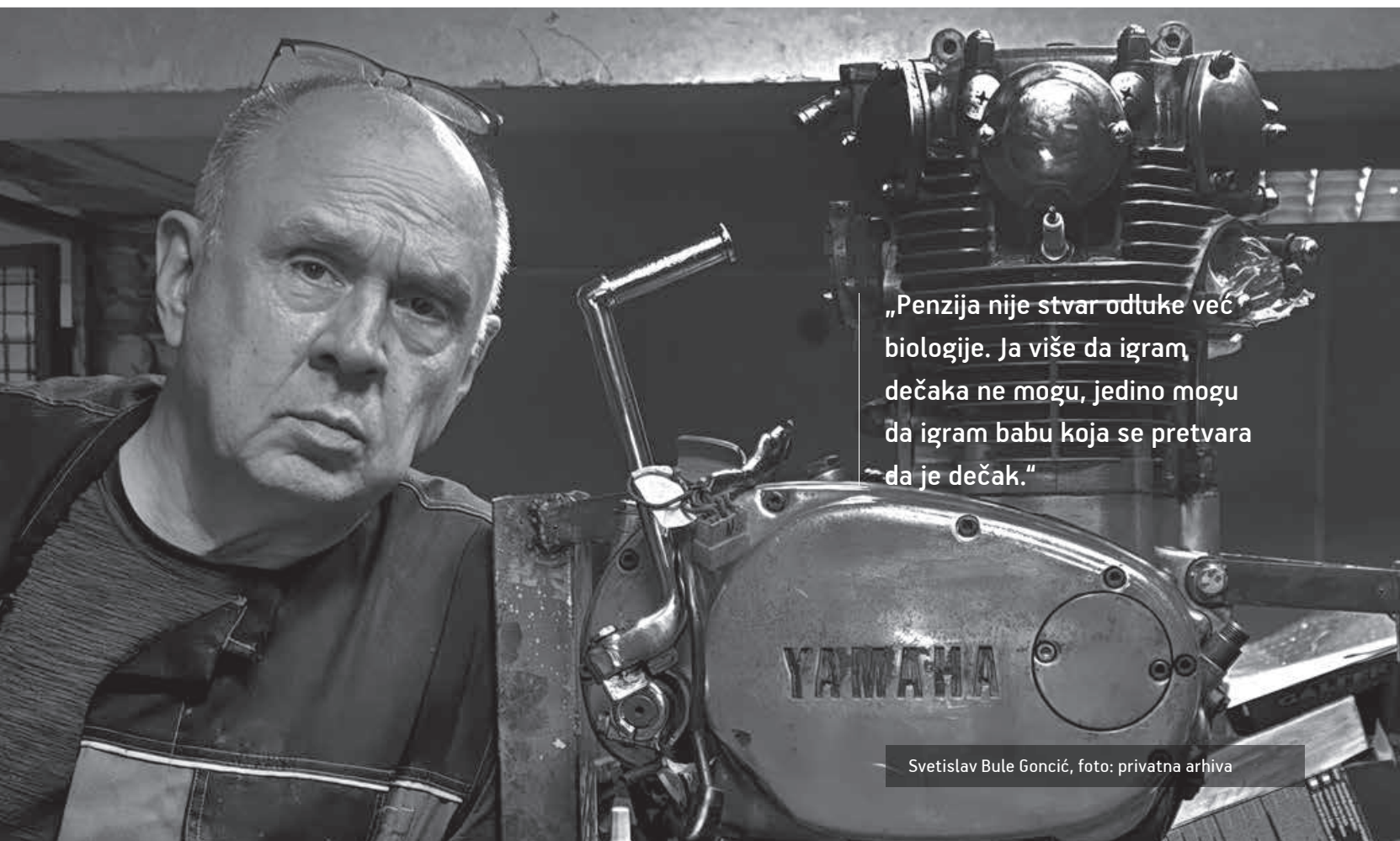
Usmeravajući pažnju konzumenata na sadržaj – na intervju (u ovom broju razgovarali smo sa Svetislavom Buletom Gončićem, posle odlaska u penziju s mesta upravnika Narodnog pozorišta), na teatrološke tekstove, nove knjige i drame, često sam zaboravljao da istaknem moderan dizajn i kontinuirano inoviranje izgleda *Scene*. Nagrada Veljku Damjanoviću prilika je za podsećanje da časopis već godinama unazad, a verujem i u onima koje dolaze, ima dizajn koji prednjači u Srbiji i regionu i da je na tragu časopisima koje imamo prilike da čitamo, a stižu nam iz evropskih zemalja.

Verujući u važnost naše zaverе nastavljamo dalje, a Veljku Damjanoviću čestitamo i zahvaljujemo što na originalan način uokviruje ideje i stavove naših saradnika i nas u redakciji.



Intervju „Scene“

SVETISLAV BULE GONCIĆ



„Penzija nije stvar odluke već biologije. Ja više da igram, dečaka ne mogu, jedino mogu da igram babu koja se pretvara da je dečak.“

Svetislav Bule Gončić, foto: privatna arhiva

Razgovarao > Željko Jovanović

Svetislav Bule Gončić

Fantastičan roman života

„Svake večeri, kada se završi predstava, gubi se ta materijalizacija našeg kreativnog procesa i mi ne možemo da kažemo sutra na sceni – gledali ste me juče u toj i toj ulozi pa ne moram da se dokazujem sledeće večer ponovo. Naša slika nije na platnu, nego u vazduhu pozorišta.“

Mnogi gledaoci televizije, kao nezaobilaznu asocijaciju na brojne poznate i slavne TV serije, imaju lik dečaka veselog lica poznatog kao Bule. Slede filmovi, serije i naravno Atelje 212, pozorište u kom je Svetislav Gončić ostvario niz uloga. Ostaće zauvek obeležen ulogom Džerija, u mjuziklu „Neki to vole vruće“ koju je igrao više od trideset godina. I ostaće kao nezaobilazan podatak iz njegove biografije da je u penziju otišao sa mesta direktora Narodnog pozorišta u Beogradu.

Na pitanje, koje u njegovom slučaju sasvim logično a glasi, da li se seća vremena kada nije bio glumac, Svetislav Bule Gončić odgovara:

„U stvari, tačno, ne sećam se. Jednostavno se desilo – kad sam imao šest godina roditelji su me prijavili na audiciju i dođem pred komisiju u Radio Beograd, počnem da recitujem „Kadinjaču“, prekinu me na pola i kažu dobro dosta, u redu je, i tako budem primljen. Prve „Kamiondžije“ snimao sam sa jedanaest, dvanaest godina, igrao sam jedno od Čkaljine dece. Tada sam dobio nadimak Bule, bio sam bucmaš i nestašan, što se nastavilo i u „Salašu“. Tako sam ušao u tu priču, kao da uopšte nije ni postojao drugi život, ali nisam nikada u tom periodu osvestio to da sam ja glumac i drago mi je zbog toga. Hoću da kažem, nisam osvestio na način da svoj identitet, pa i sada, potvrđujem isključivo kroz glumu. Prosto živim kroz to i drago mi je, ali to je jedan deo mog bića i ne mislim da je to nešto što me određuje u potpunosti. Kompleksnija je čovekova ličnost od jedne stvari kojom se bavi.“

Ipak, imao sam sreće da se bavim tim scenskim ritualnim poslom, koji je vrlo lep. On je međutim, isti u strukturi kao i drugi kreativni procesi, samo je u našem slučaju materijalizacija drugačija i posebno

je zanimljiva. Za razliku od slikara, recimo, koji imaju platno na kome rade i slika ostaje tu zauvek, pišćev tekst ostaje trajno zapisan, ta vrsta formalne materijalizacije kod nas ne postoji. Mi to nemamo. Nemamo otuđenje umetničkog dela. Svake večeri, kada se završi predstava, gubi se ta materijalizacija našeg kreativnog procesa i mi ne možemo da kažemo sutra na sceni – gledali ste me juče u toj i toj ulozi, pa ne moram da se dokazujem sledeće veče ponovo. Naša slika nije na platnu, nego u vazduhu pozorišta. To formalno otuđenje mi nemamo, ali srećom imamo kreativni proces koji je u nama i to publika gleda, proces stvaranja. Kreativni proces koji, kako nastaje, tako i nestaje.

Kako ste odabrali baš Atelje 212, gde ste ostali, može se reći, sve ovo vreme?

U to vreme, kada sam ja studirao FDU, neki odgovorni ljudi su vršili „skauting“, posmatrali mlade ljude, pratili ih na sceni, cele klase su bile posmatrane iz godine u godinu. Ne znam da li se to radi i sada, mada mi se čini da se gledaju mladi glumci i danas. Mene su sa Crvenog krsta, iz Beogradskog dramskog gde sam igrao Brehta u „Bubnjevima u noći“ u režiji Mire Erceg, pozvali u Atelje. I onda smo sreli i upoznali izuzetne ljude. Svi do jednog su nas prihvatili kao svoju decu. Svi, Taško, Bule, Banjac, Zoki, Baja, Gaga, i svi ostali. To je jako važno, kao što je važno da i mi danas prihvatamo mlade ljude.

Svi koji su kao mladi došli u Atelje u razgovorima uvek ističu tu prijatnu atmosferu i prihvatanje starijih kolega legendi, ne samo tog pozorišta?

Mislim da je u svakom pozorištu tako, da tako treba da bude i to je normalno. Prijalo mi je to naravno i drago mi je da sam bio lepo primljen. Raspon mog sećanja je veliki. Zato što sam počeo veoma rano da snimam, upoznao sam sve te velike poznate glumce i dobre ljude. Šezdeset devete godine igrao sam kao dete u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u predstavi

„Nagrada“, poslednjoj predstavi Bojana Stupice. Majku mi je igrala divna Rada Đuričin, a pošto sam bio užasno nemiran, čuvala me i pazila Irena Kolesar. I to je značajan period kog se rado sećam. Ali nisam ja jedini. Sigurno je da su i druge kolege prošle sličan put, pa im je ovakvo sećanje poznato. Sve se to sabira u neko veliko i bogami dugotrajno iskustvo, slažu se sećanja iz jedne u drugu generaciju, život se nastavlja jedan na drugi, sve su to jako lepa sećanja koja su nesumnjivo deo ličnosti i deo celokupnog kreativnog procesa. Jako je važno sačuvati taj kontinuitet pozorišnog života, pre svega poštovanjem same scene i kolega koje su tu bile pre nas. Mi smo samo karika između prošlosti i generacija koje dolaze.

Koje uloge izdvajate iz tog perioda?

Ne definišem ja moje lično sazrevanja samo kroz uloge. Uloge su uloge, igramo ih i to je to. I ne bih svoj razvoj tumačio kroz opisivanje uloga. Mnogo je kompleksnije, a opet, nema tu mnogo toga novog da se kaže. Pisac je pre svega napisao dramu, ti je igraš kao deo neke rediteljeve ideje i neke koncepcije, i to je to. Uloga.

Uloga Džerija u mjuziklu „Neki to vole vruće“ koja, kad god se pomene, asocira na vas i tako već trideset godina?

Za mene je tu najznačajnije to što sam te osamdeset sedme upoznao Soju Jovanović. Bio je to master klas koji mi je bio dar sa neba i srećan sam što sam imao priliku da je upoznam i sarađujem sa njom. Ona je pripadala generaciji velike širine, velikog znanja, pravog pozorišnog smisla. Davala je svim svojim glumcima, pa i meni, prostor u kome sam mogao da se razvijam, u kome sam mogao da uživam, da se igram i istražujem. Dala mi je prostor da osmislim svoje postojanje i bitisanje na sceni i to, ne samo tada, već i kroz mnogo godina koje su došle. I hvala na tome Soji što sam preko trideset godine posle premijere i posle njenog odlaska, imao priliku da postojim na

sceni, i prihvatim jedan način razmišljanja, doživljaja pozorišta. To je za mene najveći dar. Uloga je samo rezultat tih odnosa koji su ključni u pozorištu. Jer upravo ti odnosi prave pozorište, život pozorišta, a uloge su samo njihova manifestacija. Zato je kreativni proces najvažniji.

Atelje 212 je napravila jedna grupa ljudi koja je imala viziju i koncept za stvaranje potpuno novog i drugačijeg pozorišta koje je formirano na sasvim drugačijim osnovama i sa, za to vreme, drugačijom strategijom i repertoarskom politikom. Među njima je bio, pre svega Radoš Novaković, ali i Soja Jovanović i Mira Trailović i ta grupa umetnika i intelektualaca koja je osmislila ideju Ateljea, a materijalizaciju su radili i sprovodili drugi. U današnjim pozorištima, po mom mišljenju, mora se misliti upravo o tome. Treba napraviti neki novi koncept, da se započne neki novi život kroz tu novu decu, da se započne novi koncept koji će napraviti novo pozorište. Jer, administrirati estetiku nekog prošlog, propalog vremena je nešto što nas drži u mestu i zbog čega kreativno stojimo i stagniramo.

O kom kontekstu konkretno je reč?

Meni je upravo taj zamah koji je Soja davala na Terazijama bio dragocen. Zaljubio sam se u tu formu mjuzikla osamdeset i sedme kada me je Soja pozvala da igram u predstavi „Volim svoju ženu“. I kad danas pogledamo, recimo kroz to pozorište, možemo da se pitamo kako su formirane ustanove kulture i pozorišta šezdesetih godina, šta je bila idejna koncepcija i kategorizacija tadašnjeg društva, i šta je, da ne ulazimo previše u državna pitanja i koncepte, šta je to bilo što je korespondiralo sa tadašnjim društvom, koji su to pozorišni rituali korespondirali sa državom u tom trenutku. Socijalizam je, kao i sve drugo što je bilo u društvenom vlasništvu, građanima dao mogućnost da, u sklopu konzumacije društvenog modela (taj model je materijalizacija ideološke osnove), konzumiraju i



Svetislav Bule Gončić, foto: privatna arhiva

scensku umetnost. Ti sadržaji su opstajali zajedno sa državnim ritualima sve do sredine osamdesetih, potvrđujući konzumaciju tog i takvog društveno-ideološkog formata. Izuzetna je ideja Bitefa – Mire i Jovana – koji su, između ostalog, uzdrmaivali i osvežavali utvrđeni pozorišni život predstavama koje su rušile „gvozdenu zavesu“, što je omogućavalo građanima, ali i pozorišnim stvaraocima, da vide nešto novo, da dožive scenske rituale iz drugačijih ideološko-političkih okolnosti. A onda je zid pao. Uglavnom, prolaze godine, vidimo da na sceni opstaju predstave koje nesumnjivo imaju jedan kreativni zamah u sebi, ali se sada menja ideološka percepcija, politička takođe, i sada je ključno pitanje šta mi činimo da se formira jedna struktura pozorišta koja će potvrditi, promeniti, izneti novo vreme. To se ne radi „ad hoc“ rešenjima niti jednostavnim zamascima, niti prostom demonstracijom nekom, to je ozbiljan strukturalni zadatak koji treba da se planira i smišlja kroz više godina kako bi doneo rezultate. E, to je za mene uloga. Za sve nas.

Kažete potrebno je otvoriti prostor da se čuje živa reč, kao što je u antičkoj Grčkoj arhont sedeo u publici i gledao priču o sebi?

Ne, to mene ne zanima tako. Kažem da treba da se otvori prostor kreativnosti koja je živa, koja prati svet oko sebe, a manifestacije na sceni su rezultat takvog odnosa. Nosilac poruke je glumac. Ako je stvaralac poruke kreativan, reč će biti živa. A ko sedi u publici, ne određuje komad. U publici su svi dobrodošli. Okolnosti će se uvek menjati, pozorište će ostati.

Da se razumemo, ritualni čin visoko estetizovane refleksije onoga što živimo vremenom je menjao način svoje pojavnosti na sceni. U to vreme, pa i u ono pre, u doba, recimo, Eleusinskih misterija, rituali su se vršili tako što su prinošene žrtve neznanim bogovima nadajući se da će pasti kiša. Prave žrtve. Publika je učestvovala u tome. Bez distance. I kasnije, zbog heliocentričnog sistema Kopernika i panteizma

Đordana Bruna, ritual živog spaljivanja bio je javni čin, ritual bez distance. Mi danas imamo rituale u kojima ne moramo da ubijamo nekoga na sceni, nego smo svesni da je to alegorijsko, metaforičko, ritualno izvođenje koje ne mora da bude neposredno. Dugo je trebalo da dođemo do kritičke distance. Svaka banalizacija u bilo kom smislu je kontraproduktivna.

Naravno, izvršilac može da veruje u šta god hoće i čak ne mora da bude svestan da postoji strateško razmišljanje u njegovoj ulozi. Ali mora da postoji neko ko je svestan kako da se napravi okolnost u kojoj će kreativni potencijal određenog podneblja, da ne kažem države, moći da dođe do najvišeg izražaja. Jer to što je kreativno, u bilo kojoj oblasti, u pravu, u arhitekturi, u umetnosti, to čini identitet jedne države i jedan od najvećih zadataka jeste dati mu postor da postoji. Ovaj zajednički imenitelj bi imao, jel' tako, sasvim drugačiji smisao i strukturu da su sva pozorišta privatna.

Instrumentalizacija scene u političke svrhe ima jedan i samo jedan cilj: afirmaciju partikularnog političkog stava. Ništa drugo. Generalno, svi imaju pravo na svoj stav. Ali onda nema više scene.

Kad govorim o ovoj temi, uvek mislim na materijalističku manifestaciju duhovnog i to može da bude problem. To je posebna, vrlo kompleksna tema za razgovor.

Ako sam razumeo govorite o stanju u društvu, o sadašnjem stanju stvari, koje po mom mišljenju nije veselo.

Jeste, reč je o sadašnjem stanju stvari ali ono nije ni neveselo. Zato to odvajam. Neko ne može bez politike, i ima pravo da misli tako. Ja ne mislim. Uvek je bilo problema pa i sada ih ima. Nekada su ljude spaljivali zbog drugačijeg mišljenja. Zbog pukotine u veri. Njutn kaže da je gravitacija fizička veličina, a ne božja volja. Kroz francusku revoluciju se ukida apsolutni monarhizam, i carske porodice više ne predstavljaju boga na zemlji. Najveća bogatstva

kolonijalnih sila su bila u rukama oko 10% populacije. Sigurno je da su bili protiv koncepta progresivnog oporezivanja. Koga zanima, može da istraži da li je danas bolje stanje po tom pitanju. Govorim o okolnostima i ljudskim zabudama.

Formiranjem građanskog društva, da kažemo od prve industrijske revolucije, diferencijacija je sve više sekularna, formiraju se modeli koji su i danas prisutni. Prepoznatljivi su pre svega po načinu korišćenja i formi finansijskog sistema. Da li je socijalizam logični nastavak romantizma 19. veka? Da li je socijalizam podržao progresivno oporezivanje? Pred kraj 18. veka samo 2% društvene strukture je raspolagalo većinom resursa: sveštenstvo i aristokratija. Kako se to manifestovalo u umetnosti? Promenom tih odnosa, novi točak ekonomskih promena uvodi svet u moderno vreme. Ali, Leon Trocki još tridesetih godina piše knjigu „Revolution betrayed“. Preporučujem knjigu M. Fišera „Capitalist realism“.

Ja vraćam stvari namerno na uporedni par, na ono što se zove socijalizam danas, na Francusku buržoasku revoluciju koja ipak nije bila socijalistička, kako se danas može tumačiti.

Naravno nije, ona nastaje kao logična reakcija i otpor bužoazije feudalizmu, toj zastareloj, neproduktivnoj vrsti društvenih odnosa.

Pa jesmo li se mi danas zaista rešili feudalizma?

Istrijski da.

Istorijski, ali kroz određenu finansijsku mehaniku, strateški koncept, mogu se prepoznati atributi feudalizma. Dakle, ako se stvari postave kroz veselo-neveselo, mene ne zanima samo jedna strana, nije reč o tome koja će prevagnuti, već gde se mi nalazimo u ovom trenutku i gde idemo. Za razmišljanje o pozorištu moramo da izađemo van okvira pozorišta, da vidimo koje okolnosti preovlađuju i u kojim okolnostima se mi kao zemlja nalazimo. Analitički. Preporučujem „Cynical theories“, Helen



Svetislav Bule Gončić, foto: privatna arhiva

Pluckrose. Ja se ne borim samo za jednu stranu i – kada kažem borba, mislim na način razmišljanja. Pitanje te nove estetike se tiče značajnog dela populacije, a to su najmlađi, mladi koji su u stanju da je iznesu. Platforma koja je sada postavljena, na kojoj postoji pozorište danas, jeste to da su sva pozorišta kojima je osnivač grad, lokalna samouprava ili republika, 100% na budžetu, finansirani od strane poreskih obveznika. Ali, da li na toj platformi koju plaćaju poreski obveznici imamo mogućnost da prikazemo zaista ono najbolje, sav kreativni potencijal u Srbiji danas? Ono što je danas moderno, sutra će biti kulturno nasleđe. Ne želimo da osrednjost pobedi. Čuvam se instrumentalizacije ove teme, jer politika je primenjeni oblik razmišljanja, kao izvršni način ideološkog stava. Ja govorim isključivo u kontekstu realizacije kreativnog potencijala. Moj stav je da platforma zvana pozorište, koje plaćaju poreski obveznici, treba da bude takva da ceo kreativni potencijal naše zemlje ima pravo da na njoj može da pokaže najbolje za one koji to plaćaju. To je naš zadatak, naša odgovornost, naša obaveza, profesionalna obaveza. To je sve.

Napravimo analogiju recimo sa radom na novoj ulozi. Da li je važnije u pozorištu to kako umetnik vidi i doživljava stvari, ili kako to vide oni kojima to prezentuju?

I jedno i drugo. Pričali smo o ritualnim žrtvama – uvek postoji rampa, apstraktna membrana svesti koja definiše postojanje na sceni. Ako je živa rampa, živa je scena. Rampa je mesto susreta dve stvarnosti. Publike i scene. U analogno vreme, život je bio stvaran, a izmišljena stvarnost na sceni, iluzija, veštačka stvarnost. Danas, u digitalnom vremenu je obrnuto. Život je virtuelan, sve je kopija, Bodrijarov simulakrum, sada je scena realna. U fokusu je veština izvođača. Gde je rampa? Scenografija na primer ne mora da bude realistična, ne treba nam iluzija nekog stvarnog prostora, može da bude apstraktna, jer je veština na

sceni realna. „Social construction of reality“, Peter Berger je sjajna knjiga da se započne ovo razmišljanje. Dakle, pitanje rampe. Danas je dominantno učitavanje koje se definiše kao rijaliti, simulakrum života koji gledamo na televiziji. Sve je rijaliti. Greška moje, starije, generacije je u sociološkom kontekstu, u percepciji novog vremena. Ne radi se ovde o političkoj borbi. Stvar je ozbiljnija od toga. Fundamentalni atributi su u pitanju, i to na celoj planeti. Ono što smo u postmoderni doživljavali kao simulakrum, ne može se primeniti na virtuelnu stvarnost novog doba. Za ove generacije, ovu mladost, AI ili Augmented Reality, Virtual Reality je original. Podržavam ih u tome.

Tema o kojoj može još da se priča, ali ja govorim o tome da se od onih koji rukovode pozorištem, očekuje da naprave strateške okolnosti u kojima će jedna takva dilema, problem, teza, percepcija vremena, moći da se razvija na profesionalan način. Da bismo došli u situaciju da imamo kreativni potencijal koji će moći da postavi takva pitanja moraju se stvoriti okolnosti. Za mene je, u ovom trenutku važno videti koji je to model društva koji će maksimalno potvrditi trenutni potencijal koji posedujemo i koji treba da se razvija do svojih najvećih mogućnosti. I da izađe iz prošlosti i uđe u buduće vreme.

Da li ste dolazeći na mesto direktora, najpre Pozorišta na Terazijama, potom Ustanove kulture „Vuk Stefanović Karadžić“, kasnije Teatra Vuk i na kraju, Narodnog pozorišta u Beogradu, stupali na te dužnosti s tim uvidima i sa tim namerama i planovima?

Naravno. Da se razumemo, rukovoditi takvom kućom nije pitanje ideologije. Na prvom mestu je operativni rad, a to podrazumeva rešavanje problema na dnevnom operativnom nivou. Drugi deo priče jeste da li si u stanju da kroz to plasiraš određeni umetnički koncept. Ja sam to potvrdio. U Narodnom pozorištu zaposlio sam mladost. Uopšte nije svejedno koga ćeš zaposliti, koji će ljudi doći tu da sprovode neki tvoj

koncept. Zatim, uveli smo centralno grejanje, mnogo značajnih radova na infrastrukturi, podigao sam prihode više od 70% i to je istina i činjenica. Prihod je pitanje manifestacije onoga na sceni ili drugačije – ako nemaš šta da prodaš, ne možeš ostvariti prihod. Ja sam ostvario prihod sa svojim timom i napravio predstave koje su sve pune do poslednjeg mesta. I u Operi i u Baletu, a Drama Narodnog pozorišta je prvi put u istoriji dobila Sterijine nagrade za najbolju predstavu. To je potvrda da smo stvarali i igrali predstave koje se tiču publike i vremena.

Za dve godine osvojili smo preko sto nagrada! Ne govorim ovo da bih potvrdio svoj identitet, ja ovo govorim zato što pričamo o tome na koji način manifestovati i podržati kreativni potencijal Srbije. Ja sam zahvalan što sam tu šansu imao i iskoristio je na najbolji način. Ali rad na afirmaciji tog potencijala, to je početak i kraj te priče uopšte. Osećao sam se jako dobro u Narodnom pozorištu, imao sam nažalost svoju ličnu, veliku životnu tragediju, ali upravo najvažniji je bio taj način razmišljanja i to što su ga ljudi prepoznali i prihvatili. Ključni element je bio poverenje, i meni je to najveća nagrada. Moje je bilo samo da taj put otvorim i to, kako smo to uradili, nema veze ni sa politikom ni sa bilo čim drugim. To svi znaju. To je kreativni proces.

Kako vidite budućnost Narodnog pozorišta u Beogradu koje ste ostavili u dobrom stanju?

Korsar je balet koji počinje velikom olujom koja će piratski brod dovesti u niz situacija kojima će definisati svoju budućnost. Ako nam Žizela dozvoli da oživimo snove, i ako sačuvamo svetlo Don Kihota, Nacionalna institucija od prvorazrednog značaja će nastaviti svoj put kroz vreme. Ovu vertikalnu putanju čine svi naši pisci, naše kulturno nasleđe koje je gradivni element kulturnog identiteta, čine svi prsti na violinama, svi glasovi opere, drame, svi skokovi baleta. Naša vatra su stihovi Boema, zvezde Don Kihota,

Sumnjiva lica i Ožalošćena porodica. Naša snaga su svi radnici koje ne vidimo, a koji vole pozorište svojim životom. Vidim ga kao brod na okeanu koji sa svojom posadom nastavlja plovidbu započetu još 1868. godine. Za sada, kao pravni subjekt, mi ostajemo socijalistička ustanova kulture formirana šezdesetih godina, u jednom drugom vremenu, drugim okolnostima. Sada je to već teret, ali brod plovi i dalje. Meni je lično drago da sam, makar za tren, bio deo te plovidbe. Ovaj veliki brod nastavlja da plovi kroz vreme, bez obzira ko god se ukrcao i iskrcao, i nadam se da će nastaviti da putuje dalje. Ono što jeste interesantno u ovom trenutku je kako će se dalje razvijati ta kreativna ideja nezavisno od bilo čega. Govorim generalno, govorim o slikarstvu, o književnosti, o pozorištu, o svemu. Dakle, o intelektualnom kapacitetu zemlje, onome što bi trebalo da bude novi intelektualni korpus ove zemlje, koji je u obavezi da podrži umetnost, ali bez ideološke, verske, biološke, rodne ili umetničke isključivosti.

Šta bi, s obzirom na iskustva u vođenju pozoriša i ustanova kulture, po vašem mišljenju bilo potrebno uraditi u smislu neke promene, organizacije, unapređenja rada u nekoj budućnosti?

Tehnike kojima bi se nešto moglo sprovesti u delo su jednim velikim delom administrativne, tiču se sistemskih promena. Problemi na koje nailazimo zahtevaju izmene zakonskih okvira, ali onda te iste promene menjaju status i stalno se vrtimo u krug. Ako omogućimo jedno, ruši se ono na šta smo navikli i što nam odgovara. Već decenijama, taj socijalistički balast, koliko god u mnogim oblastima zaista omogućava dobar, stabilan i miran život, u drugima nam vezuje ruke da krenemo dalje i oduvek, tek kada izgubimo pozicije udobnosti, počinjemo da se borimo za neke promene. Postoji mnogo primera u svetu kako se menjaju i transformišu teatarski sistemi, mnogo knjiga je napisano na tu temu. Ono o čemu ja razmišljam i pretpostavljam kao moguću soluciju je

nešto što neću izgovoriti, jer sam previše radikalan, trenutno nije primenljivo. I drugo, ne znači da sam u pravu.

Može barem naznaka?

Ne. U ovom trenutku treba razmišljati kako pripremiti i stvoriti dobre uslove koji će omogućiti kreativnom potencijalu da postoji, da se razvija i da uspeva u budućnosti. Traži se fundament. Samo mladost to ima, mi stariji to moramo da podržimo. Zato kažem da je to posao koji moraju da rade intelektualci koji se bave strategijom, ali ne oni koji, zaneti svojim idejama, to koriste kao životnu refleksiju i povrdu svoje sujete, nedovršenih ličnosti i neostvarenih ambicija. Znae, vidljivo je da kreativni potencijal nije uvek u balansu sa intelektualnim kapacitetom. Psiholozi bi to drugačije definisali, ali mi imamo deo ličnosti koji je kreativni kapacitet, drugi deo je karakter, a treći socijalna persona. Teško da je sve usklađeno. Ljudi su taoci svojih neusklađenih želja. Ako uzmemo u obzir da imamo izvođače koji su ili racionalni ili iracionalni, „zaplet“ je kompletan. Sve to treba, kao

jedan fantastičan roman života, ipak podržati. Ono što je dobra okolnost za nas u godinama, jeste da stiže mladost, a mladost je budućnost.

Na kraju penzija?

Penzija nije stvar odluke već biologije. Ja više da igram dečaka ne mogu, jedino mogu da igram babu koja se pretvara da je dečak. Mogu i nastaviti naravno da se igram u svom okviru, jer u osnovi glumačkog bića jeste dete, i suština glume je jedna velika igra. Zato je jedna od najlepših uloga ona kada je u Ateljeu 212, Duza igrao dete u predstavi „Otac na službenom putu“¹⁾. Pa koga je bilo moguće odabrati za tu ulogu osim njega! Igrao je samu suštinu glumačkog bića.

Kada je Sančo shvatio zašto su banditi predali Dulsinejinu ogrlicu Don Kihotu, i on mu se poklonio. Ne možemo biti veći od umetnosti. To je ritual kome se svi klanjamo u pozorištu.

.....
1) Reč je o ulozi dečaka Dina u predstavi „Otac na službenom putu“, A. Sidrana, režija, O. Frljić“, 2011.



Svetislav Bule Gončić, foto: privatna arhiva

60 GODINA „SCENE“

ČASOPIS ZA POZORIŠNU UMETNOST

60 GODINA „SCENE“

Piše > Divna Stojanov

Uz pozorište i za njega: temati časopisa „Scena“

Časopis od „Scena“ svog nastanka 1965. godine među svojim stranicama okuplja tekstove iz oblasti teorije glume, režije, dramaturgije i ostalih elemenata pozorišnog sistema, studije iz istorije jugoslovenskog, srpskog i međunarodnog teatra, biografske portrete pozorišnih umetnika i analize savremenih pozorišnih pojava. Iako je prvo uredništvo (glavni urednik Josip Kulundžić, odgovorni urednik Milenko Šuvaković, sekretar redakcije Raško Jovanović) prepoznalo mogućnost za stvaranje tematskog karaktera jednog broja o čemu svedoči predlog da se sprovede anketa među saradnicima, tekstovi su organizovani u stalne rubrike i sve do polovine 70-ih ne javljaju se tematski brojevi¹⁾. Prvi tematski broj datira iz 1967. kada su svi tekstovi posvećeni „Hamletu“ (analiza tragedije, gledalačka reminiscencija na značajne inscenacije, glumačka iskustva, „Hamlet“ u Jugoslaviji). Međutim, takva urednička praksa se nije održala. Tek su glavni urednik Petar Marjanovića i Zoran Jovanović, kao odgovorni urednik, od 1975. godine kroz osmu i devetu deceniju prošlog veka koncipirali tematske brojeve. Njihovu

praksu nastavila su naredna uredništva. Temati ne utiču na godišnje uređivanje brojeva o Sterijinom pozorju, BITEF-u, pozorišnoj sezoni, svetskoj i domaćoj dramaturgiji i režiji, ali konkretnije adresiraju problemske teme i sagledavaju fenomene iz različitih perspektiva.

Zbog čega su tematski brojevi dragoceni i korisni za časopis o scenskoj umetnosti, za umetnike i istraživače i njegove druge čitaoce?

Pre svega, odabir tema dao je identitet „Sceni“. Gledajući teme (mnoge su pobrojane u predašnjem, pomenutom tekstu, a o nekima će biti reč u ovom tekstu) primećuje se da je uredništvo delovalo na dva fronta. Prva karakteristika je bila progresivnost i *up-to-date*. Tome svedoče temati iz 80-ih: **Dramaturgija** (povodom prevoda eseja An Ibersfeld), **Semiologija**, i prevodi eseja, u tom trenutku, savremenih i aktuelnih teoretičara. Sa druge strane, izbor tema čuva prošlost i sećanje na pionire, velikane i prethodnike našeg pozorišta i značajne jubileje i godišnjice (temat o Ljubinki Bobić, Raši Plaoviću, Steriji, Nušiću, Krleži...). Temati časopisa „Scena“ su važni i za trenutak nastajanja i za buduće generacije jer su pružali, pružaju i pružaće višeslojni, fragmentaran i studiozan uvid o jednom problemu iz različitih uglova; akademskih, umetničkih, praktičnih, kroz

1) Detaljnija analiza geneze rubrika i njihovog razvoja objavljena je u prethodnom broju „Scena“ u tekstu „Kako je *Scena* oblikovala pozorište i kako je pozorište određivalo *Scenu*“

kritike, eseje, intervjuje, dramske zapise. „Scena“ je tako postala arhiv misli i debata jer je svaki broj svojevrsni dokument o tome kako se u jednom trenutku govorilo i razmišljalo o pozorištu. Polifonija glasova učinila je da časopis preraste od skupa tekstova u agoru, prostor diskusije, mesto učenja i formiranja stavova. Posledično, uređivačko usmerenje časopisa usmeravalo je i pozorište. Prvi temati bili su posvećeni pozorišnoj istoriji svetskog i našeg teatra, obeležavanju godišnjica rođenja i smrti, a zatim se sve smelije i odvažnije uredništvo i autori upuštaju u pisanje o interdisciplinarnim pojavama i pojmovima kao što su: **Fenomen režije** (1978, 1979, 1984), **Problemi dramatizacije proznih dela** (1981. i 1992), **Neverbalni teatar** (1988), **Reformator modernog teatra Adolf Apija** (1988), pojedinačni dramski žanrovi kao što je **melodrama** (1989), **Umetnost glume** (1990), **Pozorište i publika** (1990), **Pozorište i psihijatrija** (1991). Posebna pozornost poklanja se promišljanju predstava za decu, te su nastali temati: **Pozorište za decu** (1991), **Školsko pozorište** (1994), **Lutkarstvo** (1984, 2000, 2013), **Pozorište i obrazovanje** (2014), **Dramaturgija za decu i mlade** (2016).

PISANJE KRITIKE I OSVAJANJE HIMALAJA

Značajni brojevi su i oni koji se bave pozorišnom kritikom. Izdvojila bih broj iz 1989. jubilaran broj koji je obeležio 25 godina „Scene“, odnosno dve i po decenije „zajedničkog života Scene i jugoslovenskog teatra.“. Kako je kritička misao temelj časopisa, godišnjica je obeležena brojem o pozorišnoj kritici. U broju se spaja istorija i teorija pozorišne kritike, savremeni trenutak kritike u svetu i Jugoslaviji, portreti kritičara i ankete, tj. kratki intervju sa tadašnjim kritičarima. U prvom eseju *Koliko je stara pozorišna kritika?* Oskar Eberle postavlja gotovo poetičnu, ali ipak i naučnu hipotezu koju do kraja uspeva da dokaže kroz primere afričkih plemenskih zajednica, da je kritika stara



Scena 1, 1984.

koliko je stara i ljudska vrsta. Ostali tekstovi kritikovali su samu pozorišnu kritiku, pa tako recimo u tekstu *Pozorište i kritika* poljski teoretičar Leon Šiler ukazuje da je Ahilova tetiva tadašnje pozorišne kritike njena „neosetljivost na likovne oblike u koje se književno delo oblači na sceni“, odnosno nedostatak promišljanja scenskih elemenata. Kritičar Jovan Ćirilov u intervjuu svedoči kako je kritičar ne samo onda kad piše kritiku već i kada deluje u pozorištu. „To je kritika iznutra, ona teža vrsta kritike. Lakše je napisati kritiku za novine i časopis nego glumcima posle pregledne probe reći precizan i koristan sud.“ Na pitanja koja se i danas često postavljaju – kome i zašto se piše kritika, Ćirilov poentira rečima: „Pozorišnu kritiku pišem pre svega sebi da bih objasnio pozorišni fenomen



koji je preda mnom. Uveren sam ako taj fenomen objasnim sebi da ću ga time objasniti i drugima. Ili bar ostaviti svedočanstvo o svom mišljenju. Osnovni zadatak pozorišnog kritičara danas isti je kakav je bio uvek: da bude svedok svoga vremena, da bude savest pozorišnog života, razvijeni gledalac i mogo štošta drugo, što se biva samim činom kritike.“ Svakom kritičaru, čitatelju pozorišne kritike, ali i ljubitelju pozorišta preporučujem čitanje ovog i intervju sa drugim kritičarima (Jovan Hristić, Vasja Predan, Petar Selem, Laslo Vogel, Andrej Inkret i Dragan Klaić) jer veoma sugestivno razjašnjavaju dileme oko pisanja i čitanja pozorišne kritike. Sve razgovore vodio je Radoslav Lazić. Ostatak tekstova bavi se estetikom, stilom i načinom pisanja, ali i rešavanjem misterije

jesu li kritičari Don Kihoti (kako i glasi naslov jednog teksta), odnosno da li ima smisla pisati kritiku. Jovan Čirilov je i na to imao spreman (i duhovit) odgovor: „Odgovor može glasiti kao i odgovor osvajača Himalaja na pitanje *zašto se peti na 8000 metara visine?* Zato što planina postoji. To je odgovor na mnoge elemente života, mnogo čega postojećeg.“

POLITIČKO NA SCENI I U „SCENI“

Tema koja se izdvojila svojom učestalošću kao tema broja²⁾, ali i kao ugao posmatranja konteksta u kojem se pozorište dešava jeste pitanje politike, političnosti, političkog teatra, odgovora pozorišta na političke krize našeg društva. Tako su nastali temati: **Politički teatar** (1984), **Odnos pozorišta i vlasti u Jugoslaviji** (1944-1990): **druga strana medalje** (1990), **Pozorišna tranzicija** (2008), **Modeli pozorišnog samoorganizovanja** (2009).

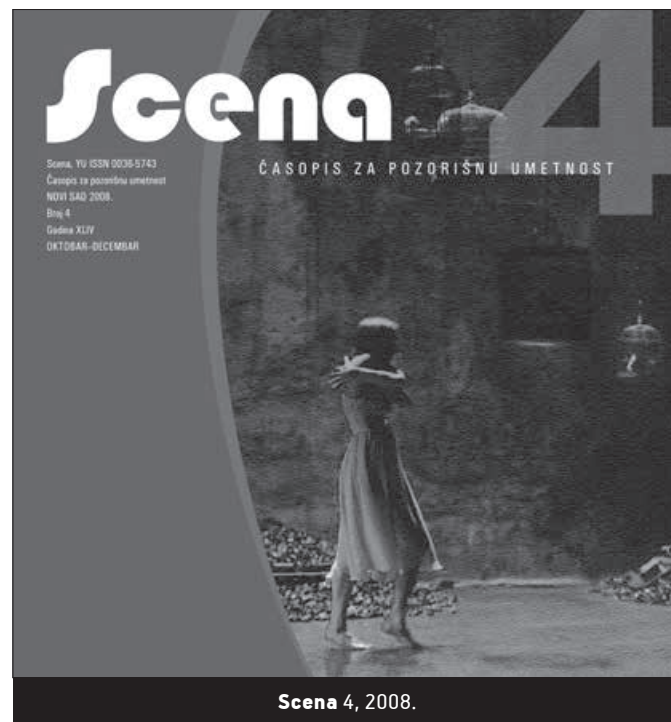
„Scena“ je imala potrebu da progovori o političkom teatru je, kako objašnjava uredništvo na početku broja iz 1984: „Kada god se pozorište usprotivi planovima ili interesima vlasti, ona na njega položi svoju ruku. Bez obzira na prirodu političkog režima, vlast je uvek protiv potpune slobode izražavanja; u stvari, istorija cenzure verno odražava istoriju pozorišta.“ Pošavši od dva citata Divinjoa „Pozorište je protest protiv utvrđenog poretka“ i rečenice „Verujem da nijedan veliki borac za demokratiju nije prihvatao potpunu slobodu umetničkog stvaralaštva“, uredništvo je pozvalo autore da pišu o cenzuri i političkim pritiscima u teatru. Šest godina kasnije glavni urednik Petar Marjanović za poslednju godinu svog urednikovanja odabrao je temu odnosa pozorišta i vlasti u Jugoslaviji od 1944. do 1990. godine. „Iz mozaika tekstova koji su ovde skupljeni, nadam se da se može naslutiti da je u Jugoslaviji, posle

2) Ili je autorka ovog teksta zbog studentskih i građanskih protesta u Srbiji koji u ovom momentu traju 9 meseci senzibilisana na uočavanje političkih tema.



Scena 2–3, 1990.

Drugog svetskog rata, godinama izgrađivan sistem prinude, koji bi neumoljivo *proradio* kad god je trebalo onemogućiti neku, za vlast *nepodobnu*, pozorišnu predstavu.“ U ovom broju objavljen je prvi *katalog* zabranjivanih pozorišnih predstava u tadašnjoj državi i analiza odnosa vlasti i pozorišta od 1944. do 1990. „...ostali smo u granicama saznanja koja smo slutili i pre ovog tematskog broja Scene: da su često opaki ljudi i neznalice donosili odluke kobne i po pozorišne ljude i po pozorišni život u Jugoslaviji.“ Hrabro, odmereno, sa osećanjem mere i neostrašeno pisali su autori o zabranjenim predstavama i svojim sećanjima podeljenim u tri vremenska razdoblja. Najveći fokus u tematu bio je na izvedbama teksta „Kad su cvetale tikve“ Dragoslava Mihailovića.



Scena 4, 2008.

Pitanje politike javljalo se i u ostalim brojevima. Recimo, temat iz 1991. koji se govori o pozorištu za decu preispituje, između ostalog, odnos politike i teatra za decu. U intervjuu sa rediteljem Ljubišom Đokićem, on povezuje društveni uticaj koji pozorište ima sa potencijalnom političkom indoktrinacijom.

Brojevi koji izlaze 2008. i 2009. godine o tranziciji u kontekstu pozorišta i modelima pozorišnog (samo) organizovanja, stara i nova iskustva priredio je Aleksandar Milosavljević. Milosavljević u uvodnom tekstu *Preki nalog vremena* poredi pozorišni život države u tranziciji sa Dalijevom slikom na kojoj je slikar prikazao opusteli predeo i gomilu predmeta kojima ne možemo pouzdano da odredimo prvobitnu namenu. „Postoje različite definicije tranzicije, no ipak je, čini se, najpreciznija ona opisna (što će reći nedovoljno

naučna), koja svedoči o sudaru epohe koje više nema i vremena koja još nisu u potpunosti nastupila. U tom međuprostoru, u samom središtu tačke pomenutog „sudara“, mi danas pokušavamo da pravimo pozorište, uvereni da je ono još važno, neprestano sami sebe hrabreći da ono i dalje ima smisao. U isti mah, konstatujemo da publika kojoj prikazujemo svoje predstave (i za koju tvrdimo da pravimo pozorište) nije više ista kao pre pet, deset, dvadeset godina, ili pre pola veka.“ Dalje, Milosavljević detektuje problem nerazumevanja i nekomunikativnosti rediteljskih koncepcija usled promene društva. Sa jedne strane, taj problem proističe iz vremena koji nalikuje slomljenoj slici i činjenici da teatar više nije prostor u kojem grupa istomišljenika želi da proveri jedinstveni pogled na stvarnost. S druge strane, dešavala se komercijalizacija pozorišta čiji pogubni načini izlaska na tržište se opisuju u tekstu. Sve ovo za posledicu je imalo, kako piše Milosavljević, gubljenje repertoarskog profila velikog broja pozorišta. U „Sceni“ se objavljuju primeri dobre prakse iz sveta i regiona i predlažu se novi modeli (samo)organizacije teatra. Darko Lukić dao je svoj doprinos temi pišući o osnovnim problemima pozorišne tranzicije i načinima na koji ti problemi (ni) su rešeni u hrvatskoj praksi. Lukić ističe i pohvaljuje nasleđe socijalizma koje su činile dobra infrastruktura, kako materijalna tako i humana, ali prepoznaje i štetnosti koje je novo doba nasledilo od starog i koje je neodrživo. Slede dobri i loši primeri tranzicije iz Slovenije i Crne Gore. U eseju iz Njujork Tajmsa *Loša vremena, dobre cene* Ben Sisario opisuje kapitalističko tretiranje pozorišta i analizira slučaj odlaska gledaoca u pozorište zbog jeftinih karti bez obzira na sadržaj. Brojevi nakon ovog nudili su različite nove modele, diskutovali o postojećim u drugim zemljama. Koliko su se pozorišta reformisala i prilagodila novom sistemu, pitanje je za drugi tekst. Jedno je sigurno: „Scena“ je bila prostor za razmišljanje i testiranje modela na papiru. Takođe, „Scena“ iz 2008. piše o slučaju gašenja



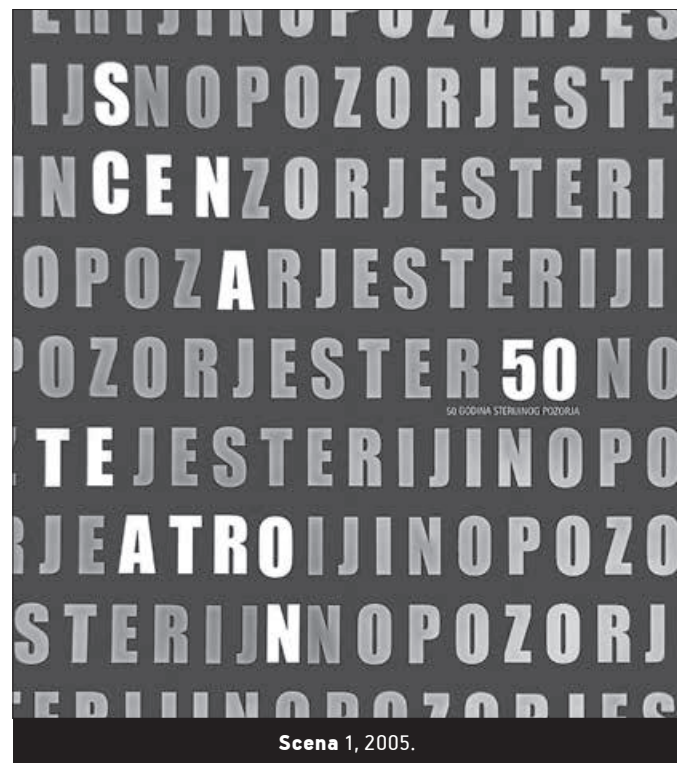
Scena 1–2, 2009.

gradskog pozorišta „Zoran Radmilović“ u Zaječaru što je ispraćeno ironičnim tekstovima Milene i Jelene Bogavac, apelima i protestima drugih pozorišnih radnika.

SARADNJA „SCENA“ I „TEATRONA“

Kako u Srbiji postoje dva časopisa za scensku umetnost, „Scena“ i „Teatron“ (u izdanju Pozorišnog muzeja Srbije) koji izlazi od 1974. godine, njihova saradnja bila je očekivan i logičan sled događaja. Tako je „Scena“ 2005. i 2006. prvi godišnji broj izdala kao zajedničko izdanje – SCENA & TEATRON. Prvi broj štampan je zajedničkim uređivačkim snagama povodom značajnog jubileja 50. Sterijinog pozorja. Urednici oba časopisa Darinka Nikolić, Svetislav

Jovanov, Ksenija Radulović i Ivan Medenica imali su nameru da analitički obrade „sve relevantne segmente, kako one na kojima se bazira pozorišni čin – dramski tekst, odnos teksta i režije, najznačajniji dometi glumačke umetnosti, dizajn predstava itd. – tako i one koji su već pola veka na različite načine inkorporirani u funkcionisanje samog festivala: plasman naše drame u svetu, Okrugli sto, Pozorje mladih, festival u kontekstu društvenih i političkih prilika nekadašnje i sadašnje zemlje, i drugo.“ Ideja je bila da se kolegama svih generacija iz Srbije i Jugoslavije otvori mogućnost za refleksije, kritičke osvrte, te za razmatranje projekcija razvoja Sterijinog pozorja u narednom periodu. Nakon reči urednika temat je otvorio osvrt jugoslovenskog glumca Pera Kvrđića na prvo Sterijino pozorje na kojem je učestvovao sa svega 27 godina u ulozi Kir Janje. Tadašnje propozicije festivala nalagale su da sve takmičarske predstave nastaju po Sterijinim komedijama. Deo Kvrđićevog sećanja glasi ovako: „Bio je to veliki događaj ne samo „na polzu naših pozorišnika“, kako bi rekao Sterija. /.../ Imao sam užasnu tremu, to više što sam se našao u neravnopravnom takmičenju sa glumačkim velikanom Rašom Plaovićem [takođe je glumio Kir Janju u drugoj predstavi]. Sam sam sebi govorio „Janja, Janja, što ćeš da postradaš kako Velizarios kako piše grečesko mudrost“ [citat iz Sterijine komedije]. Na kraju, sve je ispalo dobro. Kir Janja i Kir Janja bili su ovjenčani Sterijinom nagradom. Na svečanoj dodeli Sterijinih nagrada, dr Gavela je između ostalog u ime nagrađenih rekao: „Ja sam dobio Sterijinu nagradu za svoju kazališnu prošlost, a Kvrđić za budućnost...“. Danas, nakon 50 godina moja *budućnost* postala je već prošlost. Za razliku od nas smrtnih pozorišnika u najprolaznijoj umjetnosti, Sterija Popović i njegovi likovi žive u prošlosti i budućnosti, a vjerujem i – Sterijino pozorje.“ Ovo je dirljiv primer kako „Scena“ konzervira prolaznost i čuva od zaborava. U ovom broju nalaze se pregledi i vivisekcije dotadašnjih Festivala



Scena 1, 2005.

iz pera Nebojše Romčevića, Svetislava Jovanova, Slavice Vučkovići, Dragana Klaića. Aleksandar Milosavljević pisao je o sudbinama nagrađivanih tekstova na domaćim i stranim scenama, Ognjenka Milićević o Pozorju mladih, Blaž Lukan o slovenačkim nagrađenim predstavama. Ostali tekstovi bave se nagrađivanim rediteljima (Vida Ognjenović o svojim režijama na Festivalu, Nikita Milivojević o svojim sećanjima i počecima), glumcima (Gordana Đurđević Dimić, Danilo Bata Stojković, Svetozar Cvetković, Rade Šerbedžija), dramskim piscima (Biljana Srbljanović, različitim putevima kojima Pozorje može da se kreće (tekstovi Ivana Medenice, Miroslava Mikija Radonjića).

Druga i uspešna saradnja dva časopisa usledila je godinu dana kasnije, 2006. godine povodom 200



godina od rođenja i 150 godina od smrti Jovana Sterije Popovića. Uredništvo (Ksenija Radulović, Ivan Medenica, Darinka Nikolić i Aleksandar Milosavljević) odlučilo je da o Steriji, ovaj put, pišu intelektualci iz nepozorišnih oblasti – pravnici, istoričari, prozni pisci, likovni umetnici, teoretičari književnosti, filmski umetnici, feministkinje... U uvodniku kažu: „Pošto smatramo da su, decenijama unazad, teatrologija i pozorišna kritika već u dobroj meri apsolvirale njegov teatarski opus, želeli smo da ovoga puta opus ove značajne ličnosti sagledamo iz drugačijeg ugla.“ Njihova namera bila je da Sterija ne ostane *zarobljen* u pozorišnoj tradiciji već da se prikaže onakav kakav jeste – važna figura celokupne srpske kulture. „Scena“ je, kao i uvek, dala potpunu slobodu autorima da

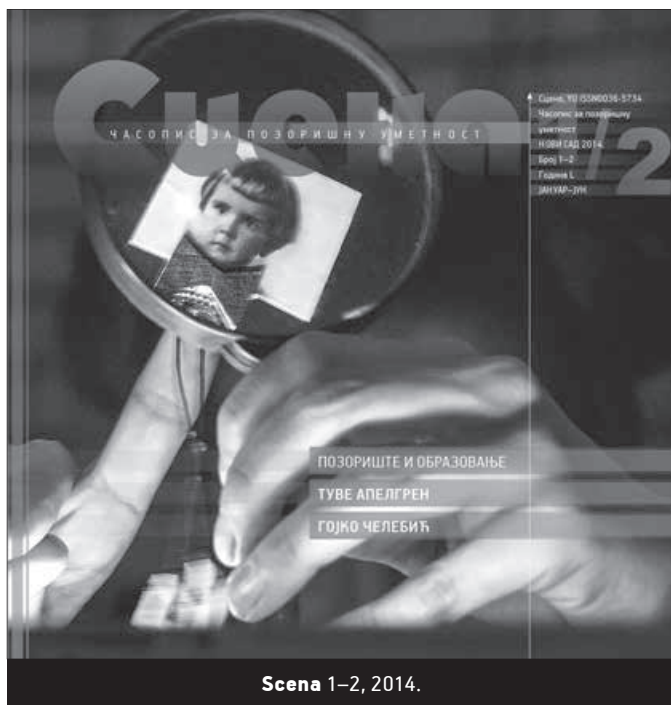
izaberu metodološki pristup, formu i stil teksta. Prisutno je nekoliko tematskih celina koje se mogu iščitati iz Sterijinog dramskog opusa: nacionalizam, patriotizam i šovinizam, tretman prema ženi i potreba žene da se emancipuje, provincijska uskogrudost i druge. Rezultat su bili, za scenske umetnike, neslućeni osvrti na Sterijin život i rad koji je mogao da nastane otvorenosti uredništva. „Scena“ i „Teatron“ više nisu imali zajedničkih brojeva, ali verujem da bi ponovni zajednički rad doneo plodonosne rezultate.

Svakako je vredan pomena, pažnje i ponovnog čitanja i broj iz 2007. godine posvećen Ljubiši Ristiću (pun naziv temata *Ljubiša Ristić – deleted from memory?*) koji je praktično jedino monografsko izdanje posvećeno njemu gde su različiti autori govorili o reditelju. Ova „Scena“ će nesporno biti ključna građa za buduća sagledavanja i pisanja o njegovim predstavama i pristupu radu, a preporučujem je i mladim rediteljima kao korisno štivo i inspiraciju.

LJUDI SU DRAMSKA VRSTA I ZATO TREBA DA UČE O DRAMI

Lutkarsko pozorište i pozorište za decu i mlade često prati predznak manje važnog u odnosu na večernju scenu. „Scena“ je tokom decenija pravila nekoliko iskoraka u cilju ispravljanja ove nepravde te su čitavi brojevi posvećivani ovoj vrsti teatra. Prvi broj o lutkarstvu bio je 1984. godine i pokazao je težnju da jugoslovenski lutkari dobiju svoje glasilo. Dva osnovna motiva za ovako koncipiranu „Scenu“, dovoljno uslovljena jedan drugim, determinisala su priloge u ovome broju. Prvi motiv je bio da se omogući jugoslovenskim lutkarskim stvaraocima teorijsko znanje o najvažnijim pitanjima lutkarske umetnosti i kulture, a drugi je bio podsticaj umetnika na više estetske domete.

Svaka „Scena“ od 2014. do danas ima rubriku Pozorište i obrazovanje (urednica Marina Milivojević Mađarev) koja sistematično i bez prekida objavljuje



Scena 1-2, 2014.

tekstove o dramskom obrazovanju. „Uskratiti dramu deci znači uskratiti im njihovo pravo stečeno po rođenju. Kada bi bilo jasno šta drama jeste i od kakvog je značaja za obrazovanje, ovako nešto bilo bi nezamislivo“, piše Edvard Bond i to je bio dovoljni zamajac i podstrek da ova tema od temata jednog broja pre 11 godina postane stalna rubrika. „Ovaj temat ne predstavlja samo jednu ideju kako treba urediti odnos pozorišta i obrazovanja. Zamišljen je kao dinamični dijalog umetnika, pedagoga i naučnika koji dugi niz godina posvećeno rade na jačanju i razvijanju odnosa pozorišta i obrazovanja. Cilj ovog temata je da ukaže na značajne mogućnosti koje se otvaraju pozorištu ako

napravi korak ka savremenom obrazovanju. Hoćemo li napraviti taj korak ili ćemo se i dalje vajkati zbog zanemarivanja kulture, porasta nasilja u školama i problematičnog kulturnog modela koji kao korov džiglja u srpskom društvu? Jednom rečju, uviđamo li vezu između pozorišta i obrazovanja?“, uvodi nas Mađarev u svet Pozorišta i obrazovanja u „Sceni“.

Koliko je misija ovog teksta bila da istakne i ukaže na važne brojeve „Scene“, toliko je moje istraživanje i čitanje arhive „Scene“ bilo značajno za moje učenje o pozorištu. Nakon sedenja, zapisivanja, iščitavanja starijih brojeva, predložila bih Uredništvu da, ukoliko prostor to u budućnosti bude dozvoljavao, određene tekstovi ponovo štampaju ili objave na sajtu Sterijinog pozorja kako bi čitaocima bili dostupniji. Arhiva „Scene“ je neverovatna riznica znanja i o mnogim temama koje se danas pokreću u pozorišnoj javnosti (npr. svrsishodnost kritike, savremeni teatar, kriza dramskog teksta, učestala pojava dramatizacija...) već je pisano i ne bi bilo zgoreg vratiti se tim tekstovima i ranijim iskustvima. Ako se vratimo na analogiju Jovana Ćirilova o penjaču na Himalaje, čini se da, ne čitajući prethodnike, iznova i iznova svaka nova generacija kreće na osvajanje iste planine.

U uvodniku „Scene“ koja je slavila 25 godina postojanja stoji zapisano da je uredništvo imalo jednu želju da „Scena“ redovno izlazi. Bili su svesni da je želja skromna, ali obavezujuća, optimistična i jedina vredna tradicije. Završavaju s poklicem: „Scena“ je sa pozorištem i to „što više uz njega, što više za njega.“ Ostavljam njihove reči za kraj i kao podsetnik, opomenu i želju za sadašnjost i budućnost našeg časopisa.

Piše > Dejan Penčić-Poljanski¹⁾

Iz arhive „Scene“

Jesu li kritičari Don Kihoti?

(Ima li uopšte svrhe baviti se kritičarskim poslom?)

Pod istim naslovom (podnaslov sam dodao kasnije), mada se radijski tekstovi obično ne naslovljavaju, komentarisao sam jedan od retkih skupova posvećenih pozorišnoj kritici.

Citiram ga u celini:

DRUGI PROGRAM RADIO-BEOGRADA
SEDAM UMETNOSTI
26. jun 1984.
JESU LI KRITIČARI DON KIHOTI?

Kakva nam je, kakva bi mogla i kakva bi trebalo da bude pozorišna kritika, posebno u „Politici“ i drugim izdanjima ove kuće, ali i kakvo je uopšte informisanje čitalaca o pozorišnom životu, pokušali su da odgovore pozvani. Odazvali su se u pretežnom

broju oni o kojima se piše. Ipak, izostalo je očekivano suđenje kritici i kritičarima. Očekivano, jer gotovo da nema razgovora s pozorišnim stvaraocem koji na večito pitanje šta mislite o kritici – ne odgovori biranim ili manje biranim rečima – sve najgore.

Naizgled dogodilo se čudo. Uz nimalo laskave ocene na račun pozorišnih kritičara, potkrepljene i aktuelnim primerima koji bi trebalo da ilustruju, možda stvarno ilustruju, pretencioznost i neukost (standardne zamerke koje se upućuju kritici i kritičarima od kada je sveta, veka i teatra), izrečena je i ocena nad kojom bi se valjalo zamisliti: „Kritičari su poslednji Don Kihoti estetike. Jedino se još oni bave predstavom kao umetničkim činom. Stvaraoci te iste predstave bave se svim drugim umesto, i pre nego estetikom, svojim poslom.“ Nije ova konstatacija kompliment pozorišnoj kritici. Ne bi bila kompliment ni bez usputnih nimalo bezazlenih zamerki. Posao kritičara jeste da analizuje i procenjuje, kako i koliko zna, domete i estetske

1) Tekst je objavljen 1989. godine u šestom broju časopisa „Scena“.

vednosti pozorišnog rezultata – predstave. Ostalo ga ne zanima. Niti treba da ga zanima. Nema u tome ničeg donkihotskog.

Istina, kada se to što je normalno dovede u vezu s onim što prethodi nastajanju pozorišne predstave, što je omogućava: sa finansijskim i samoupravnim mehanizmima koji su katkad ozbiljna kočnica umetničkim rezultatima; kada se zna da umetnički rezultat često, mnogi veruju po pravilu, nastaje uprkos tim mehanizmima; i tome doda da se u ovo uprkos iz dana u dan ulaže sve više napora, a da ni serija dobrih (i dobroocenjenih) predstava nema nikakvog uticaja na buduće uslove za rad, kao što ni serija neuspelih predstava apsolutno ništa ne menja, onda, čini se, postaje zaista malo važno da li su recenzije pozitivne ili negativne, stručne ili nestručne, objektivne ili navijačke, impresionističke ili argumentovane... Samo, sve ovo ipak ne dokazuje tezu o kritičarima kao Don Kihotima.

Bar ne kao poslednjima i jedinama. Srećom. Ne samo da bih izbegao cinični zaključak o „optimizmu kao nedostatku informacija“ (sličnu ocenu stanja u

jugoslovenskom teatru izrekla je nedavno i Tribina Sterijinog pozorja posvećena temi „Novi stvaralački odnosi u nastajanju pozorišne predstave“), ipak podsećam, mada na to nikog ne treba stvarno podsećati, da je tokom svog dugog trajanja drevna umetnost teatra vrlo retko nastajala zahvaljujući pogodnostima i lagodnostima što su joj se nudile. U prirodi je umetnosti i umetnika, ako su zaista umetnici, da budu pomalo Don Kihoti. Ne da se Don Kihota u sebi odriču. I to za račun nekog drugog o kome, uzgred, nimalo lepo ne misle. Naravno, ni od koga se ne može zahtevati da bude Don Kihot! Ali zar se od nekog uopšte može zahtevati da bude umetnik! Konačno, ne pokazuju li sama beogradska pozorišta da se, uprkos svemu, i te kako bave svojim poslom. Po opštoj oceni, pa i oceni beogradske pozorišne kritike, danas je, kao retko kad ranije, zavidan broj pravih, vrednih predstava na pozorišnom repertoaru glavnog grada. Toliko o Don Kihotima. O pozorišnoj kritici: kakva je, kakva bi mogla i trebalo da bude, možda, neki drugi put.

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





TEORIJA

scena

Piše > Marija Kovačević

Socijalni i egzistencijalni revolt: Heda Gabler i Vojcek u režijama Tomasa Ostermajera (2)

2.1 GEORG BIHNER

Ugovoru povodom dodele Bihnerove nagrade 1968. godine, historičar Golo Man je rekao: „Bihner je bio suviše bogate duše, suviše osjetljiv, suviše podrugljiv i pun znanja, suviše pesimističan, neurotičan, suviše ispunjen radošću prema životu, ljubavlju prema prirodi, brdima i šumama, suviše sklon metafizici, a da bi odgovarao liku profesionalnog revolucionara na duge staze. Revolucionar koji u tome vidi svoj poziv ni u izgnanstvu ne odustaje, on plete svoje planove i zavere neprestano, decenijama. Bihner ne. Ono što je on bio, i što bi bez sumnje ostao i da je dugo živio, samo je: buntovnik.“¹⁾

Iz biografije koja sledi može se uvideti verodostojnost ovog portreta, te ćemo se u velikoj meri oslanjati na Bihnerova pisma, koja su sama po sebi svedočanstvo njegovog revolucionarnog duha i nepokolebljive posvećenosti društvenoj i egzistencijalnoj pobuni.

Rođen je u jesen 1813. u Godelau, malom selu u blizini Darmštata, tada glavnog grada Velikog vojvodstva Hesens-Darmštata. Bilo je to u vreme izuzetno burnog perioda za Nemačku. Nakon Napoleonovog poraza i Bečkog kongresa, Nemačka je organizovana u savez koji se sastojao od trideset osam država koje su trpele uticaje Austrije i Pruske. Nacionalna svest se beše probudila, a njenim jačanjem javlja se i potreba za ujedinjenjem. Istovremeno je industrijska revolucija uzimala maha i značajno uticala na sve veće klasno raslojavanje. Socijalna pobuna bivala je sve izvesnija.

Rastao je u intelektualnom okruženju svoje porodice. Prva učiteljica mu je bila majka Karolina, ćerka istaknutog advokata iz imućne buržoaske porodice. Naučila ga je da čita i piše, a upoznala ga je i sa novom romantičarskom književnošću, a prvenstveno sa omiljenim joj Šilerom. Uticaj njenih talenata očigledan je iz činjenice da su četvoro od šestoro njene dece, od kojih je najstariji bio Georg, bili uspešni pisci, a dvoje, Ludvig i Luiza, su postali slavni za svog života. Ludvigova studija *Sila i materija* doživela je široku popularnost i bila prevedena na više

1) Preuzeto iz predgovora Drinke Gojković, *Georg Bihner: celokupna dela*, Sremski Karlovci 1989, str. 25.

jezika, a Luiza je pisala uticajne radove i romane koji su se bavili ženskim pravima i bila aktivna u ranom pokretu za prava žena. Brojne epizode iz života svog brata Georga prikazala je u svom romanu *Pesnik*.²⁾

Tokom gimnazijskog školovanja Georg je pokazao energično interesovanje za prirodne nauke, ali i za filozofiju. U javnom govoru koji je održao u odbranu protivnika Julija Cezara problematizuje pitanje samoubistva i brani pravo pojedinca da odlučuje o dužini svog života.³⁾

Bihner krajem 1831. odlazi u Strazbur na studije medicine i tamo živi naredne dve godine u kući udovca Johana Jakoba Jeglea i njegove ćerke Mine. Iako tri godine starija, Mina se zaljubila u njega i par je ubrzo bio tajno veren. Nikad se nije udavala.⁴⁾ U Strazburu se Bihner zainteresovao za politiku: nijedan drugi grad u Evropi u to vreme nije bio tako radikalan i buran, a Medicinski fakultet bio je mesto posebno snažne političke aktivnosti i agitacije.⁵⁾ Možda ovo samo po sebi ne bi radikalizovalo Bihnera, ali se 3. aprila 1833. zbilo događaj koji kao da je kristalizovao njegovu misao. Grupa studenata iz Frankfurta i šaćica poljskih nacionalista pokušale su da upadnu u stražarnicu u Frankfurtu. Ovaj puč se, kako se ispostavilo, završio neuspešno, ali je u Bihneru izazvao vatrenu reakciju.⁶⁾ Već 5. aprila pisao je svojoj porodici:

„... Moje je mišljenje: ako u naše vreme išta može pomoći, to je *sila*. (...) Mladim ljudima se prebacuje što se koriste silom. Ali zar kod nas ne vlada večito stanje nasilja? Rođeni smo i odrasli u tamnici pa više ne primjećujemo da čučimo u rupi, okovanih ruku i nogu i začepljenih usta. Šta vi zovete zakonitim

2) Hilton, Julian, *Georg Buchner*, 1982, THE MACMILLAN PRESS LTD, str. 6.

3) *Ibid.*

4) *Ibid.*, str. 7.

5) *Ibid.*

6) *Ibid.*, str. 8.

stanjem? Zakon koji veliku masu podanika jedne države pretvara u stoku koja kuluči da bi zadovoljila neprirodne potrebe beznačajne i pokvarene manjine? Ali taj zakon, koji podupiru gruba vojna sila i glupa prepredenost njegovih zastupnika, taj zakon je večito, grubo nasilje nad pravom i zdravim razumom, i ja ću se reću i delom boriti protiv njega gde god budem mogao.“⁷⁾

Bihnerov bes nije bio bez razloga. Pre velikih evropskih ratova krajem 18. i početkom 19. veka, ono što danas poznajemo kao Nemačku, bila je čudna i razuđena grupacija suverenih državnica, otprilike njih šest stotina, pod imenom Sveto rimsko carstvo. Mnoge od njih i dalje su bile organizovane po srednjovekovnom modelu, što je značilo, na primer, da je seljaštvo bilo tretirano kao privatna svojina svojih vladara. Kada su Napoleonove vojske počistile Evropu, ova raspadajuća organizacija je potpuno propala, a na njenoj teritoriji Napoleon je ostavio samo trideset osam država, prekrajajući granice tako da napravi administrativne jedinice kojima je lakše upravljati. Napoleonovim kodeksom promenjene su mnoge pravne prakse, nametnula se liberalnija francuska kultura i, što je još važnije, tračak demokratije, koliko god da je Napoleonov sopstveni imperijalistički stil potiskivao demokratske tendencije. Iznenada je zasluga, a ne rođenje, postala put do uspeha, a ta je činjenica imala presudnu ulogu u karijeri Bihnerovog oca.⁸⁾

Uprkos Napoleonovom porazu, trideset osam vladara zadržalo je novostvorene granice zbog sopstvenog interesa, kao i veći deo Kodeksa. Izgubljen je jedino demokratski prizvuk, a umesto njega izrastao je, snažnije nego ikada, novi oblik imperijalističkog feudalizma koji je imao većinu mana, a malo vrlina Napoleonove administracije.

7) Drinka Gojković, *Georg Bihner: celokupna dela*, priredila, prevela i predgovor napisala Drinka Gojković, Zajednica Sremski Karlovci, Sremski Karlovci 1989, str. 245.

8) Hilton, *op. cit.*, str. 8.

Privilegije vladajuće klase vratile su se u još većim razmerama. Ovaj proces refeudalizacije odvijao se u Nemačkoj postepeno, posredovanjem austrijskog kancelara, princa Meterniha. Meternih je uveo 'sistem' za kontrolu i iskorenjivanje političke opozicije: tajnu policiju, cenzuru štampe i agente provokatore. Represija je, počevši od novoosnovanih progresivnih nacionalističkih studentskih grupa, uklonila i poslednje ostatke slobodnog izražavanja zabranivši *Udruženje nezavisnih izdavača* i *Mlade Nemce*. Većina srednjih slojeva iz kojih je mogla da nastane opozicija potpuno je utihnula. Tipičan među njima bio je Bihnerov otac, Ernst, koji je svoje oduševljenje Napoleonom preneo na svog velikog vojvodu i za to bio dobro nagrađen. Sasvim razumljivo, sinovljevo pismo ga je zabrinulo i pokušao je da ga odvrati od opasnih voda radikalizma. Međutim, nakon dve godine u Strazburu, Bihner je prema statutu Hesenskog univerziteta morao da završi studije na matičnom univerzitetu, i vratio se u Gisen, upravo u mesto odakle je planiran Frankfurtski puč⁹⁾.

Stigavši u Gisen, u jesen 1833, Bihner se razboleo. Rastanak od Mine, učmalost Gisena u odnosu na Strazbur i hladnoća koju je osećao prema novim kolegama doveli su do psihosomatske bolesti koja nije bila neuobičajena među piscima (Gete je imao sličan problem), te je olakšanje našao u čitanju radikalnih tekstova i politici.¹⁰⁾ Rekao je Mini tog marta:

„(...) Proučavao sam istoriju Revolucije. Osećao sam se kao smožden užasnim fatalizmom istorije. U ljudskoj prirodi nalazim strašnu istovetnost, u ljudskim odnosima neumitnu silu datu svima i nikome. Pojedinač – samo pena na talasima, veličina – puki slučaj, vladavina genija – lutkarska igra, smešno hrvanje s gvozdenim zakonom, spoznati ga ono je najviše, savladati ga – nemoguće.“¹¹⁾

9) Hilton, *op. cit.*, str. 9, 10.

10) *Ibid.*, str. 10.

11) Gojković, *op. cit.*, str. 250.

Ovaj odlomak, kao i dalji razvoj ovakvih ideja u budućim Buhnerovim delima, pokazuje izrazitu srodnost sa razmišljanjem mladog Karla Marksa, kao što su mnogi isticali.¹²⁾ Ali za razliku od Marksa, Bihner nije izgubio veru u pojedinca kao nosioca borbe za društvene promene, dajući mu onu važnost koju je Marks pridavao klasi.

Bihnerovo interesovanje za politiku ubrzo ga je uvelo u krug oko radikalnog pastora iz Gisena, Ludviga Vajdiga, koji je, iako protivnik nasilja, unapred znao za Frankfurtski puč i bio je pod prismotrom. Vajdig je verovao da Božja volja odlučuje i korake i vreme za reforme sa čime se Bihner, slobodni mislilac, nije slagao, tvrdeći da ljudi treba da pomognu sami sebi i da ne treba da usmere svoje misli na nebo, već na zemlju. Stoga je osnovao gisenski ogranak *Društva za ljudska prava*, tajnu organizaciju sa kojom se prvi put susreo u Strazburu, a koja je bila posvećena borbi za zajedničko vlasništvo. Za razliku od strazburških akademaca, Bihnerovo *Društvo* je u svoje redove rado primalo radikalne šegrte i radnike, a iz sudskih spisa je poznato da su aktivnosti *Društva* uzimali za ozbiljno i njegovi članovi i predstavnici vlasti.¹³⁾

Rezultat ove političke aktivnosti bio je *Hesenski glasnik*, sastavljen početkom 1834. uz pomoć statističkih podataka koje je prikupio Vajdig. Stilski, glasnik je kompromis između Bihnerovih radikalnih poziva na akciju i Vajdigovih umerenijih i hrišćanskih argumenata za jednakost i bratstvo.¹⁴⁾ To je propagandni tekst namenjen seljacima u Hesenu sa ciljem da ih ohrabri i podstakne na pobunu protiv socijalnih i ekonomskih nepravdi. Tekst sadrži statističke podatke i konkretne primere o dažbinama koji jasno govore o materijalnoj bedi velike većine stanovništva Hesena u poređenju sa bogatstvom

12) Hilton, *op. cit.*, str. 10.

13) *Ibid.*, str. 11, 12.

14) *Ibid.*, str. 12.

Denise Kn G.

Colait Bua

am

it

 α

George
Buchner

5

Balza

Aleksis Muston: **Georg Böhner**, (1881-1944)

Aleksis Muston: **Georg Bihner**, (1833/34), skica

elitnog stanovništva. *Hesenskim glasnikom* Bihner poziva na političke promene i socijalnu revoluciju, apostrofirajući ekonomsku nejednakost kao izvor svih drugih društvenih diskriminacija. Glasnik je bio distribuiran tajno zbog rizika od represije, ali neuspešno – nije postigao svoju političku namenu, a izazvao je i postepeno hapšenje velikog broja članova *Društva*. Prvi je bio uhapšen Bihnerov najbliži prijatelj, Karl Minigerod, sin tadašnjeg najvišeg zvaničnika hesenskog ministarstva pravde, koji je imao nesreću da poseduje kopije pamfleta u trenutku kada ga je policija uhvatila. Za Bihnera se znalo da je na neki način umešan, ali je iz nekog razloga islednik zadržao detalje za sebe. Dok je bio na putu za Ofenbah da upozori ostale članove, Bihnerove sobe su pretresene. Nije uhapšen, ali se suočava sa ozbiljnim posledicama svog političkog aktivizma. Vraća se u porodičnu kuću u Darmštat da bi bio pod strogim nadzorom svog oca. Pod roditeljskom prismotrom, u nekoj vrsti kućnog pritvora već od jeseni 1834, Bihner je planirao oslobađanje prijatelja iz tamnice i kupovinu štamparske prese kako bi nastavio s objavljivanjem propagandnih letaka. Ni jedno ni drugo mu nije pošlo za rukom¹⁵⁾.

Za istragu slučaja bio je zadužen istražni sudija Georgi, koga je Bihner prvi put sreo u Gisenau. Georgi je uspeo da slomi volju Minigeroda i Gustava Klema koji su preminuli pod mučenjem u zatočeništvu, a kasnije je i Vajdiga doveo do samoubistva.¹⁶⁾ U ovom periodu razočarenja i straha za budućnost, Bihner piše svoje prvo dramsko delo, *Dantonovu smrt*.

