

Сцена

II / 2025

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

Сцена ISSN 0036-5734

Часопис за позоришну уметност

НОВИ САД 2025.

Број 2

Година LXI

АПРИЛ–ЈУН



УЗ НОВИ БРОЈ> 5

I / ИНТЕРВЈУИ „СЦЕНЕ“:> 6

Ана Тасић, селекторка 70. Стеријиног позорја

Позориште и питања будућности. > 7

(Разговарао > Александар Милосављевић)

Светозар Цветковић

Лепота различитости. > 13

(Разговарао > Жељко Јовановић)

Радомир Путник

**Ефикасна идеја неговања
домаће драме** > 18

(Разговарао > Жељко Јовановић)

II / 60. ГОДИНЕ „СЦЕНЕ“ > 21

Дивна Стојанов

**Како је „Сцена“ обликовала
позориште и како је позориште
одређивало „Сцену“** > 22

Марина Миливојевић Мађарев

**Слика позоришних области
– темати у „Сцени“** > 29

Мина Милошевић

**Драме и уређивачка политика
часописа „Сцена“ током
60 година постојања** > 36

Бора Матић

**„Сцена“ из угла млађе генерације
позоришних професионалаца** > 43

III / ТЕОРИЈА > 50

Марија Ковачевић

**Социјални и егзистенцијални револт:
Хеда Габлер и Војцек у режијама
Томаса Остермајера (1)..... > 51**

Божидар Мандић

Првотеатар Породице бистрих потока ... > 62

Светислав Јованов

Похвала неприкладне лудости > 67
Јунак, судбина и сукоб у класичној комедији (3)

IV / ФЕСТИВАЛИ > 70

Борисав Матић

**Ревија микро-сезоне
у Темишвару 2025. > 71**

Синиша И. Ковачевић

**Програм 76. Дубровачких
љетњих игара > 78**

V / ЕСЕЈ СЦЕНЕ > 82

Александар Милосављевић

**Поводом неколико
сомборских представа > 83**

Александар Милосављевић

**Свет као вишеструки
одраз у огледалима > 92**

Небојша Брадић

Катарза или олакшање > 97

Александар Милосављевић

**Паратеатарска
наличја стварности (2) > 100**

VI / ПОЗОРИШНА ПУТОВАЊА > 105

Милош Латиновић

Станице VIII > 106

VII / ИГОР БОЈОВИЋ (1965–2025) > 114

Марина Миливојевић Маћарев

Уводник > 115

Интервју са Игором Бојовићем

Како се праве људи > 116
(Разговарала > Марина Миливојевић Маћарев)

Александар Милосављевић

Велика сенка великог писца > 121

Јована Бојовић

**Значај стваралаштва Игора Бојовића
за црногорско позориште > 128**

Александар Милосављевић

У свету истинитих догађаја из бајки. > 137

Стеван Копривица

Игор Бојовић – почетак > 143

VIII / ИСТОРИЈСКА СЦЕНА > 144

Ружа Перуновић

Жене нашег позоришта (7)..... > 145
Милка Марковић Максимовић (1869–1930)

IX / СЦЕНСКИ ДИЗАЈН > 149

Драгана Вилотић

**Тишина из Бруковог
празног простора > 150**

X / АКТУЕЛНОСТИ > 154

Синиша И. Ковачевић

Премијере у хрватским казалиштима ... > 155

XI / IN MEMORIAM > 159

Љубомир Симовић (1935–2025)

**Заточник језика, витешки
бранилац уметности и слободе** > 160

(Пише > Александар Милосављевић)

Мирјана Миочиновић (1935–2025)

Одлазак у светлост > 163

(Пише > Светислав Јованов)

XII / КЊИГЕ > 165

Небојша Брадић

Птица на гозби > 166

(Пише > Миливоје Млађеновић)

Саша Драг

**До последњег збора.
Владимир Крањчевић – живот и дјело** ... > 169

(Пише > Синиша И. Ковачевић)

**XIII / НОВА ДРАМА:
УРОШ ЧУПИЋ** > 172

Биографија аутора > 173

Урош Чупић

Ругање народу > 174

Драматуршка белешка

Од ружења до ругања кратак је пут > 208

(Пише > Милош Латиновић)

* * *

**Техничка упутства
за ауторе прилога у „Сцени“** > 210



УЗ НОВИ БРОЈ

Часопис *Сцена* обележава 60 година континуираног излагања и, верујем, високог доприноса театру и театролошкој струци. Промоција овог броја часописа биће на 70. Стеријином позорју, најзначајнијем националном фестивалу у региону, али и у овом делу света. Обележавамо јубилеје важне симбиозе која деценијама продукује значајан и квалитетан садржај на фестивалу, и у случају часописа *Сцена*, на теоријско-методолошком, истаживачком и публицистичком простору. Без Стеријиног позорја, као институције, не би било часописа *Сцена*. Наравно да верујем да је том ангажману и, веома често, одрицању, разлог „виши интерес“ – тачније квалитетан садржај часописа, који током године фокус усмерава на фестивал, али и друге важне и актуелне активности целокупног позоришног живота у Србији, а у последње време, поново и изван наведеног географског делокруга деловања. Темат у Сцени број два, посвећен овом јубилеју, подсетиће многе старије, а информисати нове генерације театарских посленика, на неке сегменте рада, интересовања, домета и достигнућа које су оствариле редакције часописа предвођене уредницима Јосипом

Кулунџићем, Петром Марјановићем, Слободаном Селенићем, Зораном Јовановићем, Љиљаном Пешикан Љуштановић, Видом Огњеновић, Даринком Николић и Зораном Ђерићем. Ако уредничкој одговорности и концепцијским видцима придодамо сараднички низ који предводе Јован Христић, Ели Финци, Огњенка Милићевић, Феликс Пашић, Радослав Лазић, Радомир Путник и многи други (грех би било не поменути Весну Гргинчевић, дугогодишњу секретарицу редакције), онда је јасно из којих разлога је часопис од првог броја привлачио пажњу публике и био константа мериторности позоришног погледа у свет.

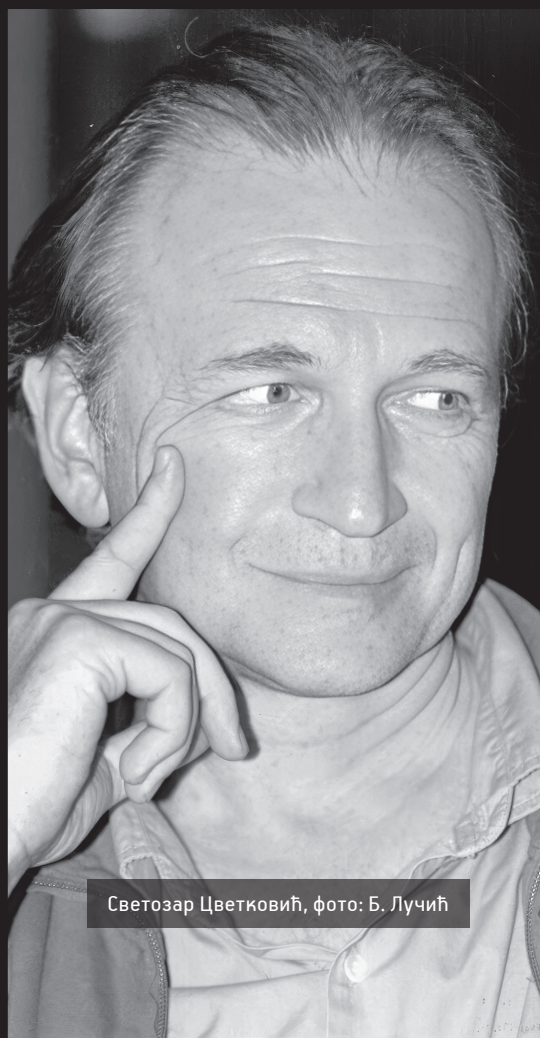
Тематом у овом броју, подсећамо и себе као редакцију, али и наше сараднике, на високе домете успостављене одавно, којима ваља тежити и у нередним годинама. Јер, успех треба да се мери, не толико положајем до којег је неко доспео током живота, већ препрекама које је морао да савлада. А пред Стеријиним позорјем и часописом *Сцена* још је много година, самим тим и препрека које ћемо заједнички савладати – до нових успеха и годишњица.

Интервјуи „Сцене“

АНА ТАСИЋ / СВЕТОЗАР ЦВЕТКОВИЋ / РАДОМИР ПУТНИК



Ана Тасић, фото: Б. Лучић



Светозар Цветковић, фото: Б. Лучић



Радомир Путник, фото: Б. Лучић

Разговарао > Александар Милосављевић

Ана Тасић, селекторка 70. Стеријиног позорја

Позориште и питања будућности

Мислим да позориште може да промени поглед на свет у појединцу, а та мала промена је неки вид мењања света, јер појединци мењају свет, а велике друштвене трансформације можда могу да изнесу баш ти промењени појединци, удружени у веће групе, које видимо на српским улицама. Мислим да већина представа на овогодишњем Позорју има такве потенцијале мењања појединца.

Слоган којим именујеш овогодишњу селекцију гласи „Стварање историје/мењање будућности“. Да ли се иза овог наслова дискретно помаља теза да театар ипак може да мења свет?

Када говоримо о промени света позоришним средствима, не верујем у неке велике, радикалне и видљиве промене, једноставно зато што позориште данас нема ту моћ, коју је можда некада имало, у античкој Грчкој, или Средњем веку, или Елизабетанском

добу, када су друштвене околности биле другачије. Данас живимо у информатичком и технолошком, медијском окружењу, где је снага телевизије или интернета неупоредиво већа. Свега пет до десет одсто становништва чини позоришну публику, у најбољем случају. Али заиста верујем у снагу позоришта на пољу индивидуалног буђења, или освешћивања; мислим да оно може да промени нешто у појединцу, да промени његов поглед на свет, у хуманистичком правцу, а тај мали корак, та мала промена, по мени, јесте неки вид мењања света, јер појединци мењају свет, вероватније полако, него нагло и вртоглаво. А велике друштвене трансформације можда могу да изнесу баш ти промењени појединци, удружени у веће групе, које данас видимо на српским улицама. Тако онда можда, индиректно, и позориште учествује у ширим променама свести, и поретка. Мислим да већина представа на овогодишњем Позорју има такве потенцијале мењања појединца.

Понуда с којом си сада била суочена је, велиш, била „уметнички изазовнија у поређењу с претходном годином“, али „било је лакше издвојити девет представа за Такмичарски програм и три представе за Кругове, иако продукција није била обимнија“. Како то објашњаваш?

Посматрајући последњих неколико сезона, на пример, видимо да су неке биле уметнички изазовније у целини, а неке мање. Та чињеница се можда може објаснити пуким сплетом околности, или случајности, зашто нека година буде родна, а нека сушна, у креативном смислу. Позориште је крхка биљка на чији развој утиче заиста много фактора, и предвидивих, али и непредвидивих, и вредне представе се напосто дешавају, или се не дешавају. Наравно, ако су околности повољније за њихов развој, као што је озбиљнија финансијска и системска подршка, има више изгледа да се оне догоде. Ове сезоне их је било нешто више но прошле, не драматично више, него таман толико да настане нешто квалитетнији програм. А можда се та чињеница може објаснити и помало мистички, да је театар предосетио бурна друштвено-политичка дешавања која тренутно искушавамо, па се окренуо испитивању узрока протеста, дакле корупције, криминала, системског зла, као и последичних, неопходних, борби за праведније друштво. Већи део представа настао је непосредно пре трагедије у Новом Саду која је била окидач протеста, али наравно, незадовољство људи није тада настало, него се дуго година нагомилава и крчка, што су позоришни аутори можда осетили, препознали, и надахнуто уобличио у представама које ћемо видети.

У извештају помињеш трилерске садржаје појединих продукција, који показују антиципаторску моћ театра, пишеш о представама које се обрачунавају са системским изопаченостима, указују на еколошке проблеме, разрачунавају се са онтолошким злом... Наведени елементи се односе на садржај, али ме занима да нешто више кажеш о њиховој естетици, о поетикама из којих су оне настале.

Њихове сценске поетике су разнолике, и готово да све доносе неку врсту аутентичности у изразу, што ми је било веома важно у избору. Позориште није само поступак глумачке интерпретације драмског текста, него је уметност која обједињује драмски израз с музич-

ким, визуелним, кореографским састојцима, тотално уметничко дело, како би рекао Вагнер. Јесте Стеријино позорје фестивал домаћег драмског или сценског текста, али није само вредан текст услов за учешће на фестивалу, него представа у целини треба да има ове, вишеслојне, вредности. То је, на пример, објашњење зашто представа *Уговица живој човека* Звездара театра није ушла у селекцију. По мени је тај комад драмски веома вредан, за мене је Душко Ковачевић наш највећи живи и активни драмски писац, и његовим драмским делима је, без сумње, место на Позорју, али због крајње оскудности, или сасушености сценског израза, представа није ушла у програм, нарочито у контексту изабраних представа. Дакле, редитељски приступи у одабраним представама међусобно су другачији, од сведенијег, психолошки деликатног реализма Егона Савина (*Народни посланик*), Бориса Лијешевића (*Наличје*) и Мие Кнежевић (*Изузеши*), преко суптилне стилизације Бојане Лазић (*Нико није заборављен и ништа се не сећамо*), Вељка Мићуновића (*Искуљење*) и Милана Нешковића (*Свети Георгије убија аждаху*), до брехтовског политичког театра Златка Паковића (*Српској омладини*, *Димитрије Туцовић*) и сложенијег мултимедијалног израза Матјажа Бергера (*Београдски шрио*) и Борута Шепаровића (*Језик коначке*), како сам и написала у образложењу. А издвојила бих последња два аутора као најспецифичније. Бергерово сценско читање Марковићевог романа одређује прецизан, церемонијалан тон, брехтовска охлађеност и концептуална отуђеност које треба да пробуде критичко мишљење гледаоца, о темама које су покренуте, али и о конвенцијама позоришног стварања. Шепаровић сценску радњу такође поставља у мултимедијалном облику, на гранични простор између позоришта и филма, који доследно и вишезначно проблематизује однос између масовне и елитистичке културе, постављајући и питања утицаја медија, тржишне експлоатације славе, стварања и израбљивања култа звезда, али и статуса позоришта у времену владавине естраде.

Ана Тасић, фото: Б. Лучић



Помињеш две представе – **Није смрт бицикло (да ти га украду)** београдског Народног позоришта и **Удовица живог човека** Звездара театра – које су „биле у грчевитој борби да уђу“ у селекцију. Ево прилике да опширније елаборираш своје виђење те две представе у контексту оних које си изабрала.

Објашњење зашто *Удовица* није ушла у селекцију сам већ дала, а што се тиче представе *Није смрт бицикло (да ти га украду)*, да је било могућности да Такмичарски програм чини десет представа, и она би у њега ушла. Она се борила са *Светим Георгијем* ЈДП-а – обе су тумачења савремених домаћих класика, једна Душка Ковачевића, друга Биљане Србљановић, оба текста су била на Стеријином позорју, и добила су, мислим оба, Стеријине награде за најбољи драмски текст. Одлучила сам се за *Свети Георгије* због разгранатости, велелепније форме, због заиста импозантне сценографије и музике, због бројнијег ансамбла, неспорно супериорних глумаца ЈДП-а. По мени, ова представа има мана, како сам и написала у критици, а када сам одлучивала о њеном избору, у том конкретном случају размишљала сам и о публици која ће, верујем, задивљеније реаговати на њу, него на *Није смрт бицикло*. Од значаја је било и што је, међу понуђеним делима, *Свети Георгије* најбоље решење за отварање фестивала.

Тешко да међу домаћим критичарима има неко ко је у текућој сезони видео више представа од Тебе, па се логично намеће питање како генерално видиш нашу домаћу позоришну сцену? Каква је наша позоришна стварност?

Имајући у виду друштвене околности, небригу, или свакако недовољну бригу за културу, па и позоришну, театри, односно део театара, држи се на завидном нивоу. Најбоља је ситуација свакако у Београду и Новом Саду, затим у Сомбору, Лазаревцу, Крагујевцу, Ужицу, Нишу, у тим позориштима продукција је жилавија, не да се, опстаје, односно тако је било у

протекле две сезоне, а да ли ће тако бити и даље, то код нас не може да се планира, јер живимо у турбулентном времену. У театрима у Кикинди, Зрењанину, Крушевцу, на пример, ситуација је лошија углавном јер локалне самоуправе довољно не подржавају позоришта, па је продукција оскуднија. Волела бих да има више представа које ме дубински померају, које доносе магију, искорак, које су храбре, у тематском, али и естетском погледу. Њих нема много, али их повремено има, што улива наду. Прижељкујем да нам се бар врате околности од пре петнаест-двадесет година, када сам почела да се континуирано бавим критиком, када је ипак било много више таквих, дубински померајућих представа, можда и зато што је продукција била већа, па је и могућност за њихово стварање била већа.

Уочљиво је да ћемо, мимо селекције Кругова, у такмичарском програму Фестивала видети четири представе из региона, дакле продукције које су у иностранству настале по делима наших писаца, чак три праизведбе. Мислим да је то изузетно добро и важно, јер нам нуди информацију о збивањима ван наших граница. Пошто си, срећом, имала шири увид у регионалну продукцију (од десет понуђених представа за Позорје), како у светлу уметничких изазова, које помињеш у извештају, сагледаваш генералну продукцију изван Србије, и каква је, по Твом мишљењу, тамо позоришна ситуација? Речју, каква поређења су могућа између нашег и театра наших комшија?

За почетак, морам да напоменем да продукцију суседа нисам упознала у потпуности, тек њен мали део, и да закључке доносим на основу сведеног броја одгледаних представа, и, више, на основу дијалога с колегама. Прво је уочљиво да је продукција у Словенији, а затим и у Хрватској, знатно богатија него код нас, што у старту одређује веће шансе за настанак вредних дела. У Словенији нарочито има простора за нове поетике,

за експерименте, што су доказале представе нешто млађих аутора Нине Рајић Крањац или Жиге Дивјака, које је и наша публика имала прилике да види. У Хрватској је у последњим годинама одскочило Народно позориште у Вараждину, од како је Сенка Булић дошла на место управнице, са својом лудом енергијом, упорношћу, професионалношћу, искорачујућим визијама и плановима. У Босни и Херцеговини је, рекла бих, ситуација још лошија него код нас; они у продукцијском смислу имају још мање средстава, па се боре како знају и умеју за нове представе, што је видљиво и у естетском погледу. Слично је у Црној Гори и Македонији. А у контексту суштинских, или идејних сличности, сви у региону имамо много додирних тачака, превасходно у погледу тема по којима копамо, што показује и програм 70. Позорја. Реч је, јасно, о потреби за хуманизмом и светлијом будућношћу у којој неће више бити толико нагомиланог системског зла.

Ана Тасић, фото: Б. Лучић



Стеријино Позорје

Управни одбор Стеријиног позорја од 1965. године додељује Стеријину награду за нарочите заслуге на унапређењу домаће позоришне уметности. До данас је додељено безмало 80 ових признања, а лауреати су најугледнија имена позоришне и драмске уметности, али и позоришне критике и театрологије некадашње Југославије и Србије – од Јосипа Видмара и Душана Матића (1965), Велибора Глигорића, Хуга Клајна, Елија Финција, Колета Чашула (1970), преко Душана Јовановића, Петра Марјановића, Петра Салема (1991), Мије Алексића, Љубе Тадића, Јована Ђирилова (1994), до Ренате Улмански, Предрага Ејдуса (2018) и Светлане Бојковић (2019).

На затварању јубиларног 70. Стеријиног позорја биће додељене још две ове награде, а лауреати су Радомир Путник и Светозар Цветковић, те им, и зато, часопис „Сцена“ указује поштовање и исказује захвалност.

Разговарао > Жељко Јовановић

Интервју „Сцене“: Светозар Цветковић

Лепота различитости

На почетку разговора Светозар Цветковић наглашава да награда коју добија заокружује значајан период његовог рада у позоришту, поготову онај везан за његов однос према Стеријином позорју.

„Мало се и уплашиш од свега тога јер као да се постави нека граница, изазов и онда не смеш да паднеш испод онога што јавност очекује. Притом, и сам од себе очекујеш да учиниш што смисленијим посао који радиш, а радиш га већ четрдесет пет година.

После толико времена бављења овим, пре свега глумачким послом, неминовно се поставља питање да ли да се и даље бавим глумом или је сада – крај. Лично, немам неки осећај у вези са тим, али ми се чини да је ово признање у мени пробудило осећање кривице што сам још увек ту. Многи људи који су добили оваква признања нису више међу живима, отишли су и млађи него што сам ја данас, и онда поставиш себи питање – да ли да наставим даље или би требало да се добровољно повучем. А онда кажем: у реду, то је било моје животно дело, иако немам такав утисак – идемо даље.

Стеријино позорје опстаје и траје захваљујући, наравно, унутрашњој организацији, његовој основној идеји о промовисању драмског текста, али и глумачких остварења. Могло би се, такође, рећи и захваљујући лауреатима Позорја који својим именом доприносе слави Позорја?

Стеријино позорје опстаје захваљујући свом вишедценијском концепту. Наравно да опстаје и захваљујући свим људима који су добили референтне награде. Чак и да нису били награђивани, реално су постављени на најзначајније место у југословенском и српском позоришту. Стеријино позорје је успело да опстане упркос томе што земља у којој је рођено није. Опстало је и упркос разним бојкотима у којима је учествовало и позориште у коме сам радио, Атеље 212. Дobar део времена, деценију и више, Атеље није учествовао на Стеријином позорју, без обзира што би представе које смо тада изводили, да су се појавиле на Фестивалу, биле референтне. Позорје је једна од ретких институција, као што је и Југословенско драмско позориште,

које је опстало захваљујући квалитету изведеног драмског текста, на представама глумица и глумаца који у њима остварују велике улоге. То је ипак нешто што је успело да превазиђе све тешкоће и да траје.

Шта Позорје данас значи, у којој мери се његова улога и место у нашој култури разликује од оног времена када сте, претпостављам као млад глумац жарко желели да заиграте?

Све чему у позоришту присуствујемо значајно је на одређен начин. Међутим сви ти квалитети, да тако кажем, њихов значај је генерално говорећи опао. И систем комуникације, начин присвајања вредности, карактер спознаје, сазнавања, брзина комуникације и усвајања вредности – све је то утицало да опадне значај ствари које су до само пре неколико године биле значајне за културу. Оно што нам се приказује на Стеријином позорју више не зависи од квалитета него од жеља и прохтева публике која долази на Фестивал, од критеријума на основу којих она валоризује представе, од тога да ли на прави начин вреднује оно што се Позорје нуди. Поставља се, додуше, питање који је то *прави начин*, али квалитет ипак мора да постоји. Мени су, у време док сам био директор Атељеа, неки људи говорили да желе да гледају нешто забавно, условно говорећи смешно, а да буде кратко. Па не може! Мислим да је Стеријино позорје, и у том смислу, на великом испиту што се тиче опстанка квалитета, и мислим да се добро бори са тим, јер у једном тренутку права вредност ипак прелази ту магичну границу и долази до изражаја.

Учествовали сте на Позорју, били награђивани... знате позориште са „сваке стране“. Дакле, шта значи успех у позоришту?

Не бих смео да се жалим на успехе на Стеријиним позорју. Ако добијеш три Стеријине награде за улоге у представама које су могле да буду преломне, тада је позориште могло да буде преломно. Било је то потпуно другачије време од овога. Важност театра би-

ла је другачија. Било је значајно ко ће да дође и ко ће да те гледа, да те валоризује. У том погледу, награде које сам добио биле су значајне, подстицале су вољу да наставиш да се бавиш својим послом, а и ваљда су дошле у право време – довољно сам био млад да ми нешто значе, но и довољно стар да ме не поремете. Бити на Позорју је била ствар престижа. Када сам дошао на чело Атељеа успео сам да ово позориште вратим у конкуренцију на Фестивал, и сви су били задовољни што смо обуставили ембарго према Позорју. Било је много наших представа које су заслуживале да се појаве на овом фестивалу, али били смо се из ових и оних разлога одрекли учешћа на Позорју.

Данас, кад погледам на то време, чини ми се да је повратак на Позорје био важан, постојала је јака конкуренција и није се дешавало да неки жири сматра да нема представа које заслужују награде. Чини ми се да је важност Позорја у којем сам ја доживљавао лепе тренутке, била битна.

У ком правцу би ваљало усмеравати овај фестивал даље, према основној идеји са којом је основан, према подршци и фаворизовању драмског текста или би акценат требало више померати ка новим интерпретацијама?

Стеријино позорје се после распада земље локализовало, због чега је мени жао, али оно је успело да опстане управо захваљујући томе што се локализовало. Позорје је, у односу на све фестивале некадашње земље, а ја себе видим као представника некадашње земље па зато тако и говорим, имало јаку конкуренцију. Ту се није знало која је представа боља од које, која је улога важнија од друге, осећали смо велико узбуђење и огромну креативну радост што гледамо једни друге, из различитих градова, из Скопља, Љубљане, Сарајева, Загреба... Позорје је имало ту лепоту различитости која је чинила да овај фестивал постане најзначајнији, да се издваја од осталих. Данас сви ови градови и ове средине имају своје фестивале, али имам утисак да

недостаје један велики, значајан фестивал где би били извођени нови драмски текстови на језику који сви разумемо, који бу баш као на Стеријином позорју имали пуну промоцију и адекватно вредновање. Потенцијал Позорја у будућности је корак ка разноврсности, ши-рокогрудости, квалитету, отварању ка новом, никако у повратку на старо.

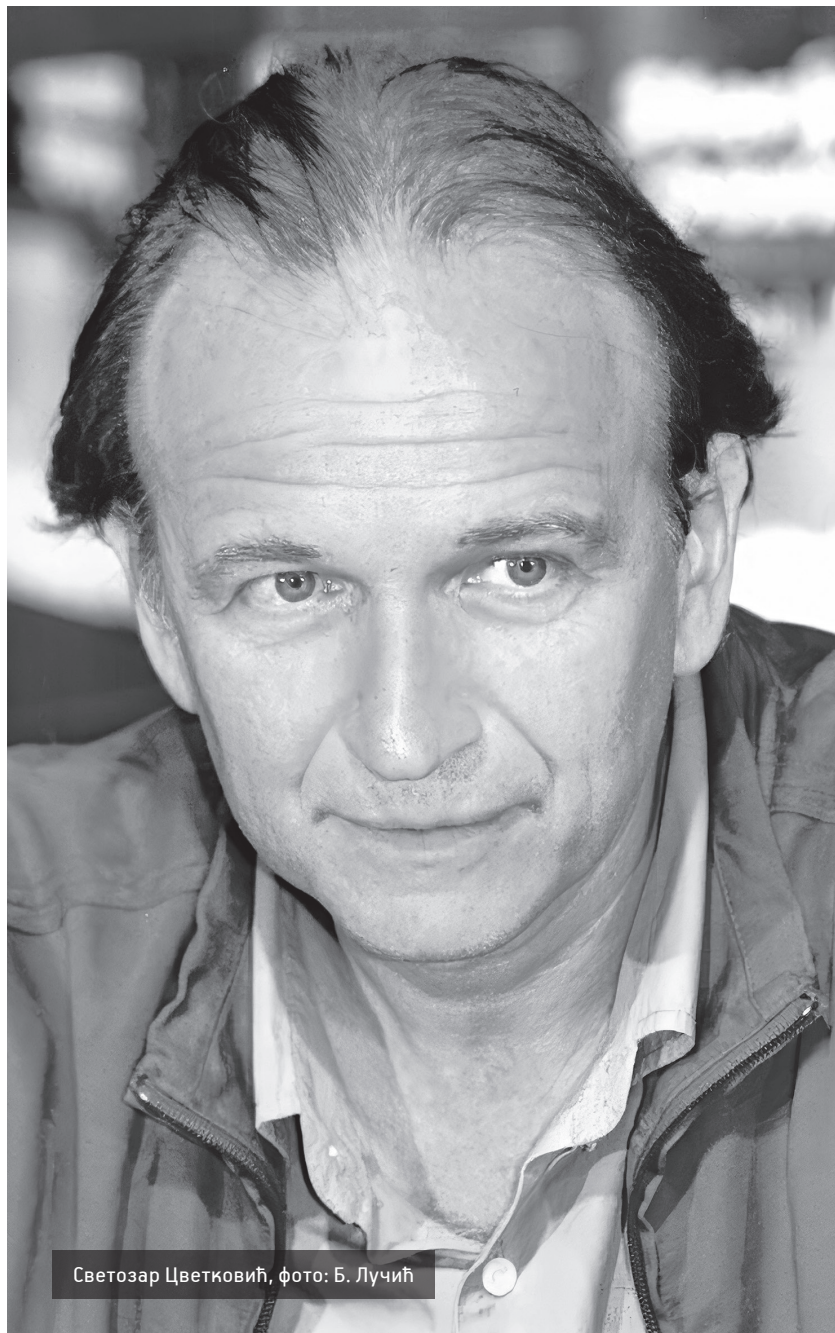
У историји домаћег, нарочито београдског позоришта, постоји мит о атељеовској глуми. Да ли је реч о ур-баној легенди или о посебном стилу глумачке игре?

То несумњиво постоји и о томе се причало још док сам био студент; говорило се о посебном изразу. Тај посебан израз Атељеових глумаца долазио је из ноншалантног става према свему. Међутим, по среди је била велика искреност, став и вера у изговорену реч. Ту нема лажи. Родоначелници истинитог, а које је ис-товремено и духовито, били су велики глумци Атељеа 212, на првом месту Зоран Радмиловић, затим Данило Бата Стојковић, Ђуза Стојиљковић, Пера Краљ, Ташко Начић, Буле Бутковић, Цица Перовић, Слободан Али-грудич, Мира Бањац, Рената Улмански, Ружа Сокић, Марина Кољубајева, Гордана Косановић...

Да се разумемо, то на неки начин јесте урбана легенда, али је и истинита. То је стварно тако било, и заиста је постојало. Можда је нешто од тога преостало и данас. Веме у коме сам с неколицином младих колега, Бранимиром Брстином, Булетом Гонцићем, Зораном Цвијановићем, касније Тихомиром Станићем, дошао у Атеље, заиста је имало посебан ореол око атељеовске глуме. Како Бора Тодоровић игра *Псеће срце*, и како се из човека претвори у пса, то је невероватно умеће, не-вероватан квалитет – то је заправо глумачка уметност!

Ваш допринос легенди Атељеа, као глумца и као управника?

Не могу да одговорим на питање у којој мери сам учесник у стварању легенде Атељеа 212. Не знам то. У Атеље 212 ме је примила Мира Траиловић, онда је она отишла, а дошао је Муци Драшкић, који је примио не-



Светозар Цветковић, фото: Б. Лучић

колико веома младих глумаца. Сви смо били бачени у легендарне *Мараџонце* и потом смо, као млади, играли разне улоге, хватали се у коштац са старим мајстори-ма који су нас фантастично примили. Прихватили су нас без трунке суревњивости и с пуном отвореношћу. Говорили нам све што је било добро, али и све што је било лоше. Та њихова искреност, то је у ствари легендарност тих глумаца о којима сам говорио. Моја генерација је била неவிђено привилегована. Зато смо ми данас генерација која може да комуницира с младим глумцима Атељеа. Међутим, данас је све другачије, све се променило, и Атеље не може да остане оно што је био. То што се данас приказује у Атељеу мора да буде другачије од онога што је некада играно.

Тако да не могу да кажем да смо и ми део те легендарности. Први проблем с којим сам се суочио када сам у Атеље ушао као директор, био је покварен бојлер у гардероби. Помислио сам да ће мој први директорски задатак бити да поправим бојлер. Тек када сам увео топлу воду, почео сам да размишљам о томе шта би могли да играмо и шта би задовољило глумачки ансамбл.

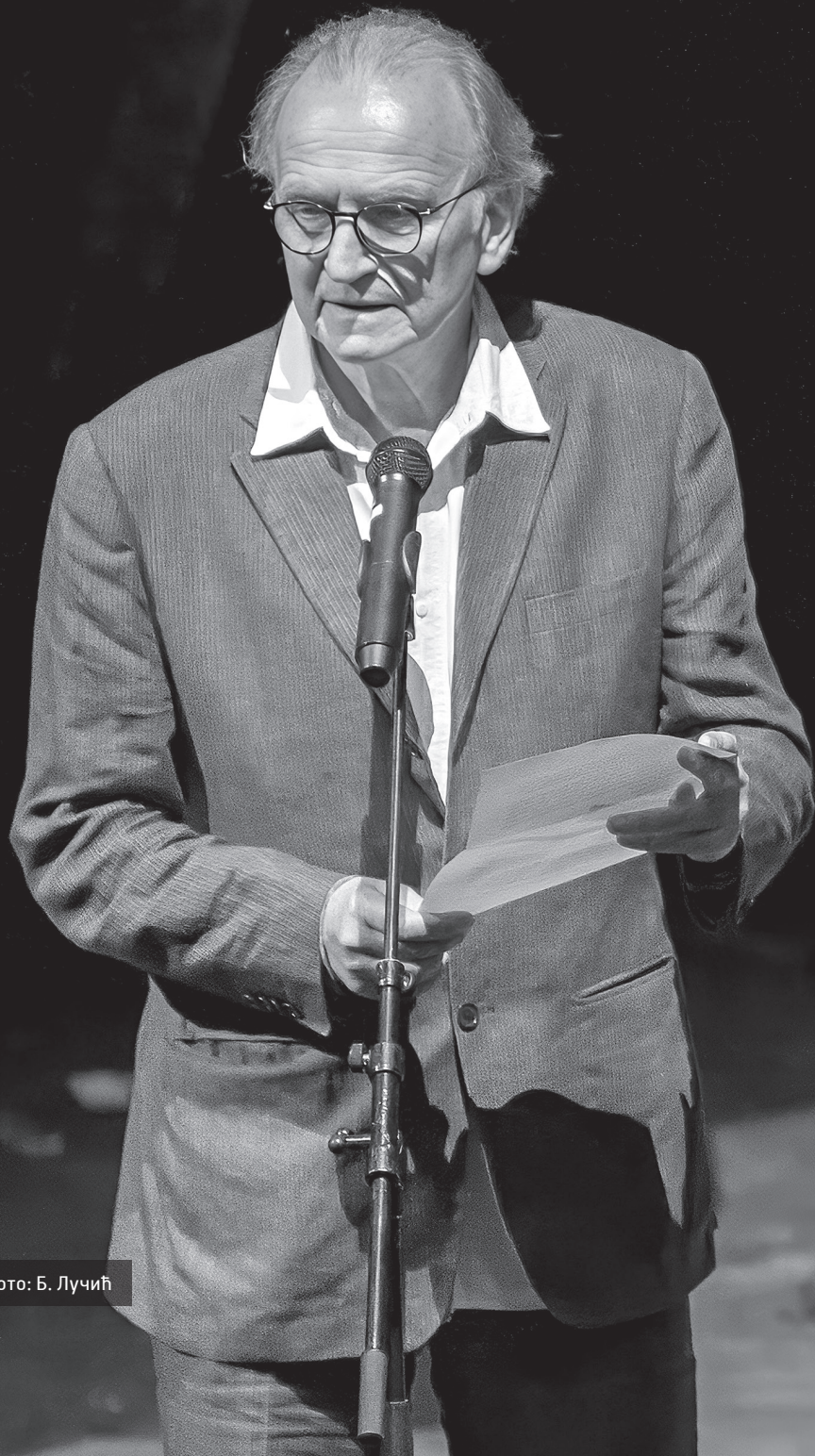
Ако није неумесно питање, да ли данас постоји дух атељеовске игре?

Осећа се сигурно, али не може се у данашњим времену вратити у доба од пре четрдесет година. Не може са данас играти *Чудо у Шарјану* исто као што је играно *Чудо у Шарјану* Мире Траиловић или Дејана Мијача. Не може. Али неки траг је остао управо

у тој ноншалантној искрености, у томе да се на сцени понашаш природно па ти публика верује, у томе што нема преглумљавања, прејаког геста, снажних тонова, што постоји нешто што је сведено, духовито, а истовремено трагично и црнохуморно. То је оно што вучемо као корен и традицију, као нешто што нам је остало од оних људи који представљају зачетак Атеље 212.

Данас се о стању у друштву не може говорити без помињања студената. Да ли је њихов протест дида-скалија, драмска пауза, или је драмски комад нашег времена?

За ово питање потребан је цео интервју, али не са мном. Сваки дан је нови драмски процес који живимо. Ово није први бунт у историји Европе, па ни ове земље, али се битно разликује од свих пређашњих. Он можда највише лични на протест шездесет осме, који је почео у оквирима једног факултета, па се онда градом ширио као другачији став према животу, политици и свему на шта смо навикли. У том смислу не може да се не искаже поштовање. Напротив. Наравно, када припадате мојој генерацији, онда се с великом упитаношћу гледа на то, плашећи се реакције и вечитог питања: да ли ово може да доведе до неког већег сукоба. Свакако, на све ово гледам из позиције човека чија деца протестују, и не могу бити против своје деце. Подржавам их и саучествујем с њима, што је природно. Исто узбуђење делимо свакодневно, с обзиром да је ово једна драма која траје.



Светозар Цветковић, фото: Б. Лучић

Разговарао > Жељко Јовановић

Интервју „Сцене“: Радомир Путник

Ефикасна идеја неговања домаће драме

Радомир Путник, књижевник, драматург, драмски писац, позоришни и књижевни критичар, некадашњи уредник Драмског уметничког програма Телевизије Београд, директор Дrame Народног позоришта Београд, дугогодишњи главни уредник часописа „Сцена“ а донедавно и „Театрона“, професор драматургије и један од наших најугледнијих театролога и позоришних хроничара, овогодишњи је добитник Стеријине награде за животно дело.

Својевремено је група угледних позоришних људи, књижевника и интелектуалаца основала Стеријино позорје са циљем да Фестивал, а доцније и институција, негују домаћи драмски текст. Да ли је по Вашем мишљењу мисија успела?

Нема сумње да је идеја о неговању домаћег драмског текста, која почива у основи стварања Стеријиног позорја, била добро промишљена и да се појавила у важном тренутку када је требало дефинисати какво позориште хоћемо. Током минулих деценија показала се исправност и креативност ове идеје. На Југословенском позоришном фестивалу, данашњем Стеријиним позорју, промовисани су доцније истакнути писци, од

Словеније до данашње Северне Македоније. Треба ли спомињати имена Иве Брежана, Горана Стефановског, Александра Поповића, Душана Ковачевића, Слободана Шнајдера, Душана Јовановића...

Значај и улога Стеријиног позорја у нашем укупном позоришном животу?

Стеријино позорје не чини само фестивал: он доноси слику домаће драме и показује домете наших позоришта, али осим фестивала веома важну улогу имају и Документациони центар Позорја, издавачка делатност, размена информација са другим земљама и њиховим театрима. Стеријино позорје је, како видимо, институција која има јасно одређене задатке и обавља их у складу са материјалним могућностима и људским ресурсима.

Уређивали сте и „Сцену“, да ли је овај часопис имао и има свој спецификум?

Када говоримо о уређивању „Сцене“, треба имати на уму историјски контекст и друге околности које су тада (од 1991. до 1994. године) утицале не само на концепцију часописа, него и на наше животе. То је доба када се распадала Југославија. Тадашња редакција



Радомир Путник, фото: Б. Лучић

„Сцене“ приредила је и последњи број часописа у коме су објављени текстови аутора из свих република Југославије. Када се земља урушавала, када су уведене санкције остатку Југославије, када су започеле чарке, физички прогони становништва, када су се грађанским ратом уместо мирним путем стварале нове државе, коме је било стало до постојања часописа, осим тадашњој дирекцији Стеријиног позорја и самој редакцији? Тада се могло говорити само о опстанку, каквом-таквом, не само часописа, него и самог Стеријиног позорја.

Данас је „Сцена“ часопис окренут савременим збивањима у позоришту. Уредништво настоји да информише и подржи актуелне догађаје или нове трендове у театру, посвећујући пажњу региону. Лично бих радо прочитао прилоге о позоришним збивањима у Србији, о фестивалима, о позоришним догађајима изван Новог Сада и Београда, при чему бих прижељкивао да се огласе и писци, критичари и аналитичари који припадају различитим школама мишљења.

Као многострани учесник нашег позоришног живота, аутор, директор Дrame београдског Народног позоришта, критичар... шта мислите о Стеријиним позорјима које је након распада Југославије одједном остало без великог дела потенцијалног репертоара. Како се снашло у трагању за идентитетом?

И када изађете из рђавог брака, помало жалите за лепим данима којих је, ипак, било у браку који се распао. Тај облик носталгије за прошлим лепим временима неколико година је спречавао Стеријино позорје да се понаша рационално и одреди пут којим треба даље ићи. Лично, не бих мењао основни задатак Стеријиног позорја – неговање и промовисање домаће драме. Наша позоришта почивају на књижевном делу – драми, и тако ће бити и у наредним деценијама. Када је реч о савременој драми, подсетићу да постоје паралелни светови у нашем театарском животу: текући репертоар иде путем који негује помодност и површну забаву, то је „један пар рукавица“. Други се налази у шездесетак књига едиције Савремена српска драма коју издаје Удружење драмских писаца Србије. У свескама ове

едиције објављено је више од 250 драмских текстова, а већина није изведена на сценама. Ови паралелни позоришни светови постоје тридесетак година, али се врло ретко приближавају један другом.

Овде се намеће питање о томе шта данас жели наше позориште? Какво је оно? Имају ли позоришта идеју о себи, шта им ваља чинити?

Део одговора налази се у чињеници да је позориште огледало друштва, а какво је друштво, такво је и позориште. Али овај одговор је само делимично тачан, јер не постоји хомогено друштво или, пак, друштво где сви мислимо исто; сетимо се да смо прошли кроз искуство једномишљења и да се још увек суочавамо с његовим последицама. Дакле, потребан је плурализам естетика. Позориште барата естетиком, она је његово оруђе и оружје. Напокон, театар не би требало да пристане да буде инструмент дневних политичких интереса, било режима, било опозиције. Деценије проведене у театру и око њега навеле су ме на тај закључак.

У ком правцу би ваљало даље усмераваати фестивал Стеријино позорје, према основној идеји са којом је основано, да би подржавало и фаворизовало драмски текст, или акценат треба више померати према новим сценским интерпретацијама?

Већ сам рекао да позориште почива на драмском тексту и тако је од Есхила до данас. Не треба трагати за неким новим смислом или новим задатком Позорја. Као умерено конзервативан позориштанец сматрам да је идеја о неговању домаће драма једнако ефикасна и данас као и 1956. године, када је Стеријино позорје основано.

Не бих знао тачно шта се подразумева под синтагом „нова интерпретација“. Свака поставка драмског текста је нова интерпретација, укључујући ту и праизвођење. Слутим да се иза крилатице „нове интерпретације“ крије терор редитељског позоришта, које још опстаје упркос променама које се, ипак, догађају у театру. Можда данашњи редитељи, а ни њихови професори, нису прочитали дефиницију режије коју је дао Мата Милошевић: „Режија је служење писцу и глумцу“.

60 ГОДИНА „СЦЕНЕ“

Сцена

Приредила > Марина Миливојевић Маћарев

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

Сцена

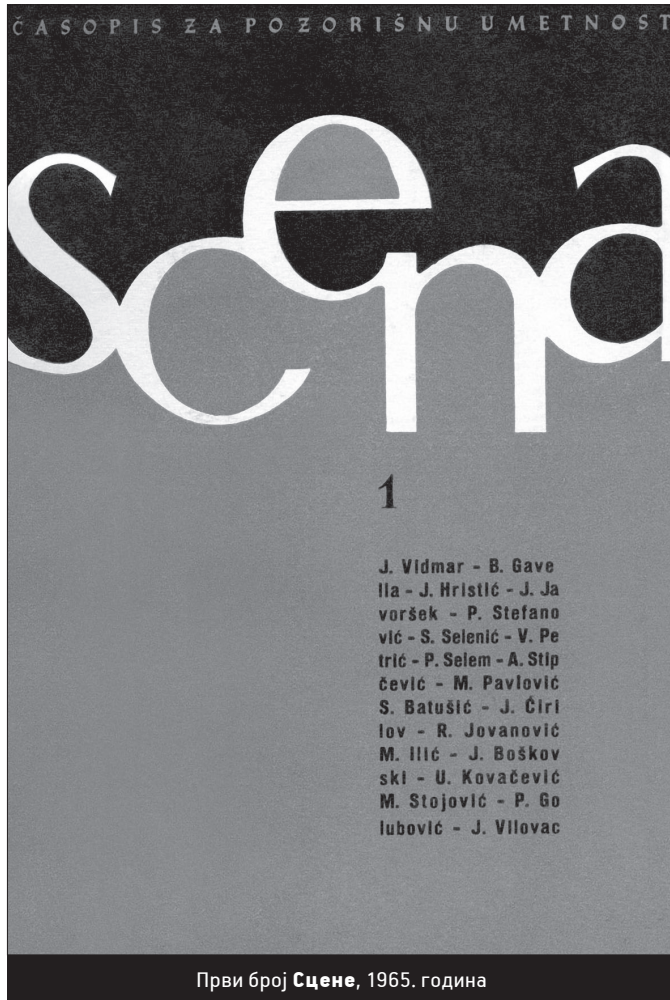
Пише > Дивна Стојанов

Како је „Сцена“ обликовала позориште и како је позориште одређивало „Сцену“

Први број часописа за позоришну уметност „Сцена“ у издању Стеријиног позорја издат је марта 1965. године у Новом Саду. Текст о прегледу часописа, историји његових тема и темата, промени уредништва, деценијама феноменолошког истраживања позоришта, делова комплексног механизма и бића какав је театар, докумената која су сачувана од заборава, размишљање о савременим тенденцијама и бригама позоришне заједнице, настаје уочи 29. марта, такође важног датума у овом контексту јер бележи 69 година од оснивања Југословенских позоришних игага „Стеријиног позорја“.

Часопис су створили и његово прво уредништво од 1965. до 1969. године, чинили: главни уредник Јосип Кулунџић, одговорни уредник Миленко Шуваковић, секретар редакција Рашко Јовановић и уредници Јован Бошковски, Лојзе Филипчич, Ели Финци, Андреј Хинг, Јован Христић, Јоже Јаворшек, Ранко Маринковић, Бошко Петровић, Меша Селимовић, Коста Спasiћ, Аугустин Стипчевић и Велимир Стојановић. Прва година бројала је пет издања часописа (касније шест), а Реч Уредништва „На почетку Позорја“ у првом броју

објаснила је потребу за настанком и жеље за даљи развој „Сцене“. Први проблем тадашње позоришне сцене који су уредници препознали и настојали да реше покретањем часописа био је разуђеност, хетерогеност, слаба повезаност и међусобно непознавање позоришних прилика у републикама Југославије. „Потреба за излагањем једног југословенског театарског часописа мотивисана је, у првом реду, чињеницом да међу нашим народима и међу нашим републикама није било оне комуникативности у корист међусобног сазнавања резултата и искустава у домену драме и театра, која би била од значења за активнији развитак позоришног медијума у нас. Парадоксу да се у једном националном подручју наше земље редовно више зна о појавама у иностранству него у понеком нашем другом националном подручју допринела је и чињеница да су ретка узајамна међурејубличка гостовања позоришних ансамбла толико била подређена импровизацијама да се, на основу њих, не може говорити о неком дубљем понирању у суседске развојне токове драме и њене реализације на сцени. И чињеница да наша драмска дела не наилазе на предусретљивост издавачких предузећа



— јер се драма у нас несумњиво радије гледа него чита мада се у већој мери штампају стране драме него домаће, као и чињеница да се у позоришту једног нашег народа ретко или никако не приказују драме других наших народа, доприносе неупућености једног нашег театарског амбијента у активност драмског стваралаштва другог.“ Решење тог проблема је окупљање у том моменту малобројних театролога, драмских писаца и

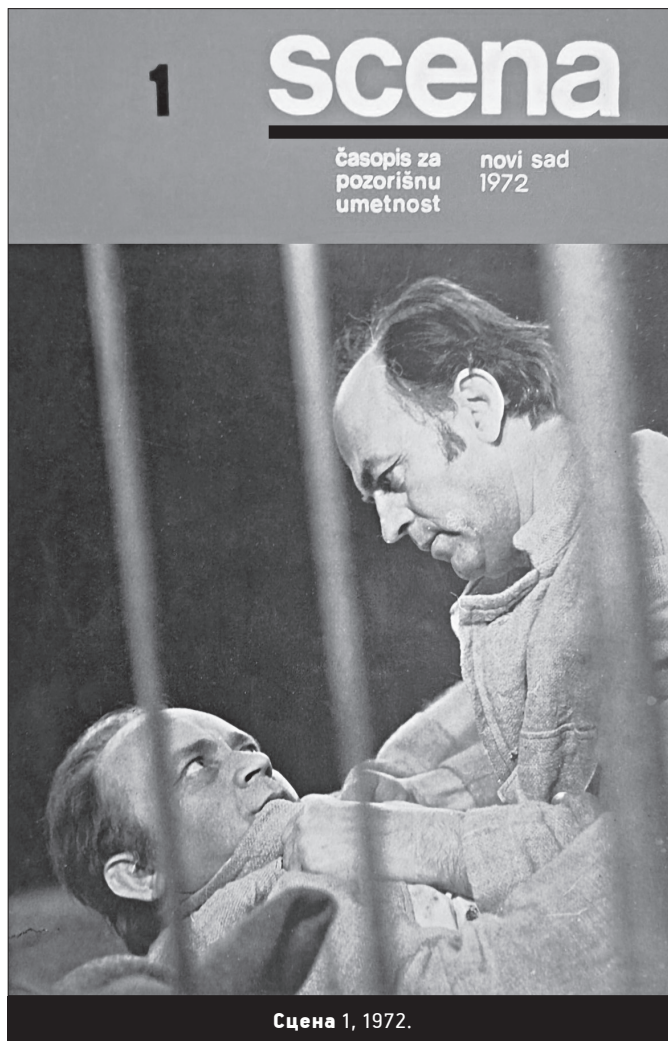
сценских уметника који имају ауторитет „у сврху откривања и решавања заједничких проблема наше позоришне уметности.“ Када се зна за мотив умрежавања и повезивања позоришних стваралаца из целе тадашње земље, не чуди да је идеја за часопис потекла управо из Стеријиног позорја, институције која је својим фестивалом прва успоставила контакте међу појединцима театарске заједнице, окупљала и приказивала представе, најуспешније домете из целе Југославије. „Сцена“ се родила из тог семена заједништва и потребе да се упознају сви чиниоци заједнице како би се знање размењивало, али су превирања у модерним сценским токовима, развој теорије и праксе у различитим правцима, надрасли фестивалске оквире и могућности, те је часопис преузео улогу кровног места таквог окупљања. Такође је препознат дефицит стучне литературе на српскохрватском језику те је „Сцена“ замишљена и као простор који би надоместио тај недостатак. Првом уредништу, што је пренето на касније уреднике и што се уочава и у данашњим издањима, било је важно да се конфронтирају теоријска и практичка сазнања и искуства и да се објављују преводи светских театролога.

Трагови тематских целина које су од првог броја постављене као темељи часописа видљиве су и у каснијим деценијама — „У таквом часопису могу да нађу своје место студије из област теорије глуме, режије, сценографије и костимографије, студије из области драматургије, студије из историје нашег театра, биографски портрети наших позоришних уметника, анализе савремених струјања у извођачком стилу драме, студије о уметности сценског говора, прикази премијера наших драма на сцени, прикази драмских дела на страним сценама, студије о нашим и страним драматичарима, студије о нашим и страним критичарима, преводи страних теорија драмске књижевности и режије, информативни прикази страних драма информативни прикази литературе о нашем и страном театру, дискусиона трибина о актуелностима из театарског живота, биографски и библиографски записи

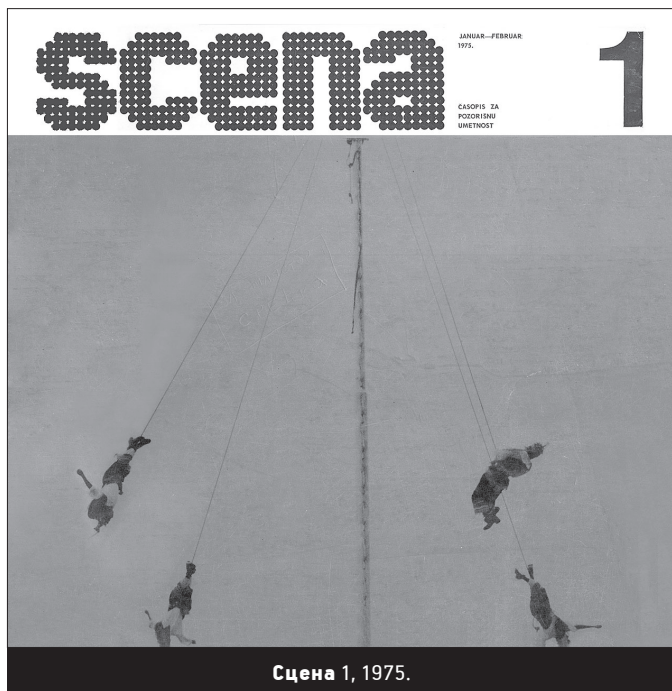
о нашим позоришним уметницима, студије о организационој структури наших и страних театара, итд.“. Прво уредништво препознаје и могућност за стварање тематског карактера једног броја, о чему предлаже да се спроведе анкета међу сарадницима.

Поздравни увод завршава храбрим, полетним, амбициозним речима: „Ако овај југословенски часопис и не успе у први мах да оствари све своје сложене задатке, он ће морати, из броја у број, све више да омогућује стварање једне заједничке платформе, која ће представљати погодан полазиште ка све даљем усавршавању.“ Занимљиво је приметити да је прве године цена појединачног часописа била 200 динара, а годишња претплата 1.000. Ако би се пратиле цене часописа које су се из године у годину мењале, од 3 динара (већ наредне, '66. толико је износила цена једног броја), до милионског износа у доба хиперинфлације, може истовремено да се прати стање економије у држави.

Садржај кроз године није био једнообразан. '60-их су се установиле рубрике Писци и дела (биографија и драма из светске драматургије), Сведочанстава (поставке домаћих аутора у иностранству, описи представа из ранијих деценија), Дилеме (феноменолошки текстови, изучавање савремених форми), Сценска искуства (критике), Хронике (текстови о представама, фестивалима, позоришној сезони из различитих градова Југославије), Глосе и белешке које су обједињавале вести из земље и вести из иностранства. Крајем деценије успостављају се рубрике Фестивали и Драматуршки проблеми. Године 1967. појављује се први тематски број који је у целости посвећан Хамлету – од теоријских радова и анализа драме, до тумачења различитих светских и југословенских глумачких и редитељских интерпретација, а ускоро, 1970. појавио се наредни темат посвећен преминулом редитељу, „великом аниматору нашег театарског живота и неуморном неимару“ Бојану Ступици и његовом стваралаштву. Како се на Стеријином позорју рађа Међународни симпозијум позоришних критичара и театролога (на којем учествују,



између осталих, и Жан Дивињо), „Сцена“ преноси дискусије и закључке учесника и делове својих постфестивалских бројева посвећује позоришној критици. О успешности Симпозијума сведочи и договор Извршног одбора Међународне асоцијације позоришних критичара да се слични сусрети организују сваке године, а да ће се сваке треће године одржавати управо у Но-



вом Саду. Година 1970. такође доводи и новог главног уредника – Слободана Селенића који током три године уредниковања ствара тематске оквире сваког броја чега се, континуирано у мањој или већој мери спрам друштвених и позоришних околности, придржавају сва наредна уредништва до данас: Савремени тренутак на светској сцени, Режија и савремени домаћи текст, Стеријански број, преглед сезоне, БИТЕФ-овски број. Селенић додаје и две рубрике које постоје и данас: приказ књига из области театрологије и портрет драмског уметника уколико постоји јубилеј или је из другог разлога (добијање награде, смрт...) потребно систематизовати његов/њен рад.

Декаду 70-их обележила је и одлука да се једна „Сцена“ годишње посвети послератном развоју драме и позоришта у народима Југославије, како би се систематски приказао период у којем је владало есеји-

стичко и научно сиромаштво, а постојали су нагомилани архивски подаци. Први такав број био је двоброј 2–3 1971. године посвећен словеначком позоришту од 1945. до 1970, а затим су следила потанка проучавања и валоризација послретарне позоришне прошлости осталих република, не заборављајући међутим да и у том периоду упознају читаоце са фестивалима у земљи и позоришним приликама, од Далеког Истока до САД-а. Писали су се детаљни извештаји о представама, естетици, форми, садржају, жанровима, редитељским приступима, глумачком стилу у Ираку, Авганистану, Непалу, Енглеској, Француској, Немачкој...

Како је доношење Закона о позоришту у Србији неретко актуелна тема о којој данас пишу и причају новинари из културе и радници у култури, из ове деценије препоручила бих и блок текстова Радне групе одбора за припрему сабора позоришних радника Србије насловљеног „Закон у позоришту, позоришним дружинама и позоришним центрима“ који се чини изузетно актуелним и у савременом контексту.

Доласком новог главног уредника Петра Марјановића и Зорана Јовановића као одговорног уредника 1975. године не одустаје се од идеје „Сцене“ као простора југословенског заједништва, места које пружа што потпунију и аутентичнију слику кретања и достигнућа у свим позоришним центрима бивше државе. Они уводе сталне рубрике које видимо и на садашњим страницама часописа, а то је рубрика у којој се смењују записи о стручним проблемима сценографије, костимографије и сценске музике. Писале су се деокументарно-дескриптивне анализе представа остварених у периоду после Другог светског рата по текстовима југословенских писаца. Аутори текстова су се трудили да уз што већу прецизност опишу сценографију, костим, реквизиту, музику, мизансценска решења, глумачке гесте, а наводили су и реплике драме како би се што веродостојније документовала представа.

Ново уредништво са Марјановићем на челу, од половине 70-их па кроз осму и девету деценију прошлог

века, конципира тематске бројеве. Темати не утичу на годишње уређивање бројева о Стеријином позорју, БИТЕФ-у, сезони, светској и домаћој драматургији и режији, али темати конкретније адресирају проблеме, сагледавају феномене из различитих углова и истражију их са што је могуће ширих аспеката. Неке од тема су: Театар и публика (1976. и поново 1990), Сећање на Рашу Плаовића, Крлежине драме (1978. године поводом 85. година од његовог рођења), Љубинка Бобић (поводом списатељичине смрти 1979), О уметности режије, Језик и позориште, Организација позоришта, Међуратна драма, Еротика у театру, Сценографија, Постмодернизам и позориште, Драматургија (поводом превода есеја Ан Иберсфелд), Проблем драматизације прозних дела, Семиологија, Луткарски театар (у два наврата 1984. и 2000), Политички театар, Мелодрама – о стилу и глуми, Уметност глуме, Позориште и власт у Југославији (1944–1990): друга страна медаље, Позориште масака, Позориште за децу, Позориште и психијатрија (међу њима и Фројдов текст „Психопатолошки карактери на сцени), Школско позориште...

Осим што је часопис окупљао људе из свих република, односно трудио се да прикупи и на једном месту обједини знање и искуство са свих страна света, такође су у „Сцени“ објављиване драме југословенских писаца. Уредништво у тексту „Јосип Кулунџић – уредник-оснивач *Сцене*“ 1985. године пише да је „једна од првих и можда највећих дилема на почетку излагања часопис била у томе – треба ли или не у новом часопису објављивати драмске текстове домаћих аутора.“ Да ли се треба задржати на објављивању савремених радова југословенских писаца или преносити преводе афирмисаних страних аутора и већ изведене драме домаћих аутора. Осамдесетих година дилема је решена – у пролећном броју „Сцене“ почињу да се објављују савремене драме младих драмских аутора. Први пут 1982. у другом броју те године штампано је шест драма југословенских писаца рођених после Другог светског рата – Молине Удовички, Душана Ковачевића, Јована



Радуловића, Горана Стефановског, Палема Лужана и заједничка драма писаца из Хрватске Тахира Мујичића, Бориса Сенкера и Нина Шкрба. Поред драма објављени су и коментари који указују на њихов сценски и извођачки потенцијал. Након овог броја наставило се са праксом објављивања драма у пролећном борју, а затим и тематских бројева који су појединачно објављивали савремене хрватске и босанскохерцеговачке драме. Већи број драма поново је објављен 1992. када је читава „Сцена“ била намењена младим ауторима: Александру Обреновићу, Мирјани Лазић, Синиши Ковачевићу, Радославу Дорићу, Александру Поповићу, Ивану Панићу. Све њихове драме пратила је драматуршка анализа и охрабрење редитељима да инсценирају предложене комаде. „Сцена“ је утицала на афирмиса-



ње југословенских, а после и српских драмских писаца. Само у периоду од 1975. године закључно са 1990, за време главног уредника Петра Марјановића објављено је 132 драмска текста југословенских писаца и осам драма страних аутора. Ваљаност избора драмских текстова доказана је текућом позоришном праксом која је ове драме поставила на сцену. Данас и годинама уназад у „Сцени“ се објављује победничка драма Стеријиног конкурса за најбољи домаћи текст, а осим тога такође се подстиче драмско стваралаштво објављивањем драма махом млађе генерација драмских писаца.

Деведесете и почетак две хиљадитих рад „Сцене“ одредиле су друштвене и политичке околности што утиче на нередовно излажење часописа и на знатно смањени обим текстова. Текстови почињу да се пишу на

ћирилице и на српском језику (за разлику од дотадашњег српскохрватског). Иако је распад државе утицао на премештање тематског тежишта само на простор Србије, југословенски простор и даље се посматра као јединствен и заједнички позоришни свет. На челу редакције прво су се нашли Радомир Путник као главни уредник и прва одговорна уредница часописа Љиљана Пешикан Љуштановић. Прва половина '90-их фокусира се на теоријске теме од којих су неки већ и набројани у списку темата. Друга половина декаде доноси смену уредништва, те Вида Огњеновић постаје главна и одговорна уредница. „Немиле околности прошлогодишњег бомбардовања наше земље и нашег матичног града условиле су и пометњу у редовном излажењу нашег часописа. Позорје је одржано месец дана касније, што је продужило и термин припреме броја посвећеног Фестивалу. Но, закључење броја није значило и престанак издавачких невоља. На сталну новчану оскудицу наставили су се технички проблеми у штампарiji, тако да је наш часопис дошао на ред за штампање три месеца после редакцијског закључења, што значи да смо увелико ушли у рок изласка наредног броја.“, речи су Уредништва првог броја 2000. године. Од 2002, када главна и одговорна уредница постаје Даринка Николић, успоставља се ранији ритам и објављивање 5 бројева годишње. „Сцена“ наставља са усмеравањем пажње на савремена питања режије и драматургије, фестивале у земљи, преглед сезоне, обележавање јубилеја, преглед театролошких књига и теоријске есеје. До данас артикулисане су и рубрике које тумаче аспекте сценског дизајна и рубрика Образовање (уређује Марина Миливојевић Мађарев) усмерена на примењено позориште, драмску педагогију, едукацију и све оно што подразумева широко схваћен појам образовања у позоришту.

Прегледом 60 година историје часописа и једанест уредништава који су уређивали и уређују „Сцену“ изводи се закључак да је она од неизмерне важности за регионални позоришни свет. Она надомшћује позоришну литературу на најразличитије театарске те-

ме. Испунила је и испуњава циљ због којег је настала – да испреплете теорију и праксу, да окупи на једном месту есејисте, театрологе, критичаре који размишљају о садашњем тренутку, позиционирају га у контекст традиције југословенског и српског позоришта, да запише и систематизује искуство практичара и да пружи увид, колико је могуће, у позоришна деловања региона и света.

Због тога је „Сцена“ неисцрпан извор знања, ризница мишљења, архива одиграних представа, запажања о дешавањима на сцени, предлога и решења за различите позоришне кризе и бриге. Такође, гледајући из савременог тренутка када се често пише о кризи савременог позоришта и драме, утешно је знати да се више од пола века константно пише о кризи театра, а позориште је опстајало, трансформисало се, причало приче, проналазило нове форме. Већ у првом издању „Сцене“ постојао је текст „Криза квалитета“ Милорада Стојовића, 1966. Томислав Танхофер пише о „Неуспјесима и кризама“. Године 1970. Роман Шидловски има текст „Криза савремене драме је очигледна чињеница“, преводи се текст Жана Дивиња „Позориште – да ли је још могуће у модерном друштву“. Кризе, очигледно, нису само одлика савременог доба, нити је иједна криза угрозила позориште и драму. „Сцена“ сведочи и да се кроз време често постављају слична питања: „Да ли је начин на који су организовани театри у Југославији најсврхисходнији? Или више погодује позоришним кућама него позоришној уметности?“ 1970/5; „Период прилагођавања (сродства и непомирљивости телевизије и театра“ 1967/1), чему служи и коме се пише позоришна критика (1989/6). То са једне стране показује да су запитаност и радозналост покретачка снага и импулс којим се стиже до анализе и закључака, а са друге стране да је учестали став о прошлим, бољим временима варка.



Још једна повезујућа нит која се уочава прегледом „Сцене“ јесте отвореност и добродошлица младим. Не само да су млади људи добили прилику да објаве своје драме што је круцијално за афирмацију и потврду њиховог рада, већ се позивају и као теоретичари и критичари. У 4. броју из 1971. где су пренете дискусије Симпозијума Стеријиног позорја, један од закључака је да се подмладе органи управљања Стеријиног позорја. Од настанка до данас јасан је став и свест сваког уредништва да глас младих треба да буде присутан у креирању „Сцене“. Због тога, између осталог, „Сцена“ осигурава своју виталност, релевантност и континуитет.

Пише > Марина Миливојевић Маћарев

Слика позоришних области – темати у „Сцени“

Добар часопис није тек збир добрих текстова, већ слика области коју он покрива. Слика изабране области, пак, не може бити прегледна, ако њени делови нису тематски организовани тако да причају јасну причу. Зато су тематски кругови око којих се гради часопис важни за разумевање уређивачког концепта истог. С обзиром да *Сцена* излази континуирано шест деценија, тематских кругова је било јако много и тицали су се свих аспеката позоришног живота. Зато је јако тешко у једном релативно кратком тексту обухватити све тематске целине. У немогућности да будем објективна покушаћу да вам представим за мене најужбудљивије темате *Сцене*. Чиним то у нади да ће читаоце овај избор подстаћи да даља истраживања темата у *Сцени*: проблем организовања позоришног живота, савремено домаће позориште и европски естетски токови и бројеви часописа који би могли да се назову *Сцена* о мелодрами, монодрами, еротичи... у позоришту.

