

Сцена

IV / 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 4

Година LXI

ОКТОБАР–ДЕЦЕМБАР



УЗ НОВИ БРОЈ> 5

I / ИНТЕРВЈУ „СЦЕНЕ“> 6

Миодраг Табачки

Визуелни оквир који прија > 7

(Разговарао > Жељко Јовановић)

II / ТЕОРИЈА> 22

Марија Ковачевић

Социјални и егзистенцијални револт:

Хеда Габлер и Војцек у режијама

Томаса Остермајера (3) > 23

Светислав Јованов

Уживање у обмани > 29

Јунак, судбина и сукоб у класичној комедији (5)

Сава Анђелковић

Ратна комедија Заштићена зона и

једночинка Хрватски идол Дамира

Шодана у сфери културног наслеђа

као извора комике > 32

Миомир Милосавац

Дехуманизација и анимализација

у драми Војцек Георга Бихнера > 37

III / 60 ГОДИНА „СЦЕНЕ“> 44

Ружа Перуновић

Темати „Сцене“: Драматизације романа

и приповедака – теорија и пракса. > 45

Александар Милосављевић

Из архиве „Сцене“:

Преки налог времена. > 49

IV / УПРАВЉАЊЕ ПОЗОРИШТЕМ	> 54
Александар Милосављевић	
Чему ова рубрика	> 55
Миливоје Млађеновић	
О финансирању позоришта у Србији	> 57
V / ФЕСТИВАЛИ	> 63
Александар Милосављевић	
У славу Радмиловића	> 64
Цртице о 34. Данима Зорана Радмиловића	
Светислав Јованов	
Авантура песка, стрмина огледала	> 69
Извештај са трећег Камарафеста	
Божидар Мандић	
Оптимизам за прошлост	> 73
ШУМЕС 24. пут	
Дивна Стојанов	
О женама, мушкарцима и људима	> 78
30. Југословенски позоришни фестивал – без превода	
Светислав Јованов	
Редитељ или самоодбрана творца	> 84
Desiré Central Station 2025. – Lupus in fabula	
Александра Гловацки	
Путовање кроз хрватску позоришну сцену 2025.	> 87
VI / ЕСЕЈ „СЦЕНЕ“	> 94
Небојша Брадић	
Последњи гледалац	> 95
Миливоје Млађеновић	
Десет фрагмената о позоришном аматеризму на западу Бачке	> 98

Александра Гловацки	
Светло у безнадежној ноћи	> 104
Писмо Луки Грбићу поводом представе „Иде гас“	
VII / АКТУЕЛНОСТИ	> 106
Синиша И. Ковачевић	
Пет премијера у хрватским казалиштима	> 107
Синиша И. Ковачевић	
Уметнице које су обележиле фестивал у Дубровнику	> 112
VIII / ПОЗОРИШНА ПУТОВАЊА	> 116
Милош Латиновић	
Станице X	> 117
IX / ИСТОРИЈСКА СЦЕНА	> 122
Ружа Перуновић	
Жене нашег позоришта (9)	> 123
Олга Киш Животић (1900–1987)	
X / ПОЗОРИШТЕ И ОБРАЗОВАЊЕ	> 126
Марина Миливојевић Мађарев	
Школско позориште као почетак почетка	> 127
Миомир Милосавац	
Ветар у леђа најмлађим позоришницима	> 132
Анализа репертоара Школског позорја од 2003. до 2024. године	
Арина Болихова	
Totus mundus agit histrionem	> 139
Студија случаја: српско и руско школско позориште на страном језику	

XI / СЦЕНСКИ ДИЗАЈН > 144

Јелена Палигорић Синкевић

Простори емоционалне слободе > 145

О представи „Подела моћи“, КЦ Магацин

XII / IN MEMORIAM > 149

Иштван Косо (1941–2025)

Одлазак господствене фигуре

Сомбора и сомборског театра > 150

(Пише > Миливоје Млађеновић)

Ристо Стефановски (1928–2022)

Ристо Стефановски и еволуција

македонског позоришта > 153

(Пише > Сашо Огненовски)

XIII / КЊИГЕ > 156

Александар Милосављевић

Егон Савин, редитељ

– Живот у позоришту > 157

(Пише > Милош Латиновић)

Петар Зеџ

Медијски живот Иве Андрића > 159

(Пише > Синиша И. Ковачевић)

Уредница: Ана Тасић

Монографија Андраш Урбан:

на путевима слободе > 162

(Пише > Ружа Перуновић)

Александар Милосављевић

Међу свима као да је сам

– прича о Благи Бераковићу > 164

(Пише > Јанко Љумовић)

XIV / НОВА ДРАМА:

КАТАРИНА МИТРОВИЋ > 166

Биографија ауторке > 167

Катарина Митровић

NAKED > 168

Драматуршка белешка

Од ружења до ругања кратак је пут > 188

(Пише > Милош Латиновић)

* * *

Техничка упутства

за ауторе прилога у „Сцени“ > 190

УЗ НОВИ БРОЈ

Листајући четврти број „Сцене“ постајем свестан истине коју је својевремено саопштио Дејвид Расел, да је *Садашњости шачка која је ујраво прошла*. Да, пролази време, нестаје – као лист на ветру, вода између прстију – ми постајемо свесни чињенице да је још једна година измакла с жрвња календара, али осећам лично, а верујем и моје колеге из редакције, задовољство испуњеним планом за просту 2025. годину, коју закључујемо четвртим бројем часописа „Сцена“.

У години рестриктивности, финансијског колапса, у доба када се нисмо као друштво, па ни као бранша, у потпуности „брецнули“ што неће бити одржан Битеф, да је Стеријино позорје „кажњено“, да су Дани комедије готово заборављени, те да су неки фестивали по неколико пута мењали садржај и термине одржавања, морамо констатовати да је захваљујући управи Стеријиног позорја, часопис „Сцена“ очувао континуитет и садржинску актуелност.

Због свега тога, намерно овај пут не издвајам ниједну тему из појединих рубрика часописа, јер „пун капацитет“ објављеног материјала подразумева, превасходно, задовољство читања, а онда и откривања тема и личности којима смо се бавили.

Рећи ћу само: испунили смо план, без обзира на време са којим смо се суочили – тако грубо и нумитно брзо, али да закључим још једним цитатом, овог пута Џона Ленона, који је рекао:

Ако си уживао у потрошеном времену, онда то време није узалуд потрошено.

Верујем да смо уживали – сви, и да ће тако бити и убудуће.

„Сцена“ бира најбоље представе године

У избору најбоље представе учествоваће позоришни критичари, чланови Удружења позоришних критичара и teatrologa Србије који се пријаве за учешће у одабиру, а у конкуренцији су све представе изведене током календарске 2025. године, без обзира на националну припадност драмских списатељица и писаца, сценску форму и жанр представе.

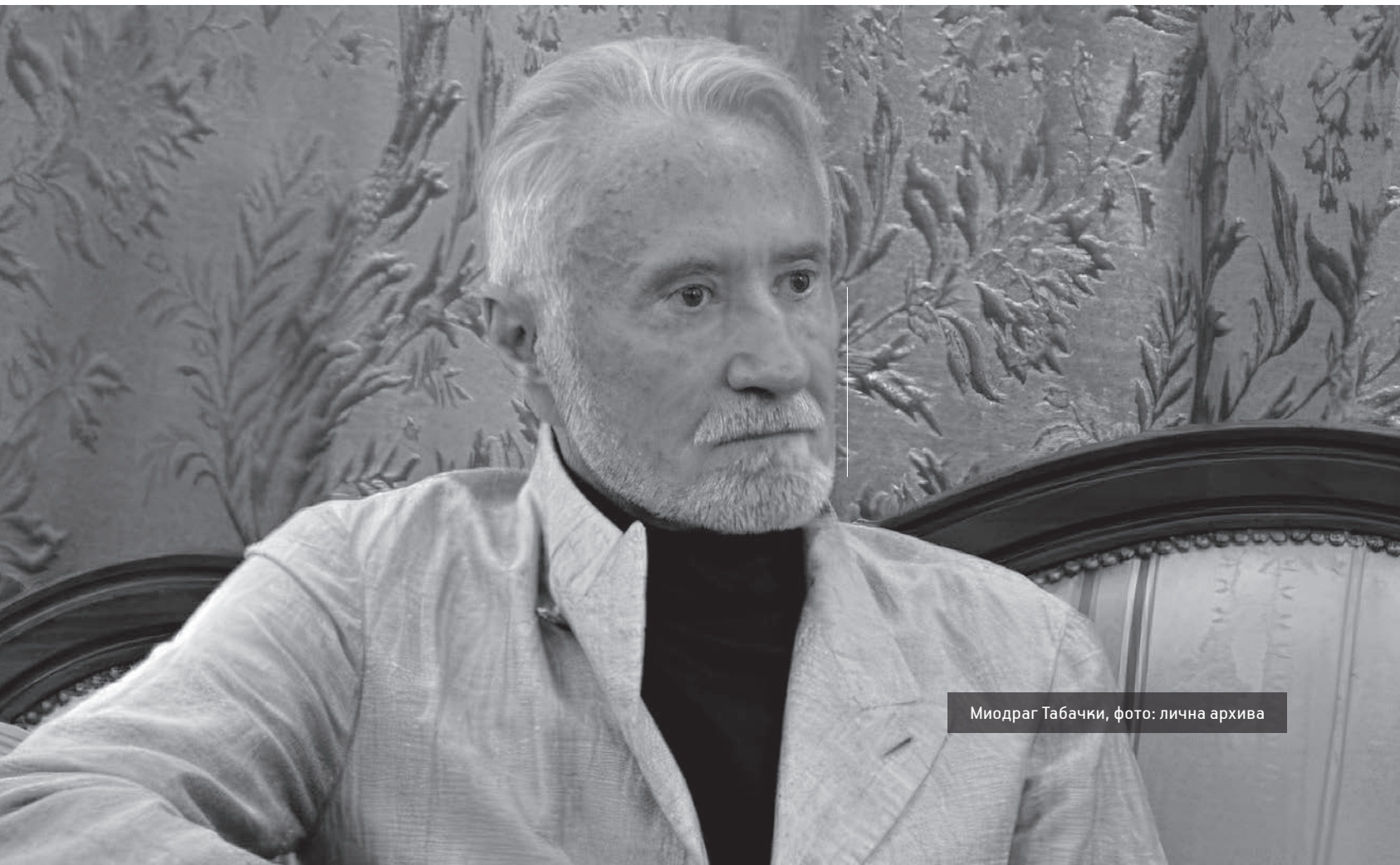
Учесници у избору **ПРЕДЛАЖУ ДО ТРИ ПРЕДСТАВЕ** које сматрају најбољим (прво место на свакој критичарској листи носиће три бода, друго два, треће један). Критичари ће своје ставове о одабраним представама аргументовати краћим текстом (до 600 карактера за сваку представу), а образложења ће бити публиковаана у првом броју „Сцене“ у 2026. години.

Позивамо заинтересоване критичаре, чланове Удружења позоришних критичара и teatrologa, да пошаљу своје прилоге редакцији „Сцене“ (casopis.scena@gmail.com) или Удружењу позоришних критичара и teatrologa Србије (teatrolozi.kriticari@gmail.com) до 1. фебруара 2026. године.

Редакција „Сцена“

Интервју „Сцене“

МИОДРАГ ТАБАЧКИ



Миодраг Табачки, фото: лична архива

Разговарао > Жељко Јовановић

Миодраг Табачки

Визуелни оквир који прија

„Ситуација у позоришту, када је реч о мојој струци и мојој професији, лоша је, и тако је већ током дужег периода, па се практично и не примећује да се у скорије време нешто десило, осим што сада људи добијају отказе или многи одлазе у пензију, а на њихово место не долазе млади људи. Та радна места се гасе“.

Тако гласи краћи опис стања у данашњем позоришту и актуелној позоришној пракси, истиче на почетку овог разговора Миодраг Табачки, познат и признат уметник на домаћој и светској, не само позоришној, уметничкој сцени.

Миодраг Табачки, српски је сценограф, костимограф, универзитетски професор и члан САНУ. Аутор је више од 300 сценографија и 100 костимографија за драмске, балетске, оперске и луткарске представе. Добитник је свих, а не једино најзначајнијих награда, члан је бројних удружења домаћих и страних.

У разговору о свом раду, сценографији уопште и овом позоришном сегменту Табачки полази од претпоставке да се у интервјуима данас најпре говори о актуелном стању наше културе и нашег друштва.

„Проблеме који сада постоје у позоришту и у опремању представа, уочио сам још пре двадесет, можда и више година. Укидање радионица и отказивање ангажмана позоришним радницима није се десило након пада надстрешнице и покретањем студентских протеста. Годинама уназад, чим неко оде у пензију, позоришта остану без радног места, тако да су радионице, тамо где настаје сценски простор за игру, остајале празне. У Југословенском драмском позоришту седам кројачица је шио само женске костиме, а посебне кројачице су шиле мушке костиме. У Позоришту на Теразијама остала је само једна особа, а и она је пред пензијом или је већ у пензији, а било је не знам колико кројачица које су шиле и по неколико стотина костима за сваку нову представу. Говорим о ова два позоришта са највише потребе за костимима и не помињем ситуацију у Народном позоришту које, осим драмских представа, на репертоару има и Оперу и Балет.