Iako nema konačnog objašnjenja kreativnog naleta koji je započeo *Dantonovom smrću*, četiri faktora su se spojila u Bihnerovom umu na prelazu iz 1834. u 1835: strah od hapšenja i mučenja, naklonost prema Žoržu Dantonu, heroju Francuske revolucije, potreba za novcem za bekstvo iz Darmštata i iznenadno lično

iskustvo *fatalizma istorije* u liku Georgija i svog oca, koji je zapravo postao njegov tamničar.¹⁷⁾ Iza svega ovoga krilo se čisto razočarenje zbog neuspeha *Glasnika*. Bihner se verovatno i prilično naivno nadao da će njegov pamflet pokrenuti mase na ustanak, poput Dantonovog govorništa. Nije bilo potrebe da se stidi pamfleta, ali Heseni 1834. nije bio Pariz 1789. godine.¹⁸⁾

U pismu koje je poslao Karlu Guckovu¹⁹⁾ sa gotovim rukopisom *Dantonove smrti* stoji: „(...) Ako bi Vas možda ton ovog pisma začudio, pomislite da mi lakše pada da u prnjama prosim, nego da u fraku predajem pismeno s molbom, a gotovo još lakše da s pištoljem u rukama viknem *la bourse ou la vie!* Nego da drhtavim usnama šapućem: Bog Vam platio!“²⁰⁾

Guckov je priredio književno veče povodom rukopisa i predao izdavaču Zaurlanderu²¹⁾, koji je pristao da ga objavi, ali uz korekcije jer bi prvobitna verzija značila sigurno zatvaranje njegove štamparije. To bi oduzelo mnogo vremena, a Bihner je već nekoliko puta bio pozivan na saslušanje u vezi sa zaverom, te on ilegalno, bez pasoša, prelazi u Francusku. Za njim biva raspisana poternica.

Pismo porodici otkriva kako ga je odluka o bekstvu uznemirila: „(...) Samo su me najurgentniji razlozi mogli prisiliti da na ovaj način napustim otadžbinu i roditeljsku kuću... Mogao sam se predati našoj političkoj inkviziciji; nisam imao razloga da se bojim rezultata istrage, ali sve razloge da se bojim istrage same. (...) Da sam ostao, to vreme bih morao

17) *Ibid*, str. 13.

18) *Ibid*.

19) Karl Guckov – književnik i kritičar, jedan od glavnih predstavnika opozicionog književnog pokreta „Mlada Nemačka“

20) Gojković, *op. cit*, str. 256.

21) Johan David Zaurlander – liberalni izdavač u Frankfurtu, jedan od retkih koji su se za vreme Meternihove restauracije usudili da objavljuju spise nemačke književne opozicije; bio je Guckovljev izdavač i izdavač njegovih dnevnih novina *Feniks* koji je imao programski značaj za književnu opoziciju. (Preuzeto iz Gojković, *op. cit*, str. 294.)

15) Gojković, *op. cit.*, str. 24.

16) Hilton, *op. cit.*, str 13.

odседeti u nekoj tamnici u Fridbergu; kad bi me pustili, bio bih telesno i duševno uništen. To mi je tako jasno stajalo pred očima, bio sam u to toliko siguran da sam odabrao veliko zlo dobrovoljnog izgnanstva. Sada su mi ruke i glava slobodni. (...) Sad sve leži u mojim rukama. S najvećom revnošću posvetiću se studijama medicinsko-filozofskih nauka; na tom polju još je dovoljno prostora da se pruži nešto valjano, a naše vreme upravo je stvoreno da takvu stvar prizna. (...) Veliko je olakšanje osloboditi se stalnog potajnog straha od hapšenja i drugih progona, koji me je u Darmštatu neprestano mučio. (...)“²²⁾

Čini se da Bihner nije iskren kada piše da nema razloga da se plaši ishoda istrage, jer je on bio glavni pokretač cele akcije. Ali, strah od hapšenja i dubok osećaj da je izdao svog prijatelja pratili su ga do smrti, a poslednje grozničave fantazije bile su mu pune takvih misli.

Dantonova smrt je uz mnoge korekcije ipak objavljena sredinom 1835., ali ni uz Guckovu blistavu kritiku, koji je već znao da je Bihner izuzetan pisac, nije imala veliki uspeh u javnosti.

U Strazburu su njegova dva glavna talenta dostigla veoma produktivan simbiotski odnos, dramsko pisanje je dobilo objektivnu preciznost medicinskog istraživanja, a medicinsko istraživanje je dobilo društvenu posvećenost i energiju drame.²³⁾

Rezultati su bili spektakularni: u periodu od marta 1835. do oktobra 1836. godine, napisao je *Lenca*, prvi nacrt *Vojceka*, oba sa snažnom medicinskom komponentom, i *Leonsa* i *Lenu*. Istovremeno je nastavio studije medicine i zoologije i doktorirao sa tezom *O nervnom sistemu mrena*. Postao je docent Univerziteta u Cirihiu i održao inauguraciono predavanje *O nervima lobanje*. U međuvremenu je pisao filozofske eseje i

22) Gojković, *op. cit.*, str. 256.

23) Hilton, *op. cit.*, str. 16.

preveo dve drame Viktora Igoa.²⁴⁾ Ubrzo nakon što se nastanio u Cirihiu dobio je vesti koje su ga navele da veruje da je Minigerode mrtav. Njegova reakcija, kako pokazuje njegovo pismo, bila je teška ozlojeđenost: „Miniregode je mrtav, pišu mi, što znači da je tri godine bio na smrt mučen. Tri godine! Krvavi Francuzi ubijali su čoveka za svega nekoliko sati – presuda, i odmah zatim giljotina! Ali, tri godine! Kako je humana naša vlada, ne može da podnese krv. I tako, unutra sedi još oko četrdeset ljudi i to nije nikakva anarhija, nego poredak i pravo, i gospoda se uzrujaju kad pomisle na anarhičnu Švajcarsku!“²⁵⁾

Iskustvo u Cirihiu pojačalo je Bihnerov bes i razočarenje – tamo je uvideo kako je moguće da postoji oblik vlasti kojim može da se reši problem gladi celog naroda i kako je moguće obezbediti adekvatnu socijalnu pomoć za celokupnu populaciju, a u njegovom Hesenu se na tome ništa ne radi.²⁶⁾ U pismu porodici 20. novembra 1836. iz Ciriha on piše: „Ovde ulicama ne marširaju vojnici, činovnici-pripravnici i trule državne slugе, i čovek ne reskira da padne pod točkove neke plemićke kočije; umesto toga, na sve strane zdrav, snažan narod i, za malo novca, jednostavna, dobra republikanska vlada koja se održava porezom od imovine, jednom vrstom poreza koju bi kod nas izneli na glas kao vrhunac anarhije“.²⁷⁾

Aktivistički, intelektualni, naučni i kreativni nalet zaustavljen je te zime kada se zarazio virusom tifusa. Još u to vreme tifus je vrlo retko bio fatalan za mladog i zdravog čoveka. Ali ne i za Bihnere. U nedelju, 17. februara 1837. godine Georg Bihner umire u svom domu u Cirihiu ne napunivši ni dvadeset četiri godine života.

24) *Ibid.*

25) Gojković, *op. cit.*, str. 265.

26) Hilton, *op. cit.*, str. 18.

27) Gojković, *op. cit.*, str. 265.

S obzirom da smo uspjeli da dokažemo našu hipotezu da Georg Bihner, uprkos generacijskom jazu sa predstavnicima modernih dramatičara koji u svom radu artikulišu pobunu, poseduje osnovne karakteristike dramskog umetnika revolta koje navodi Brustajn, u predstojećem delu rada bavićemo se njegovom dramom *Vojcek* i težićemo da dokažemo hipotezu da se u toj drami pronalaze elementi socijalnog i egzistencijalnog revolta.

2.1.1 VOJCEK

Trećeg juna 1821. godine, na pragu svoje kuće u Lajpcigu, ubijena je četrdesetšestogodišnja udovica Kristijana Vust. Iz ljubomore ju je sa sedam uboda u vrat usmrtio njen ljubavnik, vlasuljar i vojnik, Johan Kristijan Vojcek, star četrdeset jednu godinu. Neposredno nakon izvršenog zločina Vojcek je uhapšen. Njegovo ponašanje „nije bilo sasvim normalno“, te je sud zatražio od sudskog medicinskog savetnika, Dr Klarusa, da pregleda zatvorenika i da utvrdi njegovo psihičko stanje. Dr Klarus se složio sa tvrdnjom da ovaj čovek pokazuje neobično ponašanje, ali ga je pripisao njegovom lošem načinu života i odbacio mogućnost ograničene krivice usled mentalne nestabilnosti. Kazna za ovaj zločin bila je javno pogubljenje koje biva odgođeno zbog toga što je sud dobio još jednu izjavu kojom se tvrdi da Vojcek jeste psihički poremećen. Nakon toga, Dr Klarus daje još jedno saopštenje nakon čega Johan Kristijan Vojcek ipak biva javno pogubljen 27. avgusta 1824. u Lajpcigu.²⁸⁾

Slučaj ovog zločina bio je objavljen i u stručnom medicinskom časopisu, čiji je saradnik i pretplatnik bio Bihnerov otac. Uzimajući u obzir ovo, kao i činjenicu da je sam zločin privukao veliku pažnju javnosti, a pogotovo stručne javnosti, ne bi bila velika greška pretpostaviti da je i Bihnerova zainteresovanost bila

duboko pobuđena, tim pre što se verovatno u porodici Bihner o ovom slučaju raspravljalo. Pitanje mentalnog zdravlja bilo je u to vreme tabu tema. Psihičke bolesti još uvek su naširoko bile tumačene kao „demonaska posla“, a javnost i sudstvo nisu bili spremni da ih uvažavaju za olakšavajuću okolnost.

Smatra se da Bihner, koristeći dostupnu dokumentarnu građu za ovaj slučaj i zločina i kazne, počinje da radi na rukopisima *Vojceka* između proleća i zime 1836. godine. Preminuo je ne dovršivši ovo delo, a za sobom je ostavio četiri verzije rukopisa, od kojih su svi fragmentarnog karaktera. Međutim, ne isključuje se potpuno mogućnost da je finalna verzija drame napisana, ali da je izgubljena, kao što je bila sudbina Bihnerovog dnevnika. Raspored scena, kao i pitanje kraja, ostaje nerazjašnjeno.

Kroz istoriju, veliki broj autora pokušao je da sastavi *Vojceka* tako da predstavlja smisaonu celinu koja bi ujedno bila prilagođena i za izvođenje na pozorišnog sceni. Prva verzija *Vojceka* koja je izvedena na sceni bila je adaptacija nemačkog pisca i urednika Karla Emila Francosa koji je objavio delimično završenu verziju drame 1879. pod nazivom *Wozzeck*. Njegova verzija nije bila dosledna originalnim rukopisima; intervenisao je na originalnom tekstu popunjavajući postojeće praznine kako bi je dramaturški ujednačio, a time je znatno narušio autentičnost drame. Uprkos tome, njegova verzija doprinela je da *Vojcek* postane poznat široj pozorišnoj publici. Verner Leman je 1967. godine objavio verziju *Vojceka* sa mnogo više pažnje prema originalnim Bihnerovim rukopisima; rekonstruisana je u najvećoj mogućoj meri verodostojno, bez dodatnih kreativnih intervencija. Ova verzija se i danas smatra najadekvatnijom, te ćemo se u analizi elemenata socijalnog i egzistencijalnog revolta u ovom dramskom delu pozivati na nju.

No, pre nego što se upustimo u dubinsku analizu revolta koji se pronalazi u ovom delu, važno je da napomenemo da drama *Vojcek* predstavlja iskorak u

28) Hilton, *op. cit.*, str. 113.

dramskoj književnosti na više nivoa. Pre svega, ona je jedan od prvih primera fragmentarne dramaturgije. Umesto linearnog narativa, sastoji se od kratkih, intenzivnih i nepovezanih scena koje zajedno kreiraju mozaik psiholoških i socijalnih aspekata Vojcekovog života. Fokler Kloc ovakvu formu dramskog dela naziva „otvorenom formom“; to je forma drame u kojoj je „jedinstvo drame razbijeno.“²⁹⁾ Ovakva epizodna struktura omogućava fleksibilnost u interpretaciji i izvođenju ove drame, a scene, kao i njihov sadržaj, nude neograničene mogućnosti kombinovanja.

Pored fragmentarnosti, Vojcek „nesumnjivo predstavlja prvi lik proletera na pozorišnoj sceni“³⁰⁾. Dominantni dramski likovi, karakteristični za ovaj period, uglavnom su bili iz visokih društvenih slojeva, aristokrate ili barem bogati trgovci. To su bili romantičarski heroji, koji su se borili za uzvišene ideale časti i ljubavi, potpuno izolovani od stvarnih društvenih problema. Čak i kada su dramska dela uključivala prisustvo likova nižih socijalnih slojeva, oni su bili

29) Kloc, Folker, *Zatvorena i otvorena forma u drami*, Lapis, Beograd, 1995, str. 82.

30) Divinjo, *op. cit.*, str. 574.

prikazivani kao jednodimenzionalne komične figure. Nasuprot tome, Vojcek, glavni lik istoimenog dela, predstavlja izmrcvarenog čoveka sa društvene margine koji se suočava sa siromaštvom, eksploatacijom i mentalnom bolešću. On ni po čemu nije heroj; on je ponižen, ubog i usamljen antiheroj. Bihner je ovakvim postupkom postavio temelje za prikazivanje socijalno marginalizovanih likova na pozorišnoj sceni i utabao je put realistima, naturalistima i kasnijim modernističkim autorima.

Ova drama je pored specifičnosti vezanih za formu i likove, karakteristična i po svojoj dokumentarnoj građi. Bihner je jedan od prvih autora koji koristi autentična dokumenta kao inspiraciju za svoj rad. Vojcek nije njegovo jedino delo inspirisano stvarnim događajem, prethodile su mu novela *Lenc* i drama *Dantonova smrt*. Inspiracija koju Bihner crpi iz realnih i konkretnih događaja u društvu jedinstvena je za to vreme. Drinka Gojković navodi da se Bihner koristi dokumentarnom građom iz „sasvim jednostavnog razloga: da bi književnost približio životu“.³¹⁾

31) Gojković, *op. cit.*, str. 12.

Piše > Svetislav Jovanov

Let po dubokom oranju

Junak, sudbina i sukob u klasičnoj komediji (4)

Matrixa radnje klasične evropske komedije, koja se može definisati kao sukob (istorijski uslovljenog) tipa komičkog junaka i aktuelnog vida komičkog univerzalnog poretka (sudbine) pokazuje tokom razdoblja baroka i romantizma simptome značajnih žanrovskih promena. Bitnu osobinu ovih promena predstavlja dalja relativizacija obaju pomenutih činilaca komičkog sukoba posredstvom tipoloških preobražaja, a njihovi reprezentativni primeri se mogu naći u dramskim opusima Hajnriha fon Klajsta i Karla Goldonija.

Razbijeni krčag: Alazonski preobražaj

Radnja komedije Hajnriha fon Klajsta *Razbijeni krčag* (*Der zerbrochene Krug*, 1808) zasniva se na urnebesnom i efektnom sudskom procesu, kojega mnogi tumači smatraju i za jednu vrstu komičke inverzije tragične priče o (Sofoklovom) Edipu. Povod za zaplet, koji se zbiva pre početka komada u miljeu idiličnog, priprostog i zabačenog gradića Hujzuma, i koji u svojoj tužbi izlaže gospa Marta Rul, je sledeći: ona tuži Ruprehta, verenika svoje ćerke Eve, da joj je razbio dragoceni krčag tokom noćnog upada u Evinu sobu, a kojom prilikom je drugi udvarač, sa

kojim je Eva zatečena, uprkos Ruprehtovim bubocima, umakao neprepoznat pod okriljem mraka. Budući da je anonimni udvarač sam postariji seoski sudija Adam – koji je tražio od Eve „seksualne usluge“ ucenjujući je izmišljenom opasnošću Ruprehtove mobilizacije u prekomorske ratove – proces se odvija u znaku trostruke junakove težnje. Adam, prvo, mora da vodi istragu tako što će nekako ubediti Evu da ne otkrije njegovu ulogu u incidentu; drugo, da krivicu za lomljenje krčaga pripiše Ruprehtu; najzad, da sakrije svoje nakaradno vođenje procesa (kao i pravničko neznanje iz kojeg ono proističe), pred sudskim savetnikom Valterom, koji je upravo prispeo iz Utrehta u inspekciju. Naravno, logika identifikacije dokaza, delovanje saučesnika ljubavničkog para Eva-Rupreht, kao i nedoslednost i nesposobnost samog Adama, dovode postepeno i neumitno do kraha svih triju junakovih težnji.

Sudeći po Adamovim osobinama i situaciji u kojoj ga zatičemo, na početku radnje se susrećemo sa podtipom „alazonske“ funkcije, strogim ocem (*senex iratus*), koji se već u Molijerovim komedijama javlja kao antagonist, ili središnji lik „komedije karaktera“. Na opštem planu radnje, on nastoji da sakrije sopstvenu



krivicu pomoću različitih vidova tehnike odlaganja: pokušaja da čašćavanjem odvрати Valtera od prisustva suđenju, zbunjivanjem svedoka, i slično. Međutim, već se u ranim fazama zapleta pokazuje da tipološka pozicija Klajstovog „strogog oca“ nije nimalo čvrsto definisana, kao što svedoči njegovo pravdanje rane na glavi (zadobijene u noćnom bekstvu iz Evine sobe) pred pisarem Lihtom:

„**ADAM**

Kad ravnotežu izgubih, pa kao
Davljenik stadoh grabit oko sebe,
Ščepah čakšire, te koje sam sinoć

Mokre obesio o motku od peći,
Zgrabim ih znate, i mislim, budala,
Da se pridržim za njih, ali pojas
Otkide se; pa pojas, ja i one,
Zajedno, glavačke, te raspalih
Čelenkom o peć...”

Ovakvo fantastično-apsurdno preterivanje nesumnjivo pre pripada arsenalu drugog najpoznatijeg alazonskog tipa, „hvalisavog vojnika“ (*miles gloriosus*), ali kod Klajsta je to u ovom slučaju samo prva faza tipološkog preobražaja. Nakon što nijansira ponašanje „strogog starca“ naznakama mana

neurednosti i proždrljivosti (sudska registratura mu služi prvenstveno kao ostava za hranu) kao nižim manifestacijama Erosa, Adam nas – u za njega kriznom trenutku uoči Ruprehtovog svedočenja – suočava sa još vidljivijim funkcijskim iskorakom. Njegovo prekorevanje prisutnih, prividno usmereno na smirivanje i zaštitu Eve, predstavlja smesu prikrivene instrukcije i zloslutno-lakrdijaške pretnje samoj devojci:

„ADAM

Kada devojka malo sebi dođe,

Kada se mirno seti šta je bilo,

– Ja kažem b i l o, i šta, ako ona

Ne rekne kako treba, biti može...”

Iskazana dvosmislenost ukazuje, u stvari, na pojavu tipološki krajnje hibridnog iskaza – kombinacije lukavstva koje odlikuje *slugu-intriganta*, dakle podtip „eirona“ i zaigrane lakomislenosti, jedne od bitnih odlika *lakrdijaša (bomolochos)* – treće glavne tipološke funkcije, prema Nortropu Fraju. Za konačno prelaženje Adama na poziciju lakrdijaša presudna su dva elementa. Na prvi, probuđene sumnje savetnika Valtera u prirodu sudijinih rana, Adam odgovara antologijski iracionalnom zdravicom:

„ADAM

Jedan je Gospod; dva je haos crni;

A tri je svet. Tričaše samo vrede.”

Što se tiče drugog – momenta kada se svedočenje susetke Brigitte o nejednakom tragu do Adamove kuće (rana zadobijena na nozi u noćnom bekstvu) spaja sa pronalaskom sudijine vlasulje – Klajstov antagonist na njega reaguje apsurdnom napomenom o kostimiranju đavola. Iz ovako urnebesno koncipiranog raspleta proizilazi i neka vrsta otvorenog kraja: dok Eva dobija Valterovo uveravanje da je Ruprehtova mobilizacija bila samo sudijina obmana, Adamu, umesto izvesne kazne, sledi neodređeno vreme ispaštanja, koje

simbolizuje i izveštaj o njegovom završnom „bekstvu po zimskom oranju.“

Tipološki preobražaj Adamovog lika duž ose „strogi starac – hvalisavi vojnik – lukavi rob – lakrdijaš“ nisu za Klajsta same sebi cilj, već strategija koja omogućava da se, kao jedinstvena varijanta principa (komičkog) subjekta uoblič i *Eros kao totalitet čulnog*: Adam je proždrljivac, neznalica, razvratnik, lažov – ali uza sve to i vrsta *zabavljača*. Težnji koja pokreće komičkog (anti)junaka, Klajst, međutim ne suprotstavlja, kako formalni aspekt raspleta možda sugerise, univerzalni poredak u vidu Zakona – pa čak ni Reda. Tri momenta govore u prilog tome: nedefinisano Adamove kazne, Martina rešenost da potraži na višem sudu pravdu za svoj razbijeni krčag (uprkos njegovoj obelodanjenosti beznačajnosti) i, najzad, priroda Valterovog uveravanja Eve. Naime, nakon što svedočimo kako savetnik, nakon tvrdnje da je spis o mobilizaciji Adamov falsifikat, svoj stav potkrepljuje izjavom

„Časti mi!

I za dokaz toga: ja ću otkupiti

Ruprehta ako bi bilo to što kažeš!”

Stičemo utisak, kako napominje Ketrin Pal, „da savetnik Valter takođe obmanjuje Evu – naime, da ne postoji viša sudska instanca kojoj se možemo obratiti ako naiđemo na teškoće sa nižom“¹⁾. Drugim rečima, svaka mana, opsesija ili ludost, bilo da je reč o „omaški bezdanog neznanja“²⁾, ili o zlonamernoj manipulaciji, predstavlja krajnje relativizovan prestup u odnosu na takođe krajnje relativizovanu *komičku sudbinu kao (sudsku?) Formu*. Svet je, po Klajstu, zbrka koja se može samo do izvesne mere razmrsiti, ali nikada potpuno otkloniti.

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

2) Erih Šmit, prema: Boško Petrović, „Pogovor“, u: Hajnrih fon Klajst, *Razbijeni krčag, (vesela igra)*, Matica srpska, Novi Sad 1951, 150.



FESTIVALI

scena

70. Sterijino pozorje

Gde smo pošli i dokle smo stigli?

Kritičari: Divna Stojanov, Andrej Čanji,
Bora Matić i Aleksandar Milosavljević,
razgovaraju o 70. Sterijinom pozorju

ALEKSANDAR MILOSAVLJEVIĆ: Kada govorimo o predstavama, pa tako i festivalima, možemo poći od pitanja da li predstava ili festival ukazuje na vreme i prostor u kojem se nalazimo. Ne mislim samo na društveni kontekst, već i pozorišni: da li kroz režiju predstave, ili u ovom slučaju režiju festivala – a to je selekcija – vidimo stav selektorke prema prostoru u kojem funkcioniše pozorište? Da li prepoznamo različite tendencije u pozorištu? Rečju, da li prepoznamo stav selekcije prema teatru i svetu? Nisam prepoznao ovakvu vrstu stava. Ni prošlogodišnji festival takođe nije imao jasnu fizionomiju, ali je imao tri ili četiri dobre predstave, pa je zato bilo manje primetno i važno da li prepoznamo stavove selekcije. Ove godine nije bilo te tri ili četiri dobre predstave.

BORISAV MATIĆ: Ja mislim da Sterijino pozorje svakako označava trenutak u u kom se nalazimo. A pre nego što govorimo o samom konceptu selekcije, rekao bih da ono označava i stanje pozorišne scene,

konkretno poziciju domaćeg dramskog teksta. I ove godine vidimo da je nastavljen niz u kom ima veoma malo predstava zasnovanih na novom domaćem tekstu. Čini mi se da je ove godine, u celokupnoj domaćoj produkciji, bilo možda petnaestak novih tekstova, a od toga su samo dva ušla u selekciju. To nas dovodi u nezgodnu situaciju za celo pozorište, ali i za domaće autore, jer su samo dve predstave bile u konkurenciji za nagradu za novi domaći tekst.

Srećom, obe te predstave – *Jezik kopačke*, po tekstu Ivana Ergića i Filipa Grujića iz ZKM-a, i *Izuzeti* po tekstu Đorđa Petrovića iz Narodnog pozorišta Sombor – bile su dve najbolje predstave ovogodišnjeg Sterijinog pozorja. *Jezik kopačke*, inteligentan i promišljen tekst, zaslužio je dobio Sterijinu nagradu za dramski tekst. Ali u svakom slučaju, ova situacija predstavlja krizu savremenog domaćeg teksta koja traje već godinama.

AM: Možemo da razgovaramo i o širem kontekstu. Da li govorimo o krizi savremenog domaćeg dramskog



teksta ili govorimo o tome da taj tekst nije adekvatno prisutan u repertoarima naših pozorišta?

BM: Ja mislim da nije „ili-ili“, nego su oba faktora prisutna. Sa jedne strane imamo manju produkciju novog teksta – za razliku od neke prethodne generacije spisateljica kao što su Maja Pelević, Tanja Šljivar, Biljana Srbljanović, Milena Marković – danas retko koji dramski pisac ima kontinuitet. Tijana Grumić je možda jedna od retkih koja ima kakav-takav kontinuitet, dok je kod većine ostalih taj kontinuitet klimav, blago rečeno.

Sve je to povezano sa uslovima u kojima radimo: dramski pisci moraju da se bave mnogim drugim delatnostima da bi uopšte preživeli. Pozorišta

i institucije generalno malo ulažu u savremeni dramski tekst i njegov razvoj. Nemamo rezidencije, nemamo radionice, imamo tek dva konkursa za novi tekst – jedan od njih je upravo konkurs Sterijinog pozorja.

Ja zato ne krivim toliko dramske pisce, već sistem u kom radimo. Ali krivim pozorišta koja više biraju klasike ili dramatizacije proze, umesto da postavljaju nove tekstove. Razumem da je za njih rizik insceniranje novog, naročito mladog dramskog pisca, ali bez rizika nema napretka domaćeg pozorišta. Na šta će ličiti pozorišna realnost kroz nekoliko decenija ako pozorišta iz svog konformizma sada prestanu sa produkcijom novog teksta?

DIVNA STOJANOV: Dodala bih da ne možemo očekivati da se stvori novi dramski autor/autorka, ako ne postoje prilike za rad. Mogućnost za rad i to relativno neprekidan, uslov je za kontinuitet što je presudno za formiranje dramskog pisca/spisateljice.

ANDREJ ČANJI: Što se tiče ove selekcije, meni se čini da je ona odgovarala Sterijinom pozorju kao festivalu domaćeg spisateljstva kao i da je prepoznala određene tendencije u našem, ili bolje našim, regionalnim, pozorištima. Imali smo prilike da vidimo ravnopravnu zastupljenost i afirmaciju različitih tekstualnih predložaka: dva dramska klasika – *Sveti Georgije ubiva aždahu* Dušana Kovačevića i *Narodni poslanik* Branislava Nušića; tri dramatizacije romana – *Beogradska trilogija* Gorana Markovića, *Iskupljenje* Branimira Šćepanovića i *Niko nije zaboravljen i ničega se ne sećamo* Mirjane Drljević; te dva savremena dramska teksta – *Izuzeti* Đorđa Petrovića i *Jezik kopačke* Filipa Grujića i Ivana Ergića; kao i dva autorska rediteljska projekta gde tekst nastaje u procesu rada sa glumcima, kao što su *Naličje* Borisa Liješevića i *Srpskoj omladini*, *Dimitrije Tucović* Zlatka Pakovića.

Čini mi se da je u tom plasmanu četiri vrste tekstualnih osnova, Ana Tasić napravila promišljen izbor jer se uviđa formalna i tematska zaokruženost. Kao moguću tematsku potku prepoznala je prožimanje faktualnog i fikcionalnog, istorije i priče što je ona naslovlila *Stvaranje istorije/Menjanje budućnosti*. Kroz te dve perspektive možemo prepoznati koncept selekcije.

AM: Ali ne misliš da je to prilično formalno?

AČ: To jeste formalno, ali ne vidim da to nužno mora biti loše. Jer mi smo sada u nezavidnoj poziciji da spekuliramo kako je bilo prilike da se ostavi autorski pečat nad selekcijom i poduzme nekakav hrabri iskorak u pravljenju jednogodišnjeg pozorišnog preseka. Mi u takvoj prilici nismo bili. Birati za Sterijino pozorje je u tom smislu privilegovana delatnost, jer se sagledavaju sve produkcije koje su ostvarene na osnovi domaćeg pisanja u periodu jednog selekcionog ciklusa.

AM: Pre početka festivala ne komentarišem selekciju jer nisam video sve predstave, no posle festivala imam kompletnu ili barem bolju sliku. Sigurno je Ana Tasić gledala više predstava od mene, ali već na osnovu makar malo šireg uzorka koji imam, mislim da su na Pozorju ove godine nedostajale neke predstave koje su se mogle uklopiti u ovu, nazovimo je, formalnu celovitost koju si ti s pravom primetio. Ali nisu. Između ostalog referišem na predstavu koju je Jug Đorđević radio sa Tijanom Grumić u Vranju. Tema je 1948, kao i kod Gorana, ali mislim da je ona po svim svojim umetničkim kvalitetima nepravedno zaobiđena u ovoj selekciji.

BM: Moram da istaknem jednu stvar, i to ne samo za ovu godinu nego i za prethodne, kada je, recimo, Milivoje Mladenović bio selektor. Veliki je problem što je nezavisna scena kontinuirano isključena iz selekcije Koliko znam, ne postoje nikakvi formalni kriterijumi koji to propisuju. I ranijih godina bilo je izuzetno kvalitetnih predstava sa nezavisne scene koje nisu ušle u selekciju. Ove godine to je slučaj sa predstavom *Sve dobre barbice* u Hartefaktovoj produkciji – dramatizacija romana Katarine Mitrović, koju je režirao Đorđe Nešović. Razumem da bi u organizacionom smislu dovođenje jedne takve predstave, koja se igra pred 50 ljudi, bilo komplikovano, jer je ovo veliki festival na koji dolaze stotine ljudi. Ali kada je ta predstava bolja od većine u selekciji, mislim da razlozi za njeno uključivanje moraju da nadjačaju organizacione poteškoće. Vreme je da se posle više godina kvalitetne predstave sa nezavisne scene uključe u glavni program Sterijinog pozorja.

DS: Nezavisna scena je bila prisutna na Pozorju 2020. i 2021. godine, za vreme selekcije Svetislava Jovanova, kada je postojao of program *Druga scena*. Tada smo imali priliku da gledamo predstavu *Kao da kraj nije ni sasvim blizu* Maje Pelević u režiji Nikole Zavišića koja se igrala tokom celog trajanja festivala, čini mi se nekoliko puta dnevno jer je svakoj izvedbi



Iz predstave **Jezik kopačke**, foto: Ana Ilić

moglo da prisustvuje svega petoro ljudi. Navodim ovaj primer kao dokaz da je Festival ranije prevazilazio pomenute organizacione prepreke. To što je predstava rađena za malobrojnu publiku ne znači da ne zasluhuje širu vidljivost. Ovom prilikom bih pozvala buduće selektore da razmisle o vraćanju selekcije *Druga scena* na kojoj bi svoje mesto našle predstave i autorski projekti koji poseduju drugačiji pristup pozorišnom izrazu, kako na planu predstavljanja, tako i na planu artikulacije značenja.

Vraćam se na pitanje od kog smo krenuli – da li ovogodišnja selekcija Sterijinog pozorja prati savremeni društveni trenutak? Mislim da je

pokušano da se taj trenutak isprati, ali po mom mišljenju to je urađeno nespretno. Stiče se utisak da su određene predstave u selekciji ne zbog svog kvaliteta ili estetike, već zbog teme koja se bave aktuelnim problemima. Stvarnost se menja brže nego što pozorište može da odgovori. Već sada, sa malim vremenskim otklonom, stvari izgledaju drugačije nego u trenutku kada je festival trajao, a kamoli kada su selektovane predstave. Zato mislim da nije bilo nužno po svaku cenu pratiti društveni trenutak jer su predstave tako upale u bavljenje dnevnim politikom. Pozorište se svakako društvom bavi na posredan način. Najviše se ta nespretnosti o kojoj govorim



Iz predstave **Izuzeti**, foto: Ana Ilić

vidi u predstavi Zlatka Pakovića *Srpskoj omladini*, Dimitre Tucaković koja je pokušala da uhvati društvenu stvarnost, ali na nasilan i nefunkcionalan način. Što se tiče tematskog okvira Pozorja, slažem se sa Andrejem – moglo je da se uči određeno jezgro i da se selekcija posmatra kao presek onoga što se na sceni dešava. Žao mi je što određene predstave, nastale po domaćem tekstu u institucionalnim pozorištima, nisu ušle u selekciju. Na primer, *Neki važan čovek* Željka Hubača. Važno je da se čuje domaći tekst, a ovde se to žrtvovalo u korist predstava koje su se bavile aktuelnim i političkim pitanjima, a slabijeg su kvaliteta.

AM: Zaoštriću ono što je Bora rekao – možemo li uopšte očekivati da nam bilo koji festival, a posebno Sterijino pozorje, pruži kompletnu sliku domaćeg pozorišta ako izbacimo nezavisnu scenu i unutrašnjost? Time dobijamo samo povlađivanje onome što je „mejnstrim produkcija“. Jer, šta nam znači festival ako prikazuje ulepšanu sliku domaćeg teatra.

AČ: Moj je utisak da na tom planu vlada jedna vrsta konvencionalnosti gde se kao relevantan materijal za značajan festival prepoznaju samo velike pozorišne produkcije i zastupljeni autori. Kada sam govorio

o konceptu na umu sam pre svega imao kriterijum zastupljenosti različitih vrsta tekstualnih predložaka i tematsko jedinstvo. Ukoliko kao relevantan uvedemo i kriterijum tipa produkcije, a to smatram korisnim, čak nužnim, apsolutno sam saglasan da je ovo – kao i mnoga izdanja Pozorja unazad – zakazalo. Jedan ogroman segment pozorišne produkcije koja kod nas postoji zaista je isključen.

To je usud velikog pozorišnog festivala. Neopravdano očekivanje je da na njemu treba da se vidi samo pozamašni producentski zahvat, a sledstveno tome skromnije nezavisne i kamerne produkcije nisu poželjne. Jer značajan producentski ulog nije nužno garant dobrog estetskog rezultata (što nikako ne znači da treba romantizovati skromne uslove rada ili im *a priori* pridavati ocenu visokog umetničkog dometa). Mi možemo da uporedimo predstavu kao što je *Sveti Georgije ubiva aždahu* sa *Sve dobre barbike* u produkciji Hartefakta. Bilo bi vrlo zanimljivo videti da se na jednom festivalu kao što je Sterijino pozorje suoče dve takve predstave. To je ne samo legitiman, već i koristan komparativni potencijal koji se može ostvariti.

AM: Sećam se selekcije Boška Milina. Ona je bila radikalna jer je beskompromisno afirmisao savremenu domaću dramu. Hoćete savremeni tekst? Evo vam ga! Svesno je pozvao i slabije predstave da bi podržao tu intenciju Pozorja koje se u tom trenutku prelomilo i akcenat stavilo na domaću dramu. Ta selekcija nije bila dobra, ali sam razumeo šta je selektor hteo da nam kaže. U poređenju sa selekcijama na poslednja dva, tri Pozorja, Boškov izbor je barem bio jasan.

BM: Pa evo, ja mislim da dolazimo do korena problema ovog festivala i odluke kojom je Sterijino pozorje sebi pucalo u noge, a to je upravo ta 2017. godina, kada je koncepcija Sterijinog pozorja vraćena na festival domaćeg teksta, sa festivala domaćeg pozorišta.

AČ: S tim da treba dodati jednu fusnotu. Domaći tekst u Jugoslaviji i domaći tekst u Srbiji, podrazumeva

sasvim drugačiji korpus „domaćeg teksta“ na osnovu kog se mogu birati predstave.

AM: Znam, ali domaći tekst je u smislu ove vrste konteksta problematičan još od 90-ih godina.

AČ: Znam, ali hoću da kažem da je pre 90-ih taj korpus bio mnogo veći, pa je koncept zasnovan na domaćem dramskom tekstu imao više smisla. A uzorak je sa raspadom te federacije smanjen koliko samo puta...? Meni je zato koncept koji je uveo Ivan Medenica imao mnogo više smisla jer je postojao dvostruki kriterijum: afirmacija i domaćeg teksta, ali i njeno poređenje sa celokupnom pozorišnom produkcijom u zemlji.

DS: Razumem plemenitost ideje da se samo domaće drame nađu na Festivalu. Cilj je, verujem, bio da se podstakne produkcija, da se utiče na direktore drama i uprave pozorišta da se postavlja domaći tekst. Reditelji imaju motivaciju da postave domaću dramu kako bi došli na najznačajniji nacionalni festival. Međutim, to se nije ipak desilo.

BM: To se apsolutno nije desilo. Dok je Pozorje bilo festival domaćeg pozorišta, koliko ja znam, postojalo je pravilo da moraju da učestvuju bar tri predstave zasnovane na novom tekstu. Mi sada, sa konceptom festivala domaćeg teksta, često imamo situaciju, poput ove godine, da samo dve predstave zasnovane na novom tekstu učestvuju. Dakle, ako je vraćanje na koncepciju festivala nacionalnog testa bio jedan eksperiment kojim bi se podstakla produkcija predstava zasnovanih na domaćim tekstu, to nije uspešlo. Mislim da je Sterijino pozorje već sebe dosta ograničilo tim konceptom i da prosto nema luksuz da sebe ograničava i na druge načine, recimo isključivanjem nezavisne scene. Što se tiče pozorišta iz manjih gradova, ne mogu da komentarišem, jer od dela predstava iz te kategorije koje sam pogledao, ne vidim adekvatne za selekciju, ali ima mnogo predstava koje nisam pogledao.

Međutim, moram da istaknem da je sasvim neočekivano taj koncept festivala domaće drame proizveo jednu pozitivnu nuspojavu – Sterijino pozorje je ponovo, koliko god to kontradiktorno zvučalo, jugoslovenski festival. Ovo je već druga godina zaredom da predstave iz inostranstva dobijaju nagradu za najbolji tekst. Prošle godine je to bio *Kišni dan u Gurliču* iz Slovenije, a ove godine *Jezik kopačke* iz Hrvatske. To zapravo pokazuje da se naša nacionalna kultura ne nalazi ni u kakvom vakuumu, već da je ona neraskidiva od ostalih kultura koje se nalaze u postjugoslovenskoj regiji. I, naravno, da to i dalje jeste festival srpskog teksta, ali on svakako svedoči o tome koliko smo zapravo mi isprepletani i koliko zavisimo od međusobne saradnje.

AČ: Sada bih stvar dodatno zakomlikovao i uključio još jedan korpus predstava. S pravom smo izdvojili skrajnutost nezavisne scene kao i predstave iz unutrašnjosti. Neophodno je naglasiti da su predstave za decu i mlade, koje su u prethodnoj deceniji, koliko ja pratim pozorište, zaista dosegle izvanredne umetničke visine. Povrh svega, mnoge od tih predstava nisu prijemčive isključivo mladoj publici. Rekao bih da je njihova skrajnutost takođe posledica jedne prećutne konvencionalnosti, odnosno predrasude da je pozorište za decu i mlade inferiorno u odnosu na ono koje se pravi za odraslu publiku.

Uveo bih sada drugi par rukava. U selekciji smo gledali devet predstava iz jednog specifičnog korpusa kakav smo opisali. Od toga izdvajam dve kao zaista dobre: *Jezik i kopačke* i *Izuzeti*. Slažem se sa Borom da smo videli dosta loših rediteljskih ostvarenja. Moje retoričko pitanje glasi: ako se proširi taj bazen iz kog zahvatamo produkcije, da li nam to garantuje da ćemo gledati zaista dobre predstave na Sterijinom pozorju? Evo otimam za trenutak Sašinu ulogu moderatora te sad još proširujem priču i postavljam neretoričko pitanje od milion dolara: zbog čega imamo jednu inflaciju prosečnih ili loših predstava na našim scenama?

AM: Odmah ti mogu odgovoriti zašto kod nas ima toliko loših predstava, i tu koristim iskustvo producenta: prosto zato što predstave u našem pozorištu nastaju na fabričkoj traci. Zato što reditelji nemaju na dispoziciji glumce u onom kapacitetu koji je neophodan da se napravi normalna predstava. I to je ovde tako već duže od deset godina. Postoji, takođe, nepisano pravilo da se predstave za decu ne prijavljuju za selekciju, a ima takvih predstave koje su zaslužile i po tekstu, glumi i režiji, scenografiji... da dođu na Pozorje.

Na pravilu da Pozorje mora da ima najmanje tri praiizvedbe domaćeg savremenog teksta insistirao je tadašnji predsednik Umetničkog saveta Pozorja, Dejan Mijač. Bio sam mu oponent tvrdeći da toliko inscenacija domaće savremene drame naprosto ovde nema, pa i ako se dogode, problem je koliko njih je uistinu dobro za Pozorje. Selektor Pozorja ima, međutim, mogućnost da pozove i ne baš dobru predstavu ako je svestan da je tekst dobar.

Takvom selektorskom potezu neće zameriti ni žiri, ako je iole normalan, već će razumeti da je dobio priliku da nagradi tekst. Selektor čak može da pozove nedovoljno valjanu predstavu i pozove je zbog dobre glume.

BM: Ja bih se vratio na ovo što ste, Saša, pomenuli, da se kod nas radi kao na pokretnoj traci i iskoristio bih priliku da proguram svoju marksističku agendu, to jest analizu. Ja bih rekao da ono što se nama danas dešava na kulturnoj sceni, je otuđenje od rada, kakvo je Marks opisivao. Taj proces možemo da primetimo kod pisaca, glumaca, reditelja i svih ostalih koji učestvuju u produkciji TV serija, koja je jedna mašina sa jedinim ciljem profita, budući da veliki broj produkcijskih kuća uopšte ne želi da napravi nešto kvalitetno. I onda, naravno, pisci i glumci rade na tim TV serijama, jer mogu da zarade za život, iako su svesni da tu neće ostvariti svoje umetničke potencijale. Oni takođe postaju manje dostupni za rad u pozorištu, jer je tu manja zarada, te se predstave rade sa sve kraćim



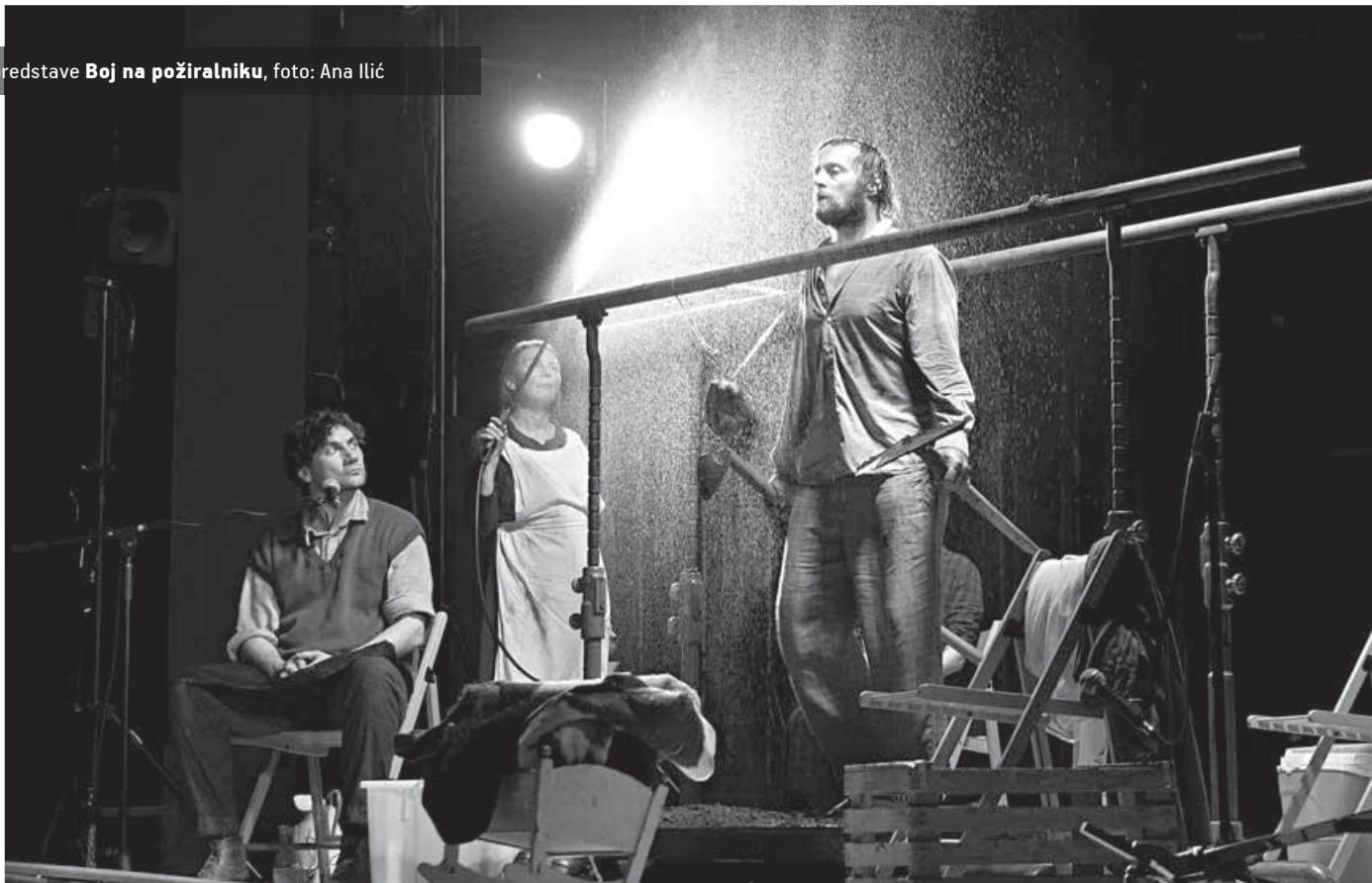
rokovima i uz komplikovane rasporede usled zauzeća glumaca.

Ako nas ovaj društveni trenutak – mislim na trenutnu studenstku i građansku pobunu – na išta poziva, onda je to na sistemsko promišljanje društva, pa samim tim kulturu ne smemo da sagledavamo kao vakuum, već da je posmatramo kroz širu ekonomsku prizmu i da jasno kažemo da bez dobrih uslova u kulturi ne može biti kvalitetnog pozorišta. Mi moramo da se borimo za bolje uslove u kulturi, kao i generalno za bolje ekonomske i životne uslove.

AM: Dobro je što se to pomenulo, samo što mislim da nas nezavisna scena uglavnom uči kako je moguće

praviti predstave koje naizgled nisu kompromis s uslovima, mada sigurno jesu u izvesnoj meri, ali su inventivne, umetnički relevantne.

DS: Na ovogodišnjem Pozorju smo imali tribinu o ekonomskim uslovima rada u kulturi, pozorištu i umetnosti generalno, gde smo mogli da čujemo od dramskih pisaca različitih generacija kako je drmaski tekst neadekvatno plaćen. Ako mladi, odnosno neafirmisan autor dobije honorar od hiljadu evra (i to najčešće bude bruto iznos, odnosno doprinose ne plaća pozorište) postavlja se logično pitanje kako i od čega će taj autor da živi i da li ima privilegiju da nekoliko meseci piše i radi na svom tekstu. Jasno je da na te uslove ne mogu svi da pristanu, te se okreću

Iz predstave **Boj na požiralniku**, foto: Ana Ilić

pisanju serija, marketingu... Uslovi rada koji ne mogu da obezbede egzistenciju su takođe povezani za nedostatkom domaćeg teksta.

BM: Apsolutno. Mi već dugi niz godina živimo posledice neoliberalne politike prema kulturi, prema kojoj se kultura kao pretežno neprofitni sektor zanemaruje, a ove godine se sprovodi naglo pogoršanje stanja u kulturi usled represije koju vlast vrši nad gotovo celom kulturnom scenom, jer se ispostavila kao „previše“ kritička i naklonjena studentskoj i građanskoj borbi. Veliko je pitanje kako će se u narednom periodu odvijati pozorišna produkcija i festivali, uz ovakvu

pljačku javnih budžeta, odnosno preusmeravanje sredstava namenjenih kulturi na prapagandno-ratne projekte vladajuće stranke, Ekspo i slične projekte.

Ali bih se sada još malo osvrnuo na predstave jer želim da dodam da je zaista podvig u ovakvim uslovima napraviti predstave koje smo gledali na Sterijinom pozorju, imajući na umu da je većina umetnika radila predstave sa ciljem da se kritički odnosi prema realnosti.

Neke predstave su zaista uspele u tome, poput *Jezika kopačke* i *Izuzetih*, druge predstave i nisu toliko. Recimo, pomenuli smo *Srpskoj omladini*, *Dimitrije*

Tucović, jedan vrlo nespretni pamflet. Ja ne bih imao ništa protiv da je to dobar pamflet, dobro agitprop pozorište koje nam je, zapravo, potrebno u ovom trenutku, ali predstava Zlatka Pakovića je daleko od toga.

Druge predstave, poput *Naličja* Borisa Liješevića, takođe su društveno angažovane, ali zalaze u defetizam, gotovo cinizam. Onda imamo *Narodnog poslanika*...

AM: Izvini, pa i Lorenci.

BM: Da, *Boj na požirniku* koji nije u takmičarskoj selekciji, već u međunarodnoj selekciji „Krugovi“, ali je nesumnjivo defetistički jer je veran svom naturalističkom književnom predlošku koji sudbinu zamenjuje socijalnim determinizmom. Konkretno, poruka te predstave je – ako si rođen u siromaštvu, odrasteš, živećeš i mučićeš se u siromaštvu, te ćeš naposljetku i umreti u siromaštvu. Iz ovog mog šturog opisa se može primetiti da je predstava, pored toga što je defetistička, i vrlo „uzbudljiva“, budući da obrta nema ni na vidiku.

Ovakva vrsta pozorišta je, filozofski gledano, sušta suprotnost buntu u Srbiji koji ne pristaje na represivnu realnost, ma koliko mnogi pokušavali da nas ubede da njoj nema alternative.

Da pomenem još i *Narodnog poslanika* Egon Savina, jednu kliše predstavu koja se zasniva na ubeđenju da je Nušić večito ogledalo srpskog društva, te onda, valjda, reditelj smatra da nema potrebe da interpretira tekst, van toga što će ga štrihovati, jer će Nušićeva genijalnost prozoriti sama po sebi.

AM: Kao direktor pozorišta bio bih zadovoljan da imam na repertoaru Egonovog *Narodnog poslanika*, kao repertoarsku predstavu za publiku.

DS: Naravno. Vraćam se na ono o čemu sam već govorila. Predstava ne mora nužno da govori o aktuelnim dešavanjima da bi bila relevantna u sadašnjosti. Odmah ću navesti i primer. Predstava *1981*. Tomija Janežića, jedna od najboljih predstava protekle sezone, ne govori direktno o političkoj ili

društvenoj krizi, ali pruža publici Novog Sada ono što joj je najviše potrebno u trenutku kada se u gradu dogodila užasna tragedija gde je život izgubilo 16 ljudi i 1 osoba je teško povređena. Predstava govori o zajednici, budi osećaj zajedništva, leči od kolektivne traume. Pozorje, zbog svojih propozicija, izgubilo je možda i najbolju predstavu sezone, ali već smo pričali o tome. Želim da kažem da predstava ne mora da bude politički angažovana da bi bila relevantna.

AM: Imali smo ove godine, čini mi se, tri predstave nastale na osnovu dramatizacija romana. I to nisu tri izolovana slučaja. Imamo danas mnogo predstava koje nastaju na osnovu grupnog čitanja romana ili na osnovu dramatizacija. Kako to tumačite? Da li ljudi koji se bave inscenacijom, govorimo sada ne samo o rediteljima, ali prvenstveno o rediteljima, osećaju da je roman veći prostor slobode? Govorimo o estetici, govorimo o rediteljskim poetikama. Drama obavezuje.

BM: Sigurno da romani i njihove dramatizacije daju veću slobodu reditelju. S druge strane, u repertoarskom pogledu, dramatizacije poznatih romana predstavljaju sigurnu kartu pred publikom, te nema rizika od potencijalnog neuspeha postavke novog teksta. Pozorišta se iz istog razloga često odlučuju i za klasike. Naravno, to ne znači da umetnici ne vide kvalitete u romanima za koje su se odlučili da dramatizuju, ali igranje na sigurnu kartu pred publikom igra veliku ulogu u repertoarskoj politici.

AČ: Mogu da ponudim nekoliko mogućih odgovora. Prvo, primećujem sve prisutniju tendenciju u savremenom pozorištu da se mimetički oblik teatra sve više zamenjuje dijegezom, odnosno da se umesto dijaloga među likovima sve više uočava pripovedanje pojava koje se ne može u potpunosti svesti na lik u klasičnoj definiciji. Zatim, svedočimo da se unutar savremene drame sve više uočavaju pripovedne forme (što je paradoks koji bi trebalo posebno istražiti).

Drugo, u tu tendenciju ka dijegezi, ka priči, uklapa se i povećan broj dramatizacija romana koje u velikoj meri zadržavaju odlike proze. Ovde bih se pozvao na klasifikaciju Svetozara Rapajića koja kaže da se veliki romani mogu dramatizovati na tri načina. Jedan je pokušaj da se što veći deo romana prenese na scenu. Drugi je da se selektuju određene scene i likovi kako bi se napravila jedna vrsta dramskog ekvivalenta prozne priče. I treće, kada se pod inspiracijom romaneskne građe stvara jedan autonomni, autentični autorski dramski poduhvat. Sve tri dramatizacije koje smo videli na Pozorju bile su realizovane unutar okvira prvog modusa, gde se uočava nastojanje prenosa celokupne građe romana na scenu.

To možemo tumačiti na različite načine. S jedne strane detektujemo potrebu umetnika da pričaju zanimljive priče, koje se eto nalaze i u romanima. Dodao bih da se tu potencijalno razvija i zasićenje postdramskim formama koje su već neko vreme dosta zastupljene kod nas. S druge strane, oslanjanje na velike priče može da signalizira i izbegavanje kreativnog rizika, istinsko upuštanje u smislenu i autentičnu interpretaciju romana, u jednu kreativnu dramatizaciju, uzimanje nekih segmenata i aspekata romana za stvaranje originalne umetničke vizije. Kandidujem sve ovo kao moguća objašnjenja, te i putokaze za neka buduća teatrološka interesovanja.

DS: Mislim da je proces dramatizacije potpuno legitiman čin, važnije pitanje je, naravno, šta se dramatizuje. Nisam sigurna da razumem razloge za sve tri predstave koje su rađene po dramatizacijama, zašto su se baš sad radile i baš na osnovu tih romana. Ne mislim ni da su sve tri predstave uspešne dramatizacije. Konkretno, izvedbeni tekst *Niko nije zaboravljen i ničega se ne sećamo* nije uspeo da prenese saspens i gradaciju uzbuđenja koji roman ima.

AM: Vraćam se na temu naracije u pozorištu. Taj prostor slobode se ne tiče samo adaptatora nego

i reditelja, a neverovatan prostor slobode otvara se i glumcima. To je, čini mi se, izazov za senzibilitet glumca i način na koji će on unutar sebe da diferencira različite pozicije iz kojih ima scenski govor i akciju. Ali ja sam fasciniran tim prostorom slobode koji se otvara u pozorišnom smislu.

AČ: Mislim da je taj prostor slobode o kom govoriš velika vrednost, ali u smislu potencijala koji se u konkretizaciji scenskog, rediteljskog čitanja mora ukrotiti. Imaš slobodu da radiš sa nečim šta želiš, ali to ne znači da možeš sve. Sloboda da se krene različitim putevima je vrednost samo ukoliko je naposljetku negde usmeriš, odnosno dobra je kada se realizuje kao uzbudljivo, atraktivno i suvislo rediteljsko čitanje, jedno ukroćeno čitanje koje će publici pružiti neku vrstu strukture. Ovde dodajem da je fragmentarna struktura, takođe vrsta strukture i odluke. Mislim da je upravo taj hrabri odabir puta, ta suvisla ukroćenost, ono što je nedostajalo ne samo u dramatizacijama romana, već i u autorskim projektima i čitanjima klasike.

Očevidno je da su Boris Liješević i Zlatko Paković imali veliku potrebu da progovore o savremenom trenutku. Ali mislim da se dogodilo nešto suprotno – savremeni trenutak je savladao njih. U obe predstave sam uočio odluku da se gomila sadržaj. Da se gomilaju motivi. Kod Zlatka Pakovića uveden je i predsednik države, i masakr u Ribnikaru, i tajkuni, i bankari, i rani komunisti. To je na neki način jukstaponirano, što strukturno nije bilo razvijeno i razjašnjeno. Kod Liješevića su se takođe videla tri odeljka koja referišu na korupciju političara, na dilovanje droge, na mlade žene koje prodaju svoje telo i tako dalje. I sve to gomilanje je rezultovalo, ne kritičkim odnosom prema stvarnosti, već defetističkom konstatacijom da nema promene, nema nade, nema alternative.

U izvesnom smislu to odsustvo strukture se moglo videti i u čitanju klasičnih komada. *Sveti Georgije ubija aždahu* i *Narodni poslanik* više-manje realizovani

Iz predstave **Niko nije zaboravljen i ničega se ne sećamo**, foto: Ana Ilić

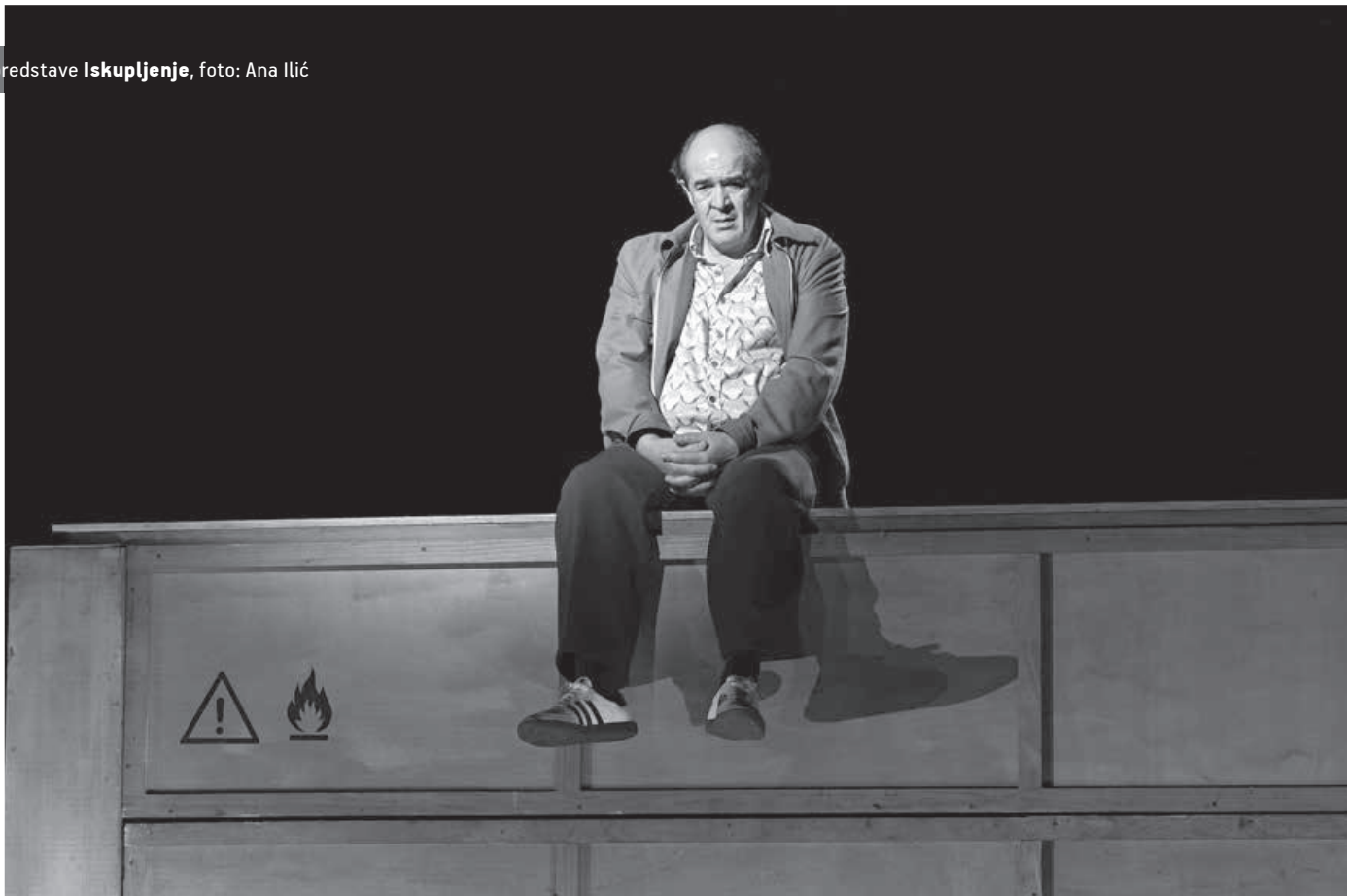


su kroz rediteljski model rekonstrukcije epohe u kojoj se priča odvija, i reditelji su se previše oslonili na klasičan dramski tekst, na njegovu popularnost kod publike, misleći da će aluzije koje tekst proizvodi biti dovoljne da nadomeste odsustvo konkretne rediteljske perspektive.

DS: Predstava *Naličje*, kako je rečeno, obiluje defetizmom i perpetuira osećaj bespomoćnosti, međutim, to nije moj najveći problem sa njom. Predstava se, ironično, zove *Naličje*, a ona ne samo da nije prikazala naličje, nego je prikazala jedno opšte mesto, jednu fasadu koja je svima poznata. Više smisla

bi imalo da se predstava naslovi *Lice*. Ova predstava je jedna konstatacija, izgovaranje informacija koje su svakodnevno prisutne u novinama, na vestima, svakodnevnom razgovoru. Dijaloge iz te predstave može svako od nas da čuje ako recimo čeka autobus. To su prazne reči i kvazi zaključci lišeni svakog smisla. Ja ne znam šta bilo ko od nas može da radi sa tim informacijama. Crna Gora, gde je smeštena radnja predstave, ili Srbija, ili države u regionu su koruptivne, političari su koruptivni. Govoriti takve replike i inscenirati takav narativ je banalnost. Dakle, nije problem što predstava ima defetistički stav. Ako

Iz predstave **Iskupljenje**, foto: Ana Ilić



je to stav reditelja, ako on tako vidi svet i želi to da saopšti, ja to kao gledalac razumem. Možemo da se zapitamo čemu deljenje mraka radi deljenja mraka sa publikom, ali čak bih umela to i da opravdam. Reditelj se tako osećao i to je imao potrebu da kaže, želi da nam poruči da je svet besmislen, ali taj sadržaj, kao i svaki, mora da ima određenu umetničku vrednost. Ja ne znam zašto postoji predstava *Naličje*. To je dvosatno opšte mesto koje ne kazuje ništa.

AM: Čak je veće uzbuđenje predstavljao Lorenci, čiji je defetizam konsekventan. Imam potrebu da

izađem napolje i razmišljam filozofski o defetizmu te predstave, koje nas suočava sa tim. Ne znam zašto sam je gledao.

BM: Hajde da se ne fokusiramo toliko na ove manje kvalitetne predstave. Ja bih vratio diskusiju na predstave koje zaslužuju više pažnje. Jedna od njih je *Jezik kopačke*, koja kroz priču o međunarodnoj industriji fudbala pruža kritiku kapitalizma i patrijarhata. Na makro-planu predstava pokazuje eksploataciju fudbalera i njihovih tela od strane međunarodne industrije, koliko su oni potlačeni i podređeni profitu,

a sa druge strane govori o emocionalnoj konstipaciji heteroseksualnih muškaraca, koliko su emotivno zatvoreni i koliko društvo uči muškarce da potiskuju emocije, što dovodi do depresije ili drugih mentalnih problema. Poenta predstave staje u jednu rečenicu – fudbal je lep dok je igra, a u trenutku kada profit preuzme primat, on postaje izrabljivački. Slično se može reći i za dramske umetnosti.

DS: Za mene je najbolja režija na Festivalu bila upravo *Jezik kopačke*. Naročito mi se dopala upotreba videa na sceni, odnosno način ne koji se koristi, kao sveprisutni, svevideći pogled i stvara osećaj da nad nama uvek bdi neko ko prati naše ponašanje, konstantno meri našu produktivnost i telesne performanse što, u predstavi vidimo na videoprojkciji. S druge strane, video u nekoliko navrata preuzima funkciju didaskalije i komentatora što je posebno pametno u sceni kada se govori o cenama fudbalera, a video *nas zapita* koliko su plaćeni pozorišni radnici.

Režija, demistifikujući, dekonstruišući i deelitizujući pojam pozorišta, pokazuje šta sve pozorište može da bude. U pozorištu se peva, i gleda fudbal, i radi trening, i sve to čini pozorište i lepotu pozorišne igre.

AČ: Sve je uskladu u *Jeziku kopačke*. Predstava je dramaturški i rediteljski jasno profilisana sa strukturom koja je u svakom segmentu precizno formulisana. Kroz vrlo konkretnu priču govorili su nam o univerzalnim stvarima. Takođe, nešto što zaista nedostaje u većini predstava u *Jeziku kopačke* je naročito prisutno – zadovoljstvo u gledanju. To je slučaj i sa predstavom *Izuzeti* koja govori o krađi beba u porodilištima, od perioda Jugoslavije do danas. Imali smo fabulu koja podseća na sapunicu: žena čeka operaciju deteta, doktorka tog deteta traži koštanu srž za svoje dete, a posle se ispostavlja da je pacijent možda davno ukradeno dete te doktorke. Ispričana paralelnim vremenskim tokovima, postepeno se razvija ne samo konkretan slučaj krađe beba, već i korupcija

u lekarskom sistemu, policiji, zanemarivanje moralnih principa radi ličnog interesa. Dobijamo izvanrednu dramaturšku i rediteljsku celinu koja potencijalno neuverljivu fabulu kroti dobro realizovanim sižeom.

U zaključku našeg razgovora, mislim da ne bi bilo loše da damo neku vrstu metakomentara. Mi smo paralelno skakali iz unutrašnjeg u spoljašnji pristup, to jest mešali smo svetonazor koji se bavi čisto umetničkim postupcima i estetskim vrednostima, sa spoljašnjim elementima koji se tiču konteksta u kom neko umetničko delo nastaje, političkim, ekonomskim i ideološkim pretpostavkama i uslovima sa kojima komunicira. Treba reći da ni u jednom momentu nismo želeli da namećemo nekakav vrednosni sistem. Kada smo rekli da predstave deluju defetistički, pamfletski ili da su lišene nekog nama suvislog smisla, nismo podrazumevali da sve predstave moraju da se obraćaju savremenom trenutku ili da sve moraju da imaju neku vrlo jasno profilisanu pozicioniranost ili strukturu. Naprotiv, isticali smo to na osnovu konkretnih primera, te smo nastojali da prepoznamo prednosti i nedostatke onih pravaca koje smo zapazili u samim predstavama i njihovom odnosu spram sveta u kome živimo.

Interpretacija pozorišne predstave, kao i njeno vrednovanje moguće je izvršiti iz mnogo pozicija, i unutrašnji i spoljašnji pristup, i odnos teksta i konteksta. Čak i kada predstava poseduje suviše apstraktan jezik, kao što je predstava *Iskupljenje*, ona ima smisao samo onda kada se dovede u korelaciju sa nečim konkretnim. Jer, zamislio sam da tu predstavu mogu da gledaju i blokaderi koji u Grigoriju Zidaru vide državu koju su oteli ćaciji, ali isto tako je mogu videti i ćaciji koji u Grigoriju Zidaru prepoznaju svog predsednika kojeg obojenom revolucijom žele da sruše blokaderi. Tako da u toj predstavi zaista svi mogu da prepoznaju obrise svojih uverenja. S druge strane, imali smo predstave koje su suviše uronile u konkretno, kao što su *Srpskoj omladini*, *Dimitrije Tucović*

Iz predstave **Srpskoj omladini**, **Dimitre Tucaković**, foto: Srđan Doroški





Iz predstave **Narodni poslanik**, foto: Ana Ilić



i *Naličije*, koje su u umetničkom izražavanju zakazale jer nisu komunicirale sa apstraktnim zaključcima izvan defetizma i cinizma. Dakle, naša zapažanja koja iz slučaja u slučaj možda sugerišu nedoslednost ili normativnost, zapravo su rezultat posvećenog tumačenja pojedinačnih predstava i njihovih premisa, zatim zapažanja određenih poetičkih i političkih tendencija, te njihovog kontekstualizovanja u okvir festivala i naposljetku savremenog društva.

U svakom slučaju, trudili smo se da ne govorimo iz normativne pozicije, već da iz mnoštva analitičkih uglova sravnimo utiske sa jubilarnog 70. Sterijinog pozorja.

BM: Pogotovo što su nas sve te predstave i same pozivale na tu vrstu kontekstualizacije u okviru društva u kom nastaju, jer bar implicitno – a često i eksplicitno – tematizuju društvene probleme.

Piše > Aleksandar Milosavljević

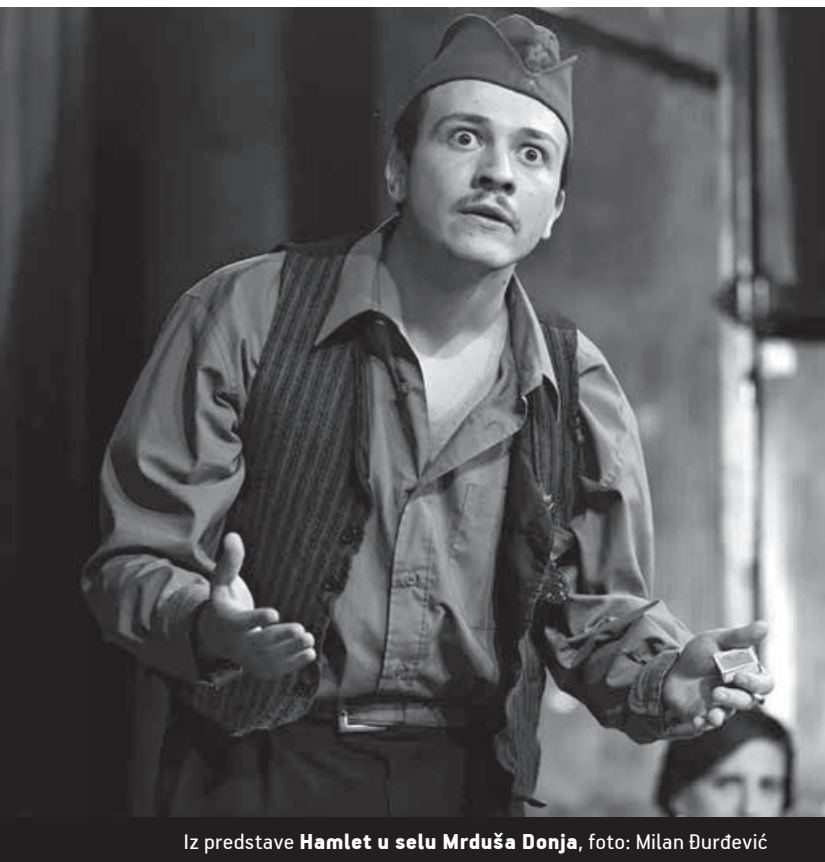
Pohvala mladosti!

Ili o 33. Pozorišnom maratonu
Narodnog pozorišta Sombor

Gledanje studentskih predstava podrazumeva krajnje neobično iskustvo. U teatarskom svetu sve je i inače pomereneno i oneobičeno. Naime, u njemu od niza laži nastaju najveće životne istine. U teatru gledamo izmišljene priče koje doživljavamo kao autentičan život. Ovde se kostimi pretvaraju u pravu odeću, scenografija gradi privid stvarnih prostora, a glumci prikazuju ponašanja i razmišljanja izmišljenih likova. U studentskim predstavama, međutim, elementi ovakvo izmaštanog, veštačkog sveta još uvek nisu potpuno na mestima na kojima bi trebalo da budu, a teatarski privid u ispitnim predstavama studenata još ne funkcioniše na onaj način na koji je to slučaj u takozvanom pravom teatru.

Uzrast aktera ovih predstava se bezmalo po pravilu ne poklapa sa godinama u kojima su dramatis persone, a neretko se dešava, obrnuto u odnosu na teatar u doba Šekspira, i da devojke igraju muške uloge. Scenografija je u ispitnim studentskim predstavama često svedena na rekvizitu, kostimi su redovno skrpljeni od odeće iz porodičnih ormara ili sa buvljaka, a skromno scensko osvetljenje ograničeno





Iz predstave **Hamlet u selu Mrduša Donja**, foto: Milan Đurđević

je na rasvetu kojom raspolaže fakultet ili akademija. I svi ovi nedostaci se unapred podrazumevaju, na njih niko ne obraća pažnju jer je prvenstveni zadatak aktera i akterki studentskih predstava potvrde stečeno znanje i položen ispit.

U isti mah, ove predstave ne otkrivaju ni rediteljske poetike profesora koji studentima režiraju, jer ovde zadatak profesora nije da predstavom iskažu vlastiti ukus i svoj stav prema teatru, nego da studentima postave konkretne zadatke, provere da li su oni ispunjeni i, eventualno, da probude sve kapacitete talenata svojih đaka. A kada na ispit izađu

studenti režije, njihovi profesori treba da im omoguće što veću slobodu

Ipak, gledanje studentskih predstava je, barem za pozorišnike, oduvek predstavljalo zadovoljstvo. A ono je zasnovano na registrovanju prvih proplamsaja talenta, na prepoznavanju mladalačke energije, glumačke nevinosti i šarma, što će sve docnije biti modifikovano iskustvom trajanja sadašnjih studenata, a budućih glumaca na pozornici. Na ispitne predstave studenata i studentkinja glume rukovodioci naših pozorišta odlaze i zato da bi stekli uvid u budućnost domaćeg teatra i da bi na vreme regrutovali glumačke snage za svoja pozorišta. Tako je barem bilo u vremenima kada je bilo moguće normalno zapošljavati glumce i prirodno obnavljati glumačke ansamble. Poslednjih godina, međutim, studenti ispitne predstave najčešće igraju za pomenutu odabranu i malobrojnu publiku, za ocene i – sebe same.

A onda se u ovom vakuumu pojavio somborski Pozorišni maraton, manifestacija kojom se već trideset tri godine nezvanično okončava pozorišna sezona u Srbiji. Istovremeno, Maraton pruža priliku somborskoj publici da tokom samo dva dana i tri noći uživa u predstavama gradskog teatra i gostovanjima bratskih teatarara. Ove godine su repertoar Maratona činile studentske predstave. Nastale pre blokade fakulteta u okviru redovnih nastavnih planova i programa za ispite studenata i studentkinja glume, u Sombor su stigli akademci ne samo da bi prikazali svoje umeće, nego i da bi se međusobno upoznali i družili, da bi razmenili iskustva i odmerili svoja znanja, talente i shvatanja teatarske umetnosti. Otuda je više nego prikladan i tematski slogan ovogodišnjeg Maratona – *O, mladosti! O, da, mladosti! Oda mladosti!*

I ne samo što su ugostili sve studente tokom trodnevnog trajanja Maratona, nego su im Somborci pomogli i da oplemene svoje predstave dekorom, možda ponekim komadom odeće iz somborskog fundusa, ali i da pozornicu adekvatno osvetle. Tako su

somborska izvođenja predstava studenata novosadske, beogradske i banjalučke Akademije, kao i beogradskog Fakulteta dramskih umetnosti, na Maratonu zasijale možda i većim sjajem od onog kakav su podrazumevala ispitna igranja, istovremeno potvrđujući istinu da ovdašnje glumište i te kako ima na koga da računa. U Somboru su studenti izveli svoja viđenja Čehova, Aleksandra Galina, Milene Marković, Iva Brešana u predstavama koje su režirali profesori Jasna Đuričić, Radoslav Milenković, Milica Kralj, Jana Maričić, Nebojša Milovanović, Tamara Kostrešević i Boris Liješević, dok je Anica Petrović izvela autorsku master predstavu *Mulej*, nastalu po romanu Erlanda Lua, a Simo Đukić se predstavio režijom *Fedrine ljubavi Sare Kejn*. Ovogodišnji Maraton je sa gitarom u rukama, pesmom grupe Film *Pjevajmo do zore* otvorio Boris Liješević.

Osim raznih dramsko-spisateljskih senzibiliteta, rediteljskih postupaka i ukrštaja raznovrsnih glumačkih škola, 33. somborski Pozorišni maraton je pokazao i različite pedagoške senzibilitete i pristupe fenomenu glume, ali je i potvrdio da o ispitnim predstavama nije moguće kritičarski promišljati. Sa stanovišta potpisnika ovih redova jedino je pošteno konstatovati nadu da će se, kod mnogih koje je ovom prilikom video na dve somborske scene, ono što je sada zametak razviti u istinski raskošan talenat, da će iskustvo korigovati aktuelne nedostatke kod drugih, a da će trećima od pomoći biti Hamletova napomena iz znamenitog govora glumcima: „O, kako me vređa do dna duše kad čujem kakvog plećatog razbarušenog klipana kako u dronjke cepa neku strast, da bi probijao uši najjeftinijoj publici u pozorištu, koja nije ni za šta drugo osim za jeftine pantomime ili galamu...”