ПОЗОРИШТЕ И ВЛАСТ

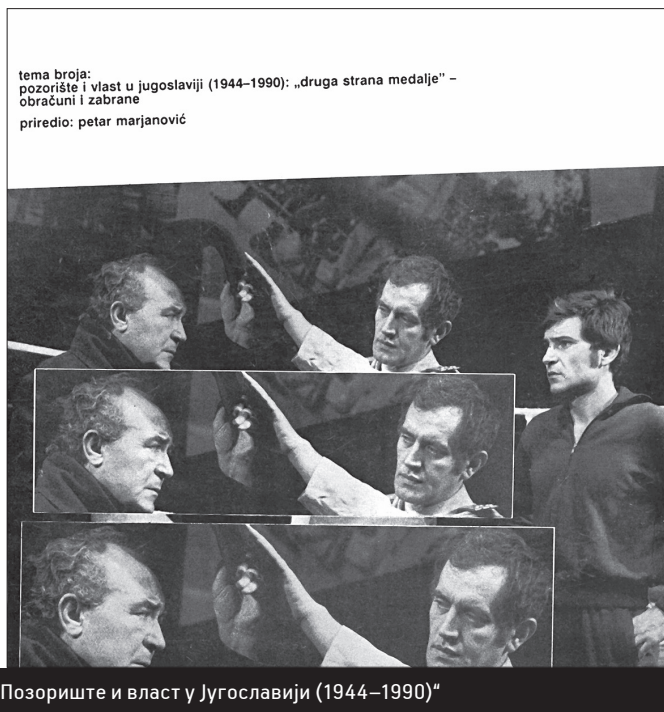
Фестивал Југословенске позоришне игре, а годину дана касније и институција Стеријино позорје, основани су са циљем да позориште допринесе јакој културној интеграцији народа и народности СФР Југославије. Био је то велики државни културно-уметнички подухват и зато ни Стеријино позорје, а ни *Сцена*, нису могли да остану имуни на динамику односа позоришта и власти.

Сцена је редовно доносила информације о позоришном животу у читавој Југославији, објављивала приказе књига и изводе из позоришних студија југословенских teatroлога. Такође, *Сцена* је организовала посебне разговоре о позоришном животу у свакој од република Југославије. За разумевање односа власти и позоришта занимљив је темат „Српско позориште и драма после Другог светског рата“¹⁾. Направљен је у

1) Група аутора, „Српско позориште и драма после Другог светског рата“, *Сцена* бр. 5, 1971. стр. 3–31.



Сцена 2-3, 1990, предња и задња корица темата „Позориште и власт у Југославији (1944–1990)“



виду разговора водећих српских критичара и театролога тога времена. Модератор је био Слободан Селенић, а учесници Петар Марјановић (тада драматург СНП-а), Зоран Јовановић, глумац Љуба Тадић, критичари Мухарем Первић, Владимир Стаменковић, Милосав Мирковић, Драган Клаић, редитељ и професор на ФДУ Предраг Бајчетић и други. Слободан Селенић је кроз разговор износио идеје о српском позоришту које ће развити у „Предговору“ за *Антологију савремене српске драме*. Модератор није било сувише строг и дозвољавао је учесницима да покрену тему која је за њих важна. За критичара Владимира Стаменковића то је било питање цензуре у позоришту. Ево шта о цензури сазнајемо из темата обављеног 1971. године:

СТАМЕНКОВИЋ: (...) „На самом измаку шездесетих година, истина, одједном се наговештава један

битан преокрет у свему томе, појављује се неколико представа за које можемо рећи да значе озбиљан корак у премошћавању тог смртоносног јаза што постоји између позоришне сцене и сцене живота. То су представе на којима се приказују комади *Каје голе* и *Каг су цвећале тикве*, као и она која нам долази из Загреб као нека врста контрабанде, а на којој једна група аматера-ентузијаста игра Поповићева *Друа враћа лево*. Ти комади, те представе, биле су нарочито значајне по томе што се у њима осећао непосредан притисак живота; што су били остварени у форми која није бегивотна, петрификована, академизована; што су садржали минимум смисла за социјалну провокацију, за скандал и сензацију на социјалном плану, без чега се не може ни замислити позориште делотворно и ефикасно у друштвеном погледу. И то је у њима било

много значајније од евентуалних политичких импликација: они су, једноставно, отварају српску драму, а с њом и српско позориште, према животу. Као што добро знамо, ти су покушаји сасечени у заметку, у самом корену.

МИЛОСАВ МИРКОВИЋ: Ко је скинуо *Каје доле*? Ко је дао ову забрану?

ВЛАДИМИР СТАМЕНКОВИЋ: Ја у то овде не могу подробније да улазим. Али, ако вас интересује мој сасвим приватан утисак, онда вам могу рећи да су сви ти комади скинути с репертоара помоћу врло компликованог система репресије; да се не може поуздано знати ко је за то дао иницијативу, ко послужио као полуга трансмисије, а ко је напослетку забрану спровео у живот. Чињеница је да су ти комади скинути одмах после премијере као и да се ни позоришта у тим случајевима нису понела нимало славно.²⁾

Овај кратак дијалог из *Сцене* указује да је цензура у позоришту друге Југославије често имала вид аутоцензууре самих позоришних кућа која је, врло вероватно, била иницирана спољним политичким притиском. Укупна ситуација остављала је тежак и мучан осећај. У којој мери је тема цензуре 1971. године била (под) мукло присутна али прећутана, сведочи чињеница да је разговор врло брзо скренуо на другу тему. Треба нагласити да уредници *Сцене* нису цензуришали разговор, а у ликовном прилогу су објавили и фотографије помнутих представа. Ипак, о проблему цензуре у позоришту се није имало (или могло) шта рећи све до 1990. године када је тадашњи главни и одговорни уредник сцене Петар Марјановић направио темат „Позориште и власт“ (Сцена 2–3 бр. 1990). У „Уводнику“ Марјановић користи исте тезе и чак исте синтагме као и Стаменковић 19 година раније: „а) Нема званичних, писаних докумената о службеној забрани (...) б) Не зна се ко је иницијатор забране (...) ц) најчешће се не за ко је послужио као ‘преносна полуга’ (...) д) Нажалост, из-

2) *Истио*, 15.

весно је да су забране најчешће ‘спроводиле у живот’ управо сама позоришта“³⁾

Реч је, дакле, о дугом и спором процесу и *Сцена* сведочи кроз своје темате о нерешеним питањима у односу власти и позоришта. Разговор о српском позоришту и драми после Другог светског рата врло брзо је са питања цензуре скренуо ка питањима финансирања и организовања позоришног живота, односно, кризе позоришта која је узрокована погрешним односом државе према позоришту, неспособношћу законодавца да препозна специфичност позоришног живота и настојање законодавца да стварање представе изједначи са производњом у фабрики.

Тако је Мухарем Первић написао: „(...) административно-официјелни дух и данас претеже у овим установама које је законодавац са своје стране и правно изједначио с другим радним организацијама, ваљда уверен да се суво шаржирани акумулатори производе под истим условима као и позоришне представе! Да би чудо било веће, иако већина данас зна и верује да овај законодавац није у праву, и да никако није исто радити у позоришту и у електричној централи, иако су данас већ многи људи у позоришту и око њега уверени да би систем уговарања, на пример, макар у неким позориштима, више одговарао природи позоришта, свеједно, све остаје по старом!

Постаје све очигледније да је у оквирима ове опште формуле позоришног живота и стварања све теже бити креативан и оригиналан. Механичка позоришна продукција све више преовладава над ауторским представама, идејама, ставовима.“⁴⁾

Темати посвећени позоришном организовању се од тада, па до данас повремено појављују у *Сцени* („Организација позоришта у Југославији“ 1970. бр. 6,

3) Петар Марјановић, „Позориште и власт у Југославији (1944–1990): ‘друга страна медаље’ – обрачуни и забране. Уводна реч“, *Сцена* 2–3, 1990. стр. 4.

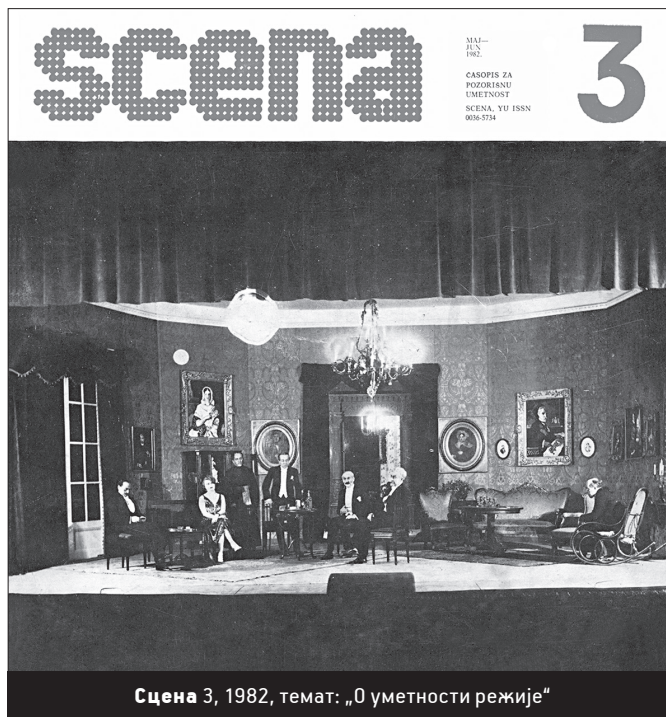
4) Група аутора, „Српско позориште и драма после Другог светског рата“, *Сцена* бр. 5, 1971. стр. 17.

10–63; „Тезе закона о позориштима, позоришним дружинама и позоришним центрима“ 1973. бр. 2, 59–88; „Проблеми позоришне организације као уметничког и производног организма“ 1981. бр. 3, 3–95; Комерцијално и репертоарско позориште 1997. бр. 1–2; „О моделима позоришног организовања“ 2009. бр. 1–2 и 3...) и сведоче о континуитету неспоразума позоришта и власти, напорима уметника и позоришних стручњака да укажу на специфичност рада у позоришту и истрајности часописа *Сцена* у настојању да се проблем организације позоришног живота и односа позоришта и власти сагледа што потпуније.

„СЦЕНА“ КАО ВЕЗА ИЗМЕЂУ ЕВРОПСКОГ ПОЗОРИШТА И ТЕАТРОЛОГИЈЕ, И НАШИХ ПОЗОРИШНИКА И ТЕАТАРСКИХ СТРУЧЊАКА

Сцена, од првог броја прати промене у естетици југословенског позоришта и настоји да наше позориште повеже са светским токовима тако што је објављивала текстове домаћих аутора о светским позоришним феноменима и иностраних аутора о темама које се наситичу. *Сцена* је посветила више темата проблему сценографије, савременог глумачког израза, улози драматурга у савременом позоришту, значају музике за естетику представе... У свим овим тематима штампани су текстови домаћих (Радослав Лазић, Петар Марјановић, Драган Клаић...) и иностраних театролога (Бернар Дорт, Патрис Павис, Жорж Бани...), уметника из земље (Мирослав Беловић, Боро Драшковић, Дејан Мијач...) и иностранства (Луј Жуве, Анатолиј Ефрос, Жежи Гротовски.).

Тако је уредништво *Сцене* у броју 5. из 1965. године, две године пре него што је рад Жежија Гротовског представљен на првом Битефу, направило темат посвећен овом значајном уметнику друге авангарде. У темату су објављени текстови Еуђенија Барбе (тада сарадника Гротовског), Лудвига Флашена (драматурга Театра Лабораторијум) и одломак из књиге *Ка сиромашном позоришту* која ће у свету бити штампана



три године касније, 1968. захваљујући помоћи Питера Брука. Ево шта у тексту „Еуђенио Барба: позориште магије и светогрђа“ објављено о Гротовском из пера његовог сарадника: „Гротовски дефинише позориште као ‘колективну интроверзију’. Читава уметност, према њему, нема други циљ него да на крају крајева, изазове извесне, врло прецизне, психичке реакције. Позориште, ако жели да покрене, стимулише унутрашњи живот гледаоца, мора, дакле, да сломи све отпоре, све менталне клишее које чувају прилаз до гледачеве подсвести. Ово се позориште може поредити са правом ‘антрополошком експедицијом’“⁵⁾.

Сцена, дакле, од самог почетка активно прати токове савременог позоришта и доприноси развоју позо-

5) Еуђенио Барба, „Позориште магије и светогрђа“, *Сцена* бр. 5, 1965. стр. 258.

ришне естетике код нас, а посебна пажња је посвећена феномену режије будући да естетика режије привлачи све већу пажњу наших критичара и театролога. Више темата је посвећено различитим аспектима режије: „Редитељ пред савременим текстом“, бр. 2, 1975, стр. 22–50; „Покондирена шиква Јована Стерије Поповића у режији Дејана Мијача“ бр. 5, 1977, стр. 64–120; „Анкета о феномену режије“, бр. 6, 1977, 25–50; „Анкета *Сцене* о феномену режије“ бр. 3, 1978, 69–129; „Панорама савремених идеја о редитељској уметности од Станиславског до Гротовског“, бр. 1, 1979, стр. 106–148; „Анкета *Сцене*: О феномену режије – Глумци говоре“, бр. 2, 1979., стр. 48–108; „О уметности режије“ и „Анкета *Сцене* о феномену режије“ (Разговор са Дејаном Мијачем) бр. 3, 1982, стр. 19–103; „О уметности режије“ бр. 2, 1983, стр. 2–67; „Из историје светске режије“, бр. 1, 1986, 2–83; „Анкета *Сцене* о аспектима постмодерне режије“ бр. 3, 1988, стр. 55–89; „Ново позориште Србије – млади редитељи“ бр. 4, 2009 и тако даље...

Театролог Радослав Лазић се у *Сцени* нарочито бавио феноменом режије и правио разговоре са бројним редитељима (ове текстове је касније објављивао у својим издањима стручне литературе). За ову прилику издвајамо одговор Дејана Мијача о суштини редитељског посла из 1982. године: „Позориште је сусрет два бића: глумца и гледаоца. Редитељ је предисторија тог догађаја, он припрема сусрет. Редитељ посредно оспособљава и гледаоца да прихвати глумца који се бесрамно ослобађа да би оно што зна и осећа као свој свет обликовао у датости тог сусрета. Глумац улаже у тај сусрет цео свој живот, а гледалац често долази у позориште неспреман. Редитељ позоришне представе спаја та два неравноправна чиниоца и из тога гради активан чин.“⁶⁾

Поређења ради издвајамо цитат из књиге Ан Иберсфелд *Читање позоришта* која је из штампе иза-

шла исте године: „Уметност која опчињава већ самим тим што захтева *суделовање* (...) физичко и психичко глумчево суделовање, физичко и психичко гледаочево суделовање (...)“⁷⁾.

Темат посвећен језику и позоришту објављен је у *Сцени* број 5 из 1985. године и ту је објављен текст Ан Иберсфелд „Редитељ и његова представа“ у коме она редитеље назива „изумитељима знакова представе и координатора знакова који су створили други“⁸⁾.

ТЕМАТИ О ЛУТКАРСТВУ, МОНОДРАМИ, МЕЛОДРАМИ, ЕРОТИЦИ, ПСИХОДРАМИ...

Часопис *Сцена* већ шездесет година омогућава својим читаоцима текстове који би, да нису обављени у часопису, веома тешко налазили свој пут до публике. Ови текстови су груписани у посебне тематске блокове о луткарству, монодрами, мелодрами, еротици, психодрами... Сви ови темати су ликовно били јако добро опремљени и у њима су објављивани теоријски текстови домаћих и иностраних аутора. Током осамдесетих година 20. века догађало се да читав часопис (или макар његов већи део) буде посвећен изабраној теми.

Тако је први број у 1984. години био у потпуности посвећен луткарству. У читавој Југославији тада није постојао ниједан часопис посвећен овој врсти позоришта и *Сцена* је, у жељи да стручним текстовима подржи рад луткара и да широј позоришној јавности представи значај и особености луткарског позоришта један број посветили луткарству. Скоро четрдесет текстова било је груписано у блокове: „Лутка за игру на сцени“, „Преглед и историја луткарске уметности“, „Неки теоријски аспекти луткарске уметности“, „Глумац

7) Ан Иберсфелд, „Читање позоришта, „Вук Караџић“, Београд, 1982. стр. 12.

8) Ан Иберсфелд, „Редитељ и његова представа“, *Сцена* бр. 5, 1985. стр. 61.

6) Радослав Лазић, „Логика драмске режије“, *Сцена* бр. 3, 1982. стр. 84.

у луткарској представи“, разговор са четири редитеља у луткарском позоришту, „Музика у луткарској представи“, „Лутка ван позоришта“, „Четири азијска позоришта“, „Бијенале југословенског луткарства“, прикази књига о луткарству и на крају позоришни текст за лутка-позориште Стевана Пешића *Чудесни виногради*. Гост уредник и аутор предговора био је Лука Хајдуковић. Велики темат посвећен луткарству *Сцена* је поново објавила 2013. у броју 4. Занимљиво је да су у оба броја писали Хенри Јурковски, Радослав Лазић и Србољуб Станковић.

Док је чувено Нолитово издање *Драме између два рата* у едицији „Српска књижевност“ (приредила и предговор написала Мирјана Миочиновић) још било у припреми, уредништво *Сцене* је одлучило да објави свој избор заборављених и занемарених драма између два светска рата. У предговору, Уредништво је написало следеће: „Мерено европским критеријумима, ни најбоља дела српске драматургије између ратова немају велике вредности (али ваља нагласити да ми других, бољих, немамо), па је зато и наш избор нека врста ‘разбијања илузија’ о широј основи и неоткривеним вредности наше драмске баштине. Разуме се, објављивање ових дела било би некорисно да нема наде да ће неко од њих бити подстицај за нове театарске експерименте.“⁹⁾ У овом броју објављене су, између осталих, драма Александра Илића *Кајање*, Милице Јанковић *Нада*, *Кад је среда – џешак је* Радомира Плаовића и Милана Ђоковића и др. На крају овог избора први пут код нас објављена је и драма Луиса Буњuela *Хамлејш* који хронолошки припада истом добу. Сцена је и касније наставила да објављује драме из међуратног периода. Тако је у броју два из 2021. године обављен темат посвећен Љубомиру Мицићу и његовој драми *Источно трех*.

За разлику од неких других, темат посвећени еротичи и темат посвећен мелодрами објављен је са-

9) Уредништво, „Уз овај избор“. *Сцена* бр. 2, 1986. стр. 2.



Сцена 2, 1988, темат: Еротика у театру

мо једном – темат посвећен еротичи у другом броју из 1988, а темат о мелодрами годину дана касније у броју пет. Број посвећен еротичи, осим стручних текстова које су писали Жорж Батај, Јован Ђирилов, Мирјана Миочиновић, Данило Киш..., значајан је јер је тада уз ове текстове штампана *Филозофија у будоару* Маркиза де Сада и *Камен мудросићи* Антонеа Артоа. Што се темата о мелодрами тиче (*Сцена* бр. 5 из 1989. године), он и данас може да послужи као хрестоматија намењена изучавању овог жанра јер су објављени радови чувених европских и наших театролога на ову тему: Ерика Бентлија, Ан Иберсфелд, Сергеја Балухатија, Весне Језеркић.... Компатибилан број овоме изашао је две године раније, 1987, и био је сасвим посвећен популарним комадима из 19. века од којих су многи били управо мелодраме. Захваљујући *Сцени* број два из

1987. ми данас имамо прилике да прочитамо некада популарне комаде попут *Агријане Лекувер* Ежена Скриба, *Две сиротице* Адолва Денерија и Ежена Кормона и *Федора* Викторијана Сардуа. Сваки од ових комада био је праћен одговарајућим стручним текстом који је објашњавао контекст у коме је настајао текст, рецепцију у време када је извођен.

Када је било потребно *Сцена* је својим тематима одговарала на изазове у друштву. Тако је у децембру 1991. године, док је увелико беснео рат, објављен темат „Психијатрија у позоришту и психодрами“. Поново је темат био састављен од текстова угледних међународних ауторитета попут Патриса Пависа, штампани су текстови који су значајни за разумевање историје односа психијатрије, психодраме и позоришта и везе психоанализе и драмског позоришта као што је текст Сигмунда Фројда „Психопатолошки карактери на позорници“. У овом броју објављени су и радови домаћих угледних аутора попут Душана Поткоњака који је технику психодраме донео у нашу земљу непосредно пред почетак ратних сукоба. Године 2016. психодра-

ма и позориште су поново били тема у броју 1–2 часописа *Сцена*.

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Као што сам написала на почетку, ово што сам презентovala је сасвим личан избор који за циљ има да вас позове да наново читате старе бројеве *Сцене*. Ако будете заронили у стотине бројева који су иза нас, сигурно ћете наћи још много корисних тематских целина. Препоручујем вашој пажњи темат посвећен Адолфу Апији (*Сцена* бр. 1, 1988), „Глумачка уметности од класичног до савременог искуства“ (*Сцена* бр. 6, 1986), „Позориште једног глумца“ (*Сцена* бр. 6, 1980), о сценографији (*Сцена* бр. 1–2 1989), темате посвећене позоришту и образовању (сви бројеви *Сцене* од 2014. до данас), затим темате посвећене савременим код нас неизведеним европским драмским писцима (бројеви *Сцене* од 2017. године)... Избор је толико велик да свако може да састави своје огледало сценске уметности – па, изволите!

Пише > Мина Милошевић

Драме и уређивачка политика часописа „Сцена“
током 60 година постојања

Пре и након отварања Пандорине кутије

УВОД

Уредништво „Сцене“ позвало ме је да напишем „причу“ о драмама у овом часопису. Будући да је истраживање које је потребно урадити да би се темељно обрадила ова грађа огромно и могло би спадати у ранг докторске дисертације, а да је пред вама само један краћи текст, закључци из овог рада могу се узети са резервом. Нека они буду повод да наведу читаоце да потраже ове старе и нове драме у архиви Стеријиног позорја и да сами о њима суде.

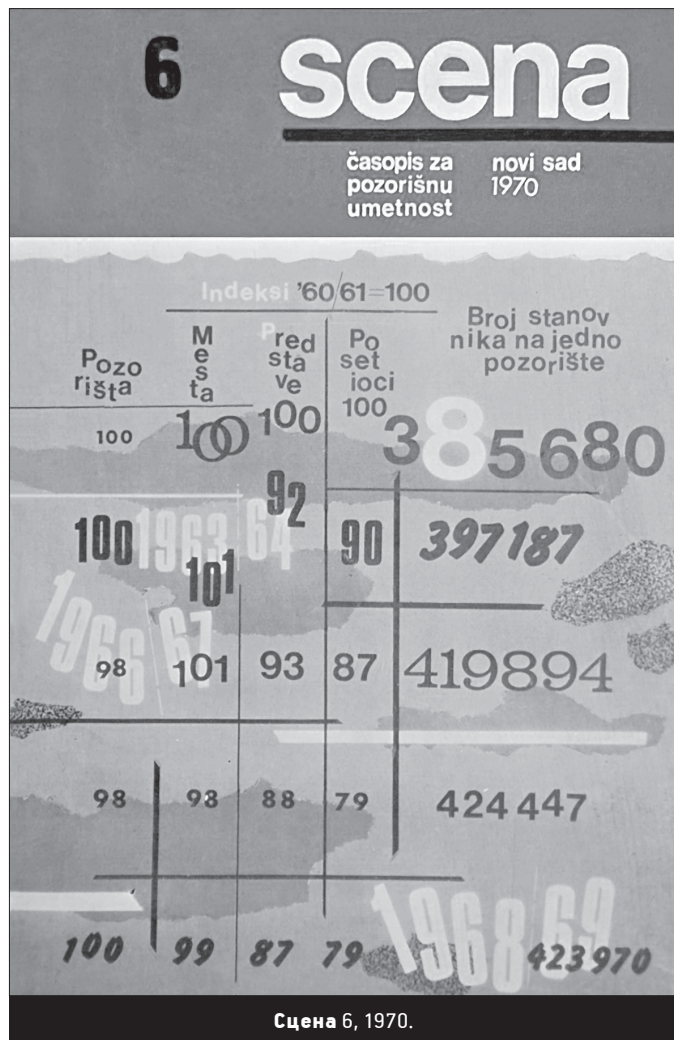
Како бих о овој, непрегледно великој грађи, написала наративно колико-толико кохерентну целину, фокусирала сам се у својој анализи на оне елементе који су ми посебно привукли пажњу у драмама штампаним у „Сцени“, а то су њихова политичност, и, са друге стране – жене у њима и иза њих. Чини се – политика и жене ретко су ишли заједно. Јавна, политичка сфера резервисана је за велике митове и филозофске полемике мушкараца. А жене се крију негде у приватној сфери, у причама о одрастању или сексуалним авантурама једног мушкарца. Све док феминизам није довео жене у јавну сферу, и на позицију драмских списате-

љица, а онда отворио Пандорину кутију и довео лично у домен политичког.

РУБРИКА „ДРАМЕ“

„Сцена“ је основана 1965. године, али у првим бројевима часописа нису објављиване драме, већ је постојала рубрика *Писци и дела* где се писало о општим токовима у домаћем драмском тексту. Године 1970. у „Сцени“ почињу и да се штампају одабрани драмски текстови, у рубрици *Драме*, што је Младен Лесковац најавио речима: „Априла 1956, када се први пут дигла завеса над првом представом изведеном на Позорју, речено је јасно и неувидено да Стеријино позорје има пред очима два крупна задатка: да поради на унапређењу наше савремене позоришне уметности, и да да што већег подстицаја развоју домаће драмске књижевности.“

Од тада у готово сваком броју „Сцене“ излазе најчешће по две нове југословенске драме. Временом се усталило и објављивање страних драма које су често представљале неку врсту узора нашим драмским текстовима. Било је и оних издања у којима је објављи-



вано и по осам домаћих драмских текстова. Када се овај број помножи са стандардно четири, а понекад и шест бројева часописа годишње, кроз 55 година објављивања драмских текстова – јасно је да је број драма који се могу наћи у овој архиви огроман. Одмах напомињем да већину њих нисам била у могућности да темељно прочитам.

Мој утисак о рубрици Дrame у највећој мери је заснован на драматуршким белешкама које се у „Сцени“ пишу од 1975. године и пружају кратку анализу (често уз краћи сиже) драмских текстова штампаних у часопису.

У овим белешкама су драматурзи у прве две деценије често објашњавали стручне термине као што су мелодрама и авангарда, што указује на то да је читалачка публика часописа била сачињена од ширег слоја љубитеља позоришта, а да је часопис имао едукативну улогу. Са годинама, чини се, публика „Сцене“ се сужава на кругове театролога и понеких позоришних професионалаца – који су сви упознати са општим позоришним контекстом у Србији и са театролошким терминологијом.

ПОЛИТИКА

Током свих ових година, политичност драма се показује као битна карактеристика великог броја драма објављених у „Сцени“. Међутим, кроз промене режима и политичких трендова долази и до промене тога шта се сматра пољем политике, као и која се политичка струја фаворизује.

ПОЛИТИЧКЕ АЛЕГОРИЈСКЕ ДРАМЕ (ЈУГОСЛАВИЈА)

Дане сада већ мистификованог југословенског позоришта обележиле су политичке алегоријске драме. Одличан представник оваквих драма је прва драма објављена у сцени – драма *Балишасар* словеначког писца Андреја Хиенга – трагикомедија у три чина. Ова драма је последња у његовом циклусу *О Шпанцима*, и како аутор каже: „По спољашњем облику, она је историјска, али требало би да говори о нашем времену.“

Овакво позајмљивање друге епохе, другог народа или друге драме да би се кроз алегорију говорило о савременој политичкој ситуацији постало је изразито присутно у југословенској драми, као и у југословен-

ској прози (Сетимо се, на пример, *Дервиша и смрти* Меше Селимовића или *Човека који је јео смрт* Борислава Пекића). Овакав алегоријски оквир служио је као безбедан начин да се крикитује југословенска власт. Овом правцу припадају и драме *Зла ноћ* Велимира Лукића (1975) – смештена у псеудоримски свет у коме је дворски песник протеран у затвор, *У рукама оцабине* Миладина Шеварлића (1970), смештена у Шпанију – о раскоlima унутар цркве, о конфликту између архиепископа и јеретика/анархиста, фарса Борислава Пекића, писца с дисидентском репутацијом – *Конојац и шириножац*, или *Обешењак* (1970) и многе друге.

ДЕВЕДЕСЕТЕ – КРИТИКА ЈУГОСЛАВИЈЕ И УСПОН НАЦИОНАЛИЗМА

Током деведесетих година прошлог века у „Сцени“ почињу да се штампају драме које експлицитно критикују Југославију, те је тако 1990. објављена драма Марјана Рожанца *Тојла леја*, коју је аутор написао 1964. године, али је тада била забрањена, због своје отворене критике власти.

Међутим, са ратом, током деведесетих долази и до озбиљнијих забрањавајућих промена у политици уредништва. Једна од најучљивијих је прелазак са латинице на ћирилицу 1994. године. Након рата, часопис ће се поново штампати на латиници, па ће се 2012. поново вратити на ћирилицу, све до последњих пар година у којима, у дигиталном издању, срећемо и латинична и ћирилична издања.

Током рата у часопису ће се налазити драме српских аутора, да би се после рата вратили и аутори других земаља бивше Југославије, све док на крају не остану само српски и повремено црногорски аутори и ауторке у рубрици Дrame.

Још једна очигледна промена у тенденцији домаће драме током деведесетих је окретање српству и православљу као новој иконографији политичке драме. Чини се да је уређивачка политика „Сцене“ охрабривала грађење националног идентитета које је током деведесетих узело маха. Ове мотиве можемо наћи у

драми Петра Милосављевића *Промене у Жичи*. С друге стране, Александар Ђаја исте године објављује драму *Јанковац – ђошойљени свети* о трагедији сукоба Срба и Хрвата кроз деценије.

Као ескапизам од великих политичких и националних превирања деведесетих јављају се понеке комедије – Небојша Ромчевића *Уморни*, Бошко Милин *На трчке каленге*.

ЖЕНЕ

Жене су у југословенском позоришту често биле смештене у приватну сферу. Оне су део драме углавном када се говори о љубави, сексу, породици. Оне су најчешће биле глумице. Понекад позоришне критичарке. О њима углавном говоре мушкарци, „генијални“ писци и редитељи који би неретко изнова перпетуирали патријархалне наративе. У српској драми било је потребно много времена да оне почну да говоре, затим да говоре о себи, а тек потом да критички говоре о патријархату, те да стварају нове просторе слободе.

АУТОРКЕ

Жене су у југословенској драми биле изразито скрајнуте. Довољно је да се само погледају сви бројеви од оснивања „Сцене“ да би се видело да наспрам стотине и стотине мушких имена драмских писаца током целог двадесетог века срећемо једноцифрен број имена драмских списатељица.

Прва је Борка Живић, која је 1971. године у „Сцени“ објавила своју радио-игру за децу, *Дујо ђушовање ђо соби*. Већ наредне године Лепосава Исаковић Миланин објављује драму *Најрежем се, ал' тиша вреди* која делује као социјалистички наследник комада из сеоског живота са певањем и играњем какав је *Ђуго*. У овој драми, на броду који плови за Југославију, колектив мушкараца и жена разговара о политици, сексу, абортусу и радним миграцијама. Оно што је занимљиво, да је у опису женских лица наглашено да су у питању лепе жене, док се у опису мушких лица лепота не спомиње.



Поставља се питање зашто је ауторки било важно да то нагласи. Да ли су „лепе“ жене биле једине којима је било дозвољене да буду видљиве и да нешто кажу? Ипак, ова драма најављује освајање женског права на абортус које годину дана касније, 1974. улази у Устав.

Наредне године, 1975, Весна Јанковић објављује своју драму *Мравињак*. Ова драма дешава се у салону – у стану једне четворочлане породице, у коме и даље живе две одрасле ћерке, Ана (28) и Оља (24), међу којима се јавља мотив женског ривалства, јер имају сексуалне односе са истим мушкарцем, Драганом, који vara Ољу са Аном. Ова драма је изразито занимљива јер се отворено бави женском сексуалношћу, што је очигледна последица сексуалне револуције 1968. У том погледу, најзанимљивији је лик комшинице ове породице, која има 55 година и обимно сексуално искуство, те

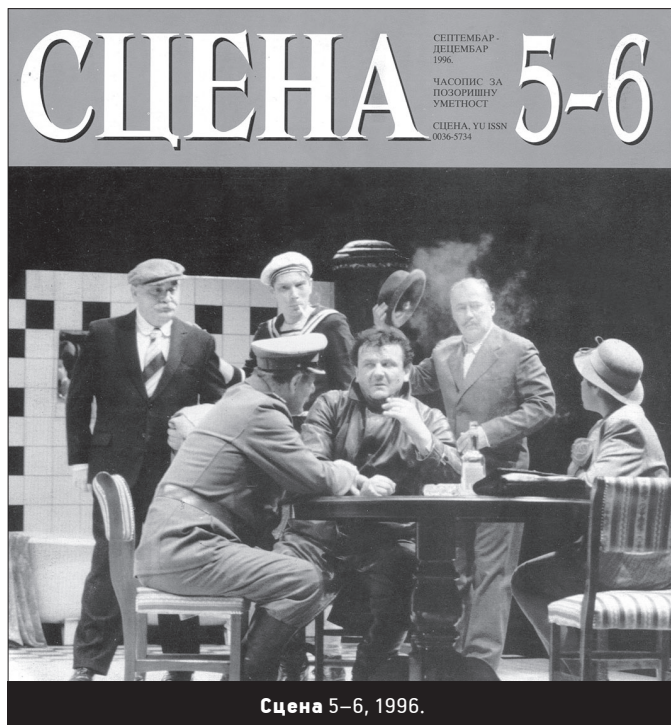
изазива знатижељу код млађих јунакиња које и саме истражују своју сексуалност. Међутим, стиче се утисак да је ова драма ипак у одређеној мери писана за мушки поглед (*male gaze*, у теорији Лоре Малви). Драган је главни фокус заплета и патолошке игре љубоморе које Ана води са њим представљају врхунац узбуђења, док се не остварује критички однос према његовом лику, који је очигледно манипулативан. Ипак, сестринска љубав и солидарност успева да превлада у овој драми и донесе некакав антиклимактични хеппиенд.

Године 1979. Деана Лесковар објављује своју драму *Слике жалосних доживљаја* коју Зорица Јевремовић описује као трилогију састављену од три слике / три чина, који подсећају на драму *Камен за њог главу* Милице Новковић, *Ослобођење Скопља* Душана Јовановића и на *Мравињак* Весне Јанковић. Она истиче да је посебно проблематичан за позоришну продукцију био трећи чин, који подсећа на *Мравињак*, те да су постојали предлози да се он исклучи из драме. Међутим, драма је доживела успех упркос својим контроверзним елементима и освојила Гавелину награду и Стеријину награду за текст савремене драме.

Занимљиво, женских критичарки и теоретичарки било је знатно више него драмских ауторки. То би могло да говори о њиховој компетентности за бављење позориштем, али и о недостатку простора за њихов креативни рад. Оне су биле скрајнуте на мање видљива, мање креативна и мање пожељна занимања, док је „мушки гениј“ био предмет дивљења и проучавања, без обзира на то колико би понекад радови мушких писаца умели да буду сексистички или банални.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА ЖЕНА У ДРАМАМА МУШКИХ АУТОРА

Пошто смо закључили да су кроз прве деценије „Сцене“ углавном мушкарци имали простор да говоре у име оба пола, вреди позабавити се репрезентацијом жена у њиховим комадима. Ово би могла да буде тема једног обимног истраживачког рада, али нажалост, у овом раду, нисмо имали простора за темељно проуча-



Сцена 5-6, 1996.

вање свих ликова у свим драмама, него ћемо навести само неке од сликовитих примера који су нам привукли пажњу и који могу бити почетна тачка за дубље и прецизно истраживање.

У драми Миодрага Ђукића *Крчмарева смрт* јавља се занимљив лик Девојке, која је трагички јунак комада, али која није ни налик чедном идеалу жртване невиности. Она псује, она се свађа, има своју вољу и активно утиче на радњу. Драма Градимира Мирковића *На дну јушра* из 1990. има чак девет женских ликова, које су у првом плану комада. У питању су затворенице у логору, које се све једна од друге веома разликују по карактеру, а у главном конфликту налазе се бивша проститутка и љута револуционарка.

Миливоје Мајсторовић у својој драми *Сиројшнице* (1980) показује како мушкарци у приватним односи-

ма искоришћавају жене за сопствене циљеве, и у сеоском, и у градском миљеу.

Посебно упечатљив позоришни феномен након сексуалне револуције јесте прекомерно и немотивисано коришћење голих жена у представама. Док су с једне стране, овакви поступци били прст у оку конзервативној јавности, они су ипак често били и сексистички. Тако се на пример у драми Радомира Смиљанића *Исидоре, где си?* на журци пензионера појављује Стриптизета, двадесетогодишња девојка, лик без иједне реплике.

Са друге стране, у драми Владе Стојиљковића, *Жбун лесков, комада један* појављује се лик Голе женске, која на самом почетку комада „изводи стриптиз наопачке“, односно појављује се потпуно гола да би се обукла. Овај „духовит“ поступак требало је да представља критику претеране и немотивисане голотиње у позоришту тих дана. Да би то постигао, пак, аутор се користи истим средствима, што аутоматски његову драму сврстава међу остале које критикује.

Неки аутори, као што је Иво Светина, ругају се феминизму (комад *Лейошница и звер или шћа се догодило са Даницом Д?*). На мизогинију и негативан став према сексуалној слободи жена међу (делом) уредништва сцене средином осамдесетих година упућује и драматуршка белешка Вељка Радовића за комад *Викторија* Зорана Божовића, који о једном женском лику каже: „Соња је нашијенска полублудница која се вулгарно даје за хаљине, циник и светица духа материје и „материјализма“ схваћеног на најпростачкији начин.“

На срећу, кроз године се примећује постепено одумирање оваквих примерака српских драма, што је повезано са сменом генерација, променом вредности, али и све већим бројем женских ауторки у 21. веку. Међутим, мизогинија понекад поново продре — те тако 2015. године Зоран Гаши у „Сцени“ објављује драму *Радио исиха*, у којој су женски ликови сексуално објективизовани, а на крају исмејани због старења упечатљивим сликама у којима све, за коју деценију у будућности, имају браде „које уредно крате“, „дуже од косе“, или им након смрти из гробова брада прераста у шуму на гробљу. Мушким ликовима у комаду су,

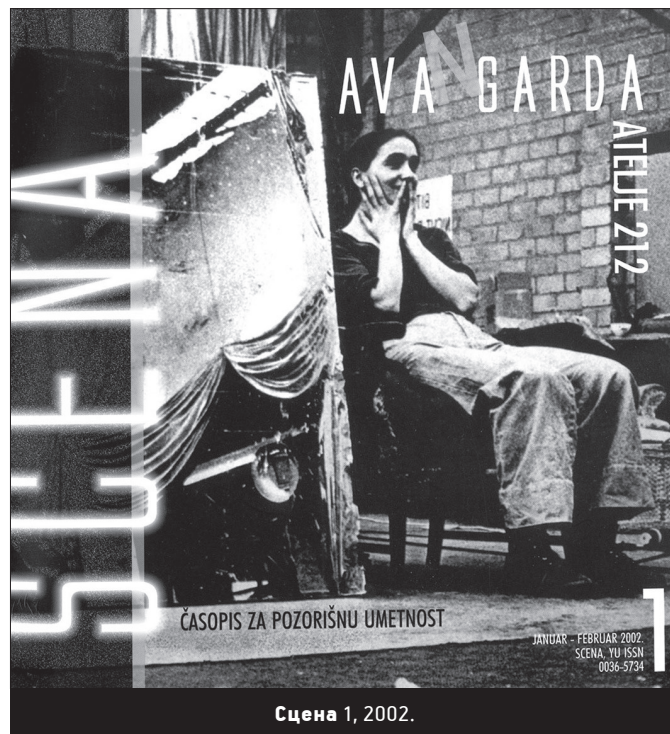
с друге стране, омогућени достојанство и поштовање. Мушкарац који је промискуитетан је „велики љубавник“, док је жена која мења партнере предмет подсмеха („мала фуфица племените душе“).

ДВЕХИЉАДИТЕ – ЛИЧНО ЈЕ ПОЛИТИЧКО

Године 1998. Биљана Србљановић објављује *Породичне приче*. Ово најављује једну нову еру у којој ће жене почети да заузимају простор у српској драми и да се и саме баве политички актуелним темама којима су се до сада бавили мушкарци. Међутим, неке ауторке ће се наћи у замци да преузму и њихов патријархални поглед на свет. Наташа Делач у својој докторској дисертацији *Женска драма – мушко друштво* на примерима драма Милене Марковић, Маје Пелевић и Милене Богавац описује управо овај феномен.

Ипак, драме у „Сцени“ су индикатор да се нешто мења у српском позоришту након промене режима 2000. године. Отвореност ка европским вредностима доноси либерализацију политике што подразумева и постизање веће родне равноправности. Ана Ласић 2000. пише драму *Где ти живиш?* која се бави осећањима младих 1999. године, као и њиховом зависношћу од дроге. Ипак, драматуршка белешка која прати драму закључује да ова драма није политички ангажована.

Затим се број женских драмских ауторки повећава потпуно непропорционално учесталости њиховог појављивања у прошлости. Навешћемо неке од њих: Сташа Бајац – *Јушро у кући Лефових*, Жанина Мирчевска – *Есиеранца*, Марија Караклајић – *Fausse – attaque, mal parler* (драма жанра филм ноар), Марија Караклајић – *Млечни зуб земље*, Молина Удовички Фотез – *Негодирљиво* (драма о монахињама на Фрушкој гори), Нина Митровић – *Комшилук наплавачке*, Зорица Јанковић – *Фјодорова девојчица*, Сања Савић – *Код Шејшана или Једна добра жена*, Олга Димитријевић – *Како је добро видети те ојети*, Јована Бојовић – *Отворени крај*, Бранислава Илић – *Тело*, Тијана Грумић – *Моћни ренџери не плачу*, Нина Плавањац – *Име у иеиелу...*



У рубрици посвећеној страним драмама негују се узорци попут Едварда Бонда, али и нових младих немачких драмских писаца и списатељица који критикују капитализам, попут Дее Лоер.

За разлику од великих алегорија о краљевима и свештеницима који су били упечатљиво обележје југословенских политичких драма у „Сцени“, политичке драме у овом часопису се од двехиљадитих баве све више животима обичних људи. Капитализам као систем постаје главни непријатељ, који ликови интернализују или са којим се, пак, боре. Примери оваквих драма су *Радничка хроника* Петра Михајловића, *Пошто је иашије-ша* Тање Шљивар, *Како је добро видети те ојети* Олге Димитријевић. Неке од њих су специфично усмерене на проблем конзумеризма: *Роналде, разуми ме* Филипа



Вујошевића, *Ждрело (о прождрљивости)* Жанине Мирчевске, *Shocking Shopping* Матјажа Жупанчића.

Појављују се антиратне драме као што је *Дриша* Драгице Николић Николић, која говори о женама Српкињама и Албанкама и односима између ова два народа, а и драма *Мировна мисија* Јоване Бојовић која критикује милитаризам и патријархат сатиром о црногорском младићу који се двоуми да ли да оснује породицу како би задовољио патријархална очекивања или да оде да ратује у Авганистану, па одлучује да уради оба.

Важна особина нових драма јесте да, упркос комичким елементима, најчешће успевају да важне и озбиљне теме третирају са озбиљношћу која им и приличи, што се не би могло рећи за многе југословенске претходнике.

Позориште је постало осетљивије на тему насиља, које се критички истражује посебно занимљиво у

драми *5ДЕЧАКА.СИ* Симоне Семенич. Ова драма, која има нешто од духа Саре Кејн, истражује насиље у друштву на свим нивоима, почевши од присутности у медијима и цртаним филмовима, до насиља у породици, па све до хомофобије и нацизма као крајњих и најекстремнијих облика насиља.

Још једна битна одлика нових уредничких политика сцене је придавање већег значаја драмама за децу (*Пола-йола* Милене Богавац, *Ђејешо* Ивана Станчића). Ово показује да је српско позориште почело у већој мери да препознаје важност едукације и васпитања младих, као и бриге о њиховој нези. Тиме је „женска“ сфера приватног још једном реафирмисана као нови простор политичности, а негa и осетљивост као елементи које позориште жели да вреднује.

ЗАКЉУЧАК

Овај хронолошки преглед архиве показује нам да се уредничка политика „Сцене“ са годинама углавном прогресивно мењала отварајући нове просторе за жене и за прогресивне политичке идеје – критику капитализма и патријархата. Ипак, потребно је додатно преиспитивати на који начин стара мизогина и конзервативна уверења можда и даље понекад утичу на наш рад, те да ли упадамо у замку слепог приклањања политичким тенденцијама владајућих режима, што се најчешће у кризним временима манифестује као пораст национализма.

У овом раду било је простора за критику старих аутора и уредника из савремене перспективе. Надамо се да ће се наредна истраживања више фокусирати на препознавање квалитета у заборављеним и запостављеним драмским делима, као и на развој женског драмског ауторства и поетике ауторки на нашим просторима.

Надамо се да ће овај рад подстакнути и савремене драмске ауторе и ауторке да дају свој допринос домаћој драми, чак и ако им делује да у њој за њих нема места. Историја ће можда показати да су баш њихова дела била део који недостаје и који је дуго ишчекиван.

Пише > Борисав Матић

„Сцена“ из угла млађе генерације позоришних професионалаца

Велик је разлог за славље што је позоришни часопис *Сцена* доживео пуних шездесет година од свог оснивања. То свакако није лако постићи, узимајући у обзир све друштвене кризе које је *Сцена* пребродила, почевши од распада Југославије чијим се позориштем активно бавила неке две и по деценије (а чији је оснивач, Стеријино позорје, био најзначајнији национални фестивал у тој држави), преко економске транзиције која је финансирање критичке мисли и издања попут *Сцене* свела на минимум, па до дигиталне транзиције која је наводно демократизовала јавни дискурс, али и додатно окрњила стандард свих који се баве, не само писањем о позоришту, него писањем уопште. Сам чин преживљавања часописа у неолибералном свету непријатељски настројеном према култури и критичком мишљењу је подухват по себи, али *Сцена* не само што преживљава, већ је остала и једно од најрелевантнијих места за пропитивање и анализирање домаће драмске сцене, сцене региона и међународних тенденција у позоришту. Можда је у Србији толико мало позоришних критичара и теоретичара, да ће се сви они у једном тренутку наћи међу корисцима

овог часописа, али због тога *Сцена* има и прилику да буде стециште дијалога о позоришту, размене и сучељавања ставова.

За разлику од других традиционалних медија – а нарочито оних који и даље поседују релативну моћ у друштву, попут националних телевизија и новина – *Сцена* је, бар у догледној прошлости, увек давала простор младим позоришним професионалцима да се искажу, било путем писања критичких и теоријских текстова или објављивања њихових драма. У данашњим околностима маргинализације критике, теорије и уметности, реченица „на младима свет остаје“ је наивно оптимистична јер подразумева да будућности за нашу професију има, а то није извесно, нарочито ако се фокусирамо на стање у критици и теорији. Ипак, за случај да се изборимо за будућност и радна, културна и интелектуална права која су под константним нападом, *Сцена* осигурава да у тој будућности буде стручњака који су се некад, између осталог, развијали у њој. Сарадници млађе генерације часопису неретко пружају и најоштрије критичке погледе на домаћи позоришни живот. Овога пута смо замолили млађе позоришне



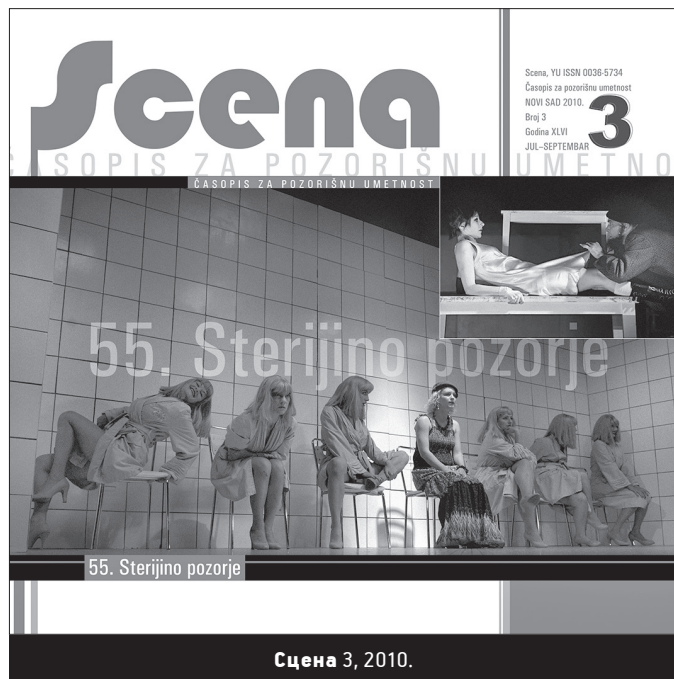
раднике објављиване у *Сцени* да се, поводом 60. јубилеја, критички осврну на сам часопис и његов значај, како за њих лично, тако и за позоришни миље и шире друштвене кругове.

Драмска списатељица, драматуршкиња и теоретичарка Мина Милошевић – чији је мастер рад из области теорије *Моћив женској пријатељства у савременој српској драми* објављиван у деловима у претходних 5 бројева *Сцене* – истиче колико је часопис имао снажан утицај на њу још док је била на основним академским студијама драматургије. „*Сцена* је за мене као студенткињу била појам престижног театролошког часописа у коме је свако слово свето и у коме је јако тешко објавити рад“, каже Мина Милошевић. „У последњих годину и по дана имала сам и сама прилике да објављујем своје радове, те сам се, упознавањем



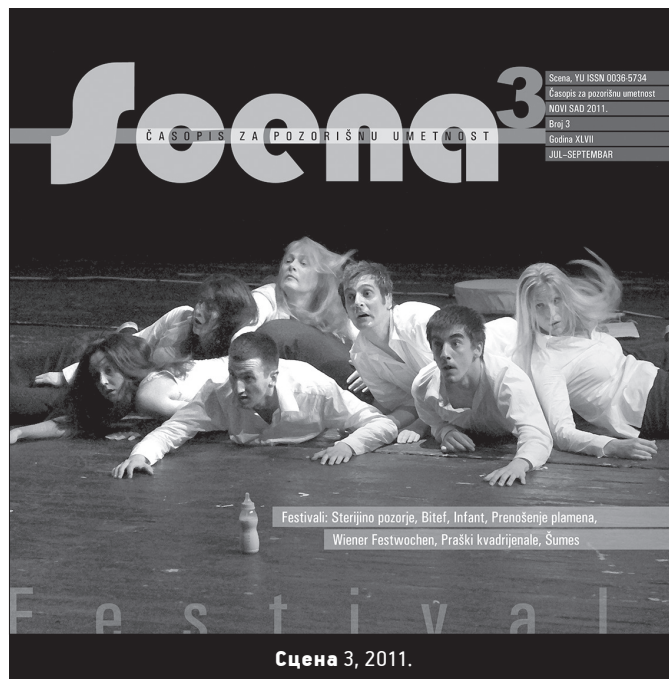
дела уредништва, али и обазривијим читањем разних бројева кроз претходне године и деценије, позитивно изненадила колико је (постала) приступачна и отворена за нове ауторе – и теоретичаре и драматичаре, да дају свој допринос.“

„Мени веома значи што је мој мастер рад на тему женског пријатељства у савременој српској драми објављен баш у *Сцени*“, каже саговорница, истовремено истичући критичку ноту о одређеним уредничким праксама. „Читајући бројне драмске и теоријске текстове у деценијама иза нас објављиваних у *Сцени*, стекла сам утисак да је тема женског пријатељства, и генерално – односа између жена, феминизма, нешто што није у великој мери било заступљено у часопису, до тога да су деценије иза нас пуне изразито конзервативних и антифеминистичких текстова (драмских и теоријских)“.



„Таква атмосфера није у потпуности нестала ни из неких текстова у неким новијим издањима, али се позитивна промена од 2000-их ипак осећа“, наставља Мина Милошевић. „Мој мастер рад бави се управо ауторкама које су отвориле врата феминизму на нашој сцени – Мајом Пелевић, Олгом Димитријевић и Тањом Шљивар. Писање о овој теми је и мој мали омаж њима, али и манифест моје ауторске поетике и фокуса истраживања“.

На другим страницама тренутног издања налази се и текст Мине Милошевић посвећен уредничкој политици *Сцене* кроз деценије, те она, подстакнута истраживањем архиве и прошлих бројева, каже: „*Сцена* нам пружа управо ту историју, митологију старих дана, али и доказе о ружним навикама прошлих времена – и зато, читајући је, осећам дивљење, али и љутњу према одређеним деловима наше позоришне прошлости.



То ме све мотивише да се и моји текстови нађу у овој нашој колективној архиви, теоријски текстови – да би аргументовано анализирали наше наслеђе, а драме – да би демонстрирале освојену слободу“.

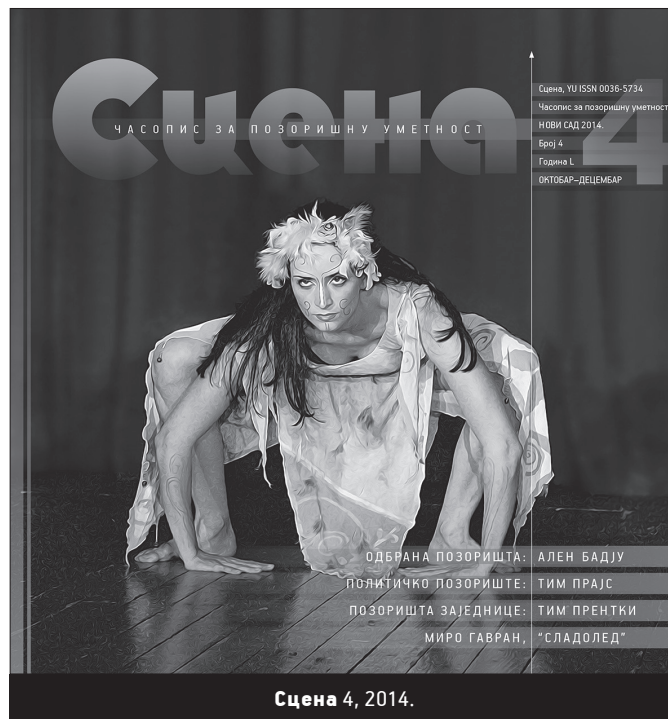
Позоришни критичар и театролог Андреј Чањи, који већ годинама критички извештава за *Сцену* о домаћим позоришним фестивалима, наглашава важност постојања штампаних медија који пишу о значајним позоришним догађајима. „Вероватно не бих погрешно када бих рекао да у овом тренутку у Србији има више позоришних фестивала него људи који их могу све набројати. Још је мањи капацитет позоришне критике да их све обухвати прегледним или аналитичким текстовима“, истиче Андреј Чањи. „Редакција часописа за позоришну уметност *Сцена* одражава најсвеобухватнију и континуирану отвореност за све критичаре да самoinицијативно или на позив пишу о свим позоришним



Сцена 1, 2013.

свечаностима наше земље, укључујући чак и оне који се одигравају изван наших граница. Како позориште живи два пута, први пут ограничено на сцени, а други пут вечно у записима, странице *Сцене* су најважније место бележења богате позоришне традиције у Србији, док су истовремено и простор аргументоване размене унутар нашег актуелног позоришног живота“.

Свој ангажман у часопису Андреј Чањи види и као важан за његов критичарски развој, јер путем њега постаје део релевантних дискусија о позоришту. „Писати за *Сцену* за мене значи учешће у вишедеценијским позоришним полемикама због чега осећам подједнаку одговорност и када пишем о најзначајнијим фестивалима попут Битефа и Стеријиног позорја и када пишем о новом ревијалном фестивалу какав је Камарафест у Сенти“, каже Чањи. „Нарочито по-



Сцена 4, 2014.

здрављам став Александра Милосављевића и Марине Миливојевић Мађарев да за рад у часопису редовно ангажују младе критичаре. Тиме се *Сцена* отвара ка формирању нових гласова и суочавању мишљења различитих генерација“.

Бојан Тасић, драматург, који је за *Сцену* писао о фестивалу Борини позоришни дани у Врању, истиче да је нарочито важно што уредништво настоји да покрије што већи број позоришних манифестација у Србији, а посебно оне из мањих градова, односно ван великих позоришних центара у Београду, Новом Саду и Нишу. „Мишљења сам да, када је култура у питању, провинција не би требала да постоји као одредница за нешто мало, забачено или неразвијено“, каже Тасић. „То се добро види на примеру позоришног фестивала Борини позоришни дани, па и самог позоришта „Бора



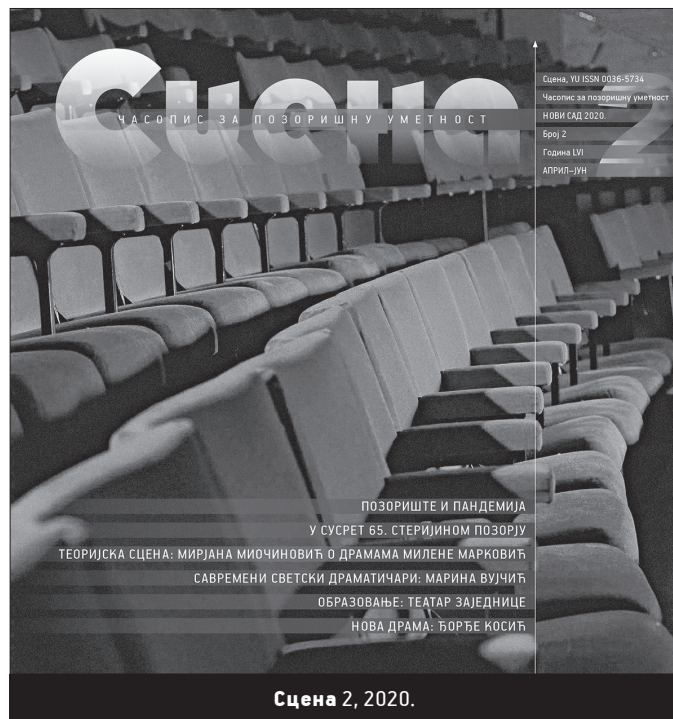
Станковић“, у мом родном граду – Врању. Уредништво *Сцене* препознало је важност свеprisутности, па преко својих културних емисара будним оком прати сва дешавања и промене у позоришном животу наше земље. Борини позоришни дани су, уз велико залагање самих позоришних трудбеника, града и селектора, достигли завидно место на мапи културних дешавања у земљи, што је уредништво *Сцене* увидело и испратило“.

„Мени је лично велика част да пишем о фестивалу из свог родног града задњих неколико година“, наглашава Тасић. „Пре свега јер се на тај начин читалаштво ближе упознаје са позориштима и представама које често, нажалост, нису у жижи интересовања. Такође, сматрам да *Сцена* успева у својој намери да широј публици представи младе (ил) и неафирмисане уметнике који покушавају да раскрче свој пут у



нашем позоришном окружењу. Било да су то писци, глумци, редитељи, костимографи, сценографи... Оно што је јако важно, јесте да *Сцена* негује критичко мишљење без кога нема искреног бављења уметношћу. Прихватајући се овог позива, пристали смо на бујицу туђих мишљења, позитивних и негативних критика, несвиђања и свиђања... На један живот препун правдања и доказивања да оно чиме се бавимо има своју вредност и смисао“.

Тежња ка што потпунијем обухватању домаћег позоришног живота не огледа се само у критичком извештавању о фестивалима у мањим срединама, већ и пружању простора критици позоришта за децу и младе и драмском образовању, у тренутку када ретко који други медиј посвећује пажњу таквим садржајима. Драматуршкиња и позоришна критичарка Дивна Стојанов,



иако пише и о другим областима, највећи део свог ангажмана у *Сцени* посвећује овим темама. „Најчешће пишем за рубрику Позориште и образовање на теме примењеног позоришта и драмског образовања“, истиче Дивна Стојанов. „Касније, у оквиру исте рубрике и рубрике Фестивала, писала сам текстове о луткарству, луткарским фестивалима и фестивалима за децу и младе, и радила сам интервјуе са уметницима, теоретичарима и практичарима из истих и сродних области. *Сцена* је један од ретких штампаних медија који објављује текстове на ове теме. Од других се издваја по отворености за укључивање младих и широкоумности при конципирању тематских целина сваке рубрике“.

Дивна Стојанов такође наглашава да је писање за *Сцену* значајно утицало и на њен професионални развој. „Прилика да пишем и објављујем у часопису

пружила ми је континуирану могућност да се уопште бавим, истражујем, размишљам на ове теме, умрежавам се и учим од искуснијих. Критикама и приказима фестивала за децу и младе често је ускраћен простор, тако да ми је *Сцена* помогла да нађем место за њих, па самим тим и место за себе као критичарку. Континуитет, који поново помињем јер је најважнији за писање, изоштравао је мој поглед на позориште и проналазак стила. Нама, младима који смо сарадници часописа, важна је платформа као што је *Сцена*, јер кроз рад учимо и (п)остајемо део позоришне заједнице. Да нема *Сцене*, многа наша интересовања и феноменолошка запажања остала би само у белешкама и разговорима са колегама и колегиницама“.

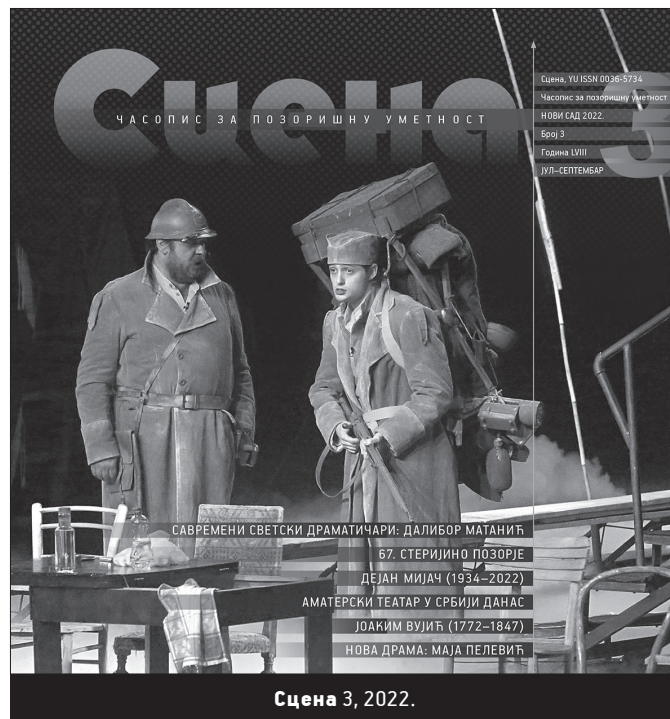
Поред критичарског рада, Дивна Стојанов је у *Сцени* присутна и као драмска ауторка – њен комад *Невидљива брига* објављен је у 4. броју 2024. године. Иако се у рубрици Нова драма не објављују само комади младих аутора, они несумњиво чине велики део тог корпуса. Драмска списатељица и драматуршкиња Дуња Матић такође је објављивана у *Сцени* – њена драма *Мистерија Душан Васиљев* нашла се у првом издању часописа прошле године. „За мене, као неког ко жели да пише, објављивање драмског текста важно је, не само зато што пружа видљивост писаној речи пре и него што јој се нађе употребна вредност, већ и јер ствара осећај припадности нечем већем и дуготрајнијем од овог тренутка“, истиче Дуња Матић. „Јер можда ће данас сутра постати јуче, али је јуче створило данас. Баш у том данас, када млади уметници, а поготово писци, тешко налазе пут до (дугорочнијег) изласка на сцену и континуитета у раду, њихово присуство и видљивост њихових радова значајни су баш због проширења већ малог простора дел(ов)ања“.

„У држави у којој је и даље недостижан макар један цео проценат буџета одвојен за културу, свако учење на јавној сцени и сваки допринос младих уметника културној баштини, једнако је значајан колико и тренутно неправедан“, истиче Дуња Матић. „Такође,

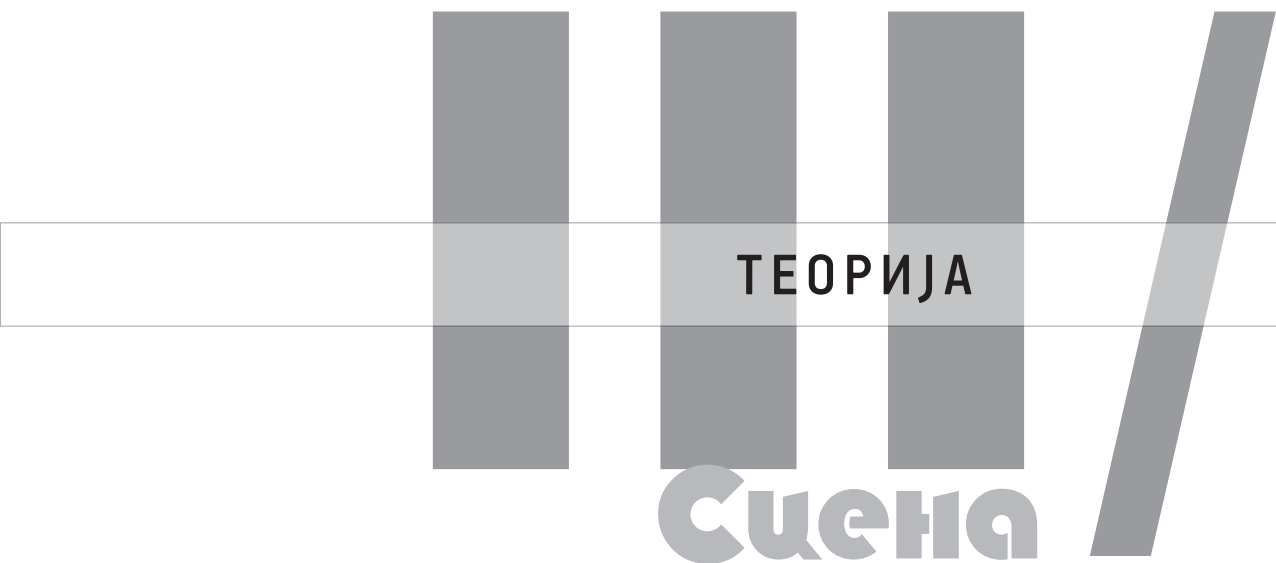
видљивост младих уметника прилика је и да они постану део ширег друштвеног дијалога, што је нарочито важно – месецима уназад сведочимо невероватно снажном и лековитом утицају који на друштво имају идеје управо тих младих људи, а чему претходи нужно давање простора и (поверења) њима да се изразе. Зато се увек морамо борити за више“.