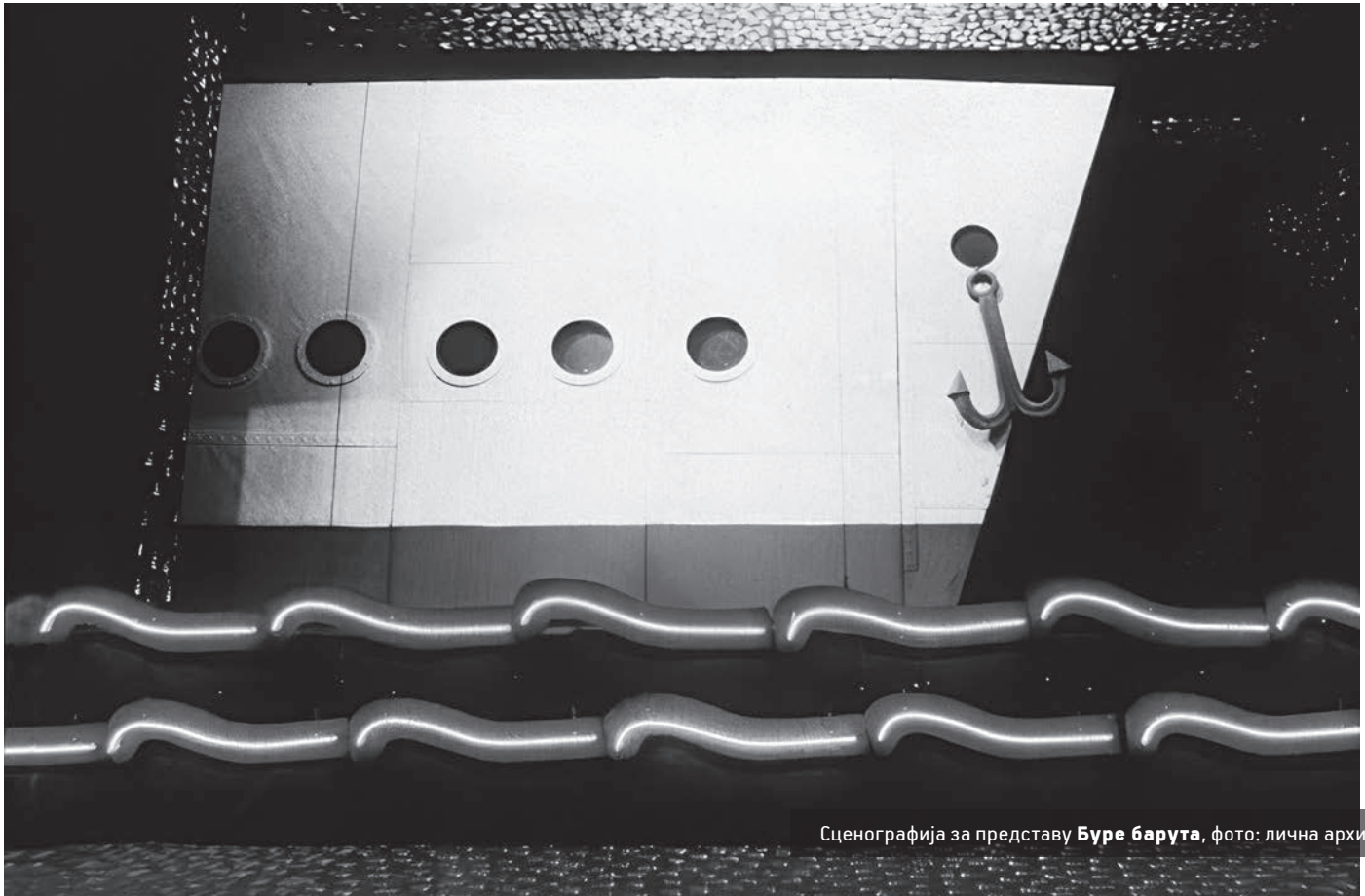
Сценографија за представу **Пепељуга**, фото: лична архива



Како се дошло до тога да позориште постане Ваше опредељење?

Мој први професионални наступ био је у Зрењанину када сам се, као дипломирани инжењер архитектуре одважио да понудим сарадњу зрењанинском позоришту. Мој контакт са позориштем почео је, наравно, раније, док сам веровао да могу бити глумац. Тада сам наступао на сцени са данас уваженим и препознатим Бранком Коцкицом, филмским глумцем Маринком Шербезом, глумицом Позоришта на Теразијама, Ирином Новић Ковачевић...

Моје доминантно интересовање за архитектуру било је везано и за сликарство, али током студирања схватио сам да ми није довољно цртање и сликање какви су потребни у архитектури, а пошто су моја интересовања за позориште била доминантна, закључио сам да као костимограф могу да се бавим сликарством и архитектуром, евентуално и сценографијом, али у сваком случају – позориштем. Када сам окончао студије сценографије стекао сам самопоуздање и поверовао да бих могао да гарантујем да ће мој рад бити схваћен и прихваћен у позоришту.



Сценографија за представу **Буре барута**, фото: лична архива

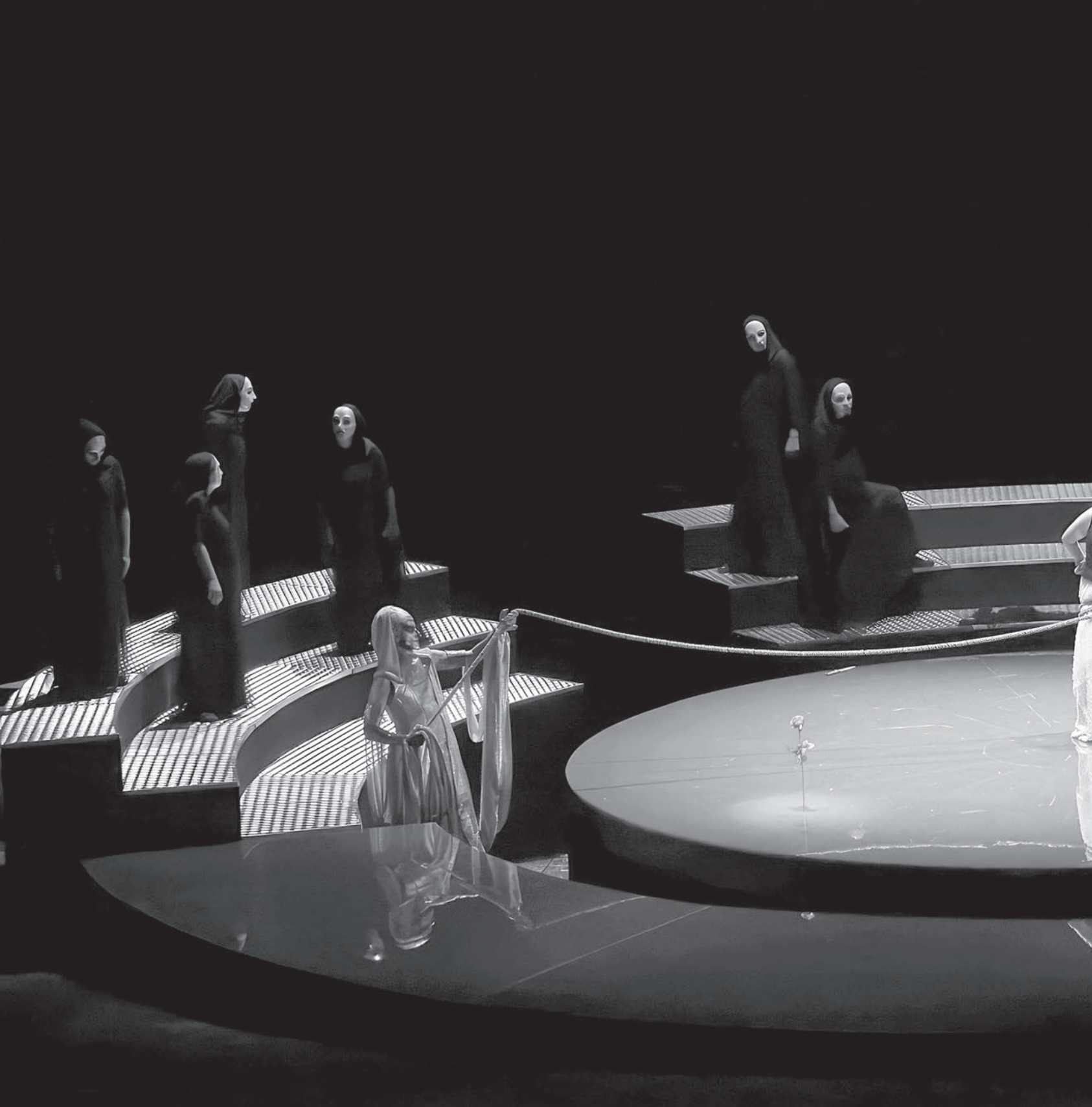
Ко су били Ваши узор, најпре у костимографији и потом у сценографији која је превагнула?

Што се костима тиче ја сам, уз препознавање светских модних креатора, био апсолутно опчињен нашим модним креатором Александром Максимовићем. У позоришту сам уочавао сценографије које су биле габаритне, озбиљне. Као првих, сећам се још из детињства сценографија Владе Ребезова из зрењанинског позоришта. Током студирања, београдском сценом је владао мој бивши професор Душко

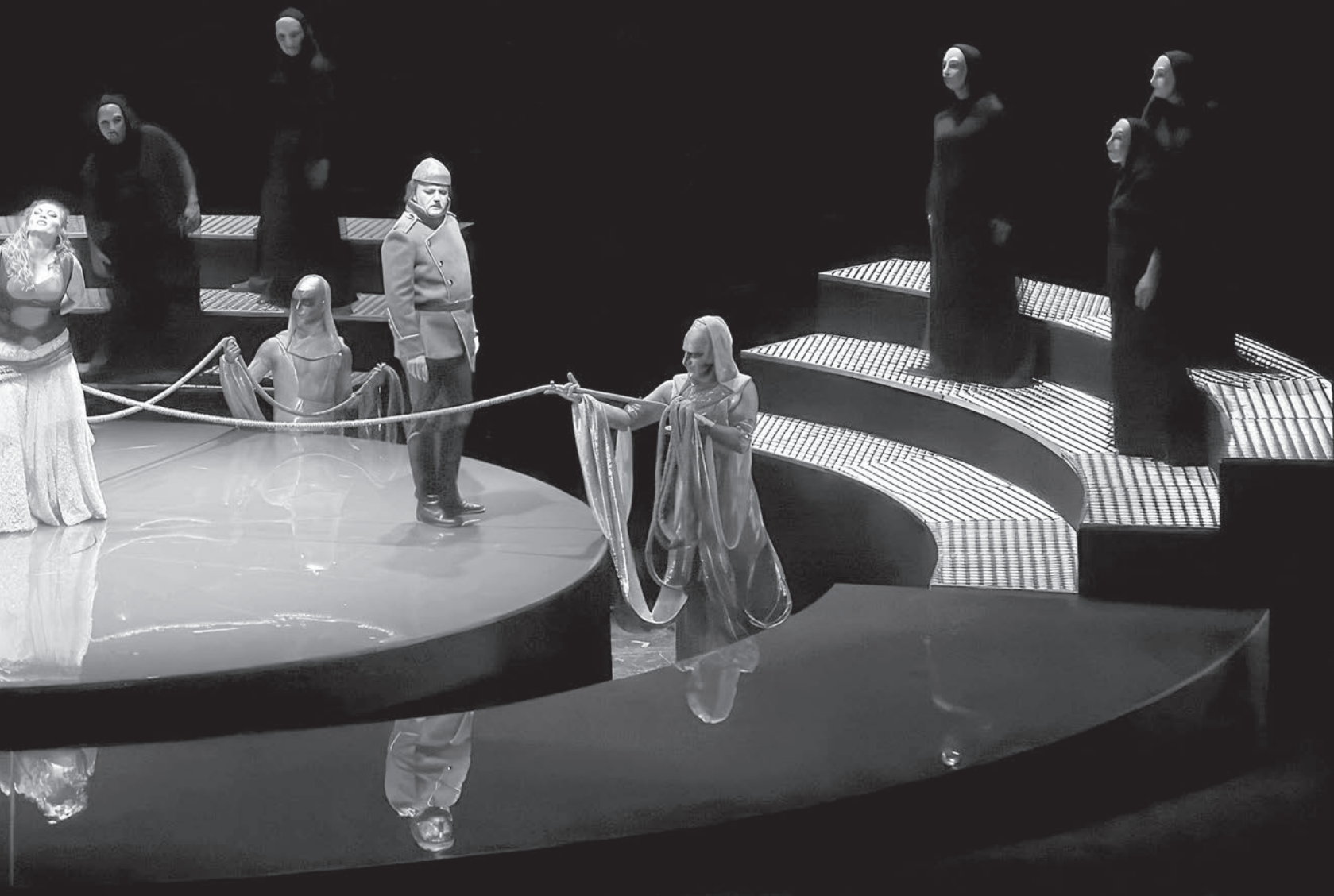
Ристић, а ту су били и Влада Маренић, Миомир Денић, Влада Лалицки, Петар Пашић. У време мојих почетака била је присутна респектабилна група великих сценографа и костимографа, на челу са Божаном Јовановић.

Да ли сте и када постали свесни да имате властити стил?