Bilo je, dakle, na Maratonu i sjajne glume, i fine odmerenosti, i naglašene scenske suptilnosti, i perfektnog pevanja, i promišljenog scenskog pokreta, i glumačkih obećanja, baš kao što je bilo i prejake glume, i odveć snažnog emocionalnog naboja,



Iz predstave **Čehovljeve priče**, foto: Milan Đurđević

i preglasnog govora, i cepanja strasti u dronjke, i nesigurnosti – no sve je to bilo podrazumevano i pokriveno željom onih na sceni da udovolje onima u gledalištu.

Somborska publika, tradicionalno i beskompromisno zaljubljena u teatar, i na ovogodišnjem Maratonu neumorno je punila sale pozorišta, počev od prepodnevni predstava za decu, pa do poznih noćnih sati, kada bi pred ponoć počinjali poslednji susreti glumaca i gledalaca. Tako je osmesima i radošću okončana jedna od najmračnijih pozorišnih sezona domaćeg teatra. Mučna ne toliko po umetničkim rezultatima, koliko zbog društvenih i političkih, pa otuda i finansijskih izazova koji su postavljeni pred naš teatarski život. A somborski Maraton je pokazao da je nada i našeg teatra u mladosti i u studentima.

Piše > Aleksandar Milosavljević

Mit kao osnova za razumevanje sadašnjosti

Beleške o

7. Viminacijum festu

V eć sedam godina na arheološkom lokalitetu Viminacijum, nekadašnjem strateški važnom vojnom logoru rimske imerije, održava se pozorišni festival koji preispituje mitove. I to ne samo one drevne, na kojima je nastalo zapadnoevropsko pozorište, nego i nove mitove koji postaju temelj tradicije koja nastaje. Izbor predstava je ove godine načinio Goran Ibrajter, menadžer u kulturi, dramaturg, pesnik i publicista.

MAGA MAGAZINOVIĆ KAO MIT

U ovom kontekstu užička predstava *Maga* o Magi Magazinović pred nas najpre postavlja pitanje: da li je ova plesačica, začetnica drugačijeg shvatanja plesne umetnosti i intelektualka, dosegla status mitske ličnosti. S jedne strane, autorka drame Jelena Kajgo i reditelj Boris Todorović pokazuju da Maga Magazinović nije stekla ovaj status, ali nam, istovremeno, s druge strane, ukazuju i na to da su život ove žene, i njen doprinos našoj kulturi, posebno ovdašnjem modernom teataru, zaslužili da Magu tretiramo kao mitsku ličnost.



Istina, Magazinovićeve donekle ovaj status već ima, ali samo u uskom krugu posvećenika – poklonika moderne scenske igre, a i to kao osoba čiji je pedagoški angažman presudno oblikovao pogled na umetničku igru u 20 veku. Mariju Magazinovi je, međutim, moguće tretirati kao prevratničku ženu u našoj kulturi i u kontekstu njenog javnog angažmana, recimo kao prvu našu novinarku čiji su članci u „Politici“ uticali na profilisanje javnog mnjenja, kao prvu studentkinju filozofije u Srbiji ili kao ženu koja se istrajno borila za prava žena.

U užičkoj predstavi biografski elementi iz života Mage Magazinović samo su osnov za nastanak scenske priče o hrabroj i odlučnoj ženi koja se u patrijarhalnom društvu i u stvarnosti bremenitoj dramatičnim političkim dešavanjima, istrajno bori za slobodu. Tu slobodu junakinja predstave pokušava da ostvari i osvoji na svim planovima – od onog najintimnijeg, kroz ljubav, do onog za koji Maga veruje da je podjednako važan a realizuje se kroz umetnost. U sferu umetnosti Maga, inače rođena Užičanka, ulazi preko teatra, školuje se kod Maksa Rajnharta i Alan Mod, i tadašnjoj Srbiji inicira potpuno novo shvatanje tela i telesnog pokreta. Za Magu je, slobodan pokret isto što i misao oslobođena stega predrasuda, a u osnovi svake slobode – smatra junakinja predstave – uvek se nalazi ljubav. Na ličnom planu Maga, međutim, nije imala sreće, a pokazaće se da će ona najdalekosežnije rezultate postići upravo na planu afirmacije slobode plesnog izraza.

Reditelj užičke predstave scenski razvija ovu priču u snažnom sadejstvu sa koreografkinjom Isidorom Stanišić koja će svojim rešenjima i da ilustruje scensku radnju, ali i da je dopunjuje, oplemenjuje i da je na plesni način, dabome na tragu Mage Magazinović, scenski razbuktava, pritom pronalazeći rešenja koja će iskoračiti iz okvira dramskog predloška da bi ukazala na veze između Maginog modernog plesa i šireg konteksta savremene plesne umetnosti, recimo



na Pinu Bauš. Ove veze su katkad nalik ponornici koja nestaje iz vidokruga da bi se, iznenada, pojavila tamo gde joj se malo ko nadao. Na sličan način se i Maga Magazinović, dakle neočekivano a ipak s mnogo valjanih opravdanja, našla i u svom rodnom Užicu i na festivalu koji preispituje mitove. Kako stare, tako i one nove, ali i mitove koji će to tek postati.

OŽIVLJAVANJE ZABORAVLJENOG MITA

Sofka Nikolić, jedna od najvećih srpskih i jugoslovenskih zvezda narodne muzike, bila je neprikosnovena muzička diva, započela je karijeru kao kafanska pevačica u Sarajevu i Mostaru, da bi se dvadesetih godina prošlog veka preselila u Beograd odakle je slavu narodne muzike širila na koncertima u Sofiji, Berlinu, Pragu, Moskvi, Beču, Budimpešti, Madridu, Rimu i Parizu.

Milivoja Mladenovića, autora drame o Sofki, ne zanimaju godine trijumfa ove pevačice, nego trenuci kada je ona mukotrpno gradila karijeru i, naročito, razlozi zbog kojih je, u času najvećeg uspeha, odlučila



Iz predstave **Pevanje i ćutanje Sofke Nikolić**, foto: Bojan Nikolić

da začuti. Upravo u ove dve tačke Sofkinog života – kada njen muzički talenat dobija prve konkretne oblike i kada ona svoju karijeru samovoljno gasi, autor drame prepoznaje okolnosti koje su odredile životni put Sofke Nikolić. U obe ove tačke, pokazaće se, funkcionišu mehanizmi određeni patrijarhalnim karakterom mentaliteta naroda kojem pevačica pripada. Palanačka spremnost da nepoverenje prema Sofki temelji na njenom romskom poreklu, te da zbog toga u pitanje dovodi njen talenat, baš kao i malovaroško omalovažavanje Sofkinog uspeha, biće njen usud. Kada ovome dodamo i Sofkine lične nesreće – smrt deteta, porodične traume i neuzvraćenu ljubav – dobijamo elemente od kojih Mladenović gradi tragički okvir svog dramskog mozaika.

On priču plete fragmentarno, od fleševa koji osvetljavaju različite trenutke iz Sofkinog života; kroz elipse nas pisac vodi iz jednog u drugo vreme – iz Sofkine mladosti do časova njene staračke usamljenosti, a onda nas vraća u doba njene najveće

popularnosti. Rediteljka Sonja Petrović, upravo na tragu dramskog teksta, fragmentarni dramski postupak pretvara u scenske slike, a efekat dokumentarizma naglašava i pojačava ubacivanjem lažnih audio-snimaka intervjuja koje je navodno snimila Sofka, i tako stvara uzbudljiv teatarski kolaž.

Lik Sofke ubedljivo tumači Bojana Milanović. Ova glumica će biti uverljiva kada igra naivnu početnicu čija karijera tek dobija prve obrise, suvereno će odigrati i scene Sofkog postepenog uranjanja u mrakove stvarnosti, a pokazaće i moćnu i samouverenu divu, samosvesnu umetnicu koja ponajpre sebi dokazuje koliko je talentovana i uspešna. Isto tako sugestivno Milanovićeva peva pesme sa Sofkinog repertoara, potvrđujući da kompletna glumačka persona mora da bude višestruko talentovana.

Naspram ovakve Mladenovićeve Sofke, ali i naspram ovako moćne Bojane Milanović, ne mogu da se nađu individualni dramski likovi. Nasuprot nje je jedino moguće postaviti hor. Iz njega, kao svojevrsnog kolektivnog bića, povremeno će se izdvajati likovi koji dobijaju oblike krokija konkretnih dramatis persona. Na taj način nastaje uzbudljiva igra u kojoj se neprestano sudaraju dva sveta – jedan oličen u usamljenoj, prokletstvom obeleženoj umetnici, i drugi u kojem caruje nemoć i zlo palanačkog univerzuma.

Ma koliko se bavila konkretnom istorijskom ličnošću, bjeljinska predstava je zapravo svedočanstvo o nama i našem mentalitetu, o ovdašnjoj spremnosti da previdimo istinske veličine, recimo umetničke, i da ih isuviše brzo prepustimo zaboravu. Kao da se stidimo sebe samih.

MIT IZ ŽENSKOG UGLA

Ako je 1389. na Kosovu izginulo sve što je među Srbima umelo da u rukama drži mač, sablju, koplje ili luk i strelu, ako je Marko, kao jedini još preostali srpski junački adut, zakasnio u boj za večnu

slavu i nebesku državu i pravdu, ko je onda vladao Srbijom u periodu najvećeg njenog srednjovekovnog prosperiteta? Ko je bio na čelu srpske države u doba koje je usledilo nakon što „Kosovo postade nepregledna jama, / Kosturnica strašna i porazom slavna“, ko je od tadašnje uništene države bez vojnih kapaciteta načinio uspešnu i bogatu Srbiju, sada slavnju po diplomatiji, moćnog vazala Istoka i priželjkivanog saveznika Zapada? Pa ko drugi nego – žene, a na prvom mestu Lazareva udovica i majka osmoro dece koja će u docnijoj političkoj, društvenoj, književnoj i uopšte kulturnoj povesti Srbije i Balkana imati različite, uvek značajne uloge. Ko je još bio uz Milicu Hrebeljanović u decenijama koje su usledile nakon kosovskog ratnog debakla? Pre svega kći Olivera i monahinja Jefimija. Stefan, dvanaestogodišnjak u doba očeve pogibije, na pravi način će stupiti na istorijsku scenu kasnije.

Drama *Mati* Svetlane Slapšak svedoči upravo o ovim dramatičnim događanjima, o istorijskim prilikama s kojima se, nakon muževljeve pogibije, suočila Milica Hrebeljanović, a povesne činjenice vele da je ona svojom mudrošću, odlučnošću i hrabrošću uspešno odredila kurs srpskog državnog broda. Mi već dobro znamo kako izgleda istorija koju pišu pobednici, ali nam je, nažalost, poznato i kako povest ispisuju oni što su poraženi. Sada je, međutim, nastupilo vreme da pogledamo i dramu zasnovanu na problematizaciji ustanovljenih obrazaca koji vojni debakl pretvaraju u sumnjiv nebeski trijumf, a to čini sagledavajući istorijske događaje iz ženskog ugla.

Drama, dabome, počinje epikom kosovskog ciklusa, nabranjem i opisom mrtvih junaka, dakle slikom koja upisana u projektovani gen nacije i koja se docnije, naročito blagodareći razlozima političkog pragmatizma, kroz vekove postepeno izjednačila sa istorijskim činjenicama – upravo onako kako o tome piše Vida Ognjenović u komadu *Je li bilo kneževe večere?*



Iz predstave **Mati**, foto: Bojan Nikolić

No, epika je samo uvod u novu priču o Kosovskoj bici i njenim posledicama, u dramu koja destruiira mitski obrazac i nudi novu vizuru, dakako onu iz ženskog ugla.

Marko Torlaković rediteljski razvija ovu priču fino scenski plasirajući ironiju pomoću koje spisateljica gradi ovu verziju poznatog povesnog događaja, pritom, gotovo dokumentaristički, dodajući fragmente koji referišu na našu aktuelnu stvarnost. Na osnovu ispovednih priča članova odličnog glumačkog ansambla Kruševačkog pozorišta dramska struktura komada *Mati* se uslozňuje, a tekst predstave postaje složena partitura koja priču izmešta iz četrnaestog veka te uspostavlja luk koji ukazuje na postojanje opštijeg plana, na civilizacijski nesporazum čiji je rezultat, onomad kao i danas, dominacija muškog principa oličenog u patrijarhalnom konceptu. A on, opet, svetu i stvarnosti, pa i politici, isključivo pristupa kao nizu problema koje valja rešiti na jedan jedini način – primenom sile.

MIT O SOKRATU – PITANJE KRITIČKE SVESTI

Ućutkivanje Sokrata Hauarda Brentona jedna je od drama koju tek veoma promišljena režija i izvanredna gluma mogu da odvoje od naglašene papirnatosti. U vreme sve intenzivnijeg funkcionisanja *cancel culture*, kada se iz javnog diskursa jednostavno, bezmalo u potpunosti, nemilosrdno i bez diskusije, brišu imena i dela pojedinih ljudi, nije teško dosetiti se „slučaja Sokrat“ i poništenja ličnosti slavnog filozofa u kontekstu drevne atinske demokratije. Nije teško, isto tako, suđenje Sokratu, održano u doba sumraka demokratije u Atini, povezati s aktuelnom krizom demokratije i činjenicom da se sve češće suočavamo s potrebom da, po ko zna koji put u istoriji, bude redefinisani sadržaj pojma i sistem funkcionisanja demokratije. Sasvim je druga stvar kako će danas, u uslovima definisanim idejom teatra kao oblika zabave, funkcionisati inscenacija drame zasnovane na monolozima koji afirmišu specifičnu sokratovsku analitičnost i Sokratovu primenu logičkog mišljenja.

Nebojša Bradić, reditelj koprodukcije Bitef teatra i tivatskog Centra za kulturu, uspešno je izbegao pomenutu zamku, napravio je uzbudljivu, dinamičnu i prijemčivu predstavu, a pritom nije izbegao suočavanje s ključnim pitanjima koja postavlja komad. Otuda nas je *Ućutkivanje Sokrata* vratilo iz postperiklovske Atine u ovu našu epohu, da bismo Brentonovog Sokrata prepoznali kao našeg savremenika koji se u haosu današnjih društvenih i političkih turbulencija i aktuelnih manipulacija javnim mnjenjem, iako sklon sumnji, suočava s dekadentnim vremenom koje zloupotrebljava i falsifikuje osnovne principe demokratije. S ovom manipulacijom, razume se, podruku ide i dubinska promena društva. I baš kao u Sokratovo doba, i danas smo suočeni sa eksplozijom populizma, a poigravanje Brentonovog Sokrata populizmom prikazana je kao radikalizacija doslednog poštovanja principa demokratije i svojevrsno je upozorenje

današnjem gledaocu da u sličnim vremenima valja biti oprezan.

Bradić radnju predstave smešta u svedenu scenografiju koju je sam kreirao. On, uostalom, i na drugim planovima ne želi da scenska zbivanja optereti suvišnim elementima, pa su tako i kostimi Marine Vukasović Medenice jednostavni i tek ponekim detaljem relativizuju epohu u kojoj se odigrava radnja komada, dok muzika Aleksandre Vrebalo odustaje od pukog ilustrovanja radnje i usredsređuje se na bojenje atmosfere ove složene priče. Bradiću je, naime, stalo da u središtu pažnje – i njegove, rediteljske, i pažnje publike – ostanu samo centralni problem i glumci. A problema u ovom slučaju ima dva. Jedan je naglašena literarnost dramskog predloška, dok je drugi uslovljen temom komada – demonstracijom Sokratovog kompletnog životnog stava. Rečju, njegovom filozofijom. Bradić, međutim, zna da je oba ova problema moguće rešiti samo zajedno s glumcima, odnosno valjanom pripremom koja podrazumeva da reditelj uveri glumačku ekipu da dramski tekst nije filozofska rasprava i da likovi koje će glumci tumačiti nisu prenosioi filozofskih teza. Naravno, i u ovom slučaju pokazalo se da reditelj prethodno treba da načini pravu podelu uloga, a Bojan Dimitrijević, Jugoslav Krajnov, Milica Zarić i Sanja Ristić Krajnov su, pokazalo se, odličan izbor.

KAD BOGOVI ZAČUTE

Za sve su, razume se, odgovorni bogovi, jer oni su, znamo dobro, sve zamesili. Inicirali su intrige i pokrenuli kolo zla. Posledice, međutim, uvek trpe ljudi koji zbog kaprica bogova pokreću ratove, međusobno se ubijaju, mrze i osvetom pokreću nove cikluse zla. Ovako formirani lanci mržnje, ubistava i osvete otežu se kroz vreme. Povezuju daleku prošlost, sadašnjost i udaljenu budućnost. Poput bolesti se prenose sa generacije na generaciju.

Šta se, međutim, dogodi kada se iz jedne od onih drevnih priča rođenih u maglovitim predelima mitova, docnije osveženih u antičkim tragedijama, šta se, naime, dogodi kada se bogovi sasvim povuku iz sveta ljudi. Kada, onemeli, sa svojih olimpskih visina posmatraju scene koje se dešavaju u rasturenoj porodici, čiji malobrojni preživeli članovi jedni druge ugrizaju poput besnih pasa. Upravo o takvoj situaciji svedoči drama Lade Kaštelan *Čekajući Oresta*.

Spisateljica opisuje trenutak kada se u domu Agamemnona, kojeg su ubili njegova supruga Klitemnestra i njen ljubavnik Egist, očekuje povratak osvetnika. A Orest, Klitemnestrin i Agamemnonov sin, neminovno će doći. Očekuju ga majka i sestra Elektra. Svaka od njih na svoj način. Prva bez straha, a druga s radošću. Elektra zna da će Orest osvetiti očevu smrt, a Klitemnestra je svesna da će je sin pogubiti. I mi znamo šta će se dogoditi. Osveta se, naime, mora izvršiti. Ono što, međutim, ne znamo tiče se stanja u dušama ove dve žene.

Mi, dakle, ne znamo šta se dešava u njihovim dušama, ali nije teško odgonetnuti šta svaka od njih misli. Uostalom, i Klitemnestra i Elektra glasno izgovaraju ono što misle. Majka želi da objasni ćerki razloge zbog kojih je ubila Agamemnona, a ćerka ne krije koliko mrzi majku. Klitemnestra insistira na majčinskom motivu: Agamemnon je žrtvovao Elektrinu sestru da bi milošću bogova vetar pokrenuo ratne brodove ka Troji. U tom kontekstu Klitemnestrina ljubavna afera s Egistom postaje bespredmetna. S druge strane, Elektra mržnjom ubada majku kao britkim mačem. Za Elektru Agamemnon nije samo otac nego oličenje ratnika i čvrstog poretka ovog sveta.

U drami Lade Kaštelan se zapravo odvija rat. Ne onaj trojanski koji je odavno okončan. U ovom ratu ne učestvuju bogovi. Na ovom bojištu stoje dve žene osušene mržnjom. Rediteljka Livija Pandur ovaj



Iz predstave **Ućutkivanje Sokrata**, foto: Bojan Nikolić

rat scenski prikazuje svedenim sredstvima, dopušta da mržnja eruptivno izbija iz junakinja i preplavi pozornicu. Osnovni zadatak rediteljkin bio je rad sa glumicama, otkrivanje izvora, usmeravanje i kanalisanje elementarne ljudske mržnje. Čiste kao otrov.

Sve se ovde odvija brzo, a hitnja je uslovljena skorim Orestovim dolaskom. Majki i ćerki je stalo da jedna drugoj kažu sve. Klitemnestra Elektri govori ono što neće stići da izrekne sinu kada pred nju stane kao dželat, a Elektra ne može da obuzda bujicu mržnje koja iz nje kipi. Vreme je ovde kondenzovano. U njihovu raspravu kao da je stao kompletan Trojanski rat. A kada na samom kraju, potpuno iscrpljene i ispražnjene, budu sele jedna pored druge, mi osećamo da je Orest već tu, da je pred vratima i da u ruci drži nož. Tada Klitemnestra izgovori poslednju repliku: „I šta će sada biti?“, a mi namah vidimo i sve što će da usledi. Vidimo i nova ubistva, i Elektrin trijumf koji se pretvara u užas, i Oresta – ubicu majke, i njegove patnje, i suđenje

tokom kojeg će Erinije, boginje osвете i prokletstva, postati pomirljive Eumenide. Slutimo i da će se tada bogovi, Apolon i Atina, vratiti u priču, i da će, dabome sa zakašnjenjem, izliti milost na nesrećnog Oresta. No, to će biti neka nova priča. I ponovo će biti tragična jer će iz ljudi izvući ono najgore, ono što u ljudima postoji i mimo bogova i njihovih igara i intriga. Ono, naime, što ljude pretvara u monstrume.

Ovakav rat dve žene zahteva da majku i ćerku igraju prvorazredne glumice, a Nina Viočić i Dea Presečki to u svakom pogledu jesu. Nina Viočić je Klitemnestri dala iskustvo zrele i povređene žene, dovoljno odlučne da sprovede osvetu i dovoljno strpljive da za osvetu pronađe pravi trenutak. Na drugoj strani, Elektra Dee Presečki imala je mladalačko nestrpljenje, ali i odlučnost koju je nasledila od majke. Zajedno na sceni, ove dve glumice su delovale razarajuće moćno.

POHVALA TEHNICI

Igranje predstava u ambijentu je, međutim, izazov posebne vrste. Priroda, obale jezera i reka ili ostaci drevnih zidina nisu, naime, prijateljski raspoloženi prema teatru. Nisu, barem na prvi pogled.

Neophodno je pripitomiti prostor, adaptirati ga za potrebe pozorišta, pretvoriti ga u pozornicu, obojiti ga svetlom reflektora, ukrasiti elementima scenografije, oplemeniti ga scenskom rekvizitom i pripremiti za izlazak glumaca i njihovu igru. Tek tada, nakon adaptacije, antičke iskopine postaju poprište Trojanskog ili nekog drugog rata, pretvaraju se u slavnu višegradsku ćupriju ili već neki drugi prostor u kojem su nastajali mitovi – kako oni stari, tako i ovi novi. Svet u kojem živimo, i koji često ne primećujemo, zahvaljući pozorištu pretvara se u neku novu, uvek drugačiju stvarnost.

Razume se da ova transformacija, ova gotovo alhemička promena nastaje zahvaljujući igri glumaca, ali ova igra postaje moguća blagodareći prethodnom

umeću i trudu ljudi koji livade, rimske arene, kamene zidove dvoraca i seoske avlije pretvaraju u pozorišne scene, koji svetlošću reflektora razgone mrak, montiraju kulise na prethodno postavljene pozornice i brinu o tehničkom aspektu funkcionisanja teatra u ambijentu. I, dabome, pritom vode računa o tome da u ovim novim svetovima glumice i glumci budu bezbedni, da ne budu povređeni ako bi iznenadni udari vetra oborili kulise, da neočekivani pljusak ne izazove strujne udare, a da opet, s druge strane, publika jasno čuje svaku repliku izgovorenu na sceni i da se iz svake pozicije koju zauzima publika vidi svaki delić pozornice.

Ovakvu alhemičarsku transmutaciju može realizovati samo adekvatna ekipa scenske tehnike, ljudi koji odlično znaju svoj posao, koji čine uigran tim i umeju promptno da reaguju na sve izazove kakve teatru ume da priredi priroda. Takav tim je u naše vreme veoma teško naći, jer kao što znamo sve ovdašnja pozorišta su sve intenzivnije pogođena odlaskom ljudi iz tehnike u sfere gde su rad i trud bolje plaćeni. Mihajlo Nestorović, bogatog iskustva i kao glumac i kao producent, našao je baš ovakvu ekipu majstora tehnike, predvođenu Radomirom Stamenkovićem, čarobnjakom pozorišne tehnike.

I baš kao što on zna da reši svaki problem, tako i njegovi saradnici umeju da ova rešenja primene u najkraćem mogućem roku (jer rokovi su u ovakvim situacijama vazda kratki) i na najefikasniji način. I ne samo da je ova ekipa efikasna i uigrana, nego je i sačinjavaju ljudi koji na prvom mestu poštuju Teatar, koji vrlo dobro znaju da osnovni smisao pozorišta predstavljaju publika i predstava, da su u središtu teatarske magije glumac i gledalac. Otuda je kompletan angažman tehnike koja realizuje Viminacijom fest usmeren na kvalitet izvođenja predstave i bezbednost i udobnost publike.

Piše > Divna Stojanov

Staro u ruhu novog i novo u obličju arhaičnog

61. Festival profesionalnih pozorišta Srbije „Joakim Vujić“

Ovogodišnji 61. festival profesionalnih pozorišta Srbije „Joakim Vujić“ održao se od 12. do 19. maja u Narodnom pozorištu Užice uz suorganizaciju Zajednice profesionalnih pozorišta Srbije. Sedam najboljih predstava južno od Save i Dunava za Festival je odabrao tadašnji upravnik NP Užice Zoran Stamatović. Gledajući selekciju primećuju se dve dominantne teme: promišljanje feminističkih pitanja, konkretnije preispitivanje položaja žene kroz istoriju, zapitanost nad njenom ulogom u zajednici i seciranju očekivanja koje društvo ima od nje (predstave *Amazonke*, *Vesele žene Vindzorske*, *Maga*), i druga, gotovo celina unutar selekcije – istorijsko-biografske teme koje su poslužile kao okvir za razumevanje političke i društvene krize sadašnje Srbije, a pre svega studentskih i građanskih protesta u Srbiji. Ovoj grupi predstava pripadaju *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, *Neki važan čovek*, *Srpskoj omladini*, *Dimitrije Tucović*. Posmatramo li estetsku dimenziju selekcije uočavamo da su institucionalna pozorišta i reditelji bili okrenuti novim, savremenim čitanjima i

postavkama dramskih klasika (predstave *Galeb*, *Vesele žene Vindzorske*), dok su savremeni komadi i autorski projekti birali tematske i estetske motive iz prošlosti (*Amazonke*, *Maga*, *Neki važan čovek*, *Srpskoj omladini*, *Dimitrije Tucović*). Takođe, većina predstava koristila se metateatarskim sredstvima za istraživanje pozorišnog mehanizma i dekonstrukciju fenomena ili ličnosti (*Amazonke*, *Vesele žene Vindzorske*, *Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja*, *Neki važan čovek*).

Počnimo od početka.

Autorski projekat *Amazonke* slovenačkog reditelja i koautora teksta Jaše Kocelija i dramaturškinje Julie Sandor u produkciji Pozorišta za decu i mlade Kragujevac otvorila je Festival. Prisustvo predstave koja je primarno namenjena mladima na festivalu profesionalnih pozorišta veliki je korak ka prestanku percipiranja predstava za decu i mlade kao manje važnog i kao pozorišta drugog reda. To je bitan trenutak u brisanju ili makar izbeljivanju strogih granica između produkcija za odrasle i mlade. Kako su česta tematska preklapanja između predstava namenjenih i jednoj i



Iz predstave **Amazonke**, foto: Božidar Živanović

drugoj ciljnoj grupi i kako autori pristupaju svom radu sa jednakom ozbiljnošću, a ponekad su predstave za mlađe rađene sa većom pažnjom i koncentracijom, odrasla publika zaista propušta dragocene predstave ukoliko smatra da ih se omladinski teatar ne tiče. Predstava *Amazonke* odličan je primer za sve navedeno. Publici je ponuđen istorijski kontekst Amazonki, legende koje pamtimo o njima i slika koju su nam mitovi o ženama Amazonije formirali. Reditelj se poigrava postojećim stereotipima o Amazonkama kao agresivnim, mizandričnim i hiperseksualizovanim ženama dok ih prikazuje kao pravične, osetljive, ponekad hrabre, a ponekad uplašene, ali u svakom slučaju trodimenzionalne karaktere sa manama i vrlinama. Spajajući rat kao arhetipski muški princip i priču o ženama od kojih patrijarhat zahteva da budu negujuće i emotivne, predstava i tri posvećene glumice na sceni (Darija Vulić, Milica Vraneš i Aleksandra Arizoanović) preispituju i pojam ženstvenosti žena ratnica. Glumice tumače različite Amazonke koje

kazuju mitske priče iz *Ilijade*, različite herojske pobeđe i svakodnevne storije gde se očituju ranjivost i osećaj krivice. Kroz efekatan scenski pokret u kom demonstriraju veštine bacanja koplja, sekira i fizičku spretnost pri zahtevnim koreografijama, nadahnjuju mlade i odrasle žene da budu odvažne. Narativna struktura, doduše pati od manjka uzročno-posledične povezanosti. Monolozi se nižu jedan za drugim bez preteranog osvrta na ono što je do tada ispričano i bez snažne poveznice sa scenom koja će uslediti. Usled slabijeg ritma predstave dolazi do zamora materijala koji se delimično nadomešćuje scenskom razigranošću. Međutim, uz sve prethodno rečeno, pad ritma je zanemrljiv propust jer je Pozorište za decu i mlade Kragujevac napravilo emancipatorsku i edukativnu predstavu koja nije pretenciozna i koja budi radoznalnost kod svih generacija.

Druga predstava koja razumevanje teksta otključava feminističkim ključem i koncept predstave zasniva na feminističkom diskursu jeste rezultat koprodukcije Kruševačkog pozorišta i Gradskog pozorišta „Semberija“ Bijeljina, *Vesele žene Vindzorske* prema tekstu Viljema Šekspira i u režiji Sonje Petrović. Adaptacija jedinog Šekspirovog komada koji govori o Engleskoj u vreme u kom je pisac živio sačinila je dramaturškinja Aleksandra Jovanović transponujući vreme iz Elizabetanskog doba u pedesete godine prošlog veka kada je televizijska produkcija u uzletu. Drugo i najveće odstupanje od originalne komedije ogleda se u uvođenju lika Gospođe Žurke (žovijalna, vrcava i harizmatična Ema Petrović). Predanje kaže da je Šekspir imao 14 dana da ispuni želju kraljice Elizabete da vidi Falstafa u ulozi ljubavnika. Taj pritisak na umetnika da konstantno mora da stvara i to brzo i kvalitetno prebačen je upravo na Gospođu Žurku, producentkinju šou programa koji ekipa snima. Na njoj je sav teret i odgovornost i publika tako paralelno prati Šekspirov narativ i zbivanja iza kamere. Nejasno je šta se tačno snima i svet „iza kulisa“ ostaje delimično



razrađen i kao da se pojavljuje samo da bi nas podsetio čemu služe statične kamere na proscenijumu. Publika nije sigurno ko snima, ko je sniman, da li su Šekspirove scene TV sitkom ili slobodno vreme aktera. Dakle, potentna ideja koja ipak „štuca“ u realizaciji. Tako se, nažalost istupila oštrica kritike eksploatacije glumaca i generalno radnika u eri hiperprodukcije i kritika sadržaja koji se stvara „kao na traci“. Najupečatljiviji deo predstave je njena vizuelnost i koloritnost (retro kostim sa primesama renesansne raskošnosti i maske Irena Somborac; scenografija Bojan Jovanović). Šarenilo odgovara epohi, blještavilu televizije, a dvodimenzionalni rekviziti površnosti hiperprodukcije. Žene glumice značajno su ubedljivije od muškog dela ansambla. Pored pomenute Eme Petrović, dvojac, Gospođa Ford – Gospođa Pejdz (Biljana Nikolić i Marija Gašić), pokazuju paletu komediografskih stilova glume pazeći da ne skliznu u banalnost gega.

Falstaf (Mihailo Maksimović), Elizabetin miljenik, odgurnut je u drugi plan, ali svaki njegov izlazak na scenu vraća Šekspirovu komičnost i proizvodi duhovite zabune. Bez sumnje, mora se pohvaliti pokušaj da se u Šekspirovu dramu, a naročito u *Vesele žene Vindzorske* za koju teoretičari tvrde da je „bez ozbiljnog i provokativnog sadržaja“, implementira sveža i kritička misao savremenog problema i progovori o teretu koji žene, umetnice, podnose u kolektivu i zajednici jer im se kao „pedantnijem i nežnijem polu“ pripisuje odgovornost za rokove, briga za emotivno stanje grupe...

Treća i najslabija predstava o ženskim pitanjima na Festivalu bila je biografska drama o Mariji Magi Magazinović, prvoj filozofkinji i novinarki kod nas i pionirki u svetu savremenog plesa u Srbiji. Predstava *Maga* reditelja Borisa Todorovića prema savremenom tekstu Jelene Kajgo u produkciji NP



Iz predstave **Neki važan čovek**, foto: promo

Piše > Spasoje Ž. Milovanović

Reinterpretacija biografije

(...)

Predstava *Neki važan čovek* istražuje živote i ideje istorijskog i političkog autoriteta Nikole Pašića kroz savremenu sumnju, da bi ispitala pitanja međugeneracijskog nasleđa i post-istorijske traume. Ona nas poziva, ne da slušamo šta se govori, već šta ostaje neizgovoreno i kako se reinterpretira.

(...)

Figuru Nikole Pašića, predstava *Neki važan čovek* transformiše iz istorijske ličnosti u „znak“, sredstvo kroz koje se problematizuje sama mogućnost istine i sećanja u teatarskom okviru. Umetnički tim, svesno raskidajući s iluzijom istorijske živosti, gradi predstavu o predstavi, u kojoj je svaki lik svestan svoje fiktivne prirode i uloge unutar pozorišnog rituala. Metateatralnost je izražena kroz višeslojnu dramaturgiju, ironijski rediteljski pristup i brehtovske songove koji ne nude utehu, već distancu i komentar. Miloš Tanasković kao Pašić upozorava publiku: „Ovo je pozorište, a ja sam samo glumac sa brkovima, u odelu jednog mita“. Umesto da ponudi linearnu biografiju, predstava se ponaša kao palimpsest, stalno brišući i ispisujući prošlost, uz jasno priznanje da se sećanja grade, a ne prenose. Glumačka igra ansambla odbacuje realizam u korist simboličke reprezentacije, dok dvostruke uloge i zamene identiteta (npr. sekretar i revolucionar) dodatno pojačavaju osećaj da je istorija niz predstava u kojima su maske zamenljive, a značenja fluidna. Dejan Cicmilović kao Trećepozivac donosi metateatarski rez u predstavu, postavljajući pitanje da li slavimo „važne ljude“ dok zaboravljamo one važnije. Njegov lik, koji govori o sinovima stradalim u ratu, ne igra samo ulogu, već i stav, društvenu poziciju i tragičnu ideološku ironiju.

Kroz ironiju, distancu i narušavanje četvrtog zida, Hubač koristi pozorište da postavi pitanje: Da li znamo koga slavimo? Da li ikoga zapravo razumemo? Predstava time odbacuje narativnu sigurnost i nudi umetnički okvir u kojem pozorište ne prikazuje prošlost, već nas uči da je preispitujemo.

Iz teksta *Estetika institucionalne ambivalentnosti: 61. Festival profesionalnih pozorišta Srbije „Joakim Vujić“*, Užice, 12–19. maj 2025.

► Užice je svedočanstvo o putu koje su žene pre nas prešle i podsetnik da se osvojena prava žena moraju iznova braniti. Već pri početku jasan je ključni problem predstave – informacije o kontekstu objašnjavane su eksplicitno i na uštrb dramskih odnosa i sukoba. Izvedba tako liči na površni prikaz tadašnjeg doba i Magine ličnosti, njenog uticaja i nasleđa. Izostala je bilo kakva prepreka na Maginom životnom putu. Sve što je želela, ostvarilo joj se, iako se publici ponavlja da su tadašnje žene bile uskraćenih mogućnosti. Takođe, Maga je otelotvorena kroz mlađu i stariju verziju (Božana Marković i Andrijana Simović) što otvara niz problema. Trenutak promene je dobro detektovan i vezan je za njenu odluku da se ipak uda iako u početku nije želela. Odluku o udaji donela je sama, porodica se nije protivila, sama je izabrala muža kojeg je volela tako da ni njena udaja nije primer za društveni pritisak koje su tadašnje žene trpele. Međutim, mlađa i starija Maga uvek su na sceni i dok je jedna nosilac radnje, prisustvo druge je neopravdano. Nekada je *druga Maga* komentar, nekada jedna dugoj služe kao sagovornice, nekada je to anticipiranje budućnosti, sećanje na mladost, alterego. Čini se da reditelj nije odlučio i fiksirao značenje. Magin kontrapunkt je slikarka Nadežda Petrović (precizna u izvedbi Tijana Karačić Radojkić) koja je odlučila i dosledno živela svoju slobodu nikada se ne udavši. Najdirljivije scene u predstavi su koreografske izvedbe učenica odseka za savremene igre srednje Baletske škole „Lujo Davičo“ (Đurđina Ivanković, Teodora Paunović, Darija Brojčin, Lara Iliev, Maša Janjušević i Sara Jelić; koreografija Isidora Stanišić). Kroz savremen ples mladih devojaka najdirektnije vidimo ono o čemu samo verbalno saznamo, a to je da Magi dugujemo što devojčice i devojke danas mogu da uče i treniraju savremeni ples. Svaki njihov izlazak na scenu i pokret jasna je spona između prošlosti i sadašnjosti i prikaz emancipatorskog uticaja koji je Maga izvršila. Sama postavka biografske drame o Magi



Iz predstave **Maga**, foto: Božidar Živanović

Magazinović u Užicu vredno je svake pohvale ako znamo da je ona rođena u Užicu 1882. Pozorište i jeste prostor za bavljenje lokalnim velikanima značajnim za čitav kulturološki identitet naše zemlje i jasno je vidljiva ideja da se kroz lokalnu priču progovori o univerzalnoj temi. Šteta je samo što je savremeni tekst ostao zarobljen u arhaičnoj estetici, ali i što sama drama nije ponudila više.

Ovim otvaramo segmen o biografskim dramama koje autorima koriste kao poligon sa fenomenološko bavljenje aktuelnim temama. Puls teatar Lazarevac i reditelj Zlatko Paković biraju da postave projekat o Dimitriju Tucoviću koji se suštinski ne bavi likom i delom levičara, istaknutog učesnika u pokretima

Iz predstave **Galeb**, foto: Božidar Živanović

protiv kapitalističke eksploatacije radnika i dece, feudalne eksploatacije seljaka i drugih oblika klasnog ugnjetavanja. Predstava *Srpskoj omladini*, Dimitrije Tucović bavi se njegovim idejama i idealima, odnosno koliko je sadašnji sistem vrednosti daleko od njegovog. Paković je ostao dosledan u svojim nastojanjima da se bavi političkim teatrom. Posebno je hrabro od jednog institucionalnog teatra koje se finansira iz budžeta države (čiji su se predstavnici u nekoliko navrata ove godine ponašali osvetoljubivo prema sektoru kulture) da kritikuje vlast i aktuelne događaje. Teško je utvrditi kojim principom se reditelj služio prilikom odabira scena. Publika gleda scene koje kritikuju mafijaša, Čoveka najbogatijeg u državi, sudbinu radnice koja odbija da učestvuje na mitingu vladajuće stranke pa je kažnjena otkazom i arbitrarno odabrane situacije društvene nepravde. Groteskni je trenutak i nejasna intencija reditelja kada se prikazuju imena dece koja su ubijena u masakru u Ribnikaru 2023. Na kraju glumci uzvikuju „generalni štrajk“ uz pesmu „Vostani Srbije“.

Kako je dramaturg i teatrolog Svetislav Jovanov rekao na Okruglom stolu o lazarevačkoj predstavi na Sterijinom pozorju: „Stvarnost je sela u auto i odvezla se, a mi pokušavamo da je stignemo biciklom.“ Sve u svemu, predstava svoje dramaturške probleme krije iza podrške studentskim i građanskim protestima.

Još jedan savremeni tekst koji se bavi porodičnim i političkim životom istorijske ličnosti – Nikole Pašića – je *Neki važan čovek* dramskog pisca i reditelja Željka Hubača, uz dramaturga Aleksandra Milosavljevića, iz NP Timočke Krajine „Zoran Radmilović“ Zaječar. I ovde kao i u predstavi *Maga* pozorište bira da inscenira biografiju čoveka u njegovom rodnom gradu. Metateatralnost predstave i drame poslužila je autoru da istraži i prikaže Pašićevu dvojnost – njega kao državnika i njega kao porodičnog čoveka, moćnog i nekog važnog čoveka i umornog, nikog i nebitnog. Uz maestralnu interpretaciju Miloša Tanaskovića, Pašić pred nama, od gotovo mitske figure, postaje slojevit čovek kroz kog se prelama i do kraja slamaju princip slobode i ljubavi. Nelinearnost teksta i ritmični songovi dodaju dinamičnosti i ne dozvoljavaju da predstava zapadne u prepričavanje fakata. Dva trenutka iz predstave naročito se izdvajaju. Prvi je scena u kojoj sin Rade Pašić (odličan Jovan Veljković) uživa u „Mulen Ružu“ dok paralelno gledamo stradanje srpskog naroda, a druga scena je monolog Oca u tumačenju Dejana Cicmilovića čija su petorica sinova poginula na ratištu i koji razmišlja o žrtvi svoje porodice za Srbiju. Dakle, *Neki važan čovek* uspeo je i rediteljski i narativno da dopre do publike.

Poslednje dve predstave o kojima će biti reč su *Galeb* Pozorišta „Bora Stanković“ Vranje po motivima Čehovljeve drame u režiji mladog ruskog reditelja Filipa Vinogradova i *Predstava Hamleta u Mrduši Donjoj* NP Priština sa privremenim sedištem u Gračanici, po tekstu Iva Brešana u režiji Jane Maričić. Obe predstave kao polazišnu osnovu uzimaju poznate tekstove i pokušavaju sa više ili manje uspeha da

pruže novi pogled na njih. Groteskna tragedija u pet slika Ive Brešana i naličje tadašnjeg komunističkog sistema napisana je 1966. Rediteljka minimalno odstupa od izvornog teksta. Izvršena je promena mesta i vremena, te se predstava dešava sada i ovde i koketira sa dnevnim političkim događajima. Promena konteksta nije promenila značenje u velikoj meri. I dalje je to predstava o nepismenim, bahatim malograđanima koji guše svakoga ko ne želi da bude kao oni. Međutim, amputiranje konteksta doveo je do nedostatka koncepta i zaglavljenosti predstave između ismevanja lokalnih arhetipova i stvaranju tragikomične predstave koja je značajna politička kritika. Likovi su neujednačeni pa su tako većina jednodimenzionalni, stereotipni prikazi stanovnika iz Južne Srbije. Od Brešana je ostala karikaturalnost, a izgubila se lucidnost, oštrina i komičnost teksta. Prostor, učmala kancelarija u mesnoj zajednici, stvarala je osećaj klaustrofobije što, čini se, nije bio nameran postupak jer na dalje nije razvijan niti se njime poentira. Glumačka igra, brza i okretna, najveća je vrednost predstave i održava gledaočevu pažnju. Sa druge strane, *Galeb*, režiran kao komedija bio je iznenađenje Festivala. Pre svega Čehovljeva drama decenijama intrigira pozorišne stvaraoce i teoretičare zadajući muke u tumačenju žanrovske odrednice „komedija“. U ovoj inscenaciji reditelj odgovor za formu pronalazi u sadržaju i Čehovljevoj zapitanosti šta su nove forme. Reditelj nas od početka dosledno uvodi u svet komedije započinjući predstavu standap/kabaretskim nastupom glumca, zatim se koristi preterivanjem, komičnim iznenađenjima (plišane ribe u malenom bazenu gde Trigorin peca), elementima teatra apsurdna i različitim oblicima žanra komedije kako bi odgonetnuo koje su to nove forme. Postoji niz izvrsnih rediteljskih rešenja. Recimo scena-elipsa u vozu u kojoj Nini ističe vreme i izmiču prilike za



Iz predstave *Srpskoj omladini*, **Dimitrije Tucović**, foto: B. Živanović

uspeh, i scena na vizuelnom tragu Dejvida Linča kada Trepljev (tačan, koncentrisan i dosledan Bojan Jovanović) biva zaglavljen između pozorišnih zavesa koje padaju. Inovativnost i hrabrost mladog reditelja zaslužuju svaku pohvalu.

Ovogodišnji Festival profesionalnih pozorišta Srbije „Joakim Vujić“ uspeo je da objedini savremene drame, autorske projekte koji adresiraju aktuelnu situaciju, nova čitanja klasičnih komada što pokazuje veliku raznovrsnost čak i u okolnostima smanjene produkcije i ovogodišnjeg oskudnog budžeta za kulturu. Ostaje nada da će budući selektori prepoznati značaj da se u selekciju ravnopravno uvrste predstave za mlade kako bi se gledalačko iskustvo obogatilo i pozorišne prakse proširile.

Piše > Aleksandar Milosavljević

Pripovijedanje na sceni

O 24. Festivalu bosanskohercegovačke drame, Zenica

Selektor ovogodišnjeg Festivala bosanskohercegovačke drame, dramaturg i dramski pisac Dario Bevanda, nije slučajno svom izboru predstava odredio naslov *Pripovijedanje na sceni*. Ovim naslovom konstatuje da se spisateljska praksa i senzibilitet stvaralaca koji pripadaju korpusu bosanskohercegovačke drame poklapaju sa praksom i senzibilitetom koji određuju repertoarske tokove u najmanju ruku regionalnog teatarskog života. Uostalom, to dokazuje i činjenica da su neke od predstava zasnovane na pripovijedanju na sceni, na zenički festival stigle i iz Hrvatske ili Srbije.

Od osam predstava iz takmičarske selekcije Festivala – tamošnje verzije našeg Sterijinog pozorja – polovina se zasniva na originalnim dramskim tekstovima, dok drugu polovinu čine scenske interpretacije *dramatizacija* romana. Videćemo, međutim, da i u postavkama originalnih drama preovladavaju isti ili slični principi karakteristični za naglašeno slobodan dramaturško-rediteljski i glumački pristup *dramatizacijama*. Kao da su i reditelji i glumački timovi u oba slučaja – i u postavkama drama

i u inscenacijama dramatizacija – prepoznali slobodu kakvu scenskom izrazu nudi postdramski literarno-scenski senzibilitet.

Takav pristup vidimo, recimo, i u sarajevskoj predstavi *Svijet i sve u njemu* rediteljke Selme Spahić, nastaloj po dramatizaciji romana Aleksandra Hemona, podjednako kao i u *Pevanju i ćutanju* Sofke Nikolić koju je u Bjeljini režirala Sonja Petrović po drami Milivoja Mlađenovića, zatim u riječko-splitskoj koprodukciji *Nigdje, niotkuda* nastaloj po romanu Bekima Sejranovića a u adaptaciji Gorana Vojnovića i režiji Ivice Buljana, kao i u zeničkoj predstavi *Mala*, scenskoj postavci tri jednočinke autorki Emine Omerović, Emine Kovačević Podgorčević i Nedžme Čizmo, a u režiji Lajle Kaikčije.

Sasvim je drugo pitanje da li su u svim od izvedenih predstava iskorišćeni kapaciteti slobode postdramskog prosedea. Zenički festival je pokazao da i ova vrsta slobode može biti opasna. Uostalom, svaka sloboda podrazumeva i suočavanje sa beskrajnim prostorom koji istovremeno provocira i izazov i užas. Od užasa se nisu uplašili autori



prethodno pomenutih naslova, ali ni autorsko-glumački timovi sarajevske predstave *Uhvati zeca* Lane Bastašić u režiji Lajle Kaikčije ili inscenacije komada Almira Imširevića *Kad bi ovo bila predstava*, koju je u Novom Pazaru režirala Tanja Miletić Oručević.

Još jedan od izazova kakve podrazumeva suočavanje sa slobodom u teatru uslovljen je i kapacitetima i iskustvom glumačkih ansambala, a ovom izazovu najbolje su odgovorili glumci Sarajevskog ratnog teatra, spremno reagujući na sve složene zahteve Selme Spahić. U većini ostalih festivalskih predstava svojom glumačkom snagom su se izdvajali pojedinci, premda je bilo i slučajeva da sa pozornice prvenstveno pleni snaga kolektivne glumačke energije.

Na tematskom planu festival u Zenici je pokazao snažnu potrebu autora – podjednako i drama i romana – da sada sa izvesne vremenske distance sagledaju



Bosansko narodno pozorište, Zenica

traume uzrokovane ratom u Bosni. Pokazalo se da vreme ne leči ove traume, ali i da iskustva sticana nakon rata na nov način osvetljavaju ratne strahote. I ponovo, po ko zna koji put, evidentno je da su najveći ratni gubitnici, osim onih kojih više nema, obični, takozvani mali ljudi, a da su njihove sudbine zauvek osakaćene. U ovom kontekstu valja naglasiti da postratne priče, utkane u ogromnu većinu prikazanih predstava, ne komercijalizuju rat u Bosni, nego istinski analitično, katkad i izvrćući naopako kožu dramskih likova, preispituju uvek složene životne priče preživelih.

Upravo u kontekstu prethodne konstatacije, bilo bi nepravедno ne pomenuti vrhunski profesionalizam, posvećenost i ljubaznost domaćina Festivala – Bosanskog narodnog pozorišta Zenica; teatra koji i realizacijom ove manifestacije pokazuje da bosanskohercegovačka drama, uz sve svoje estetičke i tematske tokove, kao i specifičnosti i raznovrsnosti, ipak jeste mesto na kojem se sustižu i kreativno prožimaju sudbine, u ovom slučaju i umetničke, većeg dela regiona kojem pripadamo.

Piše > Selma Parisi

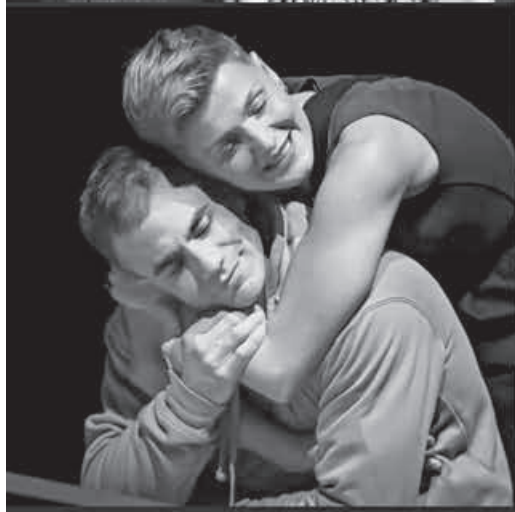
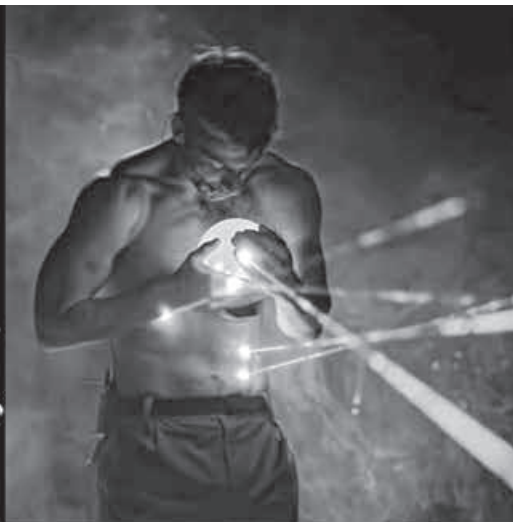
Pripovijedanje, rat i izmišljenost

XXIV Festival bosanskohercegovačke drame,
Bosansko narodno pozorište Zenica

Festival bosanskohercegovačke drame sa sjedištem u Bosanskom narodnom pozorištu Zenica dosljedno slijedi misiju promoviranja suvremenog domaćeg dramskog stvaralaštva na regionalnoj i međunarodnoj razini, dok se istovremeno kroz selekciju, organizaciju i realizaciju širokog spektra umjetničkih praksi artikulira kao otvoren prostor za različite društvene, kulturne i umjetničke interakcije. Tijekom pratećeg programa Festivala odvijaju se izložbe, predavanja, koncerti, interaktivne šetnje i okrugli stolovi, te promocije znanstvenih knjiga, stručnih časopisa i zbornika vezanih za kazališnu umjetnost. Važan segment programa matične kuće je Natječaj/Konkurs za najbolji neobjavljeni i neinscenirani bosanskohercegovački dramski tekst, kojeg se u festivalskom programu eksponira dodjelom nagrade – ove godine je uručena mladoj autorici Nini Plavanjac za dramski tekst *Petrova lutka*. Pažnja je u okviru izdavačke djelatnosti kazališta usmjerena na nove drame mladih bosanskohercegovačkih autorica Emine Omerović, Emine Kovačević Podgorčević i

Nedžme Čizmo, čime se Festival i njegova matica potvrđuju kao mjesta na kojima se sustavno njeguju nove generacije kazališnih stvaralaca. Zahvaljujući vidljivosti, domaće dramsko pismo se razvija i postaje hrabrije, slobodnije i kreativnije – „pokušaji mladih ljudi da opstanu u tranzicijskom društvu koje sebe gradi iznova“ mogu se iščitati iz tekstova mladih autorica koji su doživjeli književnu promociju na Festivalu i scensku izvedbu u Bosanskom narodnom pozorištu.

Predstave Takmičarskog programa ovogodišnjeg Festivala mogu se podijeliti na dvije skupine: jedna su izvorni dramski predlošci, a druga dramatizacije romana bosanskohercegovačkih autora i autorica. U suvremenoj bosanskohercegovačkoj drami prevladava tema suočavanja s (ratnim) traumama i potrage za identitetom, što se odražava na većinu scenskih uprizorenja, ukupno osam izvedenih predstava u okviru ovogodišnjeg Takmičarskog programa. Selektor Festivala, dramaturg i dramski pisac Dario Bevanda uvrstio je kazališta iz Bosne i Hercegovine, Hrvatske



i Srbije, te odabrao festivalski slogan „Pripovijedanje na pozornici“, čime je naznačio da je scenski postupak pripovijedanja u većoj ili manjoj mjeri prisutan u svim odabranim predstavama, istodobno istaknuvši da su međusobno različite. Osim što su ujedinjeni pod sloganom pripovijedanja, velika većina dramskih tekstova, proznih predložaka i scenskih izvedbi pokazuje usku tematsku povezanost, ali sasvim različite kazališne estetike, te svaka na autentičan način pristupa pomenutoj zadanosti.

Raznovrsnost i kreativnost u izražavanju očituju se primjenom različitih kazališnih formi i sredstava poput elemenata lutkarstva, cirkusa, mjuzikla ili folklorne melodrame u stilski specifičnim režijama i hibridnim konceptima. Neke predstave se oslanjaju na raskošnu vizualnu estetiku, neke na minimalizam, neke su uronjene u simboliku i bajkovitost, a u nekima se zrcali gruba stvarnost. Druge pak tematiziraju aktualne i bliske, a neke davne i daleke, gotovo zaboravljene kulturno-društvene pojave i ličnosti, te postavljaju univerzalna pitanja na sebi svojstven način.

Veliku većinu tematske strukture proznih i dramskih predložaka, ali i samih scenskih izvedbi: *Svijet i sve u njemu* u režiji Selme Spahić, *Kad bi ovo bila predstava* u režiji Tanje Miličević Oručević, *Nigdje, niotkuda* u režiji Ivice Buljana, *Uhvati zeca* u režiji Lajle Kaikčije, *Blank* u režiji Kokana Mladenovića i *Mala* u režiji Lajle Kaikčije – snažno prožima tema rata, njegovih razmjera i posljedica. Sveprisutnost ovog mračnog diskursa potvrđuje potrebu za kontinuiranim suočavanjem s bolnom prošlošću i propitivanjem iste u odnosu na budućnost – putem umjetnosti. Potreba za suočavanjem kroz književno, a zatim scensko izražavanje je od šire publike budno percipirana i svesrdno podržana, stoga je kazališni čin kao svojevrсни kolektivni katalizator prošlosti ne samo dobro došao u sadašnjosti, već je ovdje i danas još uvijek neophodan, pogotovo zato što nema tendenciju opadanja.

Radi se o potrebi koja postojano traje od posljednjeg rata na regionalnim prostorima i ne jenjava sve dok rat tolikom snagom odjekuje i u današnjem vremenu. On ne samo da odjekuje, on je preplavio dramsko pismo, on vrišti sa scene, on se nameće u radnju, u likove, u svijest gledaoca. Ovdje se ne radi samo o intimnom, introspektivnom nagonu kazališnih umjetnika i književnika da maštajući i (re)kreirajući svjetove stvore neku drugu stvarnost ili objasne postojeću, nego i o kolektivnoj pripadnosti jedinstvenom umjetničkom činu, njegovom prepoznavanju i uvažavanju.

U predstavama takmičarskog programa to nije samo posve razumljiva potreba za kolektivnim sjećanjem i vraćanjem na prošlo u svrhu zacjeljivanja trauma, no i čovjeku svojstvena, prirodna želja za otvaranjem prostora za razumijevanje, raspravu, promišljanje i nezaobilaznu nadu u bolje sutra, i to uvijek iznova, u kontinuitetu. To sasvim sigurno nije samo puko ispoljavanje i udovoljavanje floskuli „učenja iz povijesti“, nego je dosljedno i snažno, kritičko, ali i poetično mjesto osvrtnja i suočavanja sa grozomornim naličjem trauma. Potreba suočavanja s prošlošću putem umjetnosti je dakle postojana, bolna i nezaobilazna, ona će trajati dok je vijeka i svijeta – što dokazuje i sama ponavljajuća povijest sa svim prohujalim ratovima koji od postanka čovječanstva do danas odjekuju u našoj svijesti. Gledaocu se također neumoljivo nameće spoznaja da je u vihoru ratnih događanja oduvijek bio i bit će, samo sićušna, nemoćna čestica prepuštena na milost i nemilost višim silama. Upravo je kazališna umjetnost oduvijek bila odraz vremena, njegov kritičar, promatrač i suputnik, jer gledaocu nudi neposrednu blizinu i mogućnost osjetilnog uranjanja u prošlost, sadašnjost i budućnost. Zajedno s kazališnim akterima, gledalac ostavlja svoj pečat u vremenu kroz formu kazališnog čina. Neke od priča su se dogodile davno, a neke relativno nedavno (jer što su desetljeća naspram vječne sjene rata, patnje

i razaranja?), neke se dešavaju blizu ili negdje daleko – no u kazalištu smo svjesno pristali biti njihov dio i proživjeti ih, sada i ovdje, zajedno s kazališnim akterima. U tim se trenucima na predstavama i okruglim stolovima jasno i dirljivo može vidjeti ako ne iscjeljujuća moć scenske izvedbe, onda bar trenutak dubokog, gotovo zavjereničkog zajedništva, kako u intimnim umjetničkim, tako i u kolektivnim javnim sferama.

Čitajući dramske tekstove i njihove predloške te gledajući predstave takmičarskog dijela, u samom se početku uz ratnu tematiku kao jedan od ključnih nametnuo izraz izmještenost. Prisilna otuđenost iz rodnog i poznatog u daleko i nepoznato, *Svijet i sve u njemu* ali i svjesna, samovoljna izdvojenost, kako fizičkom, tako i duhovnim, unutar njom potragom za smislom, identitetom, pripadnošću i ljubavlju: *Nigdje, niotkuda i Blank*. Izmještenost se pojavljuje i u predstavi *Pevanje i ćutanje Sofke Nikolić* u režiji i adaptaciji Sonje Petrović kao različitost, izvrsnost umjetnice u sukobu sa predrasudama, te u *Ovaj mali život*, po tekstu i u režiji Emine Kovačević Podgorčević kao iznenadna promjena stvarnosti. Spomenute pojave se u svim

predstavama isprepliću i izražavaju na različite načine, kroz istraživanje mogućnosti scenskog izričaja.

Treba spomenuti i dramatizacije: *Uhvati zeca*, prema romanu Lane Bastašić, u režiji Lajle Kaikčije i koprodukciji Narodnog pozorišta Sarajevo i Scene MESS Sarajevo (nagrada za najbolju dramatizaciju pripala je Nedžmi Čizmo), zatim *Pevanje i ćutanje Sofke Nikolić*, u režiji Sonje Petrović i u produkciji Gradskog pozorišta „Semberija“ Bijeljina, prema dramskom tekstu Milivoja Mladenovića (nagrada „Miodrag Žalica“ za najbolji izvedeni bosanskohercegovački tekst).

Estetski i u cjelini se izdvaja predstava *Svijet i sve u njemu* prema romanu Aleksandra Hemona, u režiji Selme Spahić i u koprodukciji Sarajevskog ratnog teatra (SARTR) i Reastage-a, Sarajevo, dobivši Glavnu nagradu Festivala bosanskohercegovačke drame za najbolju predstavu u cjelini i Nagradu za najbolju režiju.

(Autorka je teatrološkinja i
dramska spisateljica iz Zagreba)



Iz predstave **Pevanje i čitanje Sofke Nikolić**, foto: promo



Iz predstave **Uhvati zeca**, foto: promo



Iz predstave **Ovaj mali život**, foto: promo



Iz predstave **Blank**, foto: promo



Iz predstave **Kad bi ovo bila predstava**, foto: promo



Iz predstave **Mala**, foto: promo

Piše > Slađana Zrnić

Pripovijedanje je prevagnulo

24. Festival bosanskohercegovačke drame, Zenica 2025.

„Pripovijedanje na sceni“ je slogan ovogodišnjeg festivala u Zenici koji prvenstveno njeguje i baštini bosanskohercegovačku dramu. Apsurd se desio već na samom početku, jer je pripovijedanje prevagnulo nad dramskim sadržajem. Zašto je to tako predstoji nam da razmislimo i sagledamo u vremenu koje tek dolazi. Da li je ovo trend koji prate kreatori pozorišnih repertoara ili je prevagnula potreba za već utvrđenim i dokazanim literarnim sadržajem, te otuda adaptacije romana? Da li je danas zaista teško doći do dobre autohtone ideje, priče i pretočiti je u dramu?

Izbor selektovanih predstava bio je promišljen i u okvirima bosanskohercegovačke, a i regionalne, produkcije kvalitetan, a selektor Dario Bevanda je ove godine priredio selekciju koja u sebi sadrži dramatizacije romana *Bejturan i ruža* Aleksandra Hemona, kao predstava naslovljenu *Svijet i sve u njemu*, *Uhvati zeca* Lane Bastašić, *Blank* Feđe Štukana i *Nigdje*, *niotkuda* Bekima Sejranovića, kao i inscenacije drama Milivoja Mladenovića (*Pevanje i ćutanje Sofke Nikolić*), Almira Imširevića (*Kad bi ovo bila predstava*),

Emine Kovačević Podgorčević (*Ovaj mali život*), te Emine Omerović, Nedžme Čizmo i Emine Kovačević Podgorčević (*Mala*).

Na festivalu smo vidjeli izuzetna glumačka ostvarenja Ermina Brave i Albana Ukaja, kao i Bojane Milanović. Kolektivnu i partnersku igru svih učesnika festivala, ansambl predstave u kojima glumci posvećeno i na vrlo visokom nivou interpretiraju zadatke. Glumački ansambli Bosne i Hercegovine, a i regiona, dokazuju veliku posvećenost i kreativnost. Glumci svojom igrom insistiraju na prirodnosti i usredsređenosti na sadržaj, te pokazuju svoju fizičku spremnost i lakoću igre. Prisustvovali smo, na neki način, festivalu glumca, što mene kao glumicu, istinski raduje. Žiri u sastavu Saša Milosavljević, Selma Parisi i moja malenkost nesebično je izdvojio i nagradio sve glumačke bravure, epizode i sjajne protagoniste, pokazujući time koliko je važno da glumac njeguje svoj habitus i prepušta se ideji reditelja i pisca.

Važno je spomenuti da u ovako probranoj selekciji svi autori – od pisaca dramatizacija, reditelja, glumaca, preko tehničkog osoblja – u sinergiji stvaraju



Iz predstave **Svijet i sve u njemu**, foto: promo

predstave koje govore o ratovima i njihovom besmislu, egzistenciji i savladavanju života na etičkim i moralnim krilima. Gledali smo i saživjeli sa sa ulogama koje govore o preispitivanju, praštanju i oslobođenju duše.

Predstave 24. Festivala bosanskohercegovačke drame različite su po strukturi, ali je pripovjedačka nit koja ih je povezivala stvorila posebnu festivalsku atmosferu vodeći publiku kroz istinsko pozorište.

Iako je, kao što sam već naglasila, pripovijedanje u prvom planu, što za glumca može biti otežavajuća okolnost, pokazalo se da ove barijere, uz dobro vođenje rediteljske ideje i koncepta, mogu biti prevaziđene. Selma Spahić (*Svijet i sve u njemu*) i Kokan Mladenović (*Blank*) su se na Festivalu izdvojili i po ko zna koji put dokazali svoju umjetničku pozorišnu moć.

(Autorka je glumica iz Banja Luke)



Iz predstave **Nigdje, niotkuda**, foto: promo



Piše > Nebojša Bradić

Kratka ali važna beleška o maskama

Kostimograf Amleto Sartori je pre gotovo sto godina razvijao određenu vrstu maske tako što je kožu razvlačio preko drvenog kalupa, a onda je oblikovao u oblik lica, rigidnog, praznog i mrtvački belog. Sartori je pažljivo izučavao veliki broj polumaski komedije del arte, ali je odbacio fiksirane izraze i karakterizaciju koje su one donosile, pošto su glumci morali da se ponašaju u skladu sa maskom koju su nosili.

On je želeo da oslobodi glumca od igranja tipiziranih uloga. Uz to, nije bio zadovoljan sa pantomimskom šminkom koju su koristili Marsel Marso i drugi majstori ove umetnosti, jer je, po njegovom mišljenju, lice pantomimičara pokazivalo prejaku ekspresiju, a na štetu gestova i pokreta drugih delova tela. Bez obzira da li je sa ovom ocenom bio u pravu, Sartori je napravio veliko otkriće: nošenje neutralne maske može da relaksira glumčevo telo. Ukoliko se ništa ne pokazuje na licu, čitava energija se sliva u fizičke pokrete.

Sartori je u saradnji sa Žakom Lekokom obučavao veliki broj glumaca i reditelja kako da koriste neutralnu masku da bi oslobodili telo. Njihov rad je uticao na različite pozorišne majstore, od Đorđa Strelera do Arijane Mnuškine. Logika Sartorijeve maske postala je široko poznata kroz radove baletskog studija Mersa Kaningema: lice je učinjeno praznim sa ciljem da igrači uliju svoju energiju u pokret.

„Skinite maske!“ – čuje se ovih dana na ulicama naših gradova. Oni kojima je ovaj poziv upućen ostaju nemi, kao da ne razumeju smisao poruke koju im upućuju studenti i građani. A neki od njih verovatno ni ne znaju šta reč maska znači.

Kao i igračke, i maske su potentni objekti. Grčka reč za masku, *prosopon*, istovremeno označava i lice. Razlika između lica i maske, koju je napravio Makijaveli, nalazi se u korenu naše kulture – negde je dvosmisleno plasirana, a drugde jasno određena. U antičkom teatru je nošenje maski odvajalo glumce od gledalaca koji nisu bili maskirani. Na taj način su gledaoci bili direktno izloženi moćima onih koji nose maske.

U tragediji *Kralj Edip*, na primer, da bi se pojačalo kraljevo samooslepljivanje, glumac bi nosio masku sa uvećanim rupama za oči. Kada bi glumac ušao na scenu noseći masku slepca, i pre nego što bi izgovorio ijednu reč, publika je bila u panici jer se verovalo da maska po sebi ima moć da oslepi one koji gledaju u nju.

Antičke maske su napravljene od presovanog platna, kože i plute, oblikovane tako da je otvor za usta bio mali. Misli se da je ova mala rupa omogućavala da maska funkcionise kao megafon. Savremena istraživanja maski, međutim, zasnivaju se na stanovištu da maska pojačava intenzitet, ali ne i snagu zvuka. Na početku je grčko pozorište koristilo dve vrste maski: jednu za komediju, drugu za tragediju. Masku za komediju ima satirska usta koja su raširena od zadovoljstva,



dok u tragediji usta tužno vise. Svi likovi grčkog hora su maskirani u jednoobrazne maske koje označavaju njihovu kolektivnu personu kao komentatora zbivanja.

Od vremena Eshila, po obliku su grčke maske počele da se razlikuju da bi bile povezane sa različitim ulogama. Dva ili tri glumca, noseći različite maske, mogli su da na pozornici ostvare mnoge likove. Pošto su konvencije grčke pozornice dozvoljavale da samo muškarci mogu da igraju ženske uloge, maske su imale i ulogu promene pola.

Ovu kratku ali važnu belešku o maskama možemo da proširimo i izvan evropskog kontinenta. U plemenu Senufo, u Obali slonovače, poluljudska – poluživotinjska maska, izdubljena u drvetu, istovremeno označava ritual muške inicijacije i muškarčevu smrt. Onda kada ih nose kao smrt, one upućuju na to da je onaj ko je nosi truo i lekovit. Senufo maska, po sebi, ima moć da ozdravljuje i ubija, što je daleki odjek moći koje su imale grčke maske u antička vremena.

U japanskom No teatru, formi koja je hiljadu godina mlađa od grčke pozornice, lepeza koja je otvorena ili zatvorena, usmerena prema nekom ili naslonjena na grudi onoga ko je ima u rukama, izražava osećanje koje ima određeni lik. Maske koje nose glumci No teatra predstavljaju jedinstvene tipove ličnosti: demone, mladiće, devojke, stare ljude. U japanskom tradicionalnom pozorištu maska je imala istu emocionalnu snagu kao i u Grčkoj, što može da predstavlja problem i oteža razumevanje onima koji dolaze iz drugih kultura.

Tokom jedne večeri ličnost koja nosi masku na pozornici, iza fizički nepromenjenog izgleda, razvija čitav dijapazon emocija – od besa do tuge, ili od straha do hrabrosti. Kada je lice ogoljeno emocionalne promene se grafički jasno ocrtavaju, što nije slučaj sa statičnom maskom. Ali u tome i jeste poenta nekih maski. Čak i kada ne pobuđuju specifično osećanje – užasa na primer, kao antička maska koju nosi slepi Edip – one mogu da budu pobuđujuće na drugi način

i provociraju pitanje ko je iza maske u ovom teatru surovosti.

Teatar surovosti možemo prepoznati i na fotografijama vojnog i policijskog nasilja. Dok gledamo potresne snimke vezanih mladića koji kleče okrenuti glavama ka zidu ili leže na asfaltu sa licem nadole, asociramo na prizore iz rata u Iraku. Ove „predstave“ su pravljene za živu publiku – vojnike, koji su stajali ili sedeli oko zarobljenika. Najpoznatija od svih je fotografija žene u uniformi koja se ceri, dok električnim štapom za stoku „bocka“ između prepona golog zarobljenika.

Jedna od najupečatljivijih je ona na kojoj američki vojnici prisiljavaju petnaestak iračkih zarobljenika da formiraju ljudsku gomilu. Na toj fotografiji iz Abu Graiba, zlostavljači predstavljaju sebe u krupnom planu kako gledaju u kameru, dok zatvorenici vezanih očiju, sa kapuljačama na glavi, u prljavoj odeći, prethodno mučeni elektrošokovima, ne znaju koji će bol još morati da istrpe već sledećeg trenutka. Odeća sa kapuljačom ima staro značenje – kao kostim čarobnjaka. U srednjem veku je ova odeća predstavljala nekog ko se krije od Boga. Ali, kapuljača je takođe značila da posmatrač ne može da vidi nikakvu emociju na licu onog koji je nosi. U mučenjima u Abu Graibu, kapuljača je omogućavala tlačiteljima da ne gledaju fizičku ekspresiju žrtava koje su vrištale i uvijale se od bolova dok su ih njihovi zlostavljači „obrađivali“. Dokazi ljudske patnje su bili doslovno prekriveni.

„Ko je iza maske?“ „Ko je stvarna osoba koja je prekrivena?“ – bezbroj puta smo se zapitali dok smo gledali policijske formacije spremne da napadnu ili maltretiraju ljude. Ko se to nalazi ispod šlema i kapuljače. Ko je taj koji se oglašuje na glas ljudskosti, molbu, vapaj, kletvu da skine masku u ovom teatru surovosti.

Piše > Aleksandar Milosavljević

Parateatarska naličja stvarnosti (3)

Između Učiteljice života i Šekspira

U času nastanka ovog teksta vreme njegovog objavljivanja je u dalekoj budućnosti. Ona je i inače najčešće neprozorna, a naročito je to slučaj s našom. I mada nas budućnost i te kako zanima, njome se ovde sada nećemo baviti. Predmet našeg interesovanja su, podsetimo se, teatarski aspekti aktuelne stvarnosti, dakle veze koje je moguće uspostaviti između sadašnjosti i onoga što se zbiva i što nas čeka. Naravno, uz ogradu da, kako je to ranije konstatovano, valja biti oprezan kada se uspostavljaju direktne analogije između dramske i pozorišne umetnosti¹⁾, s jedne, i politike, sa druge strane, a to je u ovom slučaju moguće jer teatar i drama mogu pomoći da shvatimo neka od aktuelnih zbivanja i da nam postanu jasnija.

Prethodni tekst završen je citatom iz Šekspira. *Hamleta*, tačnije: „Jer tu je čvor“, veli nesuđeni danski prestolonaslednik, neostvorena budućnost Danske, u čuvenom monologu *Biti ili ne biti*. Stali smo, dakle, kod zapetljavanja (čvora). (Pravi zaplet se već dogodio.)

.....

1) Ovde se ponajpre misli na oveštale fraze poput „politička pozornica“, „scenski nastup političara“, „gluma političara“, „režija političara“ i slične, koje s jedne strane sugerišu izvesnu virtuoznost onih iz sfere politike, dok s druge simplifikuju teatar i dramu.

I odatle se nismo pomakli, premda se na ulicama ovdašnjih gradova i varošica u međuvremenu svašta događalo, a svašta se i dalje dešava. Nasilje je, kako se to kaže, eskaliralo; novinari bi konstatovali da je stvarnost tenzična. Država se posredstvom policije, ali i akcija pristalica režima, regrutovanih na osnovu širokog dijapazona različitih motiva, obračunava sa demonstrantima. U početku su to bili studenti, no na ulicama su se sada u velikom broju pojavili i zborovi građana. Rečju, narod. Ili barem njegov jedan deo. Umesto što kidišu jedni na druge, po logici demokratije, sukobljene strane bi, bez obzira na brojnost ma koje od njih, trebalo da snage odemere na izborima. Njih, kao što vidimo, u ovom času nema na vidiku. A možda će ih i biti...

Na šta nas ovo posdeća? Pa možda na Šekspirovog Ričarda trećeg kojem se ne ispušta vlast iz ruku. Ili na Magbeta koji je u jednom času zaglavljen u stvarnosti koju je sam kreirao. Ili na Hamletovog strica Klaudija koji bi da po svaku cenu održi *status quo* u danskom kraljevstvu, ali su se stvari otele kontroli: scenu *Mišolovke*, koju je odigrala trupa putujućih glumaca odigrana je javno, video ju je ceo dvor, a i novosti se munjevito šire kraljevstvom. Ovaj slučaj, čini se,



foto: Buka

prepoznavamo kao najtačniju analogiju sa našom današnjom situacijom. Zašto? Poređenje je ponajpre moguće uspostaviti na osnovu sredstava koja Klaudije primenjuje u obračunu s protivnikom. Prvo je na različite načine pokušao da eliminiše Hamleta koji je, setimo se, prinudno prekinuo studije u Vitembergu da bi rešio problem sveta koji je, po njegovom mišljenju, iskočio iz zgloba²⁾. Klaudije ga je držao pod prismotom,

2) Uputio se na očev pogreb, a u Elsinor stigao na majčinu svadbu. Šekspir o tome ništa ne kaže, ali ko zna šta je sve usput, putujući kroz Dansku video i čuo.

prisluškivao, pokušao da ga podmiti i njime manipuliše uzdajući se u pomoć Polonijeve kćeri Ofelije, što nije dalo rezultate. Nepravda s kojom se Hamlet suočio, kao i činjenica da mu je otac preminuo pod veoma sumnjivim okolnostima, i dalje mu nikako nisu dali mira pa je preduzeo određene mere i – zaoštrio situaciju. Šta je, naime, tada Hamlet preduzo? Na raspolaganju nije imao previše mogućnosti. Ne zaboravimo da se radnja komada događa u doba feudalizma. Hamlet je mogao da sprovede vlastitu istaragu i da na različite

načine menifesuje vlastito nepristajanje na stvrnost i činjenicu da je aktuelni vladar – uzurpator.

Sumnjičav kakav je bio – i kakav je, evo, do danas ostao blagodareći Šekspirovoj tragediji – nesrećni Hamlet se nije zadovoljio proizvoljnim nagađanjima pa se na elsinorskim zidinama u gluvo doba noći morao pojaviti Duh ubijenog kralja da bi sinovljev (pravedni) gnev uputio u pravom smeru. U duhove mi danas ne verujemo i pitanje je kako bismo reagovali kada bi se neki od njih pojavio na zidinama Kalemegdana, u Nemanjinoj u Beogradu ili na mostu u Kosovskoj Mitrovici. Otuda potragu za istinom o nizu ubistava koja su se ovde dešavala, uz sve eventualne rezerve, ipak moramo da prepustimo institucijama. I, naravno, istraživačkom novinarstvu. Čekajući rezultate pogledajmo dokle nas dovodi moguće uspostavljenje analogija između „slučaja Hamlet“ i „tenzičnog“ stanja današnje Srbije. Pošto je odoleo Klaudijevim pritiscima, pa izbegao i Gildensternov i Rozenkrancov pokušaj da ga elimiše, Hamlet je – poludeo. Ili, tačnije, odlučio je da simulira ludilo.