Међутим, иако се по значају несумњиво налази у самом врху домаћих позоришних часописа, пред *Сценом* се налази озбиљан изазов прилагођавања дигитализованом друштву и потребама публике које се константно мењају. Мина Милошевић каже да јој се чини да је *Сцена* „постала помало архаични медиј, те да је због овога изгубила део своје публике. Мој утисак је да би *Сцена* требало да се прилагоди дигиталном простору активнијим методама од објављивања бројева часописа у ПДФ-у на сајту Стеријиног позорја (иако је ова врста дигиталне архиве од велике користи). Ако жели да иде укорак са временом и да делује на мало ширу јавност, коју не чине само колеге театролози и театролошкиње, него и већи број колега уметника и шире јавности, *Сцена* би морала да почне да промовише и појединачне текстове на друштвеним мрежама, као и да поразмисли о прилагођавању стила писања бар дела својих текстова дигиталном простору“.

Иако се поједини аспекти *Сцене*, који се пре свега тичу њеног дистрибуирања и дигиталног презентовања, могу описати као архаични или анахрони савременом тренутку, њен садржај се теже може означити тим епитетима, не само јер представља релевантну анализу позоришног живота, већ и јер се у часопису налазе млади аутори, критичари и теоретичари који његова издања обогаћују савременим перспективама. Аутори интервјуисани за потребе овог чланка активни су у сфери теорије, критике, драмског писања и



драматургије и у многим другим аспектима позоришне сцене Србије. Бројни млади драмски писци објављивани у *Сцени* неретко су убрзо након тога играни и у позориштима наше државе и регије, што не мора нужно сведочити о утицајности часописа, већ о његовој способности да препозна нове таленте. Колико је *Сцена* значајна за младе позоришне уметнике и мислиоце јер им пружа простор да се креативно и критички искажу у тренутку када за такав израз има све мање места, толико су они, као свежа крв, значајни за *Сцену* и њен даљи развој.



Пише > Марија Ковачевић

Социјални и егзистенцијални револт: Хеда Габлер и Војцек у режијама Томаса Остермајера (1)

„Ја ћу, годуше, увек постојати у складу са својим начелима,

али сам у новије време научио да само насушне пошребе велике масе могу довести до промена, да је свака побуна и сваки крик појединца узалудна лудорија.

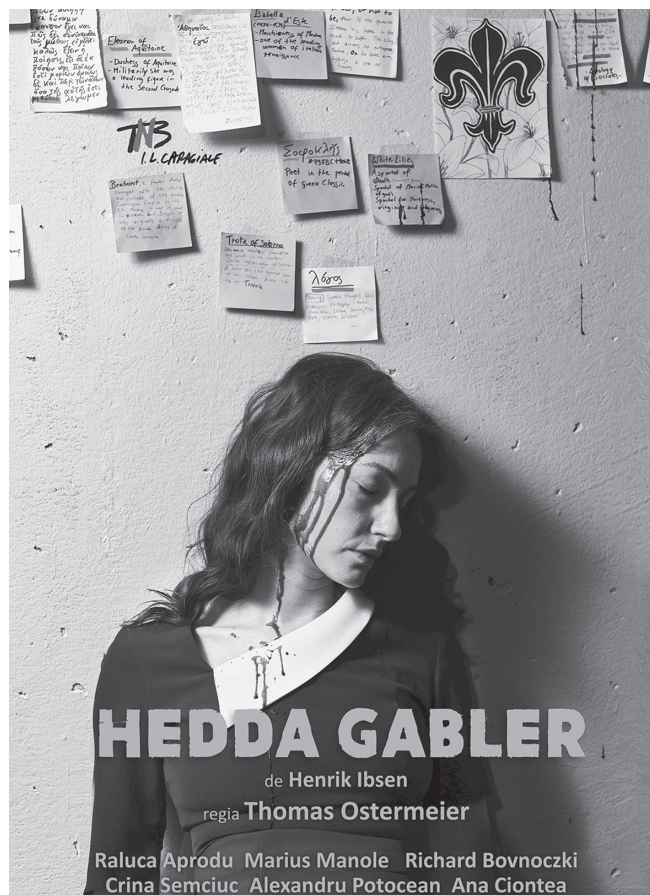
Пишу, нико их не чита, вичу, нико их не чује;

Делују, нико им не помаже.“

Георј Бихнер,
Писмо породици, Штрасбурј, јуна 1833.

1. УВОД

Од најстаријих облика уметничког изражавања све до савремених перформанса, позориште је у људском друштву имало изузетно значајну улогу, посебно у смислу изражавања социјалног и егзистенцијалног револта. Оно је од давнина до данашњих дана еволуирало, било кроз трагедију или комедију, али истрајава у својој способности да се суочи са друштвеним и егзистенцијалним феноменима и проблемима и да о њима размишља. Позориште, за разлику од других медија, непосредно комуницира са публиком, те представља моћну платформу за изражавање неслагања, преиспитивање друштвених норми или истраживање



Из представе **Хеда Габлер**, фото: Арно Деклер



загонетки и дубина људског постојања. Позориште је простор концентрације људског искуства суоченог са самим собом, било у смислу самопотврђивања или самокритике. Оно је наше огледало.

Суочен са друштвеним и егзистенцијалним изазовима, човек има потребу да их разуме, реши или бар подели са другима. Зато је позориште много више од пуке забаве, оно је простор за редефинисање вредносних начела, конфликта, тежњи и страхова. Оно има потенцијала да модификује колективну свест заједнице и да изазове структуре које настоје да је дефинишу и ограниче. У својој суштини, позориште пружа одређеној заједници прилику да се суочи са собом – да сла-

ви своја достигнућа или да критички преиспита своје слабости и мане.

У старој Грчкој, позоришне представе биле су интегрални део верског и грађанског живота и имале су битну улогу у самопроцени друштва и самоприхватању вредносних начела. Есхилове трагедије, настале у доба просперитета, биле су усмерене ка афирмацији традиционалних вредности, части и правде, као и ка слављењу хероја и богова; драме попут Софоклове *Антијоне* бавиле су се темама побуне против неправедних закона и борбе између личне савести и државне власти, а катарза коју би публика искусила није била само средство емоционалног пражњења већ и суптил-

ни облик друштвене критике који провоцира на размишљање и преиспитивање; стваралаштво Еурипида је, међутим, одражавало тешкоће и кризу атинског друштва, а он је, оштроумно анализирајући људску природу, моралне дилеме и, сходно томе, друштвене промене, постављао питања о етици и моралном поретку, критикујући чак и богове, за разлику од својих претходника; Аристофан је, пак, кроз своје комедије, сатирично коментарисао политичка и друштвена питања, а позориште ефикасно користио као средство социјалне критике.

Током средњовековног периода, позориште је углавном служило у верске сврхе, а мистерије и моралитети поучавали су хришћанским вредностима и тиме је доприносило, као и грчка трагичка представа, јачању друштвене кохезије. Међутим, чак и унутар ових ограничења, бивало је простора за критику и субверзију.

Ренесанса је, оживљавањем класичних идеала и фокусирањем на хуманизам и индивидуализам, учинила позориште секуларнијим и потентнијим за друштвени коментар. Шекспирова дела, на пример, доводе у питање природу правде, моћи и ауторитета, божанско право краљева и корупцију, и истражују сложеност људских емоција, мотива и егзистенцијалног страха, доводећи публику до сумње у *status quo*.

У доба просветитељства позориште је дало простор за испитивање разума, слободе и права поједнаца. Драмска дела Волтера проблематизују тадашњи поредак, неправду, традиционалне ауторитете, као и лицемерје цркве и њене власти, правећи интелектуалну климу за друштвене промене које ће кулминирати у Француској револуцији.

Романтичарски период је у позоришним делима Гетеа и Шилера додатно продубио ту истрагу, поготово егзистенцијалну. Сукоб између слободе појединца и наметнутих ограничења је такав да друштвени и егзистенцијални револт често доводи до трагичног исхода.

Социјалне и егзистенцијалне побуне добијају на отворености и жестини током 19. века успоном позо-

ришног реализма и модернизма, а још радикалнијим облицима револта сведочи позориште 20. века појавом Епског позоришта Бертолда Брехта и Позоришта апсурда Семјуела Бекета. Растуће разочарање традиционалним вредностима и друштвеним нормама довело је до упитности о самој основи и смислу људског живота, то јест до суочавања човека са апсурдом и бесмисленошћу његовог постојања.

Драма западног света, попут грчке драме, описује путању која се креће од веровања до неизвесности и неверице, увек се развијајући у смеру све већег скептицизма према земаљским и духовним законима.¹⁾ Данас, савремено западно позориште и даље представља простор за социјални и егзистенцијални револт, а динамика између самопотврђивања и самокритике остаје једнако снажна.

Један од кључних савремених редитеља који успешно комбинује ова два приступа је Томас Остермајер. Његове позоришне режије, као што су инсценације *Хегел Габлер* Хенрика Ибзена и *Војцек* Георга Бихнера, које ће бити анализирани у овом раду, представљају одличан пример како се класични драмски текстови могу користити за критичко преиспитивање савременог друштва. Остермајерова режија не бави се оживљавањем класичних текстова у њиховом изворном облику, већ их актуелизује у циљу коментарисања актуелних проблема у друштву. Његов рад показује да позориште и данас игра важну улогу у истицању социјалних неправди и егзистенцијалних криза, док истовремено потврђује универзалне вредности које спајају садашњост са прошлошћу, са тенденцијом да трају и у будућности.

Стога, предмет овог рада јесте утицај историјске, друштвене, политичке и културолошке позадине живота и стваралаштва аутора драме револта, те проналажење елемената социјалног и егзистенцијалног револта у драмским делима аутора Георга Бихнера и Хенрика Ибзена, са акцентом на аргументима да се и

1) Brustein, Robert, *The Theater of revolt*, An Atlantic Monthly Press book, Boston, Toronto 1964, стр 5

Георг Бихнер са правом може сврстати у представнике драме револта, као и свеобухватна анализа редитељских поступака Томаса Остермајера у инсценацијама класичних драмских текстова *Хеда Габлер* Хенрика Ибзена и *Војцек* Георга Бихнера. Истражићемо на које начине Остермајер користи ове драме из 19. века да би кроз савремене редитељске приступе артикулисао теме социјалног и егзистенцијалног револта.

Основна хипотеза овог јесте да се у *Хеди Габлер* и *Војцеку* у режијама Томаса Остермајера показује да се савремене инсценације класичних драмских текстова 19. века могу користити за артикулацију социјалног и егзистенцијалног револта, у складу са теоријским постулатима Роберта Брустајна о позоришту револта, док је помоћна хипотеза социјални револт доминира у инсценацији *Војцека*, док у инсценацији *Хеде Габлер* преовладава егзистенцијални револт.

2. ДЕФИНИСАЊЕ ПОЈМОВА

Да бисмо могли да анализирамо *Хеду Габлер* и *Војцека* у режији Томаса Остермајера кроз призму социјалног и егзистенцијалног револта, морамо прво прецизно да дефинишемо основне појмове, а то су: позориште револта, социјални револт, егзистенцијални револт и актуелизација.

2.1 ПОЗОРИШТЕ РЕВОЛТА

Роберт Брустајн на почетку своје књиге *Позориште револта* дефинише позориште револта као „позориште великих побуњених модерних драмских писаца, где се митови о побуни одигравају пред све мањим бројем гледалаца у налету празнине, збуњености и несреће“²⁾. То је облик позоришне уметности који служи као основа за конфронтацију са друштвеним неправдама; он провоцира, изражава незадовољство и тежи да подстакне публику на размишљање и акцију. Позориште

револта мора да буде аутентично и истинито, спремно да преузме ризик и да користи неконвенционалне методе у сврху борбе против диспаритета и патње. Јавља се услед потребе уметника да постави питања и да покуша да пружи одговоре на оне проблеме које лоцира као битне у окружењу у ком живи и ствара. Брустајн сматра да уметници, а нарочито позоришни уметници, треба да буду активни учесници у конципирању колективне свести, те да је неопходно да осећају моралну одговорност и да сходно томе едукују публику, пружајући јој мотивацију за покрет и промену.

Позориште револта је „производ у суштини романтичарског наслеђа“³⁾. Брустајн сматра да су романтичарски идеали о индивидуализму и бунту против окорелих норми директно утицали на развој позоришта револта. Романтизам, настао као реакција на рационализам и класицизам, истицао је важност личног изражавања и бунт против ауторитативних структура. У романтизму је „било веома наглашено уметничково право да занемари, када то сматра за сходно, правила која су други поставили за упражњавање његове уметности“⁴⁾. Субјективно искуство омогућава драмским писцима да истражују дубоко укоренење теме које се тичу људске егзистенције и друштвених проблема.

Да бисмо разумели шта се подразумева под појмом позоришта револта, треба да дефинишемо и његову супротност, комерцијално позориште.⁵⁾ Док позориште револта тежи провокацији, комерцијално позориште избегава контроверзне теме и фокусира се на привлачење најшире публике ради веће зараде. Оно тежи да опусте и забави публику, те избегава иновативне и експерименталне начине изражавања и држи се традиционалних наративних структура. Брустајн критикује комерцијално позориште јер оно пропушта

3) *Ibid.*, стр. 13.

4) Вилијамс, Рејмонд, *Драма од Ибзена до Брехта*, Нолит, Београд, 1979, стр. 12.

5) Брустајн то назива *theatre of communion*.

2) Brustein, Robert, *The Theater of revolt*, An Atlantic Monthly Press book, Boston, Toronto 1964., стр 5, стр. 13.

прилику да се бави важним друштвеним питањима и да утиче на заједницу. По његовом мишљењу, позориште мора да буде свесно одговорности коју има према својој публици, те да не настоји само да је забави, већ и да јој пружи садржај који наводи на разматрање дубљих проблема.

Роберт Брустајн у својој књизи разликује три облика позоришног револта: месијански, социјални и егзистенцијални, а ми ћемо се у овом фокусирати само на социјални и егзистенцијални револт.

2.1.1 СОЦИЈАЛНИ РЕВОЛТ

Социјални револт представља критичку реакцију на постојеће друштвене системе који су социјално неправедни и који нарушавају квалитет живота заједнице. Брустајн каже да он настаје „када се драмски писац побуни против конвенција, морала и вредности друштвеног организма“⁶⁾. За разлику од месијанског револта, у ком драмски писац преиспитује однос човека и Бога, у социјалном револту он се фокусира на човека у заједници – како на живот појединца утичу владајуће политичке структуре, религијске организације, али и породица као институција. Социјални револт артикулише сукоб између појединца и репресивних друштвених норми и тежи ка рушењу постојећих ригидних доктрина, те тежи политичкој акцији и изградњи нових система.

Социјална драма писана је за савременог човека и то знатно утиче на њену форму. Са циљем да се радња што више приближи посматрачу, она тежи реалистичној концепцији; драма је „тесна, компактна и вешто конструисана“⁷⁾. То се односи и на језик – драме социјалног револта писане су у прози, аутентичним грађанским језиком свакодневног живота.

Драма социјалног револта одбацује архетип хероја и у средиште дешавања поставља човека из сред-

6) Вилијамс, *ой.циџ.*, стр. 19.

7) *Ibid*, стр 23.

ње класе који се суочава са истим проблемима као и публика за коју је драма писана. То су ликови који ни по чему нису супериорни у односу на друге људе. Жене полако почињу да преузимају централне улоге⁸⁾, а у неким драмама је и радња доминантно оријентисана на проблематичан положај жене у друштву.

Радња драме социјалног револта усредсређена је на друштвену неправду – економску експлоатацију, дискриминацију, родну неједнакост и политичку корупцију. Она укључује сукобе који се одвијају на више нивоа. У многим драмским делима централни сукоб се одиграва на плану индивидуалног насупрот друштвеног и тиче се лика који стреми ка остваривању личне аутономије, а који наилази на репресију колектива. Поред тог сукоба, у драмама социјалног револта можемо препознати класни сукоб који се односи на сукоб између различитих класа, као и идеолошке сукобе који се односе на различите вредности, политичке ставове и веровања. Важно је напоменути да се више врста сукоба, а понекад и сви наведени, могу пронаћи у једном драмском делу.

2.1.2 ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛНИ РЕВОЛТ

Пре него што дефинишемо егзистенцијални револт, треба да имамо у виду да Брустајн користи придев *егзистенцијални* као реч у свом оригиналном, неутралнијем значењу из 17. века, пре него што ју је „монополизovala“ модерна француска филозофија. Егзистенцијализам је високо самосвесни филозофски правац, док егзистенцијални револт то није. Сартр и Ками, као представници егзистенцијализма, повремено могу бити егзистенцијални бунтовници, али су малобројни такви бунтовници званични егзистенцијалисти.

Егзистенцијални револт представља психолошки и филозофски одговор на апсурд људског постојања. Брустајнов егзистенцијални револт једнак је Камијевом метафизичком револту, који он дефини-

8) Брустеин, *ой.циџ.* стр. 25.

ше као „чин којим човек устаје против свог положаја и читавог створеног света. Он је метафизички зато што оспорава смисао човека и света“⁹⁾. Егзистенцијални револт представља испитивање метафизичког живота човека и протест против њега, претварајући се у крик тескобе због неподношљивог стања живљења као људског бића. Брустајн наводи да „у овој завршној фази модерне драме – у овим ноћним морама, химерама, халуцинацијама и грозничавим баснама – револт налази свој најпесимистичнији, најсложенији и најисцрпљенији облик.“¹⁰⁾ Укратко, егзистенцијални револт се јавља у старијој доби модерне драме, иако се хронолошки понекад може појавити много раније, на пример у случају *Војцек* Георга Бихнера. То је побуна уморних и безнадежних, која се огледа после распада идеалистичких енергија – исцрпљености и разочарања¹¹⁾.

Драма егзистенцијалног револта је облик уметничког израза који се бори против суманутости живота и представља најтрагичнији драмски облик позоришта револта. „Без акције, не може бити трагедије; егзистенцијална драма је, *по тону и атмосфери*, најтрагичнија међу модерним жанровима.“¹²⁾ Незадовољство, па и трагичност, које се огледа у егзистенцијалном револту произилази из самог корена постојања. Очај, напетост, меланхолија и осећај одбачености су главни сентименти који владају егзистенцијалним револтом. Егзистенција сама по себи представља извор побуне, а та побуна је немоћна и беспредметна.

За разлику од формално затегнуте драме социјалног револта, драма егзистенцијалног револта често одступа од линеарно организоване радње. Карактеристично је фрагментарни токови збивања и дијалога и тиме се симболично изражава сложеност и неухватљивост

9) Ками, Албер, *Побуњени човек*, Контраст, Београд, 2021, стр. 37.

10) Брустеин, *ој.циш.*, стр. 32.

11) Брустеин, *ој.циш.*, стр. 25.

12) Брустеин, *ој.циш.*, стр. 29.



Из представе **Хеда Габлер**, фото: Банкарло Бресадола

смисла људског живота. Језик ликова уме да буде непрекидан и метафоричан, а дијалози често остављају простор за двоструко тумачење.

Као и драма социјалног револта, драма егзистенцијалног револта одбацује архетип хероја – главни ликови у драмама егзистенцијалног револта су „инфериорни у моћи и интелигенцији у односу на нас саме, тако да имамо осећај да са висине гледамо на сцену

ропства, фрустрације или апсурда¹³⁾. На сцену ступају антихероји, често неартикулисани, обесправљени људи у неповољном социјалном положају, који су неспособни за предузимање акције. Међутим, њихова пасивност у поступцима не искључује дубину њихове интроспекције – они пролазе кроз интензивне токове мисли о општем смислу живота. Ликови су често сложени, трагају за дубљим значењем живота, а понекад поседују и опречне карактерне особине. Они се боре да очувају своју аутентичност у свету који их због тога одбацује.

Радња у драмама егзистенцијалног револта неретко је минималистичка и статична, са акцентом на дијалог и интеракцију између ликова. Она може имати репетитивни карактер који наглашава монотонију и апсурдност егзистенције. Ове драме често немају заплете и разрешења; оне су ту да постављају питања, а не да дају одговоре.

2.2 АКТУЕЛИЗАЦИЈА

Дефинисање редитељског поступка актуелизације неопходно је да бисмо направили теоријски оквир за анализу *Војцека* и *Хеде Габлер* у режији Томаса Остермајера. У литератури можемо пронаћи више теоретичара који препознају овај облик редитељске интерпретације и дефинишу га на различите начине. С тим у вези, осврнућемо се на вишеструке формулације овог појма, али ћемо приликом наше анализе користити појам по класификацији и дефиницији Ивана Меденице.

Класични драмски текстови писани су првенствено за публику која је живела у истом културноисторијском контексту као и аутори тих дела. Што је временска дистанца између доба у ком је дело писано и доба у ком се дело изводи на сцени већа, то су изгубљене конотације бројније. „У актуелизацији редитељ покушава да пронађе савремене еквиваленте за изгубљене, неразумљиве или анахроне изворне контексте класичног комада – историјске, социјалне, културне, поетичке и

13) Фрај, Нортроп, преузето из: Брустеин, Роберт, *ой.циш.*, стр. 28.

друге“.¹⁴⁾ Важно је да напоменемо да актуелизација не подразумева нужно транспоновање радње у садашњи тренутак; она може да се спроведе и тако што драмски текст који је, рецимо, написан у 15. веку редитељ транспонује у 19. век. Ипак, овакви примери актуелизације нису чести у пракси, па ћемо ми у овом раду подразумевати измештање радње у садашњи тренутак.

Друштвени ангажман представља главни подстрек за спровођење целовите и смислене актуелизације; она често укључује артикулацију редитељевог критичког става према друштвеним, политичким, културним, економским или еколошким проблемима. Актуелизација без друштвеног ангажмана односи се искључиво на спољашње, визуелне промене, које сачињавају сценографска или костимографска решења, што актуелизацију своди на површну слику о томе како савремено друштво изгледа.¹⁵⁾ Ако актуелизација не доводи у питање релевантне социјалне феномене, она не испуњава свој примарни циљ, а то је да подстакне публику на размишљање и дискусију.

Бернард Дорт актуелизацију схвата као премештање радње драмског дела из изворног у каснији временски тренутак и истиче друштвени и политички ангажман као суштинске функције актуелизације. Поред тога, он сматра да актуелизација нужно укључује редукцију, самим тим што временским измештањем радње неминовно нестају конотације које су укорене у добу у ком је драмско дело настало. „Важно је истаћи да је то редукција контекста, не и текста; другим речима, то значи да актуелизација може да се оствари и без великих измена текста.“¹⁶⁾

Патрис Павис, међутим, не диференцира актуелизацију као засебан модел редитељских приступа

14) Меденица, Иван, *Класика и њене маске: модели у режији драмске класике*, Стеријино позорје, Нови Сад, 2010. стр. 38.

15) Петровић, Дуња, *Нора и Хеда као јунакиње новој доба: актуелизација дела Хенрика Ибзена у режијама Томаса Остермајера*, мастер теза, Мастер рад, Београд, 2010., стр. 6.

16) *Ibid.*, стр. 40.

Из представе **Војцек**, фото: Арно Деклер



класичним драмским делима, већ је убраја у *прикуљање текста као материјала* (појмови *адапација* и *модернизација* носе исто значење). Он сматра да је радикална адаптација текста неизоставни корак приликом постављања драмске радње у савремени контекст, а то мишљење је међу теоретичарима широко распрострањено. „Та врло радикална адаптација не подразумева само велика скраћења или прегруписања текста, већ и дописивање, поново писање на основу мотива преузетих из класичног дела.“¹⁷⁾ Павис данас ипак одваја актуелизацију од *прикуљања текста као материјала*, те је одређује појмом *историзације* и каже да се она „састоји у томе да се дело представи са становишта које је данас наше: ситуације, личности и сукоби представљени су као историјско релативни. Распоред

17) *Ibid.*, стр. 41.

елемената фабуле је такав да у њему налазимо причу која нас се тиче данас“¹⁸⁾.

Сада, када смо стекли увид у различите формулације модела актуелизације у савременој режији класичних драмских дела, можемо да се позовемо на закључак Ивана Меденице, са обзиром да ћемо овај појам користити подразумевајући његову дефиницију, а то је да се актуелизација „ипак најчешће јавља као замена изворног контекста драме неким савременим, неретко помоћу адаптације текста, а све зарад приближавања савременој публици и постизања друштвеног и политичког ангажмана“.¹⁹⁾

18) Патрице Павис, *Сјај и беда шумачења класичних дела*, „Театрон“ 143, Музеј позоришне уметности Србије, Београд 2008, стр. 12.

19) Меденица, *оп.ци.*, стр. 45.

3. ДРАМА РЕВОЛТА: ГЕОРГ БИХНЕР И ХЕНРИК ИБЗЕН

„Побуна се рађа из призора безумља, пред стањем које је колико неправедно, толико и несхватљиво“²⁰⁾. Оваква камијевска побуна осенчила је животе и стваралаштва Георга Бихнера и Хенрика Ибзена, а ми ћемо се у овом поглављу осврнути на њене карактеристике и видове испољавања.

Пре тога позваћемо се на тврдње Роберта Брустајна које износи у својој књизи *Позориште револта*, основном теоријском полазишту овог рада, а односе се на настанак и развој драме револта, као и на особених њених аутора.

Брустајн сматра да позориште побуне има непосредне корене у романтизму деветнаестог века, али је оно, у ширем смислу, неизбежна последица дугог припремног процеса који почиње у средњем веку. Укратко, модерна драма улази у други талас романтизма, кога више не краси ведри оптимизам Русоа, са његовим нагласком на институционалној реформи, већ га води мрачни бес са радикалним захтевима за тоталном духовном трансформацијом човека. У то време, научни натурализам је већ тријумфовао и постао преовлађујући поглед на свет цивилизоване Европе. „Наука постаје арогантна и самоуверена, али не пружа никакав магични идеал или метафизичку милост која би задовољила чежњу човечанства за ритуалом и светошћу.“²¹⁾

Држећи револт за производ суштински романтичног наслеђа, Брустајн каже да аутори драме револта манифестују своју побуну стварајући на „рушевинама сломљених хијерархија, дискредитованих вредности и урушених институција традиционалне културе“²²⁾. Одбацујући Бога, цркву, заједницу и породицу, а оправдавајући права појединца у односу на захтеве друштвених норми, конвенција, моралности и правила, он узима улогу бунтовника одлучног да руши све баријере. Ме-

20) Албер Ками, *Побуњени човек*, Контраст, Београд, 2021, стр. 19.

21) Брустеин, *ой.циий.*, стр. 7.

22) *Ibid.*, стр. 5.

ђутим, револт драматичара је више имагинативан него практичан. Побуњени драмски писац је у суштини метафизички бунтовник, а не практични револуционар; јер он је борац идеала, анархични индивидуалиста, који се више бави немогућим него могућим; а његово незадовољство сеже до самих корена постојања.²³⁾ Само уметничко дело постаје субверзивни гест – маштовитија реконструкција хаотичног, несрећеног света.²⁴⁾ Модерни драмски писац за свој револт „плаћа тако што бива одбачен“²⁵⁾, отуђен од службене културе и тако што „већи део свог стваралачког живота проводи у изгнанству“²⁶⁾. Ибзен је по одласку из своје земље у добровољно изгнанство изјавио: „Морао сам да побегнем од угојених свињских њушки“. Такође, Брустајн наводи да драматичара револта карактерише „растуће расположење повлачења. Драма почиње да поприма карактеристике приватне уметности, иако је она одувек била најјавнији књижевни израз“.²⁷⁾ Мрзећи средњи пут, презирући млаке емоције и пркосећи средњој класи, бунтовни драматург почиње да слави, тајно или отворено, вредности екстрема – ексцес, инстинкт, еманципацију, занос, пијанство, револт.²⁸⁾ У каснијој фази, супротстављеност друштву пројектује се у расцеп у самом уметнику, у односу према себи и сопственом животу, те социјални револт прераста у егзистенцијални.

Подсетимо се и Брустајнове поделе револта на три основне категорије: месијански, социјални и егзистенцијални. Поредићи позориште са храмом, Брустајн каже да се месијански револт остварује када драматичар устаје против Бога и покушава да заузме његово место – свештеник испитује своју слику у огледалу. Социјални револт се дешава када драматичар улази у сукоб са конвенцијама, моралним постулатима и устаљеним

23) *Ibid.*, стр. 16.

24) *Ibid.*, стр. 8.

25) Брустеин, *ой.циий.*, стр. 10.

26) *Ibid.*, стр. 10.

27) *Ibid.*, стр. 11.

28) *Ibid.*, стр. 16.

вредностима друштвеног организма – свештеник окреће огледало ка публици. Егзистенцијални револт се појављује када се драматичар побуни против егзистенцијалних услова – свештеник окреће огледало у ништавило.

Свих осам драматичара које Брустајн разматра у свом *Позоришту револта* могу се класификовати као месијански, социјални или егзистенцијални побуњеници. Неки спадају у једну категорију, неки у две, а поједини и у све три. Да би ово доказао, Брустајн је истражио позадину, природу и стил сваког аспекта драмског револта понаособ, а ми ћемо се у овом раду концентрисати на социјални и егзистенцијални револт, имајући у виду његов закључак да проистичу један из другог, с обзиром да већина модерних драматурга, месијанског карактера револта у својој младости, постају егзистенцијални побуњеници у сутону својих каријера.

Први од драматичара којим се Брустајн бави је Хенрик Ибзен, који се сматра оцем модерног реализма. Ибзен почиње своју каријеру екстравагантним еповима, славећи човека у природи, а затим се окреће облицима стваралаштва којима доминира социјални револт. Његове модерне драме представљају прерушени акти побуне. „Писати за модерну публику, као што је то Ибзен видео, значи одбацили субјективни херојски модус; али у друштвеној драми, сама радња је облик побуне, будући да је напад на злоупотребе тог времена.“²⁹⁾ Видевши мноштво болести друштва тог времена, Ибзен се одриче свог романтичарског настројења заједно са својом поезијом, мистицизмом и бригом за човека у природи и окреће објективној реалности и проблемима модерне цивилизације. У својим последњим драмама, одлучио је да овенча своју каријеру враћањем на слободно изражавање свог унутрашњег живота стварајући „драму душе којој су физички догађаји свакодневног живота потпуно подређени“.³⁰⁾ Његова последња дела тичу се времешног бунтовника који обременен животним очајањем и под теретом кривице доживља-

29) *Ibid.*, стр. 24.

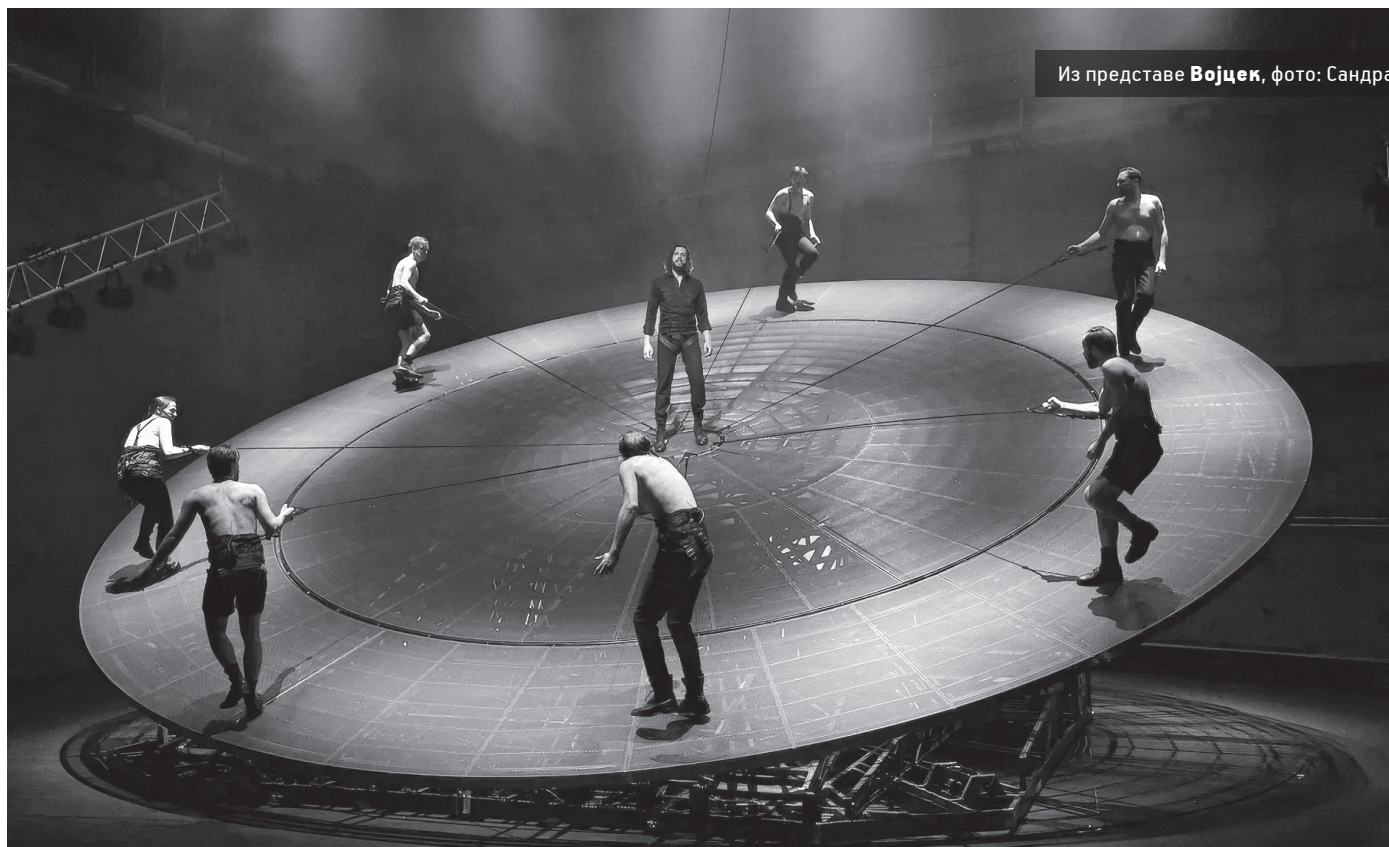
30) *Ibid.*, стр. 79.

ва олакшање и победоносно осећање у тренутку сопствене смрти. Егзистенцијални вапај је тако ослобођен.

Типичан пример Брустајнове тезе развоја револта од месијанског ка егзистенцијалном је и стваралачки опус Георга Бихнера, драматичара с почетка деветнаестог века, који, након кратког периода месијанског бунтовништва, постаје убеђен да је човеков активизам узалудан и почиње да пише о човеку који је сломљен немилосрдним *фашизмом историје*.

Георга Бихнера Брустајн не убраја међу најважније ауторе драме револта, али наглашава да је листа тих драматичара делимична и да се карактеристике позоришног револта могу пронаћи код многих писаца који се нису нашли у његовој подели. Ми ћемо у овом поглављу тежити да докажемо хипотезу да се Бихнер својим стваралаштвом може сврстати међу ауторе драме револта. Брустајн помиње Бихнера у поглављу које говори о егзистенцијалном револту и назива га претком модерне егзистенцијалне драме. Валидна претпоставка за изостављање Георга Бихнера из *Позоришта револта* био би разлог што се његов књижевни опус састоји од само три позоришна комада. Бихнер је прву драму *Данџонова смрт* написао само две године пре своје смрти и то је једино драмско дело које је објављено за време његовог живота, а друге две драме, *Леонса и Лenu* и *Војцек* написао је скоро непосредно пред смрт. Осим тога, Бихнер историјски не припада генерацији модерних драматичара, на чије се стваралаштво Брустајн реферише (док Рејмонд Вилијамс у својој књизи *Драма од Ибзена до Брехта* каже да „*Данџонова смрт* и *Војцек* изгледају данас као да јасно припадају модерном драмском покрету“³¹⁾). Међутим, иако Бихнер хронолошки не припада генерацији модерних драматичара, ми ћемо у овом раду дати себи за право да анализирамо његовог *Војцек* у складу са теоријама о социјалном и егзистенцијалном револту, из разлога што је Бихнер и у свом политичком ангажману и у свом драмском стваралаштву ишао испред свог времена, а више речи о томе биће у наредном делу овог поглавља.

31) Вилијамс, *оп.циј.*, стр. 263.

Из представе **Војцек**, фото: Сандра Тхен

Упркос кратком животном веку, Бихнер за собом оставља неизбрисив траг у историји драмске књижевности. Данас се он убраја у највеће немачке драмске писце, али његова дела била су непозната јавности дуго након његове смрти. Жан Дивињо га у својој књизи *Социологија позоришта – колективне сенке* убраја међу ауторе *невидљиве драме*, ауторе који „су, како својим делима, тако и својом побуном раскинули са заједничким вредностима и поставили се на сам руб света у коме су живели.“³²⁾

Већина карактеристика модерних драматичара које Брустајн наводи као представнике „позоришта

32) Дивињо, Жан, *Социологија позоришта (колективне сенке)*, БИГЗ, Београд, 1978, стр. 559.

револта“ примењиве су и на Бихнерово стваралаштво. Нећемо доводити у питање да активна политичка борба која је обојила његов живот и инспирисала његово стваралаштво представља егзактни револт. Чињеница да је био приморан да напусти свој дом и земљу и да живи у изгнанству потврђује поменути карактеристичку драматичара револта. Такође, Бихнер свој револт преусмерава са покушаја иницирања револуције на писање које му постаје оруђе побуне – „драмска уметност није идентична стварности, већ се одвија паралелно; а драмски револт је, стога, увек свеобухватнији од програма политичких агитатора или друштвених реформатора“³³⁾.

33) *Ibid*, стр. 8.

Пише > Божидар Мандић

Првотеатар Породице бистрих потока

Основне премисе ПРВОТЕАТРА

Већ рециклирано стање изгубљености уметника и уметности у нашем веку изискује радикалну обнову две речи: Лепо и Мислити. Дуго се веровало да је човек хомо сапиенс, али је то сазнање – империјалним сугестијама напертка – негирано. Човек није мислеће биће! Он је биће рата и уништења. Пре неки дан, на једном од београдских солитера угледао сам графит: „Треба уништити доброту у коју је ускладиштена жеља да се све уништи“. Свет намеће предлог вештачке интелигенције са што већом деградацијом човековог значаја. Све више ће се повећавати човекова глава, а људски мозак ће се смањивати. Човека с лакоћом заглупљују и обрађују да сам себе негира. Шири заноси масе интонирају производњу здробљеног смисла. Док биљке, камење, потоци, траве, лептири, даждвењаци, инсекти... још нееволутивном постојаношћу познају одговоре изворних креација. Човеку је узор постала машина, а не живо биће. Због тога је наш ПРВОТЕАТАР ослобођено памћење на примордијалне изворе и сирове естетике у супротстављању пластичном и дигиталном менталном склопу. На извору још постоји свежина и топлина корекције људског постојања. Елементарним представама подстичемо лењост и поспа-

ност да продрмају креативну трпезу и позориште, као и друге уметности, и врате им животност. Али, ипак, највећи напор за човека-ствраоца је да обнови везу са метафизиком.

Некад је, вели Заратруста, човек гледајући на горе мумлао и обраћао се Непознатом који га је нахрањивало. ПРВОТЕАТАР не израња из традиције него из авангардног закорачења у ризик. Веровање да реч „могу“ освежава позоришне предлоге као отпор према петрификованости и имитираности рециклаже. Било би лепо и потребно да позориште задржи храброст за аутентично дело и његову изведбу.

Стрпити и осмелити се.

Не волим речи трансавангарда или неоавангарда, јер њихови префикси умртвљују оштрицу уметничког исказа. Данас, попут свих самокажњавања, ни савремена уметност не трпи авангарду, а потребна нам је „изванвременска“ уметност, она која својим наслуђивањима антиципира надолazeће епохе. Запуштена, непримећена и понижена авангарда претвара се у „Ван-вангарду“, као да она свима смета и да је потребно избацити „ван“ из друштва и уметнички храбросних процеса.



Породица бистрих потока, фото: промо

Породица бистрих потока, фото: промо



Пошто још путујем аутостопом, возач који ме је примио у свој ауто ми је пре неки дан рекао: „Убиће нас школовани!“ Зато наше нешколовано позориште засновано на инстинкту и интуицији, носи „детињствен“ поглед у обећавајућу будућност.

Уметност је силазак у стварност.

Удаљеност ове пријатности из космоса одреди-тељ је наших усуда у стварање театра који отвара могућност „прве перцепције“. Ако нема „биоса“ између мене и позоришне представе – нећу да је стварам. Меравност је да из ње саме извире живот. То постаје компетенција театарског дисидентства: *in crudo* изнети из себе оно што нам је приуштила природа и из онога што сам човек није направио. Ја овај модел не бих ником препоручивао или тражио да то буде општи модел, али то је мој модел и начин да се као ослобођени стваралац радујем освеженим предлозима и делима. Како се одупрети „шљамштећој култури“? Како се неуслагласити са наметнутом тржишном идеологијом по којој цена одређује вредност уметничког дела? Та-

ква успешност ствара кич, поспољава уметнички акт, ствара спектакл из којег је избачена промишљеност и ауторска импресија о позоришним валерема.

ПРВОТЕАТАР је позориште без доказа.

Можда је, попут концептуалне уметности, довољна само идеја, или нематеријално присуство, фино(с)тварносне сугестије... Театарско дело је светлост згрчена болом. Негација потврђеног нам нуди широко стваралачко поље у које можемо загазити босих табана, са два пања или неколико каменчића који до свих обала преносе усхићење океана и његових таласића. Уметност никако не би требало да наседа на тврдњу да је неопходни услов за њено постојање велики новац. Довољан је мали, или чак ни он није потребан. Интенције су битне, озарење и исијавање... Хусерл је свако своје предавање започињао: „Мале паре... а не велике... драга господо, моји студенти...“. Уметност – немојмо ни ми то порицати – је безразложно узбуђење из бескраја...

Желим да видим невидљиво.



Породица бистрих потока, фото: промо

Само уметник зна шта је истинска уметност.

Желим да се вратим корену, основној форми и времену обичне и једноставне игре на „даскама које духовност значе“. Родио сам се као дете, живим у шуми, желим да умрем поетички а не политички... Годар је имао храбрости не да ствара политику него политички филм. Сваки човек је уметник, само ако то у себи пробуди. Имао или немао талента. Ја, чак се усуђујем рећи, целокупну своју естетику црпим из неталента, јер он је неисцрпан извор у односу на талентоване људе и оне које је Бог обдарио деловањем лепоте. Јер, све што је крхко, драгоцено је! Но, за то је потребна храброст која порађа изненађујућа дела – изненађујућа чак и за самог аутора – али са питомином која потврђује да је у свему умешана – Личност!

Храброст се може пронаћи кад уметник напусти „пластични ум“ који је једна врста реплике *Заробљеног ума* Чеслава Милоша. Кетман може да функционише, али и да брзо нестане. Драгоценост траје у узбудљивости сопственог доживљаја које само (и углавном) сведочи сам доживљај. То је унутрашњи монолог кроз пешчане дине несигурности и убеђења да се оно мора остварити. Моје представе не личе ни на шта – могао бих рећи. Али у њима је енергија која се сама обликује ходајући према публици. У енергији је благослов. Спуштам се у понор парадокса и моје глумце (Драгана Јовановић, Дарко Шишковић, Зоран Марковић, Мирела Андрић) охрабрујем да се не стиде због тога што смо изашли на сцену. Моје представе под називима *СТИД – АНАЛОГИЈЕ – НАГОНИ – КОМУНИКАТИВИ – МЕТЕЖ – УРЛИК ЗА ЕПОХУ – ДЕЦЕНТРИРАНА БЕЛИНА* – већ и својим насловима указују на то да је реч о филозофским представама из сфере апстрактне сигурности, и да не треба да се стидимо кад падне завеса. Наше представе започели смо јер смо у себи изградили стид спасоносности.

ПРВОТЕАТАР је урањање у широко поље емпиријске одговорности. Елементарно без трауме, без архетипа и судбине, но с оним што нам је „надохват руке“. Рецимо, из прве јутарње импресије и првог гу-

тљаја са извора који протиче поред наше куће у шуми. Коинциденција са Антонен Артоом. Братство и комуна без презерватива. Ритуал говнета који је органски производ човека који бежи од Танатоса. Ништа, у ствари, није Апстрактно јер ми смо, ту, присутни... огрнути плаштом бескрајне слободе која сама себе ствара.

Режија је пад у дубину из које није могуће лако самог себе извући.

Не настајем-и-не нестајем...

Говно је човеков аутопортрет које треба да избацимо из себе. Позориште траје на треперењу ненаслативог. Потребно је огољавање уметности и сцене да би био протеран претерани значај економске инквизиције и економског садизма као јединог услова опстанка представа. ПРВОТЕАТАР чува ентитете изворне стваралачке реакције у катакомбама религиозне оданости – у шта није узалудно веровати. Довољно је да се само појавимо на сцени, подигнемо празно буре са којим Диоген по Атини трага за човеком, довољно је и да се деремо-урличемо да бисмо уздрмали драгост гледачевог ока... све је дозвољено у ПРВОТЕАТРУ јер је избрисана салонска и козметичко-буржоаска бласфемичност. Досада вечерњих излазака под маскама и лицемерје подстичу бунт ненаслативих услова за постојање нашег театра. Не прихватамо сугестије вештачке интелигенције. Актери певају својим телима без лажи и фарисејства, верујући да ће барем један гледалац то препознати. Јер кад се врати кући, легне у кревет да се одмори после представе, у њему се појаве сцене и глумци, њихови покрети и искреност присуства, јер је њихов главни уредник – Смрт!

П.С. Однос „Сцене“ и Породице бистрих потока пријатна је братска солидарност заснована на трајању. Чак и када не играмо, осећамо да имамо могућност да пишемо и разматрамо наше представе доживљавајући их живо и живахно, као да су одигране. „Сцена“ је формат у који уграђујемо наше рискантне идеје, естетике и промисли из шуме. Свет не може и неће бити бољи, али стварност може. Тамо где се Узајамност негује невидљивост се претвара у додир.

Пише > Светислав Јованов

Похвала неприкладне лудости

Јунак, судбина и сукоб у класичној комедији (3)

Структура комичког сукоба која одликује Молијерове комаде у начелном смислу следи општу схему обрасца који је у претходном излагању већ оцртан: реч је о сукобу (комичког) између јунака као заступника принципа самоостварења субјекта и универзалног поретка комичког света у којем поменути јунак делује, сукобу који се разрешава складом, а посредством прилагођавања/помирења. Међутим, на конкретном нивоу, како природа комичког протагонисте, тако и тип универзалног поретка (судбине) који се јављају код Молијера, доживљавају знатан преображај у односу на аналогне чиниоце у Шекспировом проседеу. Поменути преображај је резултат двеју фактора: општег утицаја поетичких начела класицизма, као и специфичних захтева Молијерове комедиографске стратегије.

При анализи овог односа битно је напоменути да се и понашање/деловање већине Молијерових јунака одвија у контексту – за комедију архетипске – противречности између илузије и стварности. Међутим, док је у случају покретачке силе Шекспирових комичких протагониста реч о љубави као индивидуализованом еросу (који заступа љубавнички пар младих), код Молијера је третман феномена ероса сложенији и посреднији. Значајну улогу у том усложњавању игра и

чињеница да се лик старијег, ћутљивог протагонисте, баштињен из аристофановске (Старе) комедије, овде појављује у две различите функције. С једне стране, у комедијама попут *Школе за жене* (*L'École des femmes*, 1662), *ерос* као покретачка сила љубавничког пара Агнеса-Хорације је у суштини у првом плану, док лик Арнолфа, Агнесиног (старијег) старатеља, без обзира на номиналну доминацију, ипак делује претежно као „лик-препрека“. Јер, његова самоуверена охолост – мана која га, прелазећи у опсесију, нагони да Агнес одгаја у физичкој и духовној изолацији – само је помоћно средство његове лудости: *нейприкладној ероса*, то јест жеље да Агнесу сачува за себе:

„АГНЕСА: Он каже да хоће да се жени са мном
Ваш је наук мени ставио до знања
Да само венчање такав грех отклања.

АРНОЛФ: Јесте, али ја сам хтео вама да се женим
Ту сам био јасан, ја бар тако ценим.

АГНЕСА: Да, ал морам рећи, будимо искрени,
Он је много више по укусу мени“.

На другој страни, у случају ликова као што су Харпагон (*Тврђица* / *L'Avare*, 1668) или Арган (*Уображени*



Из представе **Школе за жене**, 2022, фото: Драго Вејновић

болесник / *La Malade imaginaire*, 1673), видимо да припадник старијег поколења постаје, посредством преображаја у *антиагонисту* („негативног јунака“) *средишњи лик* једне нове жанровске варијације, коју обично називамо „комедија карактера“. Премда се и у оваквој варијанти комичког сукоба појављује „љубавничка тежња“ као паралелни заплет, у средишту пажње је преваспитање „лика-препреке“, то јест настојање осталих актера да излече антагонисту од његових опсесија (Харпагонов тврдичлук, Арганова хипохондрија) или лудости (скоројевићство, помодарство).

У оба типолошка случаја, јунаци Молијерових комада суочавају се са комичким универзалним поретком (судбином) који, за разлику од хибридног, митско-рационалног карактера шекспировске Природе,

губи сваку везу са ирационалним и/ли натприродним. Симптом који ближе наговештава да је реч о квалитативно новом типу комичке судбине јесте означавање сваке манифестације *ероса* код старијег протагонисте као *неприкладне*:

„АГНЕСА: Од свег срца бих вам угодила лако,
Само кад бих могла учинити тако.

АРНОЛФ: Хоћеш да се бијем, да цмиздрим, да плачем?
Ил' да се убијем? Слободно затражи!
Да ти пружим доказ спреман сам на све

АГНЕСА: Душу ми не трону силне речи те.
Хорације са две речи више може“.

Насупрот фигури ауторитета – оцу, старатељу, старијем или богатом супарнику – љубавнички пар оличава *двосируку фигуру Жеље*: овој фигури припада Ерос, јер јој је *прикладан* – не само биолошки, већ пре свега *друштвено и морално*. Отуда се, попут својеврсног огледалног одраза (краљевског, апсолутистичког) Закона као универзалног поретка (судбине) неокласицистичке трагедије, код Молијера појављује други битан неокласицистички појам, *Прикладност* или *bienséance (decorum)*¹⁾, у функцији потпуно *профане комичке судбине*. Наравно, у обема варијантама средишњег сукоба молијеровске комедије – било да је носилац субјективног принципа љубавнички пар („фигура Жеље“), или, пак, проблематични (опсесијом или лудошћу покретани) антагонист – сукоб се разрешава помирењем и успостављањем новог, породичног и друштвеног склада. Ипак, сагласно двозначном статусу *ероса* као покретачке силе јунака, као и профаном карактеру комичке судбине, склад који нам презентују Молијерове комедије по правилу садржи једну формалну „пукотину“ – тачније, једну значењску двосмислицу. Наиме, примећујући како нам разрешење *Уображеног болесника* не показује Аргана као *излечену* особу (барем од хипохондрије), него као човека који одлучује да и сам постане лекар, Волтер Сорел подсећа и да се комад завршава „лудачком, премда заносно бурлескном церемонијом.“²⁾ На сличан начин су, може се рећи, „неутралисани“ и неки други молијеровски антагонисти – Харпагон је релативно обуздан, Журден у *Грађанину ђлемећу* тек припитомљен – што све упућује на закључак како, у оквиру „молијеровске“ фазе класичне комедије, хетерогеном карактеру тежње главног јунака одговара наглашено релативизован статус комичке судбине.

1) Марвин Карлсон, *Казалишне теорије I (Повијесни и критички преглед од антике до 18 стољећа)*, Хрватски центар ИТИ, Загреб 1996, 98.

2) Walter Sorell, *The Human Comedy of Moliere*, у: *Facets of Comedy*; Grosset & Dunlap, New York 1973, 138.



Школе за жене, City Garage Theatre 2018, фото: Пол Рубенштајн



Пише > Борисав Матић

Ревиија микро-сезоне у Темишвару 2025.

Домаћа позоришна јавност заинтересована за регионалне фестивале и позоришни живот, до сада се са темишварском сценом упознавала пре свега путем фестивала ТЕСЗТ – Еврорегионални позоришни фестивал у Темишвару – који се до сада традиционално одржавао у мају у организацији Мађарског државног позоришта „Чики Гергеи“. Том приликом публика је могла да закључи колико је друштвени и културни контекст који уоквирује рад уметника у овом граду сличан многим војвођанским градовима, а нарочито главном граду покрајине. Нови Сад и Темишвар се у многоме могу описати као братски градови – не само што су сличне величине и популације, већ су оба била саставни део Аустро-Угарске, што је оставило неизбрисив траг на њихов демографски састав и културни идентитет. Док у Новом Саду живи већински српско становништво, значајну улогу играју и националне мањине, од мађарске, преко словачке, русинске, па до многих других (свим позоришним радницима је познато колико *Újvidéki Színház* игра важну улогу не само на новосадској, него и на комплетној српској сцени). Са друге стране, у Темишвару живи претежно румунско становништво, али са значајном мађарском, немачком и српском мањином. Мултикултуралност ова два града, као и њихове заједничке карактеристике, произвеле су



MICROSTAGIONE SHOWCASE

DEUTSCHES STAATSTHEATER TEMESWAR
TEATRUL GERMAN DE STAT TIMISOARA
GERMAN STATE THEATRE TIMISOARA

CORȚ GEREGET ALAM HAYAR KORNAL, TEMESWAR
TEATRUL MAGHAR DE STAT - CORȚ GEREGET - TIMISOARA
CORȚ GEREGET HUNGARIAN STATE THEATRE, TIMISOARA

30	30.01.2025 19:30 2h	Wolkentektonik Tectonica norilor Cloud Tectonics Spielleitung Regia Direction: László Bocskári
31	31.01.2025 19:30 2h	Der Sohn Fiul The Son Spielleitung Regia Direction: Mădălin Hincu
01	01.02.2025 11:00 1h30'	Eine Weihnachtsgeschichte Poveste de Crăciun A Christmas Carol Spielleitung Regia Direction: Tania Drăghici
01	01.02.2025 16:00 4.5h	1978 Rendező Regia Direction: Tomi Janežić
02	02.02.2025 19:30 1h50'	Der Drache Dragonul The Dragon Spielleitung Regia Direction: Yuri Kordonsky
03	03.02.2025 10:00 55'	Badu Mama gyermekei Copiii Mamei Badu Mamma Badu's Children Rendező Regia Direction: Varsányi Péter
03	03.02.2025 19:30 1h50'	Danaos Rendező Regia Direction: Szabó Kristóf




La spectacole se asigură traducerea în limba română.
English translation for all performances.

TEATRUL GERMAN DE STAT TIMISOARA

сличности и у стваралаштву локалних уметника у последња два, три века, о чему сведочи и изложба *Паралеле. Нови Сад / Темишвар* коју су недавно заједнички организовале Галерија Матице српске у Новом Саду и Национални уметнички музеј у Темишвару.

Поред Мађарског државног позоришта „Чики Гергеи“, када говоримо о мањинским театрима, у Темишвару се налази и Немачко државно позориште, а ове две куће деле заједничку зграду у центру града, по чему је она позната као стециште извођачких уметности у ком се користе чак три језика (осим мађарског и немачког, користи се и румунски – све представе су титловане на њему). Почетком 2025. година, тачније од 30. јануара до 3. фебруара, ова два позоришта организовала су први пут Ревиију микро-сезоне у Темишвару на којој су приказала седам представа из своје продукције (за разлику од фестивала ТЕСЗТ на ком су играње представе и из региона и удаљенијих делова Европе). Програм ревије рефлектује мултикултуралност Темишвара и позицију мађарске и немачке националне мањине у већински румунској средини. Чак и онда када представе не обрађују директно ове теме, увиђају се жеље позоришта за културном разменом и међународном сарадњом, будући да често редитељи ван Румуније режирају у ова два позоришта, а избор разноврсних драмских текстова, махом модерних или савремених, сугерише репертоарску политику која се хвата укоштац са актуелним друштвеним или политичким проблемима.

Најквалитетнија и најхрабрија представа ревије, која је несумњиво изазвала и највише интересовања међународних гостију, пројекат је словеначког редитеља Томија Јанежича 1978, настао у продукцији Мађарског државног позоришта „Чики Гергеи“. Не само што је представа сама по себи амбициозни подухват – у питању је ауторски пројекат који траје четири и по сата, а састављен је од сећања и породичних прича глумачког ансамбла – него је и део Јанежичевог ширег, међународног пројекта, додекалогије или омнибуса ког чини дванаест позоришних представа насталих у различитим државама, од Словеније до Украјине

(неки градови у којима је Јанежич режирао делове додекалогије су Нова Горица, Љубљана, Нови Сад и Ивано-Франкивск). Иако су представе овог серијала засноване на личним причама, Јанежич заједно са драматуршкињом Симоном Семенич гради комплексан интерсубјективни, мултигенерацијски наратив који се претвара у оралну историју овог широког региона, а тај регион је и поред бројних различитости унутар њега ипак обележен одређеним заједничким именицима – некада је припадао Аустро-Угарској, потом прошао кроз два разорна светска рата, а у другој половини двадесетог века био у различитим социјалистичким уређењима. Сходно томе, Јанежичев наратив је дубоко лични, али и историјски и политички. Планирано је да свих дванаест представа ове године буде одиграно у Новој Горици која је тренутно, заједно са Горицом преко пута словеначко-италијанске границе, Европска престоница културе.

Као и остали делови додекалогије, представу 1978. могуће је описати као разгранати, мултигенерацијски романескни наратив, али се по стилу може рећи да припада документарној фикцији – прича јесте заснована на сећањима и искуствима глумаца представе и њихових рођака, али је фикционализована. Како Јанежич кроз вишеструке субјективне перспективе гради историју Темишвара и мађарске националне мањине у њему, најбоље се може уочити кроз опис три дела представе. Први део се одвија током насловне године када нација егзалтирано прославља 60. рођендан Николаја Чаушескуа, а прича је смештена у стамбени комплекс у ком живи мађарска породица чија искуства чине окосницу представе. Док чланови породице покушавају да воде миран и уобичајен живот, у томе их омета сиромаштво и репресија Чаушескуовог режима која продира и у интимне делове свакодневице. Други део представе осцилира између 1978, Првог светског рата и периода пре њега, а кроз ове различите временске токове води нас нарација глумаца, као и њихово одигравање сцена из даље прошлости. Трећи део представе се стилски значајно разликује од прва



Из представе 1978., фото: промо

два – нарочито од временско-просторно компактног првог дела – те је циљано хаотичан, фрагментаран и експресионистички у приказу ужаса Првог светског рата.

Међутим, лепота ове представе се не огледа искључиво у комплексном наративу, јер су Јанежичеви пројекти једнако лудички и перформативни, колико су и засновани на тексту. Глумачки израз ансамбла заснован је на синергији између емпатичног саосећања са ликовима и делузионистичке, директне комуникације глумца са публиком. Јанежич и сценограф Бранко Хојник су такође изузетно креативно разрадили просторни идентитет представе која се не игра у позоришној сали, већ на периферији Темишвара, у напуштеној згради некадашњег Хидротехничког факултета. На

улазу зграде, поред натписа „1978“ (који може бити из тог периода, али и придодат за потребе представе) стоји и натпис на румунском: „Нека дуго живи братско пријатељство између румунског народа и народа Југославије“. Ентеријер зграде, одавно напуштен и делимично оронуо, подељен је на три нивоа. Редитељ и сценограф користе највиши ниво како би рекреирали учионицу из доба румунског социјализма, други ниво за породични стан из истог периода, а приземље како би означили ров из Првог светског рата. Док публика мигрира међу просторима током представе, паузе су резервисане за испијање чаја и социјализацију, те оне не служе само као предах током дуге представе, већ су и прилика да се изгради колективни дух окупљене публике.

Из представе **Данаос**, фото: промо



1978 и *Данаос*, друга представа Мађарског државног позоришта приказана на ревији, сведоче о склоности ове институције ка савременијем, разигранијем позоришном изразу који одступа од класичног драмског театра. За разлику од Јанежичеве представе, *Данаос* поседује драмски предлогак, Есхилове *Прибељице*, прву сачувану драму грчког трагичара која се бави темама миграција и тражења азила. Међутим, термин „предлогак“ можда није у потпуности прецизан. Редитељу Сабу Криштофу драма је више послужила као груба окосница представе, као прилика за промишљање тема миграција. *Данаос* садржи фрагменте дијалога из драме, те је прича препознатљива само оном делу публике који је прочитао текст, док остали прате само

одређене токове приче, без спознаје како су они повезани у једну наративну целину. Као замена за кохерентну и целовиту причу, Криштов у представу додаје кореографске и плесне елементе, као и упечатљив визуелни идентитет због којих *Данаос* постаје симболичко извођачко дело које поетски комуницира са Есхилом. Ипак, у настојању да направи еклектичну мешавину драмског театра и плеса, редитељ је пустио да представа негде у раскораку пропадне. Драмска тензија је отклоњена заједно са већином текста *Прибељица*, а плесни језик није довољно развијен јер је редитељ радио са ансамблом који је пре свега искусан у драмском позоришту. Визуелни елементи су заиста упечатљиви, чак и грандиозни (видео-радови Иве Ковача пројектују

се на минималистичку сцену, представљајући облике из природе и апстракције), али су они више у декоративној, него у значењској функцији.

Осим ове две представе за одраслу публику, Мађарско државно позориште је на ревији представило и једну представу за најмлађе, *Деца маме Баду*. Заснована на анимацији Дине Великовскаје, *Деца маме Баду* је луткарска представа у режији Петера Воршањија, наративно структурисана као бајка о одрастању дечака који стиче независност од своје породице. Прича прати класичну наративну структуру такозваног херојевог путовања, те главни лик напушта своју породицу и заштитнички настројену мајку, одлази на прекокеанску авантуру на други континент, да би се на крају вратио обогаћен и подучен новим искуствима. Ансамбл представе вешто управља луткама, додајући ликовима комичке ноте, што је успело не само да задржи пажњу предшколској деци присутној у сали, већ и да их учини невероватно мирним и заинтересованим. Ипак, представи се може замерити употреба одређених стереотипа у карактеризацији средина у којима се протагониста налази. Док је Африка, где живе мама Баду и њена деца, представљена у маниру позитивног стереотипа као идеал прединдустријског, племенског, невиног живота, Њујорк у који протагониста отпушта, представљен је као материјалистички и експлоататорски, што га на крају натера да више цени свој дом и порекло. Наравно да од представе за децу не треба очекивати комплексну социолошку анализу различитих светских култура, али њен начин представљања Африке се може сврстати у романтичарски стереотип племените примитивне цивилизације.

За разлику од представа Мађарског државног позоришта које исказују експерименталније тенденције у уметничком изразу, нарочито ако говоримо о 1978. и *Данаосу*, представе Немачког државног позоришта у Темишвару указују на значајно конвенционалнији, класичнији приступ грађења репертоара. Све представе овог позоришта о којима ће бити речи засноване су на прослављеним двадесетовековним или савременим

драмама које су постављене без значајнијег драматуршког одступања од њиховог временског, просторног и идејног контекста. Са друге стране, истовремено вреди похвалити и избор ових текстова, јер он не представља прволепташки одабир најпопуларнијих драма, него је јасно да је управа позоришта у консултацији са редитељима трагала за релевантним делима која комуницирају са важним питањима садашњице. *Дракон* совјетског писца Јевгенија Шварца, *Син* француског драматичара Флоријана Зелера и *Тектоники облака* америчког драмског писца Хосе Ривере баве се политичким или међуљудско-личним проблемима који су у великој мери присутни у савременом друштву.

Дракон или *Змај*, у режији украјинско-америчког редитеља Јурија Кордонскијег, представа је која кроз метафору и језик бајке за одрасле говори о природи аутократских режима и последицама које они остављају на појединца. С обзиром да је Шварц написао драму 1944. године како би, између осталог, проговорио о животу под стаљинизмом, морао је то да уради кроз метафору о темама којима се бавио, а чак ни то није предупредило забрану драме и отказивање представе рађене по њој и то пре премијере. Деценијама касније, *Дракон* полаже текст времена и остаје релевантно штиво које разобличава машинерију аутократија. Можда је најзначајније запажање у Шварцовој драми то што се опасности тиранија не завршавају онда када велики вођа падне, већ тек кад се – и ако се – друштво и појединци опораве од систематске репресије и траума изазваних њом. Треба нагласити да је ову поруку лако прочитати из драме, али да је она укодирана у бајковиту причу о троглавом змају (диктатору) који влада селом чији су се становници већ давно привикли на змајев зулум, све док путујући витез не посети село и покуша да их ослободи.

Кордонски се у својој режији у Немачком државном позоришту верно држи драме и њених бајковитих премиса, али се користи и одређеним алузијама на савремено друштво и проблеме пропаганде и медијске манипулације. Видео-радови које је дизајнирао Кри-

стијан Иенчу присутни су током целе представе и иако повремено служе декоративној функцији, интегрисане су и у наратив, те играју кључну улогу током сцене душе између змаја и витеза. Док се битка одвија, прати мо савремени телевизијски говорни програм који, бар из визууре публике, очигледно лажира реалност како би задржао илузију моћног и непобедивог вође, односно змаја. Остали елементи представе, попут релативно сведене сценографије Ионе Попеску и пригушеног светла у дизајну Космин Ананије, одражавају мистичност бајковитог света који је изграђен по узору на неки генрички, средњовековни европски градић. Ипак, редитељева верна оданост тексту поставила је и одређена ограничења представи, те су одређене драматуршке мане – или, можда боље речено, застарелости – попут дуге експозиције и меандрирајућих дијалога задржане у представи. *Драконово* ослањање на метафору као примарно средство политичке критике је у раскораку са савременим тенденцијама политичког театра, јер ако је Шварц морао да се ослања на метафору како би покушао да избегне стаљинистичку цензуру, зар није у најмању руку конформистички данас се ослањати на исту методу критике друштва?

За разлику од *Дракона*, представа *Син*, по тексту Флоријана Зелера и у режији Мадалина Хинке, бави се другачијом врстом политичности, односно друштвене ангажованости, јер обрађује тему тинејџерског менталног здравља и депресије. Зелерова драма представља први део његове интимистичке трилогије коју такође чине *Мајка* и *Отац* (по ком је сам Зелер снимио Оскаром овећан филм са Ентони Хопкинсом у главној улози). Све три драме баве се питањима физичког и менталног здравља, утицаја болести на живот породице, као и осећајем припадања или неприпадања појединца у заједници, било она конципирана као породица или друштво. При поставци *Сина*, Хинку остаје веран драми и психолошком реализму у ком је написана, захваљујући ком поседује снажне, живописне ликове. Због тога је најтежи задатак у извођењу пао на глумце – Јаник Бекер је нарочито убедљив у улози тинејџера

који се бори да пронађе смисао живота, али Билент Ездил и Енико Бленеси у улози његових родитеља нису далеко иза њега по глумачком изразу. Једини трачак ироније који редитељ уводи у представу заснива се на ружичасто обојеној дневној соби (сценографија: Бордош Ражван) у којој се одвијају све сцене, а која представља контраст мрачним темама приче. Слично као са *Драконом*, чини се да је Хинку као редитељ *Сина* уверен у квалитет и самодовољност драме, те је није значајније драматуршки обликовао приликом адаптације. Због тога ова продукција повремено пати од опадања ритма и тромости.