Мој стил је онај који сваки пут, у зависности од материје којом се бавим, изнова проналазим. Он није визуелно препознатљив, а зависи од епохе, историје-



Сценографија за представу **Кармен**, фото: лична архива



Миодраг Табачки, фото: лична архива



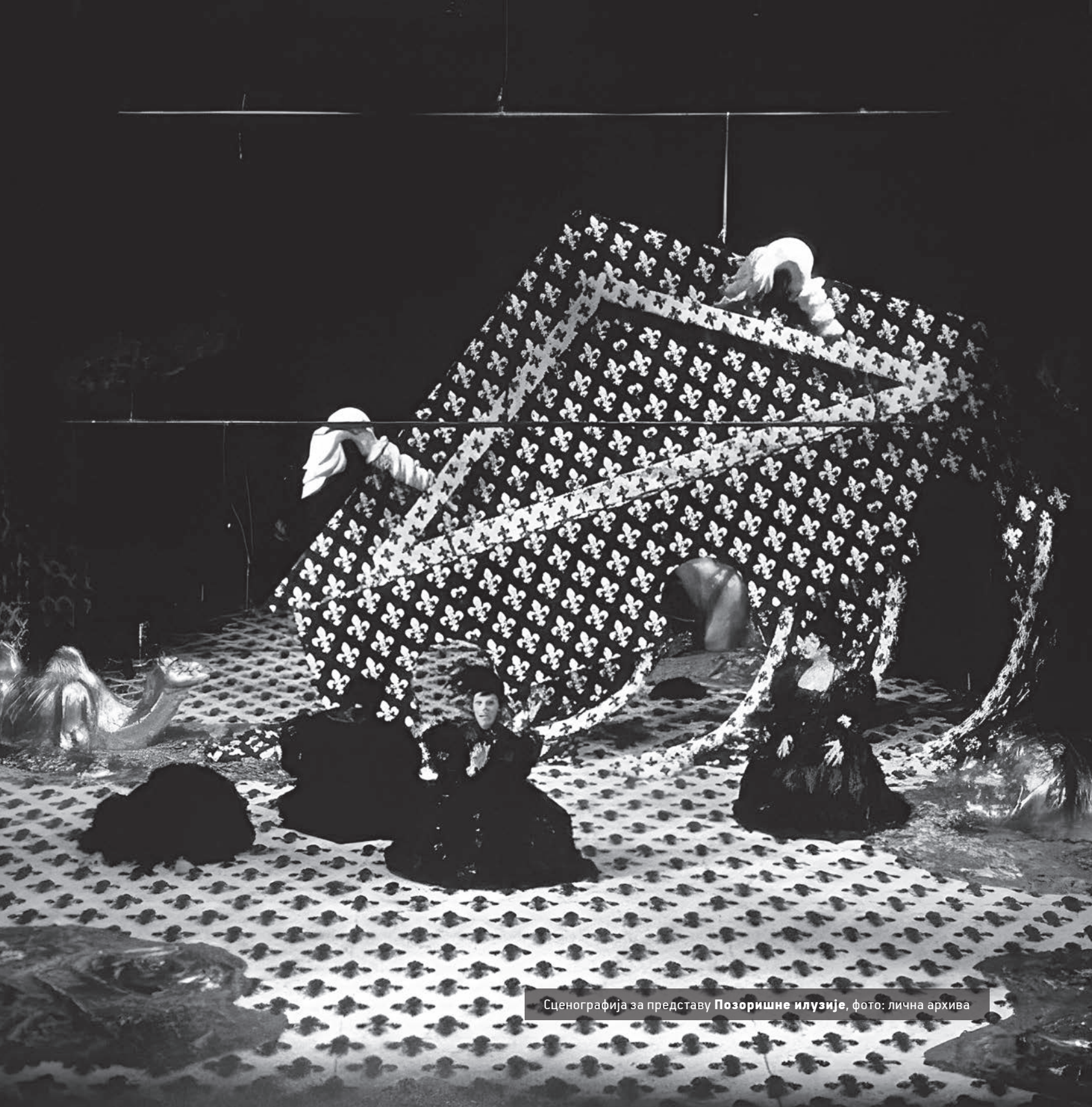
ског тренутка, жанра представе. Мислим да мој стил одликује то што су моја решења увек примерена задацима које дефинише представа и зависе од садржаја који представа успоставља својим садржајем. Мој стил такође зависи од разлике у третирању музичких од драмских представа, децјих од луткарских представа.

Шта превагне, одакле стигне решење конкретне сценографије?

Најчешће из текста или музике, ако је представа музичка. И, наравно, из саме приче, из жанра представа, с тим што се подразумева да то исто поштује и редитељ с којим радим. Дешавало се да некада из неких концептуалних, редитељских разлога, из неког специфичног читања, ми свесно радимо драмску представу онако како бих ја радио музичку. То оправдава редитељска идеја и концепт, па извесне ствари променом жанра бивају упућене у смеру који није читљив из првог погледа на текст.

То, конкретно, значи да инсценијацији Шекспирових дела никада не приступата на исти начин.

Радио сам Шекспира седам, осам пута и сваки пут је то било на другачији начин. Суштински, ту се ради о визуелном смештању грађе и конкретне приче у историју. Мој *Хамлејт* са Унковским се дешавао у апстрактном сценском простору са клацкалицама и у костимима који су били релативно савремени. То није био историјски *Хамлејт*. *Хамлејт* који је у Сплиту режирао Љубиша Ристић почињао је са викиншким бродом на сцени; био је то брод из времена Викинга који је наговештавао идеју да је комад *Хамлејт* ванвременски па је онда и простор ванвременски. На крају је завршио као брод од плексигласа, материјала 20. века. Радио сам *Хамлејта* и са Видом Огњеновић и тада је тај *Хамлејт* имао везу са историјом само по томе што је дух Хамлетовог оца био лимени оклоп. То је било пре 30 година и, ако се сећам, редитељка Вида Огњеновић је желела да тај дух буде споменик, па сам онда направио лимени оклоп.



Сценографија за представу **Позоришне илузије**, фото: лична архива

Сценографија за представу **Буре барута**, фото: лична архива

Са редитељем се усаглашава те лако, тешко, фрустрирајуће?

Полазим од тога да је писац одредио где се дешава радња. Понекад писац то није рекао, ћутао је, али ми знамо да се радња, на пример, дешава у античкој Грчкој. Но, можда редитељ, из неких концептуалних разлога, жели да се радња не дешава античкој Грчкој него у данашњој Швајцарској. Може се такође догодити да му ја или неки глумац, из извесних разлога предложимо да се радња не дешава у модерној Швајцарској него у

савременој Бугарској. Ако редитељ прихвати ову сугестију верујући да њена реализација унапређује његов концепт, онда се договоримо и да ово буде дефинисано костимима, а не сценографијом. Ако се радња драме и представе догађа у античко доба, није добро да се околу назире силуете двадесетовековног велеграда. На сцени је увек реч о синхронизацији, организацији, покушају успостављања равноправности између говорне радње, визуелних елеманата и свега осталог. Или, може и да се нешто од тога појача, може такође, и да се ради симултано. На крају све треба да доведе до тога



Сценографија за представу **Афера недужне Анабеле**, фото: лична архива

да гледалац може да одлучи шта је њему доминантно и да ли је то, на крају крајева, уопште битно.

Како решавате дилему избора између модерног и традиционалног, рецимо реалистичног, с обзиром на то да је ово доба огромног технолошког напретка?

Увек је добро да визуелна компонента буде модерна јер је ближа публици. Колико сад ова модерна компонента прија самом комаду то може бити веома дискутабилно. Мене понекад одређује музика. На пример, *Трубадур* ни по музици ни по либрету не би поднео компоненту савременог сликарства. Просто, музичка представа, опера, захтева од визуелне компоненте присутнију наративност. Зашто се у балету такође прави реалистична сценографија? Потпуно је логично да Жизелина кућа буде нацртана на кулиси, јер Жизела не куца на врата кад улази у кућу, врата се

сама отворе и она ускочи гранд жетеом. Исто је и са *Успаваном лепотицом*. У том смислу сценографија је, барем у класичним балетима, врло често насликана или нацртана јер мора бити остављен простор за игру. Углавном у реализму, поетском реализму такође. Зашто? Зато што кроз сâм покрет и без речи, да би било препознато као простор, оно не сме да буде претерано артифицијелно. Тај простор треба да помогне у праћењу радње, а не да својом једноставношћу омета. Некада је довољно да простор буде визуелни оквир који прија. То је нарочито случај код мјузикла. Неки детаљ је потребан да подржи радњу и саму причу а неки само да буде замишљен. Такав је, рецимо, био случај у мјузиклу *Жене на ивици нервног слома* у Позоришту на Теразијама где смо имали карте. Положајем који се мења, карте за игру сугеришу да ли смо у ентеријеру или смо у радњи.



Сценографија за представу **Балкански шпијун**, фото: лична архива



Сценографија за представу **Буре барута**, фото: лична архива



У којој мери водите рачуна о публици и њиховој перцепцији места дешавања?

Није ми својствен поглед занесеног уметника који својим погледом одмерава гледаоца. Себе, и када креирам простор, доживљавам и као публику. Рачунам да је тако зато што ме радује када се други радују.

Да ли сценографија, као и све у позоришту, нестаје на крају представе?

Нисам сигуран колико је сценографија уметност. Када се постави декор на сцени, он може бити уметност – ако је то велика скулптура, па и ако је макета коју је радио уметник. Али декор, сценографија коју видимо на сцени, који су направили столари, бравари или сликари – то није уметност већ нешто друго. Она је декор.

Не знам да је негде сценографија, каква год била, сачувана као уметничко дело. Јесу скице, фотографије – то јесте уметност, али она сама није. Сценографија постоји само док траје представа, док је осветљена.

Архитектура се сматра уметношћу и када се зграда испразни и када више нико у њој не живи; са сценографијом то није случај. Не мора ни да буде размонтирана, довољно је да се упали радно светло и магија нестаје.

Имате међународну каријеру и ту врсту искуства. Какав је начин рада на иностраним сценама? Исти као овде или се разликује?

Ја увек радим на исти начин, Свакако да постоје различити људи који различито раде, што је сасвим природно. Међутим ја водим рачуна о публици. Другачија је публика у Љубљани, Суботици или на Јадрану. Увек сам волео, када дођем у неко место да радим, да одгледам неку представу у том позоришту, да прошетам градом, видим њихове излоге... Водим рачуна о томе. Трудим се да нешто пронађем, а могу на тај начин да добијем и инспирацију. На правим уступке публици, али водим рачуна и стало ми је да конкретна публика разуме оно што радим и да јој се прилагодим.

У којој мери модерна технологија помаже или одмаже, утиче на инспирацију позитивно или негативно на Ваш рад?

Више готово да у позоришту не постоји класично сликарство. Сада се углавном све штампа. Штампа је, разуме се, јефтинија, међутим и кад је на позорници штампа, уопште се не види да је то штампа него изгледа као да је сликано. Потребна је само добра резолуција и избегавање мрља због мањка пиксела, што се дешава у неким представама које сам виђао. Наравно да је и то велики посао; потребно је исто време као да се ручно слика. Тако да ту нема неке велике разлике између модерног савременог начина рада и оног старог.

Инспирација? Она увек постоји, нарочито је важна у класичној опери. Када је реч о класичној опери која се дешава у средњем веку, тада се као инспирација нарочито користи сликарство средњег века. Некада се *Кармен* дешава у Шпанији, понекад у затвору, а каткад у данашње време. Од концепта зависи одакле ће да дође инспирација.

Члан сте многих удружења, УЛУПУДУС-а, USITT-а, OISTAT-а и многих других. Да ли Вам ова чланства, осим што су признања, помажу у послу?

Члан сам USITT, OISTAT као и наших удружења и лепо је и значајно бити члан. Постоји и наше Удружење примењених и ликовних уметника, и то доживљавам као логичан пут. Моје је да радим, неко то примети, предложи ме, приме, и ја postanем члан.

Америкаци су ме позвали да будем њихов члан јер сам радио тамо. Ова чланства су важна, помажу да се добију информације које могу бити важне за посао.

Предајете студентима сценографију, имате воље и времена, постоји ли Ваш приступ у педагошком раду?

Сценографија није оно што ја мислим. Зна се шта је сценографија. Без обзира на то где радим, овде или у Америци, не предајем студентима неко моје виђење сценографије него радим по њиховом програму наставе који, наравно, морам да поштујем. Међутим, што се

тиче самог процеса рада, врло слободно им препоручујем свој процес рада: прочитај текст, разговарај са редитељем, консултуј професију када решаваш конструкцију и тако даље. Но, без обзира на све, студентима треба, колико је то могуће, предочити које могућности у послу ће се сутра наћи пред њима.

Члан сте САНУ. Како је изгледао тај пут?

За изложбу мојих радова поводом четрдесет година каријере у Павиљону „Џвијета Зузорић“ Српска академија наука и уметности ми је доделила награду „Иван Табаковић“. Она се додељује ликовним уметницима за изложбу и некада је подразумевала новчани износ, али је била и улазница за излагање у Галерији САНУ. Ову привилегију сам искористио десет година касније и отворио сам изложбу у Галерији Академије, што је вероватно неке људе подсетило на мене. Посебно ми је било драго што ову награду може добити и примењени уметник.

Академије је у мени препознала нешто што њихово одељење уметности тражи од својих чланова и мени је драго и поносан сам што сам примљен у Академију. И надам се да ће бити још колега сценографа који ће бити примљени у САНУ.

Иако је по неким мишљењима инертна, САНУ је реаговала на опасност рушења Генералштаба?

Мој став је врло добро познат из чињенице коју сви знају: један сам од двадесет и шест академика који су се јасно и недвосмислено изјаснили за оно за шта смо се изјаснили. Нећу рећи ниша више од онога што смо већ рекли и што знате, и Ви лично и наша јавност. Дакле, постоји конкретан документ и позивам људе које то занима да га прочитају. Свако може да има своје мишљење поводом разних тема, но ја сам увек за поштовање закона. То је став нас који смо се потписали; учинили смо то у своје име и не знамо какав би на крају био резултат да се гласало по том питању у САНУ. Углавном, иако то није најважније, већ други месец како добијамо само половину прихода.

Сценографија за представу **Пучина**, фото: лична архива







ТЕОРИЈА

Сцена

Пише > Марија Ковачевић

Социјални и егзистенцијални револт: Хеда Габлер и Војцек у режијама Томаса Остермајера (3)

2.1.1.1 ЕЛЕМЕНТИ СОЦИЈАЛНОГ РЕВОЛТА У ВОЈЦЕКУ

Војцек је настао у доба значајних друштвених и политичких немира. Бихнер је био сведок растућим међукласним тензијама, неумољивој експлоатацији радничке класе и сељаштва и све дубљем јазу између богатих и сиромашних.¹⁾ Из изгнанства, покорен и разоружан, након неуспелог покушаја да *Хесенским ђласником* побуди угњетаване људе и покрене револуцију, он свој револт преусмерава на писање. Узима „скицу“ истинитог човека свог времена и поставља га у сукоб са целим светом. Војцек није само у конфликту са појединцима, он је у конфликту са комплетним системом који га поступно гуши. Његов обесправљени социјални положај и материјална беда чине га у целисти инфериорним у односу на окружење, ком Бихнер придаје облик кошмарне изопачене гомиле. Дринка Гојковић наводи да је „избор овакве личности за главног јунака и смештање радње у миље потпуне матери-

јалне беде био непознат и неприхватљив ондашњим књижевним конвенцијама.“²⁾

Социјални револт, као што смо на почетку рада дефинисали, подразумева критичку реакцију на постојеће неправедне друштвене системе који нарушавају квалитет живота људи који су осуђени да у њима живе. У *Војцеку* су различите одлике друштвеног система директно утиснуте у ликове. Те одлике представљају њихове главне карактеристике. Ликови нису само носиоци драмске приче о индивидуалној трагедији истоименог протагонисте, они сликовито приказују динамику моћи у друштву – у овом случају, друштву које непосредно утиче на пропаст људи попут Војцека. У драми која заузима свега двадесет једну страницу, проналазимо скоро тридесет ликова, од којих само неколицина има лично име. Бихнер своје ликове у потпуности своди на њихове друштвене улоге и тако их и назива: Капетан, Доктор, Тамбур-мајор, вашарски маестро, судски послужитељ и тако даље. Бихнер на ужем плану акцентује отуђење и изолацију главног лика, а на ши-

1) О историјској позадини опширније је написано у поглављу *Георј Бихнер*.