Kod ovdašnjih studenata, a sada i zborova građana, ne primećujemo, međutim, simptome poremećenog uma. Niko ovde više nema potrebu da, poput Hamleta, glumi ludilo da bi tako pokazao da nije lud, ili da bi navodnim ludilom provocirao vlast. Ovdašnja *Mišolovka* je odavno imala premijeru, a reprize su svakodnevne. Možda je situacija ovde baš takva i zato što studenti, a bogme i mnogi građani, od Šekspirovih dela nisu čitali jedino *Hamleta*. I iz *Ričarda trećeg*, na primer, mogli su ponešto saznati. Recimo i ovakav Ričardov stav:

„Kada zlo učinim ja se prvi bunim.
Nedela koja započnem tajno,
Ja pripisujem krivici drugoga“³⁾.

I još će se čitalac ovog komada upoznati sa mnogim drugim stavovima i nepodopštinama koje će

3) Viljem Šekspir, *Ričard treći*, 1. čin, scena 3. preveli Živojin Simić i Sima Pandurović, „Kultura“, Beograd 1963.

počiniti Gloster da bi postao Ričard treći. Na samom početku drame će tako odzvoniti otvoreno priznanje naslovnog lika koji veli: „Odlučio sam biti zlikovac“⁴⁾, suočiće se potom i s njegovim žalom što ovaj svet nema samo jedan vrat koji bi vladar mačem mogao jednostavno prerezati, žalom koji Ričard deli sa svim autokratama. Videće čitalac i kakve sve mere samodržac preduzima pre no što uzvikne „Kraljevstvo za konja!“. U ovom komadu Šekspir, naravno ne pridržavajući se povесnih činjenica, piše i da Ričard prvo angažuje krajnje sumnjive tipove i daje im zadatak da se obračunaju s njegovim protivnicima, da bezočno laže, al i da postepeno gubi poverenje u saradnike, da bi na koncu započeo mahnito da ubija sve u čiju lojalnost posumnja. Jer se na kraju plaši svakoga. Indikativno je i da će Ričard priznati i da se jedino ne plaši sebe. Tek kad je pobio sve oko sebe, setio onog famoznog konja kao rešenja problema. Kasno, dabome. No to je Ričardov slučaj.

S Magbetom, još jednim Šekspirovim antijunakom, stvari stoje ponešto drugačije. Njega, naime, sve vreme muče strah i, sledstveno tome, dileme⁵⁾, no nekako s njima izlazi na kraj sve dok je pored njega Ledi Magbet, i sve dok njoj razum ne pomute kobne krvave mrlje koje nikako ne može da spere sa svojih šaka. Tek kad ostane bez žene Magbet će povratiti kuraž, ali samo da bi se upustio u konačni krvavi boj s namerom da pobije što više onih koji bi da ga skinu sa trona. Ne treba sumnjati da je u tom času žalio što ovaj svet nema samo jedan grkljan.

E sada, u čemu je onda razlika između sudbine Šekspirovih dramatis persona i naše aktuelne stvarnosti? Pa u – Aristotelu. U slavnom spisu *O pesničkoj umetnosti* on beleži da je razlika između istorije

4) Isto, 1. čin, scena 1.

5) Magbetovski strah i magbetovske nedoumice, s jedne, i ričardovska čvrsta rešenost, s druge strane, uostalom i čine žanrovsku razliku između ova dva komada; *Magbet* je, naime, tragedija, dok je *Ričard treći* istorijska hronika.



foto: Andrijana Milačević

i dramskog pesništva u tome što povest beleži ono što se dogodilo dok drama opisuje ono što se kao moguće i verovatno moglo dogoditi. To će reći da se nama nije dogodilo, a možda i neće, sve ono što je zadesilo Hamleta, Klaudija, Gertrudu, Ofeliju i Laerta, odnosno Ričarda, Anu, bračni par Megbet i mnoštvo preklanih i na druge načine pobijenih likova iz raznih Šekspirovih tragedija. Ipak, sve to nam se na temelju mogućeg i verovatnog moglo dogoditi. Šta, s druge strane, veli

famozna Učiteljica života? Već smo (valjda) shvatili da nas Istorija ničemu nije naučila, ali drama i teatar i te kakao imaju na šta da nas upozore. Jer iskustvo nas, nema sumnje, uči da ipak postoji razika između dobrih učenika i onih koji se samo prave da bi da uče. Ispostavlja se da su ovi drugi rđavi učenici pomenute Učiteljice, dok su oni prvi čitali Šekspira. Njemu se, dakle, s vremena na vreme valja vraćati.

Piše > Milivoje Mladenović

Špijuniranje publike

(Prilog teoriji i praksi pozorišne recepcije, prošaran fusnotama: okasneli somborski esej ili o pokušaju razbijanja scenske kutije građanskog pozorišta, uz pomoć „Jelizavete Bam“)

Glasno negodujući, dve dame, pipajući po baršunastom mraku napuštaju gledalište somborskog Pozorišta, ne hajući za već kanonizovanu priču o pozorišnoj tradiciji¹⁾ u kojoj se s naročitim uvažavanjem ističu detalji o ukusu i naklonosti prema teatru koje su iskazivale, oduvek, somborske gospođe²⁾.

Nećete mi umaći, nećete mi kvariti lepo uokvirenu sliku varoši! I hitro, u dva koraka, preprečim im put pre nego što su dohvatile mantile i ambrele, jer beše neko raskvašeno, sipljivo, bolešljivo oktobarsko veče. Tada se u teatru nalazi spasenje, izbavljenje.

– Pa, kamo, mile moje? S čijim dopuštenjem? Nije pošteno, niste izdržali ni prvu sliku *Jelizavete Bam*?

Prema izrazu lica, starija bi gospođa, bez velikog predomišljanja, vrh ambrela usmerila pravo u moje

srce. Toliko je kuljalo nekog besa, neki otrov se prosto prelivao preko lica. A druga je ostala pribrana, čak sa dozom simpatije prihvatila moje presretanje. Ili je možda znala (a šta se u ovom malenom Somboru³⁾ ne zna!), da počesto uhodim, špijuniram publiku. Predstave godinama gledam iz službene lože⁴⁾ bolje reći motrim publiku. Kao tipičan primerak stanovnika palanke, podajem se, moguće nesvesno, njenom načelu uvida u sve! Molim lepo. Nećete me strasno uveravati da ste uživali u predstavi, kada pouzdano znam da ste zevali, ili seći vene na pojedinim scenama, kada sam video da ste bili u pozorišnom bifeu. Dugo se po gradu prepričavao moj doživljaj sa direktorom Arhiva: zahtevao sam da mi natenane objasni zašto posle jedne premijere nije aplaudirao. Direktor muzeja je uhvaćen kako posle jedne

3) Sombor danas ima oko 42.000 stanovnika. Plemeniti Somborci, međutim, neće propustiti priliku da vas podsete, kako je, nekad, Sombor bio veća varoš i od Beograda i Zagreba, o Novom Sadu da i ne govorimo!

4) U gledalištu somborskog pozorišta ukupno je 324 sedišta: 213 u parteru (148 u 10 redova i 65 u 13 loža) i 111 na balkonu (61 u 4 reda i 50 u 10 loža). Druga galerija zvana „golubarnik“, uklonjena je posle druge adaptacije.

1) Prva predstava izvedena je u somboru 1779. godine, u blizini franjevačke crkve. Jovan Đorđević (docnije utemeljitelj pozorišta u Novom Sadu i Beogradu) za vreme službovanja u Somboru, 1849. osniva „Društvo srpskog pozorišta“. Pozorišna zgrada izgrađena je 1882.

2) Nakon predstave *Krvave pralje* Mite Popovića, izvedene 1881. godine, „bilo je mnogo publike i autor je od srpskih gopodica dobio na dar venac“.

predstave hita kući – tražio sam pismeni izveštaj. Vaspitačica iz glavnog vrtića bila je ukorena zato što se smejala glasno na mestima gde su svi drugi ronili suze, i tako dalje... Uglavnom, obavešten sam, ne mogu reći da nisam. I gledam da ugodim publici, koliko je to dopustivo. Naravno, ravnajući se prema velikom Geteu: „Samo se ulaguj publici. Paroksizam će nestati, i gomila će te, na kraju, ismejati“. Upućen sam i u socijalni i profesionalni status gledalaca. Znam i potrebe, želje i očekivanja publike. U skladu s tim smo je vaspitavali, odvajkada. Negovali, kadikad. Osvajali, blagovremeno. Opsenili, tek-tek. Razbesneli, jamačno. Razočarali, nehotično. Ali, nikad je nismo ostavili da vene nezainteresovana, jer je ravnodušnost u pozorištu najopakija od svih bolesti!

Osetljivi provincijalni duh lečili smo, dugo i uporno, duže od 120 godina, lekarijama različite vrste: komedijom plačljivom, sramežljivom, sentimentalnom, urnebesnom, čistom lakrdijom, razvodnjenim vodviljem, sočnom sotijom, kabaretskim negatanjem, razgaljujućom farsom, dramom krvavom do kolena, melodramom memljivom, tragedijom tragalačkom, istorijskim komadima, političkim trilerom. I delovalo je, nije da nije: opominjuće, razdiruće, umirujuće, poučno, trezveno, osećajno, nehajno, standardno, klišeirano, jadno, čemerno, očekivano, iznenadno i beznadno. Tek – delovalo je! A pozorište mora de deluje na sva čula. Tada tek ta umetnička tvorevina satkana od reči, muzike, pokreta, slika, svetla i mraka dobija svoj potupuni smisao, i u tom sinkretičnom Somboru kojim se odvajkada diči ovaj „slobodni kraljevski grad“⁵⁾.

– A šta se to događa večeras, mile moje?

– Ipak se događa, ni nas niste ostavili ravnodušnim. Jednostavno, mi smo pobesnele od pozorišta. I bežimo. Efekat je postignut.

– A zašto napuštate *Jelizavetu Bam*?

5) Ogromnom materijalnom žrtvom, 1749. Sombor je proglašen za „Slobodan i kraljevski grad“ što je omogućilo uspon trgovine, zanatstva, kulture...

– Idite u poluperšun, s oprostjenjem, zajedno s oberiutima.⁶⁾

– Molim...

– Tako. Svaka čast i Radoju Čupiću⁷⁾, obožavam ga i žalim što je otišao iz Sombora, kao što žalim svakog glumca koji je otišao iz Sombora, gde se, nekad, jedinom moglo praviti pozorište najozbiljnijih namera, ali ta oberiutska posla s Harmsom mu nisu bila baš potrebna za start pozorišta „Portal“⁸⁾.

– Ne dopada mi se, mile moje gospođe, što sa srdžbom govorite o *Jelizaveti*, naročito što je omalovažavate. Nismo se mi za to borili. Razočaran sam...

– Molim? I mi smo šokirani, takođe, ponuđenim spektaklom.

– Vama nije poznato koliko dugo je trebalo da prođe vremena da bi se *Jelizaveta Bam* videla konačno u Somboru.

– Baš me briga! Ta vrsta pozorišta me ne zanima. I šta ima tu da se priča, nerazumljivo. Hermetično.

6) Moja sagovornica parafrazira delove teksta iz *Jelizavete Bam* i vlada terminima ruske avangarde. Kako ne biste pomislili da je ova priča izmišljena, moram da vas upoznam da je gospođa po zanimanju magistar književnih nauka. Pripada, dakle, onom osobenom soju pozorišne publike koji pozorištu pristupa, reklo bi se, s izvesnim opterećenjem literarnosti. O njima, pojedinačno, bogme i poimenično, drugom prilikom.

7) Čupe je došao na četiri, a u somborskom Pozorištu ostao četranaest godina, srodio se potpuno s gradom, zasnovao porodicu i troje dece izrodio. I danas je ovde vrlo često, kako kaže: „iz ljubavi i poštovanja prema kući koja mi je omogućila da mnogo igram, da pečem zanat s vrhunskim starim rediteljima, kao i sa, tada vrlo mladim Kokanom Mladenovićem, Jagošem Markovićem i mnogim drugim iz te generacije, koji su neka od svojih najznačajnijih ostvarenja napravili baš u Somboru i odatle se otvorili prema celoj zemlji“. Pamtiće se iz somborskog perioda njegove karijere, uloge u *Figarovoj ženidbi*, *Putovanju za Nant...*

8) Premijera predstave „Portal-teatra“ *Jelizaveta Bam* Danila Harmsa u režiji Radoja Čupića, u jesen 2001. najdirektnije je uticala na nastanak ovog teksta. Prvi projekat ovog teatra je *Otvarač Viktora Lanua*. Portal-teatar je imao i premijeru *Dies irae* Žanine Mirčevske u režiji Ljuboslava Majere. Nisam siguran da danas ova umetnička udruga uopšte deluje.

– Neće biti! Podjednako je realno i podjednako apsurdno ono što se događa. Doduše, ova se Harmsova drama podvodi pod poetiku apsurdna, ali ona meni deluje kao prepričani stvarnosni košmar. Nije vam poznato da je Kokan Mladenović u Somboru počeo pre šest sedam godina⁹⁾ probe *Jelizavete* i, koliko se sećam, on to beše zamislio kao alegoričnu priču o našim grotesknim godinama koje smo živeli za trajanja prethodnog režima¹⁰⁾. I u Čupičevoj predstavi je obilje crnog humora, duhovitih, dosetljivih scenskih rešenja, kakve nisam mogao da zamislim ni u jednom čitanju. Kao ono (šteta što niste gledali!) u sceni *Hvala željezu...* koja parodira obrazac proleterske poezije.

– Znaš šta, lepo ti govoriš, ali ti ništa ne verujem. Od pozorišta očekujem jasnost, razgovetnost, lepotu, pa, ako hoćeš, i zabavu.

– Ma nemojte! Da ne biste i poruku, poduku. Davno je to prošlo vreme. Nismo se mi za to borili!

– Za šta si se ti borio? Zašto to stalno ističeš?

– Hoću da kažem kako je bila teška muka da se obzor, vidokrug naše cenjene publike pomeri, da se njena vizura proširi, da bude spremna i za pozorišne senzacije kojoj pripada *Jelizaveta*, da bude osposobljena i za ono što se zove „prošireno posmatanje“...

– To ti je ona oberiutska teorija.

– Jeste. Gledati celom površinom oka, celom površinom tela... Videti nešto van portala ušuškanog brokatnom zavesom.

– Gluposti! Razbijanje scenske kutije građanskog pozorišta...

– Može li to u Somboru?

– Neće moći. Građanske strukture su toliko okoštale da ti je badava posao. Ova je institucija tvrđa od bilo kog avangardnog projekta. Avangarda razara zdravi smisao, zakukuljuje razumljivost.

.....
9) Boga bilo je to, 1993. Dakle, pre 33 godine, gledano iz vremenske perspektive kada se tekst objavljuje.

10) Misli se na godine vladavine Slobodana Miloševića.

– A ja opet držim da je avangarda zdrava, da rađa novi smisao, novu razumljivost. Zato ste nas razočarali. Da li je moguće da ni posle sto dvadeset godina trajanja Pozorišta u Somboru još nismo spremni za nešto novo? Koliko je samo trebalo vremena da se maknemo od komada sirove naturilističke provenijencije, kabaretskog meškoljenja i vodviljske bufonerije. Bio sam ubeđen da smo, konačno, spremni za „resemantizaciju i desemantizaciju zatečenih znakovnih sistema“¹¹⁾.

– Ta, idite, molim Vas! Ovde i Nušića, ako ga reditelj samo malo „pomeri“ gospoda odmah zaciči: „Svetogrđe, nije to onaj Nušić!“ Pa vi valjda to dobro znate, da su ovde i *Buđenje proleća*¹²⁾ neki doživeli kao avangardni komad.

– Hoćete da me ubedite da se na ukus mase ne može uticati?

– Hajde da prihvatim da je to tako, ali zar naš večerašnji gest ne potvrđuje da komunikacija nije ostvarena. Jednostavno – nismo se razumeli.

– Tačno! Ali i to je komunikacija. Avangarda i ne traži da je iko razume. Ona ne čezne za tim da bude razumljiva, zanimljiva, dopadljiva. Ona uvažava različitost recipijenata...

– Ja mu to dođem kao neki recipijent?

– Jasno. Na Vas, kao primaoca, predstava je delovala estetski provokativno. proizvela šok...

– Zar meni nije dovoljno šokova u životu. Ne živim ja pozorišnu umetnost.

– Onda se vi, blago meni, pridružujete onoj većini o kojoj govori Lesing u *Hamburškoj dramaturgiji*, koja u pozorište ide iz puke radoznalosti, iz dosade, da bi videli ljude i da bi bili viđeni...

.....
11) Gospoda s ambrelom, koja je sve do sada pažljivo slušala, ne obelivši zube, na ove reči promrlja samo „Kojesta“ i nestade u pratnji pozorišnog vatrogasca. Moguće je da ona više nikad ne prihvati ulaznicu kada, preko sindikata, budu „pisali“ karte za pozorište.

12) Režija Gorčina Stojanovića, 2001.



Narodno pozorište Sombor, foto: Milan Đurđević

– Sad ćemo se još i vredati! Svrstaćete nas u kategoriju snobovske publike, kao u reklamnom sloganu za Vaše uprave „Budite viđeni – gledajte predstave somborskog Pozorišta“. Je l tako beše?

– Da. Meni se to činilo zgodno, nažalost, i istinito. Upućivalo je na miteulepno doživljavanje pozorišta, čemu se Sombor ne može odupreti ni danas. Slogan sam brisao kad me ukorila prijateljica Smiljana Brlić Nemažuranić, teatrološkinja sarajevske Škole¹³⁾.

13) Naravno, prijateljica ima svoje pravo, nefikcijsko ime, ali...

Ona, naravno, nije reagovala kao teatrolog, nego kao zastupnik povređene publike.

– Vi biste da menjate publiku?

– Jakako! Kao što se menjaju pozorišni stilovi, pravci, razdoblja, tako je i publika podložna promenama. Samo, to je proces, i to vrlo riskantan. Velika je opasnost da se ne uspe, da se sve upropasti. Kao večeras, na primer, izgubljena su dva idealna gledaoca. Zato u ovom preobražaju valja biti obazriv. Od svake novosti ljudi zaziru. Dobro je govorio Branko Pleša, na jednom sastanku direktora vojvođanskih



Zgrada Narodnog pozorišta u Somboru, foto: Viktor Kunčak



pozorišta: za uspešno pozorište nije dovoljan ambiciozan repertoar, on mora da bude usklađen s mogućnostima ansambla, da tematski bude prijemčiv publici u oblasti u kojoj deluje i da ima potrebnu dozu novosti u oblikovanju.

– Citirate?

– Ne. Sećam se, s neizrecivim poštovanjem, jer sam ovu usmeno izrečenu formulu velikog pozorišnog stvaraoca pokušao da primenim dok sam bio upravnik somborskog pozorišta.

– Srećom, više niste! Vi biste, kakvi ste, *Jelizavetu* stavili na repertoar.

– I jesam, zar Vam ne rekoah? I to ne jednom, nego dva puta! Prvi put, na početku posla, 1989. u repertoaru koji je ostavio Petar Veček¹⁴⁾, zatečena je *Jelizaveta* Danila Harmsa. Gospodin Veček je imao nameru da repertoar malo distancira od vodviljsko-kabaretskog klišeja u koji je bilo zapalo somborsko Pozorište, ali takođe i u interesu publike. Za pozorišni posao koji je trebalo da uradi rediteljka iz Zagreba Ranka Mesarić vladalo je veliko interesovanje u ansamblu. Svi su bili jako zagrejani, možda čak i pregrejani, pa je zbog izneverenih očekivanja nekih članova ansambla, jednostavno – pukla podela. Nismo mogli da se sastavimo! Tim povodom gospodin Veček je predlagao da „slučaj dignem na nivo Grada“, da pozovem Komitet, vatrogasce, i tako dalje...

– I?

– Šta „i“!? Ne prekidajte me svaki čas! Znate da se uzrujam uvek kad se prisećam neprijatnih situacija iz pozorišne prakse. Osim toga, ne plaćaju

14) Po dolasku u NPS, na mesto upravnika, zatekao sam Petra Večeka na mestu umetničkog direktora. Veček je došao na molbu grupe glumaca u vreme kada je Pozorište ostalo bez uprave posle odlaska Mirjane Markovinović, 1988. Bila je namera da se „napravi nešto“ od somborskog pozorišta, jer se Veček proćuo svojim umetničkim delovanjem u Varaždinu. Slobodan Šnajder taj period zove „Večkov varaždinski posao“. U Somboru je Veček uradio *Ujka Vanju* u prostoru zapuštenog kaštela u selu Aleksa Šantić, između Sombora i Subotice. Bila je to veoma dobra predstava. Potom je režirao Erdamnovog *Samoubicu*, pa *Divlju patku*.

mene po retku, kao ono Janka Veselinovića nekad, pa da zloupotrebljavam dijalog. Ova je forma meni isključivo u funkciji uverljivosti priče, inače bih mogao biti optužen da sam sve izmislio... Dakle, drugi put, *Jelizaveta* je začeta u vreme kad je u pozorište došao mladi reditelj Dušan Petrović¹⁵⁾. Plemenitom ambicijom vođeni, rešimo da „uposlamo sve pogone pozorišne“, da istovremeno krenemo dva, čak tri „projekta“. Malo neumereno za mali ansambl poput somborskog, ali, ‘ajde, Dušan kaže da može. Tako se Kokan Mladenović opredelio da radi *Jelizavetu Bam* na gore opisani način. Posle desetak proba – puče stvar! Šta bi? Prvo je gospodin Vlada Amidžić¹⁶⁾ vratio ulogu. Klasika – ne veruje u komad. Uzgred, ne veruje ni danas. ‘Ajde, da oprostimo gos’n Vladi – starovremksi čovek, ima neke svoje romantično-realističke-idealističke poglede na pozorišnu estetiku. Kad gle, i mladi Slobodan Tešić¹⁷⁾ došao u kancelariju i kaže „Bata Mlađo, izvini, ali ja ovo ne pušim. Nisam, kako da ti kažem, vruć“. I ode zanimljiva, provokativna koncepcija Kokana Mladenovića dođavola. Sada, pretpostavljam, razumete zašto sam se toliko obradovao kada mi je Čupić letos javio da priprema *Jelizavetu Bam*. Nažalost,

15) Sin legendarnog upravnika, reditelja i reformatora somborskog teatra Nikole Petrovića, takoreći prohodao u somborskom pozorištu. Dve sezone bio stalni reditelj NP Sombor. Režirao oko 50 predstava u Beogradu, Novom Sadu, Banjaluci, Somboru, Subotici i dr. Predstave su učestvovala i bile nagrađivane na brojnim festivalima u zemlji i regionu Na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu prošao kroz sva nastavnička zvanja, od asistenta pripravnika do redovnog profesora. Dve sezone bio direktor drame SNP u Novom Sadu. Četiri sezone bio direktor drame u NPN Subotica.

16) Vladimir Amidžić je istrajno pokazivao da u Somboru postoji jedan drugi život, život glumačke umetnosti koji bi se moglo reći da paralelno teče sa našim svakodnevnim piljarskim, političkim, advokatskim, lekarskim, trgovačkim, učiteljskim, i ko zna kakvim somborskim životima. Da postoji jedna težnja ljudska da se život preoblikuje u lepotu, u trajanje. I to ste mogli da čitate u svim njegovim ulogama tokom prebogatog glumačkog trajanja...

17) Popularni Bata Teša bio je član NP Sombor i Beogradskog dramskog pozorišta, a član je Jugoslovenskog dramskog pozorišta od 2000.

trebalo je da ode u Novi Sad da bi *Jelizaveta* konačno došla u Sombor. Cenim veoma njegovu upornost, njegovu odanost pozorištu i samom sebi, njegovu hrabrost da se upusti i u poslove koji su skopčani s rizikom.

– I sad vi nas kinjite što smo šmugnuli s predstave, a ovamo ni glumci nisu „vrući“, „ne veruju“, ne razumeju. Šta onda da očekujete od publike?

– Tačno. Pozorišni ljudi vrlo često znaju da osujete neke poduhvate. Ne bih, naravno, sad o tome (prerano je za memoare!), ali je istina da oni, iako to većina neće da prizna, mnogo polažu na stavove i mišljenje publike. Pa i kad su zadovoljni izborom komada i svojom ulogom u njemu koja predstavlja izazov u karijeri znaju da budu sumnjičavi: „ovo neće proći kod publike“, i to može da utiče na njihovo prihvatanje ili odbijanje – kao da ih publika plaća, kao da su na tržištu odavno.

– Valjda je to prirodno. Interesi glumaca i publike su isprepleteni.

– Jeste, ali ako to ne pređe granicu i ne postane oblikom dodvoravanja, ulagivanja. Tako vođeni i stignemo dotle da ne razumemo *Jelizavetu Bam* ili do toga da glumac zažali za vremenom „lakog“ repertoara: „Eh, da nam je neka vesela igra u dva čina, s pevanjem i pucanjem“. Zato i ne razumemo Harmsovu priču u *Jelizaveti Bam* koja, kad se skine parodijski i ironijski, sloj postaje potpuno realistična.¹⁸⁾ Harms demitologizuje rusku realističku književnost

18) Povodom *Jelizavete Bam* Željko Hubač naglašava da „Radoje Čupić u svojoj postavci ovog komada, pokušava da u igri u kojoj se, i pored obilja nasilja, ne postavljaju egzistencijalna pitanja niti se pak potcrtavaju kakvi moralno-etički problemi (što je u potpunom dosluhu sa Harmsom) pronađe pomenuti privid zdravog smisla i učini ga bezmalo groteskno transparentnim, oslanjajući se mudro na naše specifično kafkijansko iskustvo življenja u poslednjih desetak godina! („Danas“, 30. 8. 2001) Darinka Nikolić nalazi da „ova predstava o besmislenom stradanju, odbrani i smrti Jelizavete Bam, ima, pritom, duhovitih i inventivnih scenskih rešenja (spajanje/udvajanje likova, scena dvoboja, 'nestanak'

od Puškina do Dostojevskog. I u tome je cela priča. A ono što je Čupić sa Draginom Voganjac, Ivanom V. Jovanović, Nenadom Pećinarom, Lidijom Stevanović i Ratkom Radivojevićem postigao jeste veliki posao osmišljavanja suprotstavljenih reči, pojmova i apstraktnih izraza. Posvećujući se, udubljujući u dezorganizovanu „zbirku reči“ oni su u njima našli novi ritam, novu spoznaju sveta. Postigli su to i visinom glasa, njegovom snagom i bojom, tempom, mimikom, gestovima, pozom, koristeći se i obilato instrumentarijom glumačkih tehnika stečenih u ozbiljnoj glumačkoj školi. Od komada koji predstavlja prethodnicu „teatra apsurda“ načinili su savremeno pozorište čija je poruka jasna da je „jedino mesto, gde žrtva napuštena od svih, može da se sakrije sopstveni um“. Eto vam i poruke za kojom patite! A sad možemo u „Godo-klub“, saborno mesto somborske pozorišne publike¹⁹⁾, koji i postoji zato da bi se sva zamršena pitanja pozorišnog jezika raspravila, ili ublažili estetski šokovi. I tako pridobila pozorišna publika.

– A Godo, hoće li doći?

– Hoće. U stvari, biće priveden, zajedno sa Jelizavetom Bam!

(2002)

.....
i pojavljivanje aktera 'iz zida') i emanira veliku glumačku energiju, maštu i bogatstvo glumačkih sredstava... („Dnevnik“, 31. 08. 2001)

19) Zgrada somborskog pozorišta je tako isplanirana, krajem devetnestog veka, kao „hram pozorišne umetnosti“ u kojem nema mnogo mesta za kafanu. Međutim, početkom devedesetih pozorišta se sve više otvaraju prema privatnom sektoru. Bio je to skoro kao nalog vremena. Tako je i u somborskom pozorištu nekadašnji „foaje za nepušače“ pretvoren u kafe-klub „Godo“. S priličnim podozrenjem su, naročito stariji članovi ansambla, primili ovu promenu namene pozorišnog prostora. Vremenom, međutim, „Godo“ je prihvaćen kao mesto komunikacije pozorišta i javnosti, publike, možda po dejstvu efikasnije od svih marketinško-propagandnih akcija Pozorišta.



POZORIŠNA PUTOVANJA

Piše > Miloš Latinović

Stanice IX

130.
26. 5. 2025.

Otvaranje Sterijinog pozorja u određenom smislu bilo je povratak u prošlost – bolju prošlost. Svečano, s puno nasmejanog, raspoloženog sveta željnog teatarskog doživljaja, kao ishodišta iz svakodnevnice, uglavnom, političke halabuke.

Bilo je, naravno, civilizovanog negodovanja i jasno izraženog protesta protiv privida normalnosti (!?) uglavnom glumaca ispred zgrade Srpskog narodnog pozorišta, ali su skoro svi oponenti kasnije ušli u salu da čuju besedu Ljiljane Pešikan Ljuštanović i vide predstavu *Sveti Georgije ubiva aždahu*, Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Mnogo simbolike u ovom činu – protest umetnika, svečani govor pun nostalgije, predstava pozorišta s imenom države koju smo voleli, ali više ne postoji Sveti Đorđe – hrabri Dioklecijanov ratnik – onaj što je dojahao na belom konju i ubio aždahu iz jezera kraj grada Lide u Palestini – a koji je postao simbol hrabrosti i stradanja zbog svojih uverenja.

I pozorišni festival Sterijino pozorje je demonstracija naših uverenja o umetnosti kao

kišobranu – smisao, koji nas čuva i štiti od dehumanizacije, a reakcija ne takve pokušaje vlastodržaca ne može se doživeti/oceniti kao crna ili obojena pobuna ili bilo kakvo nasilje. Teatar je zasnovan na slobodi delovanja i, kako Bertold Breht, kaže, predstavlja umetnost koja saopštava istinu.

Istina, dakle.

A „istina je besmrtna i večna stvar“, smatra Epiktet.

U tom kontekstu i teatar jeste nepresušna reka u koju se samo jednom ukoračuje. Tako smo te tople majske večeri, ponovo ukoračili u vodu i otisnuli se od obale, te zaplovili *rijekom snova*, verujući da će nas trošni parobrod kao Brajana Svinija Ficdžeralda, poznatijeg kao Ficzeraldo, dovesti do *luke smisla bez kraja* koja simbolizuje neomeđenost umetničkog čina.

Ali „to kazalište biješe polis“, kako kaže Erenberg u knjizi *From Solon to Socrates* – tačnije: „kazalište je bilo suglasno s polisom kakav je trebao biti“.

No, očito je da polis nikada nije onakav kakav bi trebao da bude – nikako/nikada idealan, prema zamisli Solona i Grka – jer problem poseda razjedao je zajednicu u kojoj je postojala „pravna i politička jednakost svih“.

Da l' je moglo divno pozorište nešto tu da učini – verovatno ne, ali je dokazalo sopstvenu neophodnost u društvu.

Upravo takva je situacija danas u Srbiji.

„Pozorište uspeva da žonglira s dva naizgled suprotna kvaliteta, te da oba održava u vazduhu. Ono zavisi od činjenice da jeste efemerna umetnost stila i izvođenja, a ipak jednako mora da bude, i uvek je bilo, moćna snaga u društvu, i arena u kojoj su ljudi u stanju da istražuju sebe i svet u kome žive. Imajući na umu koliko je birokratiji lako da se meša u pozorišta, da kuće smisla i istine, ako je vlastima potrebno, čak i zatvara, i imajući na umu nemoralnu i subverzivnu reputaciju kakvu je pozorište u kontekstu doživljaja (vlasti/religije) imalo vekovima i sam njegov opstanak – na trgu, u šupi, na ulici, predstavlja meru jedinstvene i vitalne funkcije koju teatar mora da obavlja. Pozorište mora da bude slobodno i da zabavi, ali i da uvredi“, gvorio je književnik i teoretičar teatra Ronald Harvud.

U našem polisu – zvezdane majske noći – a pod kišobranom, koji su, pružajući nam podršku, držali Solon i Harvud, započela je najvažnija pozorišna manifestacija u Srbiji, veoma priznata i renomirana u regionu, posebno, kako se kaže, u Ex Yu prostoru. Divan događaj u Novom Sadu, gradu koji – danas, ne znam da li s pravom ili ironično – zovu srpska Atina, dakle, polisu koji bi trebao biti apsolutno saglasan sa umetnošću bez obzira da li je na vlasti Solon ili Perikle.

131.

6. 6. 2025.

Putujem, preko Valjeva, na Povlen, u selo Počute, lagano automobilom krivudavom cestom, prema Debelom brdu. Sunčano popodne, lep dan, divan krajolik, iznad Jablanice i jezera Rovni. Na mapi mi obeležen manastir Pustinja i vidikovac Toskana. Zaista deluje kao da sam u Italiji. Dočekuje me Dragan Jeremić, dugogodišnji prijatelj, koji u

svom zavičaju ovog leta organizuje niz umetničkih susreta i književnih večeri. Sedimo i pričamo, dan polako uvire u več. Podsetih se storije o Brdu istine – Monte Verdita – iznad Askone, gde su se u godinama pre Prvog svetskog rata okupljali reformatori života, tolstojevci, obožavaoci sunca, anarhisti, sledbenici mazdaznana (versko učenje zasnovano na reformisanom zaratrizmu), ukratko: pripadnici predratnog društva koji ne samo da su tragali za alternativom, već i zajedničkim suživotom. Stanovište tih grupacija i pojedinaca – kolonista Monte Verdita – bilo je da *svet mora počivati na umetnosti, te da umetnost nije ništa drugo do istinska revolucija života.*

Idealno.

Ali, ništa nije idealno.

Jer, umetnost nije primarna u svetu, i nije uspela da nametne svoju viziju sveta, nego nam se povremeno prikazuje, kao proplamsaj, snažan, ali kratkotrajni sev munje ili nejasna svetlost u gorama, jer *ona pokazuje ono što još niko nije video.*

O tome pričam s novinarkom Slavicom, koja je osmislila naš razgovor. Tridesetak ljudi sluša moju besedu, govorim bez žurbe, dok povremeno gledam u krošnje breza, u zelenu vodu, u vrhove brda na drugoj strani jezera. Divan osećaj slobode.

Na pitanje – kako doživljavam sebe i šta mi znači književnost?

Odgovoram kratko – sebe doživljavam kao pisca, a književnost mi je poslednjih godina postala najvažniji posao, i to nije preterivanje, jer ne mogu da prestanem da pišem, a kako kaže Fernando Pessoa: „Pisanje je kao droga koje se gadim, ali je uzimam, porok koji prezirem i u kojem živim. Postoje neophodni otrovi, a ima ih i vrlo istančanih, spravljenih od sastojaka duše, od trava ubranih na obodima ruševina, snova, crnih lala pronađenih kraj grobova, dugih listova sa skarednog drveća čije se grane njišu na obalama hučnih paklenih reka duše“.

Dugo već sam u kandžama funkcionalne depresije (koja se manifestuje gubitkom interesovanja, kao i suvišnim razmišljanjima o prošlosti ili budućnosti, koja je pesimistička, a završava emotivnim pregorevanjem) ako tako mogu definisati sve ono što tokom dana i dana, nedelja i meseci, radim za platu, honorar, određenu finansijsku nadoknadu, ali moje misli, interesovanja, daleko su od sveta u koji sam svakodnevno uronjen – vreme između sastanaka ispunjava razmišljanje o strukturi neke priče koju pišem, dok putujem gradskim prevozom, stojim na jednoj nozi u gužvi i mirisu jeftinih parfema i znoja, razmišljam o postupcima likova neke drame, dok čekam u redu da bi platio odavno dospeli račun ili stigao do kase u supermarketu, smišljam naslov budućeg romana, razmišljam o onome što pišem u staničnim čekaonicama, u vozu, u avionu, na carinskom prelazu, na zapuštenim i opasnim odmorištima uz put, razmišljam o nekom stihu, rečenici, reči, vrtim je, bacam, hvatam, ponovo bacam, poput žonglera što u nebo šalje šarene lopte, na raskrscima dok automobile zaustavlja crveno svetlo.

Ne pripadam zajednici, jer tuđi uticaj, delo, čin, ako nije obrađen mojim rukama, u mojoj tihoj radnji na kraju noći, navlači kapuljalu nelagode i straha. Ne mislim o drugima, o aktivistima, protestantima, ministrima, političarima, o društvenim procesima, o političkim događajima,

jer pripadam svetu usamljenika,
otuđenom i beskorisnom.

I takva situacija je jača od mene, ali kako kaže Orhan Pamuk, *možete izgubiti vezu sa stvarnošću – jer ste romansijer*.

Divno. Jednostavno, zar ne, kao život?!

I šta treba više,

Od Demetre hleb, od Vodonoše piće.

Ali nemam moć i nisam, nažalost, poput Molijera, da kao umetnik/pjesnik lečim svoje doba, ili bar da lečim sebe kako ne bih zarazio druge.

132.

8. 6. 2025.

Naide, poput daška vetra, vreme, dan, trenutak u danu tom, nalik sevu munje na noćnom nebu ili blesku ostrice noža, kada čoveku/umetniku prestanu da važe nagrade i sinekure, neumerene pohvale i neutemeljena negodovanja, kao i sve lepo i negativno što stiže od drugih, pa i od rođene majke, i taj momentum je kota s koje se čovek/umetnik mora vratiti – sebi. Poći za Arijadninom niti nazad: u ljušturu, u dubinu, gde u sedefu krivudavih zidova, kao u morskoj školjci počiva melodija mora, specifična, jedinstvena, podobna samo za umetnikovo uho. Tamo, u tami lavirinta duše, trebalo bi da je moja umetnost, pa i *Moje pozorište*, kako je nazvan novi autorski projekat reditelja Borisa Liješevića u produkciji Ateljea 212 u Beogradu.

Svaki umetnik trebao bi da (o)stavi svoj autopoetički pečat, svoju priču, masku umetničku, kao javni testament gradu i svetu.

Moje pozorište – Borisa Liješevića, reditelja zamašnog opusa i zasluženih nagrada – predstava je koja dolazi na kraju sezone, kao osveženje i lepo podsećanje na važnost teatra u zlu vremenu, mada ne govori direktno o njemu.

Domunetarističko-personalni opus reditelja Liješevića sigurno će jednog dana biti predmet detaljnijih teatroloških analiza, jer to nesporno zaslužuje, pre svega zbog svoje repertoarske osobenosti, ali i estetskih vrednosti, koje glorifikuju pozorišnu umetnost, ali i demistifikujući njenu uzvišenost, razotkrivajući i pred publiku podastirući sve duge, tegobne procese nastakna predstave i, naravno, otkrivanje kompaserije koja učestvuju u stvaranju pozorišnog čina.

Izvedene predstave *Čekaonica*, *Plodni dani*, *Očevi su grad(ili)*, *Peti park* ili *pravo na grad*, *Čuvari tvog*

poštenja, *Šta će biti sa svima nama, Naličje*, ubojita su prethodnica predstave *Moje pozorište*, koja predstavlja rediteljev obračun s demonima mladosti i defektima stavralaštva.

Boris Liješević u *Mojem pozorištu* pričajući o voljenoj umetnostim ne skriva ništa – a očito odavno nije voljan da pristine na kompromis. Umetnost i ne trpi izdaju, pa reditelj lucidno, precizno ogoljava teatarski postupak, kao Sizif gura kamen uz breg, uporno, istrajno, i uvek je na početku, osećajući da nam nije ispričao priču. Svoju priču. A nudi je, bez vidljive, dominantne želje da nas uhvati u mrežu slatkorečivosti, veselih, anegdotskih zapleta, citata i mudrih opaski, svakakvih znanja, a čini se, na momenat, da mu i nije stalo da publika prihvati njegovu storiju – zašto je u teatru, kako se izborio s porodičnim stereotipima, šta je morao podneti stvarajući karijeru, ko ga je voleo, podržavao, gde je stajao zid kompromisa, gde novac, pažnja, nelagoda. Deluje uobičajeno, za sve one koji bar delimično poznaju trase umetnosti. No, to je samo privid, lakoća koja očas opija, jer Liješević, sećajući se, objašnjavajući, upravo želi da nametne priču o teatru kao važnom segmentu društva. On je u svojoj storiji – sam, i to je izbor, ali on veruje u njega.

„Osobina mog božanstva je nezavisnost“, kaže Kirilov, a to je onaj kompleksni lik Dostojevskog iz romana *Zli đusi*.

Tako deluje i Liješević koncipirajući, realizujući i igrajući u svom komadu *Moje pozorište*.

Treba reći da u zaveri uz njega kao reditelja/glumca, igraju Nebojša Ilić, Tara Mandić, Branka Šelić, Bojan Žirović i Vojin Četković, koji tumači lik autorovog oca okamenjenog u vremenu, *čovika na svom mistu*, ali s iznenada pronađenom (ljubavnom) emocijom, tako šokantno nepoznatim osećanjem za generaciju i vreme koje personifikuje. Relacija ljubavi, poštovanja, poverenja, ali dugog, emotivno kompleksnog neprepoznavanja afiniteta oca i sina, ključna je za Liješevićevu predstavu, a čini se da bez

nje, bez tog „obračuna“ ili svođenja računa, komada *Moje pozorište* verovatno ne bi ni bilo.

133.

9. 6. 2025.

Predstava *Mati* po motivima komada Svetlane Slapšak (*Kosovski mit*) u režiji Marka Torlakovića i produkciji Kruševačkog pozorišta odlična je, estetski i značenjski, ponuda za raspravu onima koji vole da raspravljaju o onome šta bi bilo kad bi bilo. Kosovski mit jedna je od tema koja svaki put iznova inspiriše, zbunjuje, svađa sagovornike, a Setlana Slapšak svoj ugao gledanja uspostavlja iz „ženskog principa“ uočavajući da je kneginja Milica, bez emocija koje ne prepoznaje mudra diplomatija, uspela da održi mir na prostoru Srbije posle Kosovske bitke. Važnost predloška je u smelom, a tako nužnom, iskoraku od mitskih likova prema „živim“ ljudima, stvarnim ličnostima tog doba sa svim manama i vrlinama, grehovima i sklonostima, tako da predložak ostavlja prostor kreativnom autorskom timu da stvara predstavu punu zanimljivih scenskih rešenja i odličnih glumačkih kreacija, koje ne ostavljaju publiku ravnodušnom. A to, sadejstvo aktera i publike, je najvažnije element u smislu celovitog vrednosnog sagledavanja predstave *Mati*.

Reditelj Torlaković dovoljno je mladalački smeo, obrazovan i iskusan da zna kako se „nedodirljivom i neupitnom“ mitu može pristupiti kroz multižanrovski lavirint, i na taj način, tiho se prikradajući, ponuditi posebno čitanje priče o kojoj svako ima svoje mišljenje. Fina, duhovita, hrabra, neobična, rešenja vojničkih i strategijskih, kao i diplomatskih i porodičnih scena, donosi pred publiku osobenu vizuelnost, razigranost i neobičnu strukturalnost, ali posebno je insistiranje na glumačkoj ekspresivnosti, čime se sadejstvom trijumvirata – pisac/reditelj/glumci – zaokružuje i

upotpunjuje utisak o predstavi *Mati* Kruševačkog pozorišta.

Glumački ansambl, mlad i poletan, predvođen Biljanom Nikolić savršeno je shvatio rediteljske zahteve i osetio prostor za kreativni zamah u njegovoj jasnoj postavci, koji je ostavljao dovoljno prostora za razmaštavanje i glumačku nadgradnju. To su iskoristili uz pomenutu Nikolićevu, odlični Jovana Đorić, Marija Marić, Ema Petrović, Jelena Vukićević, Natalija Jović, Stevan Zdravković, Ivan Blagojević i Ivan Ćirić.

Predstava *Mati* značajan je pozorišni događaj u sezoni koja nije mnogo donela srpskom pozorištu.

134.

20. 6. 2025.

Nesporno je zadovoljstvo kada u jednom malom mestu u Srbiji poput Aleksandrovca – Župskog, uđete u pozorišnu salu ispunjenu narodom do poslednjeg mesta, na predstavu koja nije komedija, a koja je na repertoaru festivala, koji je lepo osmišljen kao večiti omaž teatrologu i kritičaru Milosavu Buci Mirkoviću, pri tome ozbiljno selektiran i znalački organizovan. Nije onda čudno da su *Bucini dani* iščekivan i negovan događaj u Župi.

Dok traje predstava *Ućutkivanje Sokrata*, Bitef teatra, šetam srpskom varošicom. Tiho veče i lepa noć. Kao iz nekog drugog vremena. Možda onog doba čiji sam duh i nostalgichnost kao mladić uhvatio gledajući seriju *Više od igre* (koja je nedavno dobila svoj pozorišni serijal) u kojoj je uz lepotu priča o valjanim i časnim ljudima, najdublji utisak na mene ostavila proročanska scena smrti Leke Bankrota, koji je odlazeći s ovog sveta na terasi svog bircuza – pokazao šipak nemačkoj armadi, ali i vremenu koje dolazi.

Vremenu koje nema meru za dobrotu, niti izlog za čast.

Kasnije odlazim do zgrade Kulturnog centra i već na vratima čujem buran aplauz publike.

Još jedna potvrda kako teatru malo treba da bude veliki.

136.

22. 6. 2025.

Postoji podatak, a izvor mu je Tomas Ostermajer, da je komad *Bela figura*, Jasmin Reza nastao u veoma kratkom vremenskom roku, namenski napisan za berlinski *Šaubine*, ali očito je da ovaj komad poznate dramatičarke – *Art, Bog masakra* – nije uhvatio nit igranosti Rezinih ranijih komada. Možda je tome doprinela promena društvene situacije u kojem *bella figura*, dakle lepa slika ili formalnost, ritual, predstavljanje, kao Potemkinova kulisa, više nisu potrebni da zaklone suštinu, jer danas je sve ogoljeno, a čak i glupost, koja se nekad krila, sada traži da bude poštovana.

Zbog takve situacije začudno je da komad *Bela figura* dolazi na scenu nekada znalački i osobeno repertoarski profilisanog teatra, jer njegova aktuelnost je u potpunosti upitna. Očito je te umetničke anomalije svesna rediteljka komada Đurđa Tešić, te vešto i logično menja žanrovsku strukturu komada i „prevodi“ ga iz racionalne priče o taštini i sujeti, u komediju situacije, koristeći sve humorističke potencijale predloška. Slučajan susret na parkingu restorana – muškarca, njegove ljubavnice, prijateljice muškarčeve žene, njenog muža i njegove majke – potentan je u kontekstu rediteljkinog opredeljenja i nekako zreliji u smislu onoga što komad danas može da kaže. Nema više zaklanjanja, maski i stida, tako i lice komada *Bela Figura*, danas više nemaju razlog da prikazuju sebe kao lepe i uviđavne persone, nego do kraja igraju igru u koju su sopstvenom krivicom ili dejstvom slučaja uvučeni. I komično je upravo to što se niko ne krije – prevaru, netrpeljivost, taštinu, a samo dobra volja, pokušaji donošenja ravnoteže, deluju kao suluda opredeljenja. Đurđa Tešić odlično

vodi priču, u zanimljivoj scenografiji Vesne Popović, potpomognuta glumačkom ekipom: Gorica Popović, Uroš Jakovljević, Milica Trifunović, Jovana Gavrilović i Vahid Džanković.

U konačnom, solidna komedija, koja nam ne donosi puno na planu zapitanosti i stava, ali očito je da to nije ni bio repertoarski cilj.

138.

27. 6. 2025.

Staro je teatarsko pravilo – još od Servantesa, do slabom komadu doprinose međuigre, kao podrška i kao lek za zaborav, tako je i proterivanje iz Srbije Danila Marunovića, reditelja komada *Glembajevi* Miroslava Krleže u produkciji Crnogorskog narodnog pozorišta, od strane Bezbednosno informativne agencije, postalo dominantnije od same predstave, koja je pre svega glumački korektna i prikladna za gledanje.

Ne pratim aktivnosti Danila Marunovića, te ne znam čime je zaluzio pažnju BIA, ali je zanimljivo da je reditelj deportovan, očito mnogo kasnije nego su što su nastali razlozi za takav čin čuvanja bezbednosti jedne države. Jer, ako su inspektori za njegovu antisrpsku delatnost znali, za razliku od mene, onda su trebali dejstvovati pre nego što se Marunović „razgaćio“ u beogradskom hotelu, jer koliko je poznato u glavnom gradu Srbije nije načinio nikakvu nepodopštinu,

osim,

režije predstave *Gospoda Glembajevi*.

Marunović je napravio odličan izbor glumaca – Svetozar Cvetković (Glembaj), Kristina Obradović (Barunica Kasteli), Mišo Obradović (Leone) – što je za ovaj vanvremenski Krležin komad neophodno/nužno, ali nije pokazao mnogo inovativnosti i želje da iskorači prema našim danima i sudbini svoje generacije, koja najbolje oseća ono što je Božo Koprivica, dramaturg predstave, kazao pred premijeru

komada u Crnogorskom narodnom pozorištu, da je delo Miroslava Krleže aktuelno u ovom času – *velikih sloboda i malih prava*.

U suštini sve, ipak, ostaje u okviru Krležinog sistema, što je u konačnom dobro, ali pre svega zahvaljujući glumcima, te su i dva ključna dijaloga zaključana u virtuoznosti Svetozara Cvetkovića (Glembaj) i Miša Odalovića (Leone), te onaj završni u kojem je, kao u dobrom vesternu, na početku obećani, konačni obračun sa smrtnim ishodom Leona i Barunice Kasteli, koju tumači odlična Kristina Obradović.

Prečesto hvatanje za glavu, oslanjanje o zid, šetnja ukруг u momentima kada se „ruši svet“ i nestaje jedna porodica, deluju kao bekstvo u rediteljsku nemoć i sugerišu umetničku bezidejnost. Ako je tačno ono što kaže Robert Kaplan, da proces pamćenja nemilosrdno kondenzuje iskustva, onda je nužno uporediti recimo ovu scenu rasprave oca i sina, sa onom u kojoj su Boris Isaković (Leone) i Predrag Ejđus (Glembaj) u predstavi Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada, a koja je rediteljski rešena znalači i mudro, prigušeno, bez obzira na napetost i emocije, svedeno bez širokih gestova i „glavobolje“, bez nepotrebno pojačane dramatike, čak surovo hladno. Antologijska scena. A, možda to ipak nije za poređenje, jer drugo je vreme, drugačije je umetničko iskustvo, ali za rediteljsko shvatanje Krležine priče o Glembajevima važno je jasnije potencirati gospon Fricovo naglašeno aristokratsko gušenje, čak gađenje od javno pokazanih/prikazanih emocija. Nema kod Krležinih junaka prostora za očajničko hvatanje za glavu ili usled nemoći trčanja ukруг, jer je to svet u koji se ne sumnja i koji ubija rečima, uz osmeh, bez stida, čak hvaleći se svojim prljavim dostignućima, tako da je i uvlačenje Leona Glembaja – onog koji to sve već godinama zna, vidi i od toga pokušava pobeći – pod skut „ubica i varalica“ je ključni deo priče ove drame. Upravo ta Leoneova hladnoća u ophođenju i

nezainteresovanost za posledice, izjednačava ga sa svima njima. Leon Glembaj je Glembaj – *par excellence*.

Što znači da nema odstupanja – u borbi za život i smrt. Za smrt.

Sreća za predstavu Crnogorskog narodnog pozorišta da pomenuti trio glumaca ima potencijal za dočaravanje Krležinih junaka, ali reditelj Marunović se, takođe, mogao potruditi da u nekom pravcu – lokacije, vremena, okruženja – uravnoteži i ostali deo ansambla, koji često dejstvuje po sopstvenim pravilima govora i glumačke igre.

Sve u svemu – zanimljiva predigra i korektna glumačka predstava.

139.

1. 7. 2025.

Nastala prema konceptu i u režiji Veljka Mićunovića (uz podršku dramaturga Slobodana Obradovića) predstava *Contra mundum* – protiv sveta i pravila – nošena glumačkom virtuoznošću Ozrena Grabarića, u liku Salvadora Dalija, otvara vrata, u današnjem civilizacijskom trenutku, zapostavljenoj individualnosti. Izbor Dalija kao protivteže svetu dominantnih materijalnih vrednosti, isključivosti, nametnutih uzusa ponašanja, logičan je i važan, jer veliki umetnik, koji je od svog života napravio umetnost, danas je, više nego u svom dobu, prepoznatljiv kao čoveka koji se drsko suprotstavljao svakoj uniformnosti i gadio osrednjosti. Salvador Dali je taj koji provocira, i mnogo je njegovih likovnih dela, ali i performansa koji dekonstruišu i ranjavaju opšte prihvaćenu (!?) stvarnost, ali njegov element provokativnosti nije usredsređen jedino ka establišmentu, nego i prema pojedincu, nemoćnom, prepuštenom, jadnom, onom koji čuti, smatrajući da može biti i gore nego što jeste. Dali se nikada nije prepuštao matici, nego je plivao uz nju, siguran da to nije ekstravagancija nego način života ili još tačnije način odbrane života, jer niko,

nikada, svima ne može biti drag, pa čak to nisu bili ni *najvoljeniji sinovi naših naroda i narodnosti*. Iskusili smo to, jednom, drugi put, treći, sedmi, ali nas iznova, i iznova, novi lideri prisiljavaju na tu ljubav. Vernost naciji, partiji, fabrici, klubu, definiše današnjeg pojedinca, svesno negirajući svaku individualnost, a sledstveno tome zanemarujući važnost kreativnosti i stvaralačke, pa i svake druge, slobode.

Mićunović, osim pametnog izbora jedinstvenog Dalija kao glavnog protagoniste sukoba sa svetom, taj „sukob“ precizno i pedantno režira, izvlačeći na scenu iz životopisa najbitnije, esencijalne, fragmente koji su najbolji odgovor na zadatu temu. Posebno su značajni oni na početku i samom kraju predstave koji su direktno obraćanje publici, kojoj se, istina, ličnim primerom otpora sugerije da ustane na noge, odupre se i živi svoj život, jer to jedino ima smisla. Mićunović, izučavajući Dalija zna da njegova umetnost nije umirujuća, anestetizirajuća, pa konstruiše svoju predstavu kao takvu – direktnu, zahtevnu, provokativnu, i u potpunosti angažuje gledaoca, koji ne može iz sale izaći ravnodušan niti isti. Takođe, promišljen i vešt rediteljski „gaf“ je činjenica da *Contra mundum* nije velika predstava sa mnogo lica koji defiluju uz genija, niti komad pun sukoba polova i klase i borbe za pravdu i istinu, nego, moglo bi se reći, scenska pastorala koja je iritirana unutrašnjim sukobom velikog umetnika sa svetom kojem pripada. U tom kontekstu je osmišljen, a on je i neizbežan, Dalijev odnos s njegovom emotivnom partnerkom Galom, koji jasno ukazuje da su ljudske slabosti, čak nemoć, sastavni deo presonalnog gabarita i onih koji u drugim pričama ne pristaju na kompromis i povlačenje. Upravo takav kontrapunkt ukazuje na običnost, tačnije ljudskost opredeljenja za afirmaciju individualnosti i posebnosti. Mićunović to ne želi da sakrije i time podcrtava još više svoju umetničku nameru da nas kao publiku natera da mislimo i da ne spavamo snom ovce koju sutra, za dan ili dva, čeka novo šišanje.

Ozren Grabarić – jedan od najboljih glumaca našeg vremena i ovih prostora – posebno je poglavlje predstave *Contra Mundum*, jer poseban je izazov biti na sceni Salvador Dali, koji ne trpi nedorečenost i uopštavanja, nego se i u takvim okolnostima mora biti – mimo sveta. Grabarić svog Dalija, osobenog umetnika, dočarava precizno veštinom glume, ali dominantno na sceni poput Vilijema Kempa (koji je plesao, pevao, igrao uloge prevaljujući zbog opklade razdaljinu od Londona do Noriča) koristi još „sto veština“, koje su nužne da dočaraju priču o umetniku koji se nije dao svetu i oblikovao ga prema vlastitoj fizionomiji stvaranja. Grabarić peva, pleše, ulazi u raspravu s odličnim orkestrom koji fenomenalno ispunjava zadatke drugog/drugih lica na sceni, tako da glumac nikada nije sam, i ovo nije, kao što objašnjava i reditelj predstave, monodrama.

Razmičući zavese skrivenih kutaka mašte Salvadora Dalija tandem Mićunović/Grabarić, uz, još jednom ističem, važnu podršku orkestra (Aljoša Zakić, truba, Đorđe Kujundžić, saksofon, Kosta Vukašinović,

trombon, Anja Riđešić, klavir, Marko Ćurčić, kontrabas, Nemanja Tasić, bubanj) tvori jedinstvenu, neobičnu i značajnu predstavu, čija fundamentalna poruka je oslonjena na važnost nepristajanja na disciplinu tora i isticanja posebnosti, bez obzira na društvenu poziciju pojedinca. Ili, kako kaže Salvador Dali: *Ne plašite se savršenstva. Nikada ga nećete doseći*. Ali to nas ne obavezuje stvaranju novih pokušaja kojima se suprotstavljamo redu vožnje koji su nametnuli gori od nas.

Contra mundum je ozbiljan i promišljen umetnički odgovor na stanje u našoj civilizaciji, i potrebu teatra, kao institucije, i pored puritanskih bičeva i političkih kazni.





Mirjana Miočinović (1935–2025)

scena

Priredile > Marina Milivojević Mađarev
i Ksenija Radulović

Razgovarao > Muharem Bazdulj

Intervju sa Mirjanom Miočionović¹⁾

Margina slobode

MUHAREM BAZDULJ: Gospođo Miočionović, rubrika Dijalog u Sarajevskim sveskama, u kojoj će ovaj naš intervju biti objavljen, već se isprofilirala u neku vrstu samo formalno dijaloške ispovijesti, a više zapravo u monolog u kojem osoba koja odgovara priča svoju životnu priču. Kad bolje razmislim, nije taj koncept daleko od koncepta Kišove nedovršene knjige *Život, literatura*. Zato bi osoba koja pita trebala, mislim, slijediti primjer Gabija Glajšmana. Računam da će budući čitaoci uhvatiti ovu aluziju. Zanimljivo je, međutim, da su učesnici mnogih prethodnih Dijaloga bili osobe generacijski bliske i osobe koje su se cijeli život međusobno družile. U tom smislu se, recimo, Andrea Zlatar u dijalogu sa Slavenkom Drakulić mogla prisjetiti Zagreba s kraja sedamdesetih i početka osamdesetih, a isto mutatis mutandis vrijedi i za Mihajla Pantića i Davida Albaharija u istom periodu, a u Beogradu. Naš Dijalog, jasno je, ne može biti takav te sam ja faktički prisiljen – poslužiću se Koestlerovom dihotomijom na koju sam prvi put naišao kod Kiša – u svojim pitanjima, umjesto ličnog koristiti civilizacijsko iskustvo. Hoću reći, pokušaću svako pitanje temeljiti

na nekom citatu. A kad Vas želim pitati o godinama učenja, o studiranju u Beogradu polovinom i krajem pedesetih godina (već) prošlog stoljeća, najprije se prisjećam Kišovog predgovora Preverovim pjesmama i jedne rečenice iz romana Tvrtka Kulenovića *Istorija bolesti*, rečenice koja govori o Vama: „Za vrijeme prvih mjeseci studija zaljubio sam se u jednu prelijepu, pomalo ekscentričnu, i u diskusijama koje su vođene poslije filmova u Kinoteci, izuzetno pametnu žensku koja je poslije postala njegova [Danila Kiša] žena“. Zanima me, dakle, kakve su Vam u sjećanju te beogradske godine s kraja pedesetih i s početka šezdesetih?

MIRJANA MIOČIONOVIĆ: Ja bih, nažalost, vrlo teško i našla sagovornika iz svoje generacije, jer nas je malo preostalo, a među ovima još je manje onih koje bi zanimalo čega se ja sećam i šta mislim o tim vremenima. Uostalom, razgovor o „prošlim vremenima“ s ljudima iz iste generacije uvek pomalo liči „na sentimentalnu šetnju grobljem“ (Krleža) i zato je meni drago što s Vama vodim ovaj „dijalog“. Zavidim Vam samo na vašoj poziciji, jer bih se i sama radije koristila civilizacijskim nego ličnim iskustvom.

1) Intervju je objavljen 2007. u „Sarajevskim sveskama“ br. 17. Uz dozvolu uredništva, prenosimo ga u celosti.



Mirjana Miočinović i Danilo Kiš u Parizu (1970), foto: Oliver Fro

Reći ću Vam najpre šta je mene, iz tog ličnog iskustva, pripremio da kroz te pedesete prođem s nepomućenim osećanjem radosti, uprkos svim prikraćenostima. Svešću razloge za to na jednu jednostavnu činjenicu: niko od mojih ni daljih ni bližih rođaka nije u tom ratu ubijen niti je iko od njih, što je mnogo važnije, bar za mene, nekoga ubio. Dakle, nisam doživela nevolje pobeđenih niti privilegije pobjednika. Provela sam detinjstvo „onako kako mom skromnom staležu priliči“. A sukob između „partizana i četnika“ (da na to svedem opoziciju pobjednik/pobeđeni) bio je izvan mog interesovanja zahvaljujući dvama iskustvima koja ću pomenuti.

Prvo se tiče četnika. Bilo je kasno proleće 1944, početak savezničkog bombardovanja Beograda, i cela se moja porodica sklanja u jedno od prigradskih sela (Veliki Mokri Lug). Selo je puno četnika jer se pripremaju za povlačenje s Nemcima. (A oni su danas, u tom istom gradu, zakonom izjednačeni s partizanima!) Kuća u kojoj živimo odvojena je ogradom od crkvene porte. Jednog dana kroz tu istu ogradu (tarabu) posmatram numeru jednog pelivana koji u jednom trenutku leže leđima na gomilu isitnjenog stakla i traži od prisutnih da mu neko skoči na grudi. Izdvaja se jedan mlad, snažan četnik (a svi su i inače pucali od zdravlja) i počinje nemilosrdno da skače po grudima onog nesrećnika. Ovaj sve otrpi. Kada je ustao, niz leđa, inkrustrirana staklom, slivala se krv. Priča o četnicima za mene je bila završena. Dolazi oslobođenje. Ja sam u trećem razredu osnovne škole, zahvaćena pionirskim zanosom. Jedan od zadataka bio je da prikupljamo odbačene konzerve i da ih donosimo u školu kako bi se one „preradile“. Mi, đaci, idemo od kuće do kuće, vučemo džakove, skupljamo konzerve od vrata do vrata, tragamo za njima po dvorištima i bog sam zna kako ostajemo živi uprkos silnim posekotinama od lima. Sve to dovlačimo u školu, ostavljamo u školskom dvorištu u kojem to mesecima trune... Ovaj prizor našeg uzaludnog rada stavio je

tačku na moj pionirski zanos. Od tada, ja sam samo poslušno dete i štreber na koga bi danas upirali prstom.

Iz te dragovoljne izolacije izlazim početkom pedesetih fascinirana nekim neobičnim ljudima, tek koju godinu starijim od mene, za koje čujem da su „egzistencijalisti“. Bili su to uglavnom slikari koje viđam na koncertima, (jedina „zabava“ na koju mi otac dozvoljava da uveče iziđem). Tu upoznajem najpre Uroša Toškovića, zatim Leonida Šejku. Jedino Tošković nema otpor prema mojoj mešavini znatiželje i straha koja je drugima očigledno ličila na „malograđansko“ prenemaganje. On je prvi „slobodan čovek“ koji postaje moj dobar prijatelj.

Godine 1954. upisujem se na novoosnovanu grupu za Opštu književnost sa teorijom književnosti (tada na Filozofskom fakultetu), dakle spadam u prvu generaciju njenih studenata, među kojima je i Danilo. (Ja obično samo s prijateljima o njemu govorim ne dodajući uz ime i njegovo prezime Kiš.) Ma kako to zvučalo patetično, moram reći da je susret s njim za mene bio sudbonosan. Ja prosto nemam druge reči za jednu privrženost u čijem znaku protiče moj život više od pedeset godina. (Nastojću da se u našem daljem razgovoru ne koristim ovakvim formulacijama.) Mislim da sam mu u tim mladim godinama zadala mnogo muke, da je moju suzdržanost pogrešno tumačio, da je njemu, mladiću oprljenom „vatrom pakla“, preosetljivom, moje ponašanje ličilo na nadmenost „devojaka iz dobrih kuća“, o kojima već tada, kao slobodan čovek, govori s ironijom. (U *Mansardu* je ugrađeno nešto od tog „gorkog taloga iskustva“ sa mnom.) Viđamo se na časovima, u Narodnoj biblioteci, povremeno na koncertima, na koje uglavnom dolazi zbog mene (među piscima je malo melomana, slikari su mnogo privrženiji muzici), u kinoteci o čijem bi uticaju na nas bilo pretenciozno da govorim posle Danila i Tvrtka (uzgred: lepo je pronaći tragove o sebi u sećanjima drugih ljudi). U tim godinama ja vrlo malo znam o mučnim stranama Danilovog detinjstva



Mirjana Miočinović, foto: Vesna Pavlović

i mladosti. Već tada on oseća da ima „nečeg zazornog u patnji“, nečeg gotovo nedoličnog u „zloupotrebi sećanja“. O svemu tome saznajem mnogo kasnije, u zajedničkom životu, koji započinje 1962, pa i to tek kad sve bude savladano pisanjem. Verujem da ste u knjizi *Skladište*, u kojem je sabrana njegova prozna ostavština, pronašli jedan kratak spisak tema koje nisu ušle ni u *Baštu*, *pepeo* ni u *Rane jade*. Nabrajam ih: Seljak me davi; Bičevanje; „Mali gade“; Hleb; Kolači itd. Eto, nikad mi o tome nije govorio, a iza tih se naznaka kriju događaji koji su strašniji od svega što je opisao u svojim knjigama.

Kako sam tokom studija dve godine boravila u Francuskoj, radeći u porodicama (vodi se rat u Alžiru, mnogo je oficirskih žena, antipatičnih, nadmenih, sa puno dece – jer valjda i to ulazi u dug vojnika prema otadžbini – i tako ima mnogo posla za studente sa svih strana), ja nisam svedok Danilovih književnih početaka, naročito važnog razdoblja njegove saradnje u „Vidicima“. Izvan sam, dakle, i književnog života tih godina. No ako pogledate tekstove iz knjige *Varia* lako ćete zaključiti da je to već vreme otvorenosti prema svetlu. Mi tad već imamo prevode Prusta, Džojlsa, Broha, Žida, Foknera. Mi nismo odsečeni od sveta ideja, mi nismo izvan istorije ideja i stilova. I to sam uvek smatrala našom nepobitnom i suštinskom prednošću u odnosu na zemlje Istočnog bloka, što je naročito postalo očigledno šezdesetih godina (valjda se zna da mislim na prošli vek). Ne možete imati takav umetnički procvat na goloj leđini opresivne ideologije. Pogledajte samo Sovjetski Savez. Sa dolaskom Staljina na vlast, sa likvidacijom velikih pisaca iz dvadesetih ili njihovim ućutkivanjem, to je uistinu „pusta zemlja“, i to ne samo zbog zaraznog straha već i zato što nema strujanja ideja. U vreme „perestrojke“ pokazalo se da nema ničeg u tajnim pretincima umetnika, da nema bunkerisanih rukopisa – gde ideologija zapuši sve prolaze novinama asfiksija je neizbežna.

MB: U svom oslanjanju na dokumente, a kad je riječ o sedamdesetim godinama prošlog stoljeća spomenut ću dva pisma upućena Borislavu Pekiću, a objavljena u knjizi *Korespondencija kao život*. Prvo od ta dva pisma potpisao je Danilo Kiš, a napisano je u Francuskoj, u Gentillyu šesnaestog jula 1970. godine. U njemu između ostalog stoji: „Mira takođe vredno radi na svojoj tezi. Skoro nikog ne vidamo ili sasvim retko. Ljubu Popovića, Dadu...“ Nepunu godinu dana kasnije (sedmog juna 1971. godine) pismo Pekiću iz Beograda potpisujete Vi, a u njemu stoji: „rad više-manje traljav, mada su mi planovi ogromni“. Želim Vas, dakle, pitati o životu s Kišom u Francuskoj i Beogradu krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina, o vremenu kad Vi pišete svoju doktorsku tezu, a Kiš piše Peščanik. Nešto se, naravno, naslućuje iz ovih pisama: mnogo rada, potmulo nezadovoljstvo, druženje sa slikarima... Čega se još sjećate iz ovog perioda?

MM: To nije naš prvi zajednički boravak u Francuskoj. Od 1962. do 1964. živimo u Strazburu gde je Danilo lektor za srpskohrvatski. (Taj boravak u Francuskoj ne bi bio moguć bez svesrdne podrške našeg dragog profesora Vojislava Đurića, osnivača naše katedre, jer u to vreme dobiti državnu službu u inostranstvu kao nepartijac, kako se tada govorilo, bio je slučaj bez presedana.) To su za nas neobično važne dve godine, u prvom redu, naravno, za Danila. Za te dve godine napisao je *Baštu*, *pepeo*, preveo Kornejevog *Sida*, Kenoove *Stilske vežbe*, dopunio svoje prevode Adija, zajedno smo preveli Lotreamonova sabrana dela koja su, pored Maldororovih pevanja, obuhvatala još i poeziju i pisma. Obišli smo Španiju, Frankovu, ne zaboravite, sa našim prijateljem, lektorom za poljski, Vladimirom Križinskim (koji se, naravno, nikad više nije vratio u Poljsku i sad je veoma cenjen profesor komparatistike u Montrealu). Ovaj put kroz Španiju omogućio nam je uvid u drugu vrstu autoritarnog režima, sumornog, klerikalizovanog do opskurantizma. Danilo se tog puta retko sećao. Mislim da ga je to



Mirjana Miočinović, foto: Vesna Pavlović

podsećalo na klerikalnu, fašizovanu Mađarsku njegovog detinjstva. U *Skladištu*, među beleškama iz 1978, naći ćete jednu koja glasi: „Španija 1964: Da li sam ikad bio u Španiji: Peščanik“. U *Peščaniku* („Beleške jednog ludaka“, II, 20) opisana je paella valenciana kao „daleki mitski pejzaž“. No, očigledno, nije sve predato zaboravu, jer citirana beleška svedoči o pokušaju, pa i potrebi, da se tog putovanja seti.

Naš povratak u Beograd, u leto 1964, označio je početak intenzivnog druženja sa Leonidom Šejkom, Marijom Čudinom, Radomirom Džonijem Reljićem i čitavom svitom njihovih prijatelja, među kojima, čini mi se na sreću, osim Danila i Marije, nije bilo pisaca kao stalnih članova. Ja nikad nisam videla na okupu lucidnijeg, ojađenijeg i veselijeg sveta. Oni su svi skupa bili jedna stilska figura – oksimoron. Bio je to istovremeno jedan visoko politizovan svet u kojem sam ja imala samo ulogu jednog od saputnika koji je prihvaćen kao ravnopravan sagovornik. Već smo u to vreme znali sve što se i u svetu moglo znati o sovjetskim logorima, tu su Šejka i Danilo, vukući svoje gitare od jednog do drugog mesta naših sastanaka, pevali Okudžavu, logoraške pesme, raspravljalo se o umetnosti, stalno smo jedni od drugih nešto saznavali, nešto naučili. Dopuštam sebi da kažem da su to bila poslednja druženja starinskog kova koja znaju za sreću zajedništva, međusobnog poštovanja, interesovanja za ono šta drugi radi. No ono što smatram posebno važnim, a što je, očigledno, posledica našeg uvida u destruktivnu snagu komunizma, u njegovo sistematsko zatiranje slobode ne samo u Sovjetskom Savezu već na celokupnom prostoru njegovog uticaja, mi smo znali da cenimo, neuporedivo više od ostalih, tu marginu slobode koja nam je bila ostavljena. Sistem na čijem smo rubu živeli tih šezdesetih godina, nećete mi verovati, bio je za nas uglavnom predmet šala. Nismo živeli u strahu od njega, a naši su razgovori bili slobodni jer smo imali poverenje jedni u druge.

Uzgred rečeno, na moje je ime – a na moju izričitu želju, kako bi primalac bio što neutralniji – godinama, bez zastoja, stizao ruski emigrantski časopis „Posev“. Preporuku da ga besplatno dobijam dao je moj stari drug sa studija, Mihajlo Mihajlov, u jednoj kratkoj pauzi između dve robije. Naravno, kada je Miša, samo što se domogao slobode, sa Šejkom i nekim prijateljima iz Zadra i Zagreba, pokušao da osnuje nezavisni časopis s političkim pretenzijama, iznova je dospeo u zatvor u kojem je i Šejka, iz istog razloga, proveo nekih mesec dana. Pričam ovo da ne biste pomislili kako smo mi gajili iluzije o svetu i sistemu u kojem živimo. Ponavljam, mi smo, zbog uvida u njegovu pravovernu verziju, znali da cenimo ono što je nas u prvom redu zanimalo, a to je ta margina slobode saznavanja i izražavanja. Zato niko iz tog kruga ljudi nije upao u klopku šezdesetosmaškog levičarskog zanosa. Taj ih je pokret, na čijem su čelu uglavnom bila „deca komunizma“ (među njima i Ljubiša Ristić i Milorad Vučelić, buduće žestoke pristaše Mirjane Marković i Slobodana Miloševića), čak i plašio.

(Ne mogu da ne dodam, gledajući iz današnje perspektive na te godine, da je ondašnji režim imao mnogo više sluha za prave vrednosti od ovog današnjeg. Primera radi: Reljić je bio najmlađi dobitnik u istoriji prestižne Politikine nagrade za slikarstvo /1965/ i Prve nagrade na III trijenalu jugoslovenske umetnosti u Beogradu /1967/. Šejkine je slike otkupio Muzej savremene umetnosti još za njegovog kratkog života /umro je 15. decembra 1970/, Danilo je dobio NIN-ovu nagradu za *Peščanik* 1973. Pojava tim čudnija kad se zna, a znalo se i tada, da je Reljićev otac bio kraljevski oficir blizak Dražinom pokretu i da su ga ubili partizani te mu se i grob ne zna, a Šejka sin ruskog emigranta koji nije imao nikakvog razloga da bude blizak komunistima. Danilo dobija nagradu u času kad su miljenici srpskih vlasti predstavnici takozvane stvarnosne proze, tog prvog ploda na stablu narodnjačke književnosti i celokupne buduće turbofolk

kulture, završno sa saborom trubača u Guči koju „ko ne voli ne voli ni Srbiju“, kako bi rekao njen premijer Vojislav Koštunica.)

Danilo je u to isto vreme imao i književno bratstvo po srodnosti sa Pekićem, Mirkom Kovačem, Filipom Davidom i Mirom Glavurčićem. To su bile književne seanse (ako se ne varam, uglavnom kod Pekića) u koje niko drugi nije imao pristupa. Malo znam o tome, osim da su jedni drugima čitali svoje tekstove. Ne verujem, međutim, da su pri tom bili smrtno ozbiljni.

Oprostite za ovaj predugačak uvod u odgovor na Vaše pitanje, ali nisam mogla da preskočim nekih šest godina života koje su mi možda najdragocenije.

Dakle, 1970. Danilo i ja provodimo u Parizu šest meseci, od toga četiri u ateljeu Petra Omčikusa, u Žentiji, predgrađu Pariza, udaljenom od Monparnasa i naše omiljene kafane „La Rotonde“ samo nekoliko stanica metroom. Dobila sam šestomesečnu stipendiju od Francuza, zahvaljujući tadašnjem kulturnom atašeu, gospodinu Michelu Sciamu koji nam je bio prijatelj. Pripremam tezu o Antininu Artaudu koga sam otkrila za vreme našeg boravka u Strazburu (završicu je tek sedamdeset četvrte). Nikada svoj rad nisam stavljala ispred Danilovog, ne zato što sam velikodušna već zato što sam, na sreću, dovoljno pametna da procenim šta je važnije. Moje divljenje za dar, ne samo Danilov, već mnogih od onih koje sam pomenula (mislim na Šejku, Čudinu i Reljića, u prvom redu) bilo je gotovo oblik religioznosti, jedine za koju znam. I ako se usuđujem da nešto kod sebe pohvalim, to su sposobnost da ga prepoznam i sluh za umetničku vrednost, sluh koji je Danilo poštovao koliko mu se čudio (on je iskreno mislio da taj sluh poseduju samo umetnici, oni pravi).

To „potmulo nezadovoljstvo“, koje s pravom osećate u mom pismu Pekiću iz 1971, povezano je s mojom nesigurnošću koje se sigurno nikad ne bih oslobodila (mada nikad sasvim) da nije bilo Danila.

Što se tiče druženja sa slikarima koje Danilo pominje, to je već dalek odjek nekih nekadašnjih

bliskosti. Dado je Danilov drug sa Cetinja, tri godine stariji od njega, koga ja lično tek tada upoznajem. (U „Vidicima“, decembra 1955, pojavio se njegov portret Danila, čudesan, potresan i nažalost izgubljen. Fotokopirala sam ga i on je objavljen u prvom izdanju *Gorkog taloga iskustva*.) Dado, međutim, živi u Herouvale, selu dosta udaljenom od Pariza, gde ga i posećujemo, a potom retko viđamo. S Ljubom smo bliski, on i njegova supruga, arhitekta Nataša Jančić, uvek su bili spremni da nam pomognu, ali Ljuba nije sagovornik, on je egoman, opsednut brigom za svoje telo, prodajom svojih slika i naučnom fantastikom. A čemu to vodi najbolje pokazuje njegovo ponašanje devedesetih: on veliča Miloševića, „pravednu srpsku stvar“ dok njegove slike krasi najveće beogradske hotele...