Ревија микро-сезоне у Темишвару приказала нам је још једну представу Немачког државног театра која је, овог пута, настала по америчком драмском тексту, *Тектоники облака* Хосе Ривере, америчког драматичара и сценаристе порториканског порекла (што игра улогу и у овој драми, с обзиром да је њена радња смештена у миље порториканске радничке класе у Лос Анђелесу). Радња је такође интимистичка и на почетку личи на типичну љубавну причу између двоје младих. Међутим, елементи магичног реализма су све присутнији како радња одмиче, да би се испоставило да главном женском лику, и свима који проводе време с њом, време протиче много спорије него остатку света, те само једна ноћ проведена с њом може трајати као две године остатку друштва. Захваљујући овом фантастичном наративу, Ривера испитује теме љубави и релативности времена, али и памћења, будући да се при крају приче поставља питање да ли љубав постоји ако се не сећамо особе коју смо волели.

Редитељ Ласло Боћарди уноси дозу делузионизма у његову адаптацију *Тектоники облака*, те се глумци пресвлаче и мењају шминку у импровизованој шминкерници покрај сцене, док се сценски радници слободно крећу пред публиком реаранжирајући сценографију; труднички стомак главног женског лика је такође надреално и карикатурално велики. Није у потпуности јасно због чега су редитељу потребни ови елементи, али се може извући далека паралела између присту-

Из представе **Дракон**, фото: промо

па времену у драми и приступа позоришном процесу у представи. Док нам драма сугерише да је време конструкт и субјективна категорија, представа имплицира да је управо манипулација оно што омогућава театарски процес и илузионизам. Осим овог индиректног коментара о односу између приповедања и времена, главна фокус представе држи се основних тематских преокупација драме – истраживање интимних односа и временске подударности које чине почетак таквих односа могућим.

Док је програм прве Ревиије микро-сезоне у Темишвару био сачињен од представа различитих уметничких формата – од класичних драмских, преко ау-

торских пројекта, до представа са елементима плеса – можемо уочити различите репертоарске тенденције између Мађарског државног позоришта „Чики Гергеи“ и Немачког државног позоришта у Темишвару. Оба позоришта су отворена ка међународним сарадњама, што се пре свега огледа у избору редитеља са којима раде, али је такође евидентна профилисаност мађарског позоришта ка експерименталнијем изразу, док немачко позориште гаји конвенционалнији драмски приступ. Ако се присетимо Темишваревог мултикултурализма, можемо чак и рећи да оваква репертоарска подељеност два позоришта која деле исту зграду представља још један одраз разноликости овог града.

Пише > Синиша И. Ковачевић

Програм 76. Дубровачких љетњих игара

О вогодишње Дубровачке љетње игре које ће се од 10. јула одржати на различитим амбијенталним локацијама града, страној и домаћој публици представиће више од 70 драмских, музичких, плесних, изложбених и других програма. Драмски програм посебно је садржајан и шаролик, а публици ће донети три велике премијере, омиљене репризне наслове, као и наставак промишљања и развоја динамичних копродукцијских и амбијенталних концепција кроз различите сарадње.

ТРИ ТЕАТАРСКЕ ПРЕМИЈЕРЕ

Прва драмска премијера биће копродукција Дубровачких љетњих игара, Казалишта Марина Држића и Хрватског народног казалишта у Загребу. Реч је о Голдонијевим Рибарским свађама које ће у преводу и адаптацији Моране Чале на дубровачки говор, режирати Крешимир Доленчић. На Играма је овај комад већ премијерно изведен у Старој градској луци. Иако је радња смештена у прецизан историјски контекст у фокусу су свакодневни животи и љубавни односи рибара и њихових жена. Голдони кроз духовите дијалогe и темпераментне свађе верно приказује менталитет и страсти обичних људи.



Други премијерни наслов постављен је у режији Мартина Кушеја. Реч је о тексту Стивена Стона и Херте Милер Медеја који доноси савремену и провокативну реинтерпретацију античког мита. Комад истражује теме изгнанства, освете и друштвене осуде кроз моћну визуелну и емоционалну експресију. Представа која ће бити остварена у копродукцији Дубровачких љетњих игара, Хрватског народног казалишта у Вараждину и Словенског народног гледалишча Марибор, биће постављена на једном од најпопуларнијих фестивалских театарских простора – тврђави Ловрјенац.

10/07

25/08

2025

OLIBERTAS

76. DUBROVAČKE
LJETNE IGRE

DUBROVNIK
SUMMER
FESTIVAL

У трећем премијерном наслову, Чеховљевном *Галебу*, у фокусу су неостварени снови, љубавне чежње и сукоби генерација. Последње дело чувеног руског књижевника, поверено режији Јануша Кице, биће смештено у раскошну амбијенталност острва Локрум.

УСПЕШНЕ РЕПРИЗЕ

И овог пута биће репризиране представе које су током претходних година потврдиле успех. На Држићеву пољану враћа се Голдонијева Кафетарија у режији Паола Тишљарића, којој је у фокусу актуелност, виталност комедије, иронија, оштрина, манипулација информацијама.

Ту је и прошлогодишња премијера Војновићевог Еквиноција у режији Крешимира Доленчића, која вешто повезује прошлости појединаца са садашњошћу колектива. На острво Локрум враћа се и Шекспирова Олуја у режији словеначког редитеља Вита Тауфера, у којој се „наслућује визија новог доба“.

Ни ова фестивалска сезона неће проћи без свима омиљених „кундурица“. На задовољство публике чувена Мара и Ката ће у познатом ауторском пројекту Саше Божића и драмских уметница Наташе Дангубић и Дорис Шарић Кукуљице, забележити пет извођења.

Студентски театар „Леро“ приказаће представу *Снови изгубљених година*. Ова позоришна авантура, поново отвара и пропитује носталгичне и елегичне слике поднебља и призоре изгубљених, сакривених албума успомена уписаних у године оних који не заборављају.

БОГАТА МУЗИЧКА ПОНУДА

Дубровачки симфонијски оркестар предвођен маестром Иваном Репушићем, хор „Иван Горан Ковачић“, као и солисти Дарија Аугуштан, Мартина Микилић и Матео Иван Рашић – отвориће музички део програма, који ће се традиционално одржати испред цркве Св. Влаха.



Соња Јончева, фото: промо

Окосница овог дела Фестивала везана је за Дубровачки симфонијски оркестар који ће уз свој наступ на отварању, наставити програм у атријуму Кнежевог двора. На другом концерту, угостиће једну од најтраженијих хрватских оперских певачица Дубравку Шепаровић Мушовић. Исти оркестар под палицом харизматичног Гергеља Мадараса поделиће позорницу у Кнежевом двору са Алином Погосткином, немачком виолинисткињом руског порекла која наступа на најпознатијим светским фестивалима и концертним дворанама.

Са међународних позорница на овогодишње Игре вратиће се једна од најбољих сопранисткиња данашњице, Соња Јончева. Са њом ће у атријуму Двора наступити светски познати пијаниста и корепетитор Малком Мартину, познат по бројним наградама и наступима у еминентним дворанама широм света.

Први пут на летње Игре стиже једна од најистакнутијих светских пијанисткиња данашњице, Катја Бу-



Катја Бунјатишвили, фото: промо

нијатишвили. Ова талентована Грузијка клавир је открила са само три године. Са шест је имала свој први концерт с камерним оркестром Тбилисија, а до десете је већ наступала у иностранству.

Посетиоци ће бити у прилици да прате наступ и „The King's Singers“ с програмом под називом Angels and Demons, који већ више од 50 година представљају златни стандард у а cappella певању. Програм у Двору обогатиће и „Ansambl Quinta Essentia“, који већ својим именом указује на „најдубљу етеричну срж музике“.

Најугледнији хрватски камерни ансамбл „Загребачки солисти“ који представља симбол класичне музике, наступиће с виртуозном виолинисткињом Александром Конуновом. Ту је и концерт једног од најенер-

гичнијих гитаристичких ансамбала „Трио Елогио“ и запажене мецосопранисткиње Иване Србљан.

ЦИКЛУС *WORLD MUSIC*

С циљем развоја публике а по узору на светске фестивале класичне музике покренут је циклус *World Music*, који ће понудити јединствене културно-уметничке доживљаје. Осим наступа ансамбала с репертоаром сериозних садржаја, овај део програма пружиће нешто другачија остварења високог квалитета.

Очекује нас наступ „Светског цез оркестра глазбених младежи“ који окупља врхунске извођаче из различитих земаља света под уметничким вођством етаблираног америчког тромбонисте Луиса Бониле. Иначе, Бонила је познат по сарадњама с великим именима цез музике (Дизи Гилеспи, Лестер Боуви и други).

Ту је и концерт ансамбла „L'arpeggiata“ и Кристине Плухар који представљају традиционалну стару музику, а у атријуму Кнежевог двора извешће програм под називом *Wonder Women*. Марокански бубњар Рани Крија и кубанска пијанисткиња Маријали Пачеко, „размрдаће“ публику омамљујућим ритмовима цеза.

Први пут на Фестивал стиже и „The Vienna Berlin Music Club“ (познатији као „Philharmonix“) који својим извођењима спаја класику, цез, поп и свинг. Ансамбл је састављен искључиво од чланова Бечке и Берлинске филхармоније, а његова прва виолина је концертмајстор оркестра из Берлина.

За крај Игара планиран је велики концерт пробраног репертоара оперских арија на којем ће наступити солисти, попут сопранисткиње Нине Махадзе, тенора Виторија Григола и баса Марка Мимице. Наступ ће се одржати уз пратњу Симфонијског оркестра Хрватске радио-телевизије, и вођством маистра Себастијана Ланга Лесинга.

УМЕТНИЧКО-ИЗЛОЖБЕНИ ДЕО

Програм 76. Игара не заостаје ни у уметничко-изложбеном делу. Посетиоце очекују изложбе *Toutes les Femmes* сликара Димитрија Поповића, Маргарити ликарке Ивоне Шимуновић, Поздрав Граду академске уметнице Антоније Русковић, као и поставка Жене Дубровника настала у сарадњи Фестивала с Дубровачким музејима.

Током вишедеценијског постојања Игара, организатори су настојали да унапреде дизајн плаката, омота програма и другог материјала. За овогодишњи визуелни идентитет заслужан је дизајнер Зоран Ђукић, а његову основу чини низ од три плаката. На њима су прве, амблематске речи Гундулићеве *Химне слободи*.

„Изолирањем појмова из контекста пјесме настала је слојевита порука која трепери између синтагме о слободи и њихова дословног читања. Док Гундулић алегоријски тематизира политичку слободу Републике, плакати се баве особном, првенствено женском слободом, уграђујући је у срж идентитета Игара“, објаснио је Ђукић.



ЕСЕЈ СЦЕНЕ

Сцена

Пише > Александар Милосављевић

Поводом неколико сомборских представа

О глумачком ансамблу сомборског Народног позоришта, а на основу престава „Људи од воска“ Мате Матишића, у режији Ивана Вање Алача, и „Глембајеви“, по драми „Господа Глембајеви“ Мирослава Крлеже, у адаптацији и редитељској поставци Горчина Стојановића

Прво о овој другој представи. Мени у искуству свежијој.

Од самог почетка, од прве сцене сомборске инсценације адаптираног Крлежиног комада *Господа Глембајеви*, главни јунак драмске приче, Леоне Глембај, по свему се разликује од осталих актера. Као прво, за разлику од њих, он није униформисан, јер док су аграрски банкири, доктори медицинских или јуридикских наука, одевени у беле смокинге, док инструктор најмлађег Глембаја на себи има свештеничку одору, баш као што и часна сестра Ангелика, такође родом

од Глембајевих, носи униформу доминиканског реда, Леоне је одевен неформално – у нимало елегантним панталонама, а испод тамног сомотског сакоа носи једноставну мајицу.

Наспрам њега је елеганција напирлитаног новог племства (костиме је креирала Лана Цвијановић) којем и он припада, иако се тиме не поноси. На њиховим лицима је танки слој беле боје, што им даје аветињски изглед; на сцену они излазе глава умотаних у платно налик прозирном мртвачком покрову, а гласови им одзвањају као да долазе однекуд из далека јер су све званице на пријему озвучене микрофонима-бубицама. Из свега овога произилази њихов поглед на свет (*Weltanschauung*).

И да, Леоне је – бос. Редитељ нам одмах сугерише да се он не уклапа у ово друштво, а босих је ногу зато што и не присуствује свечаној вечери уприличеној поводом јубилеја фирме „Глембај“, него се само сећа онога што се те вечери, највероватније, догодило. Где би то могао бити Леоне Глембај? Они који су читали Крлежу, знају да му је отац једном приликом рекао: „Ти ћеш прије или касније завршити у лудници“. И

сада би Леоне – након свега што читалац драме зна и пре почетка представе, а што је лако наслутити на темељу редитељеве стилизације – могао бити у душевној болници. Отуда је, на пример, бос. Зато (једини у представи) није нашминкан, док све остале на сцени препознајемо као – авети које пред Леонеа излазе из мрака његовог намученог ума.

Стојановић паметно штрихује текст: води рачуна да са позорнице чујемо аутентичног Крлежу, али се исто тако и својом адаптацијом фокусира на онај од токова драмске приче који њега највише интересује. А то је дефинисање дистинкције између Леонеа и осталих Глембајевих; њу главни јунак не само што покушава да успостави и јавно демонстрира, него се упиње и да увери себе у постојање те разлике. Управо ће његова борба против глембајевштине, чини се, бити основна тема сомборске представе. А ако је тако, онда је јасно и да се оваква унутрашња борба између наслеђа које је Леоне добио од родитеља, и Глембајевих и Данијељевићевих, мора окончати у лудници.

Свега осталог о чему у комаду иначе пише Крлежа има у сомборској представи: и лицемерја дојучерашњих разбојника, сецикеса, превараната и кољача, а сада уважених трговаца, моћних банкара, предузимљивих пословних људи и лажних добротвора; има овде и њихове привидне „дезангажираности на црти стицања богатства“, а ту је и комплексна слика глембајевског света сведеног на лаж, грамзивост и бескрупулозност. Но, Стојановић у први план ипак поставља Леоневу примарну трауму, и из његове перспективе посматра све остале теме, мотиве и драмске токове.

Све је од самог почетка јасно: ту је и Леонеова реплика „Мутно је све то у нама, драга моја, добра Бетрице, невјеројатно мутно“, и сцена у којој Леоне и његова рођака разгледају (а он и коментарише) раскошну збирку портрета чланова фамилије¹⁾; редитељ на

сцену спушта и огроман рам – али не као одредницу која се тиче поменуте породичне галерије, него као најаву онога што се тек има догодити, односно што се са становишта Леонеове актуелне позиције већ догодило. Или сасвим прецизно: то је оквир у који ће бити смештен портрет глембајевштине. Ту су, дабоме, и сви остали актери драме, онакви какви су и код Крлеже – савршено углађени, таман у мери која на одмерено дискретан начин открива наличје свакога од њих, глумачки примерено овдашњем доживљају агрмерског менталитета. Ваља констатовати да ни овом приликом сомборски глумачки ансамбл не пада у искушење да површним средствима очарају публику.

Сомборци су савладали специфичан језик – агрмерски, дакле, обогашен немачким фразама, немачком реченичком конструкцијом и адекватним акцентом (сценски говор: Власта Рамјак). Сценографски амбијент салона сведен је на ниски подијум обојен у бело, поменути рам и неколико високих барских столица – јер други елементи сценографије и нису ни потребни (сценографија: Г. Стојановић), јер као што је већ речено, радња ове представе се дешава у недефинисаном простору душевне болнице и у Леонеовим сећањима.

Добар део првог чина заправо је пролог, упознавање с актерима и ситуацијом; увод је то и припрема за оно што следи, за сцену судара двојице Глембаја, Игњата и Леонеа. У таквом сукобу све маске морају пасти, јер ће један другом, отац и син, напоскон рећи све оно о чему су ћутали једанаест година, колико је трајало Леонеово избивање из породичног дома. И ту, наравно, милости нема. Зато Игњат, претходно, скида микрофон-бубицу а са лица брише слој беле шминке. У историји југословенске драме и позоришта управо ће ова сцене бити означена као једна од оних које најбоље сведоче о Крлежином драмском таленту, али је она уједно и пробни лакмус папир који изузетно пре-

1) У загребачко-прилепској представи коју је 2019. режирао Бранко Брезовец ове „портрете“ су, ако ме сећање не вара, чинили глумице и глумци, али костимирани и нашминкани тако да код гледаоца

изазивају језу, док су у представи Српског народног позоришта из 2002. године, у редитељској поставци Егона Савина, ови портрети замишљени и реализовани карикатурално, као гротеске.

Из представе **Глембајеви**, фото: Милан Ђурђевић



Из представе **Глембајеви**, фото: Милан Ђурђевић

цизно детектује уверљивост и уметничке капацитете глумаца који тумаче ликове старог и младог Глембаја. Оно што би Достојевски означио као „кидање душа“, Саша Торлаковић и Марко Марковић ову сцену беспрекорно и бриљантно реализују. Њихов разговор не престаје лавира између обостраних грубих оптужби и покушаја, час ота час сина, да макар на трен успоставе колико-толико нормалне, или барем пристојне, породичне односе. Но, управо ће овај њихов двобој, вероватно најснажније у представи, показати сву монструозност глембајевштине.

И са становишта претпостављене главне теме представе, ова сцена је од круцијалног значаја јер у њој дефинитивно препознајемо Леонеа као сужња истих нагона и истог карактера којих се и сам гнуша. Ко је заправо овај Леоне Глембај? Можда би га најбоље дефинисала обрнута реплика којом се Фаусту представља Мефисто када каже: „Део сам оне силе која вечито стреми злу, али која вечито твори добро“. На Леонеовој (интимној) посетици могло би да пише исто што и на, рецимо, Хамлетовој: „Део сам оне силе која вечито стреми добру, али која вечито твори зло“. Погледамо

ли резултате Леонеових речи, а на првом месту оних које је изрекао несрећној Фаники Цањег, након којих ће се она убити, јасно је да паралела са данским краљевићем није случајна.

У другом делу представе аветињско бледа лица актера више немају смисла; ако је и могло да буде извесних дилема, сада су оне излишне, јер изненадна смрт старог Глембаја нагло поништава све разлике између оних који су живи и оних који се само праве да живе. Или су – барем са становишта Леонеа, смештеност у душевну болницу, одавно мртви. Сада је аветињски свет Глембајевих престао да буде релевантан, а на сцени је огољена глембајевштина, сада међутим, још суровија.

На почетку овог дела представе и у овако успостављеном контексту, адвокат Пуба Фабрици Глембај постаје централна фигура приче. Његове поверљиве и у пола тона вођене телефонске разговоре, који евидентују финансијску пропаст фирме „Глембај“, ми слушамо преко озвучења. Глумац Милош Лазић их изговара у микрофон јер редитељ добро зна да је у случају ове теме, а са обзиром на њен друштвени значај, дискреција бесмислена и краткорочно орочена: у свету глембајевштине вест да смрт старог Глембаја подразумева и пропаст његове фирме муњевито се шири.

А онда функцију главне роле преузима баруница Кастели. Сада се, наиме, суочавамо са њеним евидентно животним фијаском. Ивана В. Јовановић не инсистира на баруничиној „еротској интелигенцији“, она акценат не ставља ни на властити „физиолошки недостатак“ који Кастелица, уосталом, по свом признању никада није ни порицала или прикривала. Сомборска глумица своју улогу базира на очају жене која од најранијих својих година мора да се сналази како зна и уме да би преживела. Свакојака искуства су у њој оснажила уверење да је и сама постала довољно моћан актер глембајевштине: очигледно се преварила.

Ова драмска прича се, рекосмо, одиграва у флешевима Леонеових сећања, па баруница Кастели овде неће бити преклана шкарама ван сцене, како то пише

код Крлеже, него ће је Леоне удавити на позорници, ту пред нама и пред Леонеовом пројекцијом лика сестре Ангелике. Ми заправо не знамо да ли се ово убиство уистину догодило, или га је Леоне у свом болесном уму измаштао. С његове тачке гледишта то је свеједно. Али за редитеља није свеједно шта се догодило након свега овога.

Стојановић, наиме. није одолео да на самом крају редитељски „допише“ Крлежу, да креира сцену која се, као уосталом и већи део сомборске представе, дешава у просторима имагинарног. Биће то неми сусрет Леонеа и Фанике Цањег. Пред Леонеом, којем је у међувремену навучена лудачка кошуља, редитељ изводи глумицу Ану Рудакијевић која је тумачила улогу сестре Ангелике, коју је Леоне од прве сцене означио као хедину светлу тачку у овом породичном галиматизијасу. Ангелику је редитељ у својој адаптацији ослободио терета који јој је наменио Крлежа алудирајући да је ова часна сестра наложница кардинала. Но, сада је Рудакијевићева, попут Леонеа, одевена скромно грађански, али ће њен благо заобљени стомак сугерисати својевремену трудноћу Фанике Цањег, очајнице која се убила на Леонеову сугестију.

Њихов сусрет у финалу сомборске представе могао би представљати помирење несрећне жене и човека чије су је нехотичне речи гурнуле у смрт, но ово њихово спајање им не доноси спокој. Стојановић сцену решава математички прецизно: то је заумни сусрет жене која се убила и мушкарца који је још само технички жив; одлазећи ка дубини позорнице, они ће се још једном, последњи пут, окренути према публици да би демонстрирали извештачен, лажни осмех тако чест на свадбеним фотографијама; затим ће око својих глава обмотати прозирне мртвачке покрове и упутиће се ка вечности и ништавилу.

* * *

Инсценација ове драмске приче није само још један од доказа својевремене Крлежине бриљантне анализе капитализма чије застрашујуће дејство утиче

Из представе **Људи од воска**, фото: Милан Ђурђевић



на све аспекате живота, па ни Крлежине списатељске способности да кроз реплике и савршено успостављене односе између драмских ликова уверљиво прикаже људе од крви и меса, али и, што је подједнако важно, њихове карактере и начин на који промишљају свет и властити положај у њему. Сомборску представу, такође, не препознајемо само као слику актуелног стања ствари у данашњем свету, дакле као ефектну адаптаторско-редитељску актуелизацију драме написане пре безмало једног столећа (1929. године), него нам Глем-

бајеви, по ко зна који пут, представљају сомборски театар као дом једног од најмоћнијих домаћих глумачких ансамбала, ако не и најмоћнијег.

Пишући својевремено о Југословенском драмском позоришту, а поводом јубилеја овог театра, Слободан Селенић је констатовао истину: „Репертоар није ствар опције“²⁾. Снагу и (уметничке) капацитете било

2) Југословенско драмско позориште (1948–1973); *Двадесет пет година рада*, ЈДП, Београд 1973.

ког позоришта могуће је, дакле, одмерити његовим репертоаром. Но, с друге стране, позоришни репертоар не чине само имена аутора и наслови представа, па чак ни успех и уметнички домети сваке од тих представа, него, на првом месту, спремност ансамбла да у сваком сегменту тог репертоара, дакле у свакој представи, презентује само наизглед једноставну чињеницу која, међутим, надмашује сваку појединачну глумачку звезду тог позоришта, која премашује сва звучна, позната и популарна имена глумица и глумаца који играју у представама с репертоара конкретног театра.

Комплетна Селенићева реченица из текста који је писао 1973. године, гласи: „Репертоар није ствар опције јер један стални театарски колектив изграђује свој стил игре бирајући одређене комаде; врста изабраних комада утиче на стварање извођачког стила куће“. Овде, сада поводом сомборског глумачког ансамбла, ваља додати и ово: а стил позоришне куће једино може да материјализује глумачка игра. И то игра заснована на колективном духу.

Све ово не значи да сомборски театар нема звучна глумачка имена, нити да оскудева у глумачким звездама, него да је кроз неколико обнова свог ансамбла, за минулих неколико деценија, ово позориште увек било у стању да избегне замке какве вазда прете свакој смени генерација и да увек изнедри представе засноване на заједничком духу. Речју, сваки пут Сомборци успевају да од групе добрих глумица и глумаца начине Ансамбл. И то се – барем у случају мог искуства – види у свакој њиховој представи ево већ дуже од тридесет година. Да ли то значи да сам у наведеном периоду у Сомбору гледао само одличне представе? Не, али и оне које су бивале слабије, неубудљивије, па и рђаве (а и таквих је, дабоме, било), нису се спуштале испод одређеног стандарда, понајпре глумачког, нису откривале да је поменути колективни дух ишчирио и некуда одлутао.

Дисциплинованост, максималан ангажман и усредсређеност на прецизно одређене сценске задатке, партнерска игра, као да се преносе с једног на следећи нараштај чланова овог ансамбла, као да су јед-

ном заувек уписани у ген сомборског театра, па по неком аутоматизму при свакој смени генерација на чудесан начин и по некој тајанственој алхемичарској формули вредноћу, посвећеност, уважавање партнера и поштовање публике претварају у таленат и колективну глумачку моћ.

У *Глембајевима* су на позорници најмање три нараштаја сомборског глумишта – од представника најстарије генерације Богомира Ђорђевића, преко оних данас већ старијих – Саше Торлаковића, Иване В. Јовановић и Срђана Алексића, затим „средњака“ Марка Марковића (који формално није члан сомборског ансамбла, али је постао део његовог „колективног духа“ у време када је управо у Сомбору глумачки сазревао и где је, за сада, постигао најбоље резултате), па до младих – Ане Рудакијевић, Немање Бакића, Милоша Лазића и Николе Кнежевића (да не помињемо дечака Павла Пишпека, или перфектно ускакање организатора Владимира Броћиловића у улогу камердинера). Сви они дишу истим дахом и функционишу као савршено уигран механизам.

Исто то, дакле подједнако ефектну глумачку игру, видеће и публика представе *Људи од воска*. Овај комад Мате Матишића је 2018. године изведен у селекцији „Кругови“ Стеријиног позорја (режија Јануш Кица, Хрватско народно казалиште Загреб), тако да овдашња стручна јавност драму зна, па је отуда и свесна да нама овде није ни довољно позната, те отуда ни блиска говорна фактура, дијалекат којим говоре Матишићеве драматис персоне. Уз све то, у обзир ваља узети и податак да је сомборску представу на сцену поставио Иван Вања Алач, дакле веома млад редитељ.

Ако је Горчин Стојановић у Сомбору већ постао неком врстом кућног редитеља, и, ако је он у тамошњем театру поставио неке од својих најбољих представа, што имплицира да се одлично разуме са сомборским глумачким ансамблом, све то за Алача не важи, јер ово је, након његовог редитељског дебија у Београдском драмском позоришту (*Београдска шрило-ија* Биљане Србљановић, 2021), Алачева друга профе-

сионална представа. Па ипак, он је успешно изашао на крај са свим реалним и евентуално могућим препрекама – захваљујући свом несумњивом таленту, својој редитељској памети, али и благодарећи специфичном колективном духу сомборског глумачког ансамбла.

У *Људима од воска* су још финије генерацијске нијансе ансамбла, па осим оних који чине поделу *Глембајевих* (Саша Торлаковић, Ивана В. Јовановић, Ана Рудакијевић, Богомир Ђорђевић, Милош Лазић, Срђан Алексић, Немања Бакић и Никола Кнежевић), овде играју и Биљана Кескеновић, Олгица Несторовић, Александар Ристоски, Даница Грубачки и Драгана Шуша, а као гости Марија Медница и Ненад Пећинар³⁾.

За разлику од Стојановићеве, Алачева режија подразумева сасвим другачију, сведенију врсту стилизације, па самим тим од ансамбла захтева и глумачка средства која се разликују од оних у *Глембајевима*. Осим тога, ма колико озбиљно да се припремао за ову режију, а очигледно јесте, и без обзира на сав свој несумњиви таленат, Алач је пред собом имао изузетно искусне глумице и глумце, а они су током својих каријера радили са највећим именима домаће позоришне режије. Требало је, дакле, пред таквим ансамблом исказати неопходни редитељски ауторитет. Део сомборске театарске традиције је, међутим, одавно постала глумачка спремност да гостима, а нарочито оним млађе генерације, буде пружена максимална подршка. Евидентно је такав случај и са процесом рада којим је руководио Алач.

Три Матишићеве драмске епизоде, повезане јединственом нити коју персонализује лик писца (и наглашена аутобиографска, чак исповедна димензија приче), засноване на специфичном црнотуморном погледу на свет аутора и непрестано на граници реалистичког литерарног проседеа, драме апсурда и драмске

3) Пећинар, глумац Драмe Српског народног позоришта, у сомборском Народном позоришту је као код куће јер је баш на овој сцени започео каријеру и, сарађујући са важним редитељима, стицао значајна искуства у захтевном репертоару.

гротеске, пред редитеља постављају сложене задатке, а Алач решења не тражи у спољашњим елементима, него своју редитељску пажњу максимално фокусира на глумачки ансамбл. Овај му, рекло би се са нескривеном радошћу, узвраћа и успева да – како на плану главних улога тако и у равни епизода – реализује савршене нијансе и покаже fine валере, да из мрака у којем се преплићу личне приче и повесне драме, у полутоновима, на позорницу изведе истину живота.

У овој представи је све – осим раскошне, но одмерене глумачке игре – сведено. Од сценографије (редитељ и Исидора Илић), костима (Биљана Гргур), сценског покрета (Андреја Кулешевић) и музике (Ана Крстајић) до дизајна светла. Посебно, с обзиром на прецизност с којом су глумци говорили, треба истаћи допринос лектора Дејана Средојевића.

* * *

Има, дабоме, овде, у овом сведочењу о сомборском глумачком ансамблу, још један важан фактор који могу да занемере само они који представе овог позоришта нису гледали на матичној, сомборској сцени. Мислим, дакако, на град Сомбор и огромну и несравњиву љубав житеља овог града према свом театру. Неће, наиме, бити да се овде ради само о локалпатриотизму (према да је и он, несумњиво, на делу), но о грађанској свести тамошње публике да је њима театар важан, да он њима много значи и да га увек ваља безрезервно подржати. Можда и овакав став публике прелази „рампу“ и погађа глумце на сцени, те они осим даха, расположења и сензибилитета, осећају и ову љубав, препознају и ово уважавање гледалаца својих представа, што се – опет по неком алхемичарском моделу – трансформише у квалитет глумачке игре.

У временима интензивног заоштравања кризе, када је савремено уметничко стваралаштво озбиљно доведено у питање све агресивнијим налетима естраде, забаве и комерцијализације, сомборски позоришни пример постаје својеврсни гребен наде.

Из представе **Људи од воска**, фото: Милан Ђурђевић



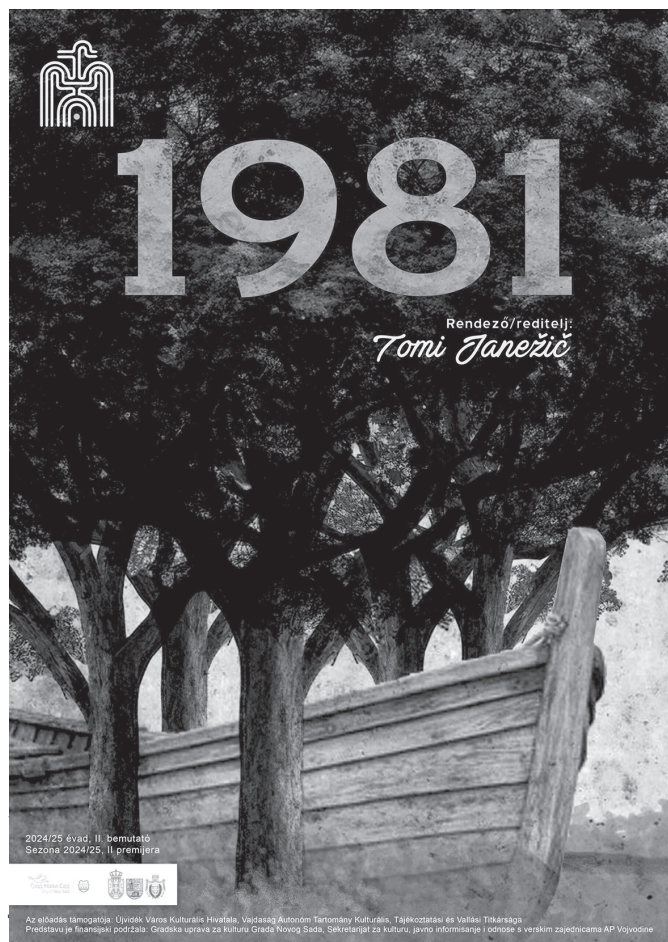
Пише > Александар Милосављевић

Свет као вишеструки одраз у огледалима

О редитељско-драматуршко-глумачким поступцима у представи „1981.“

аутора и редитеља
Томија Јанежича,
на сцени Новосадског
позоришта

Одмах ће нам, већ на самом почетку представе, бити јасно да смо – по вољи позоришта и нужности коју подразумева логика уметности – увучени у колоплет сложених породичних односа фамилије коју чине припадници различитих народа и народности некадашње Југославије. Почетну драмску ситуацију још више компликује чињеница да се радња ове сценске приче дешава у широком временском распону који обухвата неколико деценија, те да се у причи преплићу (и узајамно употпуњавају) елементи повести конкретне породице. Данило Киш би – и сам се поигравајући преводилачком грешком – рекао *породичној циркусу*. С друге стране, зар није свака породична хроника у основи будемброковска, и зар није – без обзира на то да ли ће бити саопштена у једном тому или кроз неколико романескних или драмских фрагмената који чине *циклус* – заправо *циркус*. Управо о таквом једном циркусу/циклусу, о таквој колективној судбини, о таквом меланжу различитости сведочи новосадска представа





Из представе 1981. фото: Срђан Кисић

Судбина новосадске мађарско-српске породице, којом се Јанежич овде бави, наизглед је већ и насловом везана за конкретну годину. Ваља подсетити да је 1981. била значајна за тадашњу Југославију, јер је то била прва година у којој, након Другог светског рата, на челу Југославије није био доживотни председник СФРЈ Јосип Броз; те године је започет опсежни програм економске стабилизације државе (као својеврсни наговештај њеног распада који ће уследити деценију касније); ова година је означила и рађање „новог таласа“ у југословенској рок музици, што је био послед-

њи трзај овдашње поп културе на ширем, европском и светском плану. Но, 1981. је знаменита и у повести Новог Сада који је тада био домаћин Европског првенства у стоном тенису, добио је спортско-пословни центар СПЕНС, мост Слободе, нову зграду Српског народног позоришта и Хотел „Нови Сад“.

Наспрам драматичних догађаја који на друштвено-политичком и економском плану најављују дефинитиван распад социјалистичке Југославије, представа приказује грчевите покушаје да на микроплану свакодневног живота буде очувано јединство једне

породице. Овај труд њених чланица и чланова лишен је политичких и идеолошких конотација, ослобођен је уобичајене конфронтације менталитетских карактеристика представника различитих националности (конкретно, Срба или Мађара) и сведен је на једноставност природних људских реакција и емоција.

* * *

Стварност се у овој представи испоставља као вишеструки одраз у два огледала постављена једно наспрам другог. Притом, истина, истина живота – она животна истина, како бисмо то најчешће рекли – не наводи се ни у једном од два огледала. Јанежич нам, наиме, кроз привидно документаристичку причу, кроз повест о конкретној (широј) вишенационалној фамилији, не нуди и аутентичну, повесну, документаристичку истину. Јер, све је овде – измишљено, баш као што је измишљена и (привидна) идила у којој се одвија стварност чланова српско-мађарске породице, снажно повезаних са Словенијом. О тој наводној (непостојећој, лажној дакле) идили, о том неистинитом привиду идиле, какву из садашње перспективе жели да у својим сећањима призове и сам аутор овог пројекта, о тој епохалној (али повесно нужној) измишљотини која се звала Југославија (а коју и данас, након свега, многи од нас доживљавају као своју једину праву домовину), о тој дакле лажи, између осталог, а заправо на првом месту, сведочи начин на који се ова држава распала – крваво и у језиво болним конвулзијама.

Ипак, ово није (само) прича о Југославији, нити је ова представа оптерећена сентименталним реминисценцијама на Јанежичеву младост у околини Нове Горице. У средишту редитељеве пажње су, наиме, људи – конкретне особе са којима и за које прави представу. Дакле они који ће, осим личних имена, у овај пројекат уградити и своје приче, као и гледаоци који ће ове приче (највероватније) препознати као властите. Али то неће бити аутентичне личне исповести, него специфична размаштавања постављена у оквир који – ваља претпоставити – није био унапред чврсто успо-

стављен, него је настајао кроз процес рада, паралелно са основним контурама главног наратива.

Управо је овакав специфичан драмско-сценски документаризам једно од темељних упоришта Јанежичевог редитељског поступка, а уједно је и пресудна карактеристика његовог схватања театра. У њему као да нема глуме и класично постављених драмских ликова; у овом поступку се непрестано бришу или замагљују границе између сценских и приватних истина; у њему све постаје могуће, па и слободна поигравања театром у театру, или привидна глумачка искакања из улога и наизглед приватна обраћања публици; у њему позориште непрестано преиспитује само себе, своје моћи и границе које постоје између сценске игре и онога што дефинишемо појмом истине у животу.

Јанежич гради чврсту сценску структуру чији су обриси прецизно постављени. У првом делу представе редитељ заједно с глумцима и сарадницима успоставља правила игре: упознајемо се с ликовима и ситуацијом; игра глумаца, као и карикатуралне перике у контрасту са натуралистичким костимима наговештавају атмосферу фарсичне игре, а инсистирањем на комичким елементима Јанежич релативизује и драматичне повесне околности и границу између театра и живота.

У другом делу жанр се мења: пред нама се више не дешава комедија; сада смо сведоци драме – и породичне и друштвене. На крају, у трећем делу представе, редитељ ће помирити жанрове – трагедију и комедију, али ће показати и да се главни јунаци мире са судбином смртника.

Но, вратимо се огледалима: једно од њих Јанежич поставља наспрам оног другог, што омогућава вешустро умножавање ликова који се зрцале и њихову екстензију у простору. И то не само у простору сцене (позорнице), него и на географској територији која обухвата простор од Новог Сада (у којем је настала представа) до Нове Горице (где је Јанежич одрастао), дакле од Војводине до Словеније, а с обзиром на „географију овде испричане повести“ заправо од Триглава



Из представе 1981. фото: Срђан Кисић

до Ђевђелије, или „од Вардара па до Триглава“¹⁾ – што су све метафоре које описују некадашњу Југославију. Конкретно, ону Социјалистичку Федеративну Републику, јер у представи се првенствено она помиње; све асоцијације понајпре указују управо на њу.

Сваки од ових ликова које редитељ (фигуративно, дабоме) поставља између паралелно постављених

1) Први стихови песме *Југославијо*, која је у интерпретацији хрватског женског вокалног ансамбла „Ладарице“, 1980. године постала незванична химна СФРЈ.

огледала, наизглед је истоветан са „оригиналом“, уз напомену да ми у ствари не можемо знати ко је овде оригинал. Осим ликова, у представи се – али сада сасвим дословно – у овој породици имена чланова до у бескрај понављају. У овом контексту перике на главама актерки и актера (осим утиска гротескног) додатно отежавају идентификацију ликова. На тај се начин Јанежич поиграва с нама непрестано нас провоцирајући да се запитамо: ко је овде – ко?

Пошто се лична имена у бочним линијама свих фамилија, уграђена у ово породично стабло, из гене-

рације у генерацију понављају, па сваки деда или унук, свака бака или унука, имају иста имена, прича ће се постепено проширивати на неколико нараштаја и далеко ће премашти оквир тек једне године. Практично, обухватиће комплетно 20. stoleће.

Да ли редитељ оваквим поступцима анулира индивидуалност појединих драмских ликова? Нипошто! Јанежич, напротив, још више интензивира индивидуализацију тако што су сваком драмском лику дариване извесне (приватне) карактеристике конкретних глумаца и глумица који тумаче ове улоге. Осим што потврђује редитељев негативан став према глуми као поништавању приватности, и на овај начин се и проширује поље могућих значења ове приче о нашој заједничкој некадашњој домовини и једној од година које су пресудно одредиле судбине свих нас који живимо на овим просторима, без обзира на то у ком делу територије од Триглава до Ђевђелије, и мимо личних опредељења и емоција према држави која је опевана стиховима „Од Вардара, па до Триглава“.

С једне стране удвајањем и својеврсном деформацијом ликова, редитељ указује на непрестано понављање одређених судбина, за које видимо да су над-индивидуалне, да имају колективни карактер, док с друге стране, Јанежич инсистира на томе да се овде не ради о судбини стада него о индивидуалним судбинама, о непоновљивим животима конкретних особа.

* * *

Јанежич наравно зна да је у овако постављеној (сложеној) драматуршкој ситуацији и сценској структури веома важно представу сачувати од патетике, да је неопходно успоставити дистанцу у односу на све емоционалне набоје који допиру из простора игре²⁾. Редитељ вешто и пажљиво води причу, плете сукобе и

2) А овај простор је, као и увек код Јанежича, наравно изузетно специфичан и подразумева потпуну деконструкцију театра (Новосадско позориште), па и овај простор проширује отварањем прозора на новоуспостављеном рикванду, те на тај начин „изводећи“ позорницу на улице Новог Сада.

односе између драматис персона, а један од најужбиљивијих примера редитељског проседеа биће сцена у којој се има догодити изузетно важан и потресан моменат. У поменутом систему удвајања то ће можда бити и најпотреснија сцена представе: када мајка која је својевремено напустила своју тек рођену бебу сада признаје шта је учинила. Редитељ ову сцену не решава као директно мајчино признање, него њену исповест поставља по систему одраза у огледалу – глумац који игра улогу особе која сведочи мајчином признању препричава ову ситуацију док сценски игра реакцију на женину исповест. Свако другачије решење ове сцене подразумевало би неиздрживу патетику.

Вратимо се сада на основну причу, а она сведочи о 1981, о години када је (суштински ако не фактички) започет процес распада дотадашње заједничке домовине – Југославије (СФРЈ). На симболичком плану (на којем, барем у сегменту одређеном претходно описаном сценом, редитељ не инсистира) то би, наиме, могао бити час када падају маске и отварају се све могуће истине – од политичко-друштвено-идеолошких, до оних најинтимнијих, у које спада и епизода о напуштеном детету.

Но, овде није реч о целини, поготово не о оној коју сада можемо тек да слутимо, него о сцени која, можда као својеврсна парадигма, сведочи о Јанежичевом редитељском поступку. Али, ништа мање, и о глумачким средствима која је могуће применити да би конкретан редитељски проседе могао да функциониса адекватно, односно онако како је то редитељ замислио. А у случају ове представе реч је сјајном глумачком ансамблу Новосадског позоришта, појачаном Јасном Ђуричић, Борисом Исаковићем, Ароном Балажом и Денешом Дебреијем, и сви они нас пажљиво и нежно воде кроз све три фазе представе, манифестујући савршену глумачку енергију, ванредно умеће и апсолутну спремност да у раду са Јанежичем постану коаутори представе.

Пише > Небојша Брадић

Катарза или олакшање

Чувени говор меланхоличног Жака у Шекспировом *Како вам драго* у којем проглашава да је „цео свет глумиште“ на први поглед сугерише намеру аутора да глуму подигне на посебан пиједестал. Међутим, његов говор заправо изриче снажно проклетство свакој идеји самообликовања. Ништа у животу није ново, глумци на позорници извикују стихове баш као што људи изводе своје улоге, и то се понавља из генерације у генерацију, по моделу сценарија који нису написали ни глумци, а ни остали смртници.

Заљубљени младић на пример: „Уздише као фуруна, са тужном баладом коју је испевао обрвама своје драгане“. Млади пар вероватно замишља да је њихова срећа неупитна, као да нико пре њих није био заљубљен – замислите само Ромео и Јулију – али су уздаси и погледи које они кришом упућују једно другом, за Жака само уобичајена глумачка изведба. Мислите да је ваша љубав у нечему посебна? Заборавите на то, ваш живот неће разбити калупе.

Фраза „цео свет је глумиште“ довољно је опште место да смо већ унапред упознати са свим њеним

ограничењима и довољно трпељиви према њеној употреби, знајући да увек лако можемо доказати да је не треба узимати превише озбиљно. За разлику од обичног живота, радња која се приказује на позорници јесте релативно добро испланирана илузија која признаје да то и јесте. Одиграним ликовима не може да се догоди ништа стварно, за разлику од глумаца чија репутација после одигране представе може бити доведена у питање.

На сцени Медејино осветничко убиство сопствене деце пролази некажњено, Краљ Лир проверава породичну љубав да би завршио у лудилу, а Ромео и Јулија се воле толико да радије бирају да заједно умру него да несрећно живе раздвојени. У животу поразу најчешће недостаје катарза. Зато и одлазимо у позориште да бисмо искусили нешто чега се свакодневно плашимо или за чим чезнемо. Гледалац у позоришту може да се ангажује без опасности да се излаже ризику.

Због тога нећемо одустати од језика позорнице, нити спустити маску. Театар је од виталног значаја за друштво, јер нам омогућава да у позоришним сала-



Роберт Вокер Макбет: **Розалинда** 1888.

ма доживимо наше најдубље страхове, фрустрације и жеље. То је начин да искусимо, контролишемо и себи допустимо суживот са нашим страховима. Баш као што нас снови одржавају у животу, тако и позоришна уметност одржава друштво у животу. Позориште про-чишћава друштво.

Када нас нешто боли, ми не тражимо неко споро олакшање него тренутни опоравак. Катарза ће прочистити повређене или болне делове тела, као када повратимо лошу храну. Трагедија је ту да би нам омогућила ово изненадно олакшање. На крају трагедије сцена разрешења обично ослобађа публику која може да гледа насиље или суровост много дуже; то је као да је из ње извучен јак отров.

На почецима позоришта, мислиоци су били збуњени: питали су се зашто катарза делује тако моћно. Аристотел је тачку преокрета, када личност прелази из незнања у сазнања, назвао *анаїнореза*. То је, на пример, моменат кад Краљ Едип изненада схвата да је управо он убио свог оца и спавао са властитом мајком. Изгледа као да странац из Коринта долази као благословени одговор на молитву, а он Теби заправо доноси несрећу.

Катарза је истовремено тренутак сазнавања истине и ослобађања од идентификације: ми се идентификујемо са Едиповом потрагом за истином, који је покренуо истрагу да би ослободио град од куге, све до тренутка када он – а и ми – сазнамо да су богови послали кугу зато што је Едип инцестуозни убица. У тој *анаїнорези* ми престајемо да се идентификујемо са њим; ми нисмо као он. (Или то ипак јесмо?)

Резултат овог процеса Аристотел је назвао про-чишћење од сажаљења и страха. Сажаљење је, како

пише у његовој *Поетици*, оно што ми данас разумемо као емпатију: ми се идентификујемо са протагонистом као са неким од нас. Када се догоди тренутак истине и када престанемо да емпатишемо, тада се ослобађамо страха да се и нама могу догодити рђаве ствари које се дешавају протагонисти трагедије.

Уводећи Аристотела у свакодневни живот, психолог Томас Шеф назива катарзу „дистанцирање емоција“. Ви се иницијално ангажујете у недаће других људи зато што сте радознали да сазнате ко су они; имате тенденцију да осетите емпатију зато што вам се чини да препознајете искуства која заправо делите са њима. Кад једном сазнате више, када дознате истину о протагонистима, ви престајете да пројектујете и повлачите се, било зато што мало тога делите с њима, или вам се они напросто не допадају. Тада успостављате дистанцу и осетимо задовољство што смо се дезангажовали у односу на друге особе. Или, како то Шлеф каже, осетимо олакшање. Тада заправо доживљавамо катарзу.

Аристотелова формула је, на неки начин, превише уредна. По речима критичара Франка Кермода, катарза тражи смисао завршетка приче, подразумева да она буде окончана. Али тамо, у психи сваког од нас, вреба жеља да убије или искуси чар забрањеног секса. То, међутим, неће бити избрисано када вече проведете у позоришту, јер позориште омогућава само привремено ослобађање од терора наших демона. Катарза у уметности није исто што и повраћање којим избацујемо отров из тела. Унутрашњи отров остаје, али захваљујући позоришној уметности, он неко време престаје да нас мучи.

Пише > Александар Милосављевић

Паратеатарска наличја стварности (2)

Последњих месеци смо на градским трговима и улицама варошица, по сеоским сокацима и друмовима Србије сведоци примене и аутентичних театарских средстава која студентским ходољубљима¹⁾ дају узбудљив смисао, што и није неко изненађење с обзиром на позоришно порекло ових средстава.

У прошлом броју „Сцене“, већ на самом почетку текста на ову исту тему, констатовао сам да имам огромне резерве према (често коришћеним) паралелама које бивају успостављене између манифестовања политичког живота (не једино код нас) и позоришта. Истина, театар као метафору збивања на политичкој сцени, по правилу користе или лаици (у позоришту за њих велимо да су „цивили“), или сами актери полти-

тичког живота, док се позоришници, свесни опасних конотација, чувају оваквих паралела.

У међувремену се показало као да су да су студентске процесије кроз Србију подељене на чинове: имале су најпре пролог у Новом Саду, експозицију у Крагујевцу, затим је уследио нишки заплет, а само су они најнаивнији очекивали да ће се расплет догодити у Београду. Истина је, међутим, да се у престоници догодила перипетија, расплет очекујемо, а епилог је, дакако, познат јер се и ова побуна народа дешава у оквирима „жанра“ – не драмског него политичког.

И, ево, поново – али сада сасвим свесног, дакле намерног довођења у исту раван театра и политике. Но када је већ тако, додајмо и констатацију да су поменути „чинови“ – Нови Сад, Крагујевац, Ниш, Београд – промишљено фрагментарно повезивани фино смишљеним међучиновима у којима се „радња“ догађала широм Србије – од Бора, Неготина, Зајечара, али и Новог Пазара, Александровца, Крушевца, Алексинца, Јагодине, Краљева, Лознице, Шапца, но и Суботице, Зрењанина, Вршца, Панчева..., па све до ових дана скрајнутих србијанских варошица и заборављених села – о чему је већ било речи у прошлом броју „Сцене“.

1) Термин позајмљен од Зука Цумхура.



Чарлс Џозеф Стенлиленд: „Петлићки коњички пук“, једна средњовековна прича, 1880.

Не улазећи сада у наивност оних који – ваљда зато што не познају наречени (политички) жанр чији смо сви данас актери – мисле да су у Београду, на потезу од Славије до Народног позоришта, између Немањине улице и републичке Скупштине, од Ташмајдана до Аутокоманде, између Земуна и Ушћа, окончане студентске „представе“, ипак ваља размотрити и театарско налицје ових „представа“. Наиме, сагледати и оне елементе који су несумњиво аутентично театарски.

* * *

У Историји српског позоришта од средњег века до модерног доба (опера и балет) Бривоја С. Стојковића²⁾, а још више и детаљније а, додајем, и потресније у Мојим усвојенима Душана Животића³⁾ славног глумца, редитеља, вође путујућих позоришних дружина и родоначелника чувене глумачке породице, описано је како је у херојско доба преживљавао, претходно на

2) Издање Музеја позоришне уметности Србије, Београд 2018.

3) Приредио Синиша Јанић, издање Музеја позоришне уметности Србије и Позоришног музеја Војводине, Београд – Нови Сад 1992.

једвите јаде рођен српски театар, и како је почетком прошлог века позоришни живот Србије уопште функционисао. А преживео је и функционисао је некако и у тешким мукама благодарећи управо ангажману путујућих глумачких трупa. О томе је, уосталом, на свој специфичан поетски начин сведочио и Љубомир Симовић у *Путујућем позоришту Шопаловић*.

Е баш тако, како је записано код Стојковића, како и Животић вели а, напосе, као што је и у Симовићевој драми, управо на исти начин и са истоветним ентузијазмом, у дубокој посвећеничкој вери да је свет могуће променити, а помахниталој стварности вратити облик и смисао, тако, дакле, ових месеци Србијом марширају студенти; певају, смеју се, плешу, заводе „публику“, али и сами себе, смишљају нове, сценски све инвентивније и провокативније акције, притом сами падају с ногу али зато на ноге подижу села и градове, формирају шпалире живих крајпуташа који им, плачући и осмехујући се у исти мах једном руком машу а другом дарују понуде, па се тако сви заједно – и „извођачи“ и „гледаоци“ – претварају у актере аутентичког имерзивног театра којим би се поносио не само Битеф, него и било које озбиљно и самосвесно друштво.

Наместо глумачког заната и школом брушеног талента ови млади људи имају нешто друго – огромну, неисцрпну енергију и, разуме се имагинацију. Смеју се наши млади „глумци“ и када им нимало није до смеха, и када им из жуљева на табанима измешани цуре крв и гној, и када истрајно ходају док их пржи претпролећно сунце, и кад их сустигне плусак, и када их у маршу заноса удари банатска кошава што брише равницом, и кад им на Руднику пут (безуспешно) покуша да препречи олуја, и када ноћ проведу на ледини, законаче у пластенику или у школској сали за физичко... У овом „позоришту“ студенти националној застави одузимају функцију театарске реквизите а, правом позоришном чаролијом, барјак претварају у оно што застава уистину и треба да буде. Музика, она у студентској „сценској интерпретацији“, претвара се у истинску националну химну, а свака песма коју певају више

неће бити банална попевка и претвара се у патриотско бодрење.

Ако су својевремено гледаоци Животићевих представа чланове његове путујуће позоришне дружине препознавали као Обилиће и Косовке девојке, данашња „публика“ данашњег „студентског театра“ искрено лије сузе радоснице јер својим очима види неглумљену жртву ове младости. Овде, дакле, нема лажи и преваре: процес се одвија у обрнутом смеру у односу на онај из Животићевих времена, јер актери ових ходољубља, наиме, не глуме. Уз све што студенти чине, а што у себи на овај или онај начин садржи позоришна средства, ово што се данас студенти чине у Србији није театар. Истина, то што они раде јесте заводљиво; биумо поштени, свака њихова акција свесно је заводљива, хињено је на начин на који и позориште има намеру да произведе ефекат, да изазове катарзу. Но, студенти напросто јесу то што народ гледа и види; они ништа не приказују и никога не представљају. Овде је, дакле, мимезис изостао.

И баш као што Симовић маестрално (и тачно) описује збуњеност „цивила“ – како оних из народа под окупацијом, тако и оних униформисаних представника окупатора (и њихових колабораната) – суочених са артизмом путујуће глумачке дружине, тако је збуњена и данашња публика – и она коју чини народ што са сузама у очима и понудама у рукама дочекује студентарију, али и она друга...

И тако на делу видимо древну моћ театра и ево примера да политика не мора (баш) увек да злоупотреби моћи позоришта. Насупрот баналној употреби појма театар када се нађе у контексту политичке „позорнице“, овај „студентски театар“ препознајемо као аутентичан, искрен а сценски тачан па на извештан начин и херојски (да ли и утопистички?) став Филипа Трнавца, као његову веру да је свет, упркос свему, могуће спасити дрвеним мачем. Баш тако и ови данашњи „Шопаловићи“, ови Филипи, Софије, Јелисавете и Василији уистину и немају ништа друго осим уверења да свет може да буде праведан и да мора постати бољи.

Студенти, исто тако, нису оптерећени хамлетовским дилемама, они поуздано виде шта је труло у њиховој Данској, али су и свесни да у овом Елсинору и зидови имају уши. Немају, наиме, поверења ни у кога, понајмање у опозицију, јер се с разлогом плаше да би од многих могли чути исти одговор који је Хамлету дао Полоније на питање на шта га обликом подсећа облак. Наши студенти, наиме, не желе да буду харфа на којој ће неко да свира. Баш зато и њихово „бити или не бити“ остаје ексклузивно театарско – они су поставили права питања и истовремено их подупру конкретном, веома радикалном акцијом. За разлику од славног Данца, они нису пасивни и зато из све снаге пумпају.

Но, студенти, баш као и позориште, не дају директне одговоре. Њих, одговоре, сматрају студенти, треба да да – „публика“, дакле народ. Отуда и студентски позив на генерални штрајк као логичан увод у грађанске, народне зборове који ће на општем плану афирмисати модел директне, непосредне демократије коју они сами примењују.

Највероватније несвесно, студенти у овој тачки доследно остају у сфери театарског и декларишу се као актери радикалног, чак експерименталног позоришта; максимално су активни, пумпају. С друге стране, међутим, они не желе да своје несумњиво политички ангажовано позориште претворе у инструмент политике.

„Да, ту је чвор“, могла би да гласи констатација везана за позицију нашег данашњег студента, не оног витембершког, но београдског, новосадског, нишког, крагујевачког, новопазарског... Ова дилема ће свакако ускоро морати да буде решена, а чвор неће пресећи позориште.



Густав Доре: Дечји крсташки рат 2012, 1877.



Пише > Милош Латиновић

Станице VIII

114.
1-3. 2. 2025.

Поварашак у Темишвар

С ваки долазак у Темишвар мени наликује на повратак у град који познајем, у којем сам провео неко време, за који ме вежу успомене, јер често сам долазио у лепу варош на Бегеју (мада му је име тврђава на Тамишу) и сачувао сам пуну торбу успомена на град и људе из разних времена – сиромашних и тужних каква су била у доба владавине Чаушескуа, вољеног кондукатора и генија социјализма, а онда из новембарских дана револуције и упокојавања вампира – 1989. године, али и касније када је Румунија пошла путем ка Европској унији.

Ако пођем од ових последњих, али и ређих долазака, конкретнија су поређења са временом беде – отимачине за фармерке, вегету и жвакаће гуме – али и са другим земљама Европске уније, до којих је Руминија економски и друштвено стигла или није. Какава је позиција ове земље и да ли заслужије чланство? Пресудно је мишљење да су у Европској унији у великој и становништвом бројној земљи у Румунији видели тржиште, уз наравно, значајну стратегијску позицију.

Логика отимања – Румунија је била дуго скривена под руским шињелом, логично је да су то скривено чедо западњаци желели да отму, знали су да више није шињел нов и отпоран, па су урадили све како би преузели Румунију, ништа више, само да нису тамо, код противника, а после ћемо видети шта ћемо с њима. Пресудила је логика, да је боље да су код нас него код њих, али Румунија је велика земља, богате традиције и развијене културе. Привидна скрајнутост омогућила им је да у оквиру уређеног система развијају и сопствене особености, пре свега у области културе, али неки последњи догађаји, посебно лик и дело Латуре Ковеши – сврставају Румунију у нације с озбиљним јавно-политичким деловањем, које је на трагу некада слободарске Француске или Пољске. Позитивна трансформација је очита, а године ћутање, трпљења, мазохизма су прошлост и опомена да се не понове...

Јанежић у 1978.

На улазу у девастирану зграду Политехничког универзитета (Факултет Хидротехнике) стоји табла где је исписана, руком, црвеним штампаним словима посвета о братству југославенског и румунског народа. Улазимо у хладан, запуштен ходник, па полукру-

жним степеницама стижемо до другог спрата где се одиграва први чин историјске драме, са елементима комедије и трагедије. Али, историје је пуна таквих низова, а редитељ Томи Јанежић, вешто комбинује/повезује конце личних историја, с глобалним током повести.

Дакле, у том простору – тачније у три засебне целине овог соцреалистичког објекта одиграва се представа 1978, у продукцији Градског тетара „Чики Гергељ“, једна од дванаест (додекалогија) које је Јанежић осмислио и реализовао у градовима Европе, (који су били културне престонице старог континента), све с циљем њиховог „уједињавања“ у словеначкој и италијанској – Новој Горици и Горици. У два града, који ове године носе ленту престонице културе, а који су нераскидиво провезани, какви су били чак и у доба када је то изгледало немогуће (тада их је раздвајала железничка пруга).

Драматуршки, аутори представе Симона Семенић и Томи Јанежић, мудро су искористили годину 1978, када се у Румунији живи тешко, на рубу егзистенције, а нема назнака да се ближи диктаторов пад (он следи десет година касније – 1989. и почиње протестом у Темишвару) и сваки млади Румун сања о бекству преко границе. Најједноставнија солуција (замислите како су остале биле компликоване) била је преко Југославије, па према Горици и Италији, Западној Европи. О бекствима из Румуније, сликовито је писао Михал Јон Паћепа у књизи *Црвени хоризонти*, коју нажалост не користе аутори ове представе, но сигурно је да на ту тему има обиља материјала. Одлично је урађен контрапункт према Првом светском рату, јер је много Темишвараца учествовало у биткама на реци Сочи и у горама изнад данашњих културних престоница Европе – Нове Горице и Горице. Међу њима били су један српски песник – Душан Васиљев и један потоњи немачки генерала, а тада млади официр – Едвин Ромел.

Шта сама 1978. година – осим што сам напунио петнаест година – мени намеће као питање/разми-

шљање током ове четворосатне драмске фреске? Шта памтим? Пронађен је леш Алада Мора, бившег италијанског премијера, у реноу четири, којег су отели припадници Црвених бригада. Сарајево је одабрано да буде домаћин Зимских олимпијских игара 1984. године, умрла је српска глумица Љубинка Бобић, а Нобелову награду за књижевност добио је Исак Башевис Сингер. Присећам се тога у паузи озмеђу другог и трећег дела док пијемо чај и бескрајно дуго чекамо ред за тоалет.

Представа је настављена, последњи чин Јанежићевог проласка кроз Румунију 1978, одиграва се у приземљу Универзитета, у сали за експерименте, и тако је и конципирана релација публике, која с галерије гледа дешавања у дубини, на дну понора где глумци у маниру театра бруталности дочаравају, подсећајући се трагедије Првог светског рата последњи чин драме, која ће ескалirati бекством из Чаушескуовог раја.

Јанежићева редитељска поетика је доминантна кроз упечатљиво освајање простора, мултипликовање радње, а посебно на изградњи глумачке експресивности, тако да му се не може замерити инсистирање на детаљима који често одваљаче представу у недохватне даљине и дужине.

Змај

Представа *Змај*, према тексту Јевгенија Шварца, Немачког градског татра из Темишвара, коју је режирао Јури Кордоновски одликује се вишеслојним значењским нивоима, у којима зло, које нас проматра, плаши, напада, мучи, мењајући своја облича – постојећи у миту, скаскама, па све до модерних времена где доминирају разноврсни медији и ласери. Прича комада *Змај* је управо о трајању зла, и немоћи човека да га једном за свагда победи, указује на неопходност захтева да се, попут витеза Ланселота, стално против њега бори: за свој град, свој народ, руку принцезе и спас човечанста.

Утисак је да је, у редитељском смислу, важна порука о вечном присуству зла, довела до нагомилавања средстава саопштавања, што асоцира на проток времена и трајност борбе – представљених дејством лутакарских приредби, преко позоришта сенки, до телевизијског материјала, као асоцијације на савремено друштво – али и низа детаља који оптерећују и непотребно продужавају причу, која постаје јасна после посла сата игре.

Оно што је добро у представи *Змај* је глумачки тачна и прецизна интерпретација у складу са захтевима овакве редитељске поставке.

116.

7–9. 2. 2025.

Оточец је обавезна станица у Словенији. Замак на острву реке Крке, још из мог детињства представља дестинацију на коју увек навратим. Сам, или у друштву с којим путујем. То је незаборавни тренутак мог детињства. Свратио сам ту с мајком и оцем, на путовању у Ровињ, седамдесетих година двадесетог века, и од тада долазим.

Тада је то била моја домовина, а сада иностранство. Нама чудно, а ништа специјално – као кад се родиш у Каталонији, а причаш Шпански...

Ал' боље је и тако него оно балканско ко омрек не не осване. Прелазим мост, река је зелена и тиха...

Више волим руже, љубави моја, од оцаџбине –

Сећам се,

написао је Фернандо Песоа.

Дани најушћености

Феномен књижевне популарности Елене Феранте садржан је у њеном скивеном идентитету, али вероватно још више због тематског оквира њених дела, односно конгломерата интимних ствари који се усложњавању у контексту патријархалног друштвеног мо-

дела, доминантног у Италији, али и у већем делу света. Такав је случај са романом *Дани најушћености* који су драматуршкиње Уршка Тауфер и Нина Куцлар Стиковић „превеле“ у драмски жанр и понудиле редитељки Тијани Зинаић и глумцима Гледалишча Копер за занимљиву и емотивну представу. У средишту приче је Олга, која због издаје мушкарца у којег је поклонички веровала, наједном постаје усамљена жена с двоје деце и затрављеном каријером. Њени дани напуштености постају очајни, фрустрирајући, а њен пад у емотивни бездан наизглед незустављив. Летњи талас врућине, затвара је у четири зида и присиљава на обрачун са сопственим демонима, како би поново пронашла властити идентитет. Олга се препушта борби, а њена победа над собом чини је победником. Тешке су и болне, скоро пирове, такве победе, али спасавају главу. Елена Феранте јасно, бескомпромисно, искрено исписује дан по дан те туробне сторије, уверавајући нас да вера у себе може надвладати сваку трагику, ако поверујемо у снагу властитог ума.

Редитељка Тијана Зинајић рафинирано и зналачки користи литерарни предложак и оставља довољно простора глумцима за властите креације ликова Ферантеове. У сликовитој и вишенаменској сценографији коју је осмислио Дарјан Михајловић Церар, Олга и остали из *Дана најушћености* делују аутентично, паторескно и некако – блиско, као људи из комшилука које добро познајемо. Таква је и игра глумаца – лака и уверљива. Олга у интерпретацији Ање Дрновшек је на почетку слаба жена затечена ситуацијом, скрхана неочекиваним догађајима, током комада усамљена у маси, неснађена, али у коначном одлучна у најкритичнијем моменту свог живота. Фино градиран лик, који је спиритус мовенс ове представе. Дрновшекова диригује ансамблом и представом у којој вредан допринос пружају Мојца Партљич (Ревница), Блаж Поповски (Марио), Сара Горше (Иларија), Мак Тепшић (Ђани) и Игор Штамулак (Карано).

Све претходно чини представу *Дани најушћено-сти* занимљивим театарским пројектом.

Трст и...

И, оних година, када сам у Трст долазио заслепљен могућношћу поседовања онога што у Југославији нисам могао да купим, улица *Le Venti Settembre* је била моја омиљена дестинација, у којој сам испод раскошних зелених крошњи тражио предах од шопинга, пио прву еспресо кафу, јео пицу и сицилијански сладолед, а онда одлазио преко Булевара Цезаре Батисти до кафеа Сан Марко, историјске дестинације с традицијом дужом од века, у којој се одувек окупљао интелектуални Трст.