2) *Ibid*, стр. 39.

Из представе **Војцек** Томаса Остермајера, фото: Арно Деклар



рем плану наглашава нехуманост ауторитета из више класе, који се појављују као безимени изданци исте.

Главни лик, редов и берберин Војцек, оличење је потлаченог појединца. Он је представник најнижег, обесправљеног слоја друштва које нема ни духовног ни материјалног потенцијала да се из тог слоја уздигне. Могућност за избор не постоји. Војцек је средовечан човек приморан да, поред сече прућа, војних обавеза и бријања моћника, зарађује за живот као заморче експеримента који над њим врши Доктор. Војцека Доктор не третира као људско биће; у потпуности лишен емпатије, он га третира искључиво као лабораториј-

ски материјал и тестира му границе издржљивости, не обазирјући се на погубне последице по његово здравље и квалитет живота. Војцек је приморан да се у „сврху научног доприноса“ храни искључиво грашком и да уринира само у допуштено време, а последице таквог изгладњивања јасно се испољавају у сценама његовог душевног пропадања, пропраћеног халуцинацијама и параноичним страхом. „Али господин докторе, ако природа тражи своје“ Војцеков је одговор на Докторово гневно негодовање услед тога што је уринирао на улици у недозвољеном тренутку. Овај Војцеков, премда изнурен и узалудан, вапај за милост и разумевање, бар

за основне, природне, биолошке потребе, представља социјални револт целе обесправљене класе која у лику Војцека виче: „И ми смо жива бића, и ми смо људи!“ Али, арогантни и собом и својим амбицијама заокупљени Доктор не чује. Доктор је припадник више, привилеговане класе, неосетљиве за патње обичних људи, масе. Бихнер, тада већ доктор медицине, кроз лик Доктора артикулише свој став о науци која која је фокусирана само на своју репутацију и резултате и престаје да има хумани карактер. Војцеков Доктор симболизује научну ароганцију, лишену хуманости, која третира људе као лабораторијски експеримент, а под изговором напретка цивилизације. У Војцеку напредак цивилизације представља управо њену супротност: дехуманизацију и деградацију онога битног што нас чини људима.

Портрет Доктора допуњен је портретом Капетана, још једним представником образоване и добростојеће мањине. Капетан је заступник војног поретка који функционише по принципима репресије и експлоатације „малих људи“. Он је, као и Доктор, недостојан сопственог ауторитета. Окрутном и дубоко несигурном Капетану понижавање Војцека представља извор задовољства. У сцени у којој га Војцек брије прича му о моралу, а из начина његовог обраћања лако се чита осећај супериорности. Капетан оптужује Војцека за недостатак морала јер овај има ванбрачно дете, на шта му Војцек одговара: „Еј, ми јадни људи. Новац, господин капетане, ето то је, новац. Кад човек новца нема. Па како онда морално да донесе дете на свет? Та и ми смо од крви и меса. Али нам је писано да не будемо блажени ни у једном, ни у другом свету. Ја мислим, ако бисмо и стигли у небо, морали бисмо да помажено тамо одакле грми“. Бихнер у овој реплици артикулише и социјални и егзистенцијални револт. „Писано нам је“ одражава помиреност са сопственим недостојним положајем, немогућност да се он промени, немање избора – егзистенцијални очај. „Кад човек новца нема“ фундаментални је извор свих социјалних разлика и из њих проистичућих неправди. Немаштина и борба за голи опстанак бесплодно су тло за узрастање морала.

Војцек поистовећује поседовање новца са поседовањем морала. То је, заправо, наметнуто мишљење од класе која је стекавши новац присвојила и морал. Социјални револт овде је јасан: материјална беда узрок је и индивидуалне и социјалне беде. Поред морала, Бихнер уводи и тему врлине када Капетан истиче да је он, за разлику од Војцека, има. Војцек се слаже и одговара: „Да, господин капетане, врлина! Шта ја имам с тим. Код нас, простих људи – код нас нема врлине, него природе тражи своје. Да сам господин, па да имам шешир и часовник, и капут *anglaise* и отмене речи на језику, волео бих и ја да се дичим врлином. Врлина је, мора бити, лепа ствар, господин капетане. Али, ја сам тек убого живинче“. Војцеково оправдање у изразу „природа тражи своје“ понавља се у обраћању и Доктору и Капетану, као да обојици покушава да се извини за сопствено постојање. Свој надређени положај и Капетан и Доктор користе да киње и злоупотребљавају људе који су испод њих у друштвеној хијерархији – и Капетан и Доктор, као и класа коју представљају, у суштини одбијају да препознају било какву људску повезаност са Војцеком – они су персонификација зла које се излива из институција у којима су етички принципи или упитни или непостојећи.

Морална и врлинска извитопереност којој су склонили Капетан и Доктор може се пронаћи и код Тамбур-мајора. Он је особа лишена емпатије и савести и представља приказ сирове снаге и моћи. Насупрот његовој слици наглашене мужевности, стоји слика беспомоћног и нестабилног Војцека. Тамбур-мајор је још један представник више класе који угњетава подређене, у овом случају Војцека. Сукоб између Војцека и Тамбур-мајора не представља само лични конфликт, већ носи и симболику класне борбе, јер „драма Војцек није само драма страсти или метафизичке патње у којој су друштвене околности мање-више ирелевантне.“³⁾ Поред тога што на свакодневном нивоу трпи понижења

3) Benn, B. Maurice, *The drama of revolt: a Critical study of Georg Buchner*, Cambridge University Press, Cambridge, London, New York, Melbourne, 1976, стр. 252.

од људи попут Тамбур-мајора, због њега губи и једину вредност коју има у животу, Марију.

Извитопереност Војцекове околине Бихнер приказује и у бројним сценама са споредним ликовима. На пример, Јеврејин код кога Војцек одлази да купи оружје којим ће усмртити Марију, успева да му прода нож уз реченицу „Смрт за мале паре, за тебе к'о поручено!“ и још га назива псетом. Читамо да сиромашни људи немају могућности ни за достојанствену смрт, него крваву, јефтиним ножем. Ту је и последња реплика у Лемановом издању коју изговара судски послужитељ: „Добро убиство, право убиство, лепо убиство, какво се само пожелети може, одавно нисмо такво имали“. Не можемо да се не сложимо са Дринком Гојковић која каже да Бихнер приказује слику једног извитопереног и наказног света, који је – поред тога што је наказан – још и задовољан својом наказношћу.⁴⁾ Војцекова инфериорност у односу на тај свет уклапа се у оно што Брустајн назива деградацијом јунака. Јер, јунаштво у драмама социјалног револта не постоји – не постоји нико ко се издваја због својих врлина и херојских доприноса.

Војцек је жртва наказног друштва и система, а он одлучује да жртвује Марију, једину особу са којом има топао, људски однос и једину особу до које му је стало. Њена издаја за њега значи апсолутно урушавање света. У декадентном друштву које систематски уништава појединца, Војцеков злочин представља кулминацију социјалног револта. Доведен до лудила Докторовим експерименталним третманом, упоредо са константним понижавањем од стране надређених, као и извитоперене гомиле која заудара на ракију, Војцек свој бес и револт искаљује на немоћној жени. У овој драми, насиље се манифестује као тешка психолошка траума изазвана отуђењем од окружења. Убиство Марије не представља само израз љубоморе или лудила, већ Војцек одговара на друштвену пониженост на коју је његов живот осуђен. То је чин крајњег очаја – друштвена репресија не оставља му никакав простор за свесну и организова-

4) Гојковић, *оп. цит.*, стр. 39.

ну побуну, већ га наводи да уништи оно што му је најближе. Насиље и деструкција неминовно су последица његових бедних животних и материјалних околности. Жан Дивињо каже да се убиством Марије он свети за оно што назива својим животом и да тај чин представља колико ропски, толико и слободан чин.⁵⁾ Овај злочин може да се протумачи као Војцеков покушај да учини нешто у свету у ком је обесправљен. Војцек убија Марију из немоћи, понижења и из неспособности да се супротстави људима који су извор његове патње. У овој драми Маријино убиство представља артикулацију социјалног револта на најдубљем нивоу, јер Војцек чини истовремено и жртвом и агресором и тиме се показује апсолутна дехуманизација изазвана друштвеном неправдом. Насиље у овом контексту представља екстреман облик побуне против сопственог положаја.

Имајући у виду Бихнерово лично искуство неуспеха да *Хесинским џласником* покрене народне масе на социјалну побуну, као и његово лично убеђење да је и сваки покушај појединца да се успротиви окорелом класном систему осуђен на пропаст, као у *Дан-џоновој смрти*, стиче се утисак да се *Војцек* обраћа управо супротстављеном сталежу, то јест вишој класи, припадницима слоја образованих и доброstoјећих, интелегенцији, судијама, докторима, мајорима, капетанима, трговцима, у покушају да у њима оживи преостале трагове истинске људскости, морала и врлине и да свој лични и друштвени утицај упрегну у стварање праведнијег и хуманијег света. Јер људи попут Војцек за то нису моћни. Не треба заборавити чињеницу да је и сам Бихнер припадник више класе.

2.1.1.2 ЕЛЕМЕНТИ ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛНОГ РЕВОЛТА У ВОЈЦЕКУ

Бихнеров неуспели покушај да *Хесенским џласником* иницира преврат утицао је на појаву егзистенцијалног револта у његовом раду. Одсуство контроле и немоћ, које је искусио након свог политичког активи-

5) Дивињо, *оп. цит.*, стр. 597.

зма, приближавају га класи која се у таквој подређеној и угроженој позицији налази током целог свог живота. Егзистенцијални драмски писац, каже Брустајн, пројектује себе у меланхолију и жаљење ликова и успева да добаци до саосећања са њима⁶⁾. Бихнер постаје уверен да је људско деловање узалудно и у писму вереници пише о човеку сломљеном страшним *фатализмом историје*: „... Проучавао сам историју Револуције. Осећао сам се као сможден ужасним фатализмом историје. У људској природи налазим страшну истовестност, у људским односима неумитну силу дату свима и никоме. Појединац – само пена на таласима, величина – пуки случај, владавина генија – луткарска игра, смешно хрвање с гвозденим законом, познати га оно је највише, савладати га – немогуће.“⁷⁾

Након социјалног револта, који се односи на борбу јединке унутар друштвеног система, егзистенцијални револт односи се на борбу јединке унутар себе саме. Егзистенцијални револт јавља се у драмским делима која истражују теме слободе, предодређености и апсурда људског живота. Револт у том контексту одражава личну, дубоку побуну против сила које обликују човеково постојање – судбине и природе. Ликови који артикулишу егзистенцијални револт суочавају се са немогућношћу да промене околности, јер они су робови сопственог живота, а њихова борба је „импотентна и очајна“⁸⁾.

Војцек је притиснут детерминистичким силама против којих би изгубио сваку битку, а под теретом тешког живота његова психа се урушава. Ментална и емотивна патња тог човека превазилази муку просечног човека и та патња чини га суштински отуђеним.

6) Брустеин, *ой. ции*, стр. 27.

7) Георг Бихнер, писмо вереници, Гисен, после 10. марта 1834, *Георг Бихнер: целокупна дела*, приредила, превела и предговор написала Дринка Гојковић, Заједница Сремски Карловци, Сремски Карловци 1989, стр. 250.

8) Robert Brustein, *The Theater of revolt*, An Atlantic Monthly Press book, Boston, Toronto 1964, стр. 25.

Војцек је отуђен и од околине и од самог себе. Егзистенцијални револт преувеличава људско ропство⁹⁾, а Бихнер приказује Војцека као биће без контроле над сопственим животом. Његова заточеност није последица само социјалних фактора, већ и унутрашње егзистенцијалне кризе. Војцекове мисли су ирационалне, неповезане и пуне параноје, а његов ум је у констатном напору да схвати свет око себе. Војцек зна за стварну несрећу и способан је да идентификује своју патњу¹⁰⁾, а свест о сопственој немоћи доводи га до лудила и уништења, јер његова бол је неизбежна, а суштински незаслужена.

Војцек своје мисли, које су дезоријентисане и хаотичне, покушава да преточи у речи. Војцеков говор, иако једноставан и често понављајући, пун је метафора и симбола. Његова немогућност да се јасно и до краја изрази манифестује слику сломљеног човека који безуспешно покушава да разуме сам себе. Његове реченице често су кратке и испрекидане, међутим, акценат не лежи толико на неартикулисаности, колико на интензитету доживљеног душевног потреса, наспрам једног света у којем су и душа и доживљај одавно изгубили сваку вредност¹¹⁾.

Још једна од карактеристика драма егзистенцијалног револта коју Брустајн наводи јесте *револтираност његовог тела*, која је дубоко усађена у Војцековом отуђењу од сопственог бића. Његове визије главе која се котрља по пољу управо о томе говоре, симболишући нецеловитост, обезглављеност, растројство.

Бихнер успешно креира осећај заробљености преплићући места дешавања уз помоћ контраста. Готово сви теоретичари наводе контраст (или контрапункт) као главно средство композиције приче у *Војцеку*¹²⁾,

9) *Ibid.*

10) Гојковић, *ой. ции*, стр. 40.