MB: A propo Pekićeve korespondencije, znakoviti su mi neki onovremeni privatni odjeci i reagovanja na famozni Kišov esej o nacionalizmu iz kojih kao da se već mogu predvidjeti tragični događaji iz devedesetih, a i ponašanje nekih pisaca i intelektualaca u ta zla vremena. Još u maju mesecu 1974. godine, recimo, Dragoslav Mihailović iz Bordoa piše Pekiću kako je sreo Kiša, kako o spomenutom eseju o nacionalizmu „ne misli ništa lepo“ te kako smatra da je politički dio eseja „naprosto degutant“. Isto tako, Mihailović misli da zna šta Kiš misli o njemu („On odlično zna da ja nisam nikakav nacionalista“), te – kad smo već kod degutantnosti – zbilja degutantno završava: „Pričati sa Kišom poslednje dve-tri godine za mene je isto takvo zadovoljstvo kao što je čučati u govima do guše i ja sam se posle tog razgovora upravo tako i osećao“. Kad se u sjećanjima vratite u to vrijeme, da li je stvarno – kako bi kazao Bob Dilan – linija već bila povučena? (Možda ovdje vrijedi citirati i Vaše riječi iz intervjua koji je 1996. godine vodio pokojni Frano Cetinić, ono mjesto gdje govorite o „ranom dokazu da su komunisti i nacionalisti uvek imali neku 'tajnu vezu', da su uvek bili upućeni jedni na druge“.)

MM: Mnoge se stvari menjaju u našem društvu od samog početka sedamdesetih. Imate najpre „maspok“ u Hrvatskoj i njegovo gušenje, pa krah liberala u Srbiji (možda i zato da bi se uspostavila ravnoteža u kažnjavanju ta dva već tada potmulo antagonistična suparnika). U Srbiji imate prve znake, ako ne gušenja, ono svakako sve većeg marginalizovanja svih modernih pokreta, pre svega u književnosti. Tada i nastaje pojam takozvane stvarnosne proze, neprikosnovenog miljenika oficijelne kritike. A ona nije „stvarnosna“ zato što je istinita već je „istinita“ zato što je opisana „stvarnost“ (bilo savremena bilo istorijska) „čisto“ srpska. No, to stanje najbolje dijagnostikuje sam Danilo u tekstovima koji prethode intervjuu iz 1973. gde je i glasovit (i ubrzo ozloglašen) odeljak o nacionalizmu, kasnije citiran u Času anatomije. To su dva kraća teksta („Mi pevamo u pustinji“ iz 1971. i „Za pluralizam“ iz 1972), oba uključena u knjigu *Homo poeticus* i bolje je da ih neko danas pročita no da ih ja parafraziram.

Što se pak Dragoslava Mihailovića tiče, nikad u tom dragom čoveku iz prvih godina našeg poznanstva krajem šezdesetih nisam mogla da naslutim jednog mahnitog nacionalistu iz ovih poslednjih godina. Znam za njegov i Daniloov sukob u Bordou, sukob kojem nisam prisustvovala, iako sam tada bila u tom gradu, ali mi je Danilo, po povratku kući, govorio o njemu s onim užasom u očima koji sam potom iznova videla tek kad je, samo dve godine kasnije (1976), počela afera oko *Grobnice za Borisa Davidovića*. A što se pomenutog pisma tiče, koje gospođa Pekić, priređivač prepiske, nije našla razloga da cenzuriše (što, uostalom, i nema pravo da čini) iako je cenzurisala sva „nedolična mesta“ u pismima svog muža, ono me je porazilo. Moja je reakcija bila sledeća: iz Daniloove ostavštine fotokopirala sam tekst kojim on sa žarom preporučuje Galimardu da objavi Mihailovićev *Petrijin venac*, na njenom sam kraju dopisala samo, kao u kakvoj naučnoj fusnoti, „Uporediti: Borislav Pekić, *Korespondencija kao život*, str. 355“, stavila u koverat

na čijoj sam poleđini napisala svoje ime, prezime i adresu i poslala mu na SANU. Njegove mi reakcije na to nisu poznate, ali simptomi njegovog užarenog nacionalističkog ludila ne samo da ne slabe, već sada dobijaju gotovo groteskne razmere.

Bila bi preduga priča o vezi između komunista i nacionalista i za njeno obrazlaganje ima mnogo kompetentnijih ljudi od mene, recimo gospođa Latinka Perović. Ona se za ovu priliku može svesti i na nekoliko Danilovih rečenica iz dvadeset prve „Varijacije na srednjoevropske teme“ (1986): „Srpska kultura, vezana kroz istoriju u prvom redu za Rusiju i pravoslavlje, još čuva u sebi tu mističnu vezu. Srpski nacionalizam se hrani mitologijom slovenskom i ruskom, čak i onda kad odbacuje boljševizam: pravoslavlje i ruska književna tradicija, panslavizam i Dostojevski (...) imaju danas istu privlačnost kao Blokova pesma o Skitima, Jesenjin ili Majakovski. (...) Tu se ukrštaju, dakle, dva mita: panslavizam (pravoslavlje) i revolucionarni mit. Kominterni i Dostojevski“. (Uzgređ: ovu je temu izbacio iz izdanja „Varijacija“ u časopisu „Književnost“, 1990, njen glavni urednik Vuk Krnjević, misleći da poseduje jedini primerak tog teksta i da je on prvi koji ga objavljuje. Tekst je inače prvi put štampan u časopisu „Gradac“ još 1987.) Ova se priča može završiti dvema činjenicama. Borislav Mihajlović Mihiz, usmeni propagator ove prividne mezalijanse, završio je svoj život, bar tako sam čula, duboko ojađen posledicama svog kafanskog laprdanja, kojim je pre svega uveseljavao srpske komuniste. Danas Tomislav Nikolić, trenutni lider radikala, vidi Srbiju kao jednu od ruskih gubernija, a politika para Tadić–Koštunica nastoji da tu viziju i ostvari.

MB: Osamdesetih godina Kiš piše Enciklopediju mrtvih, a naslovna priča ove knjiga posvećena je Vama. (U svojoj izvrsnoj monografiji Viktorija Radić kaže: „Nije tajna da je M. kojoj je ova novela posvećena, i koja je usnila san o biblioteci, zapravo Mirjana Miočinović“.) To je takođe i vrijeme Kišovog



Mirjana Miočinović, foto: Vesna Pavlović

džojsovskog progonstva. Danas je moderno mistificirati Kišovo „predosjećanje građanskog rata“ (Đerđ Konrad čak tvrdi da je Kiš doslovce rekao da će u ratnom raspadu Jugoslavije Bosna najkrvavije proći). Kako u Vašem sjećanju izgleda ta decenija koja je prethodila krvavim devedesetim?

MM: Za mene lično to je jedno sumorno razdoblje. Danilo i ja se rastajemo 1981. Koju godinu kasnije umire moja draga prijateljica Marija Čudina (1986), te iste godine lekari u Americi konstatuju Danilu rak na plućima. Slede tri strašne godine neizvesnosti i naše bliskosti „s onu stranu dobra i zla“ i njegova smrt 15. oktobra 1989. U prvoj polovini te decenije ja gotovo da ne registrujem pojave u društvu, u nekoj, do tada meni nepoznatoj usredsređenosti na sebe samu. U meni se budi stari štreber, ja gotovo nikud ne izlazim i mnogo radim (pišem eseje koji će kasnije ući u knjigu *Pozorište i giljotina*, prevodim neke knjige iz teorije pozorišta i književnosti, Žerarda Ženeta i Ane Ubersfeld, recimo). To su i godine mog lepog prijateljstva sa Mirkom Kovačem i njegovom suprugom, slikarkom Slobodanom Matić. Godine druženja sa Predragom Čudićem, Ibrahimom Hadžićem, Milišićem i Jelenom Trpković (u to vreme oni često borave u Beogradu). Ima i drugih, ali oni već ne zavređuju da ih se setim.

Iz tih ranih osamdesetih godina pamtim još samo nereda na Kosovu i žestoku represiju srpskih vlasti nad kosovskim Albancima, pamtim svoje studente Albance koji zbog tih događaja napuštaju studije i odlaze iz Beograda i sećam se da sam na jednom času uputila u svoje ime izvinjenje zbog postupaka srpskih vlasti prema njegovim sunarodnicima mom tadašnjem studentu Ulikšu Fehmiji, sinu Bekima Fehmije i Branke Petrić. Na taj me je događaj, pre koju godinu, u Sarajevu, podsetio Mirsad Tuka, moj student iz Uliksove generacije i klase, i bilo mi je drago što se i on toga seća.

Od časa kad Milošević dolazi na vlast poput kakvog pučističkog generala, stvari se drastično

menjaju, tako drastično da nema te lične nevolje koja bi vas sprečila da te promene zapazite. Dosta sam govorila o tim godinama, na način na koji sam znala i umela, u nekim svojim tekstovima i intervjuima s početka devedesetih uključenim u knjigu *Nemoć očiglednog* (Beogradski krug, 1997) i volela bih da ovom prilikom poštediti sebe, ne sećanja na te godine (one su, uostalom, upisane u vidu posledica u sadašnjost i sećanje na njih ne može se izbeći, ono je čak i poželjno), već ponavljanja.

S Danilom sam u tim godinama malo razgovarala o politici, sve je u njoj tad bilo tako nepodnošljivo vulgarno, tako zastrašujuće masovno vulgarno da se o tome nije moglo razgovarati s nekim ko je smrtno bolestan. Njegovo se vreme nije smelo na to tračiti. A to da je on sve video i razumeo bilo je jasno. Da li je baš rekao ono što Konrad tvrdi da je rekao i moguće je i verovatno, ali neproverivo. Ali postoji i pisana potvrda tih njegovih slutnji. Na pitanje italijanskog novinara, kako bi sažeto opisao jugoslovensku stvarnost 1988, Danilo je odgovorio: „Rizik komadanja i građanskog rata potencijalno postoji, ali želim da budem optimista, iako su težnje u korist jugoslovenskog jedinstva u manjini. Postoje tragovi prošlosti, dugo vremena skriveni, koji sada sa žestinom izbijaju. Moramo da preživimo i ne zaboravimo svoju evropsku maticu. Jedna knjiga o Jugoslaviji? Opisao bih Gargantue i Pantagruelle, koje razdire ogroman apetit, i skup učenjaka, komunističkih i nekomunističkih, koji govore, čak i među sobom, jedan nerazumljiv jezik i ne uspevaju da komuniciraju sa stanovništvom“ (*Gorki talog iskustva*, Prosveta, 2007, str. 305). Istovremeno ističe, u drugom intervju iz iste godine, da „više nije moguće individualizovati suštinske razlike između Jugoslavije i drugih zemalja Istoka“, dakle svestan je Miloševićeve autoritarnosti i senke koju on baca na celu zemlju.

Enciklopedija mrtvih koju pominjete na početku pitanja izvan je konteksta ovih događaja, njena

se fabula završava kada ova stvarnost započinje. Posvećena je meni, a govori o životu mog oca koji je umro na samom kraju 1979. Primila sam je kao ex voto i u svoje i u očevo ime. To je sve što mogu da kažem o priči koju mnogi smatraju jednom od najlepših u istoriji svetske književnosti.

MB: Početkom oktobra 1991. godine Vi činite jedan istinski častan potez, potez koji je, koliko znam, bio ne samo prvi nego i jedini primjer takvog antiratnog angažmana. Mislim, naravno, na Vaše pismo dekanu beogradskog Fakulteta dramskih umetnosti, pismo koje ću ovdje citirati u cijelosti jer mislim da je i te kako važno, ne samo u Vašoj biografiji nego i u – ma kako to zvučalo – intelektualnoj istoriji južnoslovenskih naroda:

„Dekanu fakulteta dramskih umetnosti

Suočena sa užasnim razaranjem zemlje koju i dalje smatram svojom domovinom, sa divljačkim rušenjem najvrednijih spomenika kulture u čijim su okvirima nastale i one vrednosti o kojima predajem na ovoj školi, s neizmernim ljudskim stradanjem, a svesna činjenice da u tome i kao žrtva i kao rušitelj ima krupnog udela i narod kome sama pripadam, vođena dubokim osećanjem ogorčenosti i stida, ja Vas obaveštavam da u ovakvim okolnostima ne mogu i ne želim da držim nastavu na Fakultetu koji nije našao načina da se svemu tome usprotivi. Sa današnjim danom, dakle, ja prestajem da držim nastavu iz predmeta Istorija jugoslovenskog pozorišta i drame u narednih mesec dana. Molim da mi se obustave sva novčana primanja za mesec oktobar, a ukoliko za to vreme u ovoj zemlji ne bude uspostavljen mir, ja ću napustiti ovu školu.

Beograd, 7. oktobar 1991.“

Poštovaoci poezije Milana Milišića sjetit će se da ovo pišete neposredno nakon njegove tragične smrti, a Vi sami ste negdje Milišićevu smrt naveli kao neposredan povod za ovakav Vaš čin. Volio bih da mi kažete nešto o Vašem životu u Beogradu u

prvoj polovici devedesetih, o posljedicama ovog Vašeg pisma, o tome kako ste doživjeli rat koji se pokazao čak i užasnijim nego se s jeseni 1991. godine činio? U svom eseju o Kišu Suzan Sontag piše kako su Sarajlije za vrijeme opsade žalile što Kiš nije živ, žalile su što nema njega da digne glas protiv divljaštva, njega koji je bio – kako je rečeno još prije formalnog raspada Jugoslavije – posljednji jugoslovenski pisac.

MM: Hvala Vam što ste u celosti naveli ovo pismo jer ja sad ne moram da prepričavam događaje i govorim o povodima svog odlaska s Fakulteta dramskih umetnosti. (Kada sam početkom dvehiljadite imala probleme da dobijem hrvatsku vizu, zbog čega nisam otputovala na jedan skup o Artou na koji su me pozvali, u šali sam rekla da umesto nadoknade za gubitak deset godina radnog staža zbog rata u Hrvatskoj ja, eto, ne mogu u nju čak ni da uđem. No, bilo pa prošlo.)

Nisam imala nikakvih posledica, nikakvih ozbiljnih posledica, zbog svog protesta, iako je o njemu bilo reči u štampi, pored ostalog i u „Vremenu“. Saglasnost većine s Miloševićevim režimom, i pre svega s njegovom ratnom politikom, učinila je nepotrebnom bilo kakvu reakciju vlasti. To bi bilo isto kao kad bi prekinuli neku velelepnu vojnu paradu zbog jednog transparenta na kojem piše „Nećemo rat!“ Dobila sam pismo od tadašnjeg dekana mog fakulteta, a kao odgovor na moje (nema ga među živima i stoga ne želim da mu pominjem ime). Imam to pismo negde među papirima, ali je bilo teško pronaći ga i ponešto citirati ovim povodom. Sećam se samo jedne rečenice sa kraja pisma, koja otprilike glasi da bi on porušio i zadarsku katedralu, ako bi tako spasao bar jednog srpskog vojnika... Da, sećam se i jedne „utešne“ rečenice koju mi je uputio jedan inače meni vrlo drag kolega koga i danas veoma cenim, a ona glasi: „Mirjana, i ja bih učinio isto da mislim kao vi“. Većina ostalih mi je „skinula pozdrav“, kako bi rekli Dalmatinci. A ni studenti se nisu pretrgli u želji da me podrže.

Reakcije su bile nešto oštrije posle mog intervjua na televiziji Studio B (1994), samo mesec dana pre nego što je Milošević smenio celu redakciju i poslednje slobodno javno glasilo od uticaja konačno stavio pod svoj „visoki nadzor“. Tu sam govorila najviše o ratu u Bosni i jako mi je žao što nisam mogla da dođem do snimka i taj razgovor unesem u knjigu *Nemoć očiglednog*. Tu, pored ostalog, govorim i o protofašistima sa svog fakulteta, Nebojši Pajkiću i Isidori Bjelici. Usledio je odmah Pajkićev telefonski poziv u kojem su se smenjivala laskanja s pretnjama. Od tada taj karnevalski par ne propušta priliku da me pomene u svojim „nastupima“, naročito I. B. (Pajkić je, uzgred rečeno, pre toga bi bio stidljiv, preplašen, ali odličan student.)

Ubrzo sam imala čast da me Filip David pozove da budem član upravnog odbora (ne znam tačno kako se to zvalo) tek osnovanog Beogradskog kruga. Bili su tu, pored Davida, još i Ivan Čolović, moj stari drug s fakulteta, Miladin Životić, glavni pokretač sveg našeg kasnijeg rada, organizator svih naših sesija koje su, nadam se, ostavile nekakvog traga o (ne) uzaludnosti naših napora, i Obrad Savić, da samo njih pomenem. Na tim sam sesijama upoznala mnogo dragih ljudi, sklopila prijateljstva koja su mi mnogo značila i danas mi znače (pre svega ona sa Lulom Mikielj, Jasnom Bogojević i Halilom Tikvešom). Za mene lično najpresudnija, najblagotvornija je bila obnova, tačnije učvršćivanje prijateljstva sa Miodragom Mišom Stanisavljevićem. Ta neponovljiva osoba koje već dve godine nema među nama, taj čudesni pesnik, zapravo tih i povučen čovek, izneo je sam na svojim plećima najveći deo tog užasno velikog napora da se istini pogleda u oči i da se o njoj govori nesuzdržano, bez tračka autocenzure i bez i najmanje odstupnice. Sarajevo ni dana današnjeg ne zna kakvog je zaštitnika imalo u tom čoveku. Pre dve-tri godine predložila sam Ivanu Lovrenoviću da objavi u izdanju sarajevskih Dana izbor iz Mišine poezije i njegovih tekstova iz

kolumne „'umor u glavi“, koje je od 1994. do pred kraj života (2005) objavljivao u beogradskoj Republici. Poslala sam mu na uvid i nekoliko Mišinih knjiga. Odgovorio mi je da se Dani više ne bave izdavaštvom... Nisam taj podatak proveravala, ali znam da je koje sreće i pravde jedna bi ulica u Sarajevu morala nositi njegovo ime.

Mnogo mi je značilo i osnivanje Centra za kulturnu dekontaminaciju na čijem je čelu od početka do danas Borka Pavićević. Za razliku od Miše Stanisavljevića nju u Sarajevu svi znaju i ne moram je opisivati niti hvaliti.

Moj lični rad bio je koncentrisan na sređivanje Daniloze ostavštine, na pripremanje njegovih sabranih dela (BIGZ, 1995) čije je ponovno objavljivanje, ovog puta u Prosveti, upravo završeno. To je jedini posao kojim sam mogla da sačuvam ličnu ravnotežu i koji sam smatrala uistinu nužnim. Sve ostalo bi bilo, ako bi ga bilo, plod taštine.

MB: Ovaj Dijalog radimo za „Sarajevske sveske“, časopis kojemu je jedan od ciljeva spajanje „pokidanih veza“ u kulturi (ili kulturama) južnoslovenskih naroda. Prošle godine, ja sam bio promotor jednog izdanja ovog časopisa, a na promociji sam pročitao odlomak iz Vašeg izlaganja koje ste imali u Grenobleu 1996. godine, a na temu „Razaranje južnoslovenskog kulturnog identiteta“. Rekli ste tada, između ostalog, i ovo: „Došlo je do potpunog prekida komunikacija među narodima, do potpune izolacije svakog od njih. (...) Svi su ti narodi sad opsednuti željom da se potvrde u takozvanom velikom svetu a da za to imaju još manje izgleda no što su ga imali dok su predstavljali heterogeno zajedništvo pod okriljem ex-Jugoslavije. (...) svaka se od tih malih, izolovanih kultura pretvorila u jeftine bazare nacionalno 'čiste' robe, bez ikakve moralne i estetske relevancije za bilo koga izvan tih uskih miljea“. Da li i jedanaest godina kasnije mislite isto ili ste malo revidirali ovu neveselu ocjenu?



Mirjana Miočinović, foto: Vesna Pavlović

MM: Ne mislim isto, što ne znači da time dovedim u pitanje svoj raniji sud. A kakva je situacija danas? Pre svega, na svim smo stranama suočeni s onim što nazivam „viškom nadahnuća“. Knjige se pišu brzinom pisanja novinskih članaka, filmovi se snimaju brzinom snimanja seoskih svadbi i manje-više istog su kvaliteta, prave se pozorišne predstave, po stilu starinske, a bivaju prihvatane kao čudo novine i tako redom. I šta u takvim uslovima znači živa „kulturna razmena“ čiji smo svedoci i od koje je ona koristi? Da li je ona posledica duhovne srodnosti, da li iza nje stoji bliskost senzibiliteta, ne znam i ne proveravam. Dovoljno sam stara da sebi mogu dopustiti luksuz (ne baš apsolutne) nezainteresovanosti. Vi ćete pre moći da procenite prirodu i kvalitet tih razmena i da li su one nešto više od puke trgovačke razmene, a po principu: mi vama *Lepa sela lepo gore*, vi nama *Ničiju zemlju* iako je u oba slučaja, dozvolite mi da to kažem, u pitanju osrednja roba, neuverljiva i doslovno blasfemična u odnosu na užas događaja o kojima govori.

Ja lično jedino želim da vidim autentična dokumenta o opsadi Sarajeva, recimo, o rušenju Starog mosta u Mostaru, dokumenta o Srebrenici (o jednom sam maroderskom izveštaju o padu Srebrenice pisala u „Našoj Borbi“ već 18. jula 1995. i taj mi je dokumentarac, iako propagandan i slavodobitan, otkrio više i već u tom času, od svih kasnijih svedočenja, usmenih i pisanih). Najporazniji, u svakom slučaju, bio je za mene film o streljanju šestorice Bošnjaka, koje su izvršili članovi takozvane paravojne, a zapravo regularne jedinice „Škorpioni“. Posle tih prizora

okrutnosti i bestidnosti shvatila sam koja je granica posle koje nepovratno nestaje svaka ljudskost. I šta u odnosu na to znači ona filmska lakrdija, o kojoj znam samo iz priča, često laskavih, o sudbini dvojice homoseksualaca, valjda jednog Srbina i jednog Bošnjaka, i njihovim mukama!

I u ratnom razdoblju, moram reći, bilo je malo onih koji su sačuvali čast svojih umetničkih profesija. Mislim u prvom redu na pisce. Posebnu nelagodnost izazivaju u meni oni „velikani“, a mnogi su, znate i sami, baš iz Sarajeva, koji su napuštali brod u plamenu da bi sklonili svoja osetljiva bića na sigurnija mesta. A potom tamo pisali neke svoje knjižurine, preko potrebne čovečanstvu, poput one o baštama, recimo.

I završiću s ovim. Već sam dobro oprljala prste vadeći kestenje iz vatre na temu stanja u kulturi, mogli biste i vi mlađi da preuzmete posao. Pod uslovom da nije sasvim uništena „kritička funkcija“ ljudskog prosuđivanja, a kritika postala samo „komercijalna promocija“, kako tvrdi Kastoriadis. Knjiga iz koje citiram objavljena je deset godina posle njegove smrti (umro je 1997) i naslov joj je *Prozor na kaos* (Fenêtre sur le chaos). Zvuči mi kao parafraza one rečenice Žorža Bataja koju je Danilo uzeo za moto *Enciklopedije mrtvih*. Ona bi u prevodu glasila: „Moja ljubav gleda na smrt kao prozor na dvorište“.

Ovom bih rečenicom mogla da stavim tačku na naš razgovor i na kraju Vam zahvalim na podsticajnim pitanjima kojima se iz mene, već previše „s onu stranu“ svega, ponešto moglo izvući.



Mirjana Miočinović, foto: Srđan Veljović

Piše > Ksenija Radulović

Čitanje pozorišta i drame

Mirjana Miočinović, teatrolog

Mirjana Miočinović pripada generaciji teatrologa i profesora pozorišnih predmeta na Fakultetu dramskih umetnosti (FDU) u Beogradu koja u ovo područje dolazi iz drugih društveno-humanističkih oblasti. Reč je, naime, o grupi nekadašnjih predavača FDU čije se studiranje odvijalo pre nego što je 1960. otvorena Katedra za dramaturgiju – koja će u narednim decenijama, pored ostalih svojih delatnosti, postati i ključna platforma za edukovanje teatrologa, pozorišnih kritičara, kao i predavača dramaturgije ili istorije pozorišta i drame.

Navedene i tada neumitne okolnosti uslovile su da čitava pomenuta generacija – u kojoj su i Jovan Hristić kao filozof, Slobodan Selenić kao anglista, Vladimir Stamenković kao pravnik itd. – na Fakultet dramskih umetnosti i uopšte u oblast pozorišta stupi bez formalne pozorišne edukacije: međutim, svi su oni zahvaljujući temeljnom opštem obrazovanju, intelektualnoj otvorenosti i specifičnim talentima vezanim za određene segmente teatarske delatnosti ostvarili referentne profesionalne opuse.

U slučaju Mirjane Miočinović, taj opus odnosi se na njeno teatrološko stvaralaštvo, kao osnovni predmet

ovog teksta, a koje je realizovala uz takođe uspešan pedagoški i prevodilački rad. Ona pripada prvoj posleratnoj generaciji koja je u Beogradu studirala svetsku književnost, zvanično Opštu književnost i teoriju književnosti, katedru obnovljenu 1954. godine na Filozofskom fakultetu (Filološki fakultet osnovan je 1960, izdvajanjem grupe katedara s Filozofskog). Naravno, reč je o onoj čuvenoj generaciji „Svetske“ čiji je prvi diplomac bio Danilo Kiš.¹⁾

Već i ovakav odabir studija unekoliko svedoči o interesovanjima i umetničkim senzibilitetima Mirjane Miočinović, koje će ona negovati i zadržati tokom čitavog života. Obnova katedre zasnovane na geteovskom konceptu „svetske literature“ – a nasuprot ideji nacionalnih književnosti – u Beogradu 50-ih bila je važan događaj u kulturnim krugovima: odbrana

1) Nastava istorije svetske književnosti ima dugu tradiciju kod nas, još od polovine 19. veka, kada je bila prvo pomoćni, potom i redovni predmet. Katedra ima istorijske korene vezane za početak rada Beogradskog univerziteta, a njena delatnost prekinuta je tokom Drugog svetskog rata, potom obnovljena uz zalaganje profesora Vojislava Đurića. Danas je beogradska „Svetska“ – u svetskim razmerama jedinstvena katedra za komparatistiku.

Kišovog diplomskog rada s Filozofskog je „preseljena“ u „peticu“ Pravnog fakulteta, jedan od najpoznatijih i najvećih amfiteatara Beogradskog univerziteta.

O tome svedoči tadašnji maturant (a i sam budući bruceš iste katedre), Milan Vlačić: u prepunom amfiteatru Kiš je briljirao, a profesori dobili potvrdu o ispravnosti pokretanja/obnove (n)ovog studijskog programa. Katedra zasnovana na studijama svetske literature, bila je prirodno okrenuta i izučavanju teorije književnosti, njenih različitih pristupa, modela i pravaca, uključujući dakako i one savremene.

Upravo će to teorijsko nasleđe „Svetske“ doći do izražaja već u prvom velikom teatrološkom istraživanju Mirjane Miočinović, posvećenom delu Antonena Artoa. U vreme kada zajedno s Danilom Kišom živi u Strazburu (1962–1964), u Francuskoj sukcesivno izlaze Artoova sabrana dela: objavljujvana su kod Galimara, u rasponu od 1956. do 1971. Mirjana Miočinović ih prati, čita, proučava, pojedine delove prevodi (knjiga *Pozorište i njegov dvojniki* A. Artoa, izlazi u njenom prevodu već 1971), a na doktoratu pod naslovom *Pozorišne teorije Antonena Artoa* počinje da radi 1967, da bi ovaj poduhvat okončala 1974. Nasleđu Artoa – i tu je važno njeno teorijsko-komparatističko obrazovanje – pristupa strukturalistički, odbacujući u potpunosti takozvane neimanentne perspektive. Šezdesetih godina prošlog veka, Arto je još uvek bio smešten u područje umetničkog „mita“, prekriven naslagama mistifikacije, a tekstovi i knjige publikovane na temu njegove baštine, njegove su teatarske zamisli tumačili pretežno biografskim (*ludak*, pa makar bio i *genijalni ludak*), ideološkim (levičar, maoista) i srodnim „spoljašnjim“ pristupima.

Mirjana Miočinović uviđa nedostatnost, ako ne i potpuno pogrešnu osnovu takvih pristupa, smatrajući da nasleđe Artoa treba demistifikovati i demitizovati. Otuda, čitajući tekst-kao-takav, sagledavajući tekst kao strukturu, ona započinje proces razgrtanja čitavog obilja pesničkih slika, metafora, postupak



Mrešćenje šarana, Zvezdara teatar (1984), foto: arhiva Sterijinog pozorja

razgradnje složenog poetskog jezika, nakon kojeg se, ispod zamršenih slojeva vizionarski nadahnutih ideja – otkriva jedan dosledan teatarski stav. I to, kako autorka navodi, ne manje koherentan nego što je onaj Aristotelov u *Poetici*.

Pored osnovnog zaključka da je Artoova teorija pozorišta, zapravo, koherentna, a ne rasplinuta u izmaglicama jednog naglašeno iracionalnog i radikalno antinaturalističkog duha, ona uviđa da je ovo drugo zapravo samo varijanta specifičnog teorijskog mišljenja, da je njegov visoko „poetizovani“ jezički i misaoni pristup jedna vrsta teorijskog dela u začetku, njegov nukleus. Dve strane Artoovog teksta, ona „poetska“ i druga „diskurzivna“ stoje naporedo i povremeno se prepliću. Otud Mirjana Miočinović upućuje na stanovište da je ovo koherentno delo proizvod lucidne misli, a ne zanesenosti jednog „genijalnog ludaka“.



Razvojni put Bore Šnajdera (1967), foto: arhiva Sterijinog pozorja

U Artoovom obimnom nasleđu o pozorištu kao umetnosti koja bi trebalo da povрати magijska svojstva, jer je postala u potpunosti tekstocentrična, ona razaznaje – ma koliko dijalektički povezane – dve jasno odvojene faze, prvo nadrealističku i potom onu koja se poistovećuje s pojmom *pozorišta surovosti*. Upravo u tada (a delom i kasnije) prisutnom rasprostranjenom nedostatku uvida u okolnost da je Arto tek u svojoj drugoj fazi, nakon upoznavanja s izvođačkim praksama Balijske škole, stvorio teoriju *pozorišta surovosti*, autorka pronalazi uzrok za brojne nesporazume pozorišnih praktičara jednako kao i teoretičara s njegovim idejama. Naime, njegove zamisli koje su najčešće bile svojatane, a nekada i zloupotrebljavane, pripadaju prvoj, nadrealističkoj, a ne fazi surovog pozorišta.

Sinteza autorkinog istraživačkog traganja u području Artoa jeste znamenita studija *Surovo pozorište: poreklo, eksperimenti i Artoova sinteza*, prvi put objavljena 1976. Ovaj naslov je do sada imao tri

izdanja, od kojih je prvo štampano u hiljadu, a treće u sto primeraka, što je podatak za koji dramaturškinja Katarina Pejović s razlogom primećuje da sam za sebe govori o tome kakve su se promene dogodile u polju kulture u našem regionu tokom 45 godina koliko je proteklo između dva apostrofirana događaja.

Međutim, ako su rezultati koje je Mirjana Miočinović postigla teorijski se baveći poreklom, eksperimentima i pozorišnom sintezom Antonena Artoa kruna njenih teatroloških istraživanja na planu svetskog/inostranog teatra, od manjeg značaja, posebno za naš lokalni kontekst, nisu ni njeni eseji i drugi tekstovi na planu domaće drame. Pod domaćom dramom ovde treba razumeti pisce istog govornog područja, iako su, osim Krleže primera radi, njena interesovanja na ovom planu ponajviše bila okrenuta antinaturalistima srpskog dramatičarskog korpusa, i to i onima koji pripadaju istorijskoj, kao i onima koji pripadaju savremenoj avangardi.

Ovu istovremenu zainteresovanost za svetsko i lokalno, ili drugačije rečeno, ovo odsustvo naglašeno uskog polja ekspertize u istraživanjima treba tumačiti ne samo „dvojakom“ profesionalnom pozicijom Mirjane Miočinović – iako komparatista, ekspert za svetsku književnost, predavala je Istoriju jugoslovenskog pozorišta i drame (predmet je opstao i nakon što je prestala da postoji Jugoslavija, s formalnim preimenovanjem jedinog prideva iz naziva u *južnoslovensko*) – nego i svešću o nacionalnoj kulturi. Profesorka Miočinović spadala je u one autore koji razumeju neophodnost kreiranja izvesnog balansa u odabiru tema na relaciji inostrano-lokalno i njena argumentacija na tom planu bila je neoboriva: fokusiranje značajnih lokalnih ili „domaćih“ tema u istoriji drame nije nužno manje inspirativno i intelektualno izazovno nego što to može biti slučaj s izborom velikih svetskih pisaca; što je još važnije, nasleđa kanonizovanih svetskih pisaca podrazumevani su predmet interesovanja teoretičara iz čitavog

sveta, dok su domaći dramski autori, kao pripadnici kvantitativno male kulture i jezika, „osuđeni“ prevashodno na domaće teatrološke snage. Ukratko, ako mi sami o njima ne pišemo, nema ko drugi.

Godinu dana pre pojave *Surovog pozorišta*, objavljeno je izdanje *Eseji o drami* (1975) Mirjane Miočinović, s tekstovima o Miroslavu Krleži, Momčilu Nastasijeviću, Milošu Crnjanskom i Aleksandru Popoviću. Već iz odabira ovih nekoliko pisaca, ako na umu imamo Krležinu ranu simbolističko-ekspresionističku fazu, *Masku Crnjanskog*, krajnje specifičan dramski prosede Nastasijevića, i, najzad, pojavu Popovića kao prvog srpskog avangardiste u drami nakon Drugog svetskog rata, možemo da naslutimo jedno od osnovnih teatroloških interesovanja Mirjane Miočinović kada je reč o domaćem dramskom tekstu – njenu sklonost ka drami 20. veka, i to onoj njenoj liniji koja posredno ili neposredno počiva na pojmu modernog ili avangardnog, na određenom otklonu prema realističkim ili naturalističkim stilskim konvencijama.

Stoga ne treba da čudi što je pored ostalog priredila i napisala predgovor za izdanje *Drama između dva rata* u okviru čuvene Nolitove edicije Srpska književnost – Drama (knj. 19), posvećene srpskoj drami u 25 knjiga (1987). Ovaj tekst započinje prilično smelom i naizgled nepopularnom tvrdnjom da su „stvaranju mita srpske međuratne književnosti najmanje doprineli dramski pisci“. Ukazuje, nadalje, da su vrata Narodnog pozorišta u to vreme bila širom otvorena domaćim piscima i njihovim komadima neretko s tematikom iz savremenog života, pa i onom vezanom za dnevno aktuelne događaje. Ako ostavimo po strani fenomen Branislava Nušića koji reprezentuje posebno poglavlje u istoriji našeg teatra, autorka smatra da u međuratnom periodu opšti pozorišni uslovi u nas „nisu mogli predstavljati snažniji podsticaj razvoju dramske književnosti“. Ali, i pored pomenutog uvoda koji ne deluje naročito obećavajuće



Razvojni put Bore Šnajdera, Narodno pozorište Beograd (1995),
foto: arhiva Sterijinog pozorja

u pogledu onoga što je predmet rada, sledi nadahnuta i pouzdana analiza nekoliko odabranih komada (u krajnjoj liniji, ovde se možemo setiti stanovišta Jovana Hristića da naša dramska tradicija u vrednosnom pogledu i nije tako oskudna, da broj dramskih komada koji su preživeli izvorni kontekst nije sasvim zanemarljiv).

U pomenutom izdanju predstavljeno je pet drama (*Maska* Miloša Crnjanskog, *Centrifugalni igrač* Todora Manojlovića, *Neverovatni cilindar* Nj. V. kralja Kristijana Živojina Vukadinovića, *Međuluško blago* i *Kod „Večite slavine“* Momčila Nastasijevića). Pored brojnih međusobnih razlika, Mirjana Miočinović naglašava prevagu lirskog nad dramskim kao osnovno obeležje svih ovih drama; drugu zajedničku nit čine atipične žanrovske oznake koje im daju njihovi autori. Ona dalje uviđa i da je svaki od ovih komada varijacija na temu ljubavi, a bez obzira da li su pisane u stihu ili u prozi – njihov jezik na ritmičkom, sintaksičkom pa i foničkom planu ima svojstva karakteristična za



Smrtonosna motoristika, Atelje 212 (2005), foto: arhiva Sterijinog pozorja

stih. I upravo iz ovih opštih odlika proizilazi njihova zajednička crta da se nijedna od ovih drama ne može podvesti pod stroge standarde realizma, nezavisno od manjeg ili većeg stepena ili načina odstupanja od njega. Mirjana Miočinović ukazuje da se one, drugačije rečeno, *ne mogu čitati izvan pojma i iskustva moderne umetnosti*.

Bez tog iskustva ne može se čitati ni delo Aleksandra Popovića, koje je ranu i određujuću teorijsku artikulaciju dobilo upravo u tekstovima ove autorke. Ona mu je, naravno, pristupila iz ugla moderne teorije drame, kojoj je bila jednako okrenuta kao i široko pojmljeno modernim dramskim piscima. (U vezi s takvim načelnim intelektualnim i estetskim senzibilitetom, priredila je i izdanja *Rađanje moderne književnosti – Drama* (1975) i *Moderna teorija drame* (1980)). U analizi Popovićevih ranih drama (*Eseji o drami*, 1975) ona ne priziva samo iskustvo moderne drame nego i modernog pozorišta: naime, već na

početku jasno naznačava da je revolucija u modernom pozorištu vezana za novo viđenje scenskog prostora, koji više nije utemeljen samo na igri nego se otkriva kao *prostor igre*. Dok kod Beketa i Joneska, elaborira dalje Miočinović, pronalazimo jasan odnos između sadržine i strukture (u osnovi, struktura je kod ovih autora u najvišoj mogućoj meri indikacija značenja – prim. aut.), kod Aleksandra Popovića nailazimo na izvesni hermetizam strukture koja ne može da posluži kao ključ za dešifrovanje sadržine. Međutim, autorka uviđa da to ne mora nužno da vodi u izrazitu heremetičnost značenja (ili eventualne „poruke“). Slično piscima drame apsurdna, i u ranim Popovićevim komadima postoji određena kružna kompozicija, kao nagoveštaj opetovanja, ponavljanja pozorišne igre. Kao primer za to, ona navodi kraj *Bore Šnajdera*, u kojem je, zapravo, reč o perpetuiranju jednog mentaliteta: „Nikad se neću opametiti.... i kad izduvam ovo svoje, ja ću opet po starom na nov način“.

Zbog naročite sklonosti delu ovog pisca kao i ranije postignutih rezultata u istraživanju njegovog specifičnog rukopisa, nije neočekivano da je Mirjana Miočinović priređivač i autor predgovora i za naslov *Drame* Aleksandra Popovića, koji pripada prethodno navedenoj Nolitovoj ediciji (knj. 23) iz 1987. Kao reprezentativni uzorak ovog velikog dramskog opusa, ona izdvaja pet naslova (*Ljubinko i Desanka*, *Čarapa od sto petlji*, *Razvojni put Bore Šnajdera*, *Smrtonosna motoristika*, *Mrešćenje šarana*), na čijim primerima analizuje najvažnije osobenosti Popovićevog dramskog postupka: specifični svet ovih komada koji čini beogradska periferija, njihove *proširene* žanrovske odrednice (npr. farsa i po, gorča farsa itd.), tematska jezgra i motive, narativnu sintaksu, jezik i komičke proseedee. Priroda ove analize ukazuje da je Mirjana Miočinović među prvima naslutila da najznačajnije, posebno rane drame Aleksandra Popovića po svojim svojstvima inkliniraju duhu postmodernog, što je, uostalom, prva primetila i u slučaju predstave *Nahod*

Simeon Sterije, u režiji Dejana Mijača, na samom početku 80-ih.

U teatrološki opus ove autorke spada i zbirka *Pozorište i giljotina* (1990), koja obuhvata radove većinom nastale i objavljene između 1981. i 1988. godine, kao i određeni broj drugih tekstova publikovanih u periodici i ostalim pojedinačnim izdanjima (recimo, o dramama Miodraga Stanisavljevića, Milene Marković i dr.). Kao što se iz ovog pregleda može videti, on i ne pretenduje na nemogući poduhvat da obuhvati doslovno sve teme i aspekte teatrološkog opusa Mirjane Miočinović nego da predstavi najznačajnije segmente i svojstva njegove celine te da mapira bar neke od onih delova koji su od neprocenjive važnosti za našu pozorišnu kulturu i po kojima ovoj autorki pripada najviše mesto u srpskoj i regionalnoj teoriji drame i pozorišta. Kao takve primere, na planu svetskog pozorišta istakli smo njenu kapitalnu ostavštinu na temu Artoa, kao i prvu artikulaciju i teorijsku afirmaciju dela domaćih pisaca, i to posebno Aleksandra Popovića – iz ugla moderne teorije drame.

Temeljno klasično i savremeno obrazovanje, erudicija, odnegovani jezički stil („najpismenija Srpkinja“ – tako je Borka Pavićević jednom napisala za Mirjanu Miočinović), autentična kritička misao koja stoji iza svega izgovorenog i ne namerava da se po svaku cenu dopadne, intelektualna radoznalost i britkost uma, otvorenost ka modernom u teoriji i umetničkoj praksi, pouzdanost i akribičnost u meri koja ne opterećuje tekst i ne čini ga manje zanimljivim – sve su to odlike ovog teatrološkog opusa pred kojim stoji zadatak novih čitanja i istraživanja.

Međutim, pored sve otvorenosti i sklonosti modernim paradigmama, Mirjana Miočinović u nečemu je, u svojim teatrološkim radovima, bila sasvim klasična, ostala gotovo tradicionalni, starinski duh: dosledno je, čak i kao sasvim ostvaren i afirmisan autor, u tekstu ostala verna prvom licu množine. Pisala

je „mi“ (a ne ono famozno nametljivo „ja“), ne zato da bi sebe zaštitila – zaštita su joj bili sami tekstovi – nego zato što je bila u potpunosti distancirana od narcisoidne kulture savremenog doba, koja u današnjoj industriji akademskih tekstova proizvodi neobično veliki broj početnika namernih da svoja naučna istraživanja svetu odmah saopšte u prvom licu jednine.

Iz tekstova Mirjane Miočinović, pisanih iz perspektive „neutralne množine“, međutim, pažljiviji čitalac može da vidi i nešto više od njenih briljantnih analiza drama ili teatarskih modela: u njima se, naime, diskretno nazire jedna nepotkupljiva ličnost, ozbiljna, stroga, pravična, oduševljena talentom, vođena autentičnim zanosom, nesklona kalkulisanju, lucidna i duhovita. Naravno da je, ne bez razloga, umela da bude i oštra u akademskom i drugom profesionalnom okruženju, ali bila je od onih ličnosti od koji se „prigodni“ nastupi i ne očekuju.

Nedavno, povodom smrti Mirjane Miočinović Svetlana Slapšak piše da se zaposlila u jednom beogradskom naučnom institutu u vreme kada je Miočinović iz te ustanove prelazila na Fakultet dramskih umetnosti. „Pogledala me je, ocenila da može da mi nešto kaže, i uz osmeh mi je odsekla: „Pazi se, ovde je puno lenjivaca i zlobnika, a svi su licemeri!“. Posle nekih osamnaest godina, proročanstvo je do zadnjega detalja bilo ispunjeno“.

A kao naličje toj oštrini, ozbiljne i stroge Mirjane Miočinović, stajali su pre svega njen blagonakloni duh i dobronamernost prema mlađim kolegama, spremnost da uvek pomogne svojim nekadašnjim studentima – koji će je upravo tako i pamtiti. I biće to komadić pravde u ovom okruženju s kojim ona, kako je i sama nekada rekla, nije imala bitnih dodirnih tačaka. Imenujući takvo osećanje sredine „samo“ kao nevolju, ne i nesreću.

Piše > Marina Milivojević Mađarev

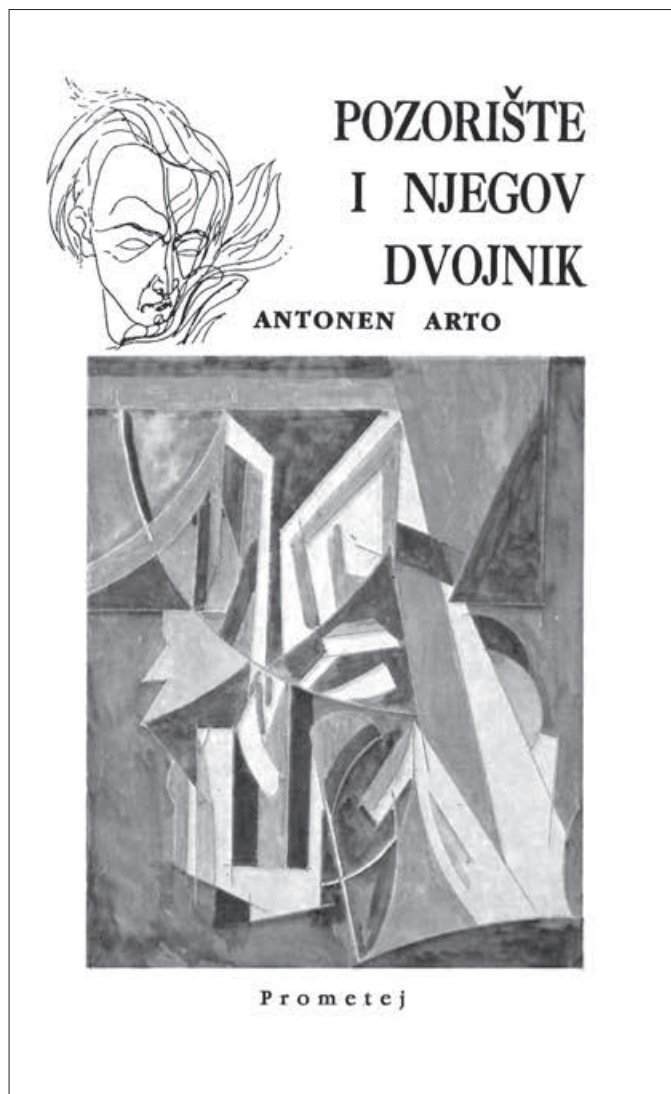
Mirjana Miočinović – priređivač i prevodilac

Generacija studenata FDU 1988/89, poslednja generacija koja je slušala oba kursa i položila dva nimalo laka ispita, pamti Mirjanu Miočinović kao profesorku Istorije jugoslovenskog pozorišta i drame. Posebno smo voleli njena predavanja o dramama srpske međuratne avangarde, Vojislava Jovanovića Maramba i Aleksandra Popovića jer su njena tumačenja ovih dela bila savremena i zanimljiva. Kada smo za potrebe drugih predmeta (npr. Istorija svetske drame i pozorišta kod Dragana Klaića) koristili prevode inostrane literature poput *Moderne teorije drame*, *Sociologije pozorišta* Žana Divinjoa, ili *Pozorište i njegov dvojniki* Antonena Artoa, Čitanje pozorišta An Ibersfeld, ushićivali smo se nadahnutim tumačenjem pozorišta navedenih autora, ali nam je promicalo da je priređivač, a ponekad i prevodilac tih dela bila naša profesorka Mirjana Miočinović. Nama je u stvari promicala jedna važna, a očigledna činjenica: ne samo da je tumačenje srpske i jugoslovenske drame i pozorišta Mirjane Miočinović počivalo na njenom temeljnom poznavanju savremene evropske teorije drame, što je bilo očigledno

na njenim predavanjima, već je ona bila ta koja je tu literaturu uvela u naš kulturni i pozorišni prostor. „Slučaj“ Mirjane Miočinović nije usamljen. Doprinos priređivača i prevodioca razvoju kulture se prečesto i nepravedno zapostavlja i zanemaruje i zato posvećujem ovaj tekst njenom prevodilačkom i priređivačkom doprinosu razvoja naše pozorišne teorije, a sve to u ime sadašnjih i budućih priređivača i prevodilaca.

ARTO

Miočinovića ne bi bila izvrstan prevodilac da nije imala prilike da kao studentkinja Filozofskog fakulteta (Filološki fakultet se kasnije odvojio od Filozofskog) u Beogradu dobije stipendiju. Razvijanje naklonosti prema delu Antonena Artoa poklapa se sa njenim odlascima u Francusku (od 1958. do 1963. i ponovo 1970. godine). Prevod „Prvog manifesta pozorišta surovosti“ objavljuje u časopisu *Delo* 1963. Knjigu *Pozorište i njegov dvojniki* prevodi 1967. Tada piše i esej „Artoova vizija pozorišta“ koji postaje predgovor knjige koja će biti objavljena četiri godine



kasnije (Miočinović u Arto, 2010: 138). U eseju se vidi oduševljenje Artoovim idejama, ali i spremnost da sagleda ograničenja. Zato esej počinje sledećom rečenicom: „Pozorište i njegov dvojniki pre je vizija pozorišta nego teorija pozorišta; to je polemičko maštanje o mogućnostima scene“ (Miočinović 1992:

7). Cilj predgovora je da čitalac dobije uvod koji će mu pomoći u razumevanju knjige i zato ne piše o Artoovim idejama onako kako se one pojavljuju u knjizi (pozorište i kultura, pozorište i kuga, režija i metafizika...) već počinje od pronalaženja ključne ideje sa aspekta proučavanja pozorišta. Artoova glavna zamerka Zapadnom pozorištu je mimetičnost – to jest podražavanje svakodnevnog i dominacija jezika i pisca nad pozorištem. Pozorište za Artoa ima mnogo širi spektar izražajnih mogućnosti kao i veći i dublji opseg delovanja na čoveka i društvo od onog koji koristi. Nakon što je razjasnila Artoovu kritiku zavisnosti Zapadnog pozorišta od mimeze i pisanog (dramskog) teksta, Mirjana Miočinović nam daje biografske podatke da bi objasnila ideje koje bi inače čitatelju mogle ostati nejasne (npr. njegovi pozorišni neuspesi u Parizu ili značaj njegovog putovanja u Meksiko). Nakon što je objasnila i kritiku Zapadne kulture prelazi na tumačenja prvog i drugog manifesta surovosti koji su ključni Artoovi tekstovi, a koji bi bez ovog i ovakvog uvoda bili možda nedovoljno jasni čitaocu. Sama knjiga je objavljena četiri godine kasnije od vremena kada je esej pisan (a knjiga prevedena 1971) ali nikako prekasno. Zahvaljujući gostovanjima inostranih trupa na festivalu Bitef u prve tri-četiri godine može se reći da je knjiga, u stvari, stigla u dobrom trenutku.

Ovde, kao malu ali važnu digresiju, treba dodati da je tema uticaja pisanog dramskog teksta na Zapadno pozorište bila tema šireg interesovanja Mirjane Miočinović. Aristotel i Zapadno pozorište tema je njenog eseja „Drama kao književni rod u svetlu Aristotelove poetike“ (prema podacima KOBISA prvi put objavljen 18. aprila 1987. godine, preštampan u knjizi *Pozorište i giljotina*) i prevod knjige *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta* Florans Dipon koju je mnogo godina kasnije prevela i objavila u izdavačkoj kući Klio. Problem banalizacije uloge pozorišta u evropskoj kulturi biće tema i u narednim njenim predgovorima, dok će želju za povratak ritualu

prepoznati kod brojnih umetnika druge polovine 20. veka.

Artou se Mira Miočinović više puta vraćala: Knjiga *Pozorište i njegov dvojnik* je ponovo štampana 1992. godine. Poslednje izdanje je iz 2010. u kome ona objedinjuje i njegove napise o filmu i pisma upućena prijateljima i saradnicima i pravi svojevrsni presek ne samo Artoovog rada već i sopstveno bavljenje Artoom. Godine 2019. je zajedno sa Brankom Kukićem priredila je knjigu Antontena Artoa *Govorim!*

MODERNA TEORIJA

Mirjana Miočinović je kao priređivač, prevodilac ili uvodničar učestvovala u nizu kapitalnih izdanja.

Godine 1975. priređuje i piše predgovor za knjigu *Rađanje moderne književnosti – Drama*. Godine 1981, takođe u Nolitu, priređuje i piše predgovor za *Modernu teoriju drame*, a između ove dve knjige piše predgovor za *Sociologiju pozorišta* Žana Divinjoa.

U *Rađanju moderne književnosti – Drama* Mirjana Miočinović je sabrala tekstove različitih autora od Emila Zole do Pitera Bruka. U Predgovoru ona počinje od kritike pozorišta Ogista Konta krajem 19. veka koji pozorište doživljava kao bezrazložnu umetnost. Upravo ova pozitivistička kritika, po mišljenju Mirjane Miočinović, otvara prostor za redefinisana društvene uloge pozorišta, ali i suštine njegovog razumevanja. Taj put redefinisana pojma pozorišta počinje sa naturalizmom i zato je prvi tekst u ovoj knjizi pisca Emila Zole. Zanimljivo je kako u predgovorima Mirjana Miočinović upliće iskustva literature koju je čitala ili koju tek čita i priprema za objavljivanje. Tako na primer u predgovoru za *Rađanje moderne drame* pišući o uticaju naturalizma i Emila Zole citira Divinjoa: „Pozorište od tog časa (...) ima direktan uvid u različite vidove društvene stvarnosti kojom vladaju determinizmi modernog društva. Nikad italijanska scena nije bila izložena takvom pritisku i nikad do tada nije nastojala da prenese društvene



sukobe čiji je prigušen i dalek, izmenjen, idealizovan i često izvitoperen eho dopirao do platoa.“ (Miočinović 1975: 9). Ovo preplitanja različite literature nastavlja se tokom čitavog teksta. Analizirajući Mejerholdov (u navedenoj knjizi ime reditelja je ovako napisano dok je na naslovnoj stranici njegove knjige *O pozorištu* Mejerholjd) doprinos razvoju ona koristi termine iz semiologije: „Mejerhold pruža jedno od najranijih rešenja za organizaciju dramske materije, misleći

pritom ne samo na pozorište kao *znak* već jednako i na *značenje*." (17). U knjigu su, naravno, uključeni i Artoovi tekstovi i to prevod njegovog teksta *Pozorišta surovosti – Prvi manifest* i teksta *O balijskom pozorištu*. Pišući o Brehtu i Piskatoru uočava promenu odnosa prema gledaocu i odnosa pozorište – gledalac – društvo: „Sistemske sprečavanjem identifikacije, razvijanjem posebne tehnike delovanja na ljudsku svest, oni su bili uvereni (...) da odvrćaju gledaoca, ne od klasičnog oblika saučestvovanja u spektaklu, već od saučestništva u društvenoj nepravdi.“ (19). Važno je istaći da iako su u knjizi grupisani tekstovi autora iz prve i iz druge polovine 20. veka, u „Predgovoru“ se Mirjana Miočinović fokusira samo na autore od naturalizma do tridesetih godina 20. veka – odnosno uspona socrealizma u SSSR-u i nacizma u Nemačkoj koji dovode do kraja prve avangarde. Iskustva autora nakon Drugog svetskog rata ona deli u dva osnovna pravca, a to je političko i ritualno pozorište. Moramo primetiti da su u zbirci sabrani tekstovi i pisaca apsurdna poput Joneska i Ženea. Njima ne posvećuje posebnu pažnju već se fokusira na promenu odnosa pozorišta prema dramskom tekstu, promenu pojma istine u teatru, promena odnosa pozorišta i društva i promena odnosa prema sopstvenim korenima, koji autori poput Artoa pronalaze u ritualu. To su pravci razvoja pozorišta između dva rata koji stvaraju uslov za razvoj avangarde nakon Drugog svetskog rata.

Kada njene eseje/predgovore čitate u kontinuitetu, jedan za drugim, kako je to potrebno za ovu vrstu teksta, pada u oči da autorka svoja saznanja prenosi iz jedan u drugi tekst. Tako u eseju o Artou ona kaže da Arto kritikuje Zapadno pozorište jer nas ono održava u lažnom uverenju o vrednostima koje predstavlja i da je ako ne oduvek, a svakako od Molijera pa do danas, jedino želelo da se „sviđa časnim ljudima“ (Miočinović 1992: 10). Dakle, Arto smatra da je pozorište kakvo postoji od Molijera – 17. vek i scena kutija ono što guši njegovu suštinu.

U predgovoru za Divinjoovu *Sociologiju pozorišta* ona, sledeći nit Divinjoovog izlaganja o pozorištu baroka i sceni kutiji, postavlja pitanje šta je dovelo do dominacije italijanske scene u svim evropskim zemljama. Utvrđuje da se poklapa sa nastankom monarhističkih društava u 17. veku kada počinje ono što bismo mogli nazvati savremenim dobom. Divinjo i Arto osnovnu karakteristiku/problem evropskog pozorišta vide u baroknoj sceni kutiji. Međutim, Divinjo nije sklon razmišljanju o ontologiji pozorišta: „Ne poričući mogućnost da se zasnje ontologija pozorišta, da se konstruiše njegova istorija i da se raspravlja o njegovom poreklu, Divinjo sve te pristupe smatra najblaže rečeno marginalnim. Estetika pozorišta, smatra on, ne može da bude odvojena od kolektivnog iskustva (...) Ne samo što estetika pozorišta nije konstanta, već je nemoguće, po Divinjou, govoriti ni o univerzalnoj funkciji pozorišta (Miočinović 1978: IX). Divinjoova istorija pozorišta kroz dogled sociologije pozorišta počinje od srednjeg veka i renesansu tretira kao deo te epohe. Zatim se vraća u antiku, pa onda pravi „skok“ u barok i dalje hronološki nastavlja do savremenog doba. Čitalac knjiga o raznim istorijama naviknut je na hronološki niz antika-srednji vek-renesansa-barok... Znajući to, Mirjana Miočinović se koncentriše u uvodnom tekstu da objasni ovaj netipični redosled. Po njenim rečima Divinjoa ne zanima istorijska hronologija već srodnost socijalnih koncepata te su zato renesansa i antički peti vek stare ere kao doba krize nakon kojih se rađaju veliki društveni zaokreti, periodi koje Divinjo obrađuje zajedno. On želi da razume odnos pozorišta i društva i zato analizira funkciju pozorišta, odnos prema pozorišnom prostoru i sliku ljudske jedinice u različitim epohama. Knjigu su prevodili Branko Jelić i Jelena Jelić.

Predgovor za *Modernu teoriju drame* je još jedan veoma lep primer kako autorka predgovora jednom izdanju koristi za lična istraživanja određene oblasti



koje kasnije može upotrebiti u drugom izdanjima. Tako se predgovor ove knjige može posmatrati kao njeno lično istraživanje istorije francuske (pozorišne) semiologije (Etjen Surio, A.Ž. Gremas i An Ibersfeld) i priprema za ono po čemu je kao prevodilac i priređivač najpoznatija, a to je prevod knjige *Čitanje pozorišta*

An Ibersfeld. U predgovoru *Moderne teorije drame* Miočinovića postavlja pitanje u kojoj meri i na koji način je semiologija drugačiji vid analize dramskog teksta od analiza zasnovanih na Aristotelovom delu *O pesničkom umeću*. Miočinovića sva tzv. aristotelovska tumačenja dramskog teksta naziva horizontalnim, a semiološka tumačenja vertikalnim. Ako pogledamo u rečnik videćemo da je horizontalno, znači na nivou horizonta, vodoravno... te bi horizontalna analiza bila analiza na istom nivou, odnosno na nivou teksta koji se doživljava kao mimezis, te se zato analizira radnja, sukob, lik. Semiološka analiza je vertikalna jer nije mimetička (ne vidi umetnost kao mimezu naravi). Analiza bazirana na semiologiji polazi od ideje analiziranja teksta koji komunicira sa drugim tekstovima i sa kojima deli zajedničke imenitelje koji početak tj. osnov imaju u jeziku, a ne u mimezi naravi. Semiološki metod je za Mirjanu Miočinović važan jer joj pomaže da istom metodologijom analizira i stare i nove tekstove, ali i da objasni zašto publika, naviknuta na horizontalne dramske strukture, teško (ako ikako) komunicira sa avangardnim tekstovima. Zato je gro njenog uvodnog teksta posvećen Surio i Ibersfeld (čiji se tekstovi nalaze na početku ove zbirke teorijskih eseja) i njihovom odnosu prema Gremsovom modelu. Semiologija kao metod analize dramskog teksta je ono što nju zanima.

POZORIŠNA SEMIOLOGIJA

I tako smo stigli i do dela po kojem je najpoznatija kao prevodilac – *Čitanje pozorišta* An Ibersfeld. Za razliku od Artoa gde je ona istovremeno i prevodilac i pisac predgovora, izdanje *Čitanja pozorišta* objavljeno u ediciji *Zodjak* izdavačke kuće „Vuk Kradžić“ nema predgovora, ali prethodna izdanja su svojevrsna priprema za ovu knjigu.

An Ibersfeld se u svojoj analizi pre svega bavi analizom (dramskog) teksta. Takođe uviđa promenjen odnos između teksta i predstave u savremenom



pozorištu i svojom analizom daje za pravo da je moguće na različite načine, jednako ispravne, tumačiti dramski tekst na sceni – čime se de fakto legitimizuje pravo reditelja da izađe iz okvira „nevidljivog“ tumača teksta. Drugo poglavlje je najpoznatije – to je sam aktancioni model. Dragocen je jer se istom metodom analiziraju dela Šekspira i Rasina i Beketa. Ono što je osnovna novost i što aktancioni model čini tako tipičnim za kraj 20. veka je to što fokus sa priče prebacuje na

semiologiju, odnosno sa sukoba na relacije subjekta i objekta – subjekat je onaj oko čije želje je organizovana radnja. U trećem poglavlju ona dekonstruiše ideju lika – okosnicu građanske-lesingovske dramaturgije, a u četvrtom i petom poglavlju bavi se temom pozorište i prostor i pozorište i vreme, a završno poglavlje bavi se temom diskursa. Završne rečenice u poglavlju „Prethodna misao“ otkrivaju novi vid sagledavanja pozorišta koje, osim pisca, reditelja i glumca, uključuje i gledaoca: „Odatle proizilazi da smisao u pozorištu ne samo da ne prethodi predstavi, onome što je konkretno rečeno, no on i ne nestaje bez gledaočevog prisustva.“ (Ibersfeld 1982: 234). To je u finalni zaokret u percepciji umetničkog dela koji ovu knjigu povezuje za čitavim nizom mislilaca koji se nadovezuju na Bertolda Brehta i esej „Smrt autora“ Rolana Barta.

Mirjana Miočinović je koristila semiološki pristup u analizi domaćih dramskih tekstova. Inače, ona objavljuje i *Ključne termine pozorišne analize* An Ibersfeld u izdanju CENP 1996. godine. Takođe, nakon 2000-tih u izdavačkoj kući Clio prevode dve značajne knjige: Florans Dipon *Aristotel vampir zapadnog pozorišta* i Žan-Pjer Sarazak *Poetika moderne drame*. Ove dve knjige, nažalost, nemaju predgovore, ali predstavljaju njeno dalje istraživanje savremene teatrologije. Florans Dipon kritikuje preveliku uslovljenost Zapadnog pozorišta aristotelovskim idejama o drami. Iz Aristotelove *Poetike* proizilazi da je u tragediji scenski aparat najmanje važan, što praktično znači da tragedija može postojati i bez izvođenja. Ta zavisnost od teksta se po mišljenju Florans Dipon nastavlja i u 20. veku sa brehtijanskom tradicijom i postdramskim pozorištem koji, iako formalno žele da dekonstruišu dramsku, u stvari ponavljaju istu „grešku“ i insistiraju na tekstu tamo gde bi samo izvođenje moralo imati primat. Žan-Pjer Sarazak je značajan zato što odbacuje ideju o krizi drame. On smatra da moderna drama odbacujući zaokruženu priču sa početkom, sredinom i krajem pronalazi nove i

bogate forme izražavanja i oblikovanja strukture drama života, likove bez osobenosti, nove podele glasova...

SRPSKA KNJIŽEVNOST – DRAMA

I sada dolazimo do onoga zbog čega smo voleli predavanja Mirjane Miočinović – britki i savremeni uvid u nacionalnu dramu i pozorište. U velikoj Nolitovoj ediciji Srpska književnost – drama Mirjana Miočinović je priredila i napisala pogovor za tri knjige *Izabrane drame* Vojislava M. Jovanovića Maramba, *Međuratna drama* i *Izabrane drame Aleksandra Popovića*. Kada čitate predgovore uviđate vrlo jasnu, ali nenametljivu uvezanost njenog rada na promociji dela moderne teorije i tumačenja dela srpskih autora. U analizi Marambovih drama ona ističe ono što je u modernoj drami zapazila kao osobenost naturalističkih drama u predgovoru za *Modernu teoriju drame* – umesto zalaganje za aristotelovsko-hegelovsku dramaturgiju koja insistira na verovatnom, naturalizam insistira na istinitom. Pojam verovatnog čvrsto je vezan za žanr komada (ono što može biti verovatno u tragediji, ne mora nužno da bude verovatno u komediji) što dovodi do odustajanja naturalističke drame od jasnih žanrovskih podela. To mešanje i preplitanje žanrova je, pronalazi Mirjana Miočinović, upravo karakteristično za ovog pisca. Svet u dramama Vojislava Jovanovića Maramba nije jednoznačan i likovi laviraju od melodramskog do komičnog. Tako na primer pukovnik Ostoja u *Našim sinovima* počinje kao mešavina hvalisavog vojnika i seneks iratusa, a završava kao tragična figura koja umire ne uspevši da sebe i svoju porodicu izvuče iz bede. Naturalistički portret srpskog građanstva Mirjana Miočinović vidi kao najveću i od strane publike nedovoljno priznatu vrednost ovog pisca. U zbirci *Drama između dva rata* Mirjana Miočinović je dala kratak ali jezgrovit prikaz situacije u kojoj se nalazi srpska dramaturgija između dva rata, njen tretman od strane pozorišnih uprava i publike. Takođe nabraja i osnovne pravce razvoja

АЛЕКСАНДАР ПОПОВИЋ

ИЗАБРАНЕ ДРАМЕ

Приредила
МИРЈАНА МИОЧИНОВИЋ

НОЛИТ • БЕОГРАД

i poznatije autore. No, ono što posebno izdvaja to su drame koje daju pomak u odnosu na glavni repertoarski tok i mogu biti relevantni predstavnici srpske avangarde ili novih dramskih tendencija, na način na koji je o ovom fenomenu pisala u prethodnim

knjigama. Ona takođe, uviđa i to da ove drame nisu tipične, pa time ni lake za čitanje i zato poručuje čitaocima: „Čitalac koji u rukama bude imao ovu knjigu moraće da zaboravi na lagodne dramaturške sheme, moraće da prizove u sećanje mnoga iskustva i otkrića moderne umetnosti, moraće da se oboruža strpljenjem koje je u osnovi svakog traganja.“ (Miočinović 1987: 28 i 29). Metod savremene analize primenjuje i na komedijama Aleksandra Popovića. Ona uočava novosti koje on donosi u srpsku dramaturgiju ističući da njegov komedije donose svežinu narodne kulture na našu pozorišnu scenu. No, imajući u vidu da je ovo njena veoma poznat i četo citirani esej neću mu posvećivati posebnu pažnju, već ću preći na ono što mislim da je važno, a čemu nas uči prevodilački i priređivački rad Mirjane Miočinović.

Posvećeni i visoko stručni prevodilački i priređivački rad na relevantnoj i stručnoj inostranoj literaturi je od nemerljive važnosti za razvoj društveno-humanističkih nauka kojima pripada i teatrologija. Naučnici mogu čitati dela u originalu ili prevode na druge jezike. Međutim, jedna nacionalna naučna zajednica stvara se na prevodima i priređivanju važne inostrane literature i pravljenju novih istraživanja na osnovu te literature čime se naša teatrološka

izstraživanja povezuju sa svetskih tokovima. U vreme intenzivnog razvoja veštačke inteligencije to može biti ključna razlika između kultura u usponu i kultura u nestajanju.

LITERATURA:

- Arto, Antonet, 1992. *Pozorište i njegov dvojniki*. Novi Sad: „Prometej“.
- Dipon, Florans. 2007. *Aristotel ili vampir zapadnog pozorišta*. Beograd. Klio.
- Ibersfeld, An. 1982. *Čitanje pozorišta*. Beograd: „Vuk Karadžić“.
- Miočinović, Mirjana. 1975. „Predgovor“, *Rađanje moderne književnosti – Drama*. Beograd: Nolit.
- Miočinović, Mirjana. 1978, „Predgovor“, u Žan Divinjo *Sociologija pozorišta*. Beograd: BIGZ.
- Miočinović, Mirjana. 1981. „Predgovor“, *Moderne teorije drame*, Beograd: Nolit.
- Miočinović, Mirjana. 1987. „Predgovor“, *Izabrane drame – Vojislav M. Jovanović*. Beograd: Nolit.
- Miočinović, Mirjana. 1987. „Predgovor“. *Drama između dva rata*. Beograd: Nolit.
- Miočinović, Mirjana. 1987. „Predgovor“. Aleksandar Popović, *Izabrane drame*. Beograd: Nolit.
- Srazak, Žan-Pjer. 2015. *Poetika moderne drame*. Beograd: Klio.

Piše > Svetislav Jovanov

Neskriveni sjaj prestupničkog uma

Mirjana Miočinović (1935–2025)

U središtu svestranog, pionirskog i istovremeno „revizionističkog“ teatrološkog opusa Mirjane Miočinović leži svima vidljiv, ali malobrojnim podsticajan paradoks. U izvesnom (kulturološki i poetički opravdanom) smislu, reč je o jednoj varijanti situacije Poovog famoznog „ukradenog pisma“. Naime, profesorka Miočinović doseže kristalnu jasnoću i dubinsku ravnotežu klasične analize upravo zahvaljujući prevratničkim sklonostima svog duha: otuda njen diskurs o kanonskim žanrovima i klasičnim junacima poprima čar geometrijske formule, ali i uverljivost antropološkog traktata. S druge strane, upravo zahvaljujući „klasičarskim“ kvalitetima doslednosti, minucioznosti i retoričke funkcionalnosti, Mirjana Miočinović uspeva da u fenomenima dramske avangarde i radikalnih teatarskih formi otkrije nove dimenzije: otuda „njen“ Arto postaje i neotuđivo naš, a njeno tumačenje Popovićevih farsi uzdiže ovog autora do joneskovskih aporija. Predočeni paradoks je zbog toga poslužio i kao glavni kriterijum za izbor primera iz Profesorkinog epohalnog i mnogostrukog delovanja, izbora za čiji bi se moto, kao kod retko kojeg mislioca drame i pozorišta, mogla uzeti Dekartova paradigmatička izjava:



POZORIŠTE I GILJOTINA

Rasprave o drami

MIRJANA MIOČINOVIĆ



EDICIJA REČ
fabrika
knjiga

„Pre izlaska na scenu, glumci stavljaju masku, da se ne bi primetilo rumenilo njihovih lica. Poput njih, kada se spremam da iskoračim u ovaj teatar sveta, u kojem sam dosad bio samo posmatrač, pojavljujem se prerušen (*larvatus prodeo*).“

Svetislav Jovanov

PROSTOR, VREME, SUBJEKAT (odlomak)

... Klasična drama je u prvom redu vodila računa o *trajanju* radnje dok su vremenske oznake, poput godišnjih doba ili doba dana, bile gotovo bez značaja. Žanrovi su poštovali osnovnu zakonitost koja je, *en gros*, za tragediju namenjivala *prošlost*, a za komediju *sadašnjost*. Tragedija je zahtevala vremensku distancu, i njeno referencijalno vreme, mitsko ili istorijsko, nije se, po prirodi stvari, moglo poklopiti sa gledaočevim. Zakoni komičnog mimezisa zahtevali su, naprotiv, brisanje distance; dramsko *ovde* i *sada* bili su i gledaočeva realnost i svako se prenošenje u drugi svet i drugi prostor primalo kao „malo mirakolo“. Bliža vremenska određenja, poput dana ili noći, zore ili večeri, ne ulaze u sastav klasičnih didaskalija. Ali kao što u dramaturgiji postoji „verbalni dekor“ koji odgovara naznaci ili opisu pejzaža u drugim književnim vrstama, tako postoji i „verbalno vreme.“ Kao primer „verbalnog vremena“ možemo navesti scenu rastanka između Romea i Đulijete. Ljubavna prepirka oko toga da li se čuje glas slavuja ili ševe, zapravo je, iz aspekta dramskog toka, rasprava oko toga da li je još noć ili već sviće. I treba li reći koliko dalekosežnih posledica, koliko različitih ishoda može imati u razvijanju dramskog sižea ova jedva primetna vremenska razlika?

Uprošćeno rečeno, u klasičnoj dramaturgiji preovlađuje prosta scenska opozicija *dan/noć*, koja uglavnom odgovara značenjskoj opoziciji *dozvoljeno/ nedozvoljeno*, i tek sa građanskom dramom, koja uvodi kodove miljea i atmosfere, vreme se naznačuje u svim pojedinostima. Didaskalije beleže godišnja doba, doba dana ili noći, vremenske prilike. Evo nekoliko tipičnih

Ibzenovih napomena: „Zimsko veče“, „Letnje veče. Sunce je zašlo.“ „Kasno veče“ „Tiho, sunčano i toplo letnje popodne.“ „Letnje popodne pred zalazak sunca.“ „Rano izjutra. Dan se rađa. Sunce još nije izašlo.“ Kod Čehova oznaka za vreme ima gotovo vrednost oznake tempa u muzici. Obavezna četvorodelna podela svih njegovih komada uvodi i četvorodelnu podelu vremena koje, nezavisno od dužine fikcionalnog trajanja radnje (koja može obuhvatiti i nekoliko godina), ima zaokruženost „klasičnog dana“. Prema redosledu činova, evo oznaka za vreme u Čehovljevoj dramaturgiji: *Ujka Vanja* – „Tri sata posle podne“, „Noć“, „Dan“, „Jesenje veče“; *Tri sestre* – „Podne“, „Osam sati uveče“, „Prošlo je dva posle ponoći“, „Podne“; *Višnjik* – „Sviće, skoro će se roditi sunce“, „Skoro će zaći sunce“, „Gori luster“ (veče), a svi događaji iz IV čina pokazuju da je u pitanju dan, i to najverovatnije *jutro*; *Galeb* – „Tek što je sunce zašlo“, „Podne“, „Trigorin doručkuje“ (jutro), „Veče...Sumrak“. U svakom komadu, vidimo, radnja I i IV čina ima istu vremensku oznaku, i uvek je, bar metaforično, u pitanju „jedan obilazak sunca“, dakle ponavljanje, cikličnost. Radnja je spora, vremena ima na pretek, a ipak sve protiče kao tren: oluja nagoveštena u prvom činu *Galeba*, izbija na kraju četvrtog; između njih su protekle dve godine!

A šta se događa sa subjektom u ovom sledu promena? Jedinstvo radnje povlači za sobom jedinstvo subjekta i obezbeđuje mu dominantan položaj u dramaturškoj konstelaciji lica, kao i pravo da se nazove junakom. To poklapanje junaka sa subjektom prirodna je posledica ne samo jedinstva radnje, već i poetičkog zahteva da se gledaocu olakša opažanje i udovolji njegovoj potrebi za emocionalnim vezivanjem.¹⁾ „Emocionalni odnos prema junaku vezan je za

1) Brehtov napor da spreči uosećavanje pokazuje se uzaludnim već i stoga što je njegova dramaturgija gotovo u klasičnom smislu dramaturgija sa junakom. I nije nimalo važno što je taj junak problematičan, razdvojen, nedosledan. Da i ne govorimo o tome koliko je često dostojan sažaljenja i stoga kadar da melodramski podstakne gledaoца na sapatnju.

estetsku konstrukciju i jedino se u primitivnim oblicima poklapa s tradicionalnim kodom morala i društvenog života.⁴²⁾

Gradaciju lica po značaju i isticanje junaka u prvi plan Šekspir je, videli smo, postizao uglavnom umanjivanjem proporcija simetričnih radnji. Osim toga, ne samo kod Šekspira, nego i u većini klasičnih dela, ime glavnog junaka istaknuto je već u naslovu, kao prvi signal njegovog povlašćenog položaja. Ovome pravilu, međutim, izmiču klasične *komedije*, pokazujući tako, prvo, da ova vrsta ne mora imati glavnog junaka jer se njena radnja i događa u svetu s manje naglašenom hijerarhijom – i, drugo, da je konvencija podele komičke radnje na gospodara i slugu (*na onoga ko želi i onoga ko dela*), toliko približila subjekta radnje i njegovog pomoćnika, da pokušaj da se samo jedan od njih proglasi *junakom*, postaje odveć složen i problematičan.