И данас сам прошао тим путем, пио аперол у Сан Марку,

И Трст одавно није више само *trange merкашо*, него леп град, уређен и динамичан, на обали мора, с чистим ваздухом и обиљем догађаја.

Трст је некад био наш, у збиљи или шали, али тај присвојни елемент и данас је некако преовлађујући, јер имућни људи, не отварајући фасциклу о пореклу имовине, данас најчешће купују куће у Трсту. Шта је разлог или тачније разлога је много – од цене квадрата некретнина, које су осетно ниже него у Београду, уредног живота у урбаној средини, близине завичаја и доступности важних градова Европе, релативно фреквентног аеродрома. Ипак, мислим да је најважнији податак, па самим тим и разлог зашто Срби купују виле, куће и станове у Трсту – велики број стогодишњака који живе баш у овом граду где се срећу медитеранска и алпска клима.

И стварно је некако комотно бити у Трсту. Лепо вече у Пирану.

118.

24. 2. 2025.

Карло Голдони написао је позоришни комад *Крчмарица Мирандолина* 1751. (*La Locandiera*), а одиграна је нешто касније у Венецији. Од тада је изведена много пута на различитим сценама, али и у просторима, јер њена вешта драматуршка, али и сценска основа допушта значајну екстраваганцију приликом осмишљавања инсценација. Први сусрет с представом је сценографско решење Весне Поповић, које нас обрадује креативним и функционалним решењем које одише топлином и медитеранским вајбом, мада је море од Фиренце, места догађања комедије, удаљено стотинак километара. Али, то јесте трпезарија, кухиња и салон који подсећају на Венецију, на Медитеран, чију аутентичност нарушава микрофон на рубу сцене, који сугерише да ћемо гледати представу која кореспондира са актуелношћу данашњег времена, али не жели да искорачи из театра. Могуће је констатovati да је такво редитељско опредељење Тање Мандић Ригонат, која није била спремна да остави причу на Голдонијевом нивоу рата полова, али је појачаном и актуелизујућом адаптацијом, латентног сукоба између мушкараца и жена, умртвила ритам комедије, који је један од најважнијих сегмената жанра који дефинише Голдонијев предложак. Међутим, одрицање од основног жанра ослободило је простор за жанровску какофонију која се простира од подношљивог уплива комедије карактера, преко натегнуте фарсе, документаризма и стендапа, до непотербне лаке имерзивности. Све то у служби доказивања да данашња жена није више предмет који можеш купити, отети, украсти, него самосвесна особа која користећи интелигенцију, искуство, одлучује о себи и својим изборима. И то је тачно, као уосталом што је тачно да данашњи мушкарци нису маркизи бушних цепова или тупани који мисле да све могу купити цекинима (Маркиз ди Албафиорита и Гроф ди Форчинпополи), него су такође постали

прорачунати и опасни. Ригонат не негира ту чињеницу, али то је само детаљ на крају представе када изиграни женомрзац Витез од Рипафрата у солидном тумачењу Вучића Перовића, покуша да се типично мушком средством – економском доминацијом, освети лепој крчмарици. И, то је све од мушкараца, јер све друго је глорификована, можда заслужена, феминизација Голдонијевог комада, која постаје театарски развучена и презасићена понављањима.

Катарина Марковић интерпретирајући Мирандолину с посебним шармом и осећајем за комплексност лика жене о коју се и богови отимају. Сценски ефектна, жовијална, духовита, прецизна, није дозволила ни себи, ни Мирандолини, да упадне у замку редитељског концепта, него је својом интерпретацијом остала највернија жанру, користећи упливе, технолошких помагала, за боље осликавање главног лика комедије.

Од осталог дела глумачког ансамбла треба поминути Лазара Драгојевића који је лик Фабриција донео с пристојном енергијом и јединственом и сценском виртуозношћу.

120.
19–21.3.2025.

Преко Свилаја

Одлазак у Бања Луку, после дужег времена како бих погледао две представе Народног позоришта Републике Српске делује као занимљиво путештвије, јер из Београда крећем возом до Петроварадина, који је већ пет месеци неадекватна замена за Нови Сад, а онда преседам у аутомобил који вози Мирослав Радоњић, дитектор Стеријиног позорја, а онда преко граничног прелаза Свилај, где је најмања гужва, хитамо према Добоју и ауто-путу, према коначном одредишту – Бања Луци. Избор трасе је Радоњићев, а разлог је мала фреквентност на граничном прелазу између БиХ и Хрватске и само педесетак километара сао-

браћаја без ауто-пута. Испоставља се тачном и прва и друга чињеница. Одлично. Стижемо до хотела *Палас* за три сата и петнаест минута, па имамо времена да ручамо са Ненадом Новаковићем, драгим пријатељем и занимљивим човеком различитих способности и склоности, али и да пре представе мало прошетамо до тврђеве.

Арајска ноћ

Представа према комаду *Арајска ноћ* Роланда Шимелпфенига у продукцији Народног позоришта Републике Српске, дипломски је рад редитеља Милана Богдановића, али инсценација пет уплетених прича, становника једног солитера, државе или света – јер универзална је и парадигматична сторија немачког драматичара – својом оригиналношћу редитељских решења и доследним поштовањем слојева приче и инсистирањем на темпу, указује да се ради о талентованом театарском ствараоцу пред којим се отвара лепа каријера. Ослањајући се на лична искуства живота у солитеру/свету у којем је довољна ситница – на пример нестанак воде на вишим спратовима – да се искорачи из хипнотишуће рутине, Богдановић ствара динамичну представу пуну апсурдних обрта и неочекиваних разрешења. У том дочаравању динамичног колоплета судбина има одличну подршку глумаца, пре свих Наташе Перић, Жељка Еркића и Исидоре Давидовић, који суверено владајући ликовима и дисциплиновано испуњавајући захтеве редитеља условљене причом, доносе пред публику слику свакодневног апсурда, који је понекад толико снажан и тешко дефинисан. На размеђу сна и јаве плутају душе кућепазитеља Ломајера, Фатиме и њене сустанарке Франциске, приказујући кроз тачну глумачку интерпретацију разломљеност савременог човека неприпремљеног на искорак изван уобичајеног пловног пута. У ту матрицу ауторско/редитељског промишљања свакодневног, лепо се уклапају и Сенад Милановић (Калил) и Бојан Колопић (Петер), чија жовијалност и сценска пластика допри-

носе укупно позитивном утиску о представи *Арайска ноћ*. Грех би било не истаћи Дуњу Костић чија је сценографија важан сегмент представе, јер организовањем простора доприноси јасноћи праћења више токова ауторове приче.

Пахвале за анасамб и ауторски тим, али и за ретку одлучност уметничког сектора Народног позоришта Републике Српске, из Бања Луке, да се омогући шанса младим ствараоцима и да се „заштите“ пуним капацитетом који театар поседује.

Разбијени крчаї

Хајнрих фон Клајст написао је комад с тезом пре двеста година (1811. године) и *Разбијени крчаї* се од тада константно игра на сценама у Немачкој, али пошто кроз црнохуморну копрену провлачи питања актуелна и данас, дакле универзална и лака за сваковрсно идентификовање, често је и на сценама театара широм Европе. Заплет или иницијални мотив је помало баналан, разбијени крчаг као разлог за оштру парницу између госпође Марте Рул и Рупрехта, изабраника њене ћерке, али парница је само чин отварања Пандорине кутије у којој су били скривени изопаченост и махинације сеоског судије Адама, лицемерје његовог сарадника, фрустрираност обичног света који не разликује, или то не сме, не жели, земаљске грехе од чина нечастивог. Клајст у коначном одлично познаје менталитет људи – и оних на положају и оних којима је положај мио, али и оних који кроз живот желе да прођу као кишне глисте без огреботина. Али, конструкцијом своје приче свима, *Orbi et urbi*, попучује да није могуће живети у свом бурету, те да се мора – изговорити оно што се најтеже изговара – истина.

Бурна ноћ судије Адама и разбијени крчаг у кући госпође Марте Рул отварају ову причу која ће се разрешити у судници – признањем Еве, Мартине ћерке, пред свима, па и пред Валтером судским саветником, коју је бескрупулозни сеоски судија присиљавао на блуд. Али, и побуном служавке Грете, представнице

понижених и згажених. Између ова два пола комедије, садржан је колоплет ситуација и односа који недвосмислено указују на девастиране друштвене вредности и доминацију негативних тенденција које нас подсећају да су преваре, лажна обећања, обмана, лицемерје, селективана правда – наша свакодневица.

Тања Мандић Ригонат режира *Разбијени крчаї*, у продукцији Народног позоришта Републике Српске у Бања Луци, уважавајући вредности предлошка, мудро прихватајући да су, с обзиром на карактерну непроменљивост људи, непотребна осавремењавања. Клајстове поруке до нас стижу кроз фино искристалисане ликове и благи допринос сценографије (Драгане Пурковић Мацан) и музичке фактуре Елија Ригоната. Мандићева, дакле, добро води глумце кроз јамбове комично тужне приче „о нама“, прецизно нијансирајући њихове односе све до краја представе, када непотребно подцртава – кроз потрагу за правдом – безвременост и флексибилност на ударе политичких љигаваца и превараната. Истина је да то у Србији, на Балкану, егзистира као опште место, али једноставна ефектност краја представе изгубљена је у настојању да се подвуче како грешник *из нашеї сокака* никада не заврши на ломачи правде. Но, такав епилог не умањује вредан редитељски рад, а поготово валидност представе, јер је глумачки ансамбл њен темељ.

Адама, сеоског судију Александар Стојковић игра с пуно валера, са суптилном дозом комедиографских елемената и наравно сувереношћу која карактерише искусне преваранте. Адам је рођени, током година послом избрушен злочинац, а такве је тешко пореметити и у моментима када мислите да му је одзвонило. Стојковић јасно препознаје такав карактер и игра на ту карту, па је његов Адам негативац који вам се понекад учини и симпатичним. Уз Стојковића је као замајач представе у енергетском смислу Миљка Брђанин, која госпођу Марту Рул доноси са пуно емоција и занимљивих одређења које лик позиционирају између лажно трагичног и искрено фарсичног. Љубиша Савановић,

судског саветника Валтера тумачи суверено, с пуно смисла које намеће поверење обичног човека у више инстанце, које ипак није увек – ни тачно, ни прихватаљиво. Док Борис Шавија игра писара Лихта одмерено и прецизно, с јасним назнакама жеље да постане *калиф умесџо калифа*. Посебну похвалу заслужује млађи део глумачке екипе предвођене Таром Јованић (Ева), а у којој су Илија Иванович (Рупрехт) и Ана Винчић (служавка Грета). Слађана Зрнић интерпретирајући госпођу Бригиту донела је не сцену неопходну дозу комике, док је Владимир Ђорђевић, као Фејт Тимпел, коректно одиграо лик човека који се повинује свакој одлуци.

Одлична представа Народног позоришта Републике Српске.

Биџеф – за крај...

У културном дневнику Радио телевизије Србија причамо о актуелном стању и припремама за Битеф фестивал, који и даље нема уметничког директора. Неразумевање, неспособност, притајени бес властодржаца или шта год друго чиме се може правдати смена Никите Миливојевића, или прецизније поштовања истека мандата уметничког директора Битеф фестивала, не може бити оправдање за одлагање именованја новог уметничког директора или селектора (што је предвиђено правилима манифестације). Континуитет рада међународне манифестације у основи је успешности њеног организовања – не говорим о квалитету и уметничким донетима – тако да је *изразан ход* у ствари јасна опструкције и настојање да се манифестација привремено постави на седми колосек или у коначном угаси. Не постоји другачије тумачење – јер не постоји начин да од марта до септембра било ко селектира и припреми међународни позоришни фестивал.

Дакле, ко селектира програм БИТЕФ – нико, за сада?

Ко организује БИТЕФ – нико, за сада?

Колики је буџет БИТЕФ-а – не знамо, за сада?

Дакле, немамо ништа, знамо још мање?

И дакле, 59. БИТЕФ биће одржан неки други пут. Вероватно и надам се...

121.

22. 3. 2025.

Представа *Централа за хумор* аутора Ђорђа Косића у режији Оље Ђорђевић и продукцији Народног позоришта из Београда нови је покушај трагања за одговором сврхе уметности и положаја уметника у злом времену. Косић исписује комад реконструишући судбине глумаца Народног позоришта у Београду непосредно пре и током Другог светског рата, а посебно након победе над фашизмом, када су лик и дело хистриона стигли на сто пред суд победника. *Централа за хумор* је био назив програма осмишљеног да кроз шаљиве приче, игроказе, бурлеске и слична сценска упризорења забавља свеколики народ којем у туробном времену треба мало разбибриге. Такав програм у суштини је извор подела у до тада уметнички заједљивој, грубој, ситним смицалицама, као и алкохолу, склоној, али у суштини компактној глумачкој трупи, у којој су легендарне Жанка Стокић и Љубинка Бобић, талентовани Александар Цветковић и популарни у народу Јован Танић. Играти или не – док се обешена тела на вешалима клате? Љубомир Симовић је у *Пушунућем позоришту Шојаловић*, најбољој драми написаној на српском језику, понудио одговоре на вечну дилему балканског простора који никада није разумео уметнике, али је зато стално живео у гадним временима. Ово поређење не иде на штету покушаја Ђорђа Косића, тим пре што су у средишту збивања значајни уметници чија имена и данас изговарамо с поштовањем. Конструкцијски комад је вишеслојан јер започиње као комедија, чак каламбур, у сценографији која асоцира на циркуску шатру, али дилеме које се пред појединца/уметника отварају, јасно назначавају да ће крај бити драматичан. Истина, Љубинка Бобић, одбија да се

бави глумом у време окупације, Жанка Стокић – не, уз чињеницу да је као тежак болесник чинила то да би обезбедила лек – инсулин. Цветковић и Танић своје уметничке наступе оправдавају послом који једино знају да раде, као и пекар, као и лекар, као и апотекар. Сви они, и многи други, а било их је у Нишу, у Ужицу, приведени су после рата иследницима, попут њиховог колеге Николе Поповића, који су процењивали тежину греха. Љубинка Бобић је ослобођена, Жанка Стокић осуђена на губитек грађанских права, а Цветковић и Танић – стрељани. Њихове судбине, пре свега схватање свог места у времену и друштву, дочарали су Вања Милачић, Сузана Лукић, Радован Вујовић, Милош Ђорђевић, Јован Јовановић и Павле Јеринић, с променљивим утиском успешности. Наиме, први део представе, преплављен је редитељско/глумачким претеривањем у настојању да се осмисли и наметне комични проседе, али без прецизно утврђених елемената потребне шмире и персифлаже (као начина глумачке интерпретације у то доба), па све делује наивно и банално. У том делу комада ни текст не поседује занимљив и посебно духовит садржај, потентан и инспиративан, па се прича вуче плићакотом отрганих фраза и стереотипних „знања“ о глумцима и њиховом необичном животу. Уметничке и животне дилеме ликова у другом делу представе оживљавају причу и доводе је у равнотелу драме, чине је занимљивијом и театарски релевантнијом. Ипак, не више од доброг покушаја, који у репертоарском смислу има своје место, али не и у корпусу релевантних драмских предложека који би могли имати нова тумачења.

122.

24. 3. 2025.

Ел Дорадо или Елдорадо је легенда јужноамеричких староседелаца – племена Муиско, о крају у којем је огромно богатство у злату, а чији је чувар Ел Реу Дорадо – Краљ од злата. Кроз јамбове вре-

ме прича, која је допринела открићу Амазона (експедиција конквистадора предвођених Гонзалом Пизаром и Франциском де Орељаном 1541. године) мутирала је – *јер митови су сачињени да их машини оживљава* – у недосањани сан, неоставрену жељу, фанатичну тежњу...

Комад *Елдорадо* Мариуса вон Мајербурга је извесно отишао према човековој тежњи и неоствареном сну у чијем средишту је хармоничан живот у савременом свету који је оптерећен незајажљивом жељом за профитом.

Нема сумње да се ради о одличном избору литеарног предлошка редитеља Вељка Мићуновића, као темељном за уметничко тумачење актуелних односа у друштву, оптерећеном предаторским деловањем либералног капитализма. Прихватајући да је човек слаб, оптерећен жељама и опседнут будућношћу Мићуновић конципира своју инсценацију инсистирајући на врбалном, јер начин опхођења, не само да дефинише међусобне односе – муж/жена, мајка/ћерка, запослени/послодавац, као и генерацијске и пословне релације – него разоткрива унутрашњу структуру људи/ликова савременог света, њихову отуђеност, недостатак емпатије и бриге за последицу властитог чињења. *Изјан човек, самом себи неверан, јер најчистији морал, логику и истине духа, покушава, бојати само својом безумном нагодом, да уђе у његову божју милост.* Тако тврди Албер Ками, али такви су ликови Мајербурговог комада и тако их – доследно и дисциплиновано тумаче глумци Југословенског драмског позоришта. Никола Ракочевић и Ивана Вуковић козистентно и уверљиво тумаче брачни пар чије су личне и заједничке путање удаљене миљама. Ракочевићев (Антон) архитекта без посла, који фингира нормалност, али не и спремност на криминалне радње, којим краткотрајно обезбеђује уобичајени ниво егзистенције, а Вуковићкина (Текла) разочарана уметница чије фрустрације и доминантна нетрпељивост према другом уништавају брак и нарушавају породичне односе, али одраћају и руб литице

на којој сама Текла стоји, су темељ комада у којем фрустрирајуће лично надвладава обећавајуће заједничко. У таквој ситуацији назире се Антонов крај – самоубиство као бекство из лажи, али и из брака заснованог на обмани. Наташа Нинковић, као Грета, мајка, кугуарка, пословна жена у најбољем светлу, у белом оделу, својом интерпретацијом најбоље симболизује беду *рафинираног калкулантизма*, окренутог себи, прорачунатог, окрутног у својим брзим одлукама, практичним решењима и зароњеног у дубокој води непоштовања – према сарадницима, породици, љубавницима...

Горан Шушљик интерпретира Ашенбренера, пословног човека, који као да је искорачио из иконографије Твин Пикса, коректно, али с потпуно необјашњивим, на моменте иритантним сценским покретом, који дефинитивно нити објашњава, нити дефинише лик човека који хода с ватром. Миодраг Драгићевић само

на моменте подсећа на глумца с великим потенцијалом, а Марта Богосављевић је тачна и дисциплинована ученица клавира.

Прича ансамбла ЈДП о Елдораду одвија се у раскошној сценографији – Нумен/Фор Усе + Ивана Јонке, што доприноси снажном визуелном утиску, као и костимографска решења (Марија Марковић Милојев), али хладна прича, још више оквир менталитета који је важан у предлошку, а дохватљив у интерпретацији, сигуран сам тешко је читљив у простору и међу људима којима су сукоби непредвидиви, изненадни, бурни и криви, а њихова разрешења увек на штету других. Мићуновић представом Елдорадо себи уписује још један редитељски плус, стварајући сценску сторију која је дефинитивно освежење у репертоару овдашњих позоришта, али да ли ће овако спремљен тоник пријати публици остаје отворено питање.



ИГОР БОЈОВИЋ (1965–2025)

Сцена

Приредила > Марина Миливојевић Маћарев



Игор Бојовић, фото: Б. Лучић

Игор Бојовић рођен је 1965. године у Никшићу, а преминуо 2025. године у Београду. Позоришне комаде за децу писао је још као студент и читавог свог радног века писао је и за децу и одрасле. У Београду је дебитовао у Малом позоришту „Душко Радовић“ са веома успешном драматизацијом бајке *Пешар Пан* Џејмса Метјуа Барија. Уследиле су представе *Баи Челик* такође у „Радовићу“, *Мачор у чизмама* и *Шартор* у „Бошко Бухи“.

Добитник је две Стеријине награде – за представе *Мачор у чизмама* 1995. и *Извањац* Црногорског народног позоришта 1996. године. Као аутор је на овом фестивалу наступао три пута, а био је и селектор фестивала Стеријино позорје 2013. и 2014. године.

Уз успешну каријеру драмског писца и сценаристе филмова и ТВ серија, Игор Бојовић је био посвећен вођењу и организовању позоришног живота. Почео је као директор Дrame и драматург Црногорског народног позоришта у Подгорици. Затим је од 1998. па све до 2016. године водио Позоришта лутака „Пинокио“ у Земуну. Године 2016. постављен је за директора позоришта „Бошко Буха“ у Београду и на тој функцији је остао док га болест није онемогућила у раду. Био је и дугогодишњи председник српског огранка УНИМА – најзначајније међународне луткарске организације.

Аутор је бројних позоришних комада: *Извањац*, *Нарру Енд* (Дивче), *Женидба краља Вукашина*, *Бајка о цару и славују*, *Баи Челик*, *Пешар Пан*, *Мачор у чизмама*, *Шартор*, *Црвенкапа*, *Пейелеуја*, *Ружно ђаче*, *Мршва природа*, *Босански лонац* у Паризу...

Игор Бојовић је много учинио за промоцију позоришта за децу. Није правио разлику између позоришта за децу и позоришта за одрасле, него само између доброг и лошег позоришта.

Зато му са захвалношћу и пијететом посвећујемо овај темат.

МАРИНА МИЛИВОЈЕВИЋ МАЂАРЕВ

Разговарала > Марина Миливојевић Маћарев

Интервју: Игор Бојовић¹⁾

Како се праве људи

На шта прво помислиш кад чујеш термин позориште за децу и младе?¹⁾

Прво помислим на игру асоцијација јер је уметност, како Виктор Иго каже, (ре)креативни свет детињства. Заправо, ми се увек враћамо свом детињству и све почиње одатле. Било шта да радимо, ми будимо дете у себи и што више у томе успемо, успели смо у писању самог комада. Као дете нисам хео да једем, био сам захтеван и за сваку кашику коју поједем морали су да ми испричају по једну бајку. Данас више немам проблема са исхраном (*смех*) али зато пишем бајке за позориште. Потпуно исти ангажман имам кад пишем за децу и за одрасле. За мене је то једна велика креативна авантура и питање је само менталне снаге у тренутку када радим докле ћу добацити. Разлику у самом процесу рада не видим. Када је било више новца (сада тога нема), годинама сам као управник поручивао текстове за децу. Правио сам књигу праизведби од 16–17 текстова. Међу тим писцима су Синиша Ковачевић, Милена Деполо... и то платимо унапред, потпишемо уговор... тако и ја радим целог живота. После *Пешра Пана* ни један комад нисам написао а да није био наручен.

.....
1) Интервју је објављен у часопису Сцена 1–2, 2016.



Игор Бојовић, фото: Р. Гетел

Када сам радила серију текстова за **Сцену** „Шта се игра, шта се штампа...“, закључила сам да млади писац у Србији, ако хоће да буде игран, он/она мора да пише за позориште за децу да би имао континуитет извођења у професионалним позориштима.

Мене је упис на ФДУ прилично охрабрио јер сам примљен из трећег пута и у току лета сам написао комад *Пешар Пан*, пре него што сам почео да студирам. И већ на првој години тај комад је игран у тринаест позоришта. Схватио сам да је простор у позоришту за децу потпуно празан. Позориште за децу никад нисам доживљао као нешто инфантилно, како је дотад рађено (част изузецима као што су Аца Поповић, Душко Радовић и Љубивоје Ршумовић). Покушао сам да са *Пешром Паном* урадим нешто озбиљније, да га пишем као што се пише комад за одрасле, уз најозбиљнији приступ, да не третирам децу као нижа бића и не потцењујем њихову интелигенцију. Мислим да је ту основ свега у писању за децу. Деца су мали људи која врло добро знају када покушавате да их преварите, а када сте искрени у писању.

Онда је дошао **Баш Челик** који је такође изведен у Малом позоришту „Душко Радовић“.

И који је игран око 850 пута пре него што се сценографија распала и представа скинута са репертоара, а у међувремену се подела променила неколико пута. Комад је играну још у неколико позоришта. Писао сам неколико верзија тог комада. Последње извођење било је у Косовској Митровици, заправо, такође у режији Милана Караџића као и на праизведби. И тај комад је као и *Пешар Пан* остварио приличан успех. Након тога урадио сам *Мачора у чизмама* за Позориште „Бошко Буха“ и то је једини комад за децу у историји Стеријиног позорја који је добио Стеријину награду за драмски текст.

Како су на Академији гледали на то?

Испричао бих једну анегдоту. Када сам писао *Баш челика*, пријавио сам га за испитни рад и био сам одбијен. Одговорили су ми да је писање за децу маргинална уметност и да ми треба да пишемо за одрасле. Они су ми, заправо, направили услугу јер сам тада написао *Извањаца*. Те године сам написао и *Баш челика* и *Извањаца* за кога сам кансије такође добио Стеријину награду. А на четвртој години ствари су се већ толико промениле, захваљујући и мојим комадима, а и комадима колега који су схватили да је писање за децу озбиљна ствар, па сам *Мачора у чизмама* пријавио за дипломски рад без проблема и већ као студент имао сам Стеријину награду за комедију.

Чини ми се да је тада, деведесетих, позориште за децу, стицајем околности, било у пуном успону. Објављиване су критике у водећим дневним листовима као што су **Политика** и **Новости**. Позоришта за децу су, захваљујући селектору Александру Милосављевићу, биране за Стеријино позорје. Позориште за децу је имало велику пажњу јавности. Зашто је тада било тако?

Један од разлога био је тај што је људима требало да се одвоје од тешког, реалног живота и бајка им је пружала могућност да се, бар на неко време, одвоје од суровости у којој смо тада сви живели. Стога је позориште за децу било условно нека врста ескапизма која је притом деловала лековито. Била је то прилика да, макар за време представе, заборавимо инфлацију, несносне гужве по аутобусима на којима су редовно пуцале гуме, да заборавимо шта нас чека кад изађемо из сале. Мислим да позоришта за децу и данас веома добро раде, да су посећена и да су то позоришта у која треба улагати, можда и више него у позоришта за одрасле зато што ми, у позориштима за децу и младе, школујемо грађане ове земље. Ми их изграђујемо. С друге стране, нема бајке без раскошних костима. Можда ово некоме звучи као фраза, али све фразе су истините. У том смислу нарочито водимо рачуна када

је у питању репертоар Позоришта лутака „Пинокио“. Трудимо се да негујемо класичне вредности насупрот свим јунацима којима децу засипају медији, телевизија, игрице итд. Ми се држимо класичне бајке, класичне драмске литературе и „Пинокио“ је једна врста бастiona културе за децу.

Када кажеш класичне вредности, на које вредности мислиш?

То су, пре свега, архетипске вредности које нам нуде бајке, које говоре о томе шта је добро, а шта зло, како се у животу и највеће зло добрим може победити и на који начине је то могуће, да се ни највеће опасности не треба плашити, да се треба ухватити у коштац са проблемима и изборити се. Деца која гледају бајке подсвесно уче о животу. Бајка је у том смислу веома важна у васпитању и развоју сваког детета јер га учи како може да превазиђе разне проблеме. Свака бајка има своју тему и своју идеју која је везана за различите проблеме у животу. Није случајно да у бајкама постоји тројство, да постоје три препреке до циља, да је свака препрека тежа и да се, на крају, победом над злом проживљава једна врста катарзе. Било је доста расправа о томе да ли су бајке сурове, као на пример *Ивица и Марца*. Бруно Бетелхајм дао је најбољи одговор на то и за мене је његова књига *Значење бајке* за бајку исто што је Аристотелова *Поетика* за драмског писца за одрасле. Бетелхајм је рекао да, што је суровија прича, то је већа катарза када се зло победи и то дете лакше учи да побеђује у животу. То је и теорија Ерика Берна који каже да се до треће године живота формира животни сценарио свакога човека и то према бајкама које слуша као дете. Свако дете бира бајку коју воли више од осталих и тражи да му се она све више и више понавља и када у животу постигне то да у својој околини има архетипске ситуације које су сличне као у бајци коју је слушао као дете, тај човек у тим околностима најбоље функционише. Моја животна прича је *Петар Пан*. Ја целог живота водим неке изгубљене

дечаке кроз разне авантуре свуда по свету и стално се борим против неког Капетана Куке који покушава да ме спречи у томе.

А које бајке су сада актуелне у твом животу и зашто?

Имамо 40 наслова на репертоару и готово сви су значајни наслови. Радимо их тако што поштујемо архетипске ситуације које су носећи стубови бајке, а све оно што је између припада аутору комада којим он ставља свој ауторски печат. Ми те бајке можемо преводити и у време у којем живимо. Иако су свој процват доживеле у XIX веку, оне су писане за сва времена. Такође негујемо дела класичне драмске литературе, од Толстојеве *Приче о коњу*, коју смо годинама имали на репертоару, што је култна представа редитеља Јоковића који је основао Позориште лутака „Пинокио“, дела из наше културне баштине коју нам је оставио Вук Караџић па до Пушкина – *Бајка о рибару и рибици* која је на претходним Сусретима позоришта лутака у Нишу добила скоро све награде и проглашена за најбољу луткарску представу у Србији.

Када више није било могуће ићи на Шибенски фестивал, појавио се Которски и он је био јако важан за позориште за децу у Србији и Црној Гори. Колико су такви фестивали важни за младог драмског писца који пише за децу и да ли данас постоје такви фестивали?

Сви фестивалу су важни за позориште, пре свега зато што мотивишу ствараоце да раде. Стеријино позорје требало би да буде фестивал који више мотивише домаћа позоришта да играју дела наших драмских стваралаца тј. домаћи драмски текст јер се то у међувремену прилично погубило. Фестивали позоришта за децу који имају награду за драмски текст мотивишу младе људе да се баве овом врстом посла. На Которском фестивалу представа за коју сам ја радио текст, *Женидба краља Вукашана*, добила је све награде, и текст је добио награду. А једне године је, од осам представа у конкуренцији, било пет по мојим текстовима које су играла позоришта из Србије. Наравно да је то утицало

на мене да још више радим ту врсту позоришта. То је утицало и на друге колеге које су се окренуле писању за децу (поред онога што раде у позоришту за одрасле или на филму, као што сам и ја радио и радим).

Да ли се данас може живети од писања за позориште за децу?

Ево, жив сам и здрав, хвала Богу.

А млађи?

Треба да прођу пут који сам ја прошао.

Које је место и улога лектире у позоришту за децу и младе? Знам да су твоји комади уврштени у лектуру.

Моји комади су у читанкама у Србији и у Црној Гори. Мислим да је добро што је драмска литература уврштена у лектуру, у школски програм, јер децу учи о тој врсти литературе. Иако је драма пре свега намењена гледаоцу, а не читаоцу, она ипак поседује своју литерарну вредност.

У којој мери је лектира присутна на репертоару?

То је процес који се прожима јер често драмска дела која су рађена по делима класичне драмске литературе негују вредности о којима сам малопре говорио и које нама у потпуности одговарају за репертоар. Мислим да би дела која се бирају за лектуру требало да буду изабрана на начин како ми бирамо репертоар за Позориште лутака „Пиноккио“ и да се из тог разлога прожимају.

Од времена када си ти написао **Петра Пана** до данас, да ли се нешто променило у тематско-идејном кругу текстова који се пишу за децу?

Било је доста промена. Мислим да је и фестивал Тиба који смо радили, чији сам селектор био пет-шест година, не сећам се више, доста допринео томе да се репертоар позоришта за децу мења јер смо имали прилику да на том фестивалу, који је био Битеф за децу, видимо најбоља остварења из целе Европе. Видели смо

знатно другачије представе које су се бавиле савременом драмом, савременим животом и нису биле засноване само на бајкама. Тамо постоји цела једна репертоарска линија тзв. позоришта за младе. Но, код нас ће проћи још много времена да таква врста позоришта заживи. Оно што недостаје нашем позоришту за младе управо је лектира и то би могло да буде заступљено у класичном позоришту за децу, а да ова друга врста позоришта за младе буде нека врста алтернативе. Ми немамо (или имамо делимично, ад хок) ни једно ни друго. Ми имамо позориште за децу које је намењено узрасту до 12 година, а од 12. године деца већ иду у позориште за одрасле, а теме им нису увек блиске. Ја имам сина од 13 година и већ дужи низ година он ми је репер када нешто пишем, колико сам успео. Он то прво чита и гледа и по њему видим каква је перцепција. Он сада више воли да гледа комаде који су везани за тинејџере, а којих је мало на нашим сценама и у њима највише ужива. Такав репертоар недостаје нашем позоришту, али недостаје и школска лектира. Позориште које поставља такво дело никад не може оманути јер то је велико тржиште. Средње школе су потпуно изопштене када је позориште у питању. А када би позоришта имала дела те врсте на репертоару, сигурно би школе чешће организовано доводиле ученике.

Аситеж је пре две године имао конкурс за текст за младе. Ту се појавило низ успешних комада, али ни један текст, укључујући и награђени, није изведен ни у једном нашем позоришту. Значи, текстови постоје, али позоришта их не изводе.

Управо је то проблем о ком сам говорио. Унима је сада направила конкурс за нови луткарски текст. Помогли су нам, поред Скупштине града Београда, која је издвојила средства за тај пројекат, Међународни фестивал позоришта за децу у Суботици, који ће писцу првонаграђеног текста обезбедити смештај све време фестивала, тако да ће бити у прилици да види велики број луткарских представа и да можда наста-

ви да се бави том врстом драматургије, затим Позоришни музеј Војводине који ће награђени текст објавити у специјализованом часопису за луткарство „Нити“ и, наравно, награда коју смо додели. На конкурс је пристигло 90 текстова. Мене радује што је жири умео да препозна добре и професионално написане текстове за луткарско позориште. Маја Пелевић је добила прву награду, а издвојени су и радови Данице Николић-Николић, Маје Тодоровић, списатељица које су већ на наки начин афирмисане и реномиране. Верујемо да ће то писце мотивисати да раде даље. Посебно ме радује што, чим се конкурс завршио, позориште из Вировитице се заинтересовало за првонаграђени текст и мислим да су сада у фази потписивања уговора са Мајом Пелевић о праизведби комада. Комад је понуђен свим српским позориштима. Још увек се нико није јавио да ради ове текстове иако би, по логици, било природно да се позоришта јаве јер та награда подразумева и откуп текста, што практично значи да би их текст коштао једнако као и да играју Шекспира или Нушића које не морају да плате.

Када си већ поменуо Униму, а ја Аситеж, колика је и каква улога ових организација у промоцији писаца који пишу за децу и младе?

Те организације су пре свега прозор у свет. Имамо контакте са центрима Униме и Аситежа у целом свету, пратимо догађања и о томе обавештавамо наше чланове путем мејла, прослеђујемо им позиве за разне фестивале. Ко би се ту пријавио, то је друга ствар. Обе организације нису ствар људи који их воде, већ свих нас који се бавимо позориштем, јер сви пројекти који дођу до Униме и Аситежа, из било ког позоришта из Србије су добродошли и увек ће ове организације са позориштима конкурисати код институција које обезбеђују средства. То је умрежавање које појединци или не зају или превиде када раде неки пројекат, па се не

обрате. Унима пише и препоруке бројним ауторима када су неопходне. На нашу препоруку додељена је и једна национална пензија и то нас веома радује јер је на тај начин луткарству дат легитимитет. Луткарство је код нас, нажалост, још увек на маргини, а требало би да има третман као елитно позориште што је случај у свету.

За крај, два питања у једном: Како до тебе као управника долазе текстови и шта значи синтагма „то деца воле“ – да ли утиче на избор репертоара?

Текстови до мене долазе на разне начине, негде их шаљу, негде их доносе редитељи, негде их проналазимо по фиокама, тражимо наслове који би одговарали нашем репертоару, па онда позивамо писце да их адаптирају, довијамо се на све могуће начине. Синтагму „то деца воле“ никад нисам употребљавао ни као писац, ни као управник. Да се вратимо на почетак, деца су мали људи и имају свој систем размишљања. Имају га и не треба га потцењивати. Оно што је забавно не мора бити нужно и испод културног нивоа. Ми се управо у позоришту за децу бавимо другачијом врстом хумора од оног који нуди телевизија у бројним шунд-емисијама. Ако је нешто комерцијално, не мора истовремено да значи да није довољно вредно. Мислим да се у позоришту за децу постиже нека врста компромиса, а увек се лакше учи кроз забаву и тежак посао лакше је радите ако се при том и забављате. Репертоар бирају сви заједно: деца, управици, родитељи, васпитачи, наставници. Посећеност представе утиче на то шта ће бити на репертоару, па мање простора остаје за савремени текст него за класичну бајку. Педагози бирају представе за школе, али публика непогрешиво реагује. У позоришту за децу не можете лагати. Ма каква звезда да се појави на сцени, за децу је то свеједно. Ако им је досадно, они ће једноставно устати и изаћи са представе. То све говори.

Пише > Александар Милосављевић

Велика сенка великог писца

Иако се може учинити да је каријера Игора Бојовића као драмског аутора започета 1995. године, дакле у часу када је завршио студије као најбољи дипломац на одсеку за драматургију Факултета драмских уметности у Београду, истина је да његов професионални ангажман траје још од када је уписао прву годину студија. Прича о њему, наиме, она која се тиче Бојовића као драмског аутора, вели да се још у родном Никшићу, у школи истицао као маштовит млади писац. Но, с обзиром на број славних уметника – сликара, вајара, редитеља, а нарочито песника, па и драматичара које је овај град изнедрио, наведени податак о Бојовићу као писцу и није морао много да значи. Чињеница је, међутим, да је Игор већ као студент прве године био професионално ангажован.

Један од његових професора, Јован Вава Христић, драмски писац, песник, новелиста и врсни есејиста, имао је обичај да каже како на катедри за драматургију стасава много паметних и даровитих студенткиња и студената, али је мало оних који, осим несумњивог истинског талента, имају и списатељску кондицију,

стрпљење и, нарочито, снагу да се у потпуности и посвећено упусте у авантуру писања драма. Игор Бојовић би – говорио је Вава – могао да буде један од малобројних који поседују све наведене претпоставке неопходне за каријеру драмског аутора. Већ је његова дипломска драма *Извањац* сместа наговестила огромне Бојовићеве списатељске капацитете. Уосталом, за овај комад је на самом почетку каријере Игор добио низ значајних награда и признања, између осталих и Стеријину награду за савремени драмски текст (1996), Награду Народног позоришта у Београду, Награду „Бранислав Нушић“ (и то је било прво признање које је добио за овај комад који је, тада, 1993. године, био насловљен као *Друго рођење Јованово*). Ипак, није *Извањац* Игору донео прву Стеријину награду. Била је то инсценација његовог комада за најмлађе *Мачор у чизмама* реализована у београдском Позозоришту „Бошко Буха“ (1995).

Оно што је у Игору видео Вава Христић препознали су и у лондонској Интернационалној школи за драмске писце Краљевског дворског позоришта (Royal Court International Summer School), где ће млади Бојовић,



Александар Милосављевић и Игор Бојовић, фото: архива аутора

одмах пошто је стекао београдску диплому, провести корисних годину дана, учећи финесе заната драмског списатељства и припремајући своје перо за одмак од црногорског миљеа и одговарајуће литерарно-културне традиције, али и да се професионално (занатски) оспособи да пише за гледаоце различитих културних традиција и генерација, као и различите медије и театарске форме. И заиста, Бојовић је као ретки овдашњи писци и списатељице, био подједнако успешан и као аутор такозваних целовечерњих драма за одрасле, комада намењених деци (али и њиховим родитељима), филмских и телевизијских сценарија, текстова за луткарско позориште... И све ове књижевне задатке испуњавао је на уистину врхунски начин вазда свестан да пише за позорницу која подразумева уважавање веома

специфичних законитости. Речју, Бојовић је био мајстор свог (драмско-списатељског) заната.

Из Лондона Игор ће се вратити у Црну Гору јер је добио позив да обавља дужност директора Дrame Црногорског народног позоришта, што је заправо подразумевало позицију уметничког директора националног театра. Ипак, због све већег броја позива да се театрима с разних страна Црне Горе и Србије одазове као писац, Бојовић ће од 1997. у ЦНП-у радити као драматург. Само годину дана доцније постаће управник Позоришта лутака „Пинокио“ у Земуну.

Нема сумње да је Бојовић заслужио да о његовом раду у „Пинокију“, где је као директор или уметнички директор провео чак осамнаест година, али и о његовом директоровању у Позоришту „Бошко Буха“, буде написано посебно, веома обимно поглавље. У оваквој студији свакако би морало да се нађе довољно простора и за анализу доприноса Бојовићевог драмског рукописа формирању репертоарске политике подгоричког Градског позоришта, конкретно, у периоду од 1996. до 2006. године.

Овде ћу, као могући прилог будућој студији, приложити властито сведочанство о огромном ентузијазму и неприкривеном жару са којима је Игор покушао да ме убеди да Белеф, чији сам тада био као уметнички директор, постане копродуцент представе *Макс Мејшалик*. Већ након прве две реченице, које је изговорио у заносу, није било потребе да га даље слушам, па сам га прекинуо, а *Макс* не само да је био један од хитова тадашњег Београдског летњег фестивала него је и доцније обилазио многе релевантне регионалне и европске фестивале, поставши тако један од симбола нове, изразито смеле репертоарске концепције овог нашег знаменитог луткарског театра.

Бојовић је имао обичај да цитира једног од својих драмских ликова: „Јесте да сам мали ал’ велику сјенку бацам“. Овај цитат је вишесмислена игра. Први део реченице на аутоироничан начин манифестује скромност онога који исказује ову мисао, дефинише позицију

такозваног малог, обичног човека осуђеног на живот у застрашујуће великом и вазда компликованом свету, но други део реченице нуди обрт, јер духовити и домишљати писац без икакве лажне скромности указује на своју самосвест врсног ствараоца, на особу свесну својих моћи. У овом случају, мимо контекста драме, на свест о властитим списатељским моћима.

Ма колико као писац био самосвестан и самоуверен, приватно је Игор Бојовић био скроман и ненаметљив човек, пријатан и предусретљив саговорник у чијем понашању није било могуће препознати претенциозног литерату, нити наслутити трагове свих оних чудака о којима је писао. А према својим драмским јунацима он није имао милости, као што је уосталом није имао ни према својим читаоцима и позоришној публици. С једне стране, из дебелих слојева легенди и фолклорних предања, из дубоке прошлости Игор је у савременост преводио ликове чудовишта, опасних звери, претећих немани, али и мудрих девојака које нису нужно морале да буду и принцезе, као и смелих јунака чија храброст често није бивала утемељена у њиховој стамености и физичкој снази, него у чврстом моралном ставу, у ваљаном баштињеном васпитању, наслеђеном. С друге стране, Бојовић се први у нашој драмској литератури усудио да напише сурову ратну драму чија се радња догађа 90-их година прошлог века, а у којој се преломила тадашња наша стварност и у којој је могуће јасно наслутити истину о зверствима за која нису криви само наши непријатељи.

Уместо на различите начине моћних хероја који у Игорове драме доспевају из епске традиције, тако блиске пишчевом црногорском наслеђу, у његовој драми *Дивче*, написаној 1994. године, појављује се, рецимо, мали див, див у деминутиву – дивче, и властитом времену, оном несрећном у којем смо тада живели, саопштава непријатну истину да овде више нема див-јунака.

Драма *Дивче*, међутим, није укинула Бојовићево интересовање за судбину драматис персоне које припадају категорији неустрашивих епских јунака, оних

Igor Bojović

DIVČE

(Au matin, tout aura changé)



éditions
L'ESPACE D'UN INSTANT

Француско издање драме **Дивче**

дакле који су довољно моћни те имају способност да кроте крилате атове, да немилосрдно сламају женска срца и сурово се обрачунавају с непријатељима, али и да притом невешто крију велике тајне које указују на своју огрумну рањивост; у галерији ликова које је припремио за излазак на позоришну сцену нашли су се и скромни дерани које моћ бајке, али и чаролија Игоровог пера и његова списатељска машта, пратварају у



Игор Бојовић прима награду „Зоранов брк“ за најбољу представу по мишљењу публике (**39 степеника**), Зајечар 2016, фото: Иван Поповић

принчеве. Нема сумње да је нашем аутору ова традиција било изузетно важна, да му је отварала просторе да у својим делима, наравно на другачији начин, примерен овој епоси, реформише темељни вредносни систем који је савременост увелико довела у питање.

Стиче се, наиме, утисак да је Бојовић све своје комаде писао истовремено имајући у виду и децу и одрасле. Као да му је намера била да и једни и други, деца и њихови родитељи, дабоме сваки од њих на своје начине и из властитих (искуствених) визура, у сценској причи препознају исту димензију коју препознајемо као универзалну. Данило Киш би рекао да је (и) Игор писао за децу и осетљиве.

А то да је унутар строге драмске форме био склон и лирским тоновима, да је волео да пише за најмлађе, да их је разумео и да је знао како да са њима непосредно комуницира, постајало је јасно и онима који нису читали његове комаде, нити су гледали њихова извођења, али су зато имали прилику да Бојовића чују када би, рецимо, говорио о лепотама Дурмитора. Баш је тамо он имао обичај да се осами да би се посветио писању. А писао је о пејзажима, о природи која га истовремено и узбуђујивала и смиривала. И таман када бисмо у његовим текстовима препознали баш то – лепоту и узбуђење које провоцира природа, Игор би нас изненадио. Наиме, већ наредног часа, као да је желео да се одбрани од могућих оптужби да је исувише нежан, а можда и зато што није желео да буде осумњичен за грех припадништва категорији литерата – мистификатора, Бојовић би енергично променио своју списатељску визуру.

Тада бисмо у овом наизглед нежном аутору, који своје текстове исписује лирским пером, наједном препознали суровог професионалца, способног да прикаже или само наговести и ону другу страну стварности, ону о којој је писао у драми *Дивче*. Тада бисмо у Бојовићу препознавали једног од писаца који не крију свој (списатељски) екстремизам. Не треба, уосталом, сметнути с ума да атмосфера у којој се Игор формирао није била одређена само повесним околностима крвавог и драматичног распада Југославије. Ништа мање значајан за Бојовићево стваралаштво био је и утицај драматургије сперме и крви и *In-er-face* театра, који су доминирали тадашњим европским позоришним и драмско-литерарним животом, и то управо у време Бојовићевог, макар и кратког, студијског боравка у Лондону, граду који је, иначе, био једно од жаришта поменутог тренда.

На том трагу могуће је разматрати још неке димензије Бојовићеве личности. Неочекивано сурово, управо по моделу љутих западних професионалних писаца, Игор је деловао и када би се повремено пред-

стављао као аутор којем не пада на памет да се лаћа хартије и пера (у овом случају компјутера) пре но што добије озбиљну наруџбу потврђену чврстим и прецизним уговором. Памтим, с друге стране, и са колико скромности и снебивања ми је поконио француско издање књиге у којој је, 2004. године, штампана његова драма *Divče (Au matin, tout aura changé)*.

Необичан је био овакав спој питомог (детињег) и херојски грубог (црногорског), ирационалног (словенског) и прагматичног (западног) у Игору, човеку и писцу који је притом отворено говорио о свом стваралаштву; чудан али и делотворан и узбуђујућ спој који се ефекто претапао у његове драме и његова сценарија.

На једној страни били су Црна Гора и дурмиторски врх Пирлитор, а на другој Royal Court Theatre, једно од најзнаменитијих европских позоришта, сцена на којој су откривене драмске списатељске величине попут Бонда, Осборна, Пинтера, Вескера, Ардена, а где је игран и Бојовићев комад. И није то била једина знаменита светска позорница на којој је изведен неки његов комад. *Happy End* је 1996. одиграла екипа глумаца Црногорског народног позоришта из Подгорице у славном њујоршком театру „Ла Мама“ легендарне Елен Стјуарт, а том приликом се на позорници указао и сам писац, али не да би се поклатио публици на крају представе него као један од глумаца¹⁾. Заиграо је, дакле, на истој позорници на којој је својевремено у свом комаду играо и Сем Шепард, а где су наступали

и Харви Кајтел, Роберт Де Ниро или Ал Паћино. Осим у театру, играо је Бојовић и на филму, између осталог и у *Белом оделу*.

Не само да је био везан за Удружење драмских писаца Србије, чији је био и члан Председништва, Удружења драмских уметника Србије и најзначајније светске луткарске организације УНИМЕ, чије средиште у Србији је било у „Пинокију“, а председник ове секције је био Игор, него је својим ангажманом доприносио повећању капацитета ових организација и видљивости српског позоришта на међународној сцени.

Драме су му извођене у позориштима широм некадашње Југославије, али и у Софији (*Мртва природа* у Театру „АТФ“). У Краљевском дворском позоришту у Лондону, у оквиру презентације његовог рада, игран је Игоров комад *Happy End* у режији Рамина Греја и извођењу екипе врхунских глумаца Вест Енда предвођених Дени Вебом...

У свезнајућој Википедији о Игору је записано и следеће: „Драмски текст за децу *Црвенкаја* уврштен је у школски програм за четврти разред основне школе и објављен је у читанци за IV разред. Издавач: Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2005. Драмски текстови *Извањац* и *Женидба краља Вукашина* су у обавезној лектури за осми и девети разред у Црној Гори“.

Не само кроз лектуру, која ће васпитавати будуће нараштаје позоришне публике, него ће Игор Бојовић наставити да живи и кроз нове инсценације својих драма.

1) Игор је, наине, заменио Андрију Милошевића који се изненада разболео.

Из представе **Црвенкапа**, фото: Војислав Савић





Пише > Јована Бојовић

Значај стваралаштва Игора Бојовића за црногорско позориште

Говорећи о драми и позоришту у Црној Гори, прије свега о драмском тексту, почевши од прве црногорске професионалне представе *Балканска царица*, Николе I Петровића Његоша, премијерно изведене 1884. године, па до данас, 2025. године, када се на сцени црногорског народног позоришта игра обновљена представа Принцеца Ксенија, Радмиле Војводић, уочљива је тенденција црногорских драмских писаца да се баве историјским темама. Некада ови драмски текстови историјско-политички тренутак третирају само као оквир у коме се усредсређују на романтично-комичне заплете, а некада су историјске личности главни актери драма. Пратећи развој црногорског драмског текста и аутора који стварају почетком и средином XX вијека, осим историјских драма бивају актуелизоване и комедије, које углавном исмијавају менталитетске карактеристике друштва. Тако, у комедијама Марка Каваје (1892–1975), публицисте и књижевника („Кад Радак сина жењаше“, „Барба Барова трабакула“ и „Господска крв“), аутор врло често прави контраст јунака из Црне Горе са онима из других средина, стављајући их у сукоб и тиме истичући специфичности црногорског

друштва. Драмски текстови Петра Вујовића („Обрачун“, једночинка из живота црногорских партизана, 1945; „Крвави камен“, драма по мотивима романа „Ускок“ С. Матавуља из 1967. те комедије „Фатаморгана“ 1967. и „Сад се зна ко смо“ 1969. и друге), као и драме и комедије Вељка Мандића („Мој зет директор“, „Тодорова женидба“, „Има ријеч друг Мироточиви“, „Свраке“, „На петом боју“, „Паун и јоргован“, музичка комедија „Снаха је допутовала“ и друге), врло често почивају на комичним ситуацијама и карактерима специфичним за црногорско поднебље, али неријетко имају и карактеристике грађнских драма. На овим темељима баштини се и плодно стваралаштво савременијих црногорских драмских писаца као што су Стеван Копривица („Дуго путовање у Јевропу“, „Анђела“, „Бокешки Д-мол“, „Тре Сорелле“...), Игор Бојовић („Извањац“, „Жендиба краља Вукшина“, „Дивче – Нарру end“, „Шаргор“, „Баш челик“...), Радмила Војводић („Принцеца Ксенија од Црне Горе“, „Монтенегрини“, „Монтенегро блуес“ и „Everyman Ђилас“...), Љубомир Ђурковић („Тобелија“, „Пресвлачење“, „Отпад“...) и други, који на знатно модернији начин третирају теме значајне за црногор-



Игор Бојовић, фото: Никола Савељић

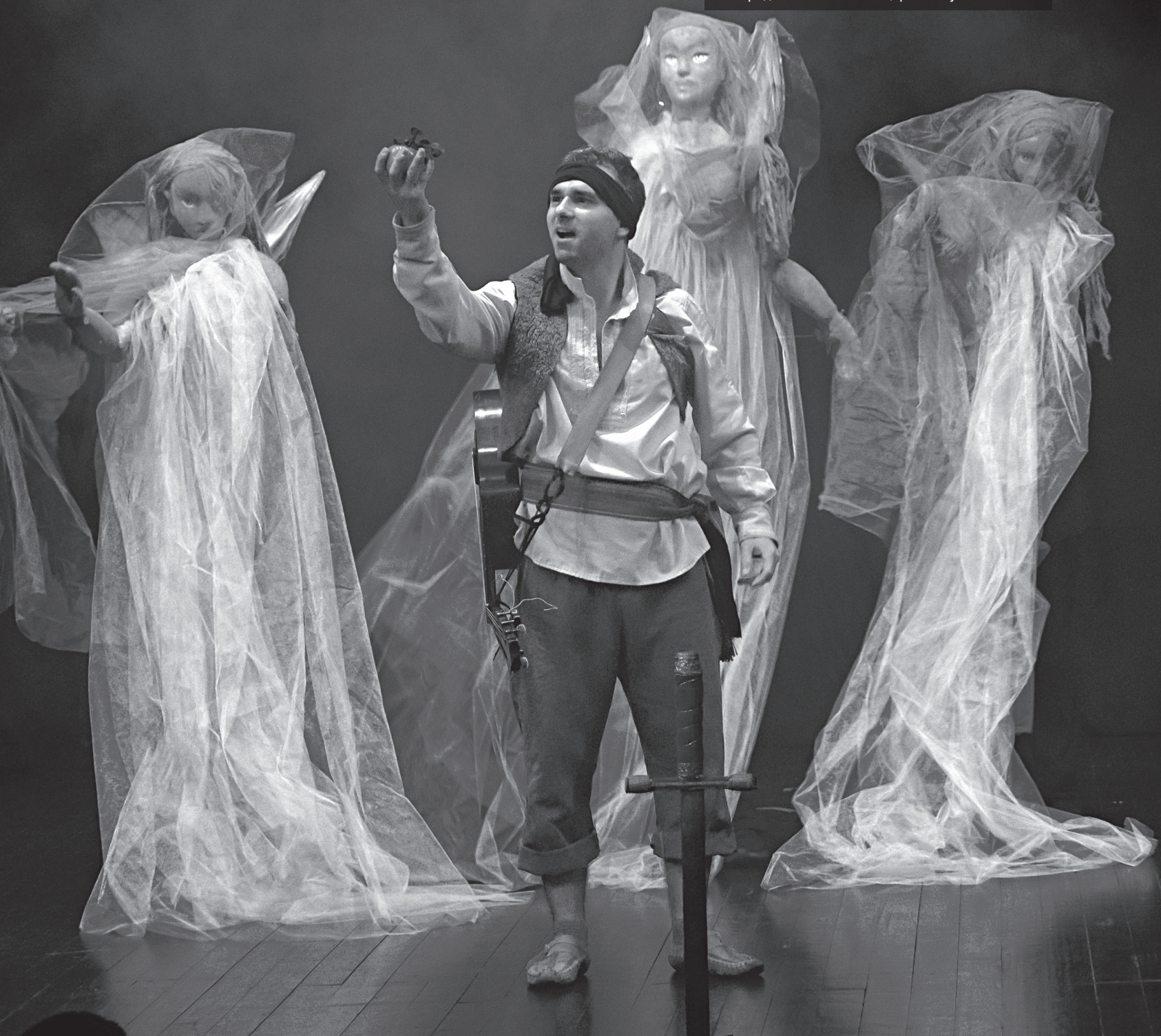
ску историју преиспитујући црногорско културно наслијеђе и идентитет. У том контексту, изузетно важно мјесто заузима стваралаштво Игора Бојовића, који је у периоду 1996 - 1997 био директор Дrame Црногорског народног позоришта, а који се као један од најзначајнијих драмских писаца у оквиру црногорске драмске књижевности првенствено истакао комадима „Женидба краља Вукашина“, „Извањац“ и „Happy end“, али и драмама и адаптацијама бајки за дјецу.

Драма „Извањац – слијед трагическо-историјских збита из времена кад су хати крилати свијетом јездили“, Игора Бојовића, премијерно је изведена на Цетињу, маја 1995, а обновљена, у режији Јовице Павића, у продукцији ЦНП, марта 1999. године. Бојовић ову драму, за коју је добио Стеријину награду, као и награду „Бранислав Нушић“, пише по мотивима романа „Ускок“, Сима Матавуља, бавећи се једном од значајнијих етапа из црногорске историје. Радња драме се дешава у XIX вијеку, у доба владавине Петра I Петровића Његоша, а главни наративни ток прати долазак странца Ђованија из Италије, тзв. Извањаца, и његову љубав са Милицом, ћерком кучког кнеза Драга. У овако постављеном тематском оквиру, Бојовић супротставља малу затворену друштвену средину са цивилизацијским токовима Европе. Међутим, Бојовић историји приступа на модеран начин, имајући у виду перцепцију савремених гледалаца, не глорификујући, али и не извргавајући руглу историјске личности, као и менталитетске карактеристике јунака. У критичком осврту Горана Булајића о овом комаду истиче се како је „Драму „Извањац“, као један о значајних степеника драмског обликовања Бојовићевог „мита и збиље“, драгоцјено читати у компаративном приступу са драмом „Женидба краља Вукашина“, коју је написао касније“. У оба случаја писац је формирао складно тројство мотива и начина њиховог обликовања: историја (легенда) – иронија (хумор) – љубавна прича. Скоро да се налазимо у сасвим пропорционалном једнокраком троуглу, с тим што је параболо бесмртног и крилатог Јабучила оставила иза себе свијетли

траг кроз обје драме од узлета у „Извању“ до спаљених крила у „Женидби краља Вукашина“. Ипак, иако Бојовић сличне мотиве користи у обје драме, чини се да су оне сасвим аутентичене, прије свега по идејама које доносе. „Женидба краља Вукашина“ настала је по мотивима истоимене народне пјесме и углавном прати основни сиже пјесме, стилски и драматуршки надограђујући га. Драмски текст се бави личним, али и универзалним комплексима, страховима, али прије свега жељом за моћи. Готово шекспировски, Бојовић супротставља дурмиторског војводу Момчила и приморског краља Вукашина, који се не разликују само по мјесту поријекла, већ и по личним и физичким карактеристикама. Сучељавајући Сјевер и Југ, Бојовић суочава и карактере од којих је један, војвода Момчило, типични црногорски горостас, док је други Вукашин, низак, омањи приморац нетипичног изгледа за једног Црногорца. Ова црногорска претеча „Игре пријестолоа“ истражује теме политичке моћи и личних потреба и унутрашњих дилема главних јунака. Ипак, чини се да је највећи успјех овог драмског текста у контексту црногорског, али и балканског друштва демистификација величине – личне, друштвене, политичке. Бојовић вјешто сецира „великог“ балканског човјека, национално обојеног, крутих ставова, али ипак праведног и часног. Представа „Женидба краља Вукашина“, изведена је у оквиру вечерње сцене Градског позоришта, 1998. године, у режији Милана Караџића, а у представи су између осталих играли Бранимир Поповић као Војвода Момчило, Боро Стјепановић као Краљ Вукашин, Вања Милачић као Видосава, Андрија Милошевић као Мали Петрашин и други. Бојовић за ову драму добија и награду за најбољи драмски текст на Которском фестивалу позоришта за дјецу.

Као што је већ наведено, Бојовић доноси потпуно нов и јединствен приступ драмском тексту када је ријеч о историјским темама, имајући у виду драматуршке и стилске поступке аутора, што га без сумње карактерише као једног од најзначајнијих црногорских драмских писаца, а што потврђује и чињеница

Из представе **Баш Челик**, фото: Војислав Савић



да су драмски текстови „Извањац“ и „Женидба краља Вукашина“ у обавезној лектури за осми и девети разред у Црној Гори. Међутим, док је црногорски драмски текст и раније обрађивао сличне историјске теме, када је ријеч о позоришту за дјецу, може се закључити да црногорски аутори нијесу превише пажње посвећивали тексту за најмлађу публику. У том смислу, Игор Бојовић се са правом може сматрати и најзначајнијим писцем драмских комада намијењених дјечи, имајући у виду да је значајан број његових драмских текстова или адаптација изведено на сцени Градског позоришта у Подгорици.

Једна од најнаграђиванијих представа свакако је „Ружно паче“, изведена 2013. у Градском позоришту у Подгорици у режији Јарослава Анотониука. Пратећи Милована, главног лика из адаптиране Андерсенове бајке, ова драма тематизује вршњачке проблеме, неприхављеност од стране околине, али и сазријевање и све проблеме које оно собом носи. У представи су играли Бранко Илић – Ружно паче/Милован, Катарина Крек/Јелена Симић – Ђуран/Гусан, Дијана Драгојевић – Патка Пата, Павле Илић – Патак Жак, Дејан Ђоновић – Х.К Андерсен, Ивана Мрваљевић – Глас лабуд и Дјеца (voice over) – Моника Чампар, Марија Јовићевић, Јован Радуловић и Матија Ђалетић. Представа је извођена на бројним сценама у земљи и региону, али и освојила значајне награде, међу којима су најзначајније на: XXII Которски фестивал позоришта за дјецу – Награда дјечијег жирија за представу у цјелини; III Међународни фестивал луткарства, Подгорица – Гранд прих; III Међународни фестивал луткарства, Подгорица – Награда за најбољу драматургију Игору Бојовићу; III Међународни фестивал луткарства, Подгорица – Награда за најбољу мушку улогу Бранку Илићу; XXI Интернационални фестивал позоришта за дјецу, Суботица – Награда за глумачко мајсторство Бранку Илићу; XIII Међународни фестивал позоришта за дјецу, Бања Лука – Награда за најбољу режију Јарославу Антониуку; XII Међународни фестивал позоришта за дјецу, Бања Лука – Награда за најбољу сценографију

Еви Фаркашовој; XII Међународни фестивал позоришта за дјецу, Бања Лука – Награда за најбољу мушку улогу Бранку Илићу; VIII Бугојански луткарски бијенале – Награда Дјечијег жирија за најбољу представу, а представа је такође извођена и на: XXII Фестивал позоришта за дјецу, Котор 2014, III Међународни фестивал луткарства, Подгорица 2014, XXI Интернационални фестивал позоришта за дјецу, Суботица 2014, XIII Међународни фестивал позоришта за дјецу, Бања Лука 2014, VIII Бугојанско луткарско бијенале, Бугојно 2015, 17. Међународни луткарски фестивал за дјецу „Златна искра“, Крагујевац 2015, Ривија луткарских казалишта, Ријека.

„Мачор у чизмама“ је још један значајан драмски текст Игора Бојовића, изведен у режији Горчина Стојановића у Градском позоришту у Црној Гори, 2015. године. Бојовић чувену бајку браће Грим актуелизује специфичним стилем и текстом писаним у стиху, доносећи нам причу о мудром мачку који својом способношћу успијева да се одужи своме господару. У овој занимљивој представи играли су: Дејан Ђоновић – Млинар Жил, Дубравка Дракић – Мачор ле Фјодор, Анђелија Рондовић/Горан Славић – Птит, Павле Илић – Жерар, Емир Ђатовић – Тодор, Јелена Симић – Жак, Божидар Зубер – Генерал ле Бре, Дејан Ђоновић – Краљ Луј Заборавни, Бранка Фемић/Јелица Вукчевић – Виконтеса Агнеса, Сања Поповић – Принцеза Анастасија, Бранимир Поповић – Див ле Гиш, Михаило Миха Радоњић – Специјални гост музичар. Представа је освојила Прву награду Дјечијег жирија на XXII Которском фестивалу позоришта за дјецу, 2016. године, као и Трећу награду на XIII Дјечијем позоришном фестивалу „Позориште Звездариште“, 2016. године.

У Градском позоришту у Подгорици у копродукцији са Театаром Младих изведен је и драмски текст Игора Бојовића „Љепотица и звијер“, у режији Бранка Илића. Представа у којој играју Марија Лабудовић – Најљепша међ најљепшим, Вуле Марковић/Павле Богојевић – Принц/Звијер, Бранко Илић – Скакутало, изведена је 2008. Низ комичних ситуација у сценама

Из представе **Ружно паче**, фото: Војислав Савић





Из представе **Баш Челик**, фото: Војислав Савић

у стиху на забаван и пријемчив начин баве се љубављу између љепотице и опасне Звијери. Међутим, иза ове наизглед само занимљиве бајке, крију се добро написани ликови, па тако ни ова представа није остала незапажена на XVI Которском Фестивалу позоришта за дјецу, гдје је освојила двије награде: Награда за глумачко остварење Бранку Илићу за улогу Скакутало, као и награду за цјеловит позоришни израз и амбициозан продукцијски пројекат.

По мотивима бајке из 1001 ноћи, Игор Бојовић је урадио драматизацију чувене „Аладинове чаробне лампа“, која је премијерно изведена 2022. у Градском позоришту у Подгорици у режији Милана Карацића. У представи играју: Лазар Ђурђевић – Аладин, Лара Драговић – Принцеза Бедр Ел Бадур, Омар Бајрамспахић – Дух, Милош Пејовић – Абн Асур, Маја Шаренац – Мајка, Емир Ђатовић/Вукан Пејовић – Хасан, Стефан Вуковић – Јусуф, Марија Ђурић – Зулејка и Давор Драгојеви Калиф.