11) *Ibid.*

12) Меденица, Иван, *Зборник радова Факултета драмских уметности* 3, „Нивои фрагментарности као индиција значења у „Војцеку“ Георга Бихнера“, Факултет драмских уметности, Београд, 1999, стр. 88.

а Дринка Гојковић наводи да Војцек оперише са два сценска типа – сцене са споредним ликовима које имају пародичан, карикатуралан и до гротеске заострен тон и сцене са Војцеком, које су поједностављене и лишене карикатуралности. Контраст јасно повлачи границу између главног јунака и његове околине¹³⁾. Војцек се не уклапа у своју средину и он нигде не проналази своје место, чак ни у природи. Природа Војцеку представља непријатељско место исто колико и град, а његово апокалиптично виђење исте у складу је са његовим унутрашњим осећањима: „Господин докторе, јесте ли кадгод видели другу природу? Кад се сунце дигне на подне и свет као да нестаје у пламену, чујем један страشان глас како ми говори“; затим „Што господ не дуне и не угаси сунце, да се све помеша једно с другим, мушко и женско, човек и животиња. Да се спаре у сред бела дана, као муве“ као и констатација да месец црвен излази „као крваво сечиво“. Испод површине земље на којој живи налазе се слободни зидари који га прогањају, тишина га асоцира на смрт света, а гласови које чује у пољу терају га да *избоде вучицу*. Клаустрофобична и опресивна атмосфера, коју Брустајн наводи као једну од карактеристика драма егзистенцијалног револта, константно је присутна у Војцеку. Он се суочава са апсурдом сопственог живота у природи која је равнодушна према његовој патњи. Сцене у природи наглашавају свепрожимајући осећај бесмисла од кога не постоји бег. Војцек убија Марију у природном амбијенту, насупрот стварном злочину који се догодио на прагу њене куће. Убиство ван града и цивилизације може да се протумачи као Војцеков раскид са друштвеним нормама, али Војцек у природи не проналази слободу, већ се у њој суочава са чињеницом да не постоји место на свету на ком он може да побегне од своје унутрашње тескобе.

Непосредно пре сцене убиства, Вернер Леман у свом издању поставља интеграциону тачку ове драме

13) Гојковић, *оп. цит.*, стр. 38.

– сцену *бакине бајке*. Интеграциона тачка проналази се у драмама отворене форме и представља начин да се „латентни смисаони склоп, скривена концепција на којој се заснива наизглед збркана и турбулентна бујица сцена што се нижу и гомилају експлицитно осветли“¹⁴⁾. Дакле, она „најдиректније заокружује смисаони склоп драме отворене форме, па као таква она није индиција значења, већ само језгро тог значења“¹⁵⁾. У *Војцеку*, бака испред Маријине куће прича причу деци која гласи овако: „Било једном једно сирото дете, без оца и без мајке, све око њега мртво и никог осим њега на свету. Све мртво, а дете иђаше све плачући дан и ноћ. И пошто на Земљи никог више не беше, хтеде оно да пође на небо, и месец га гледаше тако мило, а кад једном стиже на Месец, виде да је то само комад трулог дрвета, па пође ка Сунцу и кад дође до Сунца, виде да је оно само свенули сунцокрет, а кад дође до звезда, то беху мале златне мушице, као да их је свачак набо на трњину, а кад поново хтеде на Земљу, виде да је Земља тек преврнути лонац, и седе тако сасвим само, и плакаше, и још седи и плаче и сасвим је само.“

Бајка представља врхунац егзистенцијалног револта у *Војцеку*, приказујући општетрагичну судбину људског бића – човек је дете коме су потребни припадност, сигурност и љубав и оно их тражи и нада се, проналази и разочарава, а за Војцека је то сасвим извесно. Он је заробљен у свету који га тера у неизбежан трагични епилог. Као и дете у бајци, ниједна врата на која је Војцек закуцао нису се отворила. Усамљеност и лутање да би пронашао своје место у свету доводи га до све јачег очајавања; цео свет је празан и хладан, а живљење у таквом свету је апсурдно. Жан Дивињо каже да њега „окужује празнина, јер он нигде не налази себе“¹⁶⁾.

14) Клоц, Фоклер, *Оп. цит.*, стр. 91.

15) Меденица, Иван, *Зборник радова Факултета драмских уметности* 3, „Нивои фрагментарности као индиција значења у „Војцеку“ Георга Бихнера“, Факултет драмских уметности, Београд, 1999, стр. 90.

16) Дивињо, *оп. цит.*, стр. 583.

Пише > Светислав Јованов

Уживање у обмани

Јунак, судбина и сукоб у класичној комедији (5)

Разматрањем основног сукоба класичне комедије у раздобљу барока и романтизма, може се уочити како оба чиниоца поменутог сукоба – комички јунак и комички универзални поредак или судбина – бивају подвргнути процесима релативизације, изазване двема врстама типолошких преображаја. Док се као репрезентативни пример прве врсте релативизације појављује процес „алазонског преображаја“, који резултира сукобом јунака-заступника целине чулног Ероса и (законске) Форме у Клајстовом *Разбијеном крчају*, другу – донекле комплементарну – врсту релативизације можемо најпотпуније сагледати на примеру комедије Карла Голдонија *Слуга двају господара* (*Il servitore di due padroni*, 1746).

„СЛУГА ДВАЈУ ГОСПОДАРА“: ЕИРОНСКИ ПРЕОБРАЖАЈ

Средишњи лик Голдонијеве комедије јесте „слуга-слободњак“ Труфалдино, који креира динамику комичког заплета својим лукавствима, али још више својим грешкама и неспретностима. Наиме, тиме што истовремено прихвата службу код Беатриче – која, маскирана као њен убијени брат Фредерико, пристиже из Торино у Венецију у потрази за новцем али и својим

вереником Флориндом (осумњиченим за исту погибију) – и код самог одбеглог Флоринда, Труфалдино долази у положај да изазива – вољно или случајно – низ неспоразума, обмана и збрка. Јер, покретан интересом, он је свако мало присиљаван, најпре, да буде у исто време и са Беатриче и са Флориндом, а потом да настоји да се они никада међусобно не сретну.

При томе је битно да почетна ситуација комада показује како необуздани слуга није само ефектан и аутентичан пример средишњег егона, јунаковог главног помагача, него и својеврсна Голдонијева синтеза двају главних *zanni*-ја, слугу из *commedia dell' arte*: по бистрини, окретности и лажљивости, он је саздан по узору на лукави тип Бригеле из поменутог жанра, док неспретност, лењост и прождрљивост указују на тип Арлекина (означавао често и као Буратино, или Труфалдино!). Први разлог за овако постављену синтезу је псеудо-формални: да би био у стању да служи два господара Труфалдино мора најпре избећи чврсту идентификацију – отуда он не само да нема полу-маску *commedia dell' arte*, него није спутан ни *унушрашњим* *траницама* типа. Да се оваква подвојеност рефлектује и на план заплета, показује и то што Труфалдино своју „еиронску“ функцију (спајање љубавног пара Беатри-



Из представе **Слуга двају господара**, Synthetic Theater, Вашингтон 2022, фото: Џони Шрајок

че-Флориндо), само у почетним фазама заплета остварује посредством бистрине и/или лукавства: Рецимо, добијање ангажмана код Флоринда, као и погрешно уручење писма за (прерушену) Беатриче Флоринду – грешка захваљујући којој овај последњи спознаје своју невиност у случају убиства Фредерика, али и стиче наду у сусрет са Беатриче. Међутим, успешно лавирање при испуњавању (сличних) задатака за (различите) господаре ствара код Труфалдина осећај лакоће, а механичко реаговање на нова искушења доводи до губитка иницијативе, као што сведочи сцена у којој новац намењен Беатричи од Пандолфа, Труфалдино предаје Флоринду:

„ТРУФАЛДИНО: Ово лице ми је некако познато... Ха, срећан пут!... Није ми чак ни рекао коме господару да дам новац.

ФЛОРИНДО: Добро. Јеси ли нашао Паскала?

ТРУФАЛДИНО: Нисам; али сам нашао једнога који ми је предао кесу са двеста дуката.

ФЛОРИНДО: Двеста дуката? Откуд? Зашто?

ТРУФАЛДИНО: Реците ви мени искрено... Али сасвим искрено... да ли очекујете од кога новаца?...

ФЛОРИНДО: Да, баш због тога сам био код оног трговца.

ТРУФАЛДИНО: Е, онда ће дукати свакако бити ваши!“

Постепено, са гомилањем тешкоћа које захтева ситуација „подвостручавања“ – на пример, мотив новца једног господара, који неколико пута бива погрешно предат другом, па опет враћен – код Труфалдина долази до битне промене. Наиме, свестан да улаже све више напора како би решио тешкоће које је сам *створио*, он се препушта својој „арлекинској“ димензији – тачније, функцији *лакрдџаша*, што је сасвим у складу са увидом Алардајса Никола да „Арлекин обитава у свету у којем идеја моралности нема значаја“¹⁾. Ово најувер-

љивије демонстрира у 8. сцени Другог чина, секвенца са двоструким послуживањем ручка „господарима“:

„I ПОСЛУЖИТЕЉ: Овде су кобасице за твога господара.

ТРУФАЛДИНО: Кобасице! Шта му је то?

I ПОСЛУЖИТЕЉ: Да, твој господар их је наручио. (*Оглази*)

ТРУФАЛДИНО: Е, сад је све опет лепо пошло! Ко ме ћу да однесем ово? Ђаво ће га знати који је господар наручио! Ако однесем оном који није наручио, издаћу се; а ако упитам у кујни, опет ћу се издати. Не, овако ћу ја све то... Ехе, паметна је ово главица! Обојици ћу дати по пола, и ником ништа. Једна ми преостаје... Ко ме сад да је дам? Појешћу је сам, тако ће бити најбоље; имам ваљда и ја душу.“

Од ове тачке у заплету, Труфалдино престаје да брине о последицама својих поступака, препуштајући се *уживању у обмани* – другим речима, његову основну покретачку тежњу можемо означити као *Ерос фикције*. Таква тежња се отворено испољава у удварању слушкињи Бланини, као и у отварању писма за Беатриче, а кулминира кроз два сукцесивна „идентификацијска шока“: пошто, због његове брљотине, Флориндо и Беатриче добијају кутије са сликама које су поклонили једно другом, Труфалдино покушава да се оправда саопштавајући свакоме од њих засебно – да је онај други мртав. Наравно, *ова/ква* симболична смрт је сигнал за приказ коначног сусрета/спајања двоје залуталих љубавника, који има ефектан пандан у Труфалдиновом здруживању са Бланином – заједници која довршава претварање „помоћног“ *eirona* у Јунака. Оцртавши на овај начин низ „лукави слуга-лакрдџаш-Јунак“ као *еиронски преображај*, Голдони уобличава нову верзију основног сукоба класичне комедије, у којој се, на супрот *Еросу фикције* (као обележју јунака) на месту комичке судбине појављује *Парадокс* – као темељно обележје света у којем ништа није изгубљено, али је све релативизовано.

1) Allardyce Nicoll, *The World of Harlequin: A Critical Study of the Commedia Dell' Arte*, Cambridge UP, 1963, 70.

Пише > Сава Анђелковић

Ратна комедија **Заштићена зона** и једночинка **Хрватски идол** Дамира Шодана у сфери културног наслеђа као извора комике

После упешног старта у песништву, Дамир Шодан (Сплит, 1964) направио је искорак ка драмској књижевности, пишући комедију за конкурс бечког *Theatera m.b.H.* 2000, која је награђена првом наградом за најбољу позоришну драму са простора бивше Југославије. Овај песник и преводилац аутор је изведених комада: ратне комедије *Заштићена зона*¹⁾, гротеске *Ноћ дујих свјетшала*²⁾, драмолета *Хрватски идол*³⁾ и „транзицијске бурлеске“ *Chick lit*⁴⁾, овенчене (трећом) Држићевом наградом за 2011, као и још увек сценски нереализоване „домољубне бурлеске“ *Каин*

или *Његов браћ* из 2002. Затим, он се успешно бавио преводима.

Позабавићемо се Шодановом ратном комедијом и његовим драмолетом из 2008. у тражењу комичких елемента које аутор црпи из културног наслеђа бивше државе СФРЈ, као и из различитих видова националног културног наслеђа.

Радњу свог првог драмског текста Шодан је смеистио у „тисућу деветсто деведесет и неку“ у једну душевну болницу „усред такозване заштићене зоне“ (3. зона, с. 8) каква је била и Сребреница. У разговору за загребачки *Национал* Шодан каже: „Драма је благо базирана на стварном предлошку јер се неколико пута за време рата у Босни догодило да је особље оставило душевне болеснике [...]“ [Анонимус 2002]. И поред извесних мањкавости, текст је у Немачкој награђен управо захваљујући чињеници да комад говори о трагичним дешавањима на комично-реалистични начин и избору места драмске радње. То је приказ наше „балканске

1) Изведена у „Загребачком казалишту младих“ 2002. у режији Душана Јовановића.

2) Изведена у Мостарском Татру младих 2005. у режији Тање М. Оручевић.

3) Изведен 2008. у Херцег Новом у оквиру омнибус представе „Наш човек“ у режији Слађане Вујовић.

4) Изведен 2013. у ХНК Мостар, у режији Тање М. Оручевић.

луднице“, нашег усуда, „оне стварне и оне на изглед имагинарне“, који је „између скеча и естетизованог документаристичког приказа репресије у доба ратних страдања“. [Вргоч 2003:14]

Сликајући једну сплитску породицу у *Хрвајском идолу*, Шодан говори о поратном времену транзиције, које се очитује у односима чланова те хрватске породице. Заједничко за оба комада је ауторов однос према прошлости и кризи идентита, односно проблеми његових ликова и национална митологија која утиче на однос појединаца – колектив.