Doduše, i u klasičnoj se dramaturgiji događalo da glavni *junak* ne bude i subjekat radnje, bilo tako što je *protivnik* značajniji, bilo tako što dinamični *pomoćnik* (u komediji), opasno remeti ravnotežu na štetu junaka (subjekta), bilo tako što na jednoj, manje upadljivoj radnji i na njenom *junaku* počiva ne samo smisao već i dinamika glavnog događanja. Jer i u klasičnim je komadima jedinstvo radnje često iluzija, ne samo zato što postoje *glavne* i *sporedne*, već i *vidljive* i *skrivenne* akcije. I dok je, recimo, kod Šekspira važan (strukturno i značenjski) odnos između glavne radnje i njenih ogranaka, kod Rasina je bitan odnos između vidljive i skrivenne radnje, i ona je najčešće uzrok rascepa između *junaka* i *subjekta*. Klasičnim primerom potiskivanja glavnog (čak i naslovnog) junaka s pozicije subjekta, i udvajanja glavne radnje jednom tipično zakulisnom i bitnom *action*, može se smatrati Rasinova *Fedra*. Fedrina ljubavna strast i njena patnja nesumnjivo su u prvom planu: Fedra ima sva obeležja klasične dramske junakinje s dominantnom scenskom prisutnošću i s najvećim brojem izgovorenih

replika. Pa ipak se u pozadini događa druga, moglo bi se reći *glavna* radnja na liniji Tezej-Hipolit. To nije ljubavno suparništvo već pokušaj smene vlasti, neuspeo sinovljev pokušaj da se domogne krune. U *Fedri* je, kao i u mnogim drugim Rasinovim tragedijama, govorom strasti prikriven politički govor.

Što se tiče socijalnog profila žanrova, on je temeljno izmenjen tek u XVIII veku. U prvom redu odbačena je klasična podela na „smešne građane i nesrećne kraljeve“. Toj osvetničkoj inverziji više su doprineli Goldoni i Bomarše³⁾, nego sam Didro. Građanstvo je izvojevalo sebi pravo na prikazivanje sopstvene patnje, na tragičko dostojanstvo, ali Ibzen je možda jedini pisac koji je uspeo da svoje dramske junake, poput Borkmana, Solnesa, Hede Gabler, podigne na nivo paradigmi koje se mogu meriti s paradigmatskim figurama klasičnih drama preuzetim iz istorije ili mita. Zanimljiva je činjenica da se u naslovima dela odsad sve ređe susreće ime junaka (Ibzen je i u ovom pogledu izuzetak), a sve češće njegova profesija ili socijalna pozicija (*Revizor*, *Novinari*, *Tkači*, *Devojka bez miraza* itd.), njegova porodična funkcija (*Otac*, *Ujka Vanja*, *Sin*). Dramska književnost je, naravno, oduvek znala za *tematske uloge*, profesionalne (lekar, sveštenik, vojnik), psihoprofesionalne (arivist, monden, prevrtljivac) ili porodične (otac, majka, ujak, itd.). Ali tek u XIX veku individua se u dramskoj književnosti shvata funkcionalno, u okviru programa koji može da izvrši i preko svoje profesionalne uloge koja joj određuje mesto u društvu i utiče na njen odnos s drugima.

3) Formulacija je Bomaršeova, iz predgovora za *Seviljskog berberina*. Bomarše i Goldoni prvi razbijaju klišeje dotadašnjeg komičkog žanra i prave reviziju vrste sa stanovišta istinitosti. Pantalone, taj erotizovani, sklerotični, škrti i agresivni starac iz komedije del'arte, pretvara se kod Goldonija u čestitog, marljivog, moralnog i porodići odanog čoveka u najboljim godinama. On je, naravno, građanin. A predmetom podsmeha postaju plemići: praznoga džepa, nadmeni, isprazni, oni uzaludno traže pokriće za svoju „klasnu premoć“. Na našim prostorima Tituš Brezovački u *Matijašu Grabancijašu dijaku* (oko 1800) i Antun Nemčić u *Kvasu bez kruha* (1846) registruju te socijalne promene koje bitno menjaju tipologiju komičkih likova.

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

Pozorište i giljotina (rasprave o drami), Svjetlost, Sarajevo, 1990.

„NAROD, IZVRSNI SUDIJA“

Pozorišta su ličila „na gladijatorsku arenu u kojoj se rvu partije“, rekao je jedan savremenik. Svaka je partija imala svoje pozorište, čiji je repertoar strogo kontrolisala. No to je već bio „visoki nadzor“, deo strategije na koju gledalac nije uticao. Ali u času kada je ušao u salu, bilo kao pristaša, bilo kao protivnik, od njegove je dobre volje i njegovog duha zavisila sudbina predstave. Najpre je to ličilo na vesela nadmetanja, gde je smisao da se napravi duhovita upadica bio presudan, da bi se vremenom pozorišta pretvorila u bojišta gde su se lako potezali mačevi, gde je bilo krvavih glava i stvarnih umorstava. Da ne govorimo o izlivima oduševljenja, koji nisu bili ništa manje pogubni za predstavu: rodoljubivi zanos, rerpublikanski žar, rojalistička nostalgija, odmerenost umerenih, sve je to našlo načina da se ispolji, zahvaljujući predstavi koja je u prvom redu bila nekom vrstom podsticaja za reakcije gledalaca sa visoko razvijenim cenzorskim sluhom. Svako je, naravno, imao pravo na svoje simpatije i svoje netrpeljivosti. Evo nekoliko primera tog smisla za nijanse. Gonkurovi beleže sećanje jednog glumca: „Ako vam neka uloga, kaže on, stavlja u usta reči protiv većine publike, morate da je brzo molite za oproštaj zbog povrede njene osetljivosti i, kao onaj glumac koji je igrao kardinala u *Noći Šarla V*, kad je rekao svojim seljacima ‘Ta stoka’, morate moliti gledaoce da potpuno razlikuju vašu aristokratsku ulogu od vaših rodoljubivih osećanja. (G. 151) Distih iz Volterovog *Bruta „Zatvoriti jednog Rimljanina na prostu sumnju, /Znači da mi radimo kao tirani, iako ih kažnjavamo“*, izaziva burne reakcije. Publika zahteva da se ovi stihovi ponove „radi uputstva gradskoj opštini.“ Jedan polutih diže buru; na reči: „Živeti slobodan bez kralja...“ dolazi gromoglasan pljesak. Na to slede uzvici „Živeo kralj!“, potom iz partera „Živeo narod!“, sa završnicom u

piščevu čast „Živeo Volter!“ . Na stih: „Narod treba prosvetiti, a ne zavoditi“ mešaju se zvižduci i pljesak.

Zanimljivo je i to da je publika netrpeljivija od autoriteta prema upotrebi zabranjenih reči, o čemu svedoči i ovaj incident u *Italijanskoj komediji*. Želeći da publiku obavesti o tome kako njegova koleginica neće te večeri igrati, jedan se glumac, po navici, obratio publici sa: „Gospodo...“ Bio je prekinut primedbom da više nema drugih oblika oslovljavanja osim sa građanine. „Građani“, otpoče glumac. „Gospođica Ženi...“ Nov protest publike zaključio je njegove reči. „Dobro“, reče glumac, „budući da je građanka Ženi bolesna, molimo vas za pristanak da je zameni gospođica Ševalje.“ Ovo je, naravno, iznova izazvalo proteste, pa je glumac morao da objasni da je zbog duge navike upotrebio reči *gospoda* i *gospođe* umesto *građani* i *građanke*. Međutim, ovo ponavljanje omraženih reči tako je razbesnelo publiku da je glumac bio oteran sa scene...

Pozorište i giljotina (rasprave o drami), Svjetlost, Sarajevo, 1990.

ARTOOVA SINTEZA

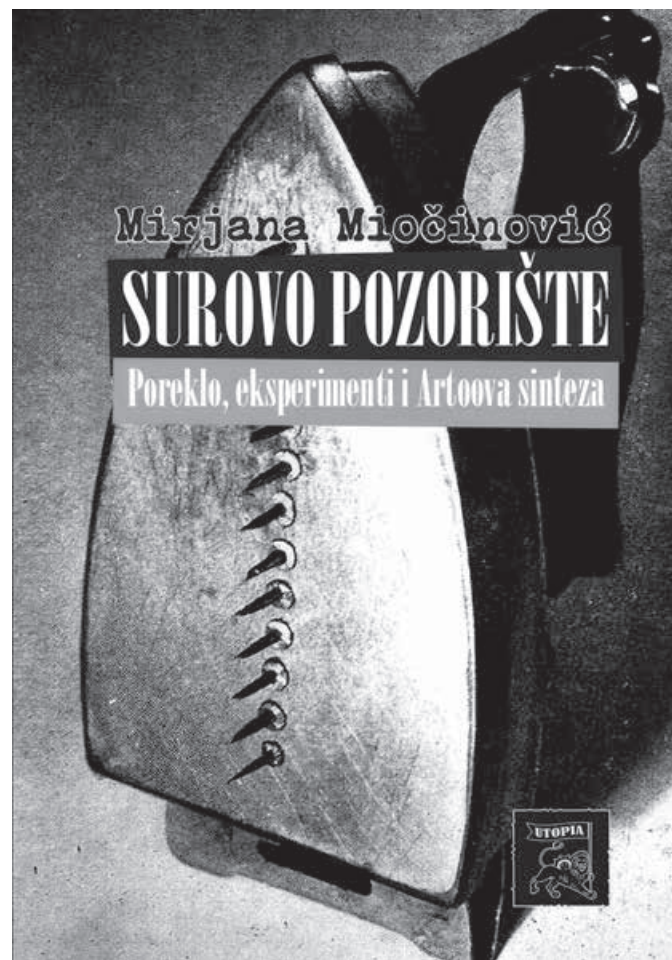
... Čini se da su filmovi braće Marks mogli biti ti koji su doveli Artoa do saznanja da „ima u humoru nečeg zastrašujućeg i tragičnog, neke fatalnosti“, fatalnosti koja deluje na gledaoce „kao otkriće užasne bolesti na licu savršene lepote.“⁴⁾ Stoga nije nimalo čudno da primeri kojima Arto želi da ilustruje takozvanu „objektivnu poeziju zasnovanu na humoru“ imaju mnogo srodnosti s primerima za takozvanu „objektivnu neočekivanost iz koje će se roditi ideja opasnosti.“ „ U filmu braće Marks, kaže on, jedan čovek, verujući da uzima u naručje ženu, grli kravu koja počinje da muče. I sticajem okolnosti, na kojima se sad nećemo zadržavati, u tom trenutku to mukanje dobija emocionalnu vrednost, jednaku ma kakvom ženskom krik. Jedna takva situacija, koja je mogućna

4) A. Arto, „Dve beleške“ („Braća Marks“), *Pozorište i njegov dvojniki*, str. 153.

na filmu, nije manje mogućna u pozorištu; bilo bi dovoljno, na primer, da kravu zameni neka pokretna lutka, neka vrsta čudovišta koje može da govori, ili čovek preobučen u životinju, pa da se otkrije tajna objektivne poezije zasnovane na humoru (...) „Malopre sam govorio o opasnosti“, kaže Arto. „Sada mi se čini da se ta ideja opasnosti može najbolje ostvariti uz pomoć objektivne neočekivanosti, neočekivanog ne u situacijama, već u stvarima, uz pomoć neprijatnog, naglog prelaza od izmišljene na stvarnu sliku. (...) Drugi primer bila bi pojava nekog izmišljenog bića, načinjenog od drveta i tkanine, sastavljenog od mnogo delova, bića koje ne bi podsećalo ni na šta, a ipak bi bilo zastrašujuće samom svojom prirodom, sposobnom da iznova unese na scenu bar dašak onog metafizičkog straha koji je bio u osnovi čitavog starog pozorišta.“⁵⁾

Artoova vizija „metafizičkog straha“, videli smo, treba da se ostvari pomoću nekog amorfno bića koje „ne podseća ni na šta“ i sačinjeno je od „drveta i tkanine“, a to nije ništa drugo do neka vrsta idola, marionete ili nadmarionete, svojevrsna simbioza maske-marionete koja se dobrim delom razlikuje od džinovskih lutaka kojima beše preplavljena evropska scena dvadesetih godina. Dok su ove lutke bile manje-više po liku čovekovu sazdane, samo predimenzionirane, kao neka vrsta robota i anticipacije modernog čoveka, dehumanizovanog i „otuđenog“ u modernom, marksističkom značenju te reči – pa čak i onda kada poput Kregovih nadmarioneta vode poreklo od jedne „plemenite i velike porodice idola stvorenih uistinu po liku božjemu“ – dotle su artoovska bića neki zli volšebnici, ni na šta nalik. Arto je i ovde učinio jedan suštinski korak dalje ili makar samo u stranu od evropske tradicije. Imajući u vidu njegove fragmentarne opise, ipak možemo zaključiti da Arto pokušava da ostvari i ovde neku

5) A. Arto, „Režija i metafizika“, str. 60.



vrstu simbioze svog nadrealističkog iskustva i iskustva istočnjačkog pozorišta. On pokušava, naime, da i ovde, kao toliko puta dosad, spoji zapadnjačke fantazme sa istočnjačkim, istočnjački spiritualizam sa zapadnjačkim „materijalizmom“ (u značenju suprotnom od spiritualizma), metafiziku sa psihologijom (logikom). Jer ako je Zapad materija, Istok je *Forma*, univerzalna Duša, ili je makar još uvek to (uprkos pozapadnjačenju istočnjačke elite) i Arto pokušava, rekosmo, da toj Formi da scensko značenje, da otelotvori te dve

umiruće i već arhaične materijalizacije mitske svesti. Jer ta veza između Zapada i Istoka, veza koja se briše, može se ipak lako uspostaviti preko jedne (jungovske) spontane i simboličke reprezentacije sna kao strukture „arhaičnog Ja“, koji je „svojevrsan izvor sekvenci slika i situacija koje su u svakom pogledu *svodljive na mitološke datosti* ili na psihologiju u najprimitivnijem stadijumu čovečanstva.“⁶⁾ U tom smislu Artoovo pozorište može biti shvaćeno dakle kao „personalizovana mitologija“⁷⁾ i on ne čini ništa drugo do pokušava da opredmeti, da personalizuje tu već „personalizovanu mitologiju“...

Surovo pozorište (poreklo, eksperimenti i Artoova sinteza), Prometej, Novi Sad 1993.

O BELOJ KAFI I KRVI

Uprkos apsolutnoj atipičnosti u odnosu na žanr, *Bela kafa* Aleksandra Popovića je istorijski komad. U njemu se sažimaju događaji iz dveju decenija srpske istorije (1941 – kraj pedesetih), namerno izvučene iz šireg, jugoslovenskog konteksta, kako bi se izbeglo bilo kakvo opravdanje za ono što tu istoriju čini takvom kakva je bila: bili smo takvi, činili smo to što smo činili, ta istorija jeste naše delo. Da bi dokaze učinio nespornim, Popović ne smešta radnju komada u svet onih koji „stvaraju istoriju“, svet vođa, ideologa, stratega, već među one koji se obično smatraju samo njenom žrtvom, oslobođenom svake odgovornosti, među takozvane obične ljude koje, u moralnom smislu, obavezuje upravo njihova brojnost. Ta brojnost koja ih i čini „narodom“. Svođenje tog sveta (naroda) na jednu beogradsku porodicu nije dramaturško metonimijsko pojednostavljenje kojim Popović sebi olakšava posao. Intimistički, uvek isti prostor porodičnog okupljanja u kojem se prelama sve što se događa spolja, omogućio

mu je da izoštri sliku do neumoljive preciznosti, da odnosima među članovima da obrise koji isključuju svaku dvosmislenost. Ta šestočlana porodica (čiji članovi imaju pitoreskna imena koja ih povezuju sa usmenom književnom tradicijom i tako još više određuju kao specimene naroda) neobičnog je socijalnog sastava: otac porodice, industrijalac Momčilo Jabučilo, njegovo dvoje dece, oboje studenti, sin Deli Jova i kći Crkva

Ružica, Majka Janja, udovica Jabučilovog radnika, sindikalnog aktiviste, stradalog pod sumnjivim okolnostima, i njegovo dvoje dece, Srđa Zlopogleđa, student i Zora Šišarka, kojoj je život dovoljan da stekne znanja. Iz prividne jednakosti članova porodice tinja nezadovoljstvo onoga koji zna (Srđa Zlopogleđa) da je ta jednakost izvan kodifikovanih društvenih odnosa, da je slučajna i iznuđena i stoga ponižavajuća. Čeka se samo prilika za raskid i osvetu („Bliži se dan, striko, kada će svetski proletarijat ispaliti poslednje plotune u glave imperijalista.“). Povest (jednako u značenju priče i u značenju istorije) započinje idiličnom scenom jutarnjeg ispijanja bele kafe, tim ritualizovanim trenutkom (malo)građanskog uživanja u kojem oni što su zadovoljni sobom i ne pomišljaju na razloge tuđeg nezadovoljstva. Taj idilični tablo biva ubrzo zbrisan bombardovanjem Beograda i nemačkom okupacijom. Prividna socijalna i nacionalna kompaktnost odjednom se ruši: različita uverenja određuju različite puteve. Zlopogleđa odlazi u partizane, otac porodice potpisuje Nedićev proglas o radu, redu i miru da bi izvukao sina iz zatvora, Deli Jova, mimo svoje volje, postaje Ljotićev oficir. Događaji otvaraju vrata kolaboracionizmu: slave se „velike provale u organizacije beogradskih komunista“, krv prska po podu i zidovima Glavnjače, čitava bogatstva odlaze na podmićivanje nedićevske policije... Iz te strašne mašinerije Popović isključuje Nemce, isključuje okupatore; ceo zločinački sistem pada na pleća kolaboracionista, bez razlike kakvi bili njihovi motivi: ideološka bliskost ili strategija golog

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

7) DDS, (rêve), p. 97.

preživljavanja. Jer povest je o nama, Srbima, i tu takozvane olakšavajuće okolnosti ne mogu da poprave bitno opštu sliku. Prve godine komunističke vladavine u znaku su sređivanja računa s „klasnim neprijateljem“ i „saradnicima okupatora“; revolucionarna pravda nije manje neumoljiva od okupacijske nepravde. Sigurnost ne vlada ni u krugovima pobednika: „izdajnici u sopstvenim redovima“ plaćaju visoku cenu za drugačije shvaćenu pravovernost. Nagle promene uverenja, ili trajnost uverenja uz nagle promene situacija, urušavaju pojedinačne ljudske identitete i dovode čoveka do nepoznavanja samoga sebe („Znam šta sve imam, ali – ne znam ko sam. Uopšte više ne znam ko sam.“).

Kako u ratnim, tako i u poratnim godinama, svet ideološki oblikuju muškarci, žene omogućuju da se u njemu preživi. U vremenu straha i opšteg nepoverenja one spajaju pokidane društvene i porodične veze raznim načinima: svojom ropskom odanošću nekog ko je samo navikao da služi (Majka Janja), svojom hladnom proračunatošću bigotne „učene žene“ (Crkva Ružica), svojom erotskom toplinom, širinom svog srca i svojim reproduktivnim vitalizmom, jedino kadrirajući stvaralaštvo naslednika (Zora Šišarka). Porodica koja ostaje na okupu zahvaljujući njima, ukazuje se kao jedino ostrvo koje omogućuje da se preživi „usred katastrofe velikog“. Komad, međutim, nije napisan da bi se ovaj mučni put kroz istoriju završio trijumfom porodičnog zajedništva i dokazima ljudske sposobnosti preživljavanja pod svim uslovima i po svaku cenu. On je napisan da bi se pokazalo da ni to svespasavajuće zajedništvo, ni to pravo na samoodržanje ne ukidaju moralnu odgovornost. *Bela kafa* ne govori o ljudskim bezazlenim gresima i slabostima, o onome na čemu, a po Aristotelu, počiva svet komedije: „neka greška i rugoba koja ne donosi bola i nije pogubna“. To je jedan surov i sumoran komad, u njemu nema razgaljujuće veselosti, nema lirske ironije, niti nekadašnjeg piščevog uživanja u scenskoj igri, u njenom ponavljanju, u nevinim metamorfozama likova, u njihovoj jezičkoj nesputanosti. Događaji ovde imaju

neumoljiv i ireverzibilan sled, sa gotovo orgijastičkim klimaksom i deprimirajućim antiklimaksom; preobražaji su prinudni, katkad i nasilni, govor je najčešće u gotovim frazama, koje imaju socijalnu ili ideološku boju, za sve što izgovori čovek može imati posledica.

Šta je Aleksandra Popovića nagnalo da osamdesetih godina, koje neposredno prethode ratovima na prostoru Jugoslavije, napiše četiri komada sa istom temom: kako se živelo i šta se činilo u Srbiji za vreme Drugog svetskog rata i prvoj posleratnoj deceniji? *Bela kafa*, *Pazarni dan*, *Kus petlić* i *Mrešćenje šarana* delovi su te tetralogije čija tematska bliskost i isto vreme nastanka moraju na nešto ukazivati. Oni su delovi jedne zajedničke poruke. Verujemo da piscu nije bila potrebna istorijska distanca već razlog da o tim događajima govori i vidimo ga u slutnji da se oni mogu uskoro ponoviti.

Program za predstavu *Plej Popović*, Atelje 212, sezona 2011/2012.

KUGLA GLUMIŠTE: SEĆANJE I KOMENTARI

Sećanje neizbežno redukuje činjenice. U ovom slučaju imamo dvostruku redukciju: osiromašujem sopstveni doživljaj a jedan moćni i složeni artefakt svodim na proste oblike. Pretpostavljam da se to događa svakom ko bi da bude pošten u svojim sećanjima. Mislim na sećanja koja pretenduju na dokumentarnost, a ne na sopstveni preobražaj u artefakt.

Evo najpre nekoliko podataka koji ne podležu sumnji. Dvanaesti BITEF, kraj septembra 1978, Kugla glumište izvodi *Meke brodove*. Predstava biva nagrađena Specijalnom nagradom. Tu sam nagradu na BITEF-u uvek smatrala najznačajnijom. Obično bi se davala onoj predstavi koja je teško uklopiva u preovlađujuće stilove, koja je vidljiv iskorak ustranu, ili korak napred, svejedno, predstavi iz čijeg nagrađivanja žiri ne može izvući nikakvu korist, ali je ne može ni prevideti.



Iz predstave **Meki brodovi**, Kugla glumište, 12. BITEF (1978), foto: arhiva BITEF

Predstava započinje na prostoru Starog sajmišta čija istorija velikim svojim delom pripada „potisnutoj istini“⁸⁾. Takvi su prostori u načelu zapušteni ili prepušteni onima koji su po prirodi stvari na margini društva – sirotinji i umetnicima, u ovom slučaju slikarima i vajarima. Tako je bilo i na pomenutom sajmištu krajem sedamdesetih, tako je i danas.

Gledaoci postaju učesnici jedne laičke procesije, čiju putanju i cilj ne poznaju. U povorci u kojoj se nalazim nemam nikog poznatog; prilika da usredsređeno, bez tuđih komentara, idem tim neizvesnim putem.

U jednoj od stračara koje su na rubu već pomenutog problematičnog mesta istorije započinje prva scena *Mekih brodova*, ona pod nazivom „kuća“. U sećanju mi je ostao samo jedan intenzivno osvetljen prozor, koji je, poput kakvog filmskog kadra, i suprotno zakonima percepcije, koja ne može tek tako da voljno redukuje prostor, izdvojen iz okoline kao svog inače prirodnog konteksta. U sirotinjskom enterijeru vodi se žustra rasprava između muškarca i žene, muža i žene, koja je, kao u *Vojceku*, za predmet mogla imati ljubomoru. Ostajem pri ovoj pretpostavci jer do gledalaca nije dopirala nijedna jasna rečenica.

Put koji prelazimo, a koji bi se u pasionskim dramama nazvao „križnim“, dug je gotovo kilometar. On je spajao pomenutu naseobinu sa reprezentativnim prostorom grada na kojem je Muzej savremene umetnosti i gradsko šetalište duž obale Save, samo kojih stotinjak metara pre njenog ušća u Dunav. Putovanje

.....

8) Beogradsko sajmište (nazvano posle Drugog svetskog rata Starim sajmištem), izgrađeno između 1937–38, bilo je sve do 1941. atraktivan izlagački prostor i mesto elitnog provoda. Od decembra 1941. postaje najveći nemački koncentracioni logor na teritoriji Srbije. Osim Jevreja, koji su sistematski ubijani sve do proleća 1942. (čime je Srbija postala prva zemlja u Evropi u kojoj je, uz svesrdnu pomoć Nedićeve vlasti, „rešeno jevrejsko pitanje“), logor je tokom rata služio kao tranzitna stanica za oko 30.000 Srba na njihovom putu u radne logore diljem Nemačke.

je trajalo od jesenjeg sumraka, kad je dnevna svetlost još dovoljno intenzivna, do početka prave noći. Manje se sećam prvih prizora koji su usledili za početnom scenom, možda stoga što su se prirodno uklapali u okoliš, poput scene „cirkusa“: njihova „prirodnost“ učinila ih je manje upadljivim. Tako dolazim do zaključka da sećanja nema bez šoka ili ushićenja. A takvi se prizori upravo ukazuju kad izbijamo na proplanak i na jednom od blagih uzvišenja ugledamo najpre beli klavir na kojem neko svira (žena, muškarac, ne sećam se). Kako su moje asocijacije najčešća vezane za svet umetnosti, mislim o tom prizoru kao o živoj Magritovoj slici: sve je istovremeno jednostavno, čudesno lepo i enigmatično koliko i naziv same predstave. Možda pre, a možda i posle tog prizora, mada mi se sve čini da je bilo posle, jer je pozadina bila tamnija, već je počela da pada noć, odjenom su iskrsele nekakve džinovske figure, maske kao dospele s turobnih venecijanskih karnevala; na nekoliko mesta gore vatre kao da se njima rasteruju kužni mirisi. Ovaj upad mističnog i uznemirujućeg ipak nije proizvodio nelagodnost: možda mu je svrha bila da pokaže da sve što je svečano, po definiciji nije veselo.

Volela bih da mogu da se setim šta je bilo u petoj sceni za čiji je naslov poslužio stih iz Hajneove pesme „U divnom mesecu maju“ (*im wunder schönen monat mei*). Ali taj stih iz kratke Hajneove ljubavne pesme ne mogu da povežem ni sa kakvim prizorom.

Ostaje mi u sećanju još samo završna slika, koja je lirska kulminacija celog našeg putovanja, njegov realni kraj i njegov mogućni nastavak u fikciji. Stojimo kraj reke, uveliko je noć, voda je crna sa odsjajima svetiljki na rubovima obeju obala i odjednom se pojavljuje jedna barka; u sećanju kao da vidim jedra, mada ih možda nije bilo, svetlost je žućkasta i kao da bukti. Barka lagano plovi u prahu ušća. Koga je nosila, da li onaj mladi par iz uvodne scene, ne znam. Znam samo da sam pomislila kako bi tako mogla da izgleda završna scena Stulijeve *Kate Kapuralice*. Ovaj prosvećeni dubrovački

„jakobin“, više zainteresovan za ljudsku no božansku pravdu, ovom je scenom, u kojoj mladenci, napustivši „brlog smrdeći“ kreću barkom u svoju „vita nova“, pokazao da i oni imaju jednako pravo na sreću. I ovu poslednju scenu iz *Mekanih brodova* vidim kao jednu od onih završnica koje govore o „mogućnosti sreće“.

Ne verujem da bi se danas o *Kugla glumištu*, na teorijskom planu, moglo reći išta tačnije od onoga što je Branko Matan rekao te 1978. „Kugla-glumište nije avangardno, pokusno, eksperimentalno pozorište. Ono nije puka zavera odabranih.“ „Kugla nije poligon kojim harači pjesnik-prokletnik.“ „Ono najčudesnije u Kuglinim predstavama jeste da su one od ovoga svijeta. Ni od kojeg drugog.“

Danas, kad sama pravim rekapitulaciju svog sećanja, shvatam da instantaneistička priroda Kugla

glumišta, neponovljivost njenih predstava u identičnom obliku, udeo izvođačkog konteksta u njihovom oblikovanju, pa otud i razlike u zapamćenim slikama, da sve to ne utiče na trajnost samih artefakata. Oni su, zahvaljujući svojoj emocionalnoj snazi, trajni i obnovivi u sećanju nas koji smo ih videli. Izvan toga, njihova je efemernost jednaka efemernosti svakog teatarskog čina, ma kakva bila njegova priroda. Stoga sve što se govori o Kugla glumištu, sve ovo što i ja govorim, jeste hommage, gest upisivanja u istoriju, sa setnim saznanjem, na koje je još davno skrenuo pažnju Branko Matan, da se, upravo zbog izvorne snage slika, zbog njihovog karaktera, ove ne mogu, „bez jasna manjka, pohraniti u neki drugi medij (tekst-prepričavanje, fotografiju, zvučni zapis i sl.)“.



Mirjana Miočinović, foto: Goranka Matic

Piše > Nebojša Romčević

U spomen profesorki

Kako se čovek „seća“ nekoga koga više nema? Šta je uopšte to sećanje i njegov smisao? Sažeti nečiji život i naša osećanja prema njemu ili njoj u nekoliko redova, reći sve i, tačnije, ništa, pričati o sebi osvetljen tuđim svetlom. Možda je pretvaranje složenih emocija u logične rečenice najneprirodniji, ali jedini mogući način da se to podeli, ako se već deliti mora.

Postao sam Profesorkin asistent u najteže dane njenog života, dane kada se Danilo Kiš opraštao od ovoga sveta, a ona od njega. Sutradan, nakon vesti o smrti, ona je, naravno, bila na Fakultetu. Kabinet 24 je bio mračan i melanholičan, kiša je padala danima, sve je mirisalo na trulo lišće koje se lepilo po staklima. Sedela je prekoputa i gledala odsutno niz poljanu ispred Fakulteta. Svetlo je bilo ugašeno, a ja nisam imao smelosti da ga upalim u strahu da ne prekinem njen dijalog sa Danilom. Čikljio sam u svoje beleške pred jedno od svojih prvih predavanja – „Robinja“ Hanibala Lucića – ne znajući kako da se ponašam. Imao sam potrebu da kažem nešto, da pustim neki zvuk iz sebe...ali sve je delovalo jadno i banalno. Samo sam gledao te plave oči u kojima se ogledala velika životna priča, ogromna ljubav i nadiruća praznina. Nešto sam

nemušto promumlao i otišao na čas. Zatvarajući vrata za sobom, shvatio sam da možda i ne zna da sam tu.

To isto osećanje melanholije i neprijatnosti pratilo me je i za vreme predavanja. Verovatno „Robinja“ nikada nije bila interpretirana tako depresivno, egzistencijalno bezizlazno, kao neumoljivost fatuma oličenog u konvenciji žanra. Ipak, želeo sam da i takav čas traje zauvek, da se ne bih vratio u kabinet, u ono isto osećanje potpune izlišnosti i nedoraslosti situaciji.

Ulazim, kao najbedniji od lopova. Ona okreće glavu prema meni i nadljudskim naporom uspeva da mi se osmehne: „Jeste li spomenuli vezanost „Robinje“ za konvencije srednjovekovnog pozorišta?“ Tada sam spoznao svetost profesorskog poziva, dužnost veću od svih nas koji privremeno sedimo po kabinetima, da bi sutra i naši asistenti pisali iste ovakve tekstove. I dalje Mirjana sedi prekoputa, i dalje se trudi da joj ne vidim tugu u očima i ja se i trudim da je ne vidim, i dalje verujem da ništa na svetu nije važnije od Lucićeve „Robinje“ – možda samo sledeći čas, i sledeći čas, i sledeći čas...



ISTORIJSKA

scena

Piše > Ruža Perunović

Žene našeg pozorišta (8)

Desanka Desa Dugalić (1897–1972)

Desanka Dugalić, srpska glumica, pedagog i spisateljica, rođena je 28. novembra 1897. godine u Čačku, u braku Drage, rođene Janković i Stevana Dugalića. Osnovnu školu završila je u Valjevu, ali se posle rane majčine smrti, preselila sa porodicom u Beograd gde je završila šest razreda gimnazije. Zbog iznenadnog i preranog gubitka majke, brigu o deci (dve kćeri i sinu) preuzimaju baka i ujaci, koji su bili izuzetno posvećeni kao staratelji. Među njima se posebno ističe ujak Radoje Janković, koji se brinuo, pre svega, o rano narušenom zdravlju gimnazijalke Dese, te ju je, zbog problema sa plućima, poslao na oporavak u Solun, a potom na Balearska ostrva čija je klima pogodovala ovom zdravstvenom problemu. Zahvaljujući njemu, već u mladosti je dosta putovala, te razvila ljubav prema učenju i otvorenost prema drugim kulturama. Osim toga, ujak je podsticao i ohrabrivao njeno permanentno obrazovanje i umetničko usavršavanje, na kom će raditi do kraja života. Govorila je nekoliko jezika, proputovala nekoliko kontinenata, čitala i pisala poeziju.



Desanka Desa Dugalić,
foto: Zavičajni fond Gradske biblioteke
Vladislav Petković Dis



Desanka Desa Dugalić, u predstavi **Suđenje Meri Dagan** (1929), Narodno pozorište, foto: Teatroslov

Prvi svetski rat zatekao ju je u Španiji, odakle je prešla u Pariz i ovaj period života će ostaviti naročitog traga na glumicu. U francuskoj prestonici se sastajala sa umetničkim kružokom Rastka i Zore Petrović u kom je učila o umetnosti i razmenjivala mišljenja sa vrhunskim intelektualcima svog vremena. Tu je završila i glumačku školu čuvenog profesora Ežena Laršea koju su pohađali mnogi glumci tog vremena. Nije uspela da se upiše na Konzervatorijum, ali joj je odobreno da pohađa vanredne časove, što je svakako bilo značajno za njene glumačke početke.

**„JA MORAM DA GLUMIM KAO ŠTO PTICA
MORA DA PEVA, VODA DA TEČE.“**

Nakon Velikog rata, vraća se u Beograd gde počinje svoju profesionalnu karijeru. Čim je prvi put stupila na scenu Narodnog pozorišta (1920. godine debitovala je ulogom Mimi u *Čergarškom životu* A. Miržea i T. Barijera), a naročito posle drugog povratka iz Pariza, gde je još jednom kratko boravila kako bi dovršila studije, potpuno je bila obuzeta pozorištem. Bila je članica Narodnog pozorišta dvadeset i dve godine, tokom kojih je ostvarila 114 žanrovski veoma raznovrsnih i zapaženih uloga. Na sceni je nastupala sa velikanima srpskog glumišta: Rašom Plaovićem, Milivojem Živanovićem, Matom Miloševićem, Vladetom Dragutinovićem, Žankom Stokić, Ljubinkom Bobić i zajedno sa njima učestvovala u izgradnji ove pozorišne kuće u posleratnom periodu.

Kako je navedeno u Enciklopediji Srpskog narodnog pozorišta, najviše je igrala romantične junakinje u lirskim dramama (Roksana u *Siranu od Beržeraku*, Margarita Gotje u *Dami s kamelijama*, Mimi u *Čergarškom životu* itd.), zatim žene



Desanka Desa Dužalić,
foto: Zavičajni fond Gradske biblioteke
Vladislav Petković Dis

francuskog duha, šarma i moderne osećajnosti, ali i u složene dramske likove iz dela A. Savoara, P. Žeraldija, A. Bataja, A. P. Antoana, M. Panjola, Ž. Koktoa i mnogih domaćih međuratnih dramatičara, među kojima su Borisav Stanković, Janko Veselinović, Svetozar Ćorović, Branislava Nušić, Ivo Vojnović i drugi.

Njenom uspehu na sceni je, pored glumačkog talenta, doprinosila savršena, prirodna i melodična dikcija po kojoj je bila prepoznatljiva. Ostala je upamćena i kao izvrstan recitator narodne poezije na Beogradskom radiju, na koncertnim večerama i drugim prigodnim svečanostima.

Privatni život Deses Dugalić nije nalikovao obrascu koji je pratio njene kolenice glumice. Već samo njeno odrastanje bilo je ispunjeno putovanjima i mogućnošću da bez prepreka i sa lakoćom uči, da priušti sebi da se posveti onome što zaista voli, što se nastavilo i u zrelim godinama. Udala se za dr Milorada Nedeljkovića, ekonomskog stručnjaka i direktora Poštanske štedionice, s kojim je imala bezbedan i udoban život, daleko od nemaštine i egzistencijalnih problema na koje je većina glumica bila osuđena. Ipak, zbog njegovog političkog delovanja i učešća u kolaboracionističkoj vladi bila je prinuđena da sa suprugom i sinom emigrira. Ni tokom tog perioda nije se odrekla glume. Igrala je u pozorištima u Montevideu, Paragvaju i drugim mestima gde je bila u izgnanstvu.

Zahvaljujući pomoći Mire Trajlović, Desa se u zemlju vratila nakon smrti supruga i dobila angažman u Ateljeu 212 gde je igrala je u komadima: *Koktel*, *Sunčano jutro* i *Gluvi i nemi*. U šezdeset i devetoj godini, prvi put je dobila ulogu na filmu, u ostvarenju Vlade Pavlovića *Deca vojvode Šmita*, a potom i u filmu *Dim* Slobodana Kosovalića.

PODUČAVANJE I PISANJE

Desa Dugalić je od malena mnogo čitala, pisala je poeziju, ali ju je skrivala od javnosti i čitala pred odabranim krugom ljudi. Svoju ljubav prema putovanjima i književne ambicije objedinila je u putopisu sa elementima dnevnika, *Zabeleške s puta kroz Palestinu, Siriju i Egipat u leto 1931*. koji je nastao nakon putovanja sa suprugom. Putopis je ilustorvan zanimljivim fotografijama, štampan je u beogradskoj „Privredi“, a imao je i pozitivne recenzije u Letopisu Matice srpske.

U godinama pred Drugi svetski rat, Desanka Dugalić Nedeljković je radila kao predavač u Glumačkoj školi Narodnog pozorišta, a za svoje polaznike je kreirala udžbenik *Elementi vizuelne glume* (1935). Navodi se da je ovaj priručnik koristio mnogim glumcima, da je nudio različite tehnike glume i sistematizaciju znanja, a sama autorka je imala ambiciju da ga proširi.

Kada je reč o spisateljskom poslu, glumica je osećala potrebu da sama napiše dramski komad u kojem bi glavnu žensku ulogu kreirala po svojoj meri. Neki od izvora navode da je napisala drame *Dve sestre* i *Tako časkajući*, ali su rukopisi izgubljeni. Ipak, sačuvan je komad *Na drugoj obali*, čiji je prvobitni naslov bio *S onu stranu okeana*, a koji je izveden na sceni nacionalnog teatra 1935, u režiji Josipa Kulundžića. Tekstove o pozorištu i prikaze pozorišnih predstava pisala je za časopise „Srpski narod“, „Pravda“ i „Vreme“.

* * *

Desanka Dugalić Nedeljković, preminula je 22. aprila 1972. godine u Beogradu. Tim povodom Mira Trailović je u „Politici“ zabeležila da je preminula jedna od prvih srpskih intelektualki među glumicama, žena koja je imala je moderni senzibilitet i svest o umetničkoj misiji.

Piše > Siniša I. Kovačević

Lični i radni prostor našeg komediografa

Krajem 2024. u Foajeu III galerije Narodnog pozorišta u Beogradu, održana je izložba *Branislav Nušić – slučaj jedne sobe*. Postavku čije su autorke Marija Petrović i dr Nataša Stanković Šošo, priredio je Muzej grada Beograda povodom 160. godišnjice piščevog rođenja. Izložbu čine predmeti iz Legata slavnog komediografa.

Pomenuta Nušićeva ostavština nalazi se u sastavu Muzeja duže od 60 godina, i do sada je delimično prezentovana na nekoliko studijskih izložbi. Postavka *Branislav Nušić – slučaj jedne sobe* prikazuje najznačajnije predmete iz radne sobe u kojoj je pisac stvarao najpoznatija dela. Izložba je svoj život nastavila i tokom 2025, predstavljanjem u Zavičajnom muzeju Žarkova i Muzeju u Mladenovcu.

SVESTRANO DELOVANJE

Branislav Nušić (1864–1938) bio je jedan od najplodnijih književnih stvaralaca. Dela koja su nastala krajem 19. i početkom 20. veka, obuhvataju gotovo

sve književne rodove. U početku je pisao pesme, zatim prozu, ali je najdublji pečat ostvario u pozorišnim komadima. Svojim radovima obeležio je srpsko dramsko stvaralaštvo, a ovaj deo njegovog opusa aktuelan je i danas.

Osim književnog rada Nušićevu aktivnost činilo je angažovano delovanje u kulturnom i društvenom životu Beograda, kao i prostora koji je nastanjivao srpski narod. Bio dramaturg, zastupnik upravnika, a potom i upravnik Narodnog pozorišta u Beogradu. Pored toga, obavljao je dužnost rukovodioca Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, kao i teataru u Skoplju i Sarajevu.

Bavio se i novinarstvom. Uređivao je „Pozorišni list“, u „Politici“ je pisao za rubriku *Iz beogradskog života* i bio saradnik u mnogim drugim novinama i časopisima. Na njegovu inicijativu osnovano je Udruženje jugoslovenskih dramskih autora. Kao zaposlenik Ministarstva spoljnih poslova Kraljevine Srbije, radio je u konzulatima u Skoplju, Bitolju, Prištini, Solunu i Serezu.



ULOGA U LIKOVNOM ŽIVOTU BEOGRADA

Postavši prestonica ujedinjene multietničke zemlje kakva je bila Kraljevina SHS, Beograd je neizbežno morao da se preobrazi u jedan sasvim nov grad. O beogradskim kontrastima (staro-novo) govore strani posetioци, ali i hroničari grada, istoričari, dnevna štampa. U tom procesu, koji korespondira sa sličnim događanjima na evropskim prostorima, presudnu ulogu odigrali su istaknuti pojedinci, ali i pojedine institucije.

Jedna od njih bilo je Udruženje prijatelja umetnosti „Cvijeta Zuzorić“. Upućujući građane u razne vidove kulturnog života koji su decenijama postojali u razvijenoj Evropi, ono je formiralo manire i navike Beograđana, stvarajući od njih ozbiljnu i sve zahtevniju publiku. Ključnu ulogu u nastanku Udruženja (1922) odigrao je Branislav Nušić, bez sumnje figura koja se često nalazila u središtu društveno-kulturnih tokova Beograda i Srbije.

Na predlog slikara Marka Murata na osnivačkom sastanku dato je ime Udruženja. Naziv je nastao u znak sećanja na slavnu Dubrovčanku koja je u svom salonu okupljala umetnike i književnike. „Cvijeta Zuzorić“ je godinama bila „podstanar“ Umetničkog odeljenja Ministarstva prosvete.

Svoje manifestacije Udruženje je organizovalo u raznim neodgovarajućim prostorima (školske sale, stanovi). Sredstva skupljena tokom mnogobrojnih programa čuvala su se za finansiranje izgradnje umetničkog paviljona. Na konkursu za idejno rešenje ovog objekta na Malom Kalemegdanu, pobedio je rad arhitekta Branislava Kojića.

I pre izgradnje Paviljona, Udruženje „Cvijeta Zuzorić“ bilo je pokrovitelj izložbi J. Bijelića, K. Hakmana, I. Joba, I. Radovića, Z. Petrović. Neke od njih, poput izložbi M. Konjovića, S. Šumanovića, M. Čelebonovića, kao i grupa „Lada“, „Oblik“, „Zograf“, „Zemlja“, „Dvanaestorica“, postale su nezaobilazne u monografskim pregledima srpske i jugoslovenske umetnosti 20. veka.

Izvesno je da je od svih sekcija Udruženja, Likovna imala najviše posla, ali i najviše uspeha. Najzaslužnije za rad ove sekcije bile su Krista Đorđević, Mimi Velmar Janković (deo njene biografije ocrta se kroz lik Milice Pavlović u *Lagumu*, romanu Mimine ćerke Svetlane Velmar-Janković), Radmila Bajloni i druge članice Udruženja.

Dve najvažnije godišnje izložbe koje je priređivala Likovna sekcija bile su *Prolećna*, namenjena likovnim umetnicima iz cele zemlje, i *Jesenja*, namenjena beogradskim umetnicima. Ove izložbe, svaka na svoj način, bile su važan informator o likovnom trenutku, i relativno pouzdan pokazatelj stanja likovne umetnosti u zemlji.

Uredništvo „Politike“ je od *Jesenje izložbe* 1932. počelo da dodeljuje nagradu za najbolji rad mladog beogradskog umetnika. Tradicija dodeljivanja „Politikine“ nagrade održala se i do danas (nagrada „Vladislav Ribnikar“), kao što su i *Jesenje* i *Prolećne* izložbe nastavile svoj život kao Oktobarski salon i Majski salon.

OSNIVANJE PIŠČEVOG LEGATA

Ćerka Branislava Nušića, Gita Predić Nušić, se 1956. obratila Muzeju grada Beograda sa željom da pokloni sobu svog oca radi uspomene na njega. Legat koji je dve godine kasnije ustanovljen sadrži 492 predmeta. Svi komadi nameštaja izrađeni su u orahovom

drvetu, bogato su izrezbareni i ukrašeni sedefom. Od posebnog značaja je su radni sto, a sačuvani su i divan s policama, stočići i stolice.

Lični predmeti, poput mastionice, pečata sa inicijalima i nalivpero, upućuju na Nušićevu profesiju pisca i diplomate. Drugi detalji, kao što su tabakera, upaljač, karate za igru i džezva za kafu, svedoče o njegovim navikama. Posebnost legata čine karikature s likom Branislava Nušića, grupisanih na jednom zidu pišćeve radne sobe.

Stilizacija njegovog lika izvedena je naglašavanjem sličnosti s modelom i prepoznavanjem karakterističnih fizičkih odlika. Gotovo svi autori istakli su Nušićev karakterističan nos i brkove. Među onima koji su radili karikature posebno treba pomenuti – Uroša Predića, Milenka Šerbana, Pjera Križanića, Marka Murata, Betu Vukanović, Sibe Miličića i mnoge druge.

Na izložbi *Branislav Nušić – slučaj jedne sobe* predstavljen je piščev legat, sa svim predmetima koji su zatečeni prilikom njegovog formiranja. Postavka obuhvata i njegov društveni angažman i Nušićev značaj u pozorišnom radu i diplomatskoj službi. Namera autorki jeste da posetiocima predstave širok stvaralački opus vrsnog komediografa, u godini obeležavanja velikog jubileja.



Piše > Radivoje Dinulović

Ideološka funkcija scenskog dizajna u društvu spektakla¹⁾

„Kada je prije 11 godina Džulijan Asanž u razgovoru za B92 rekao da je ‘Srbija država u kojoj se budućnost najprije dešava’, mogli smo pomisliti kako se radi o benignom ulagivanju publici kojoj se obraćao. Nakon iskustva zadnjih nekoliko mjeseci čini se da je najveći novinar 21. stoljeća možda bio u pravu“.

Zlatko Janković²⁾

Kada smo, u junu 1991. godine, na *Praškom kvadrijenalu* osnivali OISTAT centar za Jugoslaviju, nismo videli da smo već postali publika, ali i akteri razaranja i raspada ne samo te zemlje, već i svih vrednosti koje je ona predstavljala. Devedesete su postale godine zakasnelog odrastanja, pa, zatim, i nepristajanja i borbe za nove početke – za nas, početke onoga što danas zovemo *scenskim dizajnom*. Tada nismo kritički razmišljali o *društvu spektakla* – naprotiv, činilo nam se da će *teatralizacija grada i urbanizacija spektakla* koje smo sa zavišću izdaleka posmatrali uneti u naš sivi prostor novo svetlo i novi život. U okruženju koje su činili ljudi različitih profesija i senzibiliteta, ali srodnih pogleda na odnos između arhitekture, grada i scenskih događaja, na umetnost u javnom prostoru, urbanu kulturu i vrednosti života zajednice uopšte, baveći se temom spektakla, zaključili smo da je spektakl svaki unapred pripremljen javni događaj izveden u realnom prostoru i vremenu, scenskim sredstvima.

1) Ovo istraživanje je podržano od strane Ministarstva nauke, tehnološkog razvoja i inovacija (br. ugovora 451-03-65/2024-03/200156) i Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu kroz projekat *Integracija savremenih praksi, inovativnih pristupa i rezultata naučno-istraživačkog i umetničkog rada u unapređenju procesa diseminacije i nastave kroz primenu digitalne galerije u arhitekturi, urbanizmu i scenskom dizajnu*.

2) Zlatko Janković, *Pokret u Srbiji otvorio je neslućene horizonte*, Portal Novosti, Zagreb, 30. 3. 2025, portalnovosti.com, pristupljeno 31. 3. 2025.

Pokrećući 1996. godine ciklus simpozijuma pod nazivom *Spektakl – Grad – Identitet* tražili smo i promišljali *scensko* ne samo u izvođačkim umetnostima, već i u arhitekturi i gradu, kao i u politici i društvu. I, samo nekoliko meseci kasnije, videli smo, ponovo, *teatralizaciju grada* kao vrednost – tada, međutim, u sasvim drugačijem kontekstu – u svetlu studentskih i građanskih političkih protesta, na ulicama Beograda, ali i mnogih drugih gradova. Deset godina kasnije, 2007. želeli smo da to shvatanje pokažemo i drugima, opet na *Praškom kvadrantenalu*.

Naziv tog nastupa bio je *Teatar – Politika – Grad*.

Scenski dizajn i scenske događaje već tada smo prepoznali kao moguća sredstva otpora *društvu spektakla* i svemu što ga čini. Danas, sa uzbuđenjem i divljenjem pratimo gotovo do juče nezamislive i nepojmljive višemesečne događaje i akcije naših studenata u najrazličitijim ambijentima i okruženjima, pronalazeći u njima mnoge pozorišne tradicije, scenska sredstva i način mišljenja, ali, iznad svega, impresivne vrednosne sisteme i načine na koji su artikulisani.

Ako bi bilo potrebno da to ponovo predstavim trijadom, ova bi bila:

Prostor – Politika – Društvo.

Svet u kome danas egzistiramo je gotovo u celini jednoznačan, homogen i zasnovan na pretpostavci da je „tržište ključna institucija savremenih kapitalističkih društava, odnosno, na pretpostavci da su i domaće i međunarodne politike zainteresovane prevashodno za obezbeđenje uslova za adekvatno funkcionisanje tržišta“³⁾. Ti uslovi važe, naravno, za sve aspekte i oblasti života, a posebno za prostor – naravno, shvaćen

3) Kosta Josifidis i Alpar Lošonc, *Neoliberalizam – sudbina ili izbor*, Graphic, Novi Sad, 2007, str. 11.

kao četvorodimenzionalni. Važno je uvek imati na umu da svaki prostor ima vlasnika, pri čemu se „vlasništvo misli kao... etički i politički odnos u kojem jedna osoba, ili grupa osoba, imaju moć da mijenjaju ponašanje (uloge) drugih osoba ili grupa u željenu smjeru“⁴⁾. Vlast je, dakle „urbanistička i topološka činjenica koja ima računati na mrežu funkcija što ih uspostavljaju grupe ljudi i pojedinci uključeni u proizvodnju igre i njezino vlasništvo“⁵⁾. U tom smislu, savremeno društvo je posebno zainteresovano za uspostavljanje kontrole nad prostorom: „Urbanizam, ‘gradsko planiranje’, jeste metod kojim kapitalizam preuzima kontrolu nad čitavim prirodnim i ljudskim okruženjem. Sledeći logiku potpune dominacije, kapitalizam može, a sada i mora, da prekroji čitav prostor u svoj vlastiti dekor“⁶⁾.

Šta su funkcije scenskog dizajna, čemu služi, gde mu je mesto i „šta slavi“ u ovakvom svetu?

Nezavisno od toga da li prethode potrebama ili na njih odgovaraju, funkcije scenskog dizajna čine otvoreni skup čiji sadržaj je neposredna refleksija našeg shvatanja scenskog prostora. Drugim rečima, naša sposobnost da uspostavljamo vrednosti scenske fizičke strukture srazmerna je našoj sposobnosti da prepoznamo i upotrebimo pojedinačna svojstva, međusobne odnose, kao i celovitost te iste strukture. U procesu promišljanja, dizajna i realizacije prostora jedan od temeljnih zadataka je uspostavljanje aktivnog odnosa prema njegovim funkcijama. Da bi to bilo moguće, treba ih najpre identifikovati. Svojevremeno sam, pišući o funkcijama arhitekture⁷⁾, ustanovio preko šezdeset različitih uloga

4) Slobodan Prosperov Novak, *Planeta Držić*, Cekade, Zagreb, 1984, str. 13.

5) *Ibid.*, str. 14.

6) Gi Debor, *Društvo spektakla*, Blok 45, Beograd, 2003, str. 55.

7) Videti u radu: Radivoje Dinulović, *Ideološka funkcija arhitekture u društvu spektakla* (dostupno na: <https://scen.uns.ac.rs/literatura>),

koje prostor ima u ljudskom životu – od ambijentalne i tekstualne, preko urbanističke i demarkacijske, ekonomske, ekološke i etičke, do društvene, političke i ideološke. Naravno da je taj spisak bio i jeste sasvim subjektivan, arbitraran i nepotpun – dakle, potpuno otvoren za lična promišljanja, interpretacije, korekcije i dopune.

Važno je da naglasim da sve ove funkcije postoje uporedo i istovremeno, nezavisno od naše svesti o njima, ili znanja da ih upotrebimo. Funkcije scenskog dizajna su neposredan odgovor na potrebe za scenskim prostorom, koje, naravno, koegzistiraju u analognim problemskim ravnicama, preklapaju se, prepliću, povezuju i suprotstavljaju. Zato je pitanje usklađivanja ili „orkestracije“ ovih potreba ključno problemsko pitanje, a uspostavljanje uravnotežene kompozicije funkcija centralni zadatak u stvaralačkom procesu. Svaki novi zadatak, razume se, morao bi podrazumevati preispitivanje strukture potreba, jednako kao i strukture funkcija, i konačan ishod bi, po definiciji, uvek predstavljao novu vrednost.

Ovo je, naravno, ideološko pitanje.

Pojam ideologije možemo razumeti u kontekstu težnje za *nadnaukom*, za „sistemizovanim korpusom koncepata“⁸⁾, dakle, kao kategoriju koja obuhvata sve aspekte i sve oblasti funkcionisanja scenskog dizajna. Ovde, međutim, ideologiju vidim kao organizovani sistem vrednosti uspostavljen u odnosu na određen problemski kontekst, drugim rečima, kao formulisani umetnički stav, kao stvaralački diskurs. Budući da je umetnost uvek diskurzivna i „umetnik, svestan te činjenice ili ne, svojim delovanjem uvek zauzima

stav prema okolnostima u kojima deluje, drugim rečima, prema kontekstu – ideološkom, političkom, estetičkom, etičkom, kulturalnom, socijalnom“⁹⁾, te da „nema umetnosti bez poruke, bilo da je ona politička, društveno zasnovana ili pak veoma lična“, jasno je da scenski dizajn, baš kao i arhitektura, uvek aktivno ispunjava svoju ideološku funkciju.

Pitanje koje se sada postavlja je – da li i kako može scenski dizajn da funkcioniše na ideološkom planu u društvu čija je suština merkantilna, koje je ostalo bez ideala, bez vere i bez uverenja, a i bez, sa tačke gledišta humanističke kulture, prihvatljivog sistema vrednosti?

Budući da „dužnost građanina nije da živi u društvu, već da ga menja“¹⁰⁾, današnji globalni socijalni kontekst možda, paradoksalno, pruža čvršće ideološko uporište od naoko definisanog, snažnog i pouzdanog društvenog okvira iz kog smo potekli. Nepristajanje na svesnu participaciju u građenju sveta u koji ne verujemo i ne volimo ga, otklon od prilagođavanja i povlađivanja različitim centrima moći, pa, u krajnjem slučaju, i aktivna subverzija konstruisanih i nametnutih vrednosnih sistema čine mi se podsticajnijim, pa i značajnijim od slavljenja sveta u koji smo, doduše, verovali, ali koji, sa današnje tačke gledišta, deluje kao privid, konstrukt, kao nešto što nikada nije ni bilo stvarno. Nema, dakle, više velikih ideja, a ni velikih reči iz kojih se možemo zakloniti, nema institucija čiji se autoritet podrazumeva, nema ideoloških, političkih, društvenih, pa ni profesionalnih vrednosti koje ne treba dovoditi u pitanje.

Postoje samo lične ideje, lična uverenja, lične snage i lična odgovornost. Ali, i dalje postoji – i u to

.....
objavljenom izvorno na engleskom jeziku u monografiji *Architecture and Ideology*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2014, koji je bio neposredan izvor za ovaj tekst.

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

9) Miodrag Šuvaković, prema: Radivoje Dinulović i Romana Bošković, *Scenski dizajn od konvencionalnog pozorišta do savremenih umetničkih praksi*, Zbornik FDU br. 17, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, Beograd, 2010, str. 50.

10) Augusto Boal, *Poruka povodom Svetskog dana pozorišta*, ITI – Međunarodni pozorišni institut, 27. 3. 2009.

nas okolnosti u kojima nastaje ovaj tekst uveravaju – potreba za zajednicom i sposobnost da se zajednica gradi, neguje i razvija. U scenskom dizajnu, scenskoj arhitekturi, kao i u arhitekturi uopšte, ravnotežna tačka sila uvek se nalazi između egzistencijalnih i stvaralačkih potreba. Sva naša energija bi, u tom kontekstu, morala biti usmerena ka izgradnji sveta koji će ljudski život učiniti vrednijim, a tu je naša odgovornost dramatično velika. Dužni smo da je budemo svesni.

Od kada smo osnovali školu scenskog dizajna, najpre u Beogradu, pa zatim i u Novom Sadu, uvek smo naglašavali svoju jasnu ideološku orijentaciju.

Mislim da nam to daje pravo da, osim sa uzbuđenjem i divljenjem, na delovanje naših studenata danas gledamo i sa ponosom. Smatrao sam da, uprkos svim porukama koje nam šalje savremeni svet, posvećeni rad, nauka, umetnost i obrazovanje mogu da grade budućnost bolju od današnjice. Smatrao sam da imamo pravo na svoj pogled na svet, na svoj idealizam, pa i na svoje utopije. Da imamo pravo da verujemo da ljudi žele i mogu „da nađu svoje glasove, da se sete svoga imena, da ponovo steknu samouverenost, da povrate svoj prostor i da prepoznaju sopstveni kontinuitet... da rade na svojim pričama i da se izbore za njih“. Danas sam uveren da je tako.

Piše > Monika Bilbija

Između kuće i scene: Serpentin paviljoni kao prostori događaja

Savremena arhitektonska teorija sve se više udaljava od shvatanja prostora kao statične, gotove forme, i okreće se ideji prostora kao dinamičkog procesa – kao *događaja*. Ovaj pomak znači da arhitektura više nije samo fizička struktura, već okvir za radnju, susret, percepciju i emocije koje se u njoj odigravaju. Prostor postaje scenski prostor svakodnevice, mjesto u kojem se značenje ne određuje unaprijed, nego nastaje kroz upotrebu i iskustvo.

Ovakvo gledište pokreće ključna pitanja: **NA KOJI NAČIN ARHITEKTURA MOŽE BITI SHVAĆENA KAO DOGAĐAJ?** Da li prostor postaje značajan tek kada ga ispune ljudi, kretanja i aktivnosti? I, možda najvažnije, **KOJA JE ULOGA TJELESNOG I ČULNOG ISKUSTVA U OBLIKOVANJU ARHITEKTONSKOG ZNAČENJA?** Ova pitanja otvaraju prostor za dijalog između teorije performativnosti, fenomenologije i afektivnih pristupa arhitekturi, gdje se prostor sagledava kao živa interakcija između materijalnog i nematerijalnog.

Serpentin paviljoni (*Serpentine Pavilions*) kao privremene i eksperimentalne arhitektonske instalacije, predstavljaju idealan okvir za ispitivanje

koncepta „*prostora kao događaja*“. Njihov ograničen vremenski vijek, otvorenost prema javnosti i sloboda od trajne funkcije omogućavaju arhitektama da istraže radikalne prostorne strategije. Ovaj rad će se fokusirati na četiri odabrana primjera – paviljone Petera Cumtora (Peter Zumthor), Fransisa Kerea (Diébédo Francis Kéré), Sou Fudžimota (Sou Fujimoto) i Džunje Išigamija (Jun'ya Ishigami) – koji svaki na svoj način pokazuju kako arhitektura postaje događaj, kako prostor dobija život kroz upotrebu, i kako čulno, vremensko i emocionalno iskustvo gradi njegovo značenje.

1. PROSTOR KAO DOGAĐAJ

Pojam „*prostora kao događaja*“ u arhitekturi naglašava da se prostor ne može sagledati odvojeno od aktivnosti, percepcija i emocija koje u njemu nastaju. Umjesto da arhitektura bude „pozornica“ za već unaprijed definisanu funkciju, ona postaje aktivni učesnik u kreiranju događaja – dinamičnih,



Peter Zumthor – Serpentin paviljon (2011), foto: Džon Ofenbah

neponovljivih situacija u kojima se materijalno i nematerijalno prožimaju.

NAJVEĆI POBORNİK OVOG KONCEPTA U OBLASTI ARHITEKTURE, BERNAR ČUMI (BERNARD TSCHUMI), u svojoj koncepciji *event-space* ističe da arhitektura nastaje u presjeku prostora, događaja i pokreta (Tschumi, 1996). Za njega, značenje arhitekture nije u objektu, samom po sebi, već u interakcijama koje on omogućava. Na ovaj način, prostor se pojavljuje kao aktivni medij koji kreira uslove za iskustvo.

FENOMENOLOŠKI PRISTUP koji nalazimo kod autora poput Juhanija Palasme (Juhani Pallasmaa) ili Morisa Merloa-Pontija (Maurice Merleau-Ponty), ističe čulnost i tjelesnost arhitektonskog doživljaja (Pallasmaa, 2005, Merleau-Ponty, 2012). Prostor je događaj utoliko što se proživljava kroz dodir, zvuk,

miris, svjetlost i sjenku. Ovdje značenje nastaje u intimnoj, subjektivnoj vezi korisnika i prostora, pri čemu je svaka upotreba neponovljiva i vremenski uslovljena. Po njima, prostor nije apstraktan već „živ“ – dinamična scena doživljaja i introspektivnih promjena u susretu sa tijelom i ambijentom.

U teoriji izvođačkih umetnosti Erika Fišer-Lihte (Erika Fischer-Lichte) naglašava „autopoetski krug“ (Fischer-Lichte, 2008) između izvođača, publike i prostora, u kojem svaka promjena u jednom elementu utiče na cijeli sistem. Prostor tako postaje aktivni akter u mreži odnosa, učestvujući u stvaranju afektivnih i tjelesnih iskustava. Fišer-Lihte i Ričard Šekner (Richard Schechner) razvijaju ideju prostora kao „scene“ i „aktera“ (Schechner, 2013) izvođenja, gdje prostor oblikuje interakciju



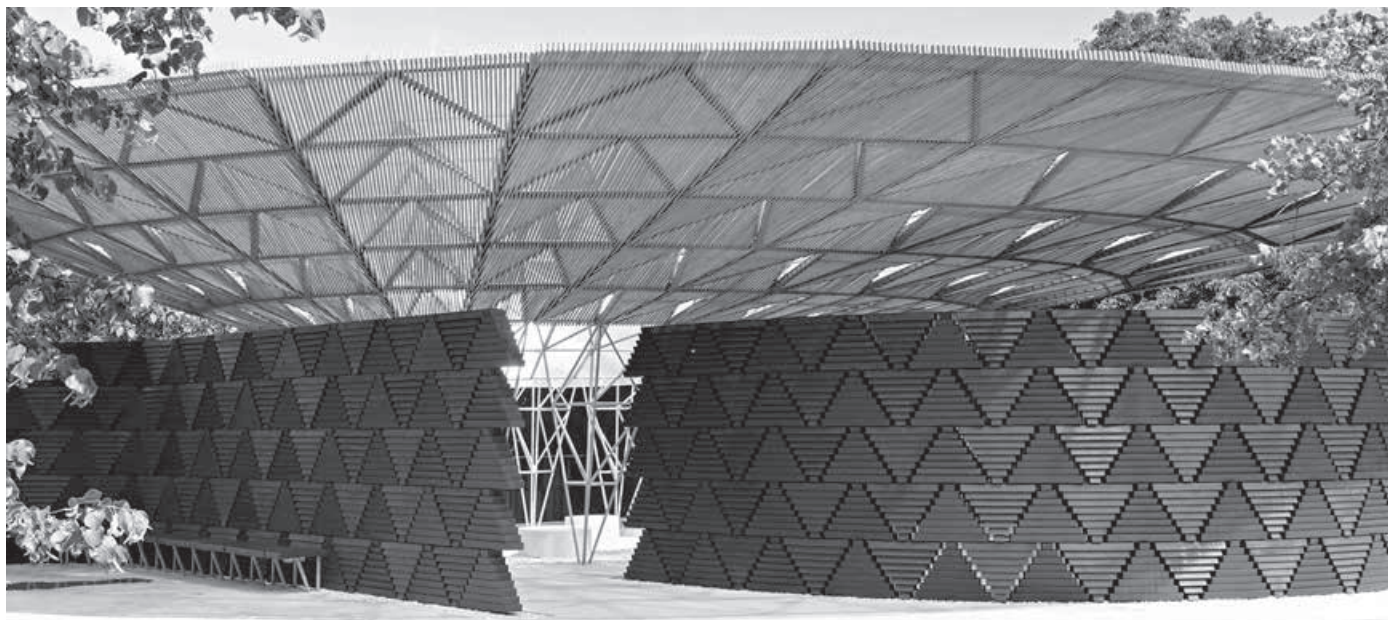
Sou Fujimoto – Serpentin paviljon (2013), foto: Džim Stivenson

izvođača i publike, i sastavni je dio performansa.

TEORIJA AFEKTA u arhitekturi unosi dodatnu dimenziju: prostor se ne posmatra samo kao fizički i vizuelni entitet, već kao pokretač emocionalnih i somatskih reakcija. Kao što ističe Brajan Masumi (Brian Massumi), afekt je sila koja nastaje u samom činu percepcije i pokreta, povezujući materijalno i čulno (Massumi, 2002). Sa druge strane, Sara Ahmed (Sara Ahmed) naglašava da afekti cirkulišu između tijela i prostora, stvarajući kolektivne emotivne atmosfere

(Ahmed, 2004). U tom smislu, afekt povezuje materijalno i emotivno, gradeći atmosferu koja može podstaći zajedništva, uzbuđenja, smirenosti ili introspekcije.

Interdisciplinarni okvir posmatranja i analiziranja prostora, kao što vidimo, omogućava dublje razumijevanje savremenih prostornih praksi, gdje je ključna ideja da prostor postaje značajan tek kroz upotrebu: bez događaja nema arhitektonskog iskustva, a bez iskustva nema potpunog značenja. Događaj o kojem govorimo nije nužno spektakularna ili rijetka pojava – on može biti i jednostavan gest, kao



Diabedo Francis Kere – Serpentin paviljon (2017), foto: Ajvan Ban

što je prelazak preko praga, stajanje, susret pogleda ili promjena svjetla tokom dana. U tom smislu, arhitektura se definiše kao proces stalnog nastajanja, u kojem su prostor i vrijeme, tijelo i afekt, nedjeljivi.

Polazeći od Čumijeve paradigme *prostora kao događaja* – presjeka prostora, događaja i pokreta – ovo istraživanje u taj okvir unosi afektivnu i performativnu dimenziju kroz šest epistemoloških linija: *prostor, tijelo, vrijeme, tekst, afekt i čin*, koje predstavljaju analitički instrument za jedinstven uvid u odabranu studiju slučaja.

2. SERPENTIN PAVILJONI KAO OKVIR ISTRAŽIVANJA

Program Serpentin paviljona pokrenut je 2000. godine u Londonu kao godišnja arhitektonska inicijativa koja svake godine poziva jednog međunarodno

priznatog arhitektu da, po prvi put u Velikoj Britaniji, projektuje i izgradi privremenu strukturu pored Serpentin galerije u Kensington parku (Serpentine Galleries, Kensington Gardens). Ključna specifičnost programa leži u njegovoj privremenosti – paviljon postoji samo nekoliko mjeseci – i u slobodi od trajne funkcije, što omogućava arhitektama da eksperimentišu sa formom, materijalom, atmosferom i načinima korišćenja prostora.

Upravo u tome leži njihova istraživačka vrijednost, jer ovi paviljoni djeluju kao arhitektonske laboratorije: oslobođeni uobičajenih programskih ograničenja, oni omogućavaju čisto ispitivanje prostornih ideja i odnosa između materijalnog i događajnog. Umjesto da služe konkretnoj, trajnoj funkciji, oni proizvode uslove za interakcije – formalne i neformalne susrete, tjelesna kretanja, čulna iskustva – i time postaju savršen teren za istraživanje koncepta „*prostora kao događaja*“.

S obzirom na to da svaki paviljon nosi autorski potpis i individualnu konceptualnu logiku, serija nudi izuzetno raznolik spektar prostornih strategija: od zatvorenih, introspektivnih enklava do otvorenih, permeabilnih struktura; od arhitekture koja imitira pejzaž do arhitekture koja postaje apstraktni prostor igre.

U ovom radu odabrana su četiri paviljona – Peter Cumtor (2011), Fransis Kere (2017), Sou Fudžimoto (2013) i Džunja Išigami (2019) – upravo zbog toga što svaki od njih Predstavlja različitu prostornu i događajnu strategiju. U narednom poglavlju biće objašnjeno zašto su ovi primjeri ključni za analizu i kako se uklapaju u epistemološke linije prostora, vremena, tijela, afekta, čina i teksta.

3. IZMEĐU ARHITEKTURE, SCENSKOG DIZAJNA I PERFORMATIVNE INSTALACIJE

Izbor četiri Serpentin paviljona nije slučajna i nije vođen estetskim parametrima: svaki od njih predstavlja različit pristup razumijevanju i oblikovanju *prostora kao događaja*.

3.1. PETER CUMTOR (PETER ZUMTHOR), 2011.

Fenomen bašte: Prostor kao introspektivno čulno iskustvo

Paviljon švajcarskog arhitekta Petera Cumtora inspirisan je manastirskim vrtovima i struktuiran kao hodočasnička putanja ka centralnoj „orti“ – intimnom vrtu skrivenom unutar tamnih zidova. Njegov *hortus conclusus* prostor ograđene bašte, u okvirima crne, neprozirne strukture, kao arhetipa introspektivnog prostora, je koncipiran ritmično, kao sekvenca pokreta i mirovanja: ulazaka, zaustavljanja, kretanja i stajanja, procesije u svrhu prilagođavanja čula. Izolovanjem posjetioca od okolnog pejzaža i zvukova, paviljon je stvorio ambijent namijenjen introspekciji i usporeivanju vremena. Događaj se ovdje dešava kroz čulnu

interakciju sa prirodom, svjetlom i tišinom, što ga čini fenomenološkim modelom prostora, koji doživljavamo kao arhitektonski poziv na prisutnost.

Prostor kod Cumtora nije puka fizička opna, već živi nosilac osjećanja i memorije, u kojem tijelo aktivira arhitekturu kroz kretanje, zaustavljanje i usmjeravanje pažnje. Afekt je gust i nematerijalan: mirisi biljaka, prigušena svjetlost, osjećaj neizvjesnosti i mekani zvukovi uvode posjetioca u stanje pojačane svjesnosti. Na kraju, čin u Cumtorovoj režiji nije dinamičan spektakl, već suptilno usmjerena pasivna prisutnost – kontemplacija kao aktivni proces. Paviljon time postaje medijator između unutrašnjeg stanja i spoljašnjeg okruženja, omogućavajući arhitektonsko iskustvo koje se ne mjeri količinom dešavanja, već dubinom doživljaja.

3.2. SOU FUDŽIMOTO (SOU FUJIMOTO), 2013.

Prostorni oblak: Prostor kao igra percepcije i scena svakodnevnog improvizacije

Sou Fudžimoto, japanski arhitekta prepoznatljiv po istraživanjima između prirodnog i vještačkog, projektuje svoj paviljon kao gotovo dematerijalizovan prostor – mrežastu strukturu od bijelih čeličnih šipki, nalik oblaku. Paviljon lebdi između forme i ne-forme, unutrašnjeg i spoljašnjeg, zatečenog i zamišljenog, istovremeno djelujući kao struktura, namještaj i pejzaž. Posjetioci su bili dozvoljeno da se penju, sjede ili kreću kroz njega, birajući sopstvene putanje. Događaj se gradio kroz kretanje i promjenu perspektive, čineći prostor otvorenim i nedefinisanim, performativnim u svom korišćenju.

Kao i kod Kerea, i ovdje su dominantne epistemološke linije: prostor i čin, ali u radikalno drugom konceptu i ishodu. Fudžimoto ne stvara objekat, nego okvir za događanje. Njegovo tijelo nije pasivno. Njegov prostor nije konačan. Samim tim, on ne diktira ponašanje, već ga suptilno režira – kao prostor potencijalnosti, interakcije i kontemplacije – nudeći



Džunja Išigami – Serpentin paviljon (2019), foto: Ajvan Ban

scenario mogućeg. On ne gradi funkcionalan prostor, barem ne u klasičnom smislu ove riječi, već poziva na igru, na testiranje prostora, i u tom činu igre kao principa, jasno je da njegova namjera nije arhitektura kao fiksna, završen prostor, nego kao prostor otvoren za ko-kreaciju. Prostor u kojem granica između scenskog i svakodnevnog postaje porozna. Paviljon koji je u isto vreme i kuća bez zidova i pozornica bez publike.

3.3. DIABEDO FRANSIS KERE (DIÉBÉDO FRANCIS KÉRÉ), 2017.

Drvo života: Prostor kao katalizator susreta i afektivne interakcije

Paviljon Fransisa Kerea, arhitekta porijeklom iz Burkine Faso, predstavlja radikalno drugačiji pristup. Inspirisan tradicionalnim drvetom-skloništem iz

njegovog rodnog Gandoa, Kere formira strukturu od drvenih greda koje zrače iz centralnog jezgra poput krošnje. Krov od transparentnog poliuretana pruža zaštitu od kiše, a otvorena struktura omogućava strujanje vazduha i prodor svjetlosti. Centralni otvor u krovu usmjerava vodu u rezervoar, koristeći je kao resurs za zalivanje okolnog zelenila – čineći paviljon ne samo mjestom boravka, već i simbolom ekološke svijesti. Taj prostor zajedništva, ukorijenjen u kolektivnoj svakodnevici, je polazište za arhitekturu koja ne proizilazi iz forme, već iz društvene prakse, potrebe, klime i rituala.

Kereov prostor nije intiman i introspektivan kao kod Cumtora, niti apstraktan kao kod Fudžimota, već eksplicitno usmjeren ka kolektivnom iskustvu. Tijelo postaje dio zajedničke scene – sjedenje u krugu, razgovor, smijeh, zajedničko dijeljenje prostora.

Afekt je topao, gostoprimljiv i inkluzivan, gradeći osjećaj pripadnosti. Čin je društveni: paviljon postoji kroz korišćenje, kroz susrete i razmjene, i tek tada u potpunosti ispunjava svoju funkciju. U tom smislu, Kereova arhitektura je medijator odnosa među ljudima, a tekstura materijala, boja i svjetla, zasnovana na kulturnom nasljeđu Burkine Faso, postaju pozadina za narativ zajednice.

**3.4. DŽUNJA IŠIGAMI
(JUN'YA ISHIGAMI), 2019.**

Lakoća težine: Prostor kao pejzaž i izazov tjelesnom iskustvu

Džunja Išigami, japanski arhitekta poznat po poetskim, gotovo efemernim strukturama, predstavio je svoj paviljon kao radikalnu reinterpetaciju skloništa. Paviljon čini tanki, široki krov od naslaganih kamenih ploča, oslonjen na gustu mrežu tankih čeličnih stubova. Ishod tog sukoba je paradoksalna sinteza monumentalnog krova koji djeluje bestežinski.

Ovaj primordijalni krov nad glavom doslovno preispituje samu ideju zaklona: šta znači skloniti se pod nečim što djeluje krhko, a zapravo je izuzetno teško? Prostor postaje polje suprotnosti – čvrstog i krhkog, trajnog i privremenog. Afekt je intenzivan i dvosmislen: izaziva osjećaj ranjivosti i fascinacije, podstičući emotivnu reakciju koja nadjačava svaku funkcionalnu logiku. Iako je tijelo ovdje manje dominantno u

odnosu na prostor i afekt, ono je neizostavno, kako svjedok i mjerilo nestabilnosti; njegova prisutnost ukazuje na krhkost u odnosu na okolinu, čineći tako prostorno iskustvo još intenzivnijim. Tijelo je ono što omogućava doživljaj te suprotnosti. Paviljon time postaje poetski čin – dekonstrukcija arhitektonskih kategorija skloništa, unutrašnjosti i sigurnosti.

**3.5. KOMPARATIVNA ANALIZA SERPENTIN
PAVILJONA KROZ EPISTEMOLOŠKE LINIJE**

Posmatrani kroz analitički okvir epistemoloških linija, ovi paviljoni obuhvataju širok spektar prostornih strategija – od zatvorenog introspektivnog čulnog iskustva, preko otvorenog prostora igre i kolektivne afektivne interakcije, do izazova tjelesnom iskustvu, od arhitekture kao pejzaža, preko arhitekture kao priče, do arhitekture kao oblaka ili pasivne prisutnosti. Ta raznolikost pokazuje kako se koncept „prostora kao događaja“ materijalizuje u praksi.