Бојовић је такође адаптирао и „Сњежану и седам патуљака“, Александра Поповића, текст који је премијерно изведен 2016, такође у Градском позоришту из Подгорице у режији Вељка Мићуновића. Ову савремену Сњежану, Бојовић вјешто актуелизује, смијештајући је у контекст пријемчив данашњици. У представи су играли: Јелена Симић – Сњежана, Нада Вукчевић – Маћеха, Бранимир Поповић – Маћехин брат, Емир Ђатовић – Ловац на таленте, Ивона Човић Јаћимовић – Станојка маћехина старија кћерка, Сања Поповић – Милојка маћехина млађа кћерка, Омар Бајрамспахић – Принц Развигор, Павле Илић – Уча, Бранко Илић – Љутко, Горан Славић – Кијавко, Павле Поповић – Поспанко, Божидар Зубер – Срећко, Славиша Грубиша – Сидљивко и Вуле Марковић – Тупко. И ова представа је остала запажена и награђена на бројним фестивалима међу којима су најзначајнији: Награда жирија града Котора на XXIV Которском фестивалу позоришта за дјецу; Друга награда дјечијег жирија на XXIV Которски фестивал позоришта за дјецу; док је представа извођена и на 14. Дјечијем фестива-

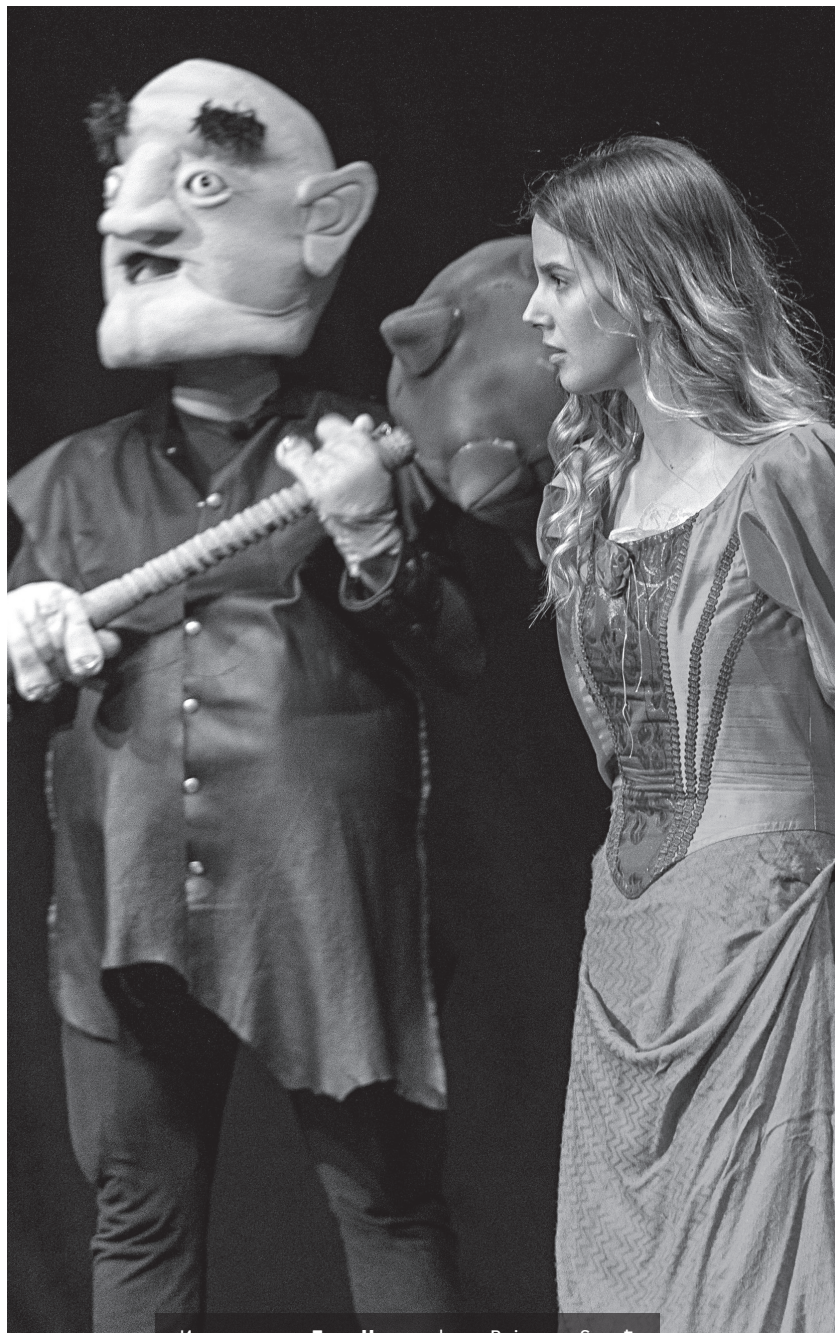
лу „Позориште Звездариште“, Београд – 2017. као и на XIII Фестивалу медитеранског театра „Пургаторије“, Тиват – 2018.

Представа „Црвенкапа“, по тексту Игора Бојовића, у режији Горана Булајића, премијерно је изведена у Музичкој школи „Дара Чокорило“ у Никшићу. Ријеч је о првој продукцији новооснованог Никшићког луткарског позоришта „Шћућкин“, а редитељ Булајић говорећи о „Црвенкапи“ истиче како овај Бојовићев текст у драматуршком смислу нуди много више од луткарског театра на који смо навикли, узмиче традиционалној категоризацији која подразумева одређену врсту лутака и узраст публике“. Према ријечима редитеља Булајића, писац комада Игор Бојовић смјело и вјешто у причу уводи нове ликове, асоцира на драмске класике, цртани филм, отвара могућност другачијих лутака и неконвенционалне музичке подршке“. У представи су играли глумци Кристина Стевовић и Петар Бурић. Аутор лутака је Анка Гардашевић, музике Петар Шундић, а директор пројекта је Јелена Жижић.

Имајући све ово у виду, јасно је да је Игор Бојовић својим радом и стваралаштвом оставио неизбрисив траг у историји црногорске, али и регионалне драме и позоришта, али и поставио темеље за савремене драмске комаде који ће тек настајати на основу богатог корпуса занимљивих, а универзалних црногорских легенди и митова. Бојовић је својим плодним стваралаштвом за дјecu, прокрчио и пут малдим драмским ствараоцима који ће се тек упустити у авантуру писања драмских комада за намлађу и најзахтјевнију публику.

ИЗВОРИ:

- „Извањац – слијед трагическо историјских збитија из времена кад сухати крилати свијтом јездили“, Црногорско народно позориште, 1998.
- „Драмске праизведбе Градског позоришта 1996/2006“, Градско позориште, 2007.
- <https://pgpozoriste.me/>



Из представе **Баш Челик**, фото: Војислав Савић



Из представе **Петар Пан**, фото: Ђорђе Томић

Пише > Александар Милосављевић

У свету истинитих догађаја из бајки

О драмама за децу Игорa Бојовића

„ИЛИЈА СТАРАЦ:

Ако неко некад хоће
у добру да нас спречи,
место свађе дарујмо му
само лепе речи!
Јер и душу огрезлу
од зла знајте, лечи,
мало нежних погледа,
мало лепих речи.“

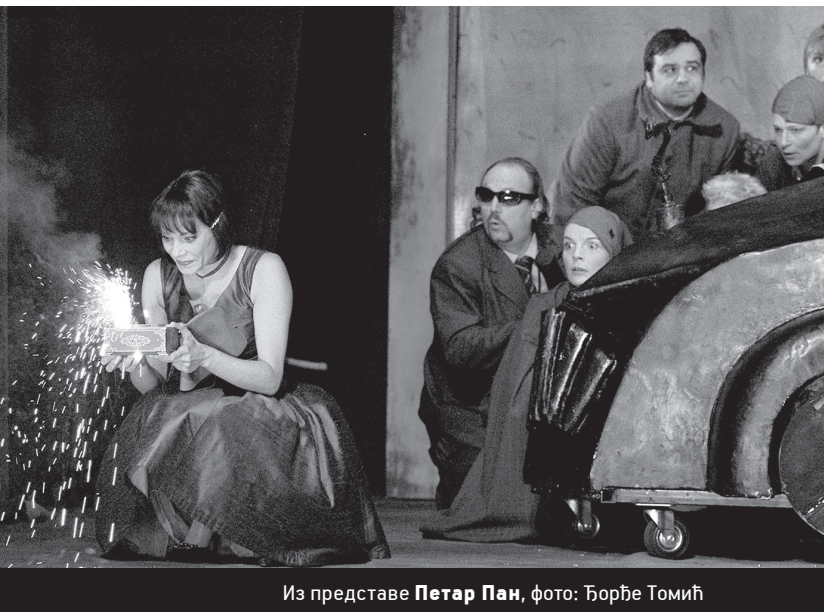
(Игор Бојовић, *Баш Челик*)

Коме су уопште данас потребни драмски комади за децу? Деци? Којој деци? Клинцима који воле да читају, или можда онима који би да се у позоришту забаве? Да ли се драмска литература своди само на драматизације славних дела светских бајкописаца – Андерсена, браће Грим, Шарла Пероа... Или у свету театра намењеног деци има места и за домаће драмске списатеље? А

можда ова врста драмских текстова и позоришта није намењена једино најмлађима, него и нешто старијима – тинејџерима, али и сасвим одраслим гледаоцима – родитељима који своје клинце доводе у позориште, на тај начин стварајући будуће пасиониране гледаоце „великог театра“?

Но, с друге стране, у овом контексту се поставља питање и коме су у ово време потребни писци комада за децу?

На ова питања, али и многа друга, наша позоришна јавност није 1995. имала јединствени одговор. Те сам године, наиме, одлучио да као селектор Стеријиног позорја, најугледнијег домаћег позоришног фестивала намењеног искључиво представама насталим по домаћим драмским делима, у селекцију уврстим и представу *Мачор у чизмама* Позоришта „Бошко Буха“ у режији Милана Карацића, а по тексту Игорa Бојовића. Био сам сигуран у исправност свог избора: Бојовић је написао бриљантан комад, Карацић га је ефектно, мудро режирао, а „Бухини“ глумци га перфектно играли. Дакле, пун погодак!



Из представе **Петар Пан**, фото: Ђорђе Томић

Ипак, моје мишљење нису тада делили сви. Како то код нас обично бива – на невиђено, дакле без гледања представе и увида у комплетну слекцију, јавно су се огласили и они којима је засметало што се у конкуренцији за Позорје нашла и представа позоришта за децу. Питали су наглас како је могуће у исти фестивалски „кош“ ставити драме за одрасле и представе за децу; како ће стеријански жири истим аршинима мерити глумце из „Бухе“ и, рецимо, ЈДП-а... И све тако неке сличне бургије.

Савет и Уметничко веће Стеријиног позорја подржали су, међутим, мој избор, *Мачор* је 1995. изведен у Новом Саду, а Игорев текст је, на одушевљене публике и великог дела овдашњих критичара, добио Стеријину награду града Вршца за текст савремене комедије. Већ следећег пролећа, на наредном Позорју, Бојовић ће освојити главно одличје Фестивала – Стеријину награду за савремени драмски текст, овога пута за комад *Извањац* Црногорског народног позоришта из Подго-

рице, у режији Јовице Павића. Пошто сам и те године био селектор овог фестивала сматрао сам да би било неумесно када бих поставио питање лањским критичарима мог избора да ли је могуће да у *Извању*, представи веома озбиљног националног театра, који прави представе за одраслу публику уистину не препознају бајколике елементе, специфичну поетику драмског рукописа Игор Бојовића, његову списатељску моћ да у бајци препознаје обриси савремености која се опире бајци, баш као што је и у стању да у миту разазна насlage историјског наслеђа с којим савременост не уме да изађе на крај. Деца, међутим, јесу то у стању, као уосталом и права театарска публика.

У то доба сам разумео да се у Игоровој драмској поетици легитимно преплићу бајка и стварност, историја и мит, поетска театрализација и сирови натурализам, али и да се његови комад у исти мах обраћају и деци и одраслима. Када су намењени деци, они вешто дотичу и одрасле, а кад „циљају“ одрасле, заправо „гађају“ и дете које још увек постоји у сваком родитељу.

* * *

Готово да нема домаћег драмског писца који није пробао да напише комад за децу. Па ипак, на прсте руке је могуће набројати афирмисане драмске ауторе који су остали верни најмлађој публици. Данас је много писаца тзв „дечјих комада“, а сваки час негде, ниоткуда, искрсне представа намењена деци – заправо својеврсна мамипара која ће само да одврати иоле паметно дете од позоришта.

Јер, комад за децу није никада било лако написати, а поготово то није једноставно данас када писац драма за најмлађе мора да се „такмичи“ с дOMETИМА холивудске маште једног Спилберга, на пример, када се од њега очекује да води токове приче намењене малим „лукавим“ гледаоцима, свиклим на „брзу“ драматургију ТВ спота или на смицалице јунака цртаних филмова, када треба да одржава пажњу деци која на сваки досадни секунд у позоришној сали реагују жамором. Осим тога, чему клинце данас може да подучи

Из представе **Баш Челик**, фото: Војислав Савић



савремени писац, о чему сме да пише знајући да су у ово време све приче одавно испричане, у „постисторијско“ доба у којем су умрле и истрошиле се све утопије. Бојовић је свестан овог проблема, и он га очигледно доживљава као прворазредни изазов.

(...)

* * *

Своју поетику списатеља драмске литературе за децу Игор Бојовић темељи на, како сам вели, „истинитим догађајима из бајки“, третирајући, дакле, дешавања описана у бајкама, понајпре преузетим из богатог фундуса народне традиције, као истиниту фактуру, као материјал на основу којег он, преузимајући добро познате сижее, гради нове приче, на нове, другачије, начине разрађује одавно стандардизоване ситуације, преобликује ликове унапред прецизно дефинисане у свести оних који одрастају, или су одрастали слушајући пред спавање приче својих бака, читајући народне бајке, али и гледајући представе настале на основу литературе већ поменутих класика – браће Грим, Андерсена, Пероа...

Измаштана, бајковита реалност, пропуштена кроз призму карактеристичну за Бојовићеву драмску „радионицу“, добија обриси новог реалитета, притом не губећи своју примарну бајкољикост, и постаје стварност за себе, реална попут живота самог, па отуда подобна да постане грађа од које писац наново прави књижевност, ништа мање аутентичну од предлога на које се првобитно ослањао и из којих су израсли његови комади.

Животност Бојовићевим „верзијама“ познатих бајки обезбеђује низ елемената које овај писац у својој литератури изузетно вешто комбинује. Један од основних елемената свакако је језик. Бојовић, наиме, користи жаргон и сленг, фразе преузете из актуелне свакодневице на начин којим се, рецимо, служио и Александар Поповић. Ту је, затим, тачно препознати сензибилитет карактеристичан за нараштај најмлађих гледалаца којима намењује своју драмску литературу. Бојовић, као пре њега и Љубивоје Ршумовић, на



Из представе **Петар Пан**, фото: Војислав Савић



пример, разуме суштину амбијента у којем одрастају потенцијални гледаоци инсценација његових комада, схвата да је та атмосфера пресудно одређена другачијим животним и естетичким искуствима нове генерације (у односу, дабоме, на претходне), препознаје да је она одређена агресивним упливом субкултуре, значајно дефинисана искуствима које намећу стрип, цртани филм, рок музика, телевизија... Све ово јасно препознајемо у Бојовићевој драмској литератури намењеној деци, али ненаметљиво, не на начин који је сам себи довољан и исцрпљује се у форми празног, обесмишљеног спектакла, једноставног подилажења актуелним дечјим укусима.

Осим тога, Игор и те како води рачуна и о томе да деца у позориште не долазе сама него у пратњи родитеља. Свестан је да пажњу очева и мајки малих гледалаца више није могуће окупирати баналним поступцима који ће одраслима омогућити да се, макар и на час, врате у детињство, евоцирају успомене на време када су и сами били опчињени јунацима света бајки. Напротив, елементи којима осавремењује своје верзије познатих бајки, Бојовић најдиректније преузима из наше друштвене па и политичке стварности, алузијама које његовим драмама дају смисао својеврсног коментара друштвене и политичке актуелности, дакако увек примерене свести да своје комаде понајпре пише за децу.

Бојовић је склон и примени обрнутог модела, па је његов *Шарјор* заправо експлицитна критика милошевићевске Србије, мишљена из перспективе искуства одраслих, и као да је намењена родитељима који у позориште долазе у пратњи деце. Првима Игор у овом случају нуди катарзу, док најмлађима пружа поуку.

Овај писац не бежи од морализирања, свестан суштинског смисла бајке, али и уопште едукативног карактера литературе за децу. Отуда је дубока моралност, какву афирмише и драмски опус Бошка Трифуновића, карактеристична за комаде Игора Бојовића који, на трагу Миодрага Станисављевића воли да се

поигра с очекивањима публике, свикле на праволинијску драматургију која најдиректније води ка срећном завршетку. Бојовић, међутим, не бежи од горких акцената, он није одвећ вољан да зашећереним крајем подилази „хоризонту очекивања“ публике, знајући да живи у мрачним временима, у којима није добро лагати било кога, а поготово не треба лагати децу, баш као што, с друге стране, није склон ни да гледаоцима инсценација својих драма одузима наду афирмацијом дистопијског погледа на свет.

Свему томе Игор даје аутентичан печат властитог рукописа, истински вансеријског списатељског талента, драматичарске вештине која уважава „правила игре“ каква важе у драмском позоришту, а битно су различита од, рецимо, оних карактеристичних за луткарски театар. Додаје он свему овом и специфичан шарм подједнако одгајан и на темељима фолклорне баштине локалног и на искуствима тзв. „светске књижевности“.

У том смислу неком од будућих аналитичара, истраживача Бојовићевог драмског опуса, па и оног који обухвата комаде намењене деци, свакако ће бити занимљиво да одмери на које се све начине у драмама *Аждаја и царев син*, *Бајке мој дејинијства* (*Ружно паче*, *Лейошница и звер*, *Принцеца и жаба*, *Чаробна фрула и Како свима ујодити*), *Царев славуј* („музичка бајка“), *Баш челик* („јуначки мјузикл“), *Црвенкаја* („портабл бајка за портабл свет за луткара два и лутака шест“), *Мачор у чизмама* („херојска комедија“), *Пејшар Пан* („мјузикл за децу“), *Шарјор*, *Свемиронијна бајка или Крџа Брџа йрошив Јеленка Савршенка*, *Женидба краља Вукашина* („љубавна драма“), *Змија Млагожења*, *Лейошница и Звер* („мјузикл бајка“) преплићу различити утицаји и разнородне традиције, вешто укомпоноване у аутентична дела, па и колике трагове је у Бојовићевоим комадима, на пример у *Женидби краља Вукашина*, оставио Дурмитор са својим митовима и легендама, или какве одјеке бајки народна овог поднебља препознајемо у Бојовићевом *Мачору у чизмама*.

(...)

Пише > Стеван Копривица

Дјечаци не плачу ни кад су одлични писци

Белешка о Игору Бојовићу, позоришнику, колеги, другу...

Било би непримјерено писати о поетичким дометима драмског дјела оправдано одсутног Игорa Бојовића. Кад неко оде, сва писанија је залудна, неће га вратити, а он те ријечи неће ни прочитати ни чути. Игор Бојовић, заиграни дјечак, како би Ђопић рекао, писао је и живио на исти начин – уживајући, са великим енергетским набојем, духовито, предајући се без остатка животу, позоришту и филму. Такође, препричавати све анегдоте проистекле из Игорових досјетки, поигравања језиком и стихованим језиком, било у овом часу и овим поводом, неупутно је, јер је све то проистицало из тренутка, из његове луцидности и бриткости, а препричавање би била само блиједна копија.

Знатижељна дурмиторска бистрица путовала је земљином шаром у потрази за новим сазнањима и на-

дасве, за љепотом. Ту љепоту проналазио је у својим комадима, већински оним намијењеним дјечи, захваљујући ријеткој синтези талента и образовања. Игор је волио да пише, а ми смо сви вољели како он пише. Публика, такозвана мала и такозвана велика, вољела је његове комаде. Шта више писцу треба? Игор је био другар, лаф и мангуп, неко са ким је било лијепо проводити дане и ноћи. Послије тих дружења остајали смо озрачени ведрином означени осмјесима. Своје туге и стрепње држао је за себе: Јер, дјечаци не плачу.

И сада, када је Игор отишао кад му вријеме било није, нека нам остане бар дио ведрине и магуплука, а позоришне сцене остају у обавези да играју оно што се мора играти у славу љепоте.



ИСТОРИЈСКА

Cueha

Пише > Ружа Перуновић

Жене нашег позоришта (7)

Милка Марковић Максимовић (1869–1930)

Још једна глумица, али и прва редитељка Српског народног позоришта, Милица Милка Марковић уметничко је дете одрасло у позоришту. Рођена је у Панчеву, али је највећи део живота провела у Новом Саду. Отац јој је био Аксентије Максимовић, музичар, композитор и активиста, избачен из Карловачке гимназије пошто је компоновао песму Где је Српска Војводина. Мајка Софија припадала је чувеној породици Луке Поповића из које су седморо деце, пет кћери и два сина, стасали у глумце, чланове Српског народног позоришта, о којима смо у овој рубрици доста писали. Милка је такоже, као и други чланови ове глумачке фамилије, у недостатку институционалног образовања уз родитеље постала глумица, а на сцени је први пут наступила као петогодишња девојчица у представи *Виљем Тел*.

Основну школу похађала је у разним местима на подручју Славоније и Војводине, селећи се заједно са родитељима, а потом је у Сомбору завршила чувену Вишу девојачку школу. Била је веома образована, говорила је немачки, мађарски и француски, језике са



Милка Марковић у улози Грете у **Фаусту**, друга половина осамдесетих година 19. века, (Позоришни музеј Војводине)



Милка Марковић с Орденом Светог Саве, 1910,
(Позоришни музеј Војводине)

којих је и преводила драмска дела као што су: *Госпођица Жозеџа*, *моја жена* П. Гавоа и Р. Шервеја, *Лешовање* Милоа и Алевија, *Фернанда* В. Сардуа, *Черџаршки животи* Баријера и Миржеа, *Мале руке* Е. Лабиша и Е. Мартена, *Неисписани листи* Е. фон Волцогена, *Јеврејин из Пољске* Е. Шатријана.

Због ових квалификација стекла је статус једне од најобразованијих жена у историји српског позоришта, а на свом стручном усавршавању је перманентно радила. На почетку своје глумачке каријере (у СНП је остварила око 225 улога) играла је, као и све почетнице, улоге наивки, да би потом прешла на мушке и комичне роле, те стигла до најсложенијих драмских и психолошких улога и тако временом постала трагеткиња коју је публика волела и о чијим су наступима писали водећи интелектуалци тог времена. Припадала је малобројним драмским уметницама тог доба које су заиста биле образоване и музички школоване. Дodeljivани су јој тежи певачки захтеви, те је углавном наступала у операма и оперетама, мада ју је публика највише волела у драмским комадима.

Као њене најзначајније улоге помињу се Маргарета у *Фаусту*, улоге Коредлије, Офелије, Јулије у Шекспировим комадима, тумачила је и Марију Стјуарт (Шилер), Нору (Ибзен) и Тоску (Сарду). Запажена је била и њена интерпретација Анђелије у *Смрти мајке Југовића* Лазе Костића, Анђелије и Мајке Југовића у *Смрти мајке Југовића* Ива Војновића, а посебно *Хасанајнице* у истоименој драми Алексе Шантића. Двадесетпетогодишњицу глумачког рада Милка Марковић обележила је управо као Тоска у Сардуовој драми јануара 1910. године, о чему је Јован Грчић писао за Ново позориште: „Слабо је перо да опише оно силно одушевљење којим је српски свет дочекао своју љубимицу као слављеницу, а још је слабије да достојно оцрта слику свега онога што је Милка Марковићка као Тоска измамила из неисцрпног врела своје уметничке снаге.“

Пријатне и елегантне појаве, стасита, витка и лепог лика, бујне црне косе, тамно обојеног гласа са беспрекорном дикцијом, развијеним смислом за реалистичко грађење ликова, сугестивно је изражавала сва психичка стања и расположења, те је спадала је међу најзначајније српске глумице свога доба. Како биографи наводе, глуму је учила у Бечу, Минхену, Прагу, Дрездену, Берлину, Келну, Мајнцу, Паризу, Риму и Мила-

ну, мада није сасвим јасно како је то учење изгледало и колико је дуго трајало. Довољна је, у контексту времена о ком говоримо, била и чињеница да је путовала, учила и на позорници гледала најпознатије европске глумце/глумице свог времена, о чијим представама је каснија писала за домаће часописе.

У својој књизи о Змају, Лаза Костић пише да је Милка Марковић „ликом који тумачи могла заронити у оне дубине где се осмејак састаје са сузом.“ Милош Црњански је такође хвалио њен таленат и уверљивост на позорници, али је и са резигнацијом скренуо пажњу и на статус уметница тог времена: „У том гласу беше цела драма, драма жена, у том гласу меком и тешком... глас,увек пун драме која је вечна, драме жене која рађа... Ви који сте некад љубили руку и гледали је страсно и називали је наша Дузе – видите ли је сад са удовичком торбом на улици кишовитој, јесењој“, писао је Црњански.

ПОРОДИЧНИ ЖИВОТ

Са глумцем Михајлом Максимовићем, за ког се удала 1888, имала је два сина који су такође пошли уметничким путем. Старији син Стеван је кренуо дединым стопама, бавио се музиком и студирао композицију на Париском конзерваторијуму, али је нажалост млад преминуо, непосредно пред Први светски рат. Млађи син, Димитрије, био је, као и мајка, глумац и редитељ СНП-а.

Након смрти сина, и сам Велики рат је дошао као велики ударац на породицу Марковић. Рат их је, као и многе глумце новосадског позоришта, затекао у Старој Пазови, одакле су их угарске власти одмах депортовале у Мађарску, у Јасберењ. Ту су провели пуне две године некако се сналазећи, а потом су успели да се преселе у Женеви, где је Милка радила у Црвеном крсту, а где је 1916. њен супруг је, због финансијских и друштвених потешкоћа, извршио самоубиство.

Након рата, вратила се у Нови Сад и Српско народно позориште, где је живела са мајком и сином до



Милка Марковић као Божана у **Прибиславу и Божани**
Драгутина Илића, 1898, (Позоришни музеј Војводине)



Stojković J. Ivan
UDVARI-FENYKÉPESZ



UJVIDEK
FŐ UTCZA 25.

Милка Марковић као Офелија, 1906, (Позоришни музеј Војводине)

краја живота. Посветила се уметничком раду, превођењу, глуми – и баш у овој фази живота – режији позоришних комада.

Одликвана је орденом Светог Саве V реда, а четрдесетогодишњицу уметничког рада прославила је улогом Магде у *Завичају*. Пензију је чекала дуго, пуних седам година, а са њеним звањем и професијом, сасвим у складу са сојиланом политиком тог времена, ишли су и стални финансијски проблеми. Из пензије је неко време путовала са трупом Друштва за Српско народно позориште по Војводини, пратећи на пијанину представе са музиком и певањем, а потом је радила са глумцима увежбавајући их за певачке улоге.

У Новом Саду јеживела Дунавској улици број 16, на којој данас не постоји спомен обележје. Милка Марковић је преминула 16. маја 1930. године, а сахрањена је на Алмашком гробљу, у гробници Димитрија и Драгиње Ружић.

РЕДИТЕЉСКИ РАД

Можда је најзначајније за њену позоришну каријеру, али и за нашу позоришну историју истаћи да је Милка Марковић била прва српска редитељка. Иако о овом делу њеног живота немамо довољно података, знамо да се први пут у овом послу окушала 1911. године, режијом комада Љубав, И. Н. Потапенка, а потом су се, са неким краћим паузама, ређале даље режије. Укупно је режирала шеснаест представа, између осталог, комаде: Авети, Голгота, Заједнички живот, Крадљивац, Морски гробен, Смрт мајке Југовића, Хасанагиница. Остале режије поверене су јој после Првог светског рата, у Милкиној шестој деценији живота. Уз помоћ свог изузетног позоришног искуства као глумице и великог образовања, храбро се упустила се у ову нову професију и са успехом парирала својим колегама редитељима.



Пише > Драгана Вилотић¹⁾

Тишина из Бруковог празног простора

Тако се нешто рађа, нешто умире, а у празном простору не остаје траг. У привилегованој позицији смо док посматрамо процес који почиње из ништа, завршава у ничему, али у средини може постати сасвим посебно ништа ако гадне изузетна, блистава велика тишина.

Питер Брук, 1994.²⁾

Да ли тишина подразумева празан простор? За позориште Питера Брука (1925–2022) можемо рећи да се родило баш из тог односа. Помињао је многе тишине: тајац, па тишину у којој публика не може да дише, затим тишину чуђења, ужаса, страхопоштовања, али о простору није размишљао као о некој посебној архитектури позоришта и сценског простора,

нити о одређеном месту.³⁾ Сасвим једноставно, рекао је: „Могу узети било који празан простор“⁴⁾. Сценски простори и сценски дизајн његових бројних представа су у исходу били нешто што бисмо могли назвати обогаћени минимализам јер није ишао ка безличном да би дошао до суштине, већ је проналазио додатну вредност и нову универзалност која повезује интернационални ансамбл, публику и позоришта на разним континентима. У тако једноставном простору успевао је да представом невидљиво-учини-видљивим⁵⁾.

Тишина је у празном простору његовог позоришта један од кључних догађаја. Објаснио је да публика на представу долази без посебне припреме, али са очекивањима и да је циљ постићи тишину или неформално речено циљ је да се тишина „догоди“. У појму тишине Брук је сублимирао феномен позоришта и дејства живе изведбе на тренутак када публика синхронизовано почиње да доживљава „сада“ – „У тренутку када маса људи постане једно, настаје једна тишина коју може-те окусити на језику. То је тишина другачија од оне на

1) Реализација овог рада подржана је од стране Департмана за архитектуру и урбанизам Факултета техничких наука у Новом Саду кроз пројекат *Интеграција савремених пракси, иновативних приступа и резултата научно-истраживачког и уметничког рада у унапређењу процеса дисеминације и настава кроз примену дигиталне галерије у архитектури, урбанизму и сценском дизајну*.

2) Предавање Питера Брука “Does Nothing Come from Nothing?”, 13. јун 1994, Театар Едварда Луиса, Лондон, <https://ciet-transdisciplinarity.org/bulletin/b15c1.php>, приступљено 21. 3. 2025.

3) Ибид.

4) Брук, П: *Празан простор*, Лапис, Београд, 1995, стр. 7.

5) Ибид, стр. 45.

почетку представе и у зависности од квалитета којом је глумац одржава живом, за публику може постати искуство посебне врсте, које ће свако препознати. Ово заједничко препознавање изражава се кроз све већу густину исте тишине.“⁶⁾

Циљ овог текста је да се испита однос између простора и звука у архитектури и сценском дизајну којим се професор Андрија Павловић и ја са студентима бавимо на изборном предмету Звучна инсталација на Основним академским студијама Сценске архитектуре, технике и дизајна (Факултет техничких наука Нови Сад). На курсу истражујемо и градимо простор звуком и увек почињемо ослушкивањем околине што је као поступак успоставио професор Зоран Максимовић бавећи се звуком на предмету Техника сцене 5 од 2017. до 2021. године. Истраживање и промишљање простора је често примарно визуелна категорија, па се променом перспективе на звук појављују нови важни слојеви, а ослушкивање увек почиње у сопственој тишини.

Посебан повод да данас размишљамо о тишини је дејство и значај овог феномена на протестно-комеморативној акцији „Застани, Србијо“ која се од новембра 2024. одвија на улицама и посвећена је страдалима у паду надстрешнице на железничкој станици у Новом Саду. Стога је овај текст посвећен и тражењу одговора на питање шта је тишина у зашто нам је потребна, а можда га можемо наћи у позоришту и идејама Питера Брука.

ПРЕ СВЕГА, БИЛА ЈЕ БУКА

Авангарда у европској уметности и позоришту двадесетог века почела је са ужасном буком футуриста. Изражавали су се разним облицима буке на коју су навикли живећи у модерним градовима, а својом уметношћу су антиципирани, па и глорификовали рат који ће почети 1914. године. Последица Првог светског рата, првог тоталног рата тако названог због до

тада незапамћене мобилизације масовних војски из целог света, између осталог је и велики број људи са оштећењем слуха, посебно војника слушаача (Military Auditor)⁷⁾ задужених за регистровање надолazeћих напада непријатеља помоћу средстава за појачавање звука која су носили на својим ушима (изум радара ће доћи касније). Не постоје звучни записи овог рата али употреба војних авиона, бродова, дубинских бомби за уништење подморница, пушака, митраљеза, цепелина, артиљерије и граната јасно потцртава речи Жака Аталија: Бука је извор моћи⁸⁾.

Анализом сачуваног графичког записа звука названог „Крај рата“ Гасија Озунијан (Gascia Ouzounian) објашњава приказану артиљеријску активност на фронту код реке Мозел у тренутку наступања примирја, 11. новембра 1918. у 11 сати. Минут пре примирја забележени су пуцњи артиљерије, а први минут мира на запису је означен „равним линијама („Сво оружје тихо“). Око 11 сати, 1 минут и 1 секунде видљиве су две мале криве линије, приписане усхићењу младог пешадинца који је два пута опалио из свог пиштоља у част прекида ватре“⁹⁾.

Колективна траума и туга у људима након рата, тескоба рањених да се врате нормалном животу изазвала је потребу да се војник и новинар Едвард Џорџ Хани (Edward George Honey) 1919. у тексту у лондонским новинама пожали што се Дан примирја обележава као радосно славље и предложи идеју под називом „Велика тишина“ као кратку, свечану церемонију: „Само пет малих минута. Национални спомен са пет минута ћутања. Веома свето залагање. Причешће

7) Cook, D: "Before There Was Radar There Were Great Big hearing Aids", *Hearing Loss Journal*, 2023 <https://thereader.mitpress.mit.edu/powers-of-hearing-the-military-science-of-sound-location/> 21. 3. 2025.

8) Atali, Ž.: *Buka – ogled o političkoj ekonomiji muzike*, Biblioteka XX vek, Beograd, 2007.

9) Gascia Ouzounian "Powers of Hearing: The Military Science of Sound Location", *The MIT Press Reader*, <https://thereader.mitpress.mit.edu/powers-of-hearing-the-military-science-of-sound-location/> приступљено 18. 3. 2025.

6) Предавање Питера Брука "Does Nothing Come from Nothing?", 13. јун 1994, Театар Едварда Луиса, Лондон, <https://ciret-transdisciplinarity.org/bulletin/b15c1.php> приступљено 21. 3. 2025.

са Славним Мртвима који су нам извојевали мир, а од причешћа и нову снагу, наду и веру у сутрашњицу. И црквене мисе, ако желите, али на улици, у кући, у позоришту, било где, заиста, где год су Енглези и њихове жене, сигурно ће ових пет минута горко-слатке тишине бити довољно за мису.¹⁰⁾ Краљ Џорџ V је после неколико месеци прихватио предлог, уз скраћену дужину трајања на два минута и тиме увео обичај који у разним варијацијама данас познајемо као „минут ћутања“ и користимо у разним приликама. За разлику од Ханија који је тишину објаснио антиципирајући је у јавним и приватним просторима, Краљ Џорџ V се у обраћању нацији фокусирао на звучну слику и кретање: „нека буде, на кратко време од два минута, потпуна обустава свих наших нормалних активности... сав рад, сав звук и свако кретање треба да престану, тако да, у савршеној тишини, мисли свих буду концентрисане на побожно сећање на Славне Мртве¹¹⁾. Дакле, слично као и код Питера Брука, ова тишина може да се догоди у било ком простору, с тим да се овде дешава истовремено у више простора, и увек има исту функцију да у временском исечку обичног, свакодневног животног тока који „измиче нашим чулима“¹²⁾ отвори простор за побуну против стварности¹³⁾ и констатује да у њој многих људи више нема. Зачудна је чињеница да колективном тишином широм градова, насеља и земље учесници могу освестити партиципају у просторној структури коју производе сопственим телима и која постоји само док тишина траје. Скуп свих простора демаркираних звуком тишине, који се у овом случају

простира на широки урбани или чак географски простор, постао је јединствени нови простор, а његове границе су одређене звуком.

ПРЕДСТАВА КАО ЖИВИ СПОМЕНИК

Брук је објашњавајући нијансе тишине посебно истицао дубину оне која у публици настаје у току изведбе трагедија када се „суочава са интензитетом саме сржи искуства живљења, а напушта позориште потпуно обновљена.“¹⁴⁾ Приликом вежби са групом у којој је задатак извођача био да чита сведочење из Аушвица установио је да квалитет пажње публике тј. концентрација на извођача и изведбу појачава ниво тишине, толико да прелази у тајац¹⁵⁾ и у том специфичном моменту постаје његов водич. Тајац можемо описати као стање у којем се укљученост публике интензивира и прелази у партиципацију у сценском догађају јер својом пажњом изазива специфичан одзив извођача. Извођач очекује тишину у позоришној сали али тајац му постаје суиграч, импулс на који реагује. Са друге стране, у тишини, посебно у јавном простору позоришта где је публика истовремено слушалац и гледалац са непознатим људима, његова пажња је подељена између тишине коју сам производи, тишине других учесника и укупног звука у простору и може се нарушити ако се појаве ометајући звукови. Однос са простором тј окружењем са којим се повезује у току представе је дефинисан звуком тишине у којој учествује и у исходу ће омогућити и да се повеже са представом.

Физичко повезивање људи са окружењем Свен Стеркен (Sven Sterken) је применио на анализу серије мултимедијалних инсталација архитекте и композитора Јаниса Ксенакиса (Iannis Xenakis) под називом

10) Текст „The Australian Origins of a Minute's Silence“, преузет са сајта Sir John Monash Centre, Australian national memorial France, <https://sjmc.gov.au/the-australian-origins-of-a-minutes-silence/> приступљено 20. 3. 2025.

11) Текст „Armistice Day in Lincolnshire“, преузет са сајта Bishop Grosseteste University, <https://www.bgu.ac.uk/news/armistice-day-in-lincolnshire#:~:text=A%20year%20later%2C%20on%207,thoughts%20of%20everyone%20may%20be> приступљено 20. 3. 2025.

12) Брук, П: *Празан простор*, Лапис, Београд, 1995., стр. 45.

13) Ибид., 47.

14) Предавање Питера Брука „Does Nothing Come from Nothing?“, 13. јун 1994, Театар Едварда Луиса, Лондон, <https://ciet-transdisciplinarity.org/bulletin/b15c1.php>, приступљено 21. 3. 2025.

15) Брук, П: *Празан простор*, Лапис, Београд, 1995., стр. 26.

Политопи (Polytopes)¹⁶⁾ изведених у више различитих градова. Да би објаснио како функционише окружење, материјалном простору дефинисаном архитектонским елементима, додао је и енергетски простор који је одређен „сензорним квалитетима као што су топлота, мирис, боја, светло и звук“¹⁷⁾ при чему Ксенакис третира музику тј њен звук као енергетски феномен и гради композицију као поље енергетског дејства у које улази публика. Технолошким системима у архитектури и посебно сценском технологијом којом је Ксенакис манипулисао на археолошким налазиштима у Ирану и Микени у оквиру Политопа, успео је да делује на енергетски аспект окружења и дода ново поглавље историји тих места. У неку руку та места су постала „вишеструка“, додао је нове слојеве простора који су се у тренутку изведбе јасно одвајали, али су постојали истовремено, те је „архитектуру приближио уметности времена, а музику просторној уметности“¹⁸⁾.

У мом гледалачком искуству на жалост нема живих изведби представа Питера Брука, али оно о чему је писао могу да поистоветим са примером који мислим да гравитира ка тишини његовог празног простора. Представа Јернеја Лоренција „Ајхман у Јерусалиму“ Загребачког казалишта младих, базирана на записима Хане Арент о суђењу злочинцу Адолфу Ајхману у Јерусалиму 1961. интегрише вишеструке просторне и темпоралне слојеве у очишћеном сценском простору. Интензитет трауме друштва од тих злочина додацује до садашњег момента, па укључује и живот

16) Sterken, S: „Towards a Space-Time Art: Iannis Xenakis's Polytopes“, *Perspectives of New Music*, Vol. 39, No. 2, 2001, 262–273

17) Ибид., 263.

18) Ибид.

представе – њен настанак, ископане рефлексije Другог светског рата на животе глумаца као и упризорење историјских сцена суђења. Исправљањем неправде нанете члановима породице глумца Дада Ђосића до које је дошло захваљујући његовом истраживању и раду на овој представи она је постала живи, покретни део система меморијалног музеја спомен-подручја логора Јасеновац у којем су били заробљени. Зграде Загребачког казалишта младих, Народног позоришта Ужице, Сцена „Јадран“ Народног позоришта Суботица и друга позоришта у којима се ова представа одиграла или ће се одиграти стичу меморијалну функцију и у тренутки изведбе постају систем споменика посвећених сећању на убијене људе у Јасеновцу. Публика свесна да је постала сведок рађања животне истине којом се враћа укинуто право на уважавање констатације да су нека бића живела на овој земљи, у тишини која не опада од првих минута представе, са минуциозном пажњом, слуша речи и мелодију понеке тихо отпеване песме у сценском простору, са поставком столова и столица за читаћу пробу. Празан простор и тишина у којем се једна истина родила.

У месецима након Другог светског рата, Питер Брук је забележио да се, боравећи у Немачкој, уверио да је позориште одговор на глад тј. одговор на потребу за нечим чега нема¹⁹⁾. Волумени тишине у просторима позоришта у градовима су одговор на буку. Бучна је изградња градова, њихов живот и њихово разарање. Тишина нам је потребна. Она омогућава да боље видимо. Када град постане позорница тишина која се на улицама гради заједно са другим људима испуњава потребу за великим празним простором и за врло кратко време доноси снажне промене у живот.

19) Брук, П: *Празан простор*, Лапис, Београд, 1995., стр. 47



АКТУЕЛНОСТИ

Пише > Синиша И. Ковачевић

Премијере у хрватским казалиштима

„МАЛА ПОВИЈЕСТ НЕЈЕДНАКОСТИ“ У ЗАГРЕБАЧКОМ КАЗАЛИШТУ МЛАДИХ (ЗКМ)

Током марта у Загребачком казалишту младих (ЗКМ) изведена је премијера представе *Мала повијест неједнакости* која нуди калейдоскопски преглед судбина осам генерација једне привилеговане породице. Реч је о ауторском пројекту редитеља Милоша Лолића, насталом по мотивима графичког романа *Капитал и идеологија*, утемељеном на истоименој књизи француског теоретичара Томаса Пикетија.

Лолић је данас признат као један од водећих овдашњих редитеља своје генерације, а његова каријера спаја југословенско позоришно наслеђе са европским уметничким тенденцијама. Добитник је угледних регионалних и светских признања. Ово је прва Лолићева режија у Хрватској.

Како истичу из ЗКМ-а: „[Лолићева] нова представа настоји мапирати кључне догађаје који су дефинирали политички, економски и интимни однос према идеји власништва, успут бивајући необавезном сагом о одсутности грижње савјести“. У средишту приче је





Професионалац, читајуће пробе, фото: промо

Жил, Европљанин, белац и рентијер, узнемирен вешћу да ће француски парламент изгласати закон о порезу на доходак који ће богатије појединце опорезивати више него остало становништво. Представа трага за одговорима на многа питања – хоће ли прогресивни порез уздрмати Жилову позицију „владара света“, и истовремено утицати на праведнију прераспodelу богатства. Ту су и дилеме – како је могуће превазићи колонијалну прошлост уписану у саме темеље класних разлика у Европи, као и да ли су недавне мере штедње у еврозони додатно продубиле јаз између различитих друштвених група.

У *Малој џовијески неједнакости* играју Катарина Бистровић Дарваш, Дадо Ђосић, Ива Краљевић, Данијел Љубоја, Милица Манојловић, Франо Машковић, Миа Мелцхер, Тина Орландини, Иван Пашалић, Барбара Прпић, Анђела Рамљак, Матео Видек, Ведран Живолић, Рок Јуричић, Нанцу Абдел Сакхи и Валентине Оланревају Околи.

У ХНК У ЗАДРУ ПОСТАВЉЕН КОВАЧЕВИЋЕВ „ПРОФЕСИОНАЛАЦ“

Ово је први пут да је у ХНК Задар премијерно изведено Ковачевићево култно дело, а у режији Зорана Мужиха. Српски драматичар и сценариста Душан Ковачевић (1948) пуне је четири деценије један од најомиљенијих и најизвођенијих комедиографа у бившој држави. Већ су први његови комади, *Маратонци трче почасни круг* (1972) и *Радован III* (1973), односно њихове инсценације у Атељеу 212, стекле култни статус, а публика их је прихватила на до тада незапамћен начин. Драма *Професионалац* премијерно је изведена 1990. у београдском Звездара театру. И филмска верзија овог дела из 2003, за коју је сам Ковачевић написао сценарио пребацивши радњу у време последње деценије 20. века, постигла је велики успех, а филм је те године био и кандидат Србије и Црне Горе за награду Оскар. Драма је након тога постављена у 40 страних позоришта, међу њима и у престижном париском Theatre de la Ville (2004) и Националном Театру Каталоније у Барселони (2005).

„ТАРТИФ“, КОПРОДУКЦИЈА СОМБОРСКОГ НАРОДНОГ И НОВОСАДСКОГ СМП-А У ЗЕКАЕМ-У

У оквиру пројекта *Обликовање времена: казалиште Игора Вука Торбице*, у Загребачком казалишту младих гостовао је новосадско-сомборски *Тартиф*, ауторски пројекат Игора Вука Торбице (2019), настао према мотивима чувене Молијерове комедије.

„(...) Данашње вријеме донијело је са собом неке нове изазове. Вјера и религија нису оно чиме нас Тартиф држи послушнима: он се користи демагогијом, црпи из наших слабости, обиљежава нас кривицом, искориштава наше мане и табуе, како би нас уцијенио да не чинимо ништа, да останемо у строгом оквиру грађанске послушности. Тај Тартиф је сваки дан с нама, у

Из представе **Тартиф**, фото: промо

нашим дневним и спаваћим собама, с нама за столом док ручамо, он је неизбјежан и ми сви добро знамо тко је он, макар и не изговарали његово име наглас!“ (Игор Вук Торбица)

У представи играју Саша Торлаковић, Хана Селимовић, Нинослав Ђорђевић, Даница Николић, Марко Марковић, Биљана Кескеновић, Даница Грубачки, Марко Савић, Душан Вукашиновић, Немања Бакић, Милорад Капор, Драгана Шуша.

У ЗАГРЕБАЧКОМ „КЕРЕМПУХУ“ ГОСТОВАЛО ПОЗОРИШТЕ ИЗ ЗРЕЊАНИНА

У Сатиричком казалишту „Керемпих“ гостовала је представа *Дон Жуан* у извођењу Народног позоришта „Тоша Јовановић“ из Зрењанина, а у режији Игора Вука Торбице и адаптацији Тамаре Бјелић.

Поставка је усредсређена на питање какав би био данашњи Дон Жуан, и ко би он био? Колико год да је фокусирана насловним ликом, она се још више бави савременим светом у којем живимо. У овом *Тартифу*

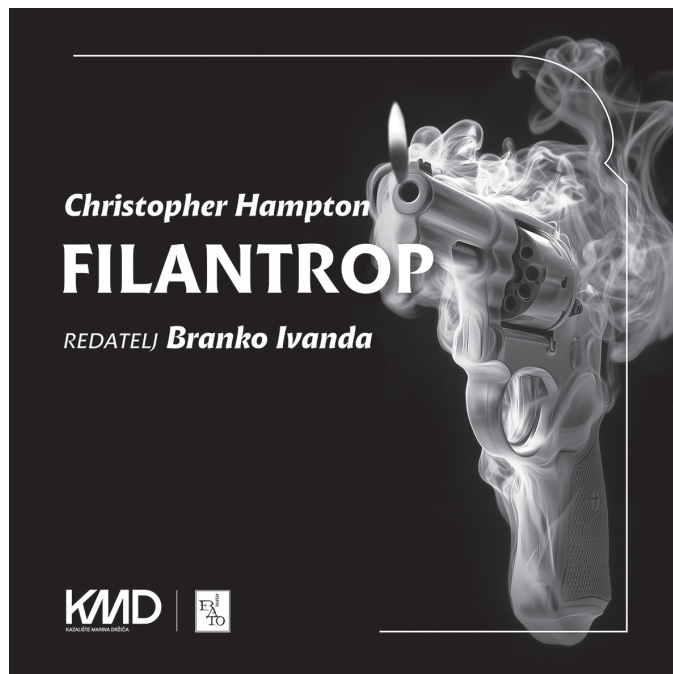
Из представе **Дон Жуан**, фото: промо

играју Иван Ђорђевић, Дејан Дедић, Сања Радишић Суботић, Дејан Карлечик, Миљан Вуковић, Љубиша Милишић, Првослав Заковски, Јован Торачки, Едит Тот, Јелена Шнеблић, Стефан Јуанин, Мирко Пантелић и Јелена Кесић, а представа је у Загребу гостовала у склопу манифестације *Обликовање времена: казалиште Игора Вука Торбице*.

ДУБРОВАЧКА ПРЕМИЈЕРА „ФИЛАНТРОПА“, ПРЕМА ТЕКСТУ ОСКАРОВЦА КРИСТОФЕРА ХЕМПТОНА

У Казалишту Марина Држића, одржана је премијера комада *Филантропи* насталог према тексту Кристофера Хемптона (Christopher Hampton), а у режији Бранка Иванде. Написана као одговор на Молијеровог *Мизантропа*, први пут је изведена у Краљевском дворском театру 1970. године. Ова бритка „буржоаска комедија“ испитује испразне животе универзитетских интелектуалаца.

Редитељ је истакао како Хемптон није само сјајан писац, него се и његов свет и начин драмског писања



поклапају с његовим приступом позоришту: „Ја сам поклоник једног смјера режирања у којем сматрам да је врхунац кад се не види режисер, а када су у првом плану писац и глумци. Хемптон савршено одговара томе. Кроз текст смо се бавили и тиме је ли наш Филантроп у дубини душе заправо мизантроп, што остављамо публици да просуди“. Светску популарност Хемптон је стекао сценаријима за чувене филмове – *Ојасне везе*, *Покајање*, *Ошац*. Овенчан је многим признањима („Оскар“, „Тони“, „Оливије“, „БАФТА“...). Подсећамо и да је енглески сценариста и драмски писац добитник награде „Александар Лифка“. Признање за изузетан допринос европском филму, уручено му је 2017. на филмском фестивалу на Палићу.

У дубровачкој представи играју Синиша Поповић, Јанко Поповић Воларић, Ника Ласић, Марија Шегвић, Никола Радош, Бојан Берибака и Глорија Шолетић.



ПРЕМИНУО КЊИЖЕВНИК И ДРАМСКИ ПИСАЦ ФЕЋА ШЕХОВИЋ (1930–2025)

У 95. години живота напустио нас је дубровачки књижевник Феђа Шеховић. Рођен је 1930. у Билећи (БиХ), студирао је југославистику на Филозофском факултету у Загребу, где је и дипломирао. Током каријере радио је у просвети и новинарству, а од 1965. до 1967. обављао је дужност директора Дrame Хрватског народног казалишта у Сплиту. Од 1972. године водио је дубровачку Научну библиотеку. Осим тога, утемељио је Театар „Леро“, а касније је био управник Дома Марина Држића (1989–1996).

Шеховић је аутор бројних књижевних дела. Познат је по својим романима, драмама и новелама, од којих су многе извођене на театарским сценама укључујући и дубровачко Казалиште Марина Држића. Према Шеховићевим делима у Казалишту Марина Држића настајале су бројне занимљиве представе које публика и данас памти – *Новела од каиџана*, *Дубровачки ориђинали*, *Кашарина Друја*, *Мала моја из јабуке сињске*, *Беђула*, *Дубровачки скерац*, *Казин* и друге.

Добио је награду „Владимир Назор“ за животно дело, 2017. године.



Пише > Александар Милосављевић

Заточник језика, витешки бранилац уметности и слободе

Љубомир Симовић

(Ужице, 2. 12. 1935 – Београд, 17. 4. 2025)

Не сећам се када смо се тачно упознали али сам сигуран да сам у том часу имао осећај да Љубормира Симовића познајем одавно. Наравно, такав осећај био је последица чињенице да сам претходно читао његову поезију, његове драме и гледао представе настале по овим комадима. Постојао је, међутим, још један и те како важан разлог – Љубина присност, скромност и непосредност. Његова једноставност, дакле. Код читаоца драма које је написао, а пре свега – барем што се мене тиче на првом месту *Пушунјућеј џозоришћу Шојаловић* – баш као и његових песама, есеја или његове „хронике, која је повремено роман, или романа, који је повремено хроника“, књиге *Ужице са вранама*, створио је код мене снажан утисак да овог човека одавно познајем. Осећао сам (да ли само ја?) да, као и у случају многих особа с којима сам близак, не само знам шта Симовић говори, него слутим и оно о чему он машта, сања, чему се нада; препознавао сам – ваљда попут других његових читалаца или гледалаца инсценација његових драмских комада – и шта нам он то између редова говори; оно, дакле, што је скривено

(или тек привидно прикривено) у речима од којих је градио литературу.

Но, за разлику од искустава које сам стицао с многима које доживљавам као блиске, већ је упознавање са Симовићем код мене створило и осећај да сам привилегован, да сам нечим (апсолутно незаслужено) стекао право да га ословљавам једноставно, именом, но и да му се обраћам – још тада, током наших првих сусрета – отворено, нимало протоколарно и исповедно искрено. Но, ни на трен нисам сметнуо с ума да према њему осећам неизмерно поштовање. Оно – то поштовање – сада није било утемељено једино на уважавању онога што је написао и што пише, на његовом статусу академика, на уважавању мудрости и одмерености сваког његовог исказа (приватног и јавног), него и на Љубином ставу који подразумева господство лишено дистанце.

Огорчени критичар сваке власти засноване на насиљу, неистинама и угрожавању слободе, дубоко уверен да је свет, упркос свему, могуће мењати дрвеним мечем, маштом и уметношћу, спреман да властитим

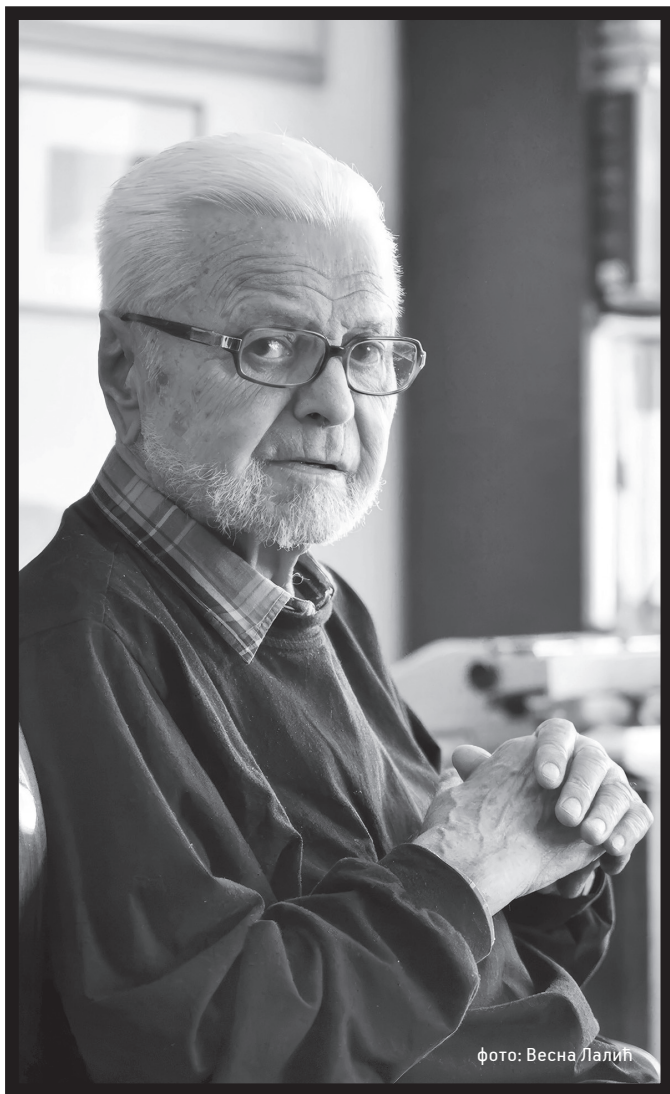


фото: Весна Лалић

примером демонстрира двоструку природу уметности – њену огромну моћ, али и фрагилност, песник и драматичар Симовић није зазирао од јасног и одлучног друштвеног ангажмана, оног забележеног у његовим есејима, днавичким записима и интервјуима, а један од последњих објављен је управо у „Сцени“.

Рођен у Ужицу, где је завршио Учитељску школу, дипломирао је на групи Историја југословенских књижевности и српски језик београдског Филолошког факултета. Још за студентских дана уређивао је часопис „Видици“, а потом је све до пензионисања био уредник Уметничке редакције Првог програма Радио Београда. Писао је песме, драме, романи, есеје, књижевне и ликовне критике, без задршке, али на себи својствен господски начин, улазио је у диспуте са властитим временом.

У овој нужно и до јереси сведеној биографији Љубомира Симовића ипак су садржани елементи за склапање узбудљиве (уметничке) приче о овом човеку и књижевнику. Могуће је, наиме, детектовати да су Симовићев литерарни и његов друштвени ангажман, осим првенствено на погледу из угла уметника, засновани на способности да доноси одлуке, процењује и вреднује, као и на спремности да подржи сваку побуну против ауторитета.

Неким ауторитетима се овај књижевник ипак вазда беспоговорно покораво – ауторитетима језика и традиције. У споју ова два елемента – српског језика и националне традиције – настао је, чини се, комплетан Симовићев литерарни опус. Било да пише о злом усуду Хасанагинице, о путујућој глумачкој трупи која се за окупацијских дана затекла у Ужицу, о бици која нам је обележила историју, о маргиналцима окупљеним у периферијској београдској кафани, или да пева елигије и исписује хронику родног града, Љуба из руку није испуштао перо песника, увек и потпуно умочено у густо мастило језика на којем пише јер на њему сања, а своје речи он је вазда бележио свестан да су на папиру по којем пише већ убележени трагови богате традиције.

У временима када сам утицао на репертоар Драм Српског народног позоришта желео сам да на сцену поставимо неко од његових дела, а нисам се усудио да реализујем овај наум због антологијских инсценација Чуда у „Шарпану“ и Пуцујуће позоришта Шојаловић,

представа које је режирао Егон Савин, а уписаних не само у повест СНП-а. Разговарао сам о томе с Љубом, признао му своје бојазни, а он би одговарао: „Полако, не жутите“.

У последњем нашем разговору, телефонском да-буме, а поводом одласка заједничког пријатеља и Љубиног школског друга Мирослава Радоњића, договорили смо се да ћемо се ускоро видети. Уговорили смо чак и место, у Београду наравно. Нисмо, међутим, прецизирали време сусрета. Сада је јасно да ће он бити на неком другом месту.

Не сећам се, рекох, када сам упознао „Ча Љубу“, како сам га из поштовања звао, али памтим наш сусрет из 1994. Вратио сам се из Марсеја где сам гледао инсценацију *Шојаловића*, а Симовића је занимало како су Французи сценски читали његову драму, чврсто – радњом и ликовима – уроњену у Љубино Ужице, а опет – поетичношћу и стихом – сраслу са српским језиком. Није то било прво играње овог комада у иностранству, посебно не у Француској која, попут Србије, памти трауму окупације, па отуда има и болно искуство судара две стварности – ратне и уметничке.

Саопштио сам Љуби своје утиске о француској представи, а он је пажљиво слушао и постављао прецизна питања, попут детета знатижељан да дозна како су сценски функционисали његови стихови. И тада ми је била очигледна често констатована тврдња о нераскидивој вези између Симовића песника и Симовића драматичара.

Управо због ове уроњености Симовићевих драмских реплика у његову поезију, у програмску књижицу коју сам приредио за недавну премијеру *Пушунјућеј ѿозоришѿа Шојаловић* у ужичком Народном позоришту, у режији Милана Нешковића, уврстио сам стихове из прве Симовићеве збирке песама. Није се мешао у мој уреднички посао, мада није крио узбуђење што ће ова драма бити изведена пред Ужичанима. Било ми је дирљиво што је Љубомир Симовић, академик, прослављени и награђивани песник, мудри есејиста и аналитичар овдашње друштвене стварности, вишеструки лауреат Стеријине награде за драмски текст и један од најзначајнијих писаца у повести наше књижевности, толико детиње узбуђен због предстојећег сусрета његових Ужичана са његовим драмским јунацима. Узбуђење је било веће но ономад када сам му причао о француској представи. Ово је, мислим, за њега био још значајнији „испит“ јер су његове драмске реплике у Ужицу изложене посебној врсти провере истинитости и аутентичности. Управо су истинитост и аутентичност списатељског исказа – песничког или драмског свеједно – основна мера и темељни критеријум који су одредили суштину Симовићеве литературе.

Истинитост и аутентичност литерарног опуса, али и нежност, једноставност и мудрост, баш као и одмереност које су га красиле, Љубомиру Симовићу трасирају пут у вечност.

Пише > Светислав Јованов

Одлазак у светлост

Мирјана Миочиновић
(1935–2025)

Одлазак Мирјане Миочиновић, највећег српског театролога, означава поуздано крај једне епохе. Зашто највећег? У малом кругу театролога који су ме обликовали као позоришног актера и „интелектуалца“, Јован Христић (који ми је открио двосмислености мита и искушења ерудиције), био је истовремено и песник и драматичар; Слободан Селенић (који ми је указао на моћи парадокса и чари преступа), деловао је и као драматичар, и као романописац. Али једино је Мирјана Миочиновић – или Професорка, како сам је увек, у мислима и у стварности, ословљавао – оличавала за мене *пошталну посвећеност* промишљањима драме и позоришта, промишљањима којима нас је, стрпљиво, темељно и страсно, уводила у најсложеније проблеме позоришног жанра и стила, драмског значења и ангажмана.

Опус Мирјане Миочиновић, универзалан по усмећењу и истраживачки по карактеру, обухватао је готово све димензије драмске и сценске илузије: теоријску (*Есеји о драми, Сурово позориште*), историјску (*Позориште и теорија*), критичку (нови увиди у фарсе



фото: Горанка Матић

Александра Поповића и Маску Милоша Црњанског), едукативну (зборници *Рађање модерне књижевности – Драма, Модерна теорија драме*), и, на крају али никако и најмање важно, преводилачку (студије Ан Иберсфелд, Флоранс Дипон, Жан-Пјер Саразака, и као епохално

обогаћење проблематике жанра, Жерара Женета). При томе – како сам сазревајући, са све већим дивљењем увиђао – готово сваки од видова позоришних истраживања Мирјане Миочиновић поседује, поред непосредно видљиве, и ону помало скривену, „конотативну“ – али не и мање атрактивну – страну. Тако је њена епохална студија о Антонену Артоу у једном смислу само повод за обликовање самосвојне визије европског театра двадесетог века – са нагласком на „редитељско позориште“ и „драму апсурда“. С друге стране, приређујући књигу есеја *Модерна теорија драме*, Мирјана Миочиновић не смера само да укаже на сложеност модерних тумачења позоришних феномена, већ и да нам, темељно и суптилно, скрене пажњу на однос „теоријских премиса“ и „аналитичких процедура“.

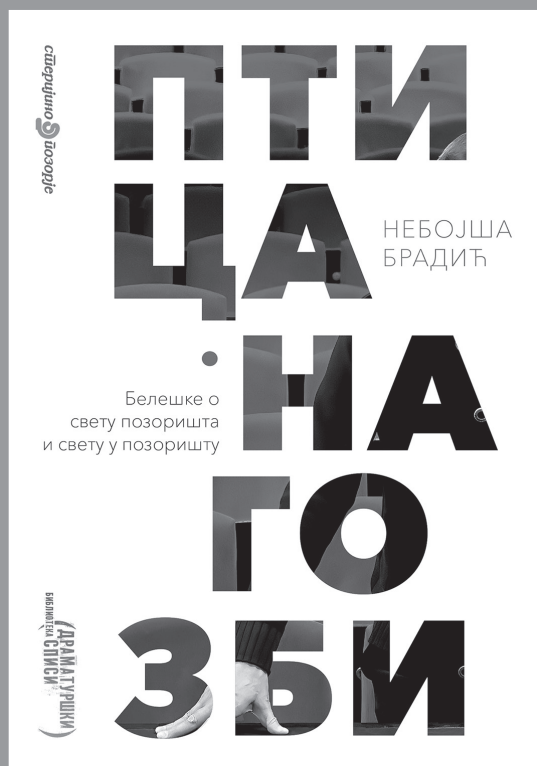
Ипак, без обзира на разноврсност обрађиваних проблема и аналитичко-интерпретативних метода помоћу којих се они разматрају, театролошка стратегија Мирјане Миочиновић је увек и без изузетка обележена печатом епохалне ерудиције и луцидне непоткупљивости. Реч је, наравно, о истој оној непоткупљивости коју

је Професорка испољила када се, почетком деведесетих, у знак протеста против диктатуре, братоубилачког рата и општег националног потонућа у моралну каљугу, одрекла позива, каријере и присуства у јавности. Само наизглед парадоксално, овим чином Мирјана Миочиновић није само потврдила *суштинско присуство* у нашим драмским и позоришним просторима, већ је, у складу са својом, готово картезијанском склоношћу ка чистоти и крајности, показала аутентичан начин на који се *животи и дело сјајају у судбину*. И зато, одлазак Професорке може указати и на могућност – ма колико далеку – некаквог Почетка епохе, ако се, рецимо, прisetимо њеног исказа о позоришту, који и данас, као и пре десет година, звучи лековито опомињуће: „А што се тиче 'утицаја позоришта на обликовање колективне свести' наравно да у њега верујем – позориште може да улије толику дозу глупости у људске главе и за ових их је година улило, да бих радо ставила катанац на врата не само неких телевизија, већ и неких позоришта или бих просто историјске комаде заменила водвиљима.“



Пише > Миливоје Млађеновић

Језгровита аналитичност

Небојша Брадић
ПТИЦА НА ГОЗБИ

Стеријино позорје, Нови Сад 2024.

Намеран отклон, свесно и савесно упућивање на погрешан траг, кад је реч о жанровском одређењу текстова, примећује се у новој књизи насловљеној *Птица на гозби*, редитеља и јавног и културног радника Небојше Брадића. Аутор непретенциозно именује своје текстове „белешкама“, али они, иако имају коментаторских елемената карактеристичних за публицистички стил, показују језгровиту аналитичност на малом простору, аргументовану критичку усмереност, сажетост и живост, дискретну драматичност описа догађаја, што одликује есејистичку књижевну форму. „Армирана“ сећањима, поредбама, са дозом неразматљивог субјективизма, *Птица на гозби* се доима читаоцу и као атипична аутобиографија позоришног уметника.

У дванаест поглавља сврстане су 44 белешке, углавном уједначеног обима, тематски разнолике (од белешки о режији која је животна, интелектуална и уметничка преокупација аутора, до њима сродних фрагмената о глуми и театру, и дисциплина у суседству позоришта – књижевности, социологији, психологији, антропологији, уметничким, друштвеним и општељудским темама, као и оних које се тичу најскривенијих закутака људског бића). У нашој позоришној традицији примећујемо, могло би се рећи, необичан парадокс: позоришни редитељи у Србији поглавито су усменог израза, многи од њих не оставе белешке о својој поетици или других писаних трагова о режији, позоришту, књижевности и уметности уопште. Тако се Брадић укључује у низ редитеља који су писали есеје, огледе о позоришту (Јован Путник, Бранко Плеша, Мирослав Беловић, Боро Драшковић, Вида Огњеновић, итд).