ЗАШТИЋЕНА ЗОНА

Шоданови ликови из *Заштићене зоне* имају везу чврсту са лудилом на Балкану изазваним националистичким болештинама крајем 20. века. Група болесника у душевној болници остављена од стране медицинског особља, препуштена је припадницима канадског батаљона. Канађани, одсечени од света, покушавају ступити у контакт са својима у штабу УН-а или са представницима зараћених страна, како би евакуисали болеснике. На комични начин се испољавају болести ових болесника. Поред „лудака“ на сцени су „мировњаци“ у униформама са задатком да евакуишу остављене болеснике, ту су, затим, лица која овима превode на енглески лудило ратне стварности: Миранда и Хикмет и, наравно, уз лично обезбеђење, представници три зараћене стране Јован, Анте и Хакија, који су болеснике и сврстали у три етничке групе да би их повели на своје територије. „У фераловском маниру, Дамир Шодан види историјско збивање као каламбур домаћих и међународних ликова који се завршава лајањем пса по имену Клинтон.“ [Попов 2002].

У таквом интересном кругу занимљивих ликова комички потенцијал врло обећава. Обратићемо пажњу на њихове дијалоге и комику коју нуде многобројни ликови: Ханка, неостварена фолк певачица, провинцијски рокер Ђегер, Професор, хеидегеровац и лакановац (уз то, теоретичар постмодерне) – лик који подсећа да су креатори ратне стварности из интелектуалних кругова

друштва, док остали употпуњују галерију различитих типова: режимски уметник, затим два директора великих предузећа, рудар, конобар који студира, ситни шверцер... и сви су болесни и смешни у својој болести, јер имају право на своје сумануте погледе на свет. Највећи болесник међу њима је Гвозден који је умислио да је друг Тито и који, док се на нервној клиници разлеже популарна мелодија „Друже Тито, ми ти се кунемо“ (с. 28), а Ханка пева „Мила мајко ти не рони суза, лијепо стоји партизанска блуза“ (с. 18), он држи говоре из свог времена (Тито: Наши дечки кад гину, бар знају зашто гину. Сјетите се другови Кадињаче и Љубиног гроба. Живјела Совјетска Република Југославија. с.17) и сам је спреман да запева интернационалу, „По шумама и горама“ и „Падај сило и неправдо“ (с. 15). Његов идентитетски проблем је доведен до крајњих „болесничких“ граница.

Попут класичних комедиографа, наш савременик Дамир Шодан узима неприличну ману са комичким потенцијалом да би је ставио под увеличавајуће стакло, какво му пружа позорница, а да би осветлио проблеме друштва. Међутим, он се не одлучује за једну људску ману, већ за душевне болести својих ликова, које би требало да буду извор комике. Комично (које припада широј области смешног), је пре свега естетска категорија јер је припреман и осмишљени поступак са циљем да би изазвала одређена реакција. Естетски ниво комичног има дозу ангажованости зато што се смех изазван комиком залаже за афирмацију једне вредности на уштрб друге. Код Шодана преовладава смех који није производ комике већ смешног самог по себи⁵⁾.

Поред ове опште мане једном свом лицу⁶⁾ додаје и уочљиву физичку ману – опет болест – пријепизам, дуготрајну невољну ерекцију, која се комента-

5) Жан-Марк Дефајс одерђује смешност као: „сваки интелектуални стимуланс који може да изазове смех (ако су за то повољни услови)“ [ДЕФАЈС 1996 : 8]

6) Реч је о Гвоздену, некадашњем директору творнице „Вијак“ који је нервно оболео јер је неправедно окривљен за избијање пожара у складишту творнице, и којег је потом оставила жена.

рише у комедији, док је само драмско лице лишено дијалога. Учинак ове неприличне мане, такође, нема тежину комике, мада углавном банални коментари других лица могу да изазову смех код дестинатора комедије:

ХАНКА (*Прилази Газди и крене руком прма оној сивари која му сирши у хлачама, али је он сирешно ескивира*): Јој Газда, па шта је ово, богу мој, оће ово икад спаст? Оће ли доћ до попуштања те напетости? (с. 9)

Игра речи је чест Шоданов избор. Има их добро осмишљених, као ова:

БЕГЕР: Че-ти-на-ри, а не четничари, јебем те луда. Зимзелено дрвеће, то је оно којему не опада лишће. (с.10)

али је више игара речима „насилно“ уметнутих у дијалог:

ХАНКА: [...] да му пјевам као она из Денис & Денис.

ЂОВАНИ: Из пенис и пенис. (с.12)

АНТЕ: Ко ти је тај Хоки?

БРЗИ: Па Хашим?

АНТЕ: Хашиш? (с. 34)

Шодан гради и неспоразуме као продукт вербалних интерференција серија у хоризонту очекивања (којом приликом се појављује асоцијација из друге серије, изазвана репликом или речју из прве серије, а припадају истом лексичком пољу):

ТИТО: [...] има ли порука од Винстона за мене?

ЂОВАНИ: Има ли од господина Марлбора за нас? Нема везе може и златни и црвени. Ми пушимо све шта нам се да. Без предрасуда. (с. 27)

Слободан Шнајдер подвлачи метафоричку улогу језика у овој комедији:

„Лудило, првенствено проведено као лудило језика, у јакој је метафоричкој вези с опћим лудилом које је, управо као нека поплава изнутра, потопила цијели простор бивше заједнице.“

[Шнајдер, 2001: 39]

Милитаризам и фолклоризам стоје једно поред другог у *Зашићеној зони*. Маскулинарна митологија лако налази своје упориште у фолклоризму. Стога Шодан користи новокомпоновану народну песму: „Кад у војску пођем ја...“ (с. 8) Избор бројних музичких нумера у овом комаду је увек прикладан одговарајућој драмској ситуацији. Бивша фризерка и несуђена певаљка Ханка приликом избора свог репертоара води рачуна о заступљености народа бивше државе: „Хајмо људи добре воље, на ноге, хајмо народи и народности“ (с. 18) и пева босанску севдалинку „Стаде се цвијеће росом китити“ (с. 25), српску култну кафанску песму Мице Трофртаљке „Даворике дајке“ (с.11), али и Терезину сетну мелодију „Ноно, добри мој ноно“ (с. 27). Она се још диви Шабану Шаулићу (с. 9) и пева „Балкане мој“ (с. 10), „Кафу ми драга испеци“ (с 16), „Јесен је тужна у моме крају“ (с. 8), „Голубице бијела, што си невесела“ (с. 19) итд.

Истичући своју националну мисао, национални идентитет мора да буде битно различит од других националних идентитета. Због тога се и истиче да свака нација мора да има свој језик, своју аутономну културу, своју музику. Мада Анте, хрватски изасланик етничких група заступа тезу „Шта зна будала шта је етнос?“ (с. 32), његов српски пандан Јован који свом сународнику Обрену брани да пева песме из туђе традиције каже: „Прекини, бре, јеси нормалан ?!!! Није то наша песма. Имамо ми своје изворне песме као ‘Свилен конац’ и ‘Сум шетал мори Ђурђо’.“ (с. 34)

Сви болесници се препознају у песми Здравка Чолића „Главо луда“ и играју коло као национално обележје све три народности. У комедији је цитиран цео текст песме за разлику од почетних стихова дру-

гих мелодија), *после које настаје свеопћа 'лудница' и неред* (с. 30).

У *Зашићеној зони* у различитим приликама су именоване амблематичне личности музичке естраде: Хашим Кучук Хоки, Лепа Брена, Горан Бреговић, Лео Мартин, Тајчи, Уу-група (која изводи *народна кола по електричној жици*, с. 15), Про Арте, и обиље имена са европске и светске музичке сцене, као и домаће ТВ емисије и водитељи: „Позориште у кући“ (с. 32), „Дечји тобган“ и Миња Субота, Миња Орловић. Расправља се о неким филмовима и многим познатим личностима заједничке прошлости, као што су Божидар Јакац, Антун Аугустинчић (с. 17). Скоро је невероватно да је текст са бројним оваквим локалним референцама могао да заинтересује међународни жири, али изгледа да су домаћи чланови, Јован Ђирилов и Слободан Шнајдер били најпресуднији у вредновању текстова.

ХРВАТСКИ ИДОЛ

Културна идентификација једног ширег колектива може да се формира у односу на своје митове и своје хероје. Пошто је свог *Хрватског идола* одредио као „Кратко свјетовно приказивање за људе добре воље“, Шодан је за мото овог драмолета одабрао две реченице из дела *Novum Organum* Франциса Бекона: „Идоли племена имају свој корен у самој људској природи и у племену људске расе. Зато је погрешно тврдити да је оно што човјек осјећа мера свих ствари.“ (*Х. идол*, с.143) Породицу кроз коју се прелама процес транзиције чине Дејан, војни умировљеник који је „прије рата радио у бродоградилу као кустос-приправник“ док је за време рата био чувар складишта, његова жена Нивес, банкарска службеница, негов отац Марин умировљени електричар и деца: кћи студентка Долорес и малолетни син Антонио.

Он је у пубертетској фази у којој проблеми личног идентитета најлакше експлодирају у виду адолесцентске кризе. Индивидуални идентитет представља неку врсту друштвеног одговора; субјекат се дефинише у

свом односу са другима или са групама које за њега нешто значе. [Зиллер 1973] Са друге стране колектив је важна чињеница која утиче на индивидуу, независно од њене моћи и скоро увек је параматер на који се индивидуа враћа.

Док изасланик Високог повјереника Салваторе из *Зашићене зоне* наговештава повратак изгубљеним коренима: „Мени је *дига* Задранин, *дига* ми је, *ноно* ми је Хрват, разумиш, и ја сам себе овди поново наша. Ја сам наша своје корење. Мени је ово *Витла нова*!“ (с. 23) насловни јунак *Хрватског идола*, незадовољан својим презименом; себи је одредио уметничко име Тони Станко, ради успешнијег продора на ТВ програму „Хрватски идол“, што је окосница комада:

ТОНИ: Па чекајте мало. Него ћу оставит презиме – Станковић? И с њим фурат до финала?

ДОЛОРЕС: Шта фали нашем презимену?

МАРИН: Знамо шта му наводно фали [...] ми смо се одувик изјашњавали као Хрвати, Хрвати из Биснога. И то се зна!

ДЕЈАН: Ма шта се зна? Свима сам тамо у бојни мара објашњават да сам Хрват! Шта си ми уопће овако име надија, идијоте, кад већ имамо такво презиме!!? Па ја се зовем ко онај... кврагу... фудбалер.

МАРИН: Ниси ти фудбалер, ти си Хрват! (с. 157–158)

И овде постоји игра речи која циља на комички ефекат:

У хрвању око даљинског управљача Дејан „ухваћивши оца у 'кравату' и стишиће га“

МАРИН: Ајме, добро, ево... само ме немој у кравату. Увريدит ћеш ме у врат [...]

ДЕЈАН: Не бој се „кравате“, то је нешто што је Хрват измислија! (с. 145)

Шодан ни овог пута не може да мимоиђе Маршала Тита, а оправдање налази у наслову драмолета и проблематици коју је сам себи задао одредивши радњу игре у време транзиције хрватског друштва, дакле,

време када се изнова валоризују све вредности прошлости и да би се потврдила садашњица:

МАРИН: Мени је бија идол Тито. Да видиш како је он тек плеса у Африци. На там-там бубњеве. Богами. Били су неки наши из подузећа с њиме. Што су градили хидроцентралу. Кажу ове црнкиње само трескају сисама, а Маршал скаче и смије се... (с. 157)

Пензионер Марин има и реплику „Блажени комунизам! Нико те није мога отират с посла, осим у пензију!“ (с. 162). Он прошлост подржава гледањем у тајности шверцованих порно филмова:

ДЕЈАН: „Грчке биквице“, „Шпањолске душице“...

МАРИН: Ваљда смоквице и мушице!

ДЕЈАН: Откуд знам??? Наслови су на ћирилици!!! (с. 154)

ИДЕОЛОШКО У ДРАМИ

Како је познато да се традиција наслеђује, а да се идеологија ствара; било би интересно видети шта аутор идеолошки намерава да нам сапшти у овим двема драмама. Видели смо да у *Заштићеној зони* постоји значајан слој фолклорног материјала као општеприхваћеног носиоца националног духа; а зна се да је не тако ретко фолклорна култура управо матрица за обликовање идентитета многих његових ликова.

У првој комедији о душевним болесницима који нас, онако болесни, засмејавају читалац или гледалац Шоданових комада, на први поглед нема никакве везе са представљеним ликовима јер себе сматра нормалним и сасвим различитим (значи здравим) од њих, и такав отклон му омогућава да им се безрезервно смеје јер нема емоција (које су велики непријатељ смеха) и које би утицале на личну идентификацију са њима. Ради се о смеху који забавља, не и опомиње, он нас само увесељава.

Када „На крају драме у напуштenu лудницу долазе они (вајни представници етнитета!) који, дакако не признају да би постојало тако нешто као „ничија за-

мља“ или „ничији људи“, те људски отпад који затичу држе напросто отпадницима, терајући их да се определијеле.“ [Шнајдер, 2001: 39] рецепторове, до тада потиснуте емоције, декодирају његово лично искуство (везано за недавно минуло време и бившу стварност) и ту настаје проблем, када постане свестан да је и он барем мало део те „душевне“ групе душевих болесника (уколико је Хрват, Србин, Босанац који је живео у бившој заједничкој држави). И заиста, можемо се питати да ли смо сви стварно некада били луди и да ли су ратови у последњој деценији 20. века успели да нас излече.

Ако је судити по Тонијевом избору гардеробе за наступ у емисији „Хрватски идол“ ни новој младој генерацији се не пише добро: наслућује се ново друштво по мери старог, или тачније мртвог, човека:

ДЕЈАН: Па шта си то обука, идиоте? То је дидово одијело за укуп! И то скидај с ногу! То су картонске ципеле из Трста! За мртваце! (с. 156)

Када Ханка из *Заштићене зоне*, алудирајући на историју, каже: „лудара ти је велика школа живота“ (с. 20), можемо се запитати, без икакве дозе носталгије, шта смо заиста научили из балканских догађања последње деценије двадесетог века.