Gledajući tabelu, jasno je da se epistemološke linije ne javljaju ravnomjerno, nego se raspoređuju u zavisnosti od autorskog koncepta i odnosa prema javnom prostoru. Prostor kao osnovna linija dominira svuda, što potvrđuje da je arhitektura uvijek nosilac i medijator događaja, te da fizički i čulni ambijent predstavlja polazište svakog arhitektonskog iskustva. Međutim, način na koji se prostor aktivira i njegovo značenje u svakom od slučajeva varira upravo kroz prevazilaženje materijalnog i uvođenje čina i

Paviljon	Dominantno (nosi događaj)	Sekundarno (podupire događaj)	Tip događaja
Cumtor	Afekt + Prostor	Tijelo, Vrijeme, Čin, Tekst	Kontemplacija
Fudžimoto	Prostor + Čin	Tijelo, Vrijeme, Afekt, Tekst	Igra
Kere	Prostor + Čin	Afekt, Tijelo, Vrijeme, Tekst	Ritual zajedništva
Išigami	Afekt + Prostor	Tijelo, Vrijeme, Čin, Tekst	Istraživački čin

afekta kao dominantnih elemenata. Kod Fudžimota i Kerea ključnu ulogu ima čin – bilo kao igra, kreacija i eksperiment, bilo kao društveni ritual i zajedničko djelovanje. Kod Cumtora i Išigamija afekt je dominantan, naglašavajući arhitekturu kao medijatora unutrašnjih stanja, čulnosti i emotivnih reakcija korisnika, čime se unapređuje iskustvo duboke prisutnosti i preispitivanja odnosa prema okruženju. U svim primjerima tijelo je sekundarna, ali ključna linija, jer upravo tjelesnost aktivira prostor i afekt. Vrijeme, kao promjenjivi faktor doživljaja, javlja se u manjoj mjeri, dok je tekst kao narativni sloj najrjeđe prisutan, što odražava fokus na neposredno iskustvo i interakciju.

Ovaj raspored epistemoloških linija nam pokazuje da „prostor kao događaj“ nije samo fizička postavka, već da je prostor dinamičan i višeslojan fenomen u kojem se materijalno, socijalno i emotivno prepliću, pokazujući, kroz raznovrsna scenarija upotrebe, koliko prostor može biti fleksibilan – od intimnog i kontemplativnog, preko interaktivnog i kolektivnog, do poetskog i eksperimentalnog.

4. ZAKLJUČAK

Analiza četiri odabrana Serpentin paviljona pokazuje da „prostor kao događaj“ nije jednoobrazan model, već otvoren okvir u kojem arhitektura nastaje u interakciji sa tijelom, vremenom, afektom i kontekstom. U svakom primjeru događaj nastaje na drugačiji način: kod Cumtora kroz intimno, fenomenološko uranjanje u zatvorenu baštu; kod Kerea kroz afektivnu energiju kolektivnog okupljanja; kod Fudžimota kroz performativnu slobodu kretanja i igre; kod Išigamija kroz tjelesno istraživanje arhitektonskog pejzaža.

Različiti akcenti u pristupu ovih autora ilustruju bogatstvo mogućnosti kroz koje arhitektura postaje aktivni učesnik u kreiranju smislenih iskustava. Paviljoni potvrđuju da prostor dobija značenje tek

kroz upotrebu i iskustvo. Njihova privremenost i eksperimentalni karakter naglašavaju da arhitektura nije konačna fiksna forma, već proces – medijum koji stvara uslove za događaje i koji se, u svakoj upotrebi, ponovo i iznova definiše. U tom smislu, „prostor kao događaj“ postaje metod i perspektiva za projektovanje arhitekture koja je otvorena, fluidna i prilagodljiva, a koja svoje značenje pronalazi u životu koji se u njoj odigrava.

Posmatranje kroz epistemološke linije – prostor, vrijeme, tijelo, afekt, čin i tekst – omogućava dublje razumijevanje ovih procesa. On pokazuje da arhitektura nije samo spoj materijalnih elemenata, već i aktivna mreža odnosa u kojoj materijalno, subjektivno i kolektivno iskustvo djeluju zajedno. Ovaj pristup otvara nove horizonte u arhitektonskom dizajnu, pružajući mogućnost da prostor bude više od objekta – da postane dinamičan medijum društvenih, emocionalnih i performativnih odnosa, podstičući fluidnost, inkluzivnost i saradnju u oblikovanju prostora, istovremeno osnažujući korisnike da aktivno učestvuju u kreiranju svog okruženja.

REFERENCE

- 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

scena

Piše > Siniša I. Kovačević

Odlazak dive dubrovačkog teatra

Milka Podrug Kokotović

(1930–2025)

U 95. godini napustila nas je Milka Podrug Kokotović. Spadala je u velikane poreklom iz Dubrovnika, ali i one vezane za njegov teatar – Izeta Hajdarhodžića (1929–2006), Mariju Kon (1934–2018), Tonka Lonzu (1930–2018), Đela Jusića (1939–2019), Joška Juvančića (1936–2021), Miša Martinovića (1926–2021), Ivicu Kunčevića (1945–2022), Luka Paljetka (1943–2024), Feđu Šehovića (1930–2025).

Milka Podrug Kokotović rođena je u Dicmu, slikovitom naselju između Klisa i Sinja. Detinjstvo i mladost provela je u Splitu, gde su joj živeli roditelji. Tu je završila klasičnu gimnaziju, a potom je upisala glumačku školu u Zagrebu. Nakon prve godine i dobijene stipendije, otišla je u Sarajevo gde je nastavila školovanje. U ovom gradu je i diplomirala.

Nakon usputnog životnog i glumačkog boravka u Šibenskom kazalištu (sezona 1953–54), došla je u Dubrovnik gde je angažovana u gradskom teatru. Ostala mu je verna sve do penzije (2000). Veliki doprinos dramskoj umetnosti ostvarila je i nastupima

na Dubrovačkim ljetnjim igrama, na kojima je imala zapažene uloge.

Snimila je i niz filmova i televizijskih serija i drama, a često je nastupala na programima radija u Zagrebu i Dubrovniku. Glumila je u serijama *Nepokoreni grad*, *Dubrovačka trilogija*, *Naše malo misto*, kao i u filmovima *Okupacija u 26 slika*, *Nevjeste dolaze*, *Mećava*, *Klara Dombrovska*, *Mirisi, zlato i tamjan*. Osvojila je brojne nagrade od kojih se ističu – Sterijina za ulogu Jele u *Ekvinociju* (1973), *Vladimir Nazor* za ulogu Marije Terezije u predstavi *Najduži dan Marije Terezije* (1994) i nagradu Grada Dubrovnika za životno delo (1998).

Pored pomenutih, dobila je i priznanje „Slobodne Dalmacije“ za najbolje glumačko ostvarenje na 13. Marulićevim danima (2003), Gran pri „Orlando“ za životno delo (2019), orden za poseban doprinos hrvatskoj kulturi (2020), kao i Zlatni lovorov vjenac za doprinos umetnosti teatra, na festivalu MESS u Sarajevu (2022).



foto: Tonči Plazibat

KARIJERA U GRADU POD SRĀDEM

Za pozorišni angažman odabrala je Dubrovnik i od 1954. pa do samog kraja karijere ostala mu je verna. Ta neraskidiva veza trajala je više od šest decenija. Samo je nekoliko puta prihvatila uloge van domicilnog mesta (Teatar ITD u Zagrebu, HNK u Splitu, Kraljevsko pozorište Zetski dom na Cetinju).

„Teatar mi je dao posao, okvir, sigurnost, a ja sam početnički gradila i odlikaški služila. Strah me bilo svega... Iz uloge u ulogu i po šest uloga... Hvalili su me, a ja sam uvijek sumnjala. E sad se u 32. godini

dogodio preokret u mom razmišljanju kazališta kao takvog. Ja sam počela misliti teatar zahvaljujući velikom **Kosti Spaiću** i profesoru **Vladi Habuneku**. Lovrjenac je zapravo obuhvatao sve moje glavne uloge. To je *Hamlet*, *Otelo*, *Edvard II*, *Feničanke*, *Don Žuan*... Da ne nabrajam dalje“, govorila je u iintervjuu za „Dubrovački vjesnik“ u maju 2019.

Talentom, radom i upornošću ostvarila je više od 150 pozorišnih uloga, u širokom repertoarskom luku. Zapažene kreacije imala je u komadima dubrovačkih autora (Laura i Sadi u *Dundu Maraju* **Marina Držića**,

Slijepa Mare i Mara Beneša u *Dubrovačkoj trilogiji* i Gospođa Ane u *Maškaratama ispod kuplja* **Iva Vojnovića**).

Tu su i dela stranih i domaćih modernih klasika – Madam Pace u *Šest lica traži pisca* i Gospođa Frola u *Tako je (ako vam se čini)* **Luidija Pirandela**, Ranjevska u **Čehovljevom** *Višnjiku*, Osoba A u *Tri visoke žene* Edvarda Olbija, Hasanaginica u istoimenom komadu **Milana Ogrizovića**, Giga Barićeva u **Begovićevom** komadu *Bez trećega*, Klara u Krležinoj *Ledi*.

„Za nju su Dubrovnik i pozorište bili jedno. Grad joj je bio sudbina, a Dubrovačke ljetnje igre prostor u kojem je ostvarila neke od najupečatljivijih uloga u istoriji festivala. Njena znatiželja, predanost i ljudskost utkali su se u sve što je radila – i zbog nje se pamti jedno bolje, teatarsko vreme“, rekla je direktorka dramskog programa Igara, Senka Bulić.

Od 1964. godine stvarala je nezaboravne pozorišne trenutke pod dubrovačkim nebom. Njen neverovatan talenat obuhvatio je sve nijanse dramske umetnosti – od tragičnih do komičnih, od smešnih do dostojanstvenih, od nevinih do krivih likova. Ulogama je pristupala s jednakom strašću, bez razlike između „velikih“ i „malih“ rola, znajući da svaka može postati nezaboravna.

Od samih početaka, bila je snažno povezana s Dubrovačkim ljetnjim igrama, na kojima je od 1964. stvarala nezaboravne pozorišne trenutke utkavši svoje ime među najveće umetnike koji su obeležili festival. Njene interpretacije Jele u Vojnovićevom *Ekvinociju* kao i Marije u *Tužnoj Jeli* Mata Vodopića, ušle su u antologiju domaćeg glumišta, ostavljajući dubok trag u pamćenju festivalske publike i struke.

Nezaboravne su i druge uloge na Igrama u kojima je ostavila neizbrisiv trag, među kojima treba pomenuti Lauru i Sadi u *Dundu Maroju*, Kate Kapuralicu u istimenom komadu, Gospođu Ane u *Maškaratama ispod kuplja*, Kraljicu Anu (Bertolt Breht, *Život i smrt Edvarda II*), Liviju Ancilu i Klaru Anitu (Miroslav Krleža, *Aretej*) i Kler (Fridrih Direnmat, *Posjet stare dame*).

Pregnuća vrsne hrvatske i jugoslovenske glumice, propratila je i naša kritika. O njenim scenskim bravurama govore tekstovi Vladimira Stamenkovića („NIN“, april 1973), Feliksa Pašića („Borba“, novembar 1972, oktobar 1974), Nikole Batušića („Drama i pozornica“, Biblioteka Sterijinog pozorja, 1975), kao i Jovana Ćirilova („Politika“, jun 1973, mart 1981).

VEZA S NOVIM SADOM

U novosadskom SNP-u priređena su dela dubrovačkih autora, poput Marina Držića i Ive Vojnovića. Izuzmemo li predstave nastale u produkciji ove teatarske kuće, beležimo i gostovanja komada pomenutih pisaca i njihovo učešće na Pozorju. Među njima treba izdvojiti predstavu *Ekvinocijo*, koja je učestvovala u programu festivala 1973. i Milkinu ulogu Jele za koju je dobila Sterijinu nagradu.

Drugi „susret“ sa glumicom imali smo putem njenog portreta, koji je radio dubrovački slikar Milovan Stanić. Uz Zlatka Kauzlarića Atača, Ljubu Milunovića i vajara Nebojšu Mitrića, novije jugoslovensko glumište nije imalo revnosnijeg likovnog pratioca koji je strašću i umećem beležio glumačku ekspresiju.

Kompletna plejada reditelja, glumaca, pozorišnih poslenika prodefilovala je Stanićevim dubrovačkim ateljeom. To su Marko Fotez, Georgij Paro, Dušanka Sifnios, Fabijan Šovagović, Pero Kvirgić, Irena Kolesar, Ana Karić, Jelena i Steva Žigon, Milena Zupančić, Semka Sokolović.

Za katalog Stanićeve izložbe održane 1978. kao prateći program Sterijinih igara, tekstove su napisali Tomislav Šuljak i Georgij Paro. Zanimljivo da su pored izuzetnog portreta Milke Podrug Kokotović, u Galeriji Matice srpske predstavljeni portreti Ljubice Ravasi, Mire Banjac, Velimira Životića, Ivana Hajtla, Stevana Šalajića, Dobrile Šokice, Mirjane Gardinovački, Sonje Josić Stipić.

Piše > Aleksandar Milosavljević

Arhitekta u teatru

Robert Bob Vilson

(1941–2025)

Naslov teksta preuzet je od sarajevskog teatrologa Sanjina Jukića, autora knjige *Arhitektura u teatru Robert Vilson*, možda jedne od ponajboljih posvećenih pozorišnom angažmanu ovog reditelja čije će predstave – dramske i operne, ako je tu uopšte moguće napraviti razliku – nesumnjivo označiti prekretnicu u povesti modernog i savremenog svetskog teatra.

Od samih svojih početaka označen kao ekscentrični scenski umetnik iz Teksasa, Vilson je u svetski teatar ušao naizgled sa margine – iz Sjedinjenih Američkih Država, i to u burnim godinama globalnih revolucionarnih dešavanja – ponajpre onih na društveno-političkom planu (pobune studenata širom sveta, na Sorboni, američkim univerzitetima, u Čehoslovačkoj, pa i ovde – Crveni univerzitet Karl Marks u Beogradu), ali i onih u oblasti umetnosti. Za njega, konkretno, ova poslednja sfera biće presudna, premda nema sumnje da je globalna atmosfera raznovrsnih oblika pobune i za Vilsona bila odlučujuća. Jer tada su, struajući Planetom, vibracije pokretale različite oblike reakcija, a u slučaju Teksašanina one su se, izmičući tada aktuelnom društvenom i

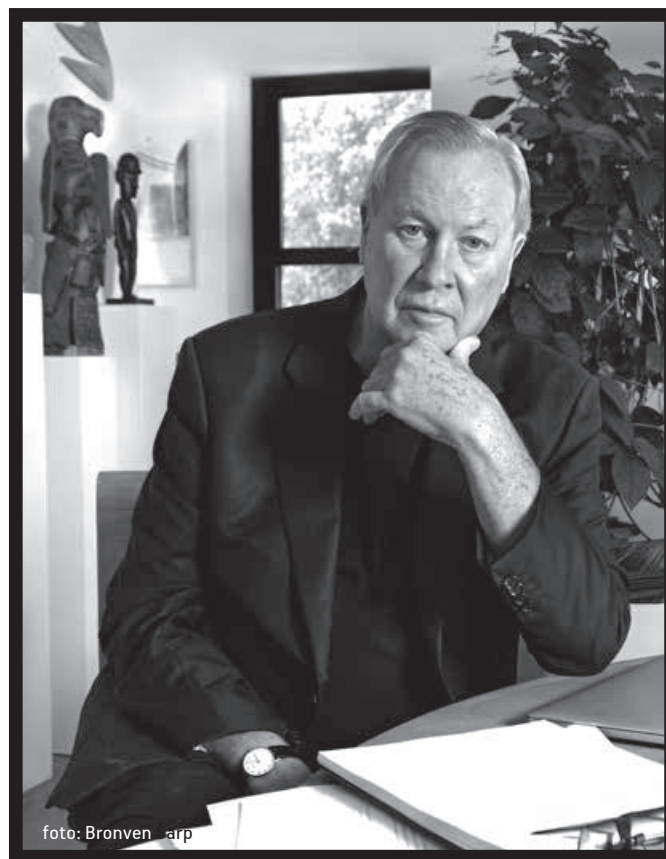


foto: Bronven - arp

političkom kontekstu, naslanjale na u ono doba još uvek otvorenom buntu nadrealista.

Otuda ne čudi što je 70-ih godina prošlog veka u čuvenom otvorenom pismu Bretonu, Luj Aragon imenovao mladog Roberta Vilsona kao realizatora snova kojima su se početkom istog stoleća zanosili

nadrealisti. Istinitost i stvarnosti su, naime, nedokučive ako im se ne pristupi sa stanovišta apsolutne slobode. Umetničke slobode! Takve snove je, naime, u predstavi *Pogled gluvog čoveka* ostvario Vilson. O ovoj predstavi je danas moguće samo čitati i gledati njene fragmente u nekoj od obnova, ali je Bitef, tačnije Jovan Ćirilov, promptno reagovao, pa je narednu Vilsonovu režiju, *Pismo za kraljicu Viktoriju*, pozvao na Bitef, tadašnju naprslinu na Gvozdenoj zavesi koja je ideološki, politički i administrativno delila Zapad od Istoka. Kroz ovu napuklinu strujala je komunikacija između različitih ideja, senzibiliteta i estetika, pa je iz ovog kolopleta „buknuo“ i Bob Vilson.

Mnogo godina docnije on će, pošto je već postao svetska teatarska zvezda i neizostavna jedinica u svakoj planetarnoj umetničkoj i pozorišnoj enciklopediji, izjaviti: „Veoma sam uzbuđen i radostan što je moja scenska iluzija [predstava 1914, prim. A.M] ponovo predstavljena u Beogradu, delikatnoj srpskoj publici, posebno jer je Bitef prvi podržao moj rad. Jovan Ćirilov, zbog čijeg odlaska iskreno žalim, došao je da vidi moju predstavu *Pogled gluvoga*, odnosno moje prvo predstavljanje u Evropi, davne 1971. godine i pozvao me da budem gost Beograda iste godine. Prihvatio sam poziv. (...) Bilo je to, zapravo, u vreme kada sam upoznao Marinu Abramović i Dušana Makavejeva...”

Ispostaviće se da je *Pismo za kraljicu Viktoriju* bila prva prava promocija Vilsona na svetskoj festivalskoj sceni i predstava u kojoj je, sticajem okolnosti, ali uspešno lik Viktorije tumačila službenica sa telefonske centrale Ateljea 212.

No, nije jedino pojavljivanje telefonistkinje Ateljea ukazivalo na avangardističku relativizaciju teatarske umetnosti karakterističnu za Vilsonov rediteljski prosede. Mnogo više, dublje, šire, slobodnije i kreativnije on je rediteljskim postupkom, na tragu nadrealista, ali i na crti Vagnerove revolucionarne reforme opere, započeo proces suštinskog preoblikovanja Pozorišta. Ponajpre je definitivno

realizovao snove svojih prethodnika, ne jedino nadrealista, ukidajući gracice između dramske, operске i plesne umetnosti (totalni teatar); zatim je na planu redefinisanja pozicije „donosioca odluka“ reditelja inaugurisao kao apsolutnog autora pozorišnog umetničkog dela, onoga koji iz svoje (tek naizgled sasvim slobodne, no vazda umetničkim razlozima determinisane) ideje stvara potpuno nove svetove. Njih je Vilson gradio od svoje mašte, iz vlastitog poimanja arhitekture, odnosno scenskog prostora, presudno od muzike (zvukova), zatim od literarnih pasaža (tretiranih, čak i kada nisu operska libreta) i na osnovu svesti o funkciji glumca kojeg je neretko tretirao kao kreigovski scenske elemente.

U pojedinim predstavama, poput njegove rediteljsko-scenografsko-kostimografsko-glumačke interpretacije Šekspirovog *Hamleta*, ovi rezultati su mogli da deluju kao izraz rediteljeve/glumačke ekstravagancije, ali bi dobijali novi, potpuni smisao u kontekstu Vilsonovih inscenacija u kojima se, s jedne strane, isključivo predstavljao kao reditelj, ali i, s druge, kao svojevrsni teatarski demijurg i apsolutni vladar Pozornice.

U naše krajeve, poglavito Beograd, Vilson nije dolazio samo kao učesnik Bitefa no i prijatelj, poštovalac Ćirilova i, kako je sam naglašavao, ovdašnje publike; uprkos enormnom globalnom uspehu i poziciji jednog od najtraženijih (i najplaćenijih) pozorišnih autora u svetu, on nije zaboravio, niti propuštao da naglasi značaj Bitefa za svoju karijeru.

Kod Boba Vilsona sve je bilo moguće, jer je bio tvorac autentične teatarske magije. Baš zato će ostati upamćen kao jedna od ključnih pozorišnih ličnosti koje su preoblikovale i redefinisale i teatarsku umetnost i ulogu aktera na sceni i odnos publike prema onome što se događa na sceni. Bio je poznat kao perfekcionista koji savršenom preciznošću komponuje svoje predstave i od njih pravi scenske spektakle. (Otuda i dan-danas neki od ovdašnjih poklonika njegovog rediteljskog

Robert Vilson i Filip Glas: scena iz predstave **Ajnštajn na plaži** (2012), foto: Lusi Janš

prosedea veruju da je Vilson režirao i pretrčavanje miša po dijagonali pozornice beogradskog Narodnog pozorišta usred izvođenja njegovog *Vojceka*.)

A kada je svetskim pozorištem minula revolucija koju je i najavio i sproveo, kada je vilsonovski rediteljski rukopis postao (pa i prestao) da bude prepoznatljiv u predstavama drugih reditelja, on je dosledno nastavio da se teatrom bavi na način koji ga je načinio zvezdom, a njegove predstave su i dalje bile hit gde god da ih je režirao. Hit su, takođe, bila i njegova performans-predavanja. Nekoliko ih je održao u Beogradu i bila su podjednako uzbudljiva kao i njegove predstave.

Svojevremeno je, mimo Bitefa, Jovan Ćirilov planirao da u Jugoslovenskom dramskom pozorištu Robert Vilson na svoj način postavi scensku priču o Nikoli Tesli. Nije se, međutim, dalo.

Robert Vilson je otišao poslednjeg dana jula leta Gospodnjeg 2025. Ako je životom i delom rušio mnoge teatarske konvencije, svojim odlaskom ipak je uvažio nepisano pravilo da pozorišnici ovaj svet napuštaju kada teatarska sezone nije u toku i kada izvođenje redovnog teatarskog repertoara neće biti ugroženo.



Piše > Aleksandar Milosavljević

O planeti Popović i Radomiru Putniku



Radomir Putnik

KOLAŽ O POPOVIĆU

Pozorišni muzej Vojvodine, Novi Sad, 2024.

Naravno da je predmet ovog teatrološko-kritičarsko-literarnog izdanja Pozorišnog muzeja Vojvodine Aleksandar Popović, i razume se da je autor knjige Radomir Putnik. Podrazumevanja su u navedena dva slučaja očekivana budući da novosadski Muzej, između ostalog, sistematično objavljuje naučne radove o opusu nekih od važnih ličnosti iz naše, ali i ne jedino naše, teatarske povesti. U takve radove spadaju dela Jasmine Vrbavac o mitu u delu Ljubomira Simovića, Save Anđelkovića o Sterijinoj dramaturgiji, Jelene Kovačević o pozorišnoj etici Grotovskog i Ričardsa, Miroslava Mikija Radonjića o dramskom opusu Vide Ognjenović i Sterije, Živka Popovića i Nebojše Romčevića takođe o Steriji, Milene Leskovac o Juriju Rakitinu, Petra Marjanovića o Dimitriju Đurkoviću, Spasoja Ž. Milovanovića o Vojislavu M. Jovanoviću, Aleksandre Jagodić o Jovanu Konjoviću, Zorana Maksimovića o Lazi Kostiću, Milana Mađareva o Jožefu Nađu...

S druge strane, sasvim je razumljivo i da je autor ovog kolaža upravo Radomir Putnik. Uz Mirjanu Miočinović, on je ovdašnji teatrolog koji je Popoviću do sada pristupio najbliže i najanalitičnije. No, istovremeno, ovaj autor je, ali sada kao pozorišni kritičar, uz Muharema Pervića, Slobodana Selenića, Vladimira Stamenkovića, Dalibora Foretića i Milosava Mirkovića, najbolje i najtačnije pisao o inscenacijama ovog dramatičara. Ima, međutim, još važnih aspekata koji Putnika čine više no kompetentnim za bavljenje Popovićevim spisateljskim opusom. Autor *Kolaža o Popoviću* je, recimo, kao dramaturg Dramske redakcije Drugog programa ili glavni i odgovorni urednik Umetničkog programa Televizije Beograd, od Popovića naručivao scenarije za televizijske serije i TV drame ili je, u svojstvu direktora Drame, njegove komade postavljao na repertoar beogradskog Narodnog pozorišta. Ne treba, takođe, smetnuti s uma ni činjenicu da je Putnik priredio sabrane drame ovog pisca.

Uredništvo Pozorišnog muzeja Vojvodine svakako je imalo u vidu sve navedeno kada je od Putnika, inače

jednog od laureata njihove nagrade „Lovorov venac“, naručilo knjigu koja je sastavni deo priznanja. U istom mah, svojom izdavačkom delatnošću Muzej posebnu pažnju posvećuje teatrološkim analizama Popovićevog dramskog dela, pa se *Kolaž* našao u kontekstu dosadašnjih izdanja ove institucije – *Scenskih bajki Aleksandra Popovića* Milivoja Mladenovića ili *Ludus i logotezis Aleksandra Popovića* Gordane Todorčić, pa se i na ovaj način postepeno, dakle privremeno, zaokružuje mozaik posvećen ovom velikanu naše drame i teatra.

Svi aspekti Putnikovog uvida u Popovićev dramsko-spisateljski rad prisutni su u knjizi – i odlično autorovo poznavanje života dramskog stvaraoca, u ovom slučaju od izuzetnog značaja za razumevanje konkretnog dramskog opusa, i uočavanje ključnih momenata ugrađenih u poetiku pisca, i poseban uvid u okolnosti koje determinišu Popovićev angažman u dramskom programu televizije, i kritičarski osvrt na scenska izvođenja pojedinih drama ovog spisatelja, a valja naglasiti da je, kao kritičar, Putnik registrovao neke od najbitnijih inscenacija Popovićevih drama.

Putnikovi zaključci biće obogaćeni rezultatima istraživanja i drugih teatrologa i kritičara, a njegov uvid neće biti teoretičarski „suv“ jer Putnik ne zaboravlja da knjigom svedoči i o svom prijatelju, te otuda neprestano insistira na čvrstim vezama koje Popovićev život i njegovu sudbinu neraskidivo povezuju s Popovićevim dramskim spisateljstvom i njegovim doživljajem teatra. Tako nastaje složeni portret Aleksandra Popovića.

Drugi deo knjige svedoči o Radomiru Putniku, a poglavlja koja slede nakon kolaža o Popoviću čitaocu predstavljaju autora studije. Kao svojevrsni uvod poslužiće tekst Zorana Maksimovića o ustanovljenju

i dodeljivanju nagrade „Lovorov venac“ i obrazloženje koje potkrepljuje dodelu ovog priznanja Putniku iz pera dr Zorana T. Jovanovića, a tu je, logično, i beseda kojom se Putnik zahvalio na priznanju.

Posebnu, literarnu dimenziju ova knjiga dobija blagodareći Putnikovim autobiografskim beleškama. U njima on predstavlja svoje korene i članove porodice, piše o svojoj supruzi, opisuje proces odrastanja, školovanja, životnog i profesionalnog sazrevanja, detaljno beleži najvažnije punktove u svojoj bogatoj karijeri, da bi duhovitim i samoironičnim zapisom o svojim bolestima zaključio ovaj deo knjige. Ipak, njena završna poglavlja čini teatrografija: bibliografija dramaturško-teatroloških spisa, popis objavljene Putnikove proze i poezije, spisak knjiga koje je priredio, kao i izvedenih drama i dramatizacija, podaci o TV seriji *Kraj dinastije Obrenović*, nabrojane su i adaptacija za pozorište i TV, radovi objavljeni u zbornicima i drugim publikacijama, spisak predgovora i pogovora koje je napisao, a pomenut je i Putnikov scenarističko-rediteljski angažman, kao i izbor iz literature objavljene o ovom autoru.

Kolaž o Popoviću nudi ozbiljno utemeljen teatrološki pogled na dramsko-scenaristički opus Aleksandra Popovića, kroz Putnikove kritike čitalac saznaje mnogo i o senzibilitetu teatarskog života u kojem su izvedene neke od najvažnijih inscenacija Popovićevih komada, ali može i da uživa u finim biografskim pasažima koje Radomir Putnik ispisuje rukom iskusnog pesnika, pisca i dramatičara.

Piše > Ljiljana Pešikan-Ljuštanović

Antidrame Igora Kalajdžije



Igor Kalajdžija

DRAME

Biblioteka Golub, Gradska biblioteka
Karlo Bijelicki, Sombor, 2024.

ANDREJ: Da ti čuješ kako valja, ja možda
ne bih ni govorio s tobom.

(Anton Pavlovič Čehov: *Tri sestre*)

Tumačenje drame apsurdna ili antidrame složen je poduhvat zato što je u njenom kontekstu teško naći analitičko uporište: nema sukoba koji oblikuje radnju, vreme i prostor su neodređeni i „atomizovani“, likovi su jedini preostali element od onih struktura koje čine aristotelovsku dramu, ali nisu ni individue ni tipovi i uglavnom su svedeni na marionete ili svojevrzne automate, apsurdne crnohumorne refleksije junaka aristotelovske drame. Ipak, čini mi se da je najteže to što se tumač suočava s antidramom kao sa svojevršnim roršarhovim testom, koji, hteo on to ili ne, može otkriti i njegove strahove, sumnje, tamne projekcije nesvesnog.

U kuli vavilonskoj antidrama Igora Kalajdžije, u kojoj pometnja u jezicima sprečava likove da istinski komuniciraju ili stupaju u motivisane dramske sukobe, tumač se kreće zamršenim lavirintskim putanjama bez Arijadninog klupka, ukoliko se ne prepusti vlastitim kolebljivim naslućivanjima, intuitivnim proziranjima, ako ne prihvati mogućnost ili, tačnije, izvesnost greške. Baš u tome jeste čar ovih drama. Za ovu priliku sam ih čitala četvrti put, a svaki put se moje razumevanje menjalo, ili su se to sami tekstovi gibali poput živog peska, uvlačeći me i zavodeći me naslućivanjem mogućih smislova.

Recimo, obe drame imaju naslove koji primarno asocijaju na prostor: prva otvoren – *Grunt* – druga zatvoren – *Soba*. Pritom, ono grunt, sudeći prema *Rečniku srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika*¹, možemo tumačiti kao germanizam koji označava plac, teren za zidanje, zemljišni posed, ali i podlogu, grundfarbu, kako su to zvali moleri u Bačkoj ili osnovnu boju čilima i tkanja. A Igorove drame se zasnivaju na suštinski

1) Knj. 3. Vraznuti – guščurina. [Priredila] Srpska akademija nauka i umetnosti. Beograd: Institut za srpskohrvatski jezik, 1965.

iskorenjenim likovima, onima koji grunta nemaju ili su ga nepovratno izgubili: na podlozi gradskog trga, preko ulice do teskobnog podruma i klozeta, sobe koja to nije, tržnih centara i molova, sve do zamračenja na kraju, oni svojim monolozima projektuju fragmentarne prostore sećanja, sna, halucinacija – svet kojeg više nema, ili je, možda, uvek bio iluzija ili simulakrum. U tome na mahove ima vršne lirske sugestivnosti, pojedini iskazi približavaju se prozaidama, poput Sunčicinog solilokvija u drugoj sceni Grunta:

u tom gradu nije bilo nikoga u tim crnim višespratnicama nije bilo nikoga gledala sam ih nekako... kao da sam se nalazila u helikopteru ili sam jednostavno koračala pored garaža i nijedno svjetlo u stanovima nijedan pokret nijedno dijete u krevetu sa svojim snovima očekivala sam da ću ugledati mog oca a samo je jedno dijete negdje u noći ponavljalo danak u krvi danak u krvi danak u krvi (str. 28)

Igor Kalajdžija je, i to je za mene u ovom moru slutnji jedino nesumnjivo, istinski talentovan pisac i, što je takođe dragoceno, neko ko poseduje zamašnu čitalačku kulturu i vodi složen citatni dijalog s prethodnicima. I to ne samo onima koji se vezuju za nastanak i razvoj antidrame. Ima u igri „gluvih telefona“ koja se uspostavlja između njegovih likova refleksa onog apsurdnog dijaloga koji vode Andrej i Ferapont u Čehovljevoj drami *Tri sestre*, otkrivajući, pre filozofije egzistencijalizma, tragičnu usamljenost modernog čoveka: „A ovde svakoga poznaješ i tebe svako poznaje, a opet si stran, stran... Stran i usamljen“, iz koje proističe nemogućnost i apsurdnost dijaloga. Komunicacija Kalajdžijinih junaka je samo tragikomični privid, bilo da su sami, poput Sunčice, čiji solilokvij unutar drame *Grunt* gradi svojevrsnu monodramu, ili Pjesnika u *Sobi*, bilo u tipičnim antidramskim parovima poput Zgurenog, Pacova (*Grunt*), Dječaka i Djevojčice, ili Osobe i Žene (*Soba*). Prividni dijalozi prerastaju u prividne poliloge, ali, paradoksalno, ne ukidaju

izolovanost jedinke već dodatno sugerišu odsustvo komunikacije, rasutost i obesmišljenost osećanja i otuđenost, apsurdnost egzistencije.

Drame Igora Kalajdžije grade se na mnogostrukosti iskaza likova i umnožavanju potencijalnih dramskih tokova. Dramski najefektniji, rekla bih, pripadaju tradicijskom toku drame apsurdna i oblikuju se kao duhovit dijalog sa Beketovim *Godoom* u *Gruntu* ili joneskovskim teatrom u *Sobi*. Kalajdžijin *Grunt* tako ironijski resemantizuje Godoov (ne)dolazak i stavlja njegove junake, Zgurenog, Pacova i Mrtvog, u apsurdne i tragične okvire sveta u koji je Godo, čini se, došao, ali ili nije od pomoći, budući da je privremeno odsutan, spava, ili ih gleda, bez suda, smisla i pomoći:

Zgureni: Primijetio sam da uglavnom leži zatvorenih očiju mada sam siguran da nas gleda. Samo se pravi da leži zatvorenih očiju, a u stvari nas gleda. Vidio sam kako nas gleda (str. 16).

[...]

Sad će ponovo da nas gleda. Praviće se da je sklopio oči, a u stvari će nas gledati. Ne znam samo zašto nas toliko posmatra. Čuti i posmatra (str. 17).

Tu je zatim nagoveštaj filozofsko-teološke rasprave o religiji ili, ipak, o njenom rasapu i poricanju. Ona kašičica iz koje je Sunčica „uzela [...] nešto“ može biti refleks pričešća, na šta asocira i krst ispod njene kože (v. str. 10), ali, istovremeno, i crnohumorna zamena pričešća drogom koja se, takođe, u kašičici priprema („on me je naučio da se pošteno drogiram i da se sasvim solidno jebem, a ja sam njemu pokazala kako se pravi duveč“ – str. 26).

U kaleidoskopu *Grunta* i *Sobe*, zavisno od toga kako gledamo, sluti se i drama u užem smislu o problematičnim vezama otuđenog modernog čoveka. Kako bi Lorka rekao: „živimo u ćelijama od kristala / u

tamnici vetra“. Na momente mi se činilo da u Igorovim dramama ima i iskustva rata i progona:

Zgureni: [...] Ukopan sam. Nekropolis. Groblja i vrane. Spavam u ruševinama. Oni me traže, svuda su svjetla rotacije. Dahću. Nemaju obrve. Traže me u ruševinama. Znaju da sam bosonog. Svuda su ruševine. Trčim od jedne do druge, zbog toga ne mogu da me pronađu. Mene i moje ikone. Liturgija. Sloboda. Utjeha. Tijelo Hristovo. Ne postoje prozori. Ti ljudi su ratnici, vidim ih, nemaju svoju otadžbinu. Pretrčavaju zajedno sa mnom. Gonjeni. Pomažu mi da se sakrijem. U svitanje (str. 50)

a možda je ovo samo pokušaj rekonstrukcije smisla iz krhotina jednog nepovratno razbijenog sveta. Potreba za svrhovitošću priče koja nas navodi da prepoznamo satirične izboje na račun društva koje „uređuje“ gradove istrebljujući zelenilo, na račun „predsjednika države zagledanog u budućnost“ (str. 12) ili na račun onih koji se drže svojih rituala u svetu koji se raspada, kao što se crnohumorno i tragikomično raspada mikrokosmos njegove *Sobe* („spao je prozor, a vrata svejedno nismo ni imali“ – str. 97), zajedno sa blistavim reklamnim simulakrumima tržišnih centara i molova i njihovih mušterija, koji praćeni sve glasnijim kricima tonu u zamračenje.

Složena i bogata duhovnost Igora Kalajdžije mogla bi ga u budućnosti voditi i ka romanu ili pripovednoj prozi, ali nadam se da će njegove drame sresti pozorišnike koji će znati da iz bogate magme Igorovih tekstova izvuku tokove što će s budućim gledaocima podeliti bitna dubinska značenja, ali, ne u manjoj meri, i one koji će se upustiti u neizvesnu i zato tako privlačnu avanturu čitanja.



Piše > Siniša I. Kovačević

0 najstarijem evropskom komunalnom teatru



**ZBIRKA HVARSKOG POVIJESNOG
KAZALIŠTA – Katalog**

Muzej hvarske baštine, Hvar, 2024.

U izadanju Muzeja hvarske baštine nedavno je objavljen katalog *Zbirke Hvarskog povijesnog kazališta*. Sadržaj publikacije, čiji su autori Katija Borak, Joško Bracanović i dr. Jasenka Gudelj, čini pet celina (*Uvod*, *Ekosustav Hvarskog povijesnog kazališta*, *Zbirka Hvarskog povijesnog kazališta*, *Katalog*, *Bibliografija*) od kojih su tri sastavljene od nekoliko potpoglavlja.

Hvarsko pozorište smatra se najstarijim komunalnim teatrom u Evropi, a trećim koje u zatvorenom prostoru deluje i danas. Smešteno je u prostoru koji se nalazi u istočnom delu sprata gradskog Arsenala. Gradnja i otvaranje pozorišta pripisuju se hvarskom knezu Pjetru Semitekolu, a natpis 1612. uklesan na nadvratniku ulaza smatra se godinom njegovog osnivanja.

Rana gradnja pozorišnog prostora na Hvaru ne iznenađuje, jer je grad na ovom jadranskom ostrvu i ranije bio poznat po scenskoj umetnosti. Termin „scenska“ podrazumeva niz različitih radnji – od srednjovekovnih crkvenih predstava, preko prve svetovne drame na nacionalnom jeziku (*Robinja* Hanibala Lucića), kao i dela Mikše Pelegrinovića, Martina Benetovića, Marina Gazarovića i drugih.

Odluka o gradnji Arsenala doneta je još 1292. Međutim, prvi objekat ove namene izgrađen je između 1317. i 1331. godine. Sadašnja zgrada podignuta je od 1530. do 1559, a gradili su je domaći majstori Nikola i Kuzma Staničić. Arsenal je teško stradao u napadu Turaka na Hvar 1571, a popravke i obnove su se odužile do 17. veka.

Vesti o delovanju pozorišta do početka 19. veka su retke. Sačuvan je vredan opis pokladnih svečanosti koji je 1712. zapisao Antun Matijašević Karamaneo. Iz njegovog teksta može se pretpostaviti i originalni izgled teatra, potvrđen nedavnim interdisciplinarnim istraživanjima. Pozorište je prestalo s radom 1796. Četiri godine kasnije grupa lokalnih entuzijasta osniva Kazališno društvo.

Po običaju tog vremena, članovi Društva pobrinuli su se za obnovu teatra, a u znak zahvalnosti ovim aktivnostima postali su vlasnici loža u gledalištu. Donet je i *Pravilnik Društva*, odobren od državnih vlasti 1803. godine. Pozorište podignuto u klasicističkom stilu, imalo je dva nivoa i 33 lože. Četiri lože dograđene su tokom 1849, a obnovom iz 1900. teatar dobija svoj današnji neobarokni izgled.

Kazališno društvo prestaje s radom 1921. kada upravu nad pozorištem preuzima hvarska opština. Time je u gradu nastavljen teatarski život, skromniji od onog u 19. veku. I tokom narednog stoleća pozorište je prošlo više obnova. Bilo je devastirano od strane italijanske vojske 1943, ali je iste godine zgradi vraćen prvobitni izgled.

Od 1982. brigu o muzeološkoj prezentaciji teatra vodi Centar za zaštitu kulturne baštine otoka Hvara, sada Muzej hvarske baštine. Ova ustanova vodila je brigu o pozorištu do 2011, kada grad Hvar započinje temeljnu obnovu objekta. *Zbirka Hvarskog povijesnog kazališta* plod je dugogodišnjeg rada kustosa Muzeja. Predmeti i dokumenti su popisani, a putem ovog kataloga postali su dostupni naučnoj i široj javnosti.

Temelj ovakve muzejske publikacije je dokumentacija koja je nastala naučnim i istraživačkim radom, višeslojnom interpretacijom specifične teme i muzejskog materijala, kao i organizovanjem akumuliranih informacija i znanja. Razlog objavljivanja kataloga Zbirke odgovor je na potrebu prikazivanja trenutnog dosega saznanjnih vrednosti o hvarskom teatru i muzejskoj građi vezanoj za njega.

On je nastao kao dodatak istraživačkom radu i odraz je stručnog rada u Muzeju, njegove naučne uloge, ali je isto tako zamišljen kao priručnik i dragoceno sredstvo svakog budućeg istraživačkog rada raznih stručnjaka i svih ostalih zainteresovanih korisnika.

Budući da je rezultat decenijskog interdisciplinarnog delovanja, katalog je „dugoročna“ muzejska publikacija objavljena sa željom da se održi intelektualni integritet bavljenja ovom temom.

Zbirka Hvarskog povijesnog kazališta obuhvata razdoblje od 17. do 21. veka. Za sada ima ukupno 605 muzejskih predmeta. Kolekcija je podeljena na osam celina, sabranih po vrsti predmeta. Čine je – dokumenti, planovi i nacrti, prepisi scenskih dela, knjige, libreta, plakati, prospekti, pozivnice, fotografije, predmeti i „umjetnine“.

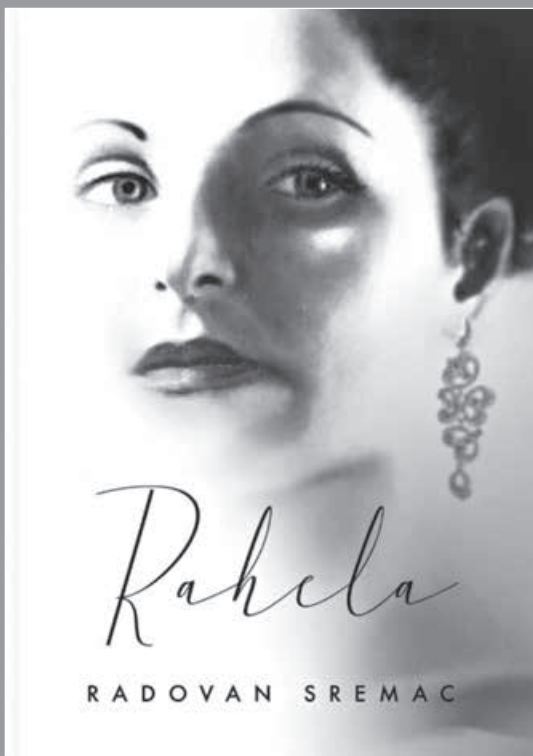
Kataloške jedinice često sadrže podatke o nabavkama, ali oni nisu uključeni u ovu publikaciju jer je većina predmeta premeštena iz postojećih arhivskih fondova Muzeja i muzejskih zbirki. Dodata je jedino napomena o tome da je eksponat premešten što ukazuje na njegovu provenijenciju, čime se uzima u obzir dosadašnje navođenje izvora u naučnim i stručnim člancima vezanim za hvarsko pozorište od početka njegovog istraživanja.

Vrlo vredan izvor informacija o ovom teatru je i propratna, sekundarna dokumentacija koju Muzej sakuplja, stvara i čuva. Radi se o dragocenom materijalu koji se odnosi na dokumente, planove i crteže, fotografije, dijapozitive, novinske članke, brošure, prospekte, vodiče, kataloge, knjige, stručne i naučne radove, projektne dokumentaciju, konzervatorsko-restauratorske elaborate i slično.

Kako je Muzej kao ustanova neraskidivo povezan sa zajednicom u kojoj deluje, ovaj *Katalog* je i komunikacijska tačka i poziv na saradnju svima koji poseduju građu vezanu za hvarski teatar. Njeno sabiranje jedna je od važnijih smernica budućeg razvoja Zbirke i širenja njenog informacijsko-komunikacijskog potencijala, ali i dokazivanje kontinuiteta delovanja pozorišta tokom njegovog viševjekovnog rada.

Piše > Ruža Perunović

Iz porodičnog albuma



Radovan Sremac

RAHELA

Zavičajni klub opštine Šid, 2025.

Istorija srpskog pozorišta postala je bogatija za još jednu monografiju posvećenu voljenoj glumici Raheli Ferari. Nakon publikacije objavljene 1990. godine, u izdanju Muzeja pozorišne umetnosti Srbije¹⁾, ove, 2025. godine, Zavičajni klub opštine Šid, pod pokroviteljstvom Jevrejske opštine Novi Sad izdao je knjigu *Rahela* koju potpisuje Radovan Sremac. Autor knjige, uvaženi arheolog i hroničar, čije je područje interesovanja najviše usmereno na period Drugog svetskog rata, posebnu pažnju posvećuje stradanju civila i sudbini jevrejskih porodica u Bačkoj Palanci. Stoga nije neobično da se istraživanje o porodici Frajnd, glumičinoj primarnoj porodici, našlo u fokusu Sremčevog proučavanja i postalo deo pažljivo prikupljane memoarske građe.

Povod za nastanak knjige, osim navedenog, leži i u tome da je do danas, prema tvrdnji autora, izneseno niz neproverenih i netačnih informacija o glumici, informacija koje su se nadalje širile i prepričavale kao dokumentovana istina. Zato su ovde izneti verodostojni podaci o njenom rođenju, odrastanju i preživljavanju za vreme Holokausta, baš onom periodu života za koji su se vezivale najrazličitije priče. U monografiji je akcenat stavljen upravo na ovo razdoblje glumičinog života jer se, o profesionalnom životu Rahele Ferari, kako zaključuje autor, uglavnom sve zna.

Publikacija započinje rodoslovom porodice Frojnd, porodičnim foto-albumom i fotografijama nadgrobničkih spomenika iz Bačke Palanke – građom kojom se utvrđuje da je porodica, uz povremene selidbe, u Bačkoj Palanci živela od 18. veka. Sremac preko matičnih knjiga dokumentuje podatke o precima glumice, kontekstualizuje njihovo poreklo i pripadnost široj jevrejskoj zajednici, kao i sudbini krojenoj po modelu jevrejskog arhetipa – selidbe, lutanja i stranstvovanja.

Autor nas kratko informiše o glumičinom odrastanju u Zemunu i Palanci, školovanju i glumačkim

1) Ova knjiga je nastala u okviru edicije posvećene laureatima nagrade „Dobričin prsten“.

počecima u Novom Sadu, usavršavanju u Budimpešti i prelasku u Beograd. Poznata je informacija da je zbog teških, i po život opasnih, društveno-istorijskih okolnosti, glumica menjala ime i tako sačuvala goli život, ali se i ti podaci često iznose nepotpuno. Rodila se kao Rosa Rahel Frojnd, potom je postala Marija Stojković, a u široj javnosti ostala upamćena kao Rahela Ferari. Kako je u uvodu najavljeno, u ovoj knjizi je najviše pažnje posvećeno ratnim godinama, neposrednim pretnjama i brojnim životnim iskušenjima koji su glumicu primorali da, kao Jevrejka, krije svoj identitet i često menja adrese. Kao i mnogi drugi pripadnici jevrejske zajednice, i Rahela je pokušala da pokrštaivanjem sačuva goli život. Katolički župnik je, uz novčanu nadoknadu, izdao lažnu krštenicu na ime njene majke Emilije Marije Lajner, na osnovu čega je i sama stekla falsifikovan dokument na ime Rozalija Frojnd, a potom je 1943. krštena u pravoslavnoj crkvi gde je dobila ime Marija i gde se, nedelju dana kasnije, udala za glumca Aleksandra Stojkovića. Za administraciju je do kraja života ostala Marija Stojković.

Osim Raheline lične priče, Sremac opisuje sudbinu cele porodice za vreme Holokausta u Novom Sadu – izbegavanje ozloglašene Racije, podleganje antijevrejskim zakonima, deportaciju 1944. u Aušvic, gde su, sa poslednjim preživelim Jevrejima iz Bačke, poslani na konačno uništenje. Glumica je u ratu ostala bez roditelja, braće, sestara, bratanaca, a jedina dva

preživela člana emigrirala su u novoosnovanu državu Izrael. Svi ovi događaji i gubici su na Rahelu Ferari ostavili neizbrisiv trag i formirali je kao ličnost spremnu da se priključi humanitarnom radu, pomogne drugima i ostane upamćena i po svom dobručinstvu.

Osim porodičnog rodoslova i društveno-istorijske kontekstualizacije, najveće bogatstvo monografije predstavlja memoarska građa koju je sakupljala i čuvala glumica lično, a koja do danas nije publikovana. Tako se u monografiji nalaze brojne porodične fotografije sa proslava i okupljanja, lični portreti (tek pokoji iz predstava), originalna pisma koja je tokom rata glumica dobijala od sestre u kojima je neposredno opisan sav užas ratne neizvesnosti i straha. Tu su i isecci iz novina, najave premijera, delovi intervjuja, pozorišni plakati, posvete ispisane na hartiji i poledini fotografija, pozorišne kritike, pojedine diplome i nagrade – najdraži tekstovi koje je glumica sačuvala u ličnoj hemeroteci. Ovaj intimni specifikum daje knjizi *Rahela* naročit pečat i specifičnost monografiji koja ostaje kao važan prilog kulturnoj istoriji, biografiji glumice i kulturi sećanja.

XII

NOVA DRAMA

scena

FILIP
GRUJIĆ

IVAN
ERGIĆ

ČASOPIS ZA POZORIŠNU UMETNOST

g

FILIP GRUJIĆ / IVAN ERGIĆ



FILIP GRUJIĆ (Novi Sad, 1995)

Diplomirao dramaturgiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu. Njegova drama *ne pre 4:30, niti posle 5:00* pobedila je na konkursu Sterijinog pozorja za savremeni dramski tekst i osvojila nagradu „Slobodan Selenić“. Drama *Tamo gde pevaju* ušla je u najuži izbor na konkursu Sterijinog pozorja i prezentovana u javnom čitanju u Šapcu. Tekst *Ovde je lepo – sečem drvo, jedem pasulj* premijerno je odigran u martu 2018. u Narodnom pozorištu Beograd. Drama *Kako ja ovo sinu da objasnim?* izvedena je u novosadskom Pozorištu mladih. Dramaturg i adaptator *Šeherezade* za scenu Kosmodrom (Dorćolsko narodno pozorište). Dobitnik stipendije FCS-a za razvoj scenarija *Rupa*. Scenarista kratkog igranog filma *Glad*. Film je učestvovao na brojnim međunarodnim festivalima (Tel Aviv, Solun, Herceg Novi, Izola, Sofija, Bukurešt...) i nagrađen za najbolji scenario na festivalu SEECS u Bukureštu, a osvojio je i nagradu publike u Mostaru. Dobitnik nagrade za dramsko stvaralaštvo „Borislav Mihajlović Mihiz“ za 2020. Autor romana *Bludni dani kuratog Džonija*, *Podstanar* (2020), koji je bio u užem izboru za NIN-ovu nagradu i nominovan za Evropsku nagradu za književnost. *I onda opet, iz početka* (2023) njegov je treći roman.



IVAN ERGIĆ (Šibenik, 1981)

Bivši fudbaler i reprezentativac Srbije. Fudbalsku karijeru završio je 2011. Njegova prva zbirka poezije *Bajronovski junak* objavljena je 2012, a potom objavljuje zbirke poezije *Priručnik za čekanje* i *Cveće živi na vodi*. Piše kolumne za *Politiku*, *Tages Anzeiger*, *Tageswoche*, zagrebački nedeljnik *Novosti*, portal *Lupiga* i povremeno za časopis *NIN*.

Ivan Ergić / Filip Grujić

JEZIK KOPAČKE

U DEVET SLIKA

LIKOVİ

DAVID POLOVINA

SLAVEN MATIJEVIĆ, suigrač

LJUBOMIR (LJUBO) POLOVINA, otac

MIRJANA (MIRA) POLOVINA, majka

ANĐELA VIDOVIĆ, djevojka

MILICA (MICA) IVANOVIĆ, sponzoruša

MARLEN ŠMIT, psihijatrica

STEFI MUT, novinarka

KRISTIAN KAJSER, trener

KLUPSKI LIJEČNIK

KIRURG

ASISTENT KIRURGA

DJEČAK

PRVI DIO

(1) Na psihijatrijskoj klinici.

Na psihijatrijskoj klinici. Ulazimo u scenu tijekom razgovora između Marlen Šmit, psihijatrice i Davida Polovine, nogometaša.

MARLEN ŠMIT: I, kako je počelo?

DAVID POLOVINA: Što, kako je počelo?

MARLEN ŠMIT: Tvoja priča. Kako je počela?

DAVID POLOVINA: Rodio sam se kao beba. Nakon toga više nisam bio beba.

MARLEN ŠMIT: Dobro. Ajmo pokušati drugačije. Znam da između nas postoji jezička barijera, ali ona ponekad nije loša. Zato što u nedostatku riječi ponekad dođemo do suštine. Što je prvo što si učinio kad si prešao – odakle ono?

DAVID POLOVINA: Iz Lokomotive. Iz Zagreba.

MARLEN ŠMIT: Kad si prešao iz Lokomotive u Wolfsburg. Što je prvo što si učinio?

DAVID POLOVINA: Kakvo je to pitanje? Hoćeš da ti prepričam svaki korak u zadnje dvije godine?

MARLEN ŠMIT: Ne. Naravno da ne. Ali želim da mi pričaš. I želim te slušati.

(2) Liječnički pregled prvi put.

Dvije godine prije.

Klupski liječnik ulazi u prostoriju, dovodi bicikl za vježbanje, priključuje na Davida one stvarčice za EKG i opterećenje srca pod naporom.

DAVID POLOVINA: Ništa. Išao sam na liječnički pregled. Da vide jesam li zdrav i to. Zašto ne bih bio. Rekao

mi je tata, mlad si. Naravno da si zdrav. To sam i ja rekao liječniku.

KLUPSKI LIJEČNIK: Dakle, David Polovina dobrodošli, ležite, opustite se, tako... Ovo je prilično nepotpun karton. A i netočan, izgleda. U određenim dijelovima. Ali dobro, to je uvijek tako s igračima koji dolaze... Iz nekih slabijih liga. Jeste li imali neku operaciju?

DAVID POLOVINA: Nisam. Vadili su mi krajnike samo. Kad sam bio mali.

KLUPSKI LIJEČNIK: Kronične ozljede?

David šuti.

KLUPSKI LIJEČNIK: Prepona, jel' da.

DAVID POLOVINA: Ništa posebno.

KLUPSKI LIJEČNIK: Ništa posebno, sad. A poslije?

DAVID POLOVINA: Pa dobro, ako bude mislit ću.

KLUPSKI LIJEČNIK: Davide, pazite. Mladi ste, zdravi ste. Ali tijelo je vaše oruđe, koje morate servisirati. Kao auto. Jel' vozite?

DAVID POLOVINA: Vozim.

KLUPSKI LIJEČNIK: I, brinete li o svom autu?

DAVID POLOVINA: Tata misli da ne brinem dovoljno. A ja mislim da on brine previše. Uvijek kaže, kakav ti je auto takav ti je život.

KLUPSKI LIJEČNIK: (nasmije se) Pa kakav vam je auto onda?

DAVID POLOVINA: Ne znam. Dovoljan.

KLUPSKI LIJEČNIK: Što se mene tiče, prošli ste liječnički. Ali pazite na kilažu. Još kilogram više i bit ćete na gornjoj granici, a to onda utječe na zglobove. Ne budite nemarni. (namigne mu, kao da ga razumije) Malo ipak morate, to razumijem. Nije zdravo ni uvijek sve raditi po pravilima, čovjek se mora opustiti, a pogotovo vi. Ali čuvajte svoje tijelo. Bundesliga nije isto što i ona vaša iz koje ste došli – kako se ono zove?

DAVID POLOVINA: SuperSport HNL.

KLUPSKI LIJEČNIK: To su dva različita svijeta. Uostalom, vidjet ćete već na prvom treningu.

(3) Prvi trening.

I zaista, prvi trening je došao, a na prvom treningu red je da trener, u ovom slučaju KRISTIAN KAJZER, održi govor. Iza njega se nalazi flip-čart s popisom svih igrača, vide se neki brojevi, tu je video projektor, igrači su podijeljeni u grupe za trčanje.

KRISTIAN KAJZER, trener: Vidim da ste svi lijepo pocrnili. Dolće vita na nekim lijepim destinacijama, a? Neki od vas su se udebljali, što je Maestro, bilo je burgera i krumpirića? Kakav ti je to šlauf oko trbuha. Učiš plivati? Vaga je spremna — Očigledno, niste se svi držali trening programa za vrijeme odmora. Ali dobro... Bar će se napunit klupska blagajna. Pa ćemo vas moći zamijeniti nekim ozbiljnijim igračima, kako vam to zvuči?

MARLEN ŠMIT: Što znači to, napunit će se timska blagajna?

DAVID POLOVINA: Daju ti kilogram fore i poslije ti svaki kilogram viška naplaćuju po tisuću eura, a vaganje je svako jutro.

MARLEN ŠMIT: A godišnji odmor? Imate li vi uopće pravo na godišnji?

DAVID POLOVINA: Ma kakvi, nama i tijekom odmora daju program treninga. To su takozvane pripreme prije priprema. Ono što unesem tijekom pauze moram izbaciti na kraju.

MARLEN ŠMIT: Voliš li jesti?

DAVID POLOVINA: (iznervirano) Jel ti voliš jesti?

MARLEN ŠMIT: Volim, ali meni nitko ne naplaćuje kilograme.

DAVID POLOVINA: Vidim.

MARLEN ŠMIT: Molim?

MARLEN ŠMIT: Želiš li mi nešto reći?

DAVID POLOVINA: Ne.

MARLEN ŠMIT: Slobodno mi reci. Ne znam ja što se to na meni vidi, ali znam da je tebi bitno da se tebi ne vidi. Tebi posao ovisi o tome. Ali muči li te to? To često zna biti vrlo opterećujuće. Pogotovo kad si mlad.

DAVID POLOVINA: Ne znam, meni to ne smeta kad sam dovoljno motiviran za igru.

Trener nastavlja govor.

KRISTIAN KAJZER: Jeste li i ove sezone tu da se zajebavate s navijačima koji su platili tisuću eura za sezonske ulaznice? Mislite da su oni bogati kao vi? Da mogu ljetovati kao vi? Ne!

A vi se zajebavate s njima! Dres košta 89.99 eura. Pa kupi ga djetetu. Pa ga kupi supruzi. Pa kupi ga ljubavnicu, je li Slavene? A gdje je piće? A gdje je parking? A gdje je gorivo? I sve to, da biste se vi cijelu sezonu zajebavali! Možda vam je smiješno što me neki mediji zovu Željezni Kaiser, ali nije vama Damoklov mač nad glavom ako izgubite – vi naravno ne znate što je Damoklov mač – ali nećete vi letjeti iz kluba nakon tri poraza.

Zvižduk.

Ove sezone, sve su oči uprte u nas. Navijači, uprava, mediji, javnost. Moramo biti ponosni, vi morate pokazati da zaslužujete ovaj dres i ovaj grb. Stariji moraju biti uzor mlađima i novima. Evo, tu je došao mali iz Hrvatske, David. Treba li nas vidjeti kao gubitnike? Izađi Davide, da te vide.... Morate imati pobjednički mentalitet, biti ratnici, gristi i lomiti, ako treba, imati – kako se to kaže – KILLER INSTINCT! Tko bude igrao kao pičkica, poslat ću ga u naš ženski tim. Makar i to je predobro za vas. Naše cure se bore za titulu s Bayernom! A vi? Poslat ću vas da im lopte skupljate. Kod nas nema

odmora, utakmica uvijek traje! Davide, zašto još stojiš, vrati se!

Tišina. David sjedne. Opet promjena tona. Tiše, ali autoritativnije. Gleda direktno u igrače.

KRISTIAN KAJZER: Imate najljepši posao na svijetu! To si uvijek ponavljajte. Kakav bi vam bio život da niste nogometaši? Što bi radili?

Marlen Šmit se okreće prema Davidu.

MARLEN ŠMIT: Davide, što bi ti radio da nisi nogometaš? Što te još zanima u životu? Imaš neki hobi, nešto čime popunjavaš slobodno vrijeme?

David ne odgovara ništa. Razmišlja.

DAVID POLOVINA: Ne znam, možda bih preuzeo tatin posao... on je građevinar, ali... Nisam tako spretan s rukama. Ne znam. Imam tog prijatelja, Mikija, bili smo zajedno u kadetima, bio je bolji od svih. Sad se kladi na sve moguće, piše dojave, traži me ponekad da mu javim namještene utakmice, pa mi ne vjeruje da ne znam. Ima 150 kila i radi kao izbacivač u noćnom klubu. Rekao mi je da je razmišljao da se ubije. Baš nedavno.

Marlen Šmit ga gleda.

(4) Dobrodošao u Wolfsburg

SLAVEN MATIJEVIĆ: Mali, dođi vamo. Dobrodošao.

Slušaj i pamti. Moraš bit na parkingu sat vremena prije treninga. Ni munitu kasnije. Minuta kašnjenje je 1500 eura. Znači, nemoj kasnit. Portir javlja treneru ko je kasnio. Sprijatelji se s portirom i ako ipak kasniš nosi sa sobom bar sto eura za njega.

Jesi vidio sat? Sponzorski. Znaš da sam ja igrao za City? Vidiš mi na kiti.

E sad, glavna star. Auto. Najbolje da u početku voziš neki klupski auto. Ovdje svi voze VW. Oni su ne samo sponzor, nego i vlasnik kluba. Tvrde za

sebe da su radnički klub, al pusti te priče. A onda kada zabiješ 16 komada u jednoj sezoni i imaš 9 asistencija onda možeš vozit Mercedes G klase, turbo. Boli mene kurac, ja sam glavni igrač i vozim šta hoću. Zovu ti mene stalno ovi iz marketinga da moram VW. Šta moram? Neću. I pazi priču. VW padne na nekom testu, neki ispušni plinovi, nešto su lažirali, milijarde su bile u pitanju, a ja ispo vizionar. Pa di ćeš balkancu govorit šta da vozi? Ko ih jebe. Ali ti nemoj nikad, zapamti, nikad vozit skuplji auto od trenera. S tim nema zajebancije. To možeš jedino ako si ja ili ako jebeš predsjednicu kluba. Jel jebeš predsjednicu kluba? Ne jebeš jer ju jebe Oliver. Glavna faca. Sportski direktor. Jesi ti njega upoznao, jesi potpisao ugovor?

(5) Razgovor s ocem o ugovoru.

Iz klupskih prostorija izlazi Davidov otac, a ne Oliver.

LJUBO POLOVINA: Ostvareno! Ugovor smo riješili. Sad sam bio u kancelariji oko ugovora. Kaže on meni, Herr Polovina. Pazi, do jučer Ljubo, a sad Herr Polovina. Kažem ja njemu, Herr Oliver, zašto smo tako formalni? Zamisli molim te, kako su nepovjerljivi ovi Nijemci. Da imam li ja prevoditelja? I ja da ga platim. 150 eura. Zamisli ti na što sve oni troše novac. Čista dekadencija.

DAVID POLOVINA: Tata, pa ti ne znaš njemački.

LJUBO POLOVINA: Pogledam ti ja njega ispod oka i kažem enšuldigung herr Oliver i okrenem na posljednju stranicu. Pokazao sam mu prstom na plaću i bonuse. Tu je sve što treba pisati. Stavio sam prst na broj i rekao mu: Herr Oliver, cifre su iste na svim jezicima! Pare pričaju, usta govna jedu. Čuj, prevodioc.

DAVID POLOVINA: Dobro, ali ja nisam pročitao ugovor.

LJUBO POLOVINA: Pa normalno da nisi. Još da se time zamaraš, da ti glava bude u oblacima. Tvoje je da igraš. Ostalo ja sređujem.

*

MARLEN ŠMIT: Davide, što ti misliš o tome da tvoj otac radi ovako važne stvari bez tebe?

DAVID POLOVINA: (pomalo uvrijeđeno) Ja imam povjerenje u svog oca, a stariji je i od tebe. Zar vas u Njemačkoj nisu učili da vjerujete starijima?

MARLEN ŠMIT: Jedno je povjerenje, a drugo je prepustiti kontrolu i odgovornost nekom drugom. Postoji razlika. Tvoj otac je i tvoj menadžer?

DAVID POLOVINA: Da. Rekao je...

LJUBO POLOVINA: Bolje da se držimo zajedno, ko familija. Uostalom šta ćemo drugima pare davat?

DAVID POLOVINA: Nije to baš tako kompliciran posao. Potpišeš i to je sve.

(6) Slaven.

LJUBO POLOVINA: Je li to Slaven Matijević? Jel to strijelac najljepšeg pogotka Bundeslige prošle sezone?

Smije se.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Je, gospodine.

LJUBO POLOVINA: Sjećam te se kad si bio klinac, pa te City doveo iz Dinama. Al' je nasrnula na tebe ona mala odmah, kako se zove, Ema, Ena... Srećom, pa si pobjegao od nje. Čitao sam svašta, morate se dobro paziti žena. One nanjuše novac, ne na kilometar, na hektar! A ovaj moj mali ima istu curu od osnovne škole.

DAVID POLOVINA: Dobro, tata.

LJUBO POLOVINA: Ali nisi se baš naigrao tamo, a? Odmah te poslalo ovdje u Njemačku. Neka. Bolje

ovdje, među svojim. A i tamo je loše vrijeme, nezgodno... U Mančesteru, mislim. Uvijek pada kiša.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Pada, pada. Bolje je ovdje.

LJUBO POLOVINA: Da mi čuvaš ovog mog malog. Jesi čuo?

DAVID POLOVINA: Ajde, tata.

LJUBO POLOVINA: Nemoj, ajde tata. I ošišaj tu kosu. Evo, Slaven ti može pomoć. On ima dobre škarice.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Ne brinite. Napraviti ćemo čovjeka od njega.

LJUBO POLOVINA: Bitno je da se uvijek držimo zajedno. Zapamtite to. Uvijek čuvamo naše. Mali, dolaziš kući poslije treninga? Trebam li ti spremiti nešto za jesti? Nemoj poslije da mi Mirjana kuka kako si smršavio...

DAVID POLOVINA: Imamo trening sad. Pričati ćemo poslije.

Ljubo odlazi.

SLAVEN MATIJEVIĆ: To ti je stari? Čovjek je kralj.

DAVID POLOVINA: Naporan je ko kurac, jedva sam čekao da ode.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Da nisi to više nikad rekao. Meni je stari umro. Spucalo me je tek za tri godine. Prvo me počeo boljeti želudac, zatim leđa, a kad sam sve ispregledao, rekli su mi, nakupio ti se stres s kojim se nisi suočio. Tako da pusti, nemoj da ti je naporan. Jednom ga neće bit pa će ti bit žao. To ti je ćaća.

David šuti.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Jebote, izgleda da sam postao sentimentaln. Kakva glupost. E sad. Što se tiče bambusanja. Za to uvijek imaš ovu sportsku novinarku STEFI MUT. Neš ju fulat. Mala, sitna. Natakneš ju na kurac i okrećeš kao helikopter. Pohabana, ali za staviti pod jaja, odlična. Nju možeš

jebat kad god hoćeš. Izvrni joj pičku kao jezik od kopačke.

(7) Jezik od kopačke.

MARLEN ŠMIT: (Davidu) Čekaj, što znači to kao jezik od kopačke?

DAVID POLOVINA: To je izraz za... Jebanje. U svlačionici.

MARLEN ŠMIT: Aha. Kao jezik od kopačke. Zanimljivo.

DAVID POLOVINA: Jel ti uopće znaš kako izgleda jezik od kopačke?

MARLEN ŠMIT: Pa, ne.

DAVID POLOVINA: Pa zato i ne razumiješ. Uzalud ti ta diploma na zidu. Kako uopće možeš razgovarati sa mnom ako me ne razumiješ? Što, ubaciš sve u istu... Ladicu? Isti princip i to? Misliš da ja pristupam svakoj utakmici na isti način? Ili da svakog driblam na isti način, kao što ti mene driblaš? O čemu mi uopće možemo razgovarati?

Tišina.

MARLEN ŠMIT: Imate još nekih tako... pikantnih izraza?

DAVID POLOVINA: Pa imamo, da. Oćeš čut?

MARLEN ŠMIT: Da.

DAVID POLOVINA: Fukat, umočit, opalit, prasn timer, ševit, štemat, štepat, bušit, penalit, prangijat, pečatit, rasturit, nabijati, nabadati, napunit, zveknut, taslačiti, kajmačiti...

MARLEN ŠMIT: A koliko riječi imate za ljubav?

DAVID POLOVINA: Pa koliko treba? Ljubav je jedna.

MARLEN ŠMIT: Toliko riječi za... Seks. A jednu riječ za ljubav. Što to govori, Davide?

(8) Teretana.

Tišina.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Je li ti naporno?

DAVID POLOVINA: Je...

SLAVEN MATIJEVIĆ: Dragi, nije ovo Lokomotiva. Trebaš se nametnut. Neće te nitko čekat. Nema vremena u nogometu. Počni raditi na definiciji da pokažeš mišiće kad mijenjamo dresove. Ja sam počeo mijenjati i šorceve. Pa ne radim džabe kvadriceps. Vidi ovo.

Slaven Matijević se skida potpuno, ali nekako polako. Kao da mu paše biti gol.

SLAVEN MATIJEVIĆ: U svlačionici ima jedno pravilo: nikad ne zajebavamo one sa malom kitom, samo one s velikom. To je muška stvar koja je zapisana na zidu još iz prošlog stoljeća. Vidi.

A na zidu piše – „Nikad ne zajebavamo one s malom kitom. Samo one s velikim“.

MARLEN ŠMIT: Imam osjećaj da se u nogometu sve mjeri i čini mi se da je samo bitno čiji je veći.

DAVID POLOVINA: To je muška stvar...

(9) Bi li ti radije jebao kozu ili muškarca?

SLAVEN MATIJEVIĆ: Odakle su tvoji?

DAVID POLOVINA: Iz Dervente.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Derventa... Bi li ti radije jebo kozu ili muškarca?

DAVID POLOVINA: Ozbiljno? Da moram birati...

Tišina.

BEHRMAN: Ja bi kozu.

VINTER: Ja bi muškarca.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Ja bi se ubio. da moram birat između koze i muškarca, ja bi se ubio, majke mi. Muškarca ne bi mogo, nikako. A ako bi mi uspjelo nategnut kozu, to bi me dotuklo. Mislim.. Sigurno manje nego da jebem muškarca, valjda...

Slaven Matijević razvlači spolni organ pred Davidom. Igra se.

SLAVEN MATIJEVIĆ: A reci, jel ti nosiš gaće kad igraš?

DAVID POLOVINA: Ne nosim.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Blago tebi. Ja ne mogu bez gaća, previše mi mlatara. Dragi, ne zovu mene Prangija samo zbog jakog šuta.

David šuti.

DAVID POLOVINA: Daj mi reci, kakav je taj Kaiser? Koji je to stil igre?

SLAVEN MATIJEVIĆ: Vidi... Kaiser je stara škola. Znači, jednostavna igra. Pragmatiče fudbal. Primopredaja i trčanje. Zaboravi dribljanje.

DAVID POLOVINA: Da je Mesi to slušao nikada ne bi postao Mesi.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Mesi brate, pa to si ti. Izvini, nisam te prepoznao. Malo si se udebljao.

Taj je njemački šupak meni skinuo kapetansku traku čim je došao. Kaže, zbog discipline, a ja znam da je to zato što sam Balkanac. Ma ko ga jebe, ionako sad svi nose te LBTG zastave oko ruke. Pa nisam peder. Zapamti samo ovo. Rad, rad, rad. Trčanje, trčanje, trčanje. I šta god bilo, nemoj nikad reć da si umoran jer te tad još više nagazi. Znaš li što znači „Arbeit macht frei“?

DAVID POLOVINA: Ne znam njemački.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Pa jesi učio povijest? Čuo si za Aušvic, jebemu mater? To ti tamo piše. Znači – rad će pobijediti.

*

MARLEN ŠMIT: Ne znači to, ali dobro. Jesi li čuo za riječ „ehrfurcht“? To znači strahopoštovanje. U sebi ima riječi strah i poštovanje.

DAVID POLOVINA: Znam što znači. Učio sam jezik. Nisam budala kao što misliš.

MARLEN ŠMIT: Jel ti prema treneru osjećaš poštovanje samo ako osjećaš strah?

Tišina.

(10) Pjesma.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Koju si pjesmu spremio?

DAVID POLOVINA: Kakvu pjesmu?

SLAVEN MATIJEVIĆ: Novajlija uvijek pjeva pjesmu za prvom zajedničkom večerom. Šta se čudiš? To je tradicija. Budi sretan šta nisi prošao ko Bekam. On je devedesetih, kad je debitirao za Junajted, morao izdrkati u svlačionici pred svima na poster Kaljtona Blekmorea. Pjevaj neku našu. To oni vole čut. Pjevaj Mitra Mirića.

I tako, David nesigurno pjeva, a Slaven mu suflira.

DAVID POLOVINA:

Zakuni se, moja zvezdo sreće
Da nas nitko rastaviti neće
Zakuni se, moja zvezdo sreće
Da nas nitko rastaviti neće, rastaviti neće
Ne može nam niko ništa, jači smo od sudbine
Mogu samo da nas mrze oni što nas ne vole
Ne može nam niko ništa, jači smo od sudbine
Mogu samo da nas mrze oni što nas ne vole
Tišina.

MARLEN ŠMIT: Davide, znaš da nisi morao pjevati ako to nisi želio.-

DAVID POLOVINA: Ništa ti ne razumiješ.

MARLEN ŠMIT: Što ja ne razumijem? Slobodno mi reci.

DAVID POLOVINA: Ne razumiješ ti ništa.

(11) Ovdje sam najgori.

DAVID POLOVINA: U Lokomotivi sam bio najbolji. Ovdje sam najgori. Najgori!

MARLEN ŠMIT: Samo ti treba vremena da se navikneš.

DAVID POLOVINA: Ja se moram naviknut odmah, mene neće nitko čekati.

MARLEN ŠMIT: Pretpostavljam da te ne bi uzeli da nemaš potencijala. Za sve je potrebno vrijeme.

DAVID POLOVINA: Nema jebenog vremena u nogometu!

MARLEN ŠMIT: Davide, imao si 19 godina kada si došao u klub. Još nisi ni napunio dvadeset. Znaš što sam ja bila s 19 godina? Bubuljičava tinejdžerica zaljubljena u Kevina Kostnera i studentica na prvoj godini medicine. I to me je opisivalo. Ništa više. Ništa nisam morala znati. Ništa nisam ni znala, na kraju krajeva. Ne možeš tako puno očekivati od sebe.

DAVID POLOVINA: Ne očekujem ja, drugi očekuju i ti očekuješ. Da ja postanem bolji čovjek, da naučim razgovarati...

Tišina.

DAVID POLOVINA: A onda, valjda, i ja nešto očekujem.

(12) Večera.

Otvorio je vrata stana.

LJUBO POLOVINA: Ja ne očekujem da ti odmah poslije treninga ideš kući, ali ovo se ohladilo, to se više ne da jest.

DAVID POLOVINA: Jeo sam u menzi.

LJUBO POLOVINA: Ma nemoj? Šta si jeo? Klice, povrće?

DAVID POLOVINA: Tata, jedemo svi isto. Moramo to jesti. Imamo plan i program prehrane.

LJUBO POLOVINA: Kakav plan i program, ti moraš jest. Tebi treba snage. Ti moraš jest. Tebi treba pravo meso. Ja znam što ti govorim...inače ćeš mi kolabrirati na terenu. To nisam ja izmislio to je javna stvar.

Davidu zvoni mobitel.

DAVID POLOVINA: Pusti sad, zove me Anđela.

LJUBO POLOVINA: Anđela te zove?

DAVID POLOVINA: Moram joj se javiti.

UBO POLOVINA: Dobro, al ćemo gledati utakmicu poslije?

DAVID POLOVINA: Umoran sam, tata.

LJUBO POLOVINA: Šta da ja radim onda? Tu sam ko neka žena...

DAVID POLOVINA: Ne znam, tata...

LJUBO POLOVINA: Mami se moraš javiti!

DAVID POLOVINA: Dobro, hoću...

LJUBO POLOVINA: Nemoj dobro nego se javi mami.

David se javlja na poziv. Ljubo odlazi.

(13) Video poziv.