У првом су поглављу *Белешке редитеља* које започињу редитељским дилемама везаним за тајне сеансе глумаца и редитеља посвећеним стварању представе, подели улога, дилемама које представљају раскорак између редитељских амбиција и жеља, и других чинилаца позоришта. Међу редитељским дилемама највећа је како стварати уметност, а бити свестан да је позориште у непрестаном окружењу шоу бизниса. Нада-

ље, у белешци *Мала школа режије* Брадић се присећа искуства када је, као студент, асистирао Дејану Мијачу приликом настанка „мијачевске гротеске“ *Пучина*. Ово науковање уз Мијача, Брадић сматра правим открићем и „малом школом режије“ у којој је научио да нема увтрђеног начина да се научи позоришна режија, јер постоји „онолико начина режирања колико постоји људи“, да „редитељи морају волети глумце и да им они морају веровати“. Али та вера, истиче аутор, подразумева велику моћ и утицај редитеља, а искључује ригидност којом се, у неким случајевима, прикрива редитељско неискуство или слабост. Зато Брадић сматра да је за подизање грађевине будуће представе од изузетне важности да испланира „развој креативног процеса“ којег нема без мапе, редитељске књиге.

Белешке редитеља тичу се и граница уверљивости позоришног чина, сталног испитивања граница вероватног, равнотежи између уверења и неверовања о којој одлучује редитељ као главни завереник. Пажњу читоца привући ће фрагмент *Како служили комедију* у којем се, на првом месту, у форми језгровитих савета (иако је аутор већ у уводу нагласио да не жели да дели савете!) говори о изузетно осетљивом редитељском избору глумаца за комедију, специфичним захтевима које комедија поставља пред глумце. Потом се аутор усредсређује на специфичности фарсе као технички најзахтевније комичке форме илуструјући примером из сопствене редитељске праксе, режијом фарсе Ричарда Бина *Један човек, двојица љазда* настале на основу *Слује двају љосјодара*.

Драгоцен је Брадићева искрена, објективна и врло разложна критичка опсервација о уметничкој критици, о њеној природи, значају и сврси. Аутор наглашава неопходност живе критике „јер спречава да се уметничка сцена успава и претвори у забаву медиокритегата“. Историја уметничке критике крцата је примерима гњева, љутиће, оспоравања која се крећу од подсмеха (на пример, Чехов је, ако је веровати Горком, рекао да су књижевни критичари „попут коњских мува које спречавају коња да оре“) до нескривеног сукобља-

вања. Брадић, међутим, истиче да је критика таленат, да „она обогаћује уметност којом се бави“, јер указује на „лаж, на позу и шарлатанство“, те задатак критике није само да описује, анализира и информише публику, нити да увек беневоолентно комплментира писцу и редитељу. Брадић указује и на штетан утицај селебрити кутуре склоне да високо вреднује уметничко дело и пре но што је изложено публици, али исто тако може да га сахрани и пре његовог рођења. Осим ове, постоји и опасност од унапред формирних похвала које диктирају управе или власници уметничких организација. „Ништа горе од прећуткивања онога што смо видели“, поентира Брадић.

У поглављу *Белешке о маскама* сврстано је неколико текстова који могу да привуку пажњу различитих категорија читалаца. У тексту *Корени шеашира*, аутор подсећа да су зачеци драмске уметности у архаичним културним обичајима, а потом пажњу усредсређује на оно што се мање зна: на остатке грчких утицаја у екстатичним играма Русаља (или Русалки) из Хомоља које вуку порекло од оргијастичких плесова у част бога Диониса. Брадићев опис игре Русаља и њиховог пада у транс, које по призорима страве и ужаса подсећају на Елеусинске мистерије, значајан је допринос проширењу сазнања о зачецима драмске уметности у нашим крајевима. У овом су поглављу и ошторумна запажања о сродности глуме и власти, тј. о везама глуме и сценског израза политичара (костимирање, осветљавање, лексика, дикција, сценски покрет, као заједничка својства). Ову причу о „малигној моћи глумљења“, за коју аргументацију делом налази и у Макијавелијевом *Владаоцу*, аутор наставља и бриљантном анализом Шекспирове „Мишоловке“ у *Хамлету*. И Хамлет у својој драми у драми користи сценска средства у демаскирњу истинског карактер лика.

Интригантна је белешка *Монолој не постоји* у којој Брадић тврди да је глума само реаговање, да и у позоришту и у свакодневном животу, тражимо неког с ким бисмо разговарали („конекцију у оку друге особе“), на крају, и разговор са самим собом, те према томе соло

конверзација не постоји. Ову тврдњу о глумцу који је у сукобу с гледалиштем аутор проверава на примеру глумице која припрема улогу Леди Магбет. Брадић, наиме, у књизи нештедимице подастире примере из позоришне праксе уз све своје ставове и гледишта.

Размишљањима о глуми и режији проткана је цела књига, али поједине белешке у целости се тичу глуме, као и она под насловом *Револуција у глуми*, у којој су дати обриси Методске глуме америчког глумачког стила 20. века, која се развила из Система Станиславског, а описана у књизи *Метод* Ајзака Батлера.

Четврто поглавље садржи белешке о *извођењу* које читаоцу нуди узбудљиве фрагменте о Сократу као субверзивној особи, славној личности која је својом делатношћу претила стабилности заједнице. Како је Дон Жуан постао Тартиф, због чега се Молијерове комадије и данас изводе? То, такође, сазнајемо из Брадићеве књиге, а он пише и о *Вештицама из Салема* Артура Милера, амблематичној метафори религиозне и политичке тираније, развијеној из гласина која важи за цео свет, сада и увек. *Птица на тозби* нуди и записе о још неколико битних изопштеника. Злосрећна је симболичка фигура Мејерхолда, фигури руске авангарде, а следе и лична сећања аутора на Борислава Пекића и његово промишљање театра, те личностима „нашег бескомпромисног Сократа“ Борисава Михајловића Михиза, како га назива Небојша Брадић. Из записа о Михизу сазнајемо доста чињеница и гледишта самог аутора о његовој редитељској поетици, али и о друштву, политици, религији... Оно лично, аутобиографско, провејава из свих текстова, али веома дискретно и обзирно, изнад свега аргументовано.

Скрећемо пажњу такође и на актуелне *Белешке о насиљу*, нарочито две које се тичу историје морала и политичке мисли, призивање Шекспира и његових моралних вредносних система: срама (осећања Поноса и Частии) и невиности, те љубави као одбране од насиља,

као и на *Белешке о мелодрами и холивици*, *Белешке о траговима*, *Белешке о хошребии за уметницима*, *Белешке о срећи и задовољству*, *Белешке о мјузиклима*, *Белешке о жељама* и *Белешке о нережираним предстшавама*.

Брадићева књига је и вешто прикривени лексикон, али добро познатих појмова, одредница о чијем значењу никад не размишљамо јер смо убеђени да га поуздано знамо. Но, варљиво је ово наше пуздање у обухват наведеног појма. Рецимо, шта знамо о лудилу, харизми, популарности, утопији? Озбиљан и темељан, свеоухватан и прецизан, сав од таквог материјала саздан, Брадић, експлицирајући значење појма до којег дошао у својим белешкама, вођен темом којом се у одређеном моменту бави, готово неизоставно свој дискурс поткрепљује сазнањима уметника, филозофа, социолога. Тако настаје непробојна мрежа мисли, доказа, упута које су изrekli најумнији људи од постања света до данас. Све и да хоћемо, не бисмо успели да побројимо сва имена генија чији су речи и мисли уткане у ткиво Брадићеве јединствене есејистичке творевине. Она нема претензије научног и много је више од таквог усмерења. Не оптерећује читаоца, нуди непреброј пикантерија из историје света и паралеле с нашом савременошћу (Фуко говори о наплаћивању приступа азилима за ментално оболеле, а Брадић опомиње на сродност приказивња срамоте као забаве у моделу ријалити програма, на пример).

Закупљеност сопственим мислима је „материјал“ од којег су настале ове Брадићеве рефлексивно набијене есејистичке белешке. Рекло би се да су ови текстови субјективни записи о осећању света и друштва, али пошто је његова судбина најдоследније упућена на „прављење позоришта“, а он се само у театру осећа сасвим својим, онда је и судбина аутора потпуно урођена у овај свет и друштво, што је блиско идеји о животу као позорници, која је старија од Шекспирове чувене максиме.

Пише > Синиша И. Ковачевић

Опсежна студија о великом маестру



Саша Драч
ДО ПОСЛЕДЊЕГ ЗБОРА. ВЛАДИМИР
КРАЊЧЕВИЋ – ЖИВОТ И ДЈЕЛО
Станфорд, Загреб, 2025.

Издавачка кућа Сандорф објавила је монографску студију Саше Драха „До последњег збора. Владимир Крањчевић – живот и дјело“ која представља опсежни живопис једног од најзначајнијих и најуваженијих хрватских и југословенских диригената новијег доба

Студија о Крањчевићу (1936–2020) настајала је пет година. Темељи се на низу дугих разговора које је аутор водио у маестровом стану. Архивска грађа, књиге, телевизијске и радијске емисије, али и бројни сусрети с његовим ученицима и пријатељима, били су од великог значаја за настанак књиге. Уметников живот и каријера одвијали су се у више средина. Свој најдубљи траг оставио је радећи у Загребу и Београду, мада је квалитативно упечатљив утисак дао и у местима у којима је мање боравио или гостовао (Крижевци, Вараждин...).

Вредан допринос чине и детаљно представљање околности, почев од раних маестрових година до плодног диригентског рада. Аутор даје живописну причу о политичким, друштвеним и културним приликама у којима се одвијало Крањчевићево сазревање и професионални пут. Описани су и занимљиви односи с диригентима, солистима, певачима, пријатељима, као и привикавањима на ансамбле с којима је сарађивао и средине у којима је дуже боравио. Најдирљивији моменти везани су за уметничко одрастање, породицу, укућане с којима ће провести зрелије године. Крањчевић је одрастао и обликовао се у интелектуалној средини. Родитељи су често посећивали оперске представе, али и садржаје респектабилне културне понуде. Неретко су се у њиховом дому одржавали музички наступи, водили разговори о уметности, размењивали утисци.

Иако је породица живела у духу средњоевропских манира и навика, Крањчевићи нису водили ригидан салонски живот. Било је ту и весеља, смеха, разних анегдота. Аутор помиње неретка уживања с разноврсним кулинарским „делицијама“, која су се провлачила кроз целокупни маестров живот.

ПРОФЕСИОНАЛНО САЗРЕВАЊЕ

Рођен у Загребу, Крањчевић ће поред основне школе и гимназије завршити и средњу музичку школу и академију. Са сестром Станком Други светски рат провешће код бабе и деде у Крижевцима. Овде ће почети и његово озбиљније занимање за клавир. По окончању студија на Академији, запослио се у загребачкој основној школи, а паралелно предаје Музичку уметност у Четвртој гимназији. Неуморан када је у питању преношење знања, ради и као хонорарни наставник методике клавира у Музичкој школи „Павао Марковић“. Редовно пише о музици за часопис „15 дана“, који излази при Радничком свеучилишту „Моша Пијаде“. У здању ове установе, подигнуто према пројекту Нинослава Кучана, Радована Никшића и Бернарда Бернардија (ентеријер), предаје музичку уметност за одрасле.

Након несрећног пада и повреде шаке, престаје са пијанистичким наступима и окреће се корепетирању и дириговању. Постаје један од утемељивача Вараждинских барокних вечери. Три године касније почиње да води Студентски академски хор „Иван Горан Ковачић“, у коме остаје до 1987. Управо са „горановцима“ и солистом Маријаном Јуришићем, 1975. изводи Мокрањчеву *Лишуртију Св. Јована Златоустог*. Била је то прва јавна интерпретација комплетног дела у социјалистичкој Југославији. Крањчевић постаје хонорарни доцент на Музичкој академији у Новом Саду. Недуго затим именован је за педагога на Академији у Загребу, прошавши уобичајене степене предавачког звања – од доцента, преко ванредног и редовног професора, до професора емеритуса. Паралелно с овом ангажманом одвија се и плодна концертна делатност.

ДЕЛАТНОСТ У БЕОГРАДУ

Временом прелази у Музичку продукцију РТВ Београд. Ради као шеф хора, а потом и као диригент Симфонијског оркестра. Године 1991. на Коларцу слави 30 година уметничког рада. Тадашњи ангажман у Београду окончава се уочи ратних сукоба 1990-их. По повратку постаје директор Опере Хрватског народног Казалишта у Загребу. У то време одвија се и успешна сарадња с управником ове театарске куће, редитељем Георгијем Паром. Подстакнут Крањчевићевим сугестијама, Паро режира неколико оперских дела.

После више од деценије поново наступа у Србији. Са Симфонијским оркестром и Хором РТС-а, у Новом Саду изводи *Реквијем* Франца фон Супеа. Након тога наступа и у дворани Коларца. Три године касније са истим оркестром има концерт у Сава центру.

Када му је здравље било нарушено изражава жељу да се попише његова имовина – партитуре, програми концерата, грамофонске плоче, књиге, слике, награде и признања. Према уметниковој одлуци, већи део заоставштине поклоњен је Пожешкој бискупији. Маестро Крањчевић преминуо је у геронтолошком дому, у загребачком насељу Одра. Неколико месеци касније одржан је опроштајни концерт у част изузетно поштованог човека и диригента. Међу осталим, изведена је и композиција *Тебе јајем* Стевана Мокрањца.

Обимна (519 стр) и педантно исписана студија Саше Драха, обилује мноштвом корисних и занимљивих података које није могуће пренети путем штурих приказа и осврта. Прегледна и лака за читање, књига пружа заокружену слику о уметнику какав је био велики маестро Владимир Крањчевић.



Наступ Владимира Крањчевића на фестивалу 1960. године у Загребу

ХИИ

НОВА ДРАМА

Сцена

УРОШ
ЧУПИЋ

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

Сцена

УРОШ ЧУПИЋ



УРОШ ЧУПИЋ рођен је 1991. године у Новом Саду. Завршио је основне студије драматургије 2021. на Академији уметности у родном граду.

Аутор је неколико сценарија за студентске филмове.

Заједно са класним колегом Николом Ђоновићем написао је сценарио за 13 епизода веб серије „СДНС“ која је имала премијерно извођење у оквиру Карловци Филм Фестивала 2024.

Године 2019. учествовао је на Фестивалу филмског сценарија у Врњачкој Бањи.

Драма „Бескућници“ имала је јавно читање у оквиру Стеријиног позорја 2020. године, а исти комад објављен је у позоришном часопису „Сцена“.

Његова дипломска драма „ЊКВ“ доживела је премијеру на сцени „Крсманца“ крајем 2022, након чега је извођена 15 пута у позориштима широм Србије.

Аутор је дечјег драмског текста „Паклена лектира“ који је победио на конкурс за оригинални драмски текст за децу до 10 година у организацији позоришта „Бошко Буха“ и БЕЛЕФ-а.

Тренутно живи и ради у Београду.

Урош Чупић

РУГАЊЕ НАРОДУ

У ДЕВЕТ СЛИКА

ЛИЦА:

ЂОРЂЕ (30)

МИЛИЦА (27) – Ђорђева супруга

ВУЛЕ (37) – Ђорђев брат

ПРОФА (65) – Ђорђев колега

МЕСТО: Београд

ГОДИНА: текућа

СЦЕНА: представља скромно уређени дневни боравак двособног стана. Централно место у овој просторији заузима велики телевизор.

Прва врата су улазна, друга воде у спаваћу собу, трећа у гостинску собу, четврта у купатило. Распоред је произвољан.

ПРОЛОГ

(трећи месец трудноће)

Сној светлости пада на ЂОРЂА и МИЛИЦУ.

Његова рука нежно је положена на њен труднички стомак.

МИЛИЦА: Биће висок.

ЂОРЂЕ: И плећат.

МИЛИЦА: Имаће најблиставији осмех.

ЂОРЂЕ: И бујну, плаву косу.

МИЛИЦА: Биће поштен.

ЂОРЂЕ: Али не и наиван.

МИЛИЦА: Биће храбар.

ЂОРЂЕ: Колико храбар, толико и мудар.

МИЛИЦА: Биће срчан.

ЂОРЂЕ: У срчаности одмерен.

МИЛИЦА: Биће даровит.

ЂОРЂЕ: Али и вредан.

МИЛИЦА: Биће поносан.

ЂОРЂЕ: Никада горд.

МИЛИЦА: И сви ће му људи бити једнаки, и сваком ће руку да пружи у невољи.

ЂОРЂЕ: Своје ће мушком снагом да одбрани, туђе да поштује и туђем се поклони.

Крајка шишина.

МИЛИЦА: Ђорђе...

ЂОРЂЕ: Милице...

МИЛИЦА: Поносна сам.

ЂОРЂЕ: И треба да будеш.

МИЛИЦА: Већ га волим.

ЂОРЂЕ: Он то сигурно осећа.

МИЛИЦА: А ти?

ЂОРЂЕ: Нестрпљив сам да га упознам.

Милица се окрена ка Ђорђу. Сјустити десну руку на његово лице.

МИЛИЦА: Обећај ми...

Пошом и леву.

МИЛИЦА: Обећај ми да ћемо заувек бити срећни.

ЂОРЂЕ: Заувек и још толико.

МИЛИЦА: И никада нећеш да одеш?

ЂОРЂЕ: Никада.

МИЛИЦА: Волим те.

ЂОРЂЕ: И ја тебе.

Милица се ухватила за стомак. Лице које је до сада блистало од заљубљености и среће појриме блато болну гримасу.

ЂОРЂЕ (забринуто): Љубави...Шта ти је?

МИЛИЦА: Морам да пишким.

Мрак.

I / БРОНЗАНИ ЉУДИ

(четврти месец трудноће)

Милица седи на ћорседу и чита из свеске. Поред ње је прибор за шивење и комад црвене тканине који кроз представу постојећено добија обресе турског одела из XIX века.

МИЛИЦА Слушај ово...

ЂОРЂЕ (ван сцене): Слушам!

МИЛИЦА (чита): Највише је волео да диже дреку. Људи су га се страшно плашили због непредвидивог и преког карактера. Веомо често је мењао расположења. Толико често да је некада збуњивао и самог себе. Један преки поглед могао је да те кошта руке, носа или прста на нози. Када се веселио, народ

је посебно био опрезан. У пићу је посебно био незгодан. Ракија га је терала на песму, али није умео најлепше да пева. Ако му се у песми не придружиш – не поштујеш га, ако певаш – онда га преклапаш. И зато је најбоље било да од њега бежиш или да му се ћутке клањаш.

Ђорђе изађе из спаваће собе носећи гаске, шрафове, мајице и алаји.

(Док траје разговор, он чита ујусица и склаја колевку.)

МИЛИЦА: Како ти звучи?

Ђорђе се замисли.

ЂОРЂЕ: Хм...

МИЛИЦА: Слободно реци.

ЂОРЂЕ: Произвољно.

Милица ја идега очекивајући наставак.

ЂОРЂЕ: Шта?

МИЛИЦА: То је све што имаш да кажеш?

ЂОРЂЕ: Ниси ми дала довољно информација. Треба ми контекст. Треба ми...Месо.

МИЛИЦА: Нема меса. Још увек.

ЂОРЂЕ: Зашто ми онда читаш?

МИЛИЦА: Хоћу да погађаш.

ЂОРЂЕ: Шта тачно?

МИЛИЦА: О коме је реч.

ЂОРЂЕ: Откуд знам...

МИЛИЦА: Пробај.

Крајко се замисли.

ЂОРЂЕ: Твој деда Лазар.

МИЛИЦА: Зашто би ико радио позоришну представу о мом деда Лазару?

ЂОРЂЕ: Мицо, не могу сада. Морам да се концентришем. Ова упуства су језива...

МИЛИЦА: Хоћеш да ти кажем?

ЂОРЂЕ: Кажи ми.

МИЛИЦА: Милош Обреновић.

Ђорђе одложи ујусица и погледа Милицу.

МИЛИЦА: Шта је?

ЂОРЂЕ: Ништа...

МИЛИЦА: Није ништа, већ нешто.

ЂОРЂЕ: Баш сте га претерали.

МИЛИЦА: Зашто то мислиш?

ЂОРЂЕ: По ономо што си прочитала, Милош је био пијана, неталентована кафанска битанга. То ми је некако... Пристрасно.

МИЛИЦА: Јеби га, Ђорђе... Теби је све пристрасно.

ЂОРЂЕ: Питала си ме, ја сам ти одговорио.

МИЛИЦА: Имам утисак да намерно то радиш.

ЂОРЂЕ: Шта?

МИЛИЦА: Када год ти причам о позоришту, ти преврћеш очима. Упорно одбијаш да схваташ срж уметности. Аутор мора да има глас. Да буде храбар и дрчан. Не може млако и не може на пола.

ЂОРЂЕ: У реду.

МИЛИЦА: Позориште задржава право да буде сурово када се обрачунава са исконским злом.

ЂОРЂЕ: Милош Обреновић није зло.

МИЛИЦА: Тукао је људе.

ЂОРЂЕ: И мене је отац тукао.

МИЛИЦА: Варао је жену.

ЂОРЂЕ: Таква су била времена.

МИЛИЦА: Одсекао је главу свом рођеном куму.

ЂОРЂЕ: Како би сачувао народ од страшне одмазде.

МИЛИЦА: Видиш, драги мој, управо то је био његов аргумент! *Не бих ја, браћо и сестре, али морам. Због вас због будућих поколења.* Плашио је гологузе сељаке како би после могао да их јаше као магарце.

ЂОРЂЕ: Учинио је добру ствар.

МИЛИЦА: Браниш убицу.

ЂОРЂЕ: Браним разум. Ђорђе је био ратник. Народ га је страшно волео. Довољно је било да се појави са кубуром и ствари су се саме од себе решевале. Милош је био...Дипломата. Знао је да пушка није решење. Не можеш на јачег и суровијег, колико год да си глуп. И зато се поклонио непријатељу. Пружио дарове. Није то чинио зато што воли Тучина. Чинио је зато што другачије није могло.

МИЛИЦА: Чинио је због своје гузице.

ЂОРЂЕ: Зар је битно?

МИЛИЦА: Битно је, матер му јебем! Не можеш да кољеш сваки пут кад ти се дигне курац.

ЂОРЂЕ: Милице, много псујеш.

МИЛИЦА: Тако ме научио деда Лазар. И он је волео Обреновиће...

ЂОРЂЕ: Могу ли сада да радим?

МИЛИЦА: Можеш.

Крајка шишина. Раде своје послове.

МИЛИЦА: И ако смем да додам – драго ми је што је мртав.

ЂОРЂЕ: И мени.

МИЛИЦА: Не бих рекла.

ЂОРЂЕ: Милице...

МИЛИЦА: Извини.

Крајка шишина.

МИЛИЦА: Знаш шта? Хвата ме језа док шијем овај костим. Осећам крв на прстима. Таквом човеку није место у позоришту.

ЂОРЂЕ: Сваком је место у позоришту.

МИЛИЦА: Њему није. Ја бих га забранила.

ЂОРЂЕ: Зар ти паметни глумци и редитељи нису рекли да је баш тај несретни Милош основао прво српско позориште? Замисли! На паузи између скупштинских расправа, политичари и посланици гледају представе и коментаришу уметност.

МИЛИЦА: Ко ти је то рекао?

ЂОРЂЕ: Мој човек.

МИЛИЦА: Који човек?

ЂОРЂЕ: Дипломирани театролог Синиша Лазић зва-ни Профа.

МИЛИЦА: Не знам никаквог профу.

ЂОРЂЕ: Наравно да га не знаш. Човек је цео радни век провео на градилишту.

МИЛИЦА: Свако има своје даске које живот значе. Моје шкрипе под ногама, он у своје закуцава ексер.

ЂОРЂЕ: Тако му живот наместио.

МИЛИЦА: Да, да... Могу да мислим...

Крајка шишина.

ЂОРЂЕ: Уметност је обмана, а уметници су анархисти без уличног стажа.

МИЛИЦА: Је л те и то мајстор Лазић научио?

ЂОРЂЕ: Јесте. И то ме је научио.

МИЛИЦА: Шта још каже? Баш ми је забавно.

ЂОРЂЕ: Да ће нас све потаманити као деверике. Они са истока, што им се кожа пресијава као бронза. Долазе овде, каже, као незвани гости. Скупљају се у групице и ћућуре на заборављеном језику. Кују заверу док их ми хранимо српским хлебом и појимо српским вином. Педесетак их је прешло бугарску границу, заузело напуштену болницу и сада неће да оду.

Милица значајно погледа Ђорђа.

МИЛИЦА: Је л то оно што причају на вестима?

ЂОРЂЕ: Јесте.

МИЛИЦА: Јуче их је било десет, данас педесет.

ЂОРЂЕ: Тако каже профин кум.

МИЛИЦА: А ти?

ЂОРЂЕ: Шта ја?

МИЛИЦА: Верујеш у то?

Крајка шишина.

МИЛИЦА: Ђорђе?

ЂОРЂЕ (*неуверљиво*): Наравно да не верујем. Само ти кажем шта се прича...

МИЛИЦА: Јебе ми се, Ђорђе, за малограђанске трачеве. Земља нам пуна фантома и ксенофоба. Мало-мало, па рат.

ЂОРЂЕ: Народ нам је у стању колективне трауме.

МИЛИЦА: Народ нам је на лековима и алкохолу.

Милица се набоде на иџлу.

МИЛИЦА: Јеби га. Сад сам се убола...

ЂОРЂЕ: Чекај...

Ђорђе ђприђе Милицу.

ЂОРЂЕ: Дај да видим...

Пружи му ђрсџ, он ђосиса крв.

ЂОРЂЕ: Слатка је. Врела српска крв.

МИЛИЦА: Јеби се, Србине.

ЂОРЂЕ: Опет псујеш.

МИЛИЦА: Кад ме нервираш...

ЂОРЂЕ: Слушај ме... Ја нисам такав човек. Наopak и тврд. Ово срце је велико. И ова глава је паметна.

Сегне ђоред ње.

ЂОРЂЕ: Јесам ли ти икада рекао зашто градим мостове?

МИЛИЦА: Зато што не знаш да пливаш.

ЂОРЂЕ: Да би људи лакше дошли до оних које воле.

МИЛИЦА: То је лепо.

ЂОРЂЕ: Имам и песмицу о томе.

МИЛИЦА: Од када то грађевинци пишу поезију?

ЂОРЂЕ: Од малих.

МИЛИЦА: Океј. Да чујем.

ЂОРЂЕ: Нећеш да ми се смејеш?

МИЛИЦА: Обећавам.

ЂОРЂЕ: У реду.

Накашље се.

ЂОРЂЕ: Свако ко крочи на мој мост

Радо је виђен гост

И не плаћа се мостарина

Ако у срцу љубави има.

Кратка тишина.

МИЛИЦА: То је то?

ЂОРЂЕ: Нисам је још завршио.

Милица се осмехне.

ЂОРЂЕ: И? Шта кажеш?

Ухвати му руку и сџусџи је на врело међуножје.

МИЛИЦА: Пипни... Осетиш?

ЂОРЂЕ (*узбуђено*): Осетим...

МИЛИЦА: Уметност је, љубави моја, моћна алатка.

ЂОРЂЕ: Видим...

МИЛИЦА: Када смо већ код алатке – вади га.

ЂОРЂЕ: Мицо, не могу сад...

Оџкоџча му шлиц.

МИЛИЦА: Касно.

Гурне џа на креветџ. Скине маџицу.

ЂОРЂЕ: Чекај, љубави...

МИЛИЦА: Скидај се.

ЂОРЂЕ: Мицо, трудна си...

МИЛИЦА: И труднице воле да јебу.

ЂОРЂЕ: Долази Вуле.

Милица се наџло заусџави, зџрожена.

МИЛИЦА: Сереш...

ЂОРЂЕ: Каже да је битно. Доноси важну вест.

МИЛИЦА: Зашто ми тек сада то говориш?

ЂОРЂЕ: Заборавио сам.

МИЛИЦА: Лажеш.

ЂОРЂЕ: Не лажем.

МИЛИЦА: Где спава?

Краџка џишина.

МИЛИЦА: Убићу се, мајке ми...

ЂОРЂЕ: Једна ноћ. Часна реч.

МИЛИЦА: Ти ниси нормалан, човече. Таквог човека ми доводиш у кућу и то док сам у другом стању.

ЂОРЂЕ: Држаћу га под контролом.

МИЛИЦА: Аха, како да не...

Милица дохвати мајицу и крене ка соби.

ЂОРЂЕ: Љубави...

Залуји враћима.

Ђорђе неко време седи у тишини. Затим закопча шлиц и зајали цицарейу.

Мрак.

II / ОНИ ОДАНДЕ

Ноћну тишину пресеца шкрипа улазних врата. Чује-мо само њажљиво одмерене кораке који одјекују сја-ном. Први, други, па трећи. Након четвртог корака уследи шуи ударац, пошом и пригушени јавк. Ђорђе се шрине из сна.

ЂОРЂЕ (њанично): Ко је то?

ВУЛЕ (шајашом): Ја сам.

ЂОРЂЕ: Ко ја?

ВУЛЕ: Твој брат.

ЂОРЂЕ: Вукашине?

ВУЛЕ: Пали светло.

ЂОРЂЕ: Чекај...

ВУЛЕ: Пожури!

ЂОРЂЕ: Тише, човече. Милица спава...

Ђорђе обори њељару која се разбије у њарамјарчаг. Обојица заћуше, чекајући да нервозна Милица уста-не из кревета.

ВУЛЕ: Хоћемо ли данас?

Ђорђе ујали сјону лампу.

ЂОРЂЕ (пригушено): Кретену.

ВУЛЕ: Ја кретен?

ЂОРЂЕ: Види шта си урадио.

ВУЛЕ: Ја сам крив што пушиш?

ЂОРЂЕ: Крив си што се шуњаш као провалник.

ВУЛЕ: Нисам хтео да ти пробудим супругу.

ЂОРЂЕ: Три сата је. Где си до сада?

ВУЛЕ: Задржао сам се.

Милица изађе из спаваће собе и ујуши се ка кујашилу.

ВУЛЕ: Помаже Бог, Милице...

Залуји врати од кујашила. Ђорђе леда Вулеја од-махујући лавом.

ВУЛЕ: Можда је ружно сањала.

ЂОРЂЕ: Да. Тебе.

Приђе враћима од кујашила. Ослушне.

ЂОРЂЕ: Љубави?... Љубави, извини... Бићемо тихи.

ВУЛЕ: Мушкарчино.

ЂОРЂЕ: Седи ту и не померај се.

Ђорђе оде у кухињу.

ВУЛЕ: Донеси пиће.

Вуле леда колекву о коју је развалио ногу. Ђорђе се врати са лојашницом и метлом. Чисти срчу.

ВУЛЕ: Бато...

ЂОРЂЕ: Молим?

ВУЛЕ (прелазећи руком преко ивице колекве): Имаш не-што да ми пријавиш?

Ђорђе не може да сакрије њонос на лицу.

ВУЛЕ: Честитам, Србине! Дођи 'вамо...

Пољуби ја шри уша.

ЂОРЂЕ: Добро, бре, полако...

ВУЛЕ: Нека му Бог подари дуг живот, а отац и мајка честито васпитање.

ЂОРЂЕ: Хвала...

ВУЛЕ: Што ми ниси јавио?

ЂОРЂЕ: Покушао сам. Број ти је искључен.

ВУЛЕ: Јес' вала искључен...

ЂОРЂЕ: Шта си урадио?

ВУЛЕ: Ја? Ама баш ништа. Само не желим да ме прате.

ЂОРЂЕ: Ко да те прати?

ВУЛЕ: Вертикалне структуре. Конгломерати. Чекићари, обавештајци, секретари, програмери, жандари...

ЂОРЂЕ: Зашто би тебе неко пратио?

ВУЛЕ: Када је држави био потреба разлог? Довољна је једна погрешна реч.

ЂОРЂЕ: Претерујеш, брате...

ВУЛЕ: Није ни битно. Дај да наздравимо...

Вуле дохвати флашу и две чаше.

ЂОРЂЕ: Вуле, сутра ћемо. Касно је...

ВУЛЕ: Нема сутра. Живот се живи у тренутку. Вади...

Сипа. Пружи му чашу.

ВУЛЕ: За будућа српска поколења.

Наздраве. Испују. Милица изађе из кућаишала. Застане. Гледа их у шри ујуиру са чашама у рукама.

ВУЛЕ: Милице, чуо сам. Честитам, од срца. Одувек сам веровао у вашу љубав.

Она само продужи док собе и закључа врата.

ВУЛЕ: Опа, бато. Фасовао си кауч.

ЂОРЂЕ: Ја те молим да ћутиш.

ВУЛЕ: Зашто да ћутим? Срећан сам.

ЂОРЂЕ: И мени је заиста драго због тога, али није третак.

ВУЛЕ: Што сте ви неки наопаки људи..

ЂОРЂЕ: Вуле, ствари су се промениле. Четврти месец. Нервоза, грчеви, мучнина, хормони. Видиш каква је...

ВУЛЕ: Требало је да ми кажеш. Не бих дошао.

ЂОРЂЕ: Требало је.

Крајка пишица.

ВУЛЕ: Океј. Ако је тако...

Сипује чашу и крене ка вратима.

ВУЛЕ: Најбоље је да одмах одем.

ЂОРЂЕ: Чекај, бре, стани...Где ћеш у глуву ноћ...

ВУЛЕ: Навикао сам.

ЂОРЂЕ: Вукашине...

ВУЛЕ: Нећу да сметам.

ЂОРЂЕ: Не сметаш. Брат си ми.

Ђорђе му прејречи пути.

ЂОРЂЕ: Преспавај. Одмори се. Дуго си путовао.

ВУЛЕ: И једва чекао да те видим и братски загрлим.

ЂОРЂЕ: Дођи 'вамо...

Ђорђе зајрли Вулеица.

ВУЛЕ: Једну ноћ. Ни секунд дуже. Знам када сам непожељан.

ЂОРЂЕ: Не причај глупости.

ВУЛЕ: Озбиљан сам.

ЂОРЂЕ: Седи. Раскомоти се.

Вуле седне. Ђорђе му сипа још једно пиће и смести се поред њега.

ЂОРЂЕ: Сада ми реци зашто си дошао.

Вуле ћути.

ЂОРЂЕ: Рекао си да имаш неке вести?

ВУЛЕ: Нису у питању вести.

ЂОРЂЕ: Него шта?

ВУЛЕ: Упозорење.

ЂОРЂЕ: Океј, слушај.

ВУЛЕ: Спрема се нешто велико. Нешто веће од мене и тебе. Пуно веће од мене и тебе.

Крајка пауза.

ВУЛЕ: Угрожени смо.

ЂОРЂЕ: Ко је угрожен?

ВУЛЕ: Ти. Ја. Милица. Сви ми.

ЂОРЂЕ: Не разумем.

ВУЛЕ: Прети нам опасност. Од оних оданде.

ЂОРЂЕ: Вуле, мораш да будеш јаснији, не можемо да разговарамо у шифрама. Ја сам јутарњи тип, ништа не капирам ноћу.

Вуле из ранца извади нож и сјуси га на сјо.

ЂОРЂЕ: Шта је то?

ВУЛЕ: Прецизно сечиво. Легура олова и сребра. Орнаментика – арапска.

ЂОРЂЕ: Одакле ти то?

ВУЛЕ: Пронашли сељаци код границе, близу сеоске цркве. Неко га сакрио са веома јасном намером – да га пронађу наши људи. Зашто то мислим? Место је било обележено. Наши људи дешифрију симболе.

Ђорђе не скида поглед са ножа.

ВУЛЕ: Узми га у руке.

Ђорђе узме нож.

ВУЛЕ: Веома пажљиво спусти прст на оштрицу.

Послуша га.

ВУЛЕ: Хируршко сечиво. Пролази кроз месо, без већег отпора. Засаца органе и изазива обилно крварење које је готово немогуће зауставити.

ЂОРЂЕ (*помамо импресиониран*): Оштар је.

ВУЛЕ: Замахни.

Ђорђе рецне.

ВУЛЕ: Шта кажеш?

Ђорђе одложи нож.

ЂОРЂЕ: Шта има да кажем. Нож ко нож.

ВУЛЕ: Ђавола – нож ко нож. Ово ти је убојито парче метала. У вештим, обученим рукама – незаустављиво оружје.

Вуле дохвати нож и замехне неколико поља.

ЂОРЂЕ: Склони то, будало. Попио си.

ВУЛЕ: Не брини. Знам шта радим.

ЂОРЂЕ: То је то? Дошао си због ножа?

ВУЛЕ: Дошао сам да ти кажем како се спрема невоља. Свашта се прича...

ЂОРЂЕ: Где се прича?

ВУЛЕ: У кафани. На улици. На вестима.

ЂОРЂЕ: Много гледаш ТВ.

ВУЛЕ: Није само ТВ. Говорим ти о народу. Плаше се великог покоља. Запосели су три напуштене куће. Њих седамдесетак. Организовали извидницу и стражу. Повели и псе. Турске кангале, велике као телади.

Ђорђе јуби сирћење.

ЂОРЂЕ: Заврши пиће и бежи на спавање. Немам снаге за овај разговор.

ВУЛЕ: Не верујеш ми?

ЂОРЂЕ: Наравно да ти не верујем када причаш глупости.

ВУЛЕ: Ђорђе, шта ја имам од лагања? Каква је моја корист од дизања панике? Говорим ти информације из прве руке. Ја сам шумар. Разговарам са људима. Пратим децу у школу. Осетим пулс свог народа. Знам када нам душа трепери.

Вуле испије јушљај пића.

ВУЛЕ: То што ниси близу границе, брате мој наивни, не значи да си на сигурном. Веома лако могу и овде да дођу.

Сјуси му руку на раме.

ВУЛЕ: Опет нам прете са истока, Ђорђе. Опет ће Турчин српском земљом да хода.

Узме му чашу из руке.

ЂОРЂЕ: Лаку ноћ, Вуле.

ВУЛЕ: Добро. Буди тврдоглав. Ја сам те упозорио, а ти како хоћеш...

ЂОРЂЕ: Ђебе је у ормару. Отвори да се излуфтира.

ВУЛЕ: Лаку ноћ.

*Вуле оде у собу. Ђорђе покушава да процесиура све информације. Одбија да поверује. Почне да расире-
ма неред. Рашисти све осим ножа. Не усуђује се да
ја склони. Најослећку ја најжљиво подиће. Дуго ја
гледа, импресионирано. Трне се из оичињености и
одложи нож у фиоку, на сигурно. Крене ка спаваћој
соби, али се заустави. Неко време стоји не знајући
шта да ради. Враћи се до фојеле, узме даљински и
ујали ТВ. Шалиа. Заустави се на вестима. Појача.*

СПИКЕР: Како незванично сазнајемо, група екстремиста илегално је прешла бугарску границу и запосела неколико напуштених објеката у атару села Балчак надомак Димитрограда. Из Министарства унутрашњих послова апелују на све грађане да не улазе у сукоб са групом која себе назива „Заборављени“ и да сваки инцидент пријаве најближој полицијској станици. Сутра следи ванредно обраћање начелника полиције и жандармерије. Следе вести из света...

Ђорђе ујаси ТВ. Размишља.

ЂОРЂЕ: Будалаштине...

Лејне на кауч и покрије се Вулеиновом јакном.

Мрак.

III / ЖИВОТ У КОКОШИЊЦУ

(пети месец трудноће)

Јуширо. На столу је доручак.

Неиспавани Ђорђе испија кафу и шалиа канале.

ЂОРЂЕ: Будалаштине...

Милица изађе из кућашила отрута баде манишлом.

ЂОРЂЕ: Добро јутро.

МИЛИЦА: Јутро.

ЂОРЂЕ: Како смо спавали?

МИЛИЦА: Усрано.

Крајка тишина.

МИЛИЦА: Шта кажу?

ЂОРЂЕ: Ко?

МИЛИЦА: Чике из телевизора.

ЂОРЂЕ: Ништа ново.

МИЛИЦА: Онда угаси.

ЂОРЂЕ: Нека гори. Шта нам смета...

МИЛИЦА: Троши струју.

ЂОРЂЕ: Волим када ми нешто прича.

Милица узме даљински и ујаси ТВ.

МИЛИЦА: Онда ћу ја да ти причам.

ЂОРЂЕ: У реду. О чему?

МИЛИЦА: О теби.

ЂОРЂЕ: Кажи, љубави. Шта те мучи?

МИЛИЦА: То што се будиш ноћу нервозан и преврћеш по кревету као да спаваш на ексерима. Онда одеш да пишаш, пробудиш и мене, седнеш овде и гледаш вести до јутра. Је л' то теби нормално?

ЂОРЂЕ: Мучи ме посао. Пробијамо рокове.

МИЛИЦА: Увек пробијаш рокове. Шта је ту ново?

ЂОРЂЕ: Сад смо их баш пробили. Када кажем баш, мислим баш – баш.

МИЛИЦА: Нисам знала...

ЂОРЂЕ: И не треба да знаш. То је мој проблем.

МИЛИЦА: Ђорђе, мораш да комуницираш са мном. Твој проблем је и мој проблем. Тако функционише социјални конструкт познатији као брачна заједница.

ЂОРЂЕ: У реду... Шта би се десило да сви на твојој представи откажу послушност редитељу?

МИЛИЦА: Одржали би састанак. Отворено би разговарали о проблему.

ЂОРЂЕ: Ако то не упали?

МИЛИЦА: Обратили би се управнику.

ЂОРЂЕ: То је кукавички.

МИЛИЦА: Ђорђе, шта се дешава?

ЂОРЂЕ: Људи су престали да ме слушају. Мене. Шефа градилишта.

МИЛИЦА: Почни да кажњаваш. Заузми став.

ЂОРЂЕ: Ни то не могу. Изгубићу људе.

МИЛИЦА: Онда ћути и трпи. Шта да ти кажем...

ЂОРЂЕ: Не разумеш.

МИЛИЦА: Објасни ми.

ЂОРЂЕ: Проблем је у онима *шамо*.

МИЛИЦА: Не разумем...

ЂОРЂЕ: Лепо сам ти рекао да је превише компликовано.

МИЛИЦА: Ко су они тамо?

ЂОРЂЕ: Турци.

МИЛИЦА: Ђорђе, молим те...

ЂОРЂЕ: Неће да раде! По цео дан седе на скели. Један дан им је претопло, други дан дува ветар, трећи дан их боле леђа.

МИЛИЦА: А наши се толико упрли да их је немогуће отерати на паузу.

ЂОРЂЕ: Наши су наши. Подижу мост преко наше реке, у нашој земљи, за нашу децу. Другачије је. Превише смо увезли. Почели су да показују зубе.

МИЛИЦА: Је л ти то профа рекао?

ЂОРЂЕ: Није.

МИЛИЦА: Онда је сигурно бата Вуле.

ЂОРЂЕ: Мицо, хајде да једемо. Журим...

МИЛИЦА: Када ће он да оде?

ЂОРЂЕ: Отићи ће.

МИЛИЦА: Месец дана скупља прашину и хода кроз стан у поцепаним гаћама.

ЂОРЂЕ: Шта треба да му кажем?

МИЛИЦА: Да се врати у шуму.

ЂОРЂЕ: Брат ми је. Крв рођена. Иста нас је мајка родила.

МИЛИЦА: А ја сам твоја супруга која ће ускоро да ти роди сина. Треба ми мир. Треба ми љубав. Желим да родим здраво дете, а то није могуће у овом окружењу.

ЂОРЂЕ: Океј. Схватам.

МИЛИЦА: Ђавола схваташ. Скидаш ме са курца...

ЂОРЂЕ: Попричаћу са њима.

МИЛИЦА: Када?

ЂОРЂЕ: Данас.

Вуле изађе из собе у њамама и њошковићу.

ВУЛЕ: Помаже бог, добри људи...

Улега њослављен сџо.

ВУЛЕ: Мицо, дивно мирише. Врсна си куварица.

Сегне за сџо.

ВУЛЕ: Да нам сипам по једну љуту?

ЂОРЂЕ: Немој.

ВУЛЕ: Лоза је сјајна за стомак и крвну слику.

ЂОРЂЕ: Вуле...

ВУЛЕ: Слушај причу. Пре петнаест година упознам једног доктора у путничком купеу на путу за Подгорицу. Са њим је била и жена у седмом месецу трудноће. Мила, фина девојчица, слатка к'о мед. Записмо се већ код Ваљева, доктор и ја, а она нас гледа тим плавим очицама и само што не зацвили од муке. Кажем ја доктору – вала, сипај јој једну, ништа јој неће бити. И неће, каже он. Наравно да неће. Општа је заблуда је алкохол штетан по труднице. Од црног вина се стеже крв, а ракија убија страна тела и спречава развој хроничних болести...

ЂОРЂЕ: Вуле, морамо да поразговарамо.

ВУЛЕ: Пре доручка?

ЂОРЂЕ: Битно је.

Вуле одложи есцај.

ВУЛЕ: Пуцај, сердаре.

Крајка шишина.

ЂОРЂЕ: Милица и ја смо добро размислили о свему након чега смо извели јасан закључак. Овде си већ 34 дана...

ВУЛЕ: Бројиш ми?

ЂОРЂЕ: Не бројим.

МИЛИЦА: Ја бројим.

ВУЛЕ: Баш се чудим.

МИЛИЦА: Не прекидај га.

ЂОРЂЕ: Дакле...Овде си 34 дана. Мање – више, толико... Као што можеш и сам да приметиш, стан је мали, скучен и лоше изолован. Простор је прилично ограничен.

Ђорђе погледа Милицу.

МИЛИЦА: Настави, љубави.

ЂОРЂЕ: У ограничен окружењу, какво је ово, људи су осуђени једни на друге, што доводи до губитка личног простора и повећаног лучења кортизола.

ВУЛЕ: Шта је то?

ЂОРЂЕ: Кортизол је хормон стреса.

МИЛИЦА: Ђорђе хоће да каже како је најбоље да одеш.

Крајка, нејријатна шишина.

ЂОРЂЕ: То је можда прегруба конструкција. Оно што сам хтео да кажем је следеће...

Милица и Вуле ја ледају са несврљењем.

ЂОРЂЕ (сиројо): Немој да ходаш по стану у гаћама. Непристојно је.

Вуле прекрива рукама подеране таће.

ВУЛЕ: Сад ме је срамота.

ЂОРЂЕ (покушава да буде сирој): И треба да те је срамота. Овде живи и једна дама. То што радиш је недопустиво.

ВУЛЕ: Одмах ћу да се пресвучем.

Вуле оде у собу. Ђорђе седне за сто.

ЂОРЂЕ: Хоћемо да једемо?

МИЛИЦА: Пичко.

ЂОРЂЕ: Корак по корак.

Вуле се враћи у шренерци.

ВУЛЕ: Боље?

ЂОРЂЕ: Боље.

Ђорђе и Вуле једу. Милица испија кафу.

ВУЛЕ: Алал вера, домаћице.

ЂОРЂЕ: Омлет је перфектан.

ВУЛЕ: А тек ајвар...

ЂОРЂЕ: Домаћи. Од тетка Дане.

ВУЛЕ: Мицо – ти нећеш?

МИЛИЦА: Нећу.

ВУЛЕ: Трудничке муке?

МИЛИЦА: Нисам срала.

ЂОРЂЕ: Милица има чудан јутарњи ритуал. Прво мора да регулише столицу, па тек онда једе. Понекад добије затвор, па гладује цео дан.

ВУЛЕ: То уопште није добро. Посебно када си носиља.

МИЛИЦА: Кокошке носе. Жене су трудне.

ВУЛЕ: То је то. Дође на исто. Како год окренеш – Бог је умештао прсте.

МИЛИЦА: Бата је умешао прсте. Бата воли да гурне прстић на влажно место.

ЂОРЂЕ: Милице...

МИЛИЦА: Ред је да му неко објасни како се праве. Има довољно година.

ВУЛЕ: Дете је плод божије љубави транспоновано кроз телесну страст мушкарца и жене. Ђорђе је, у овом случају, само небески војник чија је семена течност здрава, продорна и реска.

МИЛИЦА: Ја бих рекла топла и слатка.

Ђорђу је пресео оброк. Устане.

ВУЛЕ: Где ћеш?

ЂОРЂЕ: На посао.

ВУЛЕ: Ниси јео.

Узме трађевинску каацију и ђрслук.

ЂОРЂЕ (Милици): Зваћу те.

МИЛИЦА: Не мораш.

Ђорђе ђриђе Милици и ухваћи је за руку.

ЂОРЂЕ (џихо, да Вуле не чује): Вечерас. Обећавам. Стр-
пи се још мало, молим те. Од сутра смо сами.

Пољуби је.

ЂОРЂЕ: Волим те.

МИЛИЦА: Срећан рад. И нашамарај те Турке, мајку им
јебем нерадничку...

*Ђорђе изађе. Милица ђређе у дневну собу како би ши-
ла. Вуле је и даље за сћолом, једе. Неко време влада
џиџина.*

ВУЛЕ: Знаш ли да Милош Обреновић уопште није био
Обреновић већ Теодоровић. Мада, технички гледа-
но, није се презивао ни Теодоровић, већ Михаило-
вић – ако узмемо у обзир мушку линију. Отац му
се звао Теодор, а мајка Вишња. Испрва је у народу
представљао као Милош Теодоровић, а потом Ми-
лош Теодоровић Обреновић. Сигурно се питаш –
зашто Обреновић?

МИЛИЦА: Не питам се. Шијем.

ВУЛЕ: То је због полубрата са мајчине стране, Милана,
чије се отац звао Обрен. Тај Милан се борио у рату
за народну част где је пао 1810. Прича се да га је
издало срце у Букурешту, али ја све нешто верујем
да су га Турци преклали.

МИЛИЦА: Сигурно Турци.

ВУЛЕ: Турчин је Турчин.

МИЛИЦА: Ни сама не би боље рекла.

ВУЛЕ: На којој представи радиш?

МИЛИЦА: Заболе те.

ВУЛЕ: У реду. Не морамо да причамо.

Крајика џиџина.

МИЛИЦА: Зове се „Ружење народа“.

ВУЛЕ: Никада чуо.

МИЛИЦА: Не сумњам.

ВУЛЕ: Ко је писац?

МИЛИЦА: Слободан Селенић. Рођен у Хрватској. Говно.

ВУЛЕ: Презиме му је спрско.

Крајика џиџина.

ВУЛЕ: И? О чему се ради?

МИЛИЦА: О Србима. О неслози. Братоубиству. О вечи-
тој подели.

ВУЛЕ: Увек било и биће. Свуда у свету, драга Милице,
не само код нас.

МИЛИЦА: Тачно. Али, ми смо у томе најбољи. Цепамо
се као атоми. Једни вамо, други тамо. Нож у руке,
режи гркљан, па шољу ракије и на спавање.

ВУЛЕ: Умемо и да се ујединимо.

МИЛИЦА: И кокошка уме да полети када је појури пас.

ВУЛЕ: Срби нису кокошке.

Милица осћави ђрибор за шивење и ђојледа Вулеџа.

МИЛИЦА: Зашто само не одеш?

ВУЛЕ: Компликовано је.

МИЛИЦА: Види, Вукашине, ја знам да је ово стан ваших
родитеља и да си га ти несебично уступио нама, али
ово је неодрживо стање.

ВУЛЕ: Слажем се.

МИЛИЦА: Живимо као у кокошињцу.

Вуле одложи есцајї и обрише рубове усана салветџом.

МИЛИЦА: Ти и ја се идеолошки, филозофски и енер-
гетски уопште не поклапамо.

ВУЛЕ: Другим речима – идем ти на живце.

МИЛИЦА: Идеш, али није у томе ствар. Да је на твом
месту и моја рођена мајка, исти би разговор водила.

ВУЛЕ: Разумем.

МИЛИЦА: Зашто ме онда мучиш?

ВУЛЕ: Зато што ми се живи.

МИЛИЦА: Живи, брате! Ко ти брани? Певај, лочи, јеби, проповедај, али не овде! Ово је моја кућа!

ВУЛЕ: Не разумеш.

МИЛИЦА (*жустиро*): Шта ту има, дебилу, има да се разуме? Један и један су два, а не три.

ВУЛЕ: Доле је опасно.

МИЛИЦА: Курац опасно! Је л неком спаљена кућа?

ВУЛЕ: Није.

МИЛИЦА: Је л неком отето дете?

ВУЛЕ: Не дај Боже!

МИЛИЦА: Је л неко црк'о?

ВУЛЕ: Није. Још увек.

МИЛИЦА: Шта је ту онда, оца ти јебем, опасно?

ВУЛЕ: Они су опасни. Сваким даном их је све више.

МИЛИЦА (*смирено*): Вукашине, слушај ме пажљиво. Тих људи нема. Не постоје. Они су илузија, разумеш? О њима се прича тако зато што овима горе тако одговара. Неко се игра са нама и то је веома погрешна ствар. Те људе НИКО и НИКАДА није видео.

ВУЛЕ: Зато што се пажљиво крију. Вешто маневришу и мењају положај. Не остављају траг. Крећу се ноћу, у малим групама, по густим шумама. Према најновијим проценама, зашли су дубоко у нашу територију.

МИЛИЦА: Докажи ми.

ВУЛЕ: Не могу да ти докажем.

МИЛИЦА: Ко може?

ВУЛЕ: Тренутно – нико.

МИЛИЦА: Шта ти то говори?

ВУЛЕ (*жустрије*): Да им је степен организованости на изузетно високом нивоу. Тренутне бројке кажу да их је између 200 и 250. Говорим о зрелим, војном способним мушкарцима. Вештим убицама мирне руке и хладног срца. Зар опет треба да дозволимо

продор неверника и вековно ропство? Зар опет треба да изгубимо државу и чекамо неког новог Милоша који ће да преговара са османским барабама?

Милица се хваћа за љаву.

МИЛИЦА: Не могу да верујем шта слушам. ..

ВУЛЕ: Океј. Пази сад...

Вуле узме даљински и ућали ТВ. Шалића.

МИЛИЦА: Боли ме глава.

ВУЛЕ: Проћи ће.

МИЛИЦА: Мука ми је.

ВУЛЕ: Тако је у трудноћи.

Пронађе програм који је шражио.

ВУЛЕ: Ево га. Слушај...

Појача.

СПИКЕР (*са ТВ-а*): Синоћ је у атару села Дупљане надомак Владичиног Хана пронађена велика количина ватреног оружја различитог калибра. Како се сумња, арсенал припада озлоглаченој терористичкој групацији „Заборављени“ која је, како сумња локално становништво, у протеклих неколико дана извршила десетак пљачки у којима су опустошени воћњаци, њиве, торови и амбари. Надлежни су, како је саопштено, преузели муњевиту акцију ради даљег спречавања кривичних радњи. Проблем представља изузетно неприступачан планински реон прекиривен густим шумама и уским клисурама. Полиција и жандармерија најављују снажан и недвосмислен одговор, а из државног врха апелују на локално становништво да не излази из својих кућа, посебно у касним вечерњим часовима. Министар унутрашњих послова најавио је скору посету угроженом подручју. Данас ће бити одржана хитна седница безбедности на којој ће се дискутовати о евентуалном увођењу ванредног стања.

Вуле ућаси ТВ.

ВУЛЕ: Ето. Да не буде како ја измишљам.

Милица се ухвайи за стомак.

ВУЛЕ: Чак је и Ђорђе препознао опасност. И њему се тресу гаће.

Милица убрзано дише.

ВУЛЕ: Ми смо прауници солунских бораца. Знамо шта је легат и здрав патриотизам. Памтимо проливену крв предака. И знаш шта? Жебаћемо им мајку мајчину, не звао се ја Вукашин Милетић..

Милица отрчи у кујашило. Оданге се чује повраћање.

ВУЛЕ: Милице? Јеси ли добро?

МИЛИЦА (ван сцене): Затвори врата.

Вуле затвори врата од кујашила.

ВУЛЕ: Хоћеш ли да ти скувам чај?

Крајка тишина након које изнове чујем повраћање.

ВУЛЕ: Идем да прошетам. Зови ако треба нешто.

Вуле се отрне јакном и изађе из сјана.

Мрак.

IV /НА НАС ЈЕ ДОШАО РЕД (шести месец трудноће)

Једини извор светлости доири са ТВ-а.

Вуле ради вежбе. Прво склекове, па чучњеве, па шрбушњаке. Пажњу му привуче нешто на ТВ-у. Заустави се. Појача.

ГЛАС СЕЉАКА (са ТВ-а): ... Тог јутра сам крен'о са комшија да напојимо и на'ранимо стоку. Ја, још један и његов син. До те воде нема 400 метара, ако и тол'ко. Пут води кроз храстовину, онда се избије на чистину, па низбрдо, до изворишта. Ја сам се први спустио, а за мном овај млађи, па његов отац. Он је мало спорији, нога му пребијена. Кад' сам сиш'о до корита и пустио краве на појило, учини ми се да чујем звук. А и ту сам осетио, у стомаку, да нешто није у реду.

Просто сам знао. У рату се човеку некако пробуди опрез. Осети када је непријатељ у близини. Погледам улево у правцу шуме и ту га видим како стоји и чека. На рамену му виси пушка, а преко главе црна капа. Како сам трепнуо, он нестаде. Просто – нестао. Где? Не знам. Колико их је било са њим? Ни то ти не могу рећи. Да ли су у питању баш они? Ја верујем да јесу...

ВУЛЕ: Оца им јебем обрзаног...

Настави да ради чучњеве.

ВУЛЕ: Хоћемо ли се икада опаметити? Хоћемо ли из једне битке изаћи мудрији и јачи?

Уђе Ђорђе. Преко љаву му је набијен качкећ. Устпреми се ка кујашилу.

ВУЛЕ: Бато... Не можеш да верујеш шта сам сад чуо.

ЂОРЂЕ: После.

ВУЛЕ: Закувава се. Запуцали су на сељаке. Једном фијкнуо метак поред главе, другом пребили ногу.

Ђорђе уђе у кујашило и закључа се.

ВУЛЕ: Звао ме Милан из Прокупља. Угоститељ. Висок, длакав, гласан.

ЂОРЂЕ (ван сцене): Не знам о коме причаш.

ВУЛЕ: Држао кафану на Бежанији.

ЂОРЂЕ (ван сцене): Онај са пиштољем?

ВУЛЕ: Е, тај...

ЂОРЂЕ (ван сцене): И?

ВУЛЕ: Каже да окупља добровољачку народну гарду.

ЂОРЂЕ (ван сцене): То је противзаконито.

ВУЛЕ: Знаш како кажу – нужда закон мења. Право на самоодбрану је основно људско начело.

Ђорђе изађе из кујашила и крене ка соби покушавајући да сакрије лице од Вулеша, али овај је већ видео модрицу испод ока.

ВУЛЕ: Ђорђе...

ЂОРЂЕ: Идем да одморим. Једва стојим на ногама...

ВУЛЕ: Чекај, бре...

Ђорђе се заустави.

ВУЛЕ: Окрени се.

Стидљиво се окрене.

ВУЛЕ: Шта се десило?

ЂОРЂЕ: Пао сам.

ВУЛЕ: Лажеш.

ЂОРЂЕ: Што бих те лагао?

ВУЛЕ: Неко те жвајзнуо.

Ђорђе ћуши.

ВУЛЕ: Ко?

ЂОРЂЕ: Није битно. Туча к'о туча.

ВУЛЕ: Није ваљда?

ЂОРЂЕ: Јесте.

ВУЛЕ: Ето шта смо дочели... Е мој народе...

Вуле им сипа по њиће. Једну коцку леда сипави у своју, групу пружи Ђорђу.

ВУЛЕ: Држи то. Масирај.

ЂОРЂЕ: Где је Милица?

ВУЛЕ: На прегледу.

ЂОРЂЕ: Зашто ниси са њом?

ВУЛЕ: Зато што ми не дозвољава да јој приђем. Престали смо да разговарамо.

ЂОРЂЕ (очајнички): Полудећу од вас.

ВУЛЕ: Пустите сад то. Причај ми.

ЂОРЂЕ: Нема шта да се прича...

ВУЛЕ: Ко је почео?

ЂОРЂЕ: Они. Мислим, технички ја, али они. Све се десило у тренутку.

ВУЛЕ: Колико њих?

ЂОРЂЕ: Тројица.

ВУЛЕ: Кукавице. Не знају другачије...

ЂОРЂЕ: Напали једног нашег, ја ускочио да их раздвојим и пуче ме шака испод ока.

ВУЛЕ: Профу?

ЂОРЂЕ: Профу. Рек'о им да су свиње, а да се свака свиња коље о Божић. Онда га један гурнуо ка огради, он запео за ивичњак и пао на главу.

ВУЛЕ: Линчовали га. Јеси пријавио некоме?

ЂОРЂЕ: Ко ме да пријавим? Полицији? Само ми треба да их најуре. И онако нема ко да ми ради...

ВУЛЕ: Е моја Србијо, у ћошак нас сабијаш. Једва смо их избацили из земље, сада не можемо без њих. Балкански парадокс.

ЂОРЂЕ: Плаче ми се, Вукашине. Дошло ми да узмем пиштољ и све их побијем.

ВУЛЕ: Полако...

ЂОРЂЕ: Докле више – полако? И шта то уопште значи? Погледај ми лице. Следећи пут ће да ломе руку, ногу, лобању. А онда ће једног дана да ти зазвони телефон. Господине, ваш братај је настарао на радном месту. Несрећни случај. Веома нам је жао.

ВУЛЕ: Језик прегри'зо!

ЂОРЂЕ: Сипај.

Доспе му њиће.

ВУЛЕ: Знам да си бесан. То је природно стање. И ја сам, веруј ми. Обуздавам се, не знам ни сам како.

Испију.

ВУЛЕ: На срећу, постоји план.

ЂОРЂЕ: План?

ВУЛЕ: Тако је, план. Спремамо се.

ЂОРЂЕ: Ко то?

ВУЛЕ: Људи. Патриоте. Храбри ратници. Ти, ја и нама слични.

ЂОРЂЕ: Ја?

ВУЛЕ: Ти, Ђорђе. На тебе се много рачуна.

ЂОРЂЕ: Шта треба да урадим?

ВУЛЕ: Да будеш спреман. Ускоро крећемо доле.

Ђорђе се љодруљиво насмеје.

ВУЛЕ: Шта је смешно?

ЂОРЂЕ: Рат?

ВУЛЕ: Мртав сам озбиљан.

ЂОРЂЕ: Ја да идем у рат?

ВУЛЕ: Шта ти фали? Отац нам је био резервиста. Две године служио војску. Деда нам се витлао са Немцима. Наглавачке из послао кући. Сад је дошао ред на нас.

ЂОРЂЕ: Ја никада нисам држао пушку у руци.

ВУЛЕ: Научићеш. Лако је.

Вуле узме мејлу. Намесџи је на раме као љушку.

ВУЛЕ: Држиш је право, затвориш једно око, смириш дисање и повучеш обарач.

Симулира љуцање.

ВУЛЕ: Погодак.

Пружи му мејлу.

ВУЛЕ: Пробај.

Ђорђе узме мејлу. Намесџи се.

ВУЛЕ: Исправи лакат?

ЂОРЂЕ: Овако?

Вуле му љомаже.

ВУЛЕ: Заустави дисање. Очисти ум. Укочи тело. Не скидај око са мете. И – пали!

Симулира љуцање.

ВУЛЕ: Браво!

ЂОРЂЕ: Није тешко.

ВУЛЕ: Рекао сам ти. Са правом пушком је нешто другачије, али принцип је мање-више исти. Све ћемо ти објаснити у штабу.

ЂОРЂЕ: Чекај, ти си заиста озбиљан?

ВУЛЕ: Ђорђе, пробуди се! Лице ти је унакажено. Част ти окрњена. Сутра ћеш дрхтећи да идеш на посао. Замисли како је људима доле? Лежу у кревет не знају-

ћи да ли ће неко да им упадне кроз прозор и силује жену. Шта би ти урадио да ти неко пипне Милицу?

ЂОРЂЕ: Убио бих га.

ВУЛЕ: Твоја Милица није једина Милица. Многе су саме и незаштићене.

ЂОРЂЕ: Нека их заштити држава. Чему служи војска?

ВУЛЕ: Држава поступа дипломатски. Држава ће да ћути док не падне прва жртва.

ЂОРЂЕ: Истина...

ВУЛЕ: Знаш шта ми је рекао Милан?

ЂОРЂЕ: Који Милан?

ВУЛЕ: Милан, брате! Са пиштољем.

ЂОРЂЕ: А тај...

ВУЛЕ: Напали неког чобана код Ветернице. Огаћили га, јадног, па му узели овце.

ЂОРЂЕ: И жени тезгу са поврћем растурили.

ВУЛЕ: Две су штале запалили.

ЂОРЂЕ: Стару цркву опљачкали.

ВУЛЕ: Ето ти. Зар ти није доста?

ЂОРЂЕ (*љромени расљоложење*): Не знам, Вукашине. Мутно ми је све то...

ВУЛЕ: Бистро је да бистрије не може бити.

ЂОРЂЕ: Милица каже да смо наивни. Каже да нас обмањују.

ВУЛЕ: Милица је добра жена. Честита. Али, греши у једној ствари. Нисмо обмањени ми, него она. Тако ти је када радиш у позоришту. Мислиш да је све једна велика игра.

Ђорђе ћуши.

ВУЛЕ: Бато, причамо о рату. О клању и пљачкању. То су мушке ствари. Шта жена може да зна?

ЂОРЂЕ: Идем да легнем.

ВУЛЕ: Ја те рачунам. Пријавићу те за обуку.

ЂОРЂЕ: Не знам. Морам да размислим...

Крене ка сјаваћој соби. Заспана неће код враћа.

ЂОРЂЕ: Ако Милица пита, пао сам са скеле.

Вуле ја бесно гледа.

ЂОРЂЕ: Вукашине?

ВУЛЕ: У реду. Пао си са скеле.

ЂОРЂЕ: Хвала.

Уђе у собу.

Мрак.

V / ДОБОШ

(седми месец трудноће)

У спању је мркли мрак. Кључ у брави шкљоцне. Враћа се отварају. Спори кораци одјекују спањом.

ЂОРЂЕ: Полако... Корак по корак...

МИЛИЦА: Ђорђе, зашто ово радимо?

ЂОРЂЕ: Пази где ходаш...

МИЛИЦА: Како да пазим када не видим прст пред оком?

ЂОРЂЕ: Ја те држим. Не брини.

МИЛИЦА: Ходај спорије.

ЂОРЂЕ: У реду, спорије... Може ли овако?

МИЛИЦА: Још спорије.

ЂОРЂЕ: Милице, једва се крећемо.

МИЛИЦА: Нећу да паднем! Носим дете у себи!

ЂОРЂЕ: Нећеш пасти...

МИЛИЦА: Чему све ово?

ЂОРЂЕ: Видећеш.

МИЛИЦА: Ти добро знаш колико ја мрзим мрак...

ЂОРЂЕ: Стој! Ни корак даље. Напипај столицу...

МИЛИЦА: Ту је.

ЂОРЂЕ: Извуци је....