ЛИТЕРАТУРА

- Анонимус (2002), „Дамир Шодан: знао сам да ће моји луђаци освојити загребачку публику“, *Национал*, бр. 332, 26.3.
- Шодан Дамир (2001), *Заштићена зона*, *Сцена*, XXXVII 1–2, стр. 7–39.
- Шодан Дамир (2011), „Хрватски идол“ у *Наш човек*, Херцеговско позориште, Херцег Нови, стр. 143–169.
- Шнајдер Слободан (2001), „Драматуршка белешка“, *Сцена*, XXXVII 1–2, стр. 39.
- Вргоч Дубравка (2003), „Транзицијски изгледи хрватског театра“, *Сцена* XXXIX 1–2, 10–21.
- Попов Небојша (2002), „Траговима једне књиге (1)“, *Република*, Београд, год. XIV бр. 288–289.
- Ziller Roberto, *The social self*, New York, Pergamon Press, 1973.

Пише > Миомир Милосавац¹⁾

Дехуманизација и анимализација у драми **Војцек** Георга Бихнера

ПОЈАМ ДЕХУМАНИЗАЦИЈЕ И ЊЕНЕ ПОДВРСТЕ

Дехуманизација је поступак којим се људима негирају људске особине услед чега се поступа према њима као према мање вредним бићима или чак небићима (Kronfelder, 2021: XVI).

Дехуманизација може да се подели на две подврсте:

1. Анимализација – човек се поистовећује са животињом негирајући његову људску уникатност, односно особине које човека разликују од животиње (морални сензибилитет, рационалност, логика, цивилизованост и друго);

2. Механизација – човек се поистовећује са машином или предметом негирајући његову људску природу (емоционална осетљивост, топлина међуљудског односа, когнитивна функција, индивидуалност и друго); (Haslam, 2006: 257).

Последице дехуманизације могу бити бројне, а најчешће су то социјална искљученост и дискримина-

ција, док су убиство и геноцид њени најекстремнији облици. (Kronfelder, 2021: XVI)

Дехуманизација је дубоко уткана у историју западне цивилизације, а предмет озбиљнијих истраживања постаје тек након Холокауста и геноцида који су обележили другу половину двадесетог века. Фокус истраживача је да се утврде механизми помоћу којих долази до дехуманизације и да се објасне њене последице. Групе које су често изложене ризику од дехуманизације јесу: сиромашни, особе са инвалидитетом, особе које својим родним, сексуалним, етничким, религијским или расним идентитетом одударају од своје околине (Kronfelder, 2021: XVI–XVII).

БИХНЕРОВИ ПОЛИТИЧКИ АНГАЖМАН И ДЕХУМАНИЗАЦИЈА

Значајни део Бихнерове појаве јесте његов политички ангажман. Све његове драме баве се политичким темама. У *Дантоновој смрти* директно се дотиче теме револуције супротстављајући различите погледе на њу, у *Војцек*у приказује живот потлаченог члана друштва, док је комедија *Леонс и Лена* својеврсна пародија на живот аристократије. Но, поред свог књижевног рада,

1) Рад је написан за потребу израде семинарског рада на предмету Светска драма 3 код професорке Марине Миливојевић Мађарев, сарадница Мина Милошевић, Академија уметности у Новом Саду.

Бихнер се бавио политиком оснивајући Друштво за људска права у Дармштату и штампањем политичког памфлета *Хесенски гласник* 1834, такође у Дармштату (Гојковић, 1989: 22–23).

Хесенски гласник је Бихнеров позив потлаченим класама да се радикализују и побуне против вишег слоја који, иако малобројнији, поседује главнину капитала. Бихнер таксативно наводи колики порез годишње Велико хесенско војводство узима од својих становника који су претежно сељаци. Бихнер позива своје читаоце да освесте код себе да су они ти од чијег рада владар живи, те покушава да демиситификује улогу владара, тврдећи, упркос раширеном мишљењу међу нижим класама, да његова власт није потекла од Бога, већ је земаљска. Идеје из Хесенског гласника ушле су и у ауторово стваралаштво. Поготово је илустративна друга сцена из трећег чина *Леонса и Лене* где дворски учитељ подучава сиромашне и необразоване сељаке како да на латинском језику поздраве краља, дајући привид благостања у држави.

Пошто је протагониста *Војцек* војник²⁾, за овај рад поготово је важан следећи пасус *Хесенског гласника* који адресира војску: „За оних 900.000 гулдена ваши синови морају се заклетти тиранима на вредност и

2) *Војцек* је недовршена драма немачког драматичара Георга Бихнера. Настајала је 1836. и 1837. године, али рад на њој прекинут је услед ауторове смрти. Драма је инспирисана стварним убиством ванбрачне супруге које је 1821. године починио војник истог имена као Бихнеров протагониста. Бихнер се служио документарном грађом, првенствено судским вештачењима како би аутентично приказао Војцеков социјални положај и психичко стање. (Гојковић, 1989: 18–19). Заплет драме прати живот Франца Војцек, сиромашног војника који учествује у научним експериментима како би зарадио додатни новац. Поред фокуса на професионални живот, у драми је приказан и Војцеков приватни живот са ванбрачном супругом Мари и њиховом бебом. Након што схвати да га Мари вара са Тамбур–мајором, Војцек је убија ножем. Догађаји везани за убиство Мари и проналажење тела последње су што је Бихнер написао, док суђење и смртна пресуда Војцеку који су се догодили у стварности нису написани. Иако постоји неколико верзија из различитих ступњева настанка, за потребе овог рада користи се реконструкција Вернера Лемана који је саставио „верзију за читање и сцену“.

стражарити над њиховим палатама. Њихови добоши надјачавају ваше уздахе, њихови кундаци мрве вам лобању чим се усудите да помислите да сте слободни људи. Они су законски санкционисане убице које штите законски санкционисане разбојнике.“ (Бихнер, 1989: 234) Дакле, Бихнер гледа на војнике као на слуге тиранима који су злоупотребљаване зарад очувања друштвеног поретка. Њихова улога је да гуше побуну међу народом, иако га исти тај народ финансира. Пошто су материјално зависни од новца који добијају као плату, војници су стављени у инфериорни положај у односу на оне који их исплаћују, те су приморани да извршавају бројна недела у њихово име. На тај начин формиран је и лик Војцек који је у дубоко инфериорном положају у односу на своје надређене што и доводи до његове дехуманизације.

Иако се дехуманизација као појам није засебно разматрала у Бихнерово доба, могуће је повући паралеле са његовим политичким ставовима. Бихнера у његовом политичком ангажману и драмском стваралаштву интересује класно питање и живот социјално угрожених људи који су подложнији дехуманизацији од оних који то нису. Бихнерови јунаци као што је Војцек, лишени су достојанства, а то је исто један од главних симптома дехуманизације (Кронфелдер, 2021: XVI). Самим тиме могуће је говорити о дехуманизацији у Бихнеровој драми *Војцек*, а у следећим пасусима следи детаљније испитивање ове теме на конкретним примерима из драме.

ДЕХУМАНИЗАЦИЈА У ВОЈЦЕКУ

Када се пише о дехуманизацији у драми *Војцек*, потребно је нагласити да се она дешава на више нивоа: ниво социјално угрожених (Војцек, Мари и њихово дете), ниво оних који дехуманизују (Доктор и Капетан), као и општи ниво грађанства које се појављује у споредним сценама (нпр. Судски послужитељ у 26. сцени).

Војцек и његова ванбрачна породица дехуманизовани су првенствено због свог социјалног статуса.



Из представе **Војцек**, Театар Мајаковски, Москва 2023, фото: Анатолиј Морковкин

Војцек је окарактерисан као неморалан јер нема довољно новца да добије црквени благослов за своје дете.³⁾ Пошто Војцек и Мари нису успели да задовоље ову друштвену норму, посматрани су као нижа бића без морала. Тиме Бихнер указује на то да је морал изједначен са количином новца коју неко поседује, одређујући вредност људског бића у друштвеном поретку.

3) „Капетан: Дobar си ти човек, Војцек, добар човек – али, *госпођан-сџивено*, Војцек, немаш морала. Морал, то ти је када си моралан, разумеш. Умесна реч. Дете имаш, а црквени благослов не, како каже наш велечасни гарнизонски проповедник, црквени благослов не.“ (Бихнер, 1989: 212–213)

Морал и врлина су нешто што се купује, а они који нису у могућности да то себи приуште, понижавани су од стране оних који то могу.

У петој сцени у којој Војцек брије Капетана, посебно је изражено Капетаново дехуманизујуће третирање Војцека. Бихнер наглашава Капетанову супериорност преко његовог вокабулара, начина на којем ословљава Војцека, као и преко саме ситуације: Војцек брије свог надређеног и подвлађује његовим тврдњама. Капетан у свом обраћању Војцеку често користи језик понижавања, називајући Војцека гоњеном звери, неморалним и глупим. Капетан користи и прилику да се поспрдно

нашали са Војцеком који због своје инфериорне позиције одговара на сваку реплику са: „Тако је, господине капетане.“ (Бихнер, 1989: 212). Иако га Капетан назива погрдним именима, он такође каже за њега да је добар човек. То делује као признавање позитивних особина Војцеку, међутим, могуће је то протумачити и као Капетанову стереотипизацију „сиромашног, али доброг човека“, односно да Војцек као сиромашан човек поседује доброту, а да су морал, врлина и памет резервисани за вишу класу. Оваквим поступком се легитимише постојећи поредак, форсира се наратив „да немају сви све“, односно да и сиромаштво има своје предности (Kay & Jost, 2003: 825)

Бихнер свом протагонисти даје простора у овој сцени и да сам проговори о свом положају, где видимо јасну намеру да прикаже његову хуману страну у друштву које га је дехуманизовало:

„**ВОЈЦЕК:** Еј, ми јадни људи. Новац, господин капетане, ето то је, новац. Кад човек новца нема. Па како онда морално да донесе дете на свет? Та и ми смо од крви и меса. Али нам је писано да не будемо блажени ни у једном, ни у другом свету. Ја мислим, ако бисмо стигли у небо, морали бисмо да помажемо тамо одакле грми.“ (Бихнер, 1989: 213)

Капетан се не обазире на његове аргументе, али на овај начин аутор свог протагонисту приближава публици која треба да саосећа са Војцековим угроженим положајем. „Војцекове сцене, напротив, потпуно су лишене карикатуралности максимално поједностављене лексички, као и садржински. Контраст је јак и ефектан и очигледно повлачи границу између главног јунака и његове околине.“ (Гојковић, 1989: 38). Но, оваква поједностављеност губи се у каснијим сценама у којим Војцек постаје све опсесивнији, а његова људскост губи се у чину суровог убиства партнерке.

Капетан, заједно са Доктором (о коме ће више бити речи у поглављу које се бави анимализацијом), представља представнике друштва који врше дехума-

низацију над Војцеком. Осим што врше дехуманизацију над другима, они су и сами представљени као људи са мањком људскости. Њихове међусобне конверзације су пуне небулоза и њихова драматуршка сврха је да се њихов свет покаже испразним. Осим на дехуманизацију Војцека, Доктора и Капетана, аутор указује и на дехуманизацију читавог друштва. То постиже у њиховој реакцији на убиство Мари које изазива сензацију међу одраслима и децом која се надају да ће успети да виде њен леш, пре него шта га однесу.⁴⁾ Посебно се истиче већ поменути 26. сцена у којој судски послужитељ пред лекаром и судијом констатује да је у питању „добро убиство, право убиство, лепо убиство, какво се само пожелети може“. (Бихнер, 1989: 228).

АНИМАЛИЗАЦИЈА У ВОЈЦЕКУ

Бихнер у *Војцеку* корисити бројне животињске метафоре (зоосемија) и поређења са животињама. Од укупних 27 сцена, чак се у њих 10 помињу животиње у метафоричком смислу или буквално. У трећој сцени Вашерски маестро публици представља животиње као што су коњ и мајмун дајући им људске особине. Пошто је Војцек војник, битно је споменути да Вашерски маестро представља мајмуна као војника и коментарише да „још то није бог зна шта, најнижи степен у људској хијерархији.“ (Бихнер, 1989: 210). Овим поступком још једном се указује на Војцекову дехуманизованост у друштву поредећи га са мајмуном. Овде је такође присутно и извртање вредности, где су животиње у црикусу хуманизоване, док су људи у стварности дехуманизовани.

„Моћ дехуманизације повезане са животињама зависи од представљања животиња као морално безначајних бића која позивају на безосећајан па чак и смртоносан третман који се намеће припадницима одређених људских група.“ (Crary, 2021: 159).

4) „ДРУГО ДЕТЕ: „Хајдемо да још нешто ухватимо. Иначе ће је однети.“ (Бихнер, 1989: 228)

Из представе **Војцек**, Театар Мајаковски, Москва 2023, фото: Ана Смољакова



Анимализација утиче на појединца да изједначи дехуманизовану особу са животињом и тиме је сматра инфериорнијом у односу на човека. Пошто више не сматра особу човеком, поједницу је лакше да злоставља дехуманизовану особу, па чак и да је убије, као што то Војцек чини са својом партнерком.

Когнитивни лингвисти Лејкоф (George Lakoff) и Тарнер (Mark Turner) тврде да ми као људска бића поседујемо свест о такозваном Великом ланцу постојања, тј. да у својим мислима формирамо хијерархију односа на свету где су људи на самом врху у односу на животиње и биљке. На тај начин у нашој свести животиње постају нижа форма у хијерархији у односу на човека.

Употребом животињских метафора ми имплицирамо да је особа којој је та метафора намењена нижа у односу на човека (Lakoff & Turner, 1989: 170–175). Драма *Војцек* у многим сценама служи се животињским метафорима и поређењима. Постоје примери у којима ликови сами себе спуштају на ниво животиње као када Војцек каже да је убого живинче како би објаснио свој незавидни положај, а постоје и примери у којима ликови једни друге пореде са животињама.

„**ВОЈЦЕК:** Ја сам тек убого живинче“ (Бихнер, 1989: 213)

„**ВОЈЦЕК:** Избоди, избоди вучицу? Избоди, избоди вучицу.“ (Бихнер, 1989: 220)

„**МАРИ:** Прса као у бика, брада као у лава...” (Бихнер, 1989: 213)

„**ДОКТОР:** Пишаш на улици. Уза зид, као пас.” (Бихнер, 1989: 215)

За анализу анимализације посебно су значајна три примера: сцене у којима су Војцек и Доктор, 6. сцена у којој су Тамбур—мајор и Мари и 12. сцена *Поље* у којој се Војцек одлучује да убије Мари.