David je na video pozivu s Anđelom. Drugačije priča, drugačija mu je boja glasa, drugačije su mu riječi i njihova ritmika, drugačiji mu je osmijeh. Nježniji.

ANĐELA: Pogledaj što nosim.

DAVID: Jel to moj dres?

ANĐELA: Nisam ga skinula od kad si otišao. Miriši na tebe. I, kako je prošao prvi trening?

DAVID: Super. Kako je tebi na faksu?

ANĐELA: Super.

David šuti.

ANĐELA: Kad sam išla na fakultet išla sam okolo, da ne idem pored stadiona. Odlučila sam, neću biti tužna danas.

DAVID POLOVINA: I kako ide? Mislim, odluka?

ANĐELA: Ne znam. Ne preispitujem je. (smije se) A ti? Činiš mi se malo... zbunjen.

DAVID: Fališ mi.

ANĐELA: I ti meni fališ. Sanjala sam te noćas. Tu mi fališ. I tu mi fališ... i tu... i tu...

David šuti, ali tišina nije nelagodna. Nastavlja ga zavoditi.

DAVID: Oprosti, umoran sam.

David umorno odmahuje glavom.

ANĐELA: Hoćeš da te pustim da spavaš?

DAVID POLOVINA: Ne. Hoćeš da spavamo s upaljenom kamerom? Da kad se probudim tijekom noći, čujem kako dišeš.

Pjesma Vesna Pisarović – „Da znaš“.

(14) Ljubo & Mirjana na telefonu.

U sobu ulazi njegov otac, koji priča telefonom s Mirjanom.

MIRJANA POLOVINA: Ljubo, on se meni ne javlja, zovem cijeli dan.

Vidi da David spava, s upaljenim mobitelom. Ljubo pogleda u ekran, vidi da s druge strane ekrana spava Anđela.

LJUBO POLOVINA: Spava, Miro. Pusti ga da spava.

MIRJANA POLOVINA: Jesi mu pripremio nešto za jesti? A gledam ovo vani, ciča zima, mene strah me da se on ne prehladi na tom terenu. Jesi namjestio grijanje? Sigurno ne griju dobro tamo gore.

LJUBO POLOVINA: Sve sam napravio. Prestani me maltretirat.

MIRJANA POLOVINA: Pa samo se brinem.

LJUBO POLOVINA: Ja sam tu, što imaš brinuti.

MIRJANA POLOVINA: Pa brinem i za tebe, Ljubo. Kada si ti zadnji put bio sam?

LJUBO POLOVINA: Što ti sad to znači? Dobro, ajde, reci mi kako kuća napreduje?

MIRJANA POLOVINA: Dobro je.

LJUBO POLOVINA: Jel nadgledaš ti te Nepalce šta rade?

MIRJANA POLOVINA: Fini dečki, vrijedni, rade. Ne brini se.

LJUBO POLOVINA: Slušaj, kad dođem aktivirat ću ti i pretplatu na pametnom televizoru da možeš gledat malog na Volf TV.

MIRJANA POLOVINA: Moći ću gledati Davida i na treninzima? Ljubo, to je sjajno.

LJUBO POLOVINA: Samo se bojim da ako to budeš gledala, tko će gledat Nepalce? Da mi je barem neko muško tamo...

MIRJANA POLOVINA: Ma nemoj!

LJUBO POLOVINA: Dobro, ajde, nisam tako mislio.

MIRJANA POLOVINA: Slušaj, Ljubo, susjedi su počeli svašta pričati – da smo dignuli nos, da smo se uobrazili, da se slikamo s predsjednikom mjesnog odbora.

LJUBO POLOVINA: Ali ja sam u Njemačkoj.

MIRJANA POLOVINA: Da djeci dajemo bombone i čokolade... Sramota me.

LJUBO POLOVINA: A šta ćemo im bombe davat?

MIRJANA POLOVINA: I taj telefon stalno zvoni. Stalno zovu. Ljubo, ja više ne mogu.

A još su me i zvali, sad neki drugi ljudi. Da su rođaci u drugom koljenu. Upoznali smo se kod moje Vesne na rođendanu. Davor i Ružica, sjećaš li se njih možda?

LJUBO POLOVINA: Ne sjećam.

MIRJANA POLOVINA: Uglavnom, pozdravljaju i čestitaju nam na Davidu. I pitaju za malu pozajmicu za njihovog sinčića, nešto mu se oko zatvorilo. Ne znam više što da radimo.

LJUBO POLOVINA: Što bismo radili? Isključi telefon. Tjeraj ih u kurac. Neka mali gleda na drugo oko.

MIRJANA POLOVINA: Ali meni je to neugodno Ljubo, što ako im je sinčić stvarno bolestan, a mi nećemo dati pare? Da ne ispadne da smo se umislili.

LJUBO POLOVINA: Pusti tu priču. Bi li oni prstom mrđnuli da nama nešto treba? Damir i Ružica kažeš...

MIRJANA POLOVINA: Davor...Davor i Ružica, sjećaš li se?

LJUBO POLOVINA: Ne. Svejedno. Mi moramo drugi kat završit.

(15) Drugi kat.

MARLEN ŠMIT: Kakav drugi kat spominje tvoj otac? Tada su gradili kuću?

DAVID POLOVINA: Da.

MARLEN ŠMIT: Od tvojih novaca? Jeste se tako dogovorili?

DAVID POLOVINA: Naravno da jesmo. Oni su mi roditelji. Želim da imaju gdje živjeti. Što je tu čudno?

MARLEN ŠMIT: Nije čudno, samo si maloprije pričao o pritisku koji osjećaš.

DAVID POLOVINA: Ja ne osjećam pritisak.

MARLEN ŠMIT: Dobro, Davide.

DAVID POLOVINA: Zašto me tako gledaš?

MARLEN ŠMIT: Kako te gledam?

DAVID POLOVINA: Tako... Kao da si pametnija od mene i da to znaš.

MARLEN ŠMIT: Dobro, Davide. Znaš da to ne mislim. Što je onda bilo?

DAVID POLOVINA: Wolfsburg – RB Lajpcig.

(16) Stefi Mut, za Bilcajtung. (1)

I opet, vraćamo se u Njemačku. Dosta smo bili u Kozari Boku.

STEFI MUT, novinarka: Je li se više očekivalo od mladoga Davida Polovine? Postigao je tri gola i namjestio još tri. Brojke kažu, nije loš učinak, ali nije ni upečatljiv. Trener ga često vadi iz igre. Na Jutjubu ste mogli vidjeti kompilaciju snimaka posprdnog karaktera naslovljenih – „David Polovina ne voli udarati loptu glavom”. Sad ćemo ući u svlačionicu, da vidimo kakva je atmosfera prije derbija – Wolfsburg protiv RB Lajpciga. Tko će dobiti derbi sredine tablice? **STEFI MUT,** za Bilcajtung.

(17) Derbi sredine tablice.

MARLEN ŠMIT: I kako je prošao derbi? Nisam čula za taj derbi, znam za Borusiju i Bajern...

DAVID POLOVINA: Ma daj, kakav derbi. Ne znaš ti što je derbi. Pravi derbiji su u Hrvatskoj, kad ti navijači prijete da će te ubiti ako izgubiš utakmicu. E to je derbi.

MARLEN ŠMIT: Što ti misliš o tome?

DAVID POLOVINA: Ja mislim da je to uzbudljivo. Svakako uzbudljivije od ovoga.

MARLEN ŠMIT: A jel ti stvarno misliš da tako treba izgledati derbi? Da trebaš strahovati za svoj život?

DAVID POLOVINA: Ne znam. Ali pretpostavljam da ti znaš, kad pitaš.

MARLEN ŠMIT: Pretpostavljam da i ti znaš, Davide. Kad si već ovdje. Ti si dečko koji osjeća stvari. I ne trebaš se bojati toga, trebaš to iskoristiti. Da iskoračiš. Da

razmišljaš. Da se izraziš kako ti želiš. A ne da se prepustiš. I pogotovo ne da radiš ono što ne želiš.

Tišina.

MARLEN ŠMIT: I kako je prošao derbi?

DAVID POLOVINA: Izgubili smo. Ali još gore od toga, trener mi je poslije pred svima pokazivao snimku – nisam izašao u blok. Ali to nije bio moj igrač.

MARLEN ŠMIT: I kako se osjećaš kad izgubite?

DAVID POLOVINA: Loše, kako bih se osjećao.

Tišina.

DAVID POLOVINA: Svi misle da ti nije stalo, ali je. Naravno da je. Slaven mi kaže.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Kad izgubimo osjećam se poniženo, a kad pobijedimo, ne osjećam radost. Samo olakšanje. Ali nikad radost.

MARLEN ŠMIT: To je zanimljivo. Zašto misliš da je to tako?

DAVID POLOVINA: Ne znam, što ti misliš?

MARLEN ŠMIT: Mislim da je to zato što ste pod pritiskom. Navijači nisu pod pritiskom, oni mogu osjećati radost. Pod velikim pritiskom. I ne možete osjećati radost.

DAVID POLOVINA: Ja osjećam radost kad dam gol.

MARLEN ŠMIT: Ali to je euforija. To je drugo. Što kad završi utakmica? Kako se onda osjećaš?

DAVID POLOVINA: Ne znam. Kako to mogu uopće znati? Osjećam se kako se osjećam.

MARLEN ŠMIT: (nasmiješi se) Pa dobro, može i tako. Sigurno se osjećaš kako se osjećaš. Tu nema greške.
Tišina.

DAVID POLOVINA: Poslije utakmice je Slaven organizirao da idemo u noćni klub. Rekao je da je to tim bilding, da speremo taj poraz sa sebe. Obećao je da tamo neće biti novinara. Zato što kad izgubiš, imaš osjećaj da ne smiješ ni prošetati gradom, ne daj bože da

te uhvate da se smiješ. Ali Slaven je inzistirao. I natjerao me da povedem i tatu.

MARLEN ŠMIT: Voljela bih kad bi i taj Slaven imao s kim razgovarati. Imam jednu kolegicu...

DAVID POLOVINA: Slaven? Zašto on?

MARLEN ŠMIT: Samo kažem. Osjećam da bi mu dobro došlo.

DAVID POLOVINA: Ma kakvi.

(18) Klub Nostalgija.

Milica pjeva „Dam dam dam“ (Aleksandra Prijović).

LJUBO POLOVINA: Slavene, jel ovo ono...gledaj, ne diraj? Mislim, ne pitam ja za sebe, nego kakva je politika lokala?

SLAVEN MATIJEVIĆ: Kako koje. Ako imaš dovoljno debeli novčanik, možeš reći da imaš dva metra, dvadeset i pet godina i plave oči. Slušaj me, ako nešto treba, ja sam tu da sređujem. Vi ste meni ko čaća.

LJUBO POLOVINA: A ova pjesma...što ste plesali...

SLAVEN MATIJEVIĆ: Ne znaš? Milice, ajde još jednom.
„Dam dam dam“

Ljubo se nasmije.

Kad pjesma završi, Slaven prilazi Milici.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Ovo nije Aleksandra Prijović, ovo je Milica Ivanović! Najbolja sponzoruša u gradu! Lijepa, intelektualna i pjeva ko Botičeli.

MILICA IVANOVIĆ: Mi smo, znači, sponzoruše jer imamo sponzore. A vi ih kao nemate?

SLAVEN MATIJEVIĆ: Naravno da imamo, srce. Dao sam ti sat od sponzora. Ali znaš da to nije isto.

MILICA IVANOVIĆ: Pa i nije isto, srce. Vi ste puno gori. Prodajete ljubav svojih navijača ovim sponzorima koje reklamirate. Prodavači ljubavi, to ste vi. Samo

ste preglupi da shvatite, a nitko drugi vam to ne želi reći.

SLAVEN MATIJEVIĆ: A, Davide, šta kažeš? Vidiš kako je Mica opasna? Mica pametnica. Ti izgledaš zreo za jednu takvu.

DAVID POLOVINA: Ništa, hvala, ja imam djevojku.

MILICA IVANOVIĆ: Naravno da imaš. Svi imaju djevojku. Ali nemaju ovakvu. Pa Slaven ima i ženu i dijete. Kako je mali Vjeko, Slavene?

SLAVEN MATIJEVIĆ: Dobro je, hvala na pitanju. Sad će u školu.

MILICA IVANOVIĆ: A što se ti tako smiješ matori. Kako se vi zovete?

LJUBO POLOVINA: Ljubo. Polovina.

MILICA IVANOVIĆ: Ahaa, gospodin Polovina. To je vaš sin?

Ljubi je neugodno.

LJUBO POLOVINA: Da. Jedinac.

MILICA IVANOVIĆ: Sladak je, al će najebati.

LJUBO POLOVINA: Šta?

MILICA IVANOVIĆ: Odvezala vam se vezica.

LJUBO POLOVINA: Neka.

MILICA IVANOVIĆ: Dajte da vam zavežem.

LJUBO POLOVINA: Pusti to, sam ću.

MILICA IVANOVIĆ: Ljubo, a di je vaša bolja polovina?

Milica se spušta da mu zaveže vezicu, zavodi ga. Ljubi je neugodno, kao da je pokušava zaustaviti. Milica ustaje.

MILICA IVANOVIĆ: Najebat će vaš sin. Jeste ga vi tjerali da bude nogometaš?

LJUBO POLOVINA: Davide? Sine. Jesam te ja tjerao da budeš nogometaš?

DAVID POLOVINA: Što je, tata?

LJUBO POLOVINA: Jesam te ja tjerao da budeš nogometaš?

DAVID POLOVINA: Ne sjećam se.

LJUBO POLOVINA: Eto. Ajde, šta radiš, makni se...

Ljubo se razljuti, tjera Milicu od sebe. Uskače Slaven.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Šta je bilo, Milice? Ljubo? Ajde dođi vamo, naručit ću ja nama pjesmu.

Slaven naručuje pjesmu. Mile Kitić – Što me nisi manje volela.

Milica prilazi Davidu dok govori.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Ti si moj brat...

DAVID POLOVINA: Činilo mi se kao da svi znaju što da rade s rukama osim mene. Ja sam samo stajao tamo, ko kurac u sladoledu. Kao da ne pripadam tu. Ali sa svakim pićem postajalo mi je sve lakše i lakše. Grlio sam starog i Slavenu, nazdravljao sa svima... čak sam i Milicu zagrlio. Ispričavao sam joj se što neću biti s njom, a ona mi je samo govorila:

MILICA IVANOVIĆ: Zašto si tako sladak?

DAVID POLOVINA: Što sam više pio, kao da mi je bio sve usporeniji film. Kao da nešto pokušavam zapamtiti. A ne znam što. Svi su se smijali. Slaven je čak skinuo majicu.

David i Milica na fotelji.

David ide prema Ljubi.

DAVID POLOVINA: A onda sam vidio starog kako sjedi i gleda oko sebe. Pitao sam se – kako je on dospio tu? Prišao sam mu. On mi je pokušava nešto reći.

LJUBO POLOVINA: Ovo je...

DAVID POLOVINA: Ali nije mogao dovršiti rečenicu. Samo je gledao oko sebe. I to se ponavljalo. Sve se ponavljalo. I nakon desetak pokušaja odlaska napokon smo otišli do Folksvagen Arene.

(19) Folksvagen Arena.

U sauni su. Ljubo i David. Ljubo je obučen u dres Volfsburga, Polovina.

LJUBO POLOVINA: Sine, mogu li samo jednom istrčati na teren?

DAVID POLOVINA: Nemoj mi to raditi, tata, molim te, dobit ću otkaz.

LJUBO POLOVINA: Neću paliti reflektore, samo da pipnem travu.

DAVID POLOVINA: Što ti je, tata? Nemoj mi to raditi. Izbacit će me iz kluba.

David ga gleda, ništa mu ne govori.

LJUBO POLOVINA: Vidi kako sam se udebljao. Ne bih ni s veteranima Volfsburga mogao igrati.

DAVID POLOVINA: Mogao bi tata, dobar si za svoje godine.

Tišina.

LJUBO POLOVINA: Pedeset godina. Gledam ovo, majko moja. Pedeset godina sam na ovom svijetu. Pa ja ništa ne znam. Tek sad shvaćam da ništa ne znam. Ajmo sine napraviti selfi, ti i ja. Da nam ostane.

DAVID POLOVINA: Kakav selfi, jesi poludio?

LJUBO POLOVINA: Da se sjećamo. Ajde. Bit će ljubomorni ovi u Zagrebu, samo tako.

Fotografiraju se. Ljubo gleda.

LJUBO POLOVINA: Vidi ti to. Baš sam se udebljao. Nema veze. A i ti bi mogao koje kilo skinuti.

Hrvaju se.

LJUBO POLOVINA: Znaš mali, ponosan sam na tebe.

David ga pogleda, pa skloni glavu. Ne zna što da radi sa sobom. A Ljubo nastavlja.

LJUBO POLOVINA: Da nema tebe, umro bih a da ne znam kako izgleda raj na zemlji. Da mi je netko rekao... Da mi je netko rekao da ima toliko ljepote

na svijetu, ne bih mu vjerovao. A evo plače mi se od te ljepote.

DAVID POLOVINA: Nemoj plakati, tata, molim te.

LJUBO POLOVINA: Kako ne bih plakao?

I pomalo zaplače.

LJUBO POLOVINA: Tebi je sve ovdje na izvol'te. Žene, novac, slava. Ljudi jure cijeli život za tim, i najčešće ne uspiju. A tebi je sve to tu, na pladnju. Vidio si onu djevojku, Micu, Milicu, kako se već zove. Ljepotica. A nije jedina. Vidio sam ih još u klubu. Sve ljepša od ljepše. I sve gledaju u tebe i Slavenu kao u bogove. Ti znaš da ja volim Anđelu, sine, ali sada iskoristi život. Sada ga iskoristi, kad već ja nisam mogao. Ni tvoj nesretni djed. Imaš još par godina onog najslađeg od života. Poslije toga užas, čemer, tuga, groblje... Pogotovo ako se nemaš čega sjećati. Kao ja. Ništa. Cijeli život isto. Užas. Osim kad si se ti rodio. To kad si se ti rodio, to je bilo... Kažu, isto je sin i kći...

Tišina.

(20) Tipično balkanska stvar.

****dok se čeka Davida prostor za natpise*

STEFI MUT, novinarka: U 8:36 David Polovina se požalio na ozljedu i povratio u čunj. Naravno, povraćanje može biti uzrokovano boli ili određenim fizičkim naporom. U ugovoru piše, osiguranje ne plaća ozljede koje igrač izazove vlastitom greškom – kao u ovom slučaju, strašnim, brutalnim i agresivnim alkoholiziranjem. Da je kojim slučajem Davidov otac platio prevoditelja 150 eura, postojala bi šansa da shvati što piše u ugovoru i da se dogovore drugačije. To se radi, ugovori se prepravljaju i igrači se na razne druge načine osiguravaju, nisu mašine. Imamo ekskluzivne fotografije iz izlaska na kojima se vide David Polovina i njegov otac u razuzdanom

izdanju. Razdrljene košulje. Alkohol u potocima. I još mnogo toga. Na našem kanalu objavljujemo – „Pijani nogometaši u Jugo klubu“. Postavlja se jednostavno pitanje – je li očevo stalno prisustvo razlog loših igara mladoga Davida Polovine? Istražujemo za vas: štetnost kasnog odvajanja od roditelja. To je, kažu, tipično balkanska stvar.

DRUGI DIO

(21) Operacija.

Liječnici tijekom operacije Davidove prepone. Odjednom svjetlo reflektora zamijeni kirurško svjetlo.

DAVID POLOVINA: Mislio sam da me je zaslijepilo svjetlo reflektora, a kad sam pogledao oko sebe shvatio sam da je to kirurško svjetlo. I kao u nekoj vrsti polusna, čuo sam neke glasove. Prvi put sam osjetio kao da nisam sav svoj. Uplašio sam se.

KIRURG: Još jedna prepona. Nadam se da će se nešto drugo pojaviti. Dosadilo mi je više.

Tišina.

KIRURG: Srce me boli kad operiram ovako nekog nogometaša, pa pomislim koliko su plaćeni. Za što?

ASISTENT: Nemojte tako, doktore, nije ni njima lako.

KIRURG: Dajte mladi kolega, naganjaju se po terenu devedeset minuta po livadi ko neki čobani. Ne ćete me uvjeriti da tu ima neke znanosti. A mi spašavamo živote i nismo desetinu toga plaćeni.

ASISTENT: Ne znam, doktore, meni paše opustiti se uz utakmicu s društvom. Taman imamo razlog da se vidimo.

KIRURG: Ja se volim kladiti. Radi zabave. Znae da mi je ovaj mali srušio listić prije dva tjedna? Promašio je prazan gol s pet metara.

ASISTENT: Eh, ja sam tada dobio. Kladio sam se na X. 3.60 u glavu.

KIRURG: Eh, zato vam je i drag. A meni prodajete samaritanske priče.

Gledaju ga.

ASISTENT: Je li imao ovako veliko jaje kad je stigao?

KIRURG: Molim?

ASISTENT: Je li imao ovoliko jaje kad je stigao?

KIRURG: Koliko?

ASISTENT: Ovoliko.

Gledaju Davidovo jaje.

KIRURG: Ovo je jedno grozomorno jaje.

ASISTENT: Stravično jaje.

Tišina. Ozbiljno razmišljaju.

ASISTENT: Doktore, jesmo li nešto pogriješili?

KIRURG: Moguće da smo zakačili neki živac. Dogodi se. Jebiga.

ASISTENT: Jebiga.

*

MARLEN ŠMIT: Operacija, dakle, nije dobro prošla?

DAVID POLOVINA: Ne.

Tišina.

DAVID POLOVINA: Tatu su zvali iz hrvatskih medija da prokomentira situaciju. A on se sav pravio važan, kako je on sada bitan, pa ga zovu na televiziju. Pitali su ga što misli o ozljedi i uopće, o mom angažmanu u Njemačkoj.

LJUBO POLOVINA: Pazite, za čitavu tu medijsku halabuku, kriva je ova njihova Štefi Graf, novinarka. To je sramota. Žena u tim godinama da širi noge za Gučijevu torbicu, umjesto da rađa djecu. Ona je sponzoruša. Ona je pohabana sponzoruša.

MARLEN ŠMIT: Ne možemo biti odgovorni za postupke svojih roditelja. Često vidimo da roditelje sportaša udari slava više nego njihovu djecu.

DAVID POLOVINA: Lako je to tebi reći.

Tišina.

DAVID POLOVINA: Trebalo je neko vrijeme da Nijemci – ti vaši mediji – iskopaju taj intervju i da ga prevedu. Ali kad sam se vratio s operacije, odjednom je bila puna kuća.

(22) Poslije operacije.

Anđela i Mirjana Polovina, majka, svo vrijeme prekidaju jedna drugu. Pokušavaju doći do riječi, ali to baš teško ide. David je između njih, a one kao da se obraćaju njemu. Tata Ljubo svo vrijeme lista neke papire i puši cigarilos, David leži. Dosta mu je svega.

MIRJANA POLOVINA: Kad sam ga vidjela na krevetu, dotrčala sam do njega i poljubila mu ruku. To mi je prvo palo na pamet. Sine...

ANĐELA: Ja sam ga zagrlila i poljubila u usta.

MIRJANA POLOVINA: Ja sam mu poljubila obraze i čelo i opet ga zagrlila.

ANĐELA: Ja sam mu pomirisala vrat, da vidim miriše li onako... Kako je mirisao.

MIRJANA POLOVINA: Ja sam ga prva poljubila. Ja prva, ušla i poljubila ga.

ANĐELA: Ja sam... Dobro, to je istina. Ona te je prva poljubila, ali to je samo zato što nisam znala da žena u godinama može tako brzo trčati. Kao gepard!

MIRJANA POLOVINA: Tko želi, sve može.

ANĐELA: Ne može letjeti.

MIRJANA POLOVINA: Ja kad trčim, kao da letim.

ANĐELA: Ja sam mu šapnula najnježnije riječi.

MIRJANA POLOVINA: Ja sam ga češkala.

ANĐELA: Češkala? Ne, ja sam ga češkala.

MIRJANA POLOVINA: Ja sam ga češkala od ramena do prstiju i on je, onako kao mačka... prrr, prrr...

ANĐELA: Ne želim znati više. Ja sam ga češkala po leđima.

MIRJANA POLOVINA: Ja sam mu ispekla kolač.

ANĐELA: Ja sam mu čitala pred spavanje.

MIRJANA POLOVINA: Ja sam mu ugrijala sobu.

ANĐELA: Ja sam mu napravila profil na Netflixu.

MIRJANA POLOVINA: (ne zna više što reći)

Ja sam, ja sam... ja sam mu vidjela jaje. Pokazao mi je. A tebi?

Tišina. Anđela je pomalo zgrožena.

ANĐELA: Nije. Rekao mi je...

DAVID POLOVINA: Nemoj gledati. Sram me je.

ANĐELA: Daj ljubavi, preda mnom te sram? Pa sve znam o tebi.

DAVID POLOVINA: Samo nemoj. Mama. Žedan sam.

MIRJANA POLOVINA: Stiže, sine.

DAVID POLOVINA: Daj mi te analgetike. Brzo, hajde, da ne vidi.

ANĐELA: Je li smiješ toliko uzimati?

DAVID POLOVINA: Samo mi daj, u pičku materinu. Je li to toliko teško?

ANĐELA: Izvoli.

DAVID POLOVINA: Oprosti, nisam tako mislio. Samo mi je malo previše... Ovoga.

MIRJANA POLOVINA: Ja sam mu prva...

ANĐELA: Umoran je.

MIRJANA POLOVINA: Umoran? Ali on nikad nije bio umoran. Kao mali je trčao ukруг. Kad nije znao kamo će, a on trči, trči dok se ne onesvijesti.

DAVID POLOVINA: Umoran sam, mama.

MIRJANA POLOVINA: Da ti pročitam neku priču za laku noć?

ANĐELA: Da ti izmasiram leđa?

MIRJANA POLOVINA: Treba li ti skuhati čaj?

DAVID POLOVINA: Samo sam... umoran.

*

MIRJANA POLOVINA: Vidiš li što si mu napravio? Poslala sam te ovamo da ga čuvaš, a ti, balavac, upropastio nam dijete. Gdje ti je pamet bila? Gdje?

LJUBO POLOVINA: Nisam ja kriv! Što mi to predbacuješ?

MIRJANA POLOVINA: Kako nisi kriv, sve sam vidjela i čula. Otkopčao tri gumba na košulji, ljubi se tamo s tko zna kakvim ženama. Misliš momak da si!

LJUBO POLOVINA: Kakav momak te spopao, Miro. Sa sinom sam izašao. Da ga čuvam.

MIRJANA POLOVINA: Dobro si ga sačuvao. Na operacijskom stolu završilo. Dijete moje.

LJUBO POLOVINA: Nije više dijete, Mirjana. Moraš to shvatiti. David više nije dijete.

MIRJANA POLOVINA: Ako on nije, ti jesi. Što si se tako umislio otkad si došao ovamo? Jesi li zato došao? Da ga upropastiš i proćerdaš sve pare? Zašto nisi čitao ugovor?

LJUBO POLOVINA: Ništa to ne bi bilo tako da se može vjerovati čovjeku. Insan se za riječ veže, a hajvan za rogove. Ako sam ja budala što vjerujem ljudima, onda nek sam budala. A mi, bogami, kod nas verujemo jedni drugima. Nikakav ugovor nije potreban. Mi vjerujemo i točka. A ovdje samo gledaju kako te zajebat. Mene su preveslali globalisti, eto to je.

MIRJANA POLOVINA: Nisi ga Ljubo htio pročitati!

LJUBO POLOVINA: A jel bi ti čitala dvadeset stranica na njemačkom? Aj da te vidim!

MIRJANA POLOVINA: Niti nije moj posao čitati dvadeset stranica na njemačkom.

LJUBO POLOVINA: Nije, tvoj posao je bio nadgledati kuću. Što je s tim? Gdje je zapelo?

MIRJANA POLOVINA: Udarila te slava tvog sina u glavu. Kakva ti je to cigara? Kako si se to obukao? Moderno! Sramota! Staračke pjege imaš na rukama, a obukao se ko balavac.

LJUBO POLOVINA: Kao prvo, to je cigarilos, a ne cigara i nemam staračke pjege! Šta ti meni... jel ja tebi komentiram kako se ti oblačiš?

MIRJANA POLOVINA: I bolje ti je da ne!

DAVID POLOVINA: Umoran sam.

MIRJANA POLOVINA: Jel ti treba još jastuka, sine?

DAVID POLOVINA: Ne treba mi više jastuka.

ANĐELA: Kada ćemo biti malo sami? Već tri dana sam ovdje. Nismo ni pola sata bili sami.

MIRJANA POLOVINA: Koliko sam te se uželjela!

DAVID POLOVINA: Ja se samo... Želim... Odmoriti.

(23) Prangija više ne može jebat.

Tada se pojavljuje i Slaven Matijević. Razgovara s Ljubom Polovinom.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Ljubo, kralju! Kako je ispalo s ovom Štefi... Dok se jebala se s pola tima, nije bilo problema, a sad je odjednom počela srati. Ne brinite vi, Ljubo. Sredit ću ja to.

LJUBO POLOVINA: Znaš kako me nazvala? Pucfrau. Znaš li šta to znači? Čistačica. Majku joj...

SLAVEN MATIJEVIĆ: Nemojte se nervirati.

Tišina.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Donio sam Davidu sat. Od sponzora. S ugraviranim imenom. To je personalizirani sat. Vidite. Piše D.P. Što mislite? Lijep je, zar ne? Jako mi je teško nekome kupiti poklon, a da nije cvijet, bombonijera, sat ili nakit.

Ide prema Davidu i Anđeli.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Ma je li to Anđela? Ti si Davidova vražica. Tebi sam donio cvijet. Izvoli.

DAVID POLOVINA: Ne mogu se ni smijati, ni vikati, boli me rez.

SLAVEN MATIJEVIĆ: To ti je trbušni zid. Imao sam tu ozljedu, svi smo je imali. Gledam ove koji su završili karijeru. Svi invalidi s četrdeset godina. Je l' ti shvaćaš da mi nismo odigrali nijednu utakmicu, a da nas nešto nije boljelo? Konstantna, uporna bol. Gutamo analgetike na šaku, kao tik-tak.

Anđela odlazi od njih.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Vidi što je tebi tvoj brat donio. Sat, personalizirani, D.P. Je li ti to nateklo jaje?

David klima glavom.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Onako, skroz? To su ti nešto zajebali. Drkaš?

DAVID POLOVINA: Ne pada mi na pamet.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Jutarnja erekcija?

DAVID POLOVINA: Rijetka. I bolna.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Odlično.

DAVID POLOVINA: Što je tu odlično?

Šute. Ne znaju o čemu bi više pričali. Prangija gleda oko sebe.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Ma ja tebi zavidim. Mislim na to – da imaš opravdanje... Da ne moraš jebat. Ja sam ti umoran od toga. Sve je to lijepo. I nemam se što žaliti. Treba biti zahvalan i jesam. Bogu sam zahvalan na kiti i na parama i na ovoj desnoj nozi koja ima katapult u sebi. Da mi nema nje, crko bi. Je l' ti mogu reć? Moram nekom reć, a mi smo nekako...

Opet tišina.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Ne jebe mi se više! Zajebavam se brate. Ne jebe mi se! Ne jebe mi se! Ne jebe mi se više!

Govori kao da je konačno rekao nešto što ga muči, a onda opet tišina.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Zamisli da odjednom pomisle da Prangija više ne može jebat. Na što bi to sličilo? Nešto nije u redu sa mnom. Je li to normalno da želim nešto više, s nekim razgovarati, s nekim... Ali ja ne mogu razgovarati, o čemu razgovarati, što razgovarati, razgovor nije dobar, ne, što razgovarati, ne mogu razgovarati, bože, što mi je, neću razgovarati, je li to normalno da želim razgovarati? Da nekome kažem što... Što reći, nemam što reći, ja nemam što reći, ja ne znam što reći, ja nikad nisam ništa rekao, evo jel' sada govorim, Davide, jel' ja sada govorim nešto, jel' razumiješ što ti ja govorim?

DAVID POLOVINA: Razumijem.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Ja ne razumijem što govorim, ali ti razumiješ, jel' tako, jel' mi lakše sada ili mi je sada teže, hajde reci mi, ja nisam siguran, hoće li mi biti lakše, hoće li biti dobro, hoću li uspjeti... Nešto i nešto i nešto, jel' tako, uspjet će to i moći ću i bit će sve i u redu je, zar ne, u redu je sve?

DAVID POLOVINA: A što je s... Marijom?

SLAVEN MATIJEVIĆ: Kojom Marijom?

DAVID POLOVINA: Tvojom ženom.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Od kud da ja znam što je s mojom ženom? Eno je s kincem, sada će šest... Sedam godina. Bitno je da sam ja glava kuće. Da ništa ne fali. Putovanja, klubovi, mali ide u privatnu školu. Što god poželi, ona to ima. Znaš što mi je jednom Marija rekla. „Ja nisam nesretna u braku, meni je samo svejedno.“ – Ne. „Meni je samo postalo svejedno.“ Da. – „Ja nisam nesretna u braku, meni je samo postalo svejedno.“ Pametna žena. Odabrala.

Završava monolog, David mu stavi ruku na rame, a ovaj se skloni od njega.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Žurim.

Šute.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Idem ja do Milice. Kupio sam joj nove gaćice. Prozirne.

Gleda u Davida.

SLAVEN MATIJEVIĆ: I sat.

(24) Daj mi barem da vidim gdje te boli.

Prilazi mu Anđela, nakon što Slaven ode. Možda je već pala noć, a možda i nije. Zar je važno?

ANĐELA: Kakva seljačina.

David šuti.

DAVID POLOVINA: To mi je prijatelj. Ako ti se on ne sviđa, ne sviđam ti se ni ja.

ANĐELA: Je li ti se on stvarno sviđa? Je li ti zaista ugodno kad si s takvima?

DAVID POLOVINA: Je li tebi ugodno kad si sa mnom?

ANĐELA: Ja te volim, idiote. Ja te poznajem.

David šuti.

Krene ga ljubiti, on ne reagira. Ona nastavlja.

ANĐELA: Dođi, dođi, dođi, dođi...

Kad mu dođe do spolovila, on se izmakne.

DAVID POLOVINA: Nemoj.

ANĐELA: Nisam ni mislila... Nisam glupa.

DAVID POLOVINA: Samo nemoj.

ANĐELA: Ako hoćeš možeš mi sam pokazat, ali ako nećeš ne moraš. Hoćeš mi dat pusu? To moraš. Hoćemo pričat malo?

DAVID POLOVINA: Ne da mi se pričat. Nemam o čemu pričat. Neću pričat. Dobro, koji je tebi kurac više? Ostavi me na miru. Ne diraj me.

ANĐELA: Hoćeš li da idem kući?

DAVID POLOVINA: Ne... Ne želim da ideš kući. Oprosti, pretjerao sam. Samo želim... Da ništa ne tražiš od mene.

Šute.

DAVID POLOVINA: Ali želim da budeš tu. Da znam da si tu.

(25) Kao da se moram osjećati kao da propuštam nešto.

Ka Marlen.

DAVID POLOVINA: Ali nikako u to vrijeme iz glave nisam mogao izbaciti razgovor s tatom. Samo sam razmišljao što sve propuštam i što sve moram ispuniti s drugim djevojkama da bih smio biti zaljubljen u ovu svoju.

MARLEN ŠMIT: Je li te smetalo nešto što je Anđela radila?

DAVID POLOVINA: Ne. Smetalo mi je što je volim. Samo sam razmišljao što sve propuštam i što sve moram ispuniti s drugim djevojkama da bih smio biti zaljubljen u ovu svoju. Ali ništa što je ona radila nije mi smetalo. Dobro, osim...

MARLEN ŠMIT: Osim?

DAVID POLOVINA: Pa... Osjećao sam se u isto vrijeme kao da nemam nikakvu potrebu za... tim stvarima... Razumiješ? A opet, bilo me je sram... Kao da... Kao da nisam nekako... Dovoljan. Razumiješ? Ne mislim dovoljan, nego... Što je više vremena prolazilo, meni je bilo sve nekako... Ne znam.

MARLEN ŠMIT: Mislim da znaš. Ali da se bojiš reći. Neke stvari je teško reći, ali ih je važno izgovoriti. Kad nešto osvijestiš, kad nazoveš pravim imenom, onda bude lakše razmišljati o tome. Što te mučilo u tome što ti je tata govorio? Jesi li se osjećao kao da propuštaš nešto zato što si s Anđelom?

DAVID POLOVINA: Ja... Nisam se osjećao kao da propuštam nešto. Već sam se osjećao... Kao da se moram osjećati kao da propuštam nešto. Kao da je sramota. Velika sramota zato što ne želim ništa više. Kao da moram željeti nešto više, zato što imam tu mogućnost. Ne mogu jasnije reći. Ne mogu.

MARLEN ŠMIT: Vрати se na taj događaj o kojem si htio pričati.

DAVID POLOVINA: Mislim da je Anđela tad već dva tjedna bila tu. Mislim, da su svi bili tu.

(26) Anđelina ruka se miče ispod pokrivača.

David leži u krevetu, tek što se probudio i vidi kako se Anđelina ruka miče ispod pokrivača. David osluškuje, a zatim se i diže. Gleda u Anđelu čija ruka više ne miče.

DAVID POLOVINA: Anđela?

ANĐELA: (prvo šuti, a onda progovara)

Ne spavaš?

DAVID POLOVINA: Jesi ti...?

ANĐELA: Jesam što?

DAVID POLOVINA: Jesi...?

ANĐELA: Što me želiš pitati? Moram čuti pitanje do kraja da bih ga razumjela.

Tišina.

DAVID POLOVINA: Ništa. Nema veze.

Šute. Pokušavaju zaspati.

DAVID POLOVINA: Spavaš?

ANĐELA: (šuti, pa onda odgovara)

Pokušavam.

DAVID POLOVINA: Jesi spavala i maloprije?

Tišina.

ANĐELA: Nisam.

DAVID POLOVINA: Dobro.

Opet šute. David se okreće. Ne može se smjestiti. Anđela pali svjetlo pored kreveta. Priča s njim blagonaklono.

ANĐELA: Hajde, reci.

DAVID POLOVINA: Ne, ništa.

ANĐELA: Hajde, reci.

DAVID POLOVINA: Samo ne razumijem. Eto, baš ne razumijem kako misliš da se ja osjećam kad se tijekom noći probudim i vidim tebe kako...

ANĐELA: Hoćeš li da kažem? Kako masturbiram. Vidiš mene kako masturbiram.

DAVID POLOVINA: Ne govori to. Zaboga!

ANĐELA: Što je toliko strašno u tome? Nisam mogla spavati.

DAVID POLOVINA: Pa si odlučila da ni ja ne mogu spavati dok slušam kako mi netko dahće pored uha?

ANĐELA: Mislila sam da sam bila tiha. Nisam te htjela probuditi.

DAVID POLOVINA: Nije problem što si me probudila!

ANĐELA: Nego što je problem? Maloprije si rekao da nisi mogao spavati.

DAVID POLOVINA: Pa nisam mogao spavati.

ANĐELA: Pa ispričala sam ti se zbog toga, nisam te htjela probuditi.

Vikne.

DAVID POLOVINA: Nije problem što si me probudila!

Tišina.

DAVID POLOVINA: Što misliš kako se ja osjećam kad moja djevojka... pored mene živog... Što misliš?

Tek ovdje se Anđela iznervira.

ANĐELA: Kakve to veze ima s tobom? Nije sve ja, pa ja. Nisam mogla spavati. Nedostaješ mi. Teško mi je spavati svaku noć pored tebe i da te ne mogu dotaknuti. Ležala sam i razmišljala kako bih voljela da si sad u meni. Eto, to sam radila.

DAVID POLOVINA: Misliš da ja ne bih volio? Misliš da ja ne bih volio da mi jaje nije kao bundeva?

Udara se po tom jajetu, histerično. I sad ga boli.

ANĐELA: Jesi li ti normalan? Smiri se, jebote. Je li moguće da oko ovog stvaraš problem?

DAVID POLOVINA: Je li moguće da mi to radiš?

ANĐELA: Moraš smiriti svoj ego. Nisi manje muško ako ja masturbiram.

DAVID POLOVINA: Ali jesam ako te ne mogu jebati!

ANĐELA: A to možeš izgovoriti?

DAVID POLOVINA: Što?

ANĐELA: Jebati! Kurac! Pička! Ali da ja drkam, to ne može!

DAVID POLOVINA: Što je sljedeće? Jesi poludjela, što? Hoćeš naskočiti na svakog tko ti se obrati?

ANĐELA: Je li me zajebavaš? Neću pričati s tobom dok se ne smiriš.

DAVID POLOVINA: Što će biti kad se vratiš u Zagreb? Hoćeš na onog... Vedrana, kako se već zove? Što ide s tobom na faks. On te sigurno može jebati, zar ne. Može?

ANĐELA: Sram te bilo! Vjerna sam ti kao pas.

DAVID POLOVINA: On bi mogao...

ANĐELA: Da ti je toliko stalo, mogao si me lizati.

DAVID POLOVINA: Imam... Oteklo... Jaje!

ANĐELA: Jedno jaje! Jedno! Pa nemaš otečen jezik! Nemaš otečene prste!

DAVID POLOVINA: Je li moguće da si toliko sebična? Nije mi ni do čega u životu, jesi ti normalna?

ANĐELA: Ti si počeo ovo! Ja sam samo jebeno drkala pod pokrivačem da zaspim. Ujutro bi se opet sve vrtjelo oko tebe. Kako tebi ugoditi. Kako da tebi bude ugodno. Neću ti biti mama, a ti nju tražiš!

David je gleda bijesno, ali ništa ne govori. To uznemiruje Anđelu.

ANĐELA: Oprosti, nisam tako mislila. Oprosti.

DAVID POLOVINA: Zbog tebe misle da sam pičkica.

Zbog tebe ne jebem što stignem. Zbog tebe kad se priča o seksu u svlačionici stavljam slušalice. Jer ne znam. Ne znam ništa o jebanju kad jedino tebe poznajem. Zbog tebe moram tjerati sve djevojke od sebe. Misliš da me ne žele? Misliš da ne bih mogao jebati što stignem? Misliš da ne bih mogao biti kao Slaven? Zbog tebe. Ne zbog sebe. Zbog tebe.

Sad Anđela šuti. Ustaje s kreveta. Počinje pakirati stvari.

DAVID POLOVINA: Što to radiš?

Bijesno stavlja stvari u kofer. David je u početku gleda, a onda panično ustaje.

DAVID POLOVINA: Stani, molim te. Kamo ćeš? Nemoj ići. Stani. Ljubavi. Stani molim te. Što da radim bez tebe? Što ću ovdje bez tebe? Ne ovdje, bilo gdje. Što da radim? S kim da... Stani, stani molim te.

ANĐELA: Neću sigurno ja biti ta koja ti brani da budeš nogometaš.

DAVID POLOVINA: Stani, ljubavi, molim te. Nisam tako mislio.

Klekne histerično na pod, počne se ponižavati, moliti je.

DAVID POLOVINA: Ne idi, ne idi, ne idi, ne idi. Molim te. Molim te.

ANĐELA: Moraš dobro razmisliti što želiš.

DAVID POLOVINA: Ne trebam razmišljati, želim tebe!

ANĐELA: I prije svega, mislim da ti treba pomoć. Volim te, ali tebi treba pomoć.

DAVID POLOVINA: Dobro, dobro...

(27) Ili si spremna posvetiti se nekome ili nisi.

MIRJANA POLOVINA: Moj David, da psihički nije dobro? Pa on je sportaš! U zdravom tijelu zdrav duh. Hvala ti Anđela što brineš, ali ovo je previše. Ti optužuješ mog sina da je lud?

ANĐELA: Ne kažem da je lud, nego da mu treba pomoć.

MIRJANA POLOVINA: Pa zašto mu ne pomogneš, dijete? Zato si s njim. Svaka bolest dolazi od toga što se žlicom ne jede. Valjda poznaješ svog muškarca.

ANĐELA: Ne razumijem što to uopće znači.

MIRJANA POLOVINA: To znači da moraš biti svjesna nekih stvari. Ja ti to kažem kao žena ženi. Mislim da si dovoljno odrasla i dovoljno pametna da razumiješ.

Tišina. (Mirjana ustaje).

MIRJANA POLOVINA: I, planiraš li se uskoro vratiti u Zagreb?

ANĐELA: Da. Moram na fakultet.

MIRJANA POLOVINA: Upravo to. Anđela, sine, ti moraš shvatiti da će se on seliti. Iz grada u grad. Iz države u državu. Tvoja diploma njemu ništa neće pomoći. Ali će mu pomoći da budeš uz njega. Imat ćeš sve osigurano, ali moraš shvatiti što to od tebe zahtijeva. Nemoj mu trošiti vrijeme, a ni svoje vrijeme.

Tišina.

MIRJANA POLOVINA: Jesi li spremna biti uz njega?

ANĐELA: Moj fakultet nema veze s tim.

MIRJANA POLOVINA: A kako misliš da izgleda život? Da ti budeš u Zagrebu, gradiš karijeru, vodiš svoj život, dok je on sam samcat, iz jednog mjesta u drugo. Iz jednog grada u drugi. Na što to sličići? Što ćete kad dođu djeca?

ANĐELA: Kakva djeca, Mirjana? Daleko smo mi od djece.

MIRJANA POLOVINA: Život je puno kraći nego što sad izgleda. Ili si spremna posvetiti se nekome, ili nisi. Ne može i jedno i drugo. Može, može, ako je sve na jednake dijelove. Ali s mojim sinom to neće tako biti. Zna se tko više zarađuje, zna se tko vodi, a tko prati. U suprotnom, sve će se raspasti. I zato te opet pitam, jesi li spremna biti uz njega?

(28) Ponekad nije loše napraviti iskorak i napustiti obitelj da bi mogao uspjeti.

Tišina. Marlen nastavlja razgovor s Davidom.

MARLEN ŠMIT: Znaš da me Anđela zvala svaki dan kad su te hospitalizirali da pita za tebe? Ona je stvarno brinula.

DAVID POLOVINA: I kakve to ima veze s bilo čim? Kakve to ima veze sa životom?

MARLEN ŠMIT: Ne znam, Davide. Ja bih voljela znati da netko brine o meni.

Tišina.

MARLEN ŠMIT: Nisam htjela da se osjećaš loše zbog toga. Ali mislila sam da bi volio znati.

DAVID POLOVINA: Dobro.

MARLEN ŠMIT: I što je bilo poslije?

DAVID POLOVINA: Još sam se oporavljao od ozljede kad je gospođica odlučila otići. I baš tada su Nijemci objavili onaj intervju mog tate. Pa je to došlo do kluba. Pozvali su me na razgovor. Taj Oliver, sportski direktor, on mi je rekao da bi bilo bolje za mene i moju karijeru, ali i za budući ugovor, da nastavim raditi bez tate.

MARLEN ŠMIT: Jesi li osjećao da se možeš osloniti na ljude u klubu?

DAVID POLOVINA: Ne znam. A što da radim? Bio sam prepušten svima. I tebi sam prepušten. Zapravo, više nisam znao tko mi želi dobro.

MARLEN ŠMIT: A kako si se osjećao u vezi toga?

DAVID POLOVINA: Nisam imao snage ništa osjećati.

Samo sam bio jako umoran. Rekao mi je Oliver, to se dobro sjećam – „ponekad je potrebno napraviti iskorak i napustiti obitelj da bi mogao uspjeti.“ Ja više nisam imao snage za bilo kakve rasprave, ali nisam znao kako to reći tati.

MARLEN ŠMIT: Ali to ne znači da ako on nije tvoj menadžer, da više nije tvoj otac. Naprotiv. Znači da može biti samo otac.

DAVID POLOVINA: Ne znam je li tata sam shvatio. Ili mu je netko rekao. Znam samo da mi je prišao u tišini i sjeo pored mene na kauč.

(29) Neće tata uvijek biti tu da sređuje stvari.

LJUBO POLOVINA: Mislim da ću se morati vratiti. Kuća sporo napreduje.

Tišina.

LJUBO POLOVINA: Mislim, kad se malo oporaviš.

Pogleda u Davida.

LJUBO POLOVINA: Nisam ja za ovakve gradove. Hladno je ovdje, gore. I ljudi su hladni. Mislim, u očima im vidiš da ti ne žele dobro. Nismo ni susjede upoznali.

David ništa ne odgovara.

LJUBO POLOVINA: A i bolje je za tebe, imaš ti već godina.

Davide, ti moraš shvatiti da neće tata uvijek biti tu.

Tišina.

LJUBO POLOVINA: Dobro si, je li tako? Dobro se oporavljaš?

David pogleda u oca.

DAVID POLOVINA: Dobro sam, tata.

Ljubo klima glavom.

LJUBO POLOVINA: Mlad si i jak si. Bit će to sve dobro.

(30) Liječnički pregled drugi put.

Ulazi liječnik. Pregled.

KLUPSKI LIJEČNIK: Da vidimo... Skinite se. Hlače, majica... I taj sat... I ležite na leđa.

David legne.

KLUPSKI LIJEČNIK: Dobro. Ovo izgleda dobro. Rana vam je baš lijepo zarasla. Više ne bi trebalo boljeti pri naprezanju. Napregnite se. Eto vidite. Nema više kile. Druga strana. Sve kao prije. Vidim da se testis vratio u svoju normalnu veličinu. Što se tiče drugih rezultata, spremni ste za povratak na teren.

DAVID POLOVINA: Ali ja se... Ne osjećam spremno.

KLUPSKI LIJEČNIK: Za što?

DAVID POLOVINA: Za sve.

KLUPSKI LIJEČNIK: Pa gdje vas boli?

David šuti. Pokaže rukom na neki dio tijela. Doktor ga pregleda tu.

KLUPSKI LIJEČNIK: Tu nema ništa. Kažem vam – savršeno ste zdravi. Ja nisam bio ovako zdravo od 2009. od kad je Wolfsburg osvojio naslov prvaka. Od tad – razvod, stent. A Vama je srce kao kod specijalca. Najzdraviji čovjek na svijetu, to bi trebalo pisati na vašem dresu umjesto Polovina.

DAVID POLOVINA: Ali ja nisam spreman.

KLUPSKI LIJEČNIK: Hajde, Davide. Znam ja da je lijepo primati plaću i ne raditi ništa. Ali čovjek se mora vratiti. To Vam je posao.

DAVID POLOVINA: (ustaje, gleda kroz prozor, kao da ga jedino to zanima)

Što mislite, je li i ptice...

*

Tišina.

MARLEN ŠMIT: Što s pticama, Davide?

DAVID POLOVINA: Ništa, ne znam. Što ih više gledam, što ljepše pjevaju i što ljepše lete, meni je sve nekako...

MARLEN ŠMIT: Teže?

DAVID POLOVINA: Da.

(31) U svlačionici, pred izlazak na teren.

Klupski liječnik i Kajzer se sretnu.

U svlačionici, pred izlazak na teren...

KRISTIAN KAJZER: Ja sam tip trenera koji zahtijeva intenzitet i intenzitet! Svi igraju napad i svi igraju obranu. Kod mene nije bitno tko može predriblati već tko može duže ostati na nogama. A igrači poput tebe, Davide, koji misle da su bogom dani, koji misle da je dovoljno igrati lijepo, kod mene ne prolaze. Ne budi sebičan, čuješ me? Davide! Tebi pričam! Ne budi sebično derište! Gdje gledaš?

DAVID POLOVINA: Ne mogu više.

KRISTIAN KAJZER: Što ne možeš? Treba cijeli tim trčati za tebe da bi ti imao prostor za kreativnost? Je li to?

DAVID POLOVINA: Treneru, meni klecaju noge.

KRISTIAN KAJZER: Noge ti klecaju? Razgovarao sam s liječnikom. Kaže da si savršeno zdrav. Što se praviš? Evo pogledaj. Ustani! Šta je ovo? Ti se vraćaš nazad, driblaš sam sebe pa se vraćaš nazad. Gdje si to vidio? U svom selu? Što misliš da je ovo? Garinča? Svjetsko prvenstvo u Švedskoj '58? Pokrivaj svog igrača! Napadač ispred tebe se vraća u obranu, klizeći...

DAVID POLOVINA: I onda gubi snagu u završnici...

KRISTIAN KAJZER: Što si rekao? Je li ti mene učiš? Slušaj Davide, gdje si ti? Kamo si odlutao?

DAVID POLOVINA: Ispričavam se. Ništa nisam rekao.

KRISTIAN KAJZER: Pa i bolje ti je.

*

DAVID POLOVINA: Vratio sam se na teren nakon četiri mjeseca. Pokušao sam svima reći da nisam spreman, ali što da radim kad svi rezultati govore da jesam. Uostalom, i kad si polupovrijeđen, liječnici kažu da si zdrav jer su na plaći kluba. Ima jedna stvar, uvijek kad bih ulazio u igru, pogledao bih u kameru. Da mama zna da joj se javljam. To je bio naš dogovor. Ali sada kad sam ušao, nisam. Nisam htio da me gleda.

MARLEN ŠMIT: Davide, to je normalan osjećaj kad ti nije dobro. Ne možeš misliti na druge kad si depresivan i anksiozan.

DAVID POLOVINA: Ali ja sam znao da me gleda. I mogao sam samo pogledati u kameru. Da joj olakšam. Mogao sam, to je jedna sekunda! Ništa više, jednu sekundu pogledati u kameru. Znala bi da je sve u redu.

MARLEN ŠMIT: Ali nije bilo sve u redu. Kad te boli umnjak, sve radiš da tu bol riješiš. Ili želudac. Ili kad slomiš kost. Depresija je jednako snažna bol. I jednako stvarna.

DAVID POLOVINA: Ali zašto to ona mora znati?

MARLEN ŠMIT: Zato što to ne možeš držati u sebi.

DAVID POLOVINA: Samo jedan pogled, ništa više. To nije puno i to sam mogao učiniti! To sam jebeno mogao učiniti! To može učiniti i najveća budala!

MARLEN ŠMIT: Samo nisi htio lagati, tim pogledom u kameru. I to je divno. Trebaš biti ponosan na sebe, a ne se okrivljavati.

Tišina.

DAVID POLOVINA: Ušao sam u igru i nakon pet minuta samo sam legao na travu.

(32) Zamjena.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Što je bilo, dragi, ajde ustani. Prekini više. Previše razmišljaš, prekini više razmišljati, ajde ustani.

Prilazi Davidu, čučne kraj njega.

SLAVEN MATIJEVIĆ: Ajde ustani, jebemu mater. Ustaj! Prestani mislit i počni se zajebavat!

SLAVEN MATIJEVIĆ: Moraš nać menadžera sad kad ti je stari otišao. Oni su zlo ali ne možeš bez njih. Uzmi ovog mog. Može sredit sve, od kopački do toga da nekog provoza u gepeku. Može ti sredit poziv u reprezentaciju BiH. Može i Hrvatsku, ali neće tebe tamo uzet. I prihvati da neće sve bit onako kako si sam sebi zamislio. Kada sam ja potpisao za City, mislio sam da će to biti vrhunac karijere, da ću imat sve, pare, žene, aute, pičke materine.

(33) Na psihijatriji.

Od cijele buke, ostali su samo Marlen Šmit, psihijatrica i David Polovina.

Formalno, razbija se četvrti zid i glumci postaju svjesni publike. Kao da pričaju i sebi i njima. Nešto smo prošli zajedno, sad smo tu.

MARLEN ŠMIT: Bila sam uzbuđena kad sam čula da mi dolazi nogometaš. Prijavili su ga pod pseudonimom. Onda sam pomislila, čovječe taj neće znati ni beknut. David je samo šutio i odbijao. Sve je odbijao. Ne znam je li očekivao od mene čudo, ali mi psihijatri ne možemo promijeniti svijet. Možemo ga samo olakšati. — Rekla sam Davidu, ajmo samo pričati, za početak. To znači, ti kažeš nešto, ja odgovorim. Onda ja kažem nešto, pa ti odgovoriš. — Trebalo mi je dva i pol mjeseca da počnemo pričati. Dva i pol mjeseca smo mucali. I odjednom se počeo otvarati.

TREĆI DIO

(34) Monolog: Igraj jer je to sve što znaš.

DAVID POLOVINA: (šuti, pa onda prvo nesigurno, a zatim nezaustavljivo govori monolog, konačno, progovara)

Polovina

zar nije to jedno smiješno prezime, skup nasumično odabranih slova

koje znači: odakle si došao, to su ti običaji, to ti je obitelj, to si ti

gledao sam tog klinca na par koraka udaljenosti a on je nabijao loptu u zid tako silovito i sa takvom strašću da sam shvatio da ima opasnu ljevicu

i da će je, u nekom trenutku, poželjeti unovčiti

samo, pitao sam se, što će mu to prezime na dresu

moje prezime na dresu

pomislio sam, ne mogu biti idol nekome

kad još ne znam ni tko sam ni što sam ni zašto sam

poželio sam viknuti na njega da mu kažem

ej mali slušaj

i tada sam poželio da mu kažem nešto

zato što sam također i ja silovito nabijao loptu u zid.

htio bih mu reći

nešto što će mu ostati

nešto što će znati bolje od mene

a što da mu kažem?

da je itko uložio u moju pamet, da su me promatrali kao osobu

a ne kao nečiju priliku

da su me ikad učili kako artikulirati misao možda bih mu i mogao reći:

da, bit ćeš značajna faca već od prvih razreda ako nastavnik tjelesnog primijeti da dobro igraš nogomet

da, zvat će te na sva natjecanja i na sva okupljanja i smijati ćeš se svima koji recitiraju Matoša u školi

to je za šonje pičke i djevojčice

šonje pičke i djevojčice

i da, svi znaju tvoje ime kad osvojiš prvi školski turnir jer si ga zavukao u rašlje baš kao što si sanjao dok si nabijao loptu u zid satima

i da, osjećat ćeš se posebno, bit ćeš mali bog, jer si muško jer si mangup a ne pička koja recitira Matoša i htjet ćeš taj pljesak i htjet ćeš još i još i jače i jače

i postat ćeš discipliniran i jest ćeš uredno i živjet ćeš asketskim životom i trenirat ćeš jako i još jače i još jače dok jednom ne pukneš dok ne povратиš dok te ne bole kosti i svaki prst i svaki mišić i nećeš imati vremena i gledat ćeš se u ogledalo i voljet ćeš to što vidiš a voljet ćeš i pokazat

i onda će to potisnuti dijete u tebi željno dječje igre, željno zagrljaja i Pokemona i to će dijete biti potisnuto duboko u tebe

i odrast ćeš prebrzo prije nego što su ti uopće izrasli svi trajni zubi prije nego što si dobio brkove i prije nego što si ljubio i ljubio i ljubio, kako dolikuje, redom, od ruku obraza ramena pa do usana

i onda će netko odrediti tvoju cijenu, zalijepiti je na čelo i reći toliko i toliko vrijediš i doći ćeš u neki klub za koji nisi čuo, čije ime ne znaš ni izgovoriti

i onda ćeš ponavljati iste fraze u koje ne vjeruješ, izjavljivat ćeš lojalnost navijačima koje ne poznaješ, slušat ćeš iste motivacijske govore koji te ne pokreću, ljubiti ćeš grb dresa jer misliš da se tako mora jer ti nekome pripadaš i tebe netko posjeduje i ti si nećeš vlasništvo i da bi te voljeli ti ponavljaš

iste fraze o navijačima kao dvanaestom igraču ali što i možeš drugo reći kad devedeset minuta trčiš i dvanaest kilometara prijeđeš i onda ti stave mikrofona i nitko od tebe ne očekuje da budeš iskren očekuju da budeš pravilan ispravan i ispran ali ne i iskren

i postat ćeš cinik

tihi tihi cinik s instinktom preživljavanja i u toj međusobnoj igri govorit ćeš ono što bi svi htjeli čuti, jer oni odlučuju, kad si ikona i junak a kad si maneken i preplaćeni kreten

i ti znaš duboko u sebi

znaš da to nema veze s mozgom da to nema veze s životom ali ne znaš za drugo

jer ti si zabavljač, a ne netko tko treba biti pametan ili iskren

oni kažu, kad igraš loše, da si im oduzeo dostojanstvo da si im uništio dan da si im pokvario brak da si im pokvario dijete i tako kažu a ti ćeš ponizno klimati glavom jer ako se sukobiš s nekim onda te razvlače po Instagramu, Twitteru, tabloidima

i ti shvaćaš da oni daju posljednji euro da kupe ulaznicu i tvoj dres ali ti to ne tražiš od njih ali znaš da bez njih ti ne bi imao taj novac koji ti je odjednom potreban jer sve više košta kako ulaziš u više društvo, jer mora privatna škola, jer mora vozni park, jer mora Dubai dvaput godišnje, jer mora drugi kat i zato ćeš raditi reklame za proizvode koje ne koristiš, za kladionice u koje ti je zabranjeno ulaziti

i onda tu je sama igra, u kojoj svi traže da gineš i svi govore da se spremaš za rat a ti razmišljaš koji rat u kojem trebaš ginuti kad ti samo želiš driblati

a oni će reći ne igray kao balerina ne igray kao djevojčica uđi u duel slomi kost udari arkadu

ali čekaj, pomislit ćeš, a Maradona, a Mesi, a Modrić?

zar on nije balerina, zar on ne pleše s loptom i znati ćeš, ali nećeš znati artikulirati, i mi i navijači smo iz onog najnižeg sloja, gdje su nas uvjerali da je jedino borba bitna, gdje nas svode na fizičke radnike, na ljude kojima se oduzima igra, i njih i nas su u to uvjerali isti oni koji već dvije tisuće godina sjede u ložama

s blaziranim pogledom

koji i ne znaju što je igra, koji ni ne znaju što je nogomet

i svi traže da gineš da gineš za klub da gineš za dres da gineš za reprezentaciju da bude blato da bude znoj i da bude krv jer su samo krv došli vidjeti

za svaku drugu utakmicu će govoriti da je povijesna, kad pročitaš pokoju knjigu shvatit ćeš da Spartak nije nogometni klub, već ime junaka, koji je ostao zapamćen kao povijesna ličnost ne zato što je bio gladijator, već zato što se pobunio protiv ropstva

Borges je rekao, nogomet je jedan od najvećih zločina Engleske jer tamo je sve počelo, jer je sve time počelo, tamo je sve dobilo taj mentalitet, taj izvorni grijeh koji sada plaćamo

THE WINNER TAKES IT ALL!

POBJEDNIK UZMA SVE!

treba samo pobijediti nije važno kako i oni su drugim talentiranim igračkim kulturama i zemljama nametnuli svoj način igre
idi u kost lomi i strgaj

POBJEDNIK UZMA SVE!

i ako ikada dobiješ poziv za reprezentaciju i ti ćeš odjednom ispaljivati ratne parole i tražit će se još više požrtvornosti jer nacionalni dres je svetinja nije samo površna zabava ne ne i ne on zahtijeva

viteštvo i onda će se očekivati nacionalno herojstvo od onih koji nikad nisu naučili Matoševe stihove ali će si ih istetovirati pored Gospe i križa

i ti ćeš biti hodajući oltar, i prekrizit ćeš se prije izlaska na teren, za gol, za pobjedu, a nećeš se nikad prekriziti, baš nikad, kad budu iznosili ozlijeđenog igrača, jer on nije važan

rival će ti postati neprijatelj i dok ti svira himna čije si riječi krišom učio pred spavanje da se ne osramotiš čut ćeš svuda oko sebe pokliče upućene dušmaninu u drugom dresu i zvat će to domoljubljem

ali tada se nećeš usuditi razmišljati o tome, nesigurno ćeš misliti da je to patriotizam, jer nitko od starijih ne kaže to je pogrešno, jer je razmišljanje defetizam, a ti ćeš znati, duboko ćeš znati, nešto je trulo ali nećeš znati što jer te nitko nije naučio razmišljati

ti jednostavno ne znaš svoju misao jer si naučen da je nemaš

a kada se pojavi samo te uplaši samo te zbuni

i onda ćeš se zaželjeti ovog prijateljskog sporta kojeg se sjećaš sasvim drugačije nego kakav jest kad se ekipa okupi na školskom, a tamo ćeš zateći psovke i vrijeđanje i tamo gdje je agresivnost reći će da je temperament tamo gdje je afekt reći će da je to emocija pobrkati će strast i entuzijazam jer jednostavno ne znaju

i onda vidiš, svi pričaju o smislu svog poziva, bankar vozač, čistačica koja je danas čistila naša sranja, svi se pitaju zašto ja ovdje i zašto ja ovdje sada i što je moja uloga a ti ne, ne pitaš se o smislu svoje misije, ne pitaš se što je to i zašto je to i čemu to i to se ne dovodi u pitanje

jer ti si heroj nacije obitelji heroj navijača i idol klincima koji nose na dresu tvoje prezime dresu koji košta 89.99 eura

čiji svaki gol znači više od bilo čega što se učini u svijetu u tom trenutku a to će samo potvrditi sve velike organizacije firme brendove čiji ćeš biti ambasador i promicati mir u svijetu i onda će ti pljeskati i pljeskati i pljeskati

a čim se okreneš, odmah će ismijavati tvoj nedostatak intelekta i što si unatoč svemu unatoč svakom голу pobrkao glagole u nezgodnom trenutku i dokazao im ono što ionako misle o tebi ono što i sam misliš o sebi i ono što svi misle

GLUP SAM!

ne možeš biti istovremeno i misaono biće i vojnik, misaono biće i zabavljač

i baš oni koji su te učinili takvim, čudit će se tvojoj gluposti, ta glupost će onda postati glupost koja se jedva čeka koja postaje šala, šala koja postaje tvoj karakter, šala koja si postao ti sam

i čut ćeš milijun puta da su iz tvoje branše najbolji ambasadori svoje zemlje, ambasadori koji ne znaju dvije riječi sastaviti

ne znam ni dvije riječi sastaviti!

a da znam, slušaj me, mama, slušaj me kako bih govorio da znam govoriti:

postao sam javna osoba prije nego što sam uopće postao osoba

i onda je samo došao jedan trenutak

kad je ozljeda kad je tišina kad se smiri

sve jedan trenutak kad sam počeo razmišljati o tome i tada tada tada

tada sam pao

i tada sam vidio da nema nikoga vidio sam da sam sam

a kad si sam onda se misao krene šuljati

između ušiju i srca

polako, da ne probudi djevojku

da ne probudi roditelje

da ne probudi prijatelje, ako ih još ima

da ne probudi brata

ali dovoljno da probudi tebe i jedna misao bila je dovoljna da mi kaže

usamljen sam

i tjera me na prezir, na sebičnost, na koje mislim da imam pravo jer znam:

da nije mene ne bi bilo ni drugog kata kuće

da nije tebe tata ne bi imao rezervaciju u restoranu i ne bi ni djevojka vidjela more za novu godinu

i kada mi se sve zgadi i kada mislim da je to kraj, igram i dalje jer čujem glas:

da, igrat ćeš zato što ne znaš što bi drugo jer nemaš hrabrosti da se odrekneš svega onoga što ti taj sustav daje

i igrat ćeš zato što ćeš iz sto prvog pokušaja konačno uspjeti napraviti onaj dribling koji je tvoj omiljeni igrač napravio prije deset godina i igrat ćeš zato što ćeš željeti igrati protiv njega i da mu jednom provučesh loptu kroz noge

igrat ćeš zato što se bojiš da ne završiš kao Miki od 150 kila koji sjedi u kladionici u pamučnoj trenirci kluba za koji nikad nije igrao

i igrat ćeš zato što ćeš vidjeti svoje ime u Panini albumu koji si kao klinac skupljao i na igrici na

kojoj si zajedno s Mikijem lomio sve džojstike i
uplakano nakon poraza odlazio kući kod mame

i igrat ćeš zato što želiš najbolje za svoju obitelj i
zato što želiš da tvoji roditelji dožive starost i da
konačno imaju sve što žele i zato što želiš moći
častiti rundu kad se vratiš kući i zato što sad nema
nazad sad si tu na mjestu na kojem si htio biti još
od kad si bio klinac i silovito šutirao loptu u zid,
razmišljajući kako, ako šutneš još tisuću puta tog
dana, možda se jednom pojavi netko i ponudi dres,
koji će biti tvoj

igrat ćeš zato što na terenu zaboraviš sve to, jer
trava ponekad tako lijepo miriše kao na onoj tvojoj
livadi gdje si odrastao i zato što kad lopta uđe u
gol čuje se zvuk mreže, jer konačno postoji mreža,
čuje se onako lijepo kako znaju samo oni koji su
ikad mrežu zatresli

ššššš

igrat ćeš zato što je nogomet uprkos svemu prokleta
lijepa igra

kad je igra, a ne borba

kad je igra, a ne rat

kad je igra, a ne spektakl

jedini problem je što nogomet već dugo nije igra
i bojim se da ako se ovako nastavi nikad više neće
ni biti

ali ti igray

jer to je sve što znaš.

DAVID: Umjesto svega toga rekao sam mu samo: pazi
da ne padneš, odvezala ti se vezica.

DJEČAK: Davide, hoćeš igrati u 12. kolu protiv Frajburga,
molim te molim te molim te?

*Dječak ga uzima za ruku i izvodi na teren. A David
ga prati. U početku mu je korak nesiguran, ispada
kao da ga Dječak preuzima od Marlen, a vremenom
mu korak postaje sve odlučniji, sve dok ne izađe na
sam teren. A tamo je njegov početak i njegov*

KRAJ.

Mali čovek nije predodređen za slavu

Komad *Jezik kopačke*, autorskog tandema Ivan Ergić / Filip Grujić već svojim naslovom favorizuje dramatičnost što u samom dinamičnom sižeu dostiže kulminaciju. Naime, specifikum teme – sudbina vrhunskog sportiste u dehumanizovanom društvu – obeležen je jezikom, jezikom kao mogućim simbolom posebnog dela sportske opreme (kopačka), koji, u zavisnosti od proizvođača, može biti dug, podvijen, s logom, ili sasvim kratak, mekši ili tvrđi, ali komad je natopljen i posebnim slengom kojim se obeležava/štiti/ističe posebna grupa ljudi čiji svet čine naporni treninzi, stresne utakmice i neobuzdano tulumaranje u slobodnom vremenu. Zasnovan na verodostojnosti, na karijeri Ivana Ergića, fudbalera zavidne reputacije (igrao za italijanski *Juventus* i švajcarski *Bazel*), koji se i pre ovog komada, oglašavao zanimljivim esejima u listu *Politika* (opservacijama o profesionalnom sportu i sudbini modernih gladijatora u strogo kontrolisanom kapitalističkom sistemu), komad *Jezik kopačke*, sjajno je svedočanstvo koje rasvetljava ekonomske, društvene i psihološke izazove u svetu vrhunskog sporta, ali naglašavajući nemoć pojedinca da nadvlada sistem u

koji je uključen mlad, nezreo, neobrazovan, te protiv njega može da ima, kao saveznika, samo vlastitu destrukciju ili duboki osećaj srama i izolacije koji prožimaju svakodnevni život profesionalnih sportista.

Kroz priču o mladom fudbaleru iz Hrvatske, koji prerano, bez životnog i sportskog iskustva, prelazi u nemački klub Wolfsburg, komad *Jezik kopačke* istražuje kako takmičarski duh i glorifikacija uspeha stvaraju okruženje koje dehumanizuje sportiste. Kvalitet komada je što skida velove iza kojih su skriveni slojevi primamljivog sveta vrhunskog sporta, fokusirajući se na pritiske i očekivanja koji dovode do prenapregnutosti i uma i tela što rezultira izolacijom i depresijom. Ergićev i Grujićev tekst *Jezik kopačke*, uz prethodno, otvara tabu temu sve prisutnije depresije među sportistima, kao i stigmatizaciju unutar zatvorenog kruga i konstantni pritisak (ne)realnih očekivanja. Sportisti moraju biti zdravi, spremni, snažni, i besprekorno utrenirani, pa otud za njih postoji sintagma *moderni gladijatori*. Istovremeno, tekst sadrži komične i tragikomične elemente, koje su produkt znalačke analize mentaliteta, ali i analize sudara različitih kultura unutar posebno

izabranog kruga ljudi. Na taj način, kroz unutartimske sukobe koji jačaju karakter (!?) komad jasno osvetljava međuljudske odnose u često neprijateljskom okruženju.

Sve ovo su kvaliteti komada Ivana Ergića i Filipa Grujića, koji predstavljaju ozbiljan potencijal za uprizorenje komada *Jezik kopačke*, iako „na prvu loptu“ predložak deluje jednostrano, stvar je mnogo kompleksnija i složenija. Jer, „najlepša sporedna stvar na svetu“, odavno to nije, nego je fudbal/nogomet/soker postao ozbiljan posao u eri predatorskog kapitalizma, a tu, u takvom svetu, mesta za čoveka očito nema, jer on je potrošna roba. Takav stav, kroz dobru i tačnu jezičku fakturu, saopštavaju i autori odličnog komada *Jezik kopačke*, kojem teatarsku budućnost garantuje čvrsta struktura i dinamizam, ali svakako je uslovljen spremnošću i verom nekog budućeg ansambla da priča o bedi malog čoveka, obasjanog na momenat svetlom reflektora, zaogrnutog plaštom slave, nije trajno stanje, nego situacija u kojoj će, preko njega, profitirati drugi.



Tehnička uputstva za autore priloga u „Sceni“

Redakcija časopisa za pozorišnu umetnost „Scena“ prima radove koje autori predlažu za objavljivanje tokom cele godine, elektronskom poštom, na adrese scena@pozorje.org.rs ili casopis.scena@gmail.com. Radove treba dostaviti kao Word dokument.

AUTORSKI TEKST, PREVOD, STUDIJA, INTERVJU

- **Font: ćirilica, Times New Roman, 12 pt;** latinični delovi teksta fontom Times New Roman, 12 pt;
- Pusus: obostrano ravnanje; razmak između redova: Before: 0; After: 0; Line specing: Single. Prvi red uvučen automatski (Col 1)
- Ime autora: na vrhu strane, **kurent bold**
- Naslov teksta: **kurent bold**
- Nadnaslov/podnaslov/: kurent običan
- Međunaslovi: nakon prethodnog pasusa ostaviti prazan red, međunaslov napisati u novom redu, zatim sledeći psaus u novom redu, font Times New Roman, 12 pt, kurent bold
- Navođenje naslova knjiga, studija, drama, isticanje pojedinih reči ili celina u okviru teksta: *kurent italik*
- Za naslove tekstova u okviru zbornika radova, pozorišnih i drugih časopisa, za nazive pripovedaka, pesama, za reči koje se donose u navodnicima... koristiti pravopisne navodnike (primer: „Scena“)
- Fusnote: obeležavanje u tekstu brojevima od 1..., font: ćirilica, Times New Roman, 10 pt; latinični delovi teksta fontom Times New Roman, 10 pt;

DRAMSKI TEKST

- **Font: ćirilica, Times New Roman, 12 pt;** latinični delovi teksta fontom Times New Roman, 12 pt;
- Pusus: bez uvlačenja, obostrano ravnanje; razmak između redova: Before: 0; After: 0; Line specing: Single.
- Ime lika: verzalom, dvotačka, jedan slovni razmak, tekst replike –

Primer:

MILICA: Koliko je sati?

RANKO: Nemam sat.

- Ime lika sa didaskalijom: verzal, didaskalija u zagradi italikom, dvotačka, jedan slovni razmak, tekst replike –

Primer:

MILICA (*Tegli se i zeva.*): Koliko je sati?

RANKO (*Nezainteresovano.*): Nemam sat.

(*Uzima mobilni telefon i kuca SMS poruku.*)

TEHNIČKA UPUTSTVA ZA FOTOGRAFIJE

- Rezolucija fajla: 300 dpi ili više u razmeri 1:1 u odnosu na očekivani format reprodukcije
- Minimalna širina (visina) fotografije u okviru tekstova: 10 cm sa rezolucijom 300 dpi
- Fotografija za naslovnu stranu: visina najmanje 22 cm sa proporcionalnom širinom, rezolucija 300 dpi
- Vrsta fajlova: TIF, PSD i JPG (bez kompresije)
- Logotipi, znakovi i slične grafike dati i u vektorskim formatima (Ai, CDR, PDF, EPS...), a zbog univerzalne kompatibilnosti najpoželjnije je da fajlovi budu u PDF formatu
- Kolorni model:
kolor fotografije: 24 bit Color
crno bele fotografije: 8 bit Grayscale
- Naziv fajla treba da ima elemente iz legende fotografije (na primer: bitef1.jpg, bitef2.jpg...), a ne apstraktni nizovi slova, brojeva ili skraćenice (poželjno je da nazivi fajlova budu ispisani latiničnim slovima bez diakritičkih znakova zbog naknadne kompatibilnosti u korišćenju fajla u različitim programima).
- U slučaju da se materijal skenira (sa štampane osnove), prilikom skeniranja uključiti „deskrining“ filter, uz poštovanje prethodnih uputstava.
- Potrebno je priložiti odgovarajuće podatke o izvoru likovnog priloga (ime autora/fotografa).



CIP – Katalogizacija u publikaciji
Biblioteka Matice srpske, Novi Sad

792

Scena: časopis za pozorišnu umetnost / glavni i
odgovorni urednik Miloš Latinović. – God. 1, br. 1 (1965)–.
Novi Sad: Sterijino pozorje, 1965–. – ilustr.; 22 cm

Tromesečno
ISSN 0036-5734 = Scena (Novi Sad)

COBISS.SR-ID 319245