Шкрипа столице.

ЂОРЂЕ: Седи.

МИЛИЦА: Села сам.

Ђорђе кресне шиблицу и ућали велику свећу која обасја предивно декорисан тирезаријски сто са разним ђаконијама.

ЂОРЂЕ: Срећна ти годишњица, моја највољенија. Нека нам наредних десет година буде још слађе, испуњење и забавније.

МИЛИЦА (разнежено): Љубави...

ЂОРЂЕ: Шта кажеш? Права гозба..

МИЛИЦА (на ивици суза): Дивно је. Божанствено.

ЂОРЂЕ: Потрудио сам се.

Милица зајлаче.

ЂОРЂЕ: Мицо, зашто плачеш?

МИЛИЦА (кроз сузе): Извини. То је просто јаче од мене.

ЂОРЂЕ: Надам се да су сузе радоснице.

МИЛИЦА: Јесу.

ЂОРЂЕ: Онда плачи.

МИЛИЦА: Ти не знаш како је живети са овим хормонима. Осећам се као дивља жена. Јутрос сам у шољици кафе видела сломљено срце и само је кренуло из мене. Као киша.

ЂОРЂЕ: То је нормално.

МИЛИЦА: Ђавола нормално. Перверзно је. Непријатно. Ја не знам како неке жене рађају по пет пута.

ЂОРЂЕ: Љубави, читали смо о томе. Проћи ће.

МИЛИЦА (жустиро): Знам да ће проћи, Ђорђе. Не мораш да ми црташ.

ЂОРЂЕ: Извини.

МИЛИЦА: Видиш о чему ти причам? Понашам се као кучка.

ЂОРЂЕ: Ја те волим и када си највећа кучка на свету. Волим те када плачеш, када се смејеш, када ћутиш, када спаваш.

МИЛИЦА: Не спомињи ми спавање, молим те. Синоћ сам се пробудила четири пута. Никада у животу нисам оволико пишала. Само плачем и пишам.

ЂОРЂЕ: То ти је од чаја.

МИЛИЦА: Чај смирује. Тако су ми рекли.

ЂОРЂЕ: Постоје и друга решења.

МИЛИЦА: Ако мислиш на дување, Ђорђе, није то за мене. Пробала сам једном у позоришту и рекла себи – никада више.

ЂОРЂЕ: Мислим на вежбе дисања.

МИЛИЦА: Молим те...

ЂОРЂЕ: Макар пробај. Неће да шкоди.

Крајка пауза док Ђорђе сече хлеб.

МИЛИЦА: Боже, која сам ја краветина...

ЂОРЂЕ: Шта је било?

МИЛИЦА: Нисам ти узела поклон.

ЂОРЂЕ: Мицо, изеш поклон. Битно је да смо заједно.

МИЛИЦА: Свеједно. Ужасна сам.

ЂОРЂЕ: Ово је наш дан. Наш тренутак. Ти, ја и нико други.

МИЛИЦА: Где ти је брат?

ЂОРЂЕ: Отишао да прошета.

МИЛИЦА: Киша је.

ЂОРЂЕ: Вуле је шумар. Навикао је на кишу. Ништа му неће бити.

МИЛИЦА: Дува хладан ветар.

ЂОРЂЕ: Обукао је јакну.

МИЛИЦА: Немој да ја после будем крива.

ЂОРЂЕ: Милице, пусти сада Вукашина.

МИЛИЦА: Само кажем.

ЂОРЂЕ: Хајде да једемо.

МИЛИЦА: Хајде.

Ђорђе сервира.

ЂОРЂЕ: Крилца са медом и сусамом, грашак и пире од цвекле.

МИЛИЦА: Дивно.

ЂОРЂЕ: Ја сам кувао.

МИЛИЦА: Ти?

ЂОРЂЕ: Без ичије помоћи. Нашао сам типа на интернету који супер објашњава. Корак по корак. Уз данашњу технологију свако може да буде кувар.

МИЛИЦА: Видим.

ЂОРЂЕ: Пријатно.

МИЛИЦА: Хвала. Такође.

ЂОРЂЕ: Хвала.

МИЛИЦА: Волим те.

Неко време једу у тишини. Милица мрцвари храну.

ЂОРЂЕ: Је л' све океј?

МИЛИЦА: Савршено.

ЂОРЂЕ: Можда сам мало пресолио пире.

МИЛИЦА: Таман је како треба.

Крајка тишина. Милица муља по тањиру.

ЂОРЂЕ: Не мораш да једеш ако ти се не свиђа.

МИЛИЦА: Свиђа ми се.

ЂОРЂЕ: Муљаш по тањиру.

МИЛИЦА: Мука ми је.

ЂОРЂЕ: Поједи макар грашак.

МИЛИЦА: Од грашка се надимам. Не прија ми зелена храна.

ЂОРЂЕ: Океј...

МИЛИЦА: Јутрос сам повраћала два пута. Мислим да је од оног спанаћа синоћ.

Ђорђе одложи есцаји.

МИЛИЦА: Извини.

ЂОРЂЕ: Нема везе. Јешћемо после.

Запали цицарету.

МИЛИЦА: Да ли се реалан?

ЂОРЂЕ: Извини.

Ђорђе ујаси цицарету.

МИЛИЦА: Просто не могу да верујем колико си оперисан од основних ствари. Некада не знам да ли си глуп или ме намерно јебеш у главу.

ЂОРЂЕ: У праву си.

МИЛИЦА: Цео стан смрди на дувански дим. Иди помириши завесе.

ЂОРЂЕ: Верујем.

МИЛИЦА: Иди и помириши. Сигурно мислиш да претерујем.

Послуша је.

МИЛИЦА: И?

ЂОРЂЕ: Смрди.

МИЛИЦА: Наравно да смрди. Пушиш као Турчин.

ЂОРЂЕ: Турци пуше мање од Срба.

МИЛИЦА: Јебели те и једни и други. Од данас нема пушења. Хоћу да дишем као човек.

ЂОРЂЕ: У реду. Нема пушења.

Крајка шишина.

ЂОРЂЕ: Хоћеш макар да пробаш тарту?

МИЛИЦА: Не могу.

ЂОРЂЕ: Добош. Твоја омиљена.

МИЛИЦА: Идем да прилегнем.

Дојела се до шроседа. Лејне. Ујали ТВ.

СПИКЕР: Према најновијим информацијама до којих је дошла служба безбедности, терористичка фракција која оперише по територији Републике Србије већ неколико недеља, прима значајна финансијска средства из земаља Блиског истока. Министарство спољних послова убрзано ради на снажном дипломатском одговору који за циљ има да, како кажу, пробуди успавану европску заједницу. Државни врх улаже све напоре да уђе у прљаве токове новца како би спречила даље наоружавање и ове опасне фракције. Ускоро се очекује...

Ујаси ТВ.

МИЛИЦА: Опет ови. Ја ћу, мајке ми рођене, да продам телевизор. Ко о чему, они о рату.

ЂОРЂЕ: Тако то иде.

МИЛИЦА: Иде. Када живиш у земљи примитиваца. Што не иде оно што треба да иде.

ЂОРЂЕ: Све је ствар профита. Медији експлоатишу актуелну тему.

МИЛИЦА: Живе од будала као што сте ти и твој брат.

ЂОРЂЕ: Народ има право да буде информисан.

МИЛИЦА: Онај ко жели да буде информисан увек може да узме књигу у руке. Или да оде у позориште.

ЂОРЂЕ: Није позориште за сваког. Превише је комплексно. Увек нека метафоре. Са телевизором увек знаш на чему си.

МИЛИЦА: На чему?

ЂОРЂЕ: На директности.

МИЛИЦА: Будало... Удала сам се за будалу...

Крајка шишина.

МИЛИЦА: Ко се уопште пали на ту причу? Рат. Не може тек тако – рат.

ЂОРЂЕ: И Хитлер је напао Стаљина без упозорења.

МИЛИЦА: Хитлер је мртав.

ЂОРЂЕ: Види Милице. Ја знам да теби све ово делује као једна велика глупост...

МИЛИЦА: И јесте велика глупост.

ЂОРЂЕ: Можда. Али, зашто ризиковати? Зашто стављати људски живот на коцку? Безбедност увек мора да буде на првом месту. За почетак – утврђена граница. Једна караула на сваких 20 километара. Извиђачи, снајпери, оклопњаци. Стабилна кућа се гради на чврстим темељима националне безбедности. Да смо поступали одговорно и превентивно, сада не бисмо били у опасности.

МИЛИЦА: Опасности?

ЂОРЂЕ: Да, опасности.

МИЛИЦА: Ти се осећаш угрожено?

ЂОРЂЕ: Осећам се непријатно.

МИЛИЦА (*иронично*): Због кога се то, мој медањак медањни, осећај непријатно? Ко плаши моју мушкарчину?

ЂОРЂЕ: Непријатељ.

МИЛИЦА: Дај ми име и лично ћу да му пресудим.

ЂОРЂЕ: Нема имена. То је група. И немој, молим те, да се правиш наивна.

МИЛИЦА: Где су?

ЂОРЂЕ: Откуд ја знам где су. То нико не зна где су. Свуда и нигде.

МИЛИЦА: Јасно, Вукашине. Када им откријеш положаје, мени првој јави.

ЂОРЂЕ: Знаш шта? Понашаш се као дериште. Уопште не знаш да водиш конструктиван разговор. Ја само не желим да будем искључив. Они су ту или нису ту. Ако нису – супер, ако јесу – то није добро. Ја не тврдим, већ сумњам.

МИЛИЦА: Погледај, црни Ђорђе, у шта си се претворио. Престао си да постојиш. Дрхтиш к'о врабац. Будиш се ноћу обливен знојем. Савио си кичму пред телевизором. Престао си да ме гледаш као жену.

ЂОРЂЕ: А ово данас? То се не рачуна?

МИЛИЦА: Пресело ми.

ЂОРЂЕ: И ја сам ти, изгледа, пресео.

МИЛИЦА: Зар не видиш колико сам несрећна?

ЂОРЂЕ: Милице, молим те...

МИЛИЦА: И ово дете што носим, Ђорђе, што је зачето из клице љубави, на свет ће да дође као горак плод.
Крајка тишина.

ЂОРЂЕ: Знаш шта? У праву је Вуле. Ти си затровена. Као река у коју бациш говно. Слушаш велике људе. Паметне главе. Академике. Глумце! Шта један глумац зна о животу? Шта зна о рату, силовању, убиству? Њих треба у прве редове.

Крајка тишина.

ЂОРЂЕ: Реци, Милице. Немој да се гризеш за језик.

МИЛИЦА: Имаш три дана. Ни секунд дуже. Видим ли га овде у петак...

ЂОРЂЕ: Шта?

МИЛИЦА: Идем назад код маме и тате. Они су као телевизор. Макар знам на чему сам.

Милица устане са кауча и крене ка соби.

ЂОРЂЕ (*помирљиво*): Љубави...

МИЛИЦА: Јеби се. И ти и твој добош.

Милица уђе у собу и залући враћима.

ЂОРЂЕ: Милице, молим те...

Крајка тишина.

ЂОРЂЕ: Ма јебо ја теби матер глупачо..

Снажно задије џесницу у своју добош шорцу.

Мрак.

VI / МОБИЛИЗАЦИЈА

Добош одјекује у ритму војничкој марша.

Светло се љолајано љали. Облак дуванској дима се нагнуо над сјајем у нереду.

Вуле, у раскојчаној кошуљи и сакоу седи на ивици фошеље држећи љразну чашу.

Из кухиње изађе Ђорђе носећи неопворену флашу шљиве. Запушћенији је нећо иначе.

ВУЛЕ: Какав човек! Елоквентан, бистар, храбар. Ризница знања.

Ђорђе им сииа љо љиће.

ЂОРЂЕ: Ово је последња.

ВУЛЕ: Купићемо.

ЂОРЂЕ: Од чега? Живимо на једној плати.

ВУЛЕ: Не брини, бато. Новац је свуда око нас.

ЂОРЂЕ: Где тачно? Ја га не видим.

ВУЛЕ: Ту је. Биће. Млади смо, јаки. Сети се како је било раније.

ЂОРЂЕ: Живели смо у сиромаштву.

ВУЛЕ: Живели смо скромно, али поносно! Нас двојица — два клипана. Заједно смо имали година мање него ја сада. И шта нам је фалило? Ако смо могли тада, можемо било када.

ЂОРЂЕ: Знаш зашто смо могли тада?

ВУЛЕ: Били смо сложни.

ЂОРЂЕ: Ја сам конобарисао и ноћу развозио хлеб по граду.

ВУЛЕ: И ја сам читавао струју.

ЂОРЂЕ: Четири дана. Док ниси пијан заспао у туђем дворишту.

ВУЛЕ (*кроз смех*): Истина. Попишао ме шнауцер. Три дана сам скидао животињски мошус.

ЂОРЂЕ: Није смешно.

ВУЛЕ: Опустите се, Ђорђе. Уживај у тренутку. Буди захваљан на овом дивном дану.

Пружи чашу да се куцну.

ВУЛЕ: За братску љубав.

Ђорђе одбије здравицу.

ЂОРЂЕ: Иди га провери.

ВУЛЕ: Ја?

ЂОРЂЕ: Ти си га напио.

ВУЛЕ: Можда га мучи стомак.

ЂОРЂЕ: Можда је срчка. Не би му било први пут.

Вуле куцне.

ВУЛЕ: Профо, је л' све у реду?

Оданде чујемо џушшање. Изађе сићушни, џојрбљени ПРОФА који брише руке о сомојске џанџалоне.

ПРОФА: Шта је?

ВУЛЕ: Дуго вас није било, па реко да проверим...

ПРОФА: Ја серем дуго и темељно. Не ватам се папира после првог говнета.

ВУЛЕ: Паметно. Где је прво, ту је и друго.

ПРОФА: Данас и треће.

Профа зајали цџарешу. Види Ђорђа који им је окренуи леђима.

ПРОФА (*Вулешу*): Шта нам се овај умусио? Да није пустио у гаће?

ВУЛЕ: Уморан је.

ПРОФА: Уморан? У тим годинама? Е, мој синовац...

ВУЛЕ: Пуно ради.

ПРОФА: И треба да ради. Да се унереди од посла. Руке да одере и муда да озноји. Погледај Немца. Од зоре до мрака. Рмбачи као магарац. Зато су они *шу*, а ми *овде*.

ВУЛЕ: Да је правде на овом свету, Шваба би Србину копао канале. Бесплатно. И тако двеста година, док све не исплати.

ПРОФА: Да је правде на овом свету, Шваба не би постојао.

ВУЛЕ: Истина. Требало их је све...

ЂОРЂЕ: Шта?

ВУЛЕ: Раселити. Део у Сахару, део на Северни пол.

ЂОРЂЕ: И оне невине?

ПРОФА: И њих. Превентивно. Историја је недвосмислено показала њихов перверзан карактер. Они ратују и када не ратују. Опаснији су у миру, него са пушком у руци.

ВУЛЕ: Окупатори.

ПРОФА: Знаш ли ти, синовац, да је Шваба први употребио хемијско оружје у рату? Нервни гас. Ксилил бромид. И то на браћу Русе...

ЂОРЂЕ: Нисам знао.

ПРОФА: Сада знаш. (*Вулешу*) Мали, сипај нам још по једну.

Ђорђе склони своју чашу.

ЂОРЂЕ: Мени је доста.

ПРОФА: Их!

ЂОРЂЕ: Знаш да не подносим алкохол.

ПРОФА: Не подносим ни ја тебе па те гледам сваки дан.

Вуле сија Профи и себи.

ПРОФА: Шалим се, синовац. Волим те као род рођени.
Да није тебе, давно бих ја шмугнуо са моста.

Пољуби ја у образ.

ПРОФА: Где смо стали?

ВУЛЕ: Код Швабе.

ПРОФА: Не то. Пре велике нужде.

ВУЛЕ: Код Старог Раса.

ПРОФА: Стари Рас...

ВУЛЕ: Говорили сте о значају.

ПРОФА: О значају. Дабоме. Значај је евидентан.

ВУЛЕ: Срце лубенице.

ПРОФА: Тако је. Ако је Србија једна велика лубеница,
Стари Рас је срце те исте лубенице. Такорећи – њен
најслађи део.

ВУЛЕ: Наш чукундеда је дошао из Рашке.

ЂОРЂЕ: Одакле ти то?

ВУЛЕ: Истраживао сам.

ПРОФА: Сви смо ми дошли из Рашке. Неки физички,
неки метафизички. Неки су, хвала драгом Богу, још
увек тамо.

ЂОРЂЕ (Вулеџу): Наши су сви из Босне. Нико није спо-
мињао Рас.

ВУЛЕ: Ја сам другачије прочитао.

ПРОФА: Ко се први попео на Градину? Србин. Ко је Со-
поћане изградио? Србин. Ко се Богу помолио?

ВУЛЕ: Србин.

ЂОРЂЕ: Није баш тако.

ПРОФА: Него како?

ЂОРЂЕ: Било је ту неких и пре нас.

ПРОФА: Увек је пре некога био – неко.

ВУЛЕ: Негде мора да се повуче граница.

ПРОФА: Ту смо Бугаре тукли. Не једном, већ два пута.
Прво отац, па онда син.

ВУЛЕ: Гојник.

ПРОФА: Није Гојник, већ Мутимир. И његов отац Вла-
стимир. А онда је Часлав јуначки кренуо на Траву-
нију и уз'о је за себе.

ЂОРЂЕ: Нисам знао да говоримо о праисторији.

ПРОФА: Говоримо о националном језгру и поносној
прошлости.

ЂОРЂЕ: Та територија је и даље наша.

ПРОФА: Наше, синовац, ал опет – туђа. То ти је к'о да
си ожењен, а жена те не воли и хоће од тебе да оде.
И какав је то онда брак? Такав ти је Србин одувек
био. Не зна да чува и негује. Не зна за своје да се бо-
ри. Ћутимо, ћутимо, па се једног јутра пробудимо и
прекрстимо када видимо где смо и са ким смо. Али
када нас јако нагазиш и наљутиш, онда...

ВУЛЕ: Онда осетиш колико смо незгодни.

ПРОФА: Сипај.

ЂОРЂЕ: Профо, доста је. Наливаш се...

ПРОФА: Ти ћеш да ми кажеш?

ЂОРЂЕ: Попио си десет.

ПРОФА: Нисам знао да ми бројиш.

ЂОРЂЕ: Колима си, човече божији...

ПРОФА: Мали, не слушај га. Мени је педала гас као
продужена нога, а мењач као продужени полни уд.
Вуле им сија још јо једну. Исјију.

ПРОФА: Уосталом, шеф си ми само на послу. Овде смо
једнаки.

ЂОРЂЕ: И на послу пијеш.

ПРОФА: Пијем. Од муке! Радимо са кабадахијама. Више
их је од нас, у нашој земљи. Сутра ће синдикат да
оснују. *(Вулеџу)* Је л ти причао са ким имамо посла?

ВУЛЕ: Све ми је рекао, професоре. Тешко је бити у ва-
шој кожи.

ЂОРЂЕ: Ко други да ми ради, Лазићу?

ПРОФА: Србин!

ЂОРЂЕ: Србин ради за Немца.

ПРОФА: Јебем ти ја то! Дај, бре, да минирамо мост. Ако је могао Тито, можемо и ми. И то док су они на њему, па сви да оду низ воду, оца им очевог...

ВУЛЕ: Кол'ко их има?

ПРОФА: На једног нашег, њихова два. Сваког дана неко дође са братом, течом, комшијом. Накот. Стока. Једног сам, мајку му јебем, у крађи ухватио...

ВУЛЕ (*Ђорђу*): Ниси ми то рекао.

ЂОРЂЕ: Није била крађа. Човек се збунио.

ПРОФА: Збунио?

ЂОРЂЕ: Рекао је – *извини*.

Профа устјане.

ПРОФА: Је ли, синовац, на чијој си ти страни?

ЂОРЂЕ: Ни на чијој.

ПРОФА: То не постоји. Или си њихов или си наш.

ЂОРЂЕ: Ја сам на страни човека.

ПРОФА: Они нису људи, већ звери. А звер кад је гладна, онда уједа. Грize за гушу док не цркнеш.

Профа се ухвати за срце.

ПРОФА (*шешко гише*): Јебем ти оца у шта смо се претворили...

ВУЛЕ: Професоре?

ЂОРЂЕ (*Вулеишу*): Донеси му воде.

Вуле оштричи у кухињу.

ЂОРЂЕ: Седи.

ПРОФА: Нећу да седнем! Доста смо... Седели... И чекали...

Дубоко гише.

ЂОРЂЕ: Где ти је лек?

ПРОФА (*шешко изговара речи*): Није добро, синовац... Никако није добро... Човека је стра' од сопствене сенке... Пуне их шуме и поља, завијају ноћу ко... гладни курјаци... А курјак када се намножи и осили, све ће овце да покоље... Морамо... Морамо... Иначе... Иначе оде све...

Вуле се враћи са чашом воде.

ЂОРЂЕ: Попиј.

ПРОФА: Оде све у материну...

Испије чашу воде.

ВУЛЕ: Све сам му ја то рекао, професоре. Исто као и ви. И видим да схвата, али неће да прихвати.

ЂОРЂЕ: Вуле...

ВУЛЕ: Шта је? Жив се упљува да ти објасним. И шта год да кажем, ти удараш контру. Мислио сам биће другачије када она оде, али не вреди...

Ђорђе се уозбиљи на помен Милице.

ЂОРЂЕ: А зашто је она отишла, Вукашине?

ВУЛЕ: Зато што ме презире.

ЂОРЂЕ: А зашто те презире?

ВУЛЕ: Зато што се боји истине.

Ђорђе му приђе и малтене му се унесе у лице.

ЂОРЂЕ: Брак сам растурио због тебе, Вукашине. Трудну жену сам отерао из куће. Сина првенца ћу да виђам једном у две недеље. А знаш зашто? Твоју сам част бранио и на твоју страну стао.

Вуле сића пиће. Попије.

ВУЛЕ: И? Шта сад? Треба да ти клањам?

ЂОРЂЕ: Треба да је не узимаш у уста.

ВУЛЕ: Рат ће, Ђорђе. Рат. А када се запуца, ти и ја ћемо да гинемо, не она.

ПРОФА: Кренула је мобилизација.

ВУЛЕ: Питање је тренутка.

ЂОРЂЕ: Ако је тако, зашто ниси доле?

Вуле и Профа се пољегашу.

ВУЛЕ (*Профи*): Хоћете ли ви или ја?

ПРОФА: Ја ћу.

ВУЛЕ: Ако вам је тешко да говорите...

ПРОФА: Ко ме тешко? Не брини ти за моју снагу.

Профа се придиже. Сјане насјрам Ђорђа.

ПРОФА: Синовац, куцнуо је час. Дошло је до нечега што наука зове *сионшана реакција*. Народ се скупио, наоружао и спреман је на борбу. (*Вулешу*) Мали, дај...
Вуле из фиоке извади маџу. Рашири је љреко сџола.

ПРОФА (*ћоказује*): Ово је територија на којој се налази непријатељ. Комора им је овде, близу Балановца...

ВУЛЕ: Други батаљон је код Мучибабе.

ПРОФА: Тачно тако. Наши људи су близу Сврљига. Око двеста бораца.

ВУЛЕ: План је да ударимо директно у главни штаб.

ПРОФА: У питању је диверзантски напад. Искористићемо боље познавање терена и напасти их са бока.

ВУЛЕ: Усред ноћи.

ПРОФА: Полазимо у подељак.

ВУЛЕ: Тачно за две седмице.

ПРОФА: Још нисмо одлучили где се окупљамо, али сви ће бити благовремено обавештени.

Краћка ћишина.

ВУЛЕ: И?

ПРОФА: Хоћеш ли рећи нешто?

ЋОРЋЕ: То је немогуће.

ПРОФА: Могуће је. Све је испланирано до најстинијег детаља.

ЋОРЋЕ: Нисте урачунали најбитнији фактор.

ПРОФА: А то је?

ЋОРЋЕ: Радиш у понедељак.

ПРОФА: Узимам годишњи.

ЋОРЋЕ: Потрошио си га.

ПРОФА: Пиши ми боловање.

ЋОРЋЕ: Здрав си.

ПРОФА: А срце?

ЋОРЋЕ: Преживећеш.

ПРОФА: Онда дајем отказ!

ЋОРЋЕ: Отказ?

ПРОФА: Неопозиви отказ. Теби препоручујем исто.

ВУЛЕ: Бато, слушај ме... Потребан си нам.

ПРОФА: Млад си, паметан, стамен, речит. Народ ће да те прати где год да кренеш.

ВУЛЕ: Треба нам вођа. Неко од ауторитета.

ПРОФА: Ти си *ћај* комад који недостаје. Умеш да подвикнеш. Човек те слуша. Знаш непријатеља. Како размишља, како се понаша, где је најслабији...

ВУЛЕ: Ја сам те најавио. Борци једва чекају да те упознају..

ПРОФА: Синовац, ево руке.

Профа му ћружи руку. Ћорђе љледа једноћ, ћа друћоћ.

ЋОРЋЕ: Ајмо сад лепо напоље...

ВУЛЕ: Ћорђе...

ЋОРЋЕ: Обојица.

ПРОФА: Је л' тако?

ЋОРЋЕ (*Вулету*): Ти би да ратујеш? Будиш се у дванаест, пијан си у три. Не знаш гаће да опереш, кревет да наместиш. (*Профи*) А ти? Једва на ногама стојиш. Џак кромпира не можеш да понесеш. Срце би те издало код Смедерева.

ВУЛЕ: Нисам то очекивао од тебе.

ЋОРЋЕ: Губите се да вас моје очи не виде.

ПРОФА: Мали, идемо. Брат ти је јасно и недвосмислено одабрао страну.

ЋОРЋЕ (*грекне*): Марш!

ПРОФА: Издајниче.

Профа изађе најоље. Вуле се не мрга.

ЋОРЋЕ: Шта чекаш? Тутањ.

ВУЛЕ: Макар размисли.

ЋОРЋЕ: Ти размисли, Вукашине. Ја сам своје рекао.

Краћка ћишина.

ВУЛЕ: Волим те.

Изађе.

Ћорђе закључа враћа. Одлази до кућайишила са флашом ракије. Просија у сливник. Враћа се са љразном

флашом. Узме даљински, држи га упереној у ТВ. Рука му дрхти. Одустаје. Узме шелефон, окрене број.

ЂОРЂЕ (у шелефон): Љубави, молим те не прекидај...

Сјуси шелефон и погледа у дисплеј.

ЂОРЂЕ (куражи се): Буди стрпљив. Буди васпитан. Буди понизан. Шта год је потребно.

Окрене ојей.

ЂОРЂЕ (у шелефон): Милице, макар ме саслушај...

Позив је ојей прекинућ. Окрене ојей. Одбије му позив. Ђорђе одложи шелефон.

ЂОРЂЕ: Добро...

Запали цигарету. Повуче два дима. Размишља. Узме шелефон и ошкуца поруку. Чека. Након неколико секунди, шелефон зазвони. Јави се.

ЂОРЂЕ (у шелефон): Не лажем те, отишао је... Данас. Заправо, пре десет минута. Избацио сам га улицу... Шта сад? Па, хтео бих да се вратиш... Јесте, да се вратиш... Знам да нисам заслужио, Милице али ваљда имам право на још једну прилику... Знам да сам говно... Океј... Океј... (понавља њене речи) Ја, дипломирани грађевински инжењер Ђорђе Милетић, од оца Марка и мајке Славице... Отворено и без суздржавања... Из дубине своје укаљане душе... Признајем да сам погрешно... И да је моја жена, талентована костимографкиња Милица Милетић, све време била у праву... Је л' то то?... Није? Шта још? (повуче дим) Не пушим, Мицо, мајке ми... У реду, гасим (угаси цигарету)... (понавља њене речи) Овом приликом такође изјављујем... Да сам упao у замку јефтине малограђанске пропаганде... Да су ме насамарили као вола... И да сам испao изузетно глуп... Ето. Надам се да је то то... Да паднем на колена?... Да ли је то заиста неопходно?... Океј...

Ђорђе клекне.

ЂОРЂЕ (повишеним тоном): На коленима сам... Сигурно сам на коленима... Не вичем, само ти кажем... Извини... У реду... У реду... Избацићу га напоље, обећавам... Чим прекинемо разговор... Океј, значи,

враћаш се?... Милице, шта има да размишљаш? Он је отишао и никада се више неће вратити. Зар ниси то хтела?... Знам да сам те повредио и много ми је жао због тога... Добро, јави се кад размислиш...

Милица прекине. Ђорђе неко време нејомично стоји. Разговор га је исцрпео и понизио. Размишља. Вероватно о данашњем дану. Насмеје се од муке. Погледа у шелевизор. Приђе му. Сјуси руку на екран. Милује шелевизор, нежно.

ЂОРЂЕ: Жао ми је. Морам.

Искључи шелевизор из струје и однесе га у Вулешову собу.

Мрак.

VII / АУТОРИТЕТ

(девети месец трудноће)

У стјану је тихо. Једини извор светлости је ноћна лампа поред које Милица чита. Књига јој досади, одложи је. Погледа на сат. Тешком муком се придигне и крене ка кухињи држећи се за стомак.

Уђе Ђорђе. Погледом тражи Милицу по стјану.

ЂОРЂЕ: Мицо?

МИЛИЦА (ван сцене): Ту сам!

Врати се са чашом воде.

МИЛИЦА: Где си до сада?

ЂОРЂЕ: Где сам... Посао.

МИЛИЦА: Поноћ је. Недеља.

ЂОРЂЕ: Знам.

МИЛИЦА: Јеси ли гладан?

ЂОРЂЕ: Јео сам.

Ђорђе се завали у фошељу, мртав уморан.

МИЛИЦА: Изуј се. Молим те.

ЂОРЂЕ: Немам снаге. Данас сам бетонирао пешачку стазе, варио ограду, писао извештаје... Погледај ми руке...

Испружи руке које Милица прихвати и нежно пољуби.

МИЛИЦА: Дај отказ. Отерај их у мајку мајчину.

ЂОРЂЕ: Од чега ћемо да живимо?

МИЛИЦА: Имамо уштеђевине. Мени ће позориште да помогне. Прегураћемо.

ЂОРЂЕ: Не могу. Просто – не могу. Ако ја одем, ето ти покоља. Наши неће да раде са њиховима, а њихови се плаше да раде са нашим. Ови од горе кажу – није тако страшно, Ђоко. Поступај дипломатски.

МИЛИЦА: Жао ми је..

ЂОРЂЕ: Пусти сад то. Има лепших ствари на овом свету.

Ђорђе наслони ухо на стомак.

ЂОРЂЕ: Миран је.

МИЛИЦА: Спава.

ЂОРЂЕ: Завидим му.

МИЛИЦА: Цео дан се ритао. Хоће напоље.

ЂОРЂЕ: Још само мало.

МИЛИЦА: Трудноћа је најгора ствар на свету. Као да сам кажњена због неког страшно злочина.

ЂОРЂЕ: Мој тата је увек говорио како је Бог правилно распоредио људску муку. Жене су трудне, мушкарци иду у војску. Свако има својих девет месеци патње.

МИЛИЦА: Ти никада ниси ишао у војску.

ЂОРЂЕ: Он јесте. И у војску и у рат.

Крајка тишина.

МИЛИЦА: Идем да скувам чај.

ЂОРЂЕ: Хајде...

Милица оде у кухињу. Ђорђе се шешком муком изује. Однесе пашике у ходник. Крене назад ка фотијеи, али се заустави поред кошима Милоша Обреновића који блиста на чивилуку. Задивљено гледа униформу. Додирује, пажљиво. Скине је са чивилука, сипане пред огледало држећи торњи део прилијеп уз шело.

Милица се враћа са шацном на којој су колачићи и чај. Сипути је, па приђе Ђорђу.

МИЛИЦА: Хоћеш да пробаш?

ЂОРЂЕ: Прљав сам.

МИЛИЦА: Нема везе. Свакако мора на прање.

Крајка тишина.

МИЛИЦА: Хајде. Значило би ми. Грађен си као Луле.

ЂОРЂЕ: Луле?

МИЛИЦА: Глумац.

ЂОРЂЕ: Океј. Ако инсистираш...

Скине кошим са чивилука.

ЂОРЂЕ (док се облачи): Стварно си талентована. Имаш златне руке.

МИЛИЦА: Претерујеш.

ЂОРЂЕ: Озбиљно ти кажем. Будале су што те не приме за стално.

Ђорђе је сада у кошиму. Окрене се ка Миliciи.

ЂОРЂЕ: Шта кажеш?

МИЛИЦА: Сладак си.

ЂОРЂЕ: Сладак? Није поента да будем сладак, већ опасан. Када ме људи виде да се замрзну од страха. Да им се најези кичма. Униформа је...Ауторитет.

МИЛИЦА: Зависи ко је носи.

ЂОРЂЕ: Шта то треба да значи?

МИЛИЦА: Замисли моју баба Милку у томе. Пародија.

ЂОРЂЕ: А ја?

МИЛИЦА: Шта ти?

ЂОРЂЕ (нервозније): Јесам ли ја баба?

МИЛИЦА: Што се љутиш?

ЂОРЂЕ: Не љутим се. Питам.

МИЛИЦА: Ниси баба.

ЂОРЂЕ: Али Лулету боље стоји.

МИЛИЦА: Ђорђе...

ЂОРЂЕ: Луле је мушкарчина. Луле када изађе на сцену све бабе у публици почну да се пипкају.

МИЛИЦА: Безобразан си.

ЂОРЂЕ: А тек када дрекне! Када пусти глас, Луле, мушкарчина...

МИЛИЦА: Не знаш о чему причаш.

ЂОРЂЕ: Где је књига?

МИЛИЦА: Која књига?

ЂОРЂЕ: Та ваша драметина. Ругање народу.

МИЛИЦА: *Ружење народа.*

ЂОРЂЕ: Где је?

МИЛИЦА: У соби.

Ђорђе оде у собу.

МИЛИЦА: Боже ме сачувај...

Враћи се са књиом. Пружи је Милици.

ЂОРЂЕ: Читај.

МИЛИЦА: Шта тачно?

ЂОРЂЕ: Нешто Милошево.

МИЛИЦА: Чему ово?

ЂОРЂЕ (*дрекне*): Читај!

Милица листи књиу.

МИЛИЦА: Не знам зашто ово радиш...

ЂОРЂЕ: Што? Мало се играмо позоришта.

МИЛИЦА: Глупа ти је игра.

ЂОРЂЕ: Брже.

Милица пронађе реџлику.

МИЛИЦА (*чића равно*): Три границе треба да пређе до Србије. На једној ће га, безбеди, уватити. Боље да га они, него да га ја убијем.

ЂОРЂЕ: Ко говори коме?

МИЛИЦА: Зар је битно?

ЂОРЂЕ: Битно је. Једно је када говори слуги, друго када се обраћа жени, треће Турчину.

МИЛИЦА: Милош и Вујица причају о Карађорђу. Милош је бесан. Забринут.

Ђорђе се намешта.

ЂОРЂЕ (*неуверљиво*): Три границе треба да пређе до Србије. Боље да га они убију, него ја.

Милица закљоји књиу.

МИЛИЦА: Браво.

ЂОРЂЕ: Не ваља.

МИЛИЦА: Ваља. Добар си.

ЂОРЂЕ: Лажеш. Луле то ради много боље.

МИЛИЦА: Луле је школовани глумац.

ЂОРЂЕ: А ја сам говно.

МИЛИЦА: Ђорђе, јебем му матер...

ЂОРЂЕ: Знам шта је...

Оглази до фиоке и узима пиштољ.

МИЛИЦА (*прећлашено*): Откуд ти пиштољ?

ЂОРЂЕ: Татин. Из рата.

МИЛИЦА: Склони то.

ЂОРЂЕ: Не брини. Празан је.

МИЛИЦА: Зваћу полицију.

ЂОРЂЕ (*продроно*): Три границе треба да пређе до Србије. Има да га убијем, мајку му јебем бркату.

Милица се испружи да узме телефон, Ђорђе је прегухири.

ЂОРЂЕ: Шта радиш то?

МИЛИЦА: Плашиш ме.

ЂОРЂЕ: Значи – ипак сам ауторитет?

Милица тихо зајеца.

ЂОРЂЕ: Је л' јесам ил' нисам?

МИЛИЦА (*ућлашено*): Јеси.

ЂОРЂЕ: Лажеш. Не мислиш то. Ни ти, ни они са моста. Ал' има ко мисли. Има људи који би са мном на крај света пошли.

Милица зајлаче.

ЂОРЂЕ: Престани да цмиздриш.

Милица крене у собу у жељи да побегне од Ђорђа. Он је ухватио за руку, повуче је назад.

ЂОРЂЕ: Чекај... Нисмо завршили...

Дохваћи књију. Листа.

ЂОРЂЕ: Ево га... Милош... (*чиша, сћрасно*): „Оца му на матери не јебем, он мени тако! Оће да нам децу посечу Турци, оће без народа да останемо! Сто руских српских глава за једну турску! Кад пре заборави како је било тринаесте, срце му јебем погано. Још једном тако и нема ни Срба ни Србије“...

Сјуси књију. Замисли се.

ЂОРЂЕ (*импресионирано*): Невероватно...

Милица наједном престаје да плаче. Ухвати се за стомак.

ЂОРЂЕ: Ово је сјајно.

Милица се савије у шрудничком трчу. Контакције у све болније.

ЂОРЂЕ: Ово је...

Пукне јој водењак.

МИЛИЦА: Ђорђе...

ЂОРЂЕ: ... Просто невероватно...

МИЛИЦА: Ђорђе...

ЂОРЂЕ: Е мој Србине, оца ти јебем поганог...

МИЛИЦА (*врисне*): Ђорђе!

ЂОРЂЕ: Молим, љубави?

МИЛИЦА: Водењак!

ЂОРЂЕ (*збуњено*): Шта?

МИЛИЦА: Порађам се, кретену! Узми кључеве од кола.

Ђорђе дохвата кључеве од кола. Погледа Милицу, још увек збуњен.

ЂОРЂЕ: Љубави...Извини...Морам да идем...

Ђорђе изађе.

МИЛИЦА: Ђорђе?

Мрак.

МИЛИЦА: Ђорђе!

Исјуси болни врисак.

VIII / КНЕЗ ЂОРЂЕ МИЛЕТИЋ

Крајјушашка кафана негде у Србији. У позадини се чује пригушени жамор јосију. Осветљен је само стоо за којим је Ђорђе, још увек у униформи Милоша Обреновића. Спркнут је, очи му лушају по задимљеној просторији, десна нога не мирује, прстима равна рубове столњака. Дуо седи сам, пије и пуши. Чујемо шкљирину улазних врата. Ђорђе одахне, уледао је по-знао лице. За столом му се придружи Вуле који на себи има излизане панталоне, дубоке црне чизме и војнички прслук. Замисљен је, забринут, одаје утисак човека кога нешто мучи.

ЂОРЂЕ: Где си до сада?

ВУЛЕ: Телефонирао сам.

ЂОРЂЕ (*неспрљиво*): Шта кажу?

ВУЛЕ: Да будемо у приправности.

ЂОРЂЕ: То су рекли и јуче.

ВУЛЕ: Веома сам свестан тога.

ЂОРЂЕ: Пих, оца им јебем неозбиљног... Нисмо се тако договорили...

Вуле прстима приписне слепоочнице.

ВУЛЕ: Глава ће да ми експлодира.

Вуле узме Ђорђеву руку и сјуси је на свој пошљак.

ВУЛЕ: Осетиш како пулсира? И тако већ три дана...

ЂОРЂЕ: Није ти ништа.

ВУЛЕ: Потребан ми је одмор. Удобан кревет и замрачена соба.

ЂОРЂЕ: Нисмо дошли овде да спавамо. Дошли смо да се кидамо. Да се бијемо.

ВУЛЕ: Биће и тога.

ЂОРЂЕ: Када, Вукашине? Када? Десет дана се вучемо од кафане до кафане као сеоске пијандуре. И где су те војводе, Вукашине?

ВУЛЕ: Тамо где треба да буду.

ЂОРЂЕ: Говна, а не војводе! Млитавци! Ко ће народ од погибије да сачува?

ВУЛЕ: Тише, будало. Хоћеш ли да нас скрате за главу? Ионако нас гледају као два... Чудовишта.

ЂОРЂЕ: Могу за курац да ме ухвате, семе им јебем погано.

Ђорђе одмерава јосиће по кафани.

ЂОРЂЕ: Накот.

ВУЛЕ: Спусти главу.

ЂОРЂЕ: Е, нећу да је спуштам. Нећу! Знају ли они шта нам се спрема?

ВУЛЕ: Знају.

ЂОРЂЕ: Курац знају... Види их само како се церекају...

ВУЛЕ: Ако те баш занима, теби се церекају...

ЂОРЂЕ: Мени?

ВУЛЕ: Теби, теби. Погледај се на шта личиш у том оде-лу. Срамота. Изиграваш будалу.

ЂОРЂЕ: Ти се то мене стидиш?

ВУЛЕ: Стидим се. Сто пута сам те замолио да скинеш тај костим.

ЂОРЂЕ: Значи тако...

ВУЛЕ: Ђорђе, молим те...

ЂОРЂЕ: Овако су некада изгледале јуначине. Такви људи су земљу ослобађали. Своје главе на пањ стављали. А ти се стидиш, бедо погана...

ВУЛЕ: То је било пре двеста година. Ко да си из музе-ја ишетао...

ЂОРЂЕ: Па шта? Сваки устанички војвода је са поносом носио своју униформу и болео га је курац шта други мисле о његовој појави. Народ... Није то народ, то су бекрије... Олош без образа...

Вуле се од муке хвата за главу не знајући како да уразуми браћу.

ЂОРЂЕ: Зови их опет. Реци им да смо спремни.

ВУЛЕ: Досадан си.

ЂОРЂЕ: Ако ти нећеш, ја ћу. Дај ми телефон.

ВУЛЕ: Ђорђе, мораш мало да 'оладиш. Стварно немам снаге да ти објашњавам.

ЂОРЂЕ: Добро. Онда ћемо да пијемо.

ВУЛЕ: Нећемо више да пијемо. Доста смо пили.

ЂОРЂЕ: Доста је када ја кажем.

Ђорђе им најпочи по чашу вина. Пружи Вулеу чашу.

ВУЛЕ: Не могу.

ЂОРЂЕ: Ја, богами, могу. За обојицу.

Исије једну чашу.

ВУЛЕ: Успори.

ЂОРЂЕ: Како да не.

Исије и другу.

ЂОРЂЕ: Тако...

ВУЛЕ: Знаш шта?

ЂОРЂЕ: Шта?

ВУЛЕ: Гори си од најгорег детета. Имам осећај да вучем дериште са собом.

ЂОРЂЕ: Једини отац овде сам – ја. Родио ми се куроња. Мој наследник. Татино куре...

Шишце.

ЂОРЂЕ: Иди у пичку материну...

ВУЛЕ: Мораш да је позовеш.

ЂОРЂЕ: Њу? Не пада ми на памет. Сад може да шири ноге Лулету до судњег дана...

ВУЛЕ: Ко је Луле?

ЂОРЂЕ: Није битно.

ВУЛЕ: Макар јој јави да си жив. Црћи ће од бриге, јадна.

ЂОРЂЕ: Нек' цркне... И пусти ме, брате, те роспије. Оћу да пијем..

Вуле устане.

ВУЛЕ: Ђорђе, идемо...

ЂОРЂЕ: Седи.

ВУЛЕ: Срамотиш нас.

Повуче га назад.

ЂОРЂЕ (*претиће*): Седи кад кажем. То је наређење.

Сиша му вино.

ЂОРЂЕ: Пиј.

ВУЛЕ: Нећу да пијем.

Ђорђе устане.

ЂОРЂЕ: Хоћеш.

ВУЛЕ: Возим.

ЂОРЂЕ: Ја ћу да возим. Ти ћеш да ми читаш.

ВУЛЕ: Не зајебавај се.

Ђорђе извади пиштољ.

ЂОРЂЕ: Зашто мислиш да се зајебавам?

Вуле претиће. Жамор уишине.

ЂОРЂЕ: Једна чаша. За моју синчину.

Вуле узме чашу и попије испије јушљај.

ЂОРЂЕ: Тако, брате. Тако... Јеси ли род ил изрод, јебо му пас матер?

Ђорђе испије наискај. Спусти чашу, обрише се, а пошом извади пиштољ и уиери га у Вулеја.

ЂОРЂЕ: Како си ме оно учио...

ВУЛЕ: Ђорђе...

ЂОРЂЕ: Исправи лакат, заустави дисање, концентриши се на мету.

ВУЛЕ: Спусти пиштољ...

ЂОРЂЕ: И онда...

ВУЛЕ: Ђорђе...

ЂОРЂЕ: Бам!

Вуле се прине тако да ноћом удари о сиво.

ЂОРЂЕ: Шта ти је, лудаче? Закочен је.

Ошме му пиштољ из руке и задене га за појас.

ЂОРЂЕ (*обраћа се народу*): Без брига, народе! Штедиме метке за непријатеља.

ВУЛЕ: Ти си потпуно полудео. Потезеш пиштољ у пуној кафани. Неко ће да зове полицију, будало. Завршићемо у затвору. Је л' то желиш?

ЂОРЂЕ: Војску нико не сме да дира...

Лући шаком о сиво.

ЂОРЂЕ: Војска је светиња!

Вуле устане и ухвати га за руку.

ВУЛЕ: Полази.

Ошрине се.

ЂОРЂЕ: Пустите ме! Имам нешто да кажем...

Појне се на столицу. Благо се заштити.

ВУЛЕ (*кроз зубе*): Силази доле.

ЂОРЂЕ: Даме и господо, Срби и Несрби, молим вас за тренутак пажње... Пре нешто више од двеста година, Петар Добрињац је на овом месту саградио шанчеве како би спасао народ од велике турске најезде... У томе је успео, захваљујући огромним напорима неустрашивог народа... Народ је има срце к'о лубеница... (*шири руке*) Овакво... Тада нас није било много, али смо били храбри... Данас нас је дупло више, али смо го курац... Ако Србин о Србину не мисли – ко ће други?

ВУЛЕ: Ђорђе, доста је...

ЂОРЂЕ (*грекне*): Ћути!

Вуле се повуче један корак.

ЂОРЂЕ: Србин има чиме да се поноси... Србин је први крен'о на Турчина и показао му да има кичму и да се не боји... Данас нам, браћо и сестре, Срби и Несрби, опет прете. Навиру са свих страна, оца им јебем да им не јебем... Оће народ да нам посеку и децу да нам у данак одведу... Треба ли то да им допустимо – питам ја вас?

Чека реакцију.

ЂОРЂЕ: Курац треба!... Морамо зубе да им покажемо, макар они били трули... Ја идем у рат... Идем да се бијем... А ви... Ви, браћо и сестре, Срби и Несрби, поступајте по својој савести... Онај ко пред злом очи затвара, гори је од самога зла... Што се мене тиче, можете сви да се јебете у дупета...

Ђорђе сиђе са столице.

ЂОРЂЕ (*Вулеју*): То се односи и на тебе.

Крене најоље. Кафанска враћа шресну.

ВУЛЕ: Ја се извињавам у његово име... Син му се родио па је мало попио...

Вуле из цеја извади зјужван новац и сјуси га на сјо. Истјрчи најоље за браћом.

IX / ДАНАК У КРВИ

Јушарње светило обасјава сјан. Милица седи у фошељи и нунка једномесечну бебу.

МИЛИЦА: Мамина љубав спава безбрижним сном... Кога ли мала главица сања? Можда мене? Мамицу... Где ме је моја одвела?... Ја бих волела, ако смем да бирам, неко цветно поље... Дан је ведар, а ја те нунам и певам ти песме... Или реку и нас двоје на чамцу, пловимо према ушћу, док залази сунце... Мама када спава сања само ружне ствари и увек се пробуди уплашена... Ти буди храбрији од своје маме... Пуно храбрији и пуно паметнији... А мама ће да се потруди да ти остави бољи свет...

Куцање.

МИЛИЦА: Ево је бака...

Куцање, ојетј.

МИЛИЦА: Уђи, мама...

Милица чека.

МИЛИЦА: Мама, откључано је...

Још мало чека, па се притисне и дошета до враћа. Ошвори. На њено нејријатно изненађење, то је Вуле. Неко време се ледјају у тишини.

ВУЛЕ: Могу ли?

МИЛИЦА: Не можеш.

ВУЛЕ: Битно је.

МИЛИЦА: Не занима ме.

ВУЛЕ: Један минут. Молим те.

Милица оклева.

МИЛИЦА: Чекај.

Односе бебу у собу. Враћи се у дневни боравак. Ошвара фиоку, вади паклицу цигарета. Запали једну. Повуче пар димова.

МИЛИЦА: Уђи.

Вуле уђе.

ВУЛЕ (након крајке, нејријатне тишине): Како си?

МИЛИЦА: Како сам?

ВУЛЕ: Мислим... Како се сналазиш?

МИЛИЦА: Живим.

ВУЛЕ: Много је слadak.

МИЛИЦА: Шећер је слadak. Дете је лепо.

ВУЛЕ: Добро, леп је.

МИЛИЦА: Јесте, леп је.

ВУЛЕ: Како се зове?

МИЛИЦА: Нема име.

ВУЛЕ: Како то мислиш – нема име?

МИЛИЦА: Тако лепо. Нема.

ВУЛЕ: Чудно...

МИЛИЦА: Зашто си дошао?

Крајка тишина.

МИЛИЦА: Тридесет секунди.

ВУЛЕ: Не брини, жив је...

МИЛИЦА: Зашто мислиш да бринем?

ВУЛЕ: Зато што га волиш.

МИЛИЦА: Нетачно. Уопште не размишљам о њему.

ВУЛЕ: Љубав као што је ваша никада не умире.

МИЛИЦА: Е, па, ова је умрла. Сутра јој дајем четрдесет дана.

ВУЛЕ: Побогу, Милице...

МИЛИЦА: Је л' то све?

ВУЛЕ: Није.

МИЛИЦА: Петнаест секунди.

ВУЛЕ: Рањен је. Упуцао га наш човек, због униформе.
Све се десило на мосту. Нисам стигао да реагујем.

МИЛИЦА: Значи, усрали сте ми костим...

ВУЛЕ: Како можеш о томе да размишљаш? Једва је преживео метак.

МИЛИЦА: Што се мене тиче, могао је да цркне.

ВУЛЕ: Милице...

МИЛИЦА: Десет секунди.

ВУЛЕ: Тренутно је у шуми. Живи у ловачком дому, без струје и воде.

МИЛИЦА: То значи да је он сада Вукашин шумар, а ти Ђорђе инжењер?

ВУЛЕ: Не значи.

МИЛИЦА: Ако је он Вукашин, а ти Ђорђе, онда смо ми супружници. Надам се да не очекујеш пичку, стварно ми није до тога...

Вуле се, зјрожен, љрекрсји.

МИЛИЦА (иронично): Опрости јој, Боже, не зна шта прича..

ВУЛЕ: Милице, њему није добро.

МИЛИЦА: И ја сам крива за то?

ВУЛЕ: Ја сам. Нека ми Господ опрости на свему...

МИЛИЦА (иронично): Љубави? Па ти се кајеш?

ВУЛЕ: Кајем се. И не бих тако да могу поново.

МИЛИЦА: Време функционише по принципу линеарности и иде у сурову бесконачност. Поново је непостојећа категорија. Дигни главу и настави даље.

ВУЛЕ: Помози ми.

Милица ујаси цијареју.

МИЛИЦА: Нема помоћи. Тај воз је прошао.

ВУЛЕ: Пођи са мном.

Милица се љодруљиво насмеје.

ВУЛЕ: Пођи са мном и уразуми га. Замоли га да се врати.

МИЛИЦА: Да га молим? Човека који је оставио жену са расцопаним водењаком и отишао у фантомски рат? Иди, па га сам вади из гована, свињо пијана.

ВУЛЕ: Неће да чује за мене. Каже да сам издајник. Дезертер.

МИЛИЦА: И јеси. Издајник си. Оставио си брата на милост и немилост Турцима.

ВУЛЕ: Нема Турака.

МИЛИЦА (љлуми зачуђеност): Нема?

ВУЛЕ: Нема.

МИЛИЦА: Како то мислиш – нема?

ВУЛЕ: Повукли су се.

МИЛИЦА (иронично): Ма, види бога ти...Ко би рекао? Значи – Србија је на сигурном?

ВУЛЕ: За сада.

МИЛИЦА: Лепо је то знати. Сада могу мирно да спавам.

Крајшка љишина.

ВУЛЕ: И?

МИЛИЦА: Шта – и?

ВУЛЕ: Могу ли да рачунам на тебе?

МИЛИЦА: Чекај, ти си озбиљан?

ВУЛЕ: Брат ми је, Милице. Један једини. Крв рођена!

МИЛИЦА: Е, мој Вукашине...

Пагне на колена љред њу.

ВУЛЕ: Зар да га оставим, Милице, онако лудог и рањивог, вукови да га растргну? Како ћу онда да живим? Кога ћу онда, Милице, да волим и са ким радост да делим? Сажали се, добра жено. Не дозволи да гордост победи.

МИЛИЦА: Устани.

ВУЛЕ: Милице, преклињем те...

МИЛИЦА: Вукашине, устани.

Вуле усјане. Обрише сузе.

ВУЛЕ: Опрости. Много ми је тешко.

МИЛИЦА: Разумем.

ВУЛЕ: Ђорђе је добар човек. Мало је таквих.

МИЛИЦА: Добар је.

ВУЛЕ: И ти си добра. Не слажемо се око неких ствари, истина, али ниси рђава.

МИЛИЦА: Хвала ти.

ВУЛЕ: Морамо да се држимо заједно. Породица је кључ срећног живота. Све остало је густа магла у којој се поштен човек лако изгуби.

Милица из бокала сипа чашу воде. Пружи је Вулеши.

МИЛИЦА: Изволи.

ВУЛЕ: Хвала.

Појије на искаји.

МИЛИЦА: Сада те молим да одеш.

ВУЛЕ: Милице, побогу...

МИЛИЦА: Пустите сад Бога. Довољно си се понизио.

ВУЛЕ: Он ће да умре. Где ће ти онда душа?

МИЛИЦА: То, Вукашине, није твоја брига.

ВУЛЕ: Он је моја брига. Он ми је све.

МИЛИЦА: Мени је сада ништа.

Крајика шишина.

ВУЛЕ: Значи – не идеш?

МИЛИЦА: Не идем.

ВУЛЕ: Је л то коначно?

МИЛИЦА: Коначно.

ВУЛЕ: Знао сам...

МИЛИЦА: Што си онда долазио ако си знао?

ВУЛЕ: Надао сам се да ће оно људско у теби да победи...

МИЛИЦА: Више среће други пут.

Вуле је љеда са њађењем.

ВУЛЕ: Ти си једна обична курветина.

МИЛИЦА: Хвала, Вуле.

ВУЛЕ: Горећеш у паклу.

МИЛИЦА: Сигурна сам у то.

Приближи јој се.

МИЛИЦА: Склони се од мене.

Унесе јој се у лице. Ухвати је за вилицу.

ВУЛЕ: И ти и оно твоје копиле.

Стејне је.

ВУЛЕ: А пре него што дође тај дан, глупачо, живећеш у вечном страху од божје казне. Од тога нико не може да побегне...

Беба у другој соби почне да љаче.

ВУЛЕ: Мамице, беба плаче. Вади сису.

МИЛИЦА: Пустите ме.

ВУЛЕ: Да те пустим?

МИЛИЦА: Боли ме.

ВУЛЕ: А мог брата не боли?

МИЛИЦА: Боли ме курац за твог брата.

Вуле је ошамари.

ВУЛЕ: Пази шта причаш, дрољетино.

Милица дохвати њењелару и претече замахне.

МИЛИЦА: Губи се одавде.

ВУЛЕ: Да се губим?

МИЛИЦА: Мрш из мог стана.

ВУЛЕ: Из твог стана? Боже ме сачувај... Ти си изгледа заборавила једну веома важну ствар. Ово је стан мојих родитеља, што *де факто* значи да је ово и мој стан. Кад мало боље размислим, ја не знам шта ти уопште радиш овде.

Беба љаче све љасније.

МИЛИЦА: Хоћеш паре?

ВУЛЕ: Нећу, срећо моја, паре. Не требају мени паре.

МИЛИЦА: Шта хоћеш?

ВУЛЕ: Хоћу да признаш.

Плач је све љаснији.

МИЛИЦА: Шта да признам?

ВУЛЕ: Како ти је сваки усрани Турчин дражи од мене.

Крајика шишина.

ВУЛЕ: Признај, па да се разилазимо.

МИЛИЦА: Признајем. Сваки усрани Турчин ми је дражи од тебе.

ВУЛЕ: Ето! Је л' било тешко?

МИЛИЦА: И не само Турчин. Свако живо биће на овом усраном свету ми је драже од тебе. Свако! Пун ми је курац твоје демагогије, твоје историје, твојих говора о националном јединству.

ВУЛЕ: Браво, Мицо.

МИЛИЦА: Пун ми је курац твоје усране фаце, твојих смрдљивих гаћа и твој лажног, усраног смешка. Пун ми те је курац, Вукашине. Рођеног брата си у лудило одвео и сада хоћеш таквог да ми га вратиш, када више не знаш шта ћеш са њим. Какав си ти то човек, Вукашине? Какав?

Вуле бесно їледа Милицу. Сїеже їснице. Дубоко гише.

МИЛИЦА: Шта је? Хоћеш још?

Одїурне је и крене ка соби.

МИЛИЦА: Где си пошао?

Скочи му на леђа, он је лако оїпресе.

ВУЛЕ: Пипни ме још једном и убићу те.

Вуле уће у собу.

МИЛИЦА: Не прилази му!

*Милица уће у собу за Вулетом. Оданге се чује вриска.
Вуле крвнички бије Милицу.*

ВУЛЕ (ван сцене): Јебем ли ти мајку мајчину...

Вуле изађе из собе носећи уїлакану бебу.

ВУЛЕ: Такве курветине као што си ти не треба да имају децу.

Милица исїузе из собе. Лице јој је крваво од удараца.

МИЛИЦА: Где ћеш са њим?

ВУЛЕ: Водим га код оца.

МИЛИЦА: Остави га, Вукашине...Остави га...Молим те...

Вуле се їоследњи їуїи окрене ка Милици.

ВУЛЕ: Боже, смилуј се на њу. Подари јој снаге да се промени. Где ће јој душа таквој, милостиви...

Изађе.

Милица їокушава да се їридиїне. Снаїа је издаје. Тешком муком дохваїи мобилни їелефон. Окреће број.

МИЛИЦА (кроз сузе): Хало... Желим... Желим да пријавим отмицу... Дете, отели су ми дете. Једномесечну бебу... Мој девер... Он је веома опасан човек... Вукашин Милетић, госпођо. Вози црвени ауто... Не знам регистрације... Молим вас пошаљите некога... Крените за њим... Крените... За њим...

Милица їрекине везу. Придиїне се на ноїе и крене ка кухињи. Враїи се са ножем у руци. Изїуби равношешу и їадне. Скуїи снаїу и усїане. Крвава и уїлакана изађе из сїиана. Док ходником одјекује њен їлач, свейїла се їолако їасе.

КРАЈ

Пише > Милош Латиновић

Драматуршка белешка / Урош Чупић, „Ругање народу“

Од ружења до ругања кратак је пут

Драмски текст Уроша Чупића *Ругање народу*, награђен на конкурс Стеријиног позорја за оригинални домаћи драмски текст за 2024/25. годину (жири је радио у саставу Ђорђе Косић, драматург (председник), Мина Петрић, драматуршкиња и Младен Весковић, књижевни критичар), конструисан је у суштини као једноставна прича о обичном лудилу које располаже човеков ум, срце, резоне, и наравно – живот, стављајући га у процеп, као танку легуру између чекића и наковња, које у ауторовом тумачењу представљају лажне вести и фантомска историја. Наравно да у овако комплексном судару различитих метала, не може бити једноставности, осим ако се прича не дешава у Србији данас. Јер, код нас је тако уобичајено пласирање непроверених вести, спиновање и потенцирање фејк медијског садржаја, да то доживљавамо као нормалну ствар, прихватамо је, или „иза вести“ трагамо за неком властитом истином. С друге стране, митологизована историја – у којој у истом лику имамо и светлог кнеза и светог цара, потом ђифтански практичног господара и његовог пргавог кума који му срећу квари, храбре војсковође и научнике, професоре и уметнике који нам нису мили, нити драги, али их признаје цео свет, па их трпимо, затим ослободиоце и домаће из-

дајнике, које проглашавамо херојима, европљане и русофиле, православне и атеисте, црвено и црно беле...

У том галиматијасу шизофрене историје, у којем се наводно стално опредељујемо, а у ствари смо попут ветроказа, затичемо и јунаке Чупићевог комада, за које на почетку сторије можемо рећи да су једноставни људи у компликованим временима. Али, даље, како одмичемо кроз релације и односе, њихова епопеја је суштинска, јер управо та неснађеност, односно притисак, снажан ударац чекића свакодневице у наковањ у који их набија, доводи их до сукоба са собом, и својим најближима. Они немају коме да се обрате – сами, своји – ни присталицама истомишљеницима, ни јавности, те је и њихово лудило тако извесно, очекивано, једино могуће. У Чупићевој драми, која почиње као економски тешка, али лепа прича школованог пара (костимограф Милица и грађевински инжењер Ђорђе) који чека принову, постепено се увлачи неповерење, сумња, сукоб и на крају лудило – појавом Ђорђевог брата Вукашина, шумара, чија параноја и опседнутост непријатељима вере и државе, полако запоседа братов ум, али и загађује релативно идиличан породични простор. Када се овом троуглу – рационалности, параноје, наивности – придода Профа (дипломирани драматург без посла у

струци) човек манијаклано окренут теоријама завере и могућностима самоорганизовања народа који коначно треба да узме ставри у своје руке – наравно само у причи – онда је епилог очекиван. Нахрањен лажима, обманут митовима, инструктиран теоријама завере, Ђорђе постепено, али до краја фанатично гради самообмањујућу идеју хероја у чијим је рукама одбрана државе, одбацујући и породицу и брата. Покушај отрешњења дешава се у финалу комада, када и (о)пијани Вукашин, уплашен али недовољно отрешњен, покушава да приволи Милицу на помирење и помоћ бившем супружнику, завршава се отмицом једномесечне бебе и назнаком крвавог пира. Све то сугерише да националистичко лудило, потпомогнуто вечерњим вестима и уздицањем и изједначавањем мита и историје, не може завршити другачије него у трагедији.

Чупићев језик у комаду, који насловом реферише на Селенићеву драму *Ружење народа*, је прецизан и јасан, посебно у дефинисању и подржавању карактера јунака, а комад је конципиран у једноставном простору што ће, верујем, омогућити да и овај победнички текст Конкурса Стеријиног позорја ускоро видимо на сцени.

Техничка упутства за ауторе прилога у „Сцени“

Редакција часописа за позоришну уметност „Сцена“ прима радове које аутори предлажу за објављивање током целе године, електронском поштом, на адресе scena@pozorje.org.rs или casopis.scena@gmail.com. Радове треба доставити као Word документ.

АУТОРСКИ ТЕКСТ, ПРЕВОД, СТУДИЈА, ИНТЕРВЈУ

- **Фонт: ћирилица, Times New Roman, 12 pt;** латинични делови текста фонтом Times New Roman, 12 pt;
- Пасус: обострано равнање; размак између редова: Before: 0; After: 0; Line specing: Single. Први ред увучен аутоматски (Col 1)
- Име аутора: на врху стране, **курент болд**
- Наслов текста: **курент болд**
- Наднаслов/поднаслов/: курент обичан
- Међунаслови: након претходног пасуса оставити празан ред, међунаслов написати у новом реду, затим следећи пасус у новом реду, фонт Times New Roman, 12 pt, курент болд
- Навођење наслова књига, студија, драма, истицање појединих речи или целина у оквиру текста: *куренић и њалик*
- За наслове текстова у оквиру зборника радова, позоришних и других часописа, за називе приповедака, песама, за речи које се доносе у наводницима... користити правописне наводнике (пример: „Сцена“)
- Фусноте: обележавање у тексту бројевима од 1., фонт: ћирилица, Times New Roman, 10 pt; латинични делови текста фонтом Times New Roman, 10 pt;

ДРАМСКИ ТЕКСТ

- **Фонт: ћирилица, Times New Roman, 12 pt;** латинични делови текста фонтом Times New Roman, 12 pt;
- Пасус: без увлачења, обострано равнање; размак између редова: Before: 0; After: 0; Line specing: Single.
- Име лика: верзалом, двотачка, један словни размак, текст реплике –

Пример:

МИЛИЦА: Колико је сати?

РАНКО: Немам сат.

- Име лика са дидаскалијом: верзал, дидаскалија у загради италиком, двотачка, један словни размак, текст реплике –

Пример:

МИЛИЦА (*Тељи се и зева.*): Колико је сати?

РАНКО (*Незаинтересовано.*): Немам сат.

(*Узима мобилни телефон и куца СМС поруку.*)

ТЕХНИЧКА УПУТСТВА ЗА ФОТОГРАФИЈЕ

- Резолуција фајла: 300 dpi или више у размери 1:1 у односу на очекивани формат репродукције
- Минимална ширина (висина) фотографије у оквиру текста: 10 cm са резолуцијом 300 dpi
- Фотографија за насловну страну: висина најмање 22 cm са пропорционалном ширином, резолуција 300 dpi
- Врста фајлова: TIF, PSD и JPG (без компресије)
- Логотипи, знакови и сличне графике дати и у векторским форматима (Ai, CDR, PDF, EPS...), а због универзалне компатибилности најпожељније је да фајлови буду у PDF формату
- Колорни модел:
колор фотографије: 24 bit Color
црно беле фотографије: 8 bit Grayscale
- Назив фајла треба да има елементе из легенде фотографије (на пример: bitef1.jpg, bitef2.jpg...), а не апстрактни низови слова, бројева или скраћенице (пожељно је да називи фајлова буду исписани латиничним словима без дијакритичких знакова због накнадне компатибилности у коришћењу фајла у различитим програмима).
- У случају да се материјал скенира (са штампане основе), приликом скенирања укључити „дескрининг“ филтер, уз поштовање претходних упутстава.
- Потребно је приложити одговарајуће податке о извору ликовног прилога (име аутора/фотографа).

сцеријино  ђозорје



CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

792

Сцена: часопис за позоришну уметност / главни и
одговорни уредник Милош Латиновић. – Год. 1, бр. 1 (1965)–.
Нови Сад: Стеријино позорје, 1965–. – илустр.; 22 цм

Тромесечно
ISSN 0036-5734 = Сцена (Нови Сад)

COBISS.SR-ID 319245