Осма сцена представља разговор између Доктора и Војцека. Она је по свом садржају слична већ анализираној сцени у којој су Капетан и Војцек. Докторов статус је знатно виши од Војцековог, а притом је он такође и његов послодавац јер Војцек учествује у његовим научним експериментима. Сцена почиње тако што Доктор прекорава Војцека јер га је ухватио како урнира уз зид зграде. Доктор га пореди са псом чиме га анимализује. Он такође стално говори о Војцеку кроз параметре свог научног испитивања те се према њему не односи као према живом бићу већ као према бројкама из свог истраживања. Када Војцек покушава да оправда своје урнирање, Доктор га прекида, говорећи му да опет филозофира. Оно што такође указује на нехумани третман Војцека јесте то што он зарад експеримента мора да једе само грашак. Оваква исхрана утиче на његово ментално здравље чега је доктор у потпуности свестан. Овим Бихнер указује на докторе и научнике који зарад истраживања не поштују људскост човека над којима врше експерименте, већ их посматрају кроз параметре, дијагнозе и научна достигнућа, што је такође облик дехуманизације. Имајући у виду да је Бихнер и сам проучавао медицину и зоологију, лик Доктора могао би да представља критику на своје савременике (Гојковић, 1989: 21).

Посебно је важна 18. сцена у којој Доктор подучава студенте, а Војцек му служи као предмет помоћу којег објашњава своја научна достигнућа. У овој сцени Бихнер се најескплицитније дотиче анимализације зато што Доктор назива Војцека животињом. За разлику од Капетана који пореди Војцека са гоњеном звери, али

ипак га назива добрим човеком, Доктор га директно назива животињом тиме га понижавајући пред присутним студентима.

„**ДОКТОР:** Животињо, треба ли ја да те ухватим за уши и промрдам их, да нећеш и ти као мачка! Ето, госпо-до, тако изгледају прелазни облици између човека и магарца, у правцу магарца...” (Бихнер, 1989: 223)

У 6. сцени догађа се први важнији сусрет Мари и Тамбур—мајора у којем они размењују реченице пуне страсти. У питању су еротизоване реченице где љубавници једно друго пореде са животињама.

„**МАРИ** *йосмаџра ђа йонесено:* Де, прошеатај се мало, овако. — Прса као у бика, брада као у лава. — Нема му равна. — О, поносна сам испред свих жена.” (Бихнер, 1989: 213)

У овим реченицима Мари пореди Тамбур—мајора са лавовима и биковима истичући његове мужевне особине које се традиционално повезују са овим животињама. Но, она његово постојање своди искључиво на физичке атрибуте, што такође утиче на смањење његове људскости. Бихнер употребом ових животињских поређења такође истиче инфериорност одсутног Војцека који је у драми поређен са гоњеним зверима, убогим црвима и псима. Тамбур—мајор такође узвраћа сличним вокабуларом, називајући Мари „зверчетом”. Као што је он за њу сексуални објекат, тако је и она за њега. „У сцени завођења, Мари и Тамбур—мајор сусрећу се као првокласни примерци два пола, више животињски него људски у свом опхођењу” (McCharty, 1976: 546).

Дванаеста сцена, названа *Поље*, приказује Војцека који се враћа из крчме где је угледао Мари и Тамбур—Мајора заједно. Након бројних сцена у којим Војцек оптужује Мари за неверство, коначно проналази оправдање за своје сумње:

„**ВОЈЦЕК:** Жешће још! Жешће још! Умири се, музико! *Исџружа се ђо џлу.* Шта! Шта говорите? Гласније, гласније! Избоди, избоди, вучицу? Избоди, избоди вучицу. Морам? Значи, морам? Чујем ли оданде,

каже ли то и ветар? Чујем непрестано, жешће још, избоди, избоди“. (Бихнер, 1989: 220)

У овом монологу приказано је Војцеково ментално растројсто што се посебно види по начину на који су приказане његове хаотичне мисли. Војцек Мари изједначава са животињом која је на српском преведена као вучица, док у оригиналу пише „Zick-Wölfin“, што представља спој козе и вучице. У питању је необична језичка конструкција која се не користи у немачком језику (Campe, Hocker, 2014: 55). Поред животињских поређења, присутно је и вербално вређање Мари у којем Војцек њен дах назива „курвинским“ у 20. сцени. Ово је још један од облика понижавања и дехуманизовања Мари које ће резултирати њеним трагичним крајем. Тиме што ју је изједначио са животињом (односно спојем две животиње) Војцек је дехуманизовао Мари и тиме она губи вредност као људско биће што је чини подложнијом насиљу и убиству, што је крајња последица дехуманизације односно анимализације.

* * *

На основну анализе присуства дехуманизације и анимализације у драми могуће је закључити да је дехуманизација један од основних мотива којима се Бихнер служио док је писао *Војцек*. Иако се студије дехуманизације развијају тек у другој половини 20. века, Бихнер се кроз свој политички ангажман (и изван књижевности) залаже за права потлачених и указује на њихову дехуманизацију и неправедан третман од стране виших друштвених слојева. Одлучивши се за више планова на којима се дешава, аутор је указао на дехуманизованост читавог друштва. Дехуманизованост својих ликова најчешће постиже кроз анимализацију, односно пореди своје ликове са животињама и користи зоосемију како би истакао њихов нижи положај. Бихнер у драми *Војцек* показује да је дехуманизација узрок бројних људских патњи, а да њен најекстремнији облик може да доведе чак и до убиства. Верујем да бављењем темом дехуманизације развијамо свест о угроженим људима, што нам помаже у изградњи хуманијег друштва тако што ћемо бити мање склони да и сами учествујемо у чину дехуманизације.

Из представе **Војцек**, Театар Мајаковски, Москва 2023, фото: Ана Смољакова



60 ГОДИНА „СЦЕНЕ“

Сцена

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

Сцена

Пише > Ружа Перуновић

Темати „Сцене“ (1981)

Драматизације романа и приповедака – теорија и пракса

„И редитељ, и глумци, и драматизатор, трудили су се изистински, али видите, у представи су изговорене речи које су написане да се никад не изговоре; написане су да ћуте у књизи.“

Иво Андрић

Овим речима је наш нобеловац коментарисао представу *Проклећа авлија* након премијере у Југословенском драмском позоришту 1962. у режији Мата Милошевића и драматизацији Јована Ђирилова. Уз све похвале за труд и посвећеност редитеља, драматурга и целог ауторског тима, писац је остао, у најмању руку, резервисан према трансформацији овако сложеног романеског текста у драмски предлог. Познато је да је Андрић био скептичан поводом претакања дела из једне књижевне форме у другу, стога је увек, уз дозволу да се драматизује неко његово дело, давао и сугестију да одклон од оригиналног текста буде минималан.

Перманентна потреба позоришта да брине о свом репертоару, да га прошири, обогати и учини тематски разноврснијим, атрактивнијим, уско је повезана са постављањем познатих, најчешће прозних, остварења на сцену, што је театарска пракса присутна и данас. Тим поводом, године 1980. Институт за уметност и књижевност у Београду и Задужбина Иве Андрића организовали су научни скуп на тему *Књижевно дело у дружим медијумима*, на коме је разматрана, кроз теоријско и практично утемељење, и важна тема – драматизација књижевних дела различитих жанрова. Скупу је присуствовало четрдесетак филмских, телевизијских и радијских посленика: редитељи, драматурзи, писци и критичари, а потреба за организовањем оваквог скупа проистекла је из све већег броја романа и приповедака који су своје извођење имали на позоришној сцени. Конференцију је отворио Ерих Кош, а на њој су, између осталих, реферисали Драган Клаић, Рашко Јовановић, Мирослав Беловић, Милан Буњевац, Миленко Мисаиловић, Света Лукић, и други.

О најважнијим темама овог скупа и изазовима драматизације *Сцена* је почетком 1981. године, у својој другој свесци, креирала темат у ком су пренети главни закључци конференције и искуства у овом процесу рада. Први закључак, од ког полази теоријска елаборација, је недвосмислен и рекли бисмо свевремен – суштински није могуће прописати јасне обрасце и начине драматизације, али је могуће уочити неколико успешних метода. Још једна доминантна тема овог скупа била је (и остала) подложна дискусији – да ли се променом структуре текста дешава његово *изневеравање* или се формалном трансформацијом ипак проширује комуникативност изворног текста? Тим поводом изнет је закључак ког се и данас држимо – формална трансформација пожељна је под условом да се очува идејно-естетски став писца који је дат у изворном тексту.

У првом есеју који Сцена преноси у целости, *Драматизације – стварности савременог позоришта*, аутора Рашка В. Јовановића, дат је посебан осврт на сценску презентацију дела Иве Андрића, писца чија се књижевна остварења и данас радо гледају на сцени. Њиховом драматизацијом удовољава се потреби великог броја читалаца *да својим очима виде* познате ликове из романа и приповедака. Међутим, аутор текста, упркос великој жељи публике, износи аргументе који говоре и против драматизација. Приликом драматизације *великих* романа, сматра Јовановић, нарочито оних који обрађују историјске теме, неизоставно трпи изворно дело. Као пример наводи драматизације романа *Ана Карењина*, *Рајини и мир*, *Тихи дон*, а ту наравно припадају и Андрићеви историјски романи који су изгубили на сцени у многим догађајима и епизодама које нису по природи ствари могле бити драматизоване. Други проблем драматизације великих романа крије се у честом скретању у натурализам. За пример ове тврдње узима *Проклећа авлију* из 1962. коју је драматизовао Јован Ђирилов и добио читав низ негативних критика, пре свега због пластичног приказивања саме рад-

ње романа, што се дефинитивно противи Андрићевом уметничком свету. Нарочито је важно бити пажљив када је у питању роман модерне, у овом случају прстенасте структуре чија се радња одиграва одређеним, пре свега уметничким, као и историјским, логичким и естетским каузалитетом, али далеко више на интимном плану који не трпи препричавања. Закључак је да Андрићево дело захтева темељну припрему и анализу самог текста да би се могла успоставити и пренети одговарајућа и садржинска и уметничка суштина, нарочито када је реч о романима чија се радња доминантно дешава на унутрашњем плану.

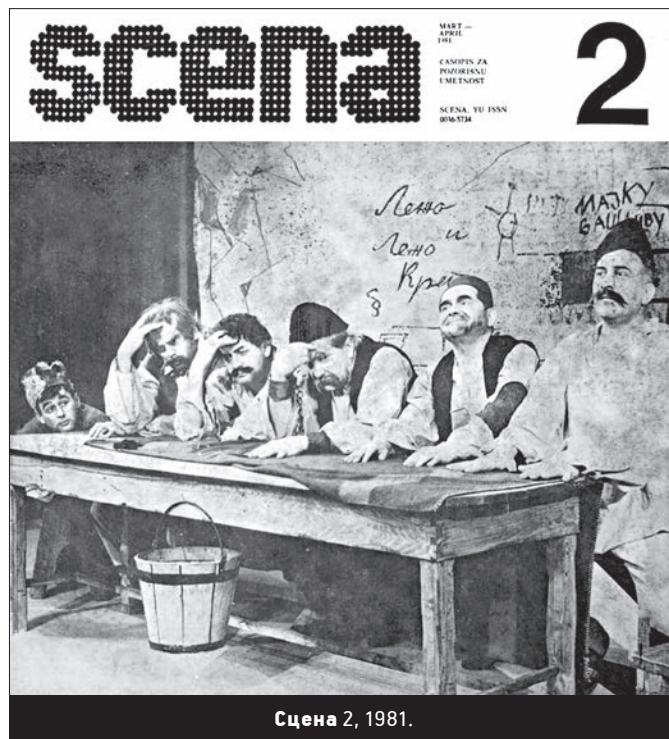
Теоријско размишљање о мешању и претакању жанрова, те до које границе је могуће вршити интервенције на једном тексту, а да то не постане сасвим нови текст, доноси други есеј у темату *Сцене* под називом *Non bis in idem* аутора Милана Буњевца. Он пре свега разматра однос садржине и форме питајући се да ли је довољно да само садржина буде пренесена на сцену, јер је у појединим књижевним делима овај однос заиста нераскидив и сам оквир дела, тј. формално решење води ка пуном значењу и естетском доживљају. Поново се за пример узима *Проклећа авлија* као доказ тврдње да је неопходно сачувати и форму и садржину, јер Андрићево уоквиравања и постојање приче у причи има своје есенцијално значење, мора опстати, будући да је тема *приче и причања* у овом роману једнако важна као и она садржина која се може 'препричати' и на сцени играти.

Миленко Мисаиловића износи своје драматуршко искуство настало приликом креирања сценског мозаика *Крилаћи мостови*, сачињеног од поезије и стиховане прозе Иве Андрића. Сценска адаптација ове врсте текста била је нарочито изазовна, те аутор детаљно објашњава како је текао процес драматизације и постављања на сцену. Кренуо је од *Ex Ponta* па читао целокупни прозни опус не би ли разумео аутора и могао извршити процес трансформације. Овакав поступак се и чини једино исправним, с обзиром на чи-

њеницу да се рани Андрићеви радови, дакле поезија и лирска проза проширују и разјашњавају у романима и приповеткама. Мисаиловић исправно констатује да ни драматичне ситуације код Андрића није лако пренети на сцену јер драматика није у збивању већ у значењу, а камоли ову врсту поетског написа. Приликом рада на тексту консултовао је и самог писца који, као што смо већ рекли, није гледао благоданом на промену форме књижевног дела јер је сматрао да то може бити замка за површност, од које је нарочито стрепео, али му се допао начин на који су одабрани сегменти из свеукупног његовог опуса и спојени у колаж којим се, на крају крајева, казује нешто ново, оно што писац није нигде до сада рекао и није на такав начин уобличио, а у складу је са његовом свеукупном поетиком. То су они примери добре праксе на основу којих на позорници добијамо продубљено и проширено значење првобитног текста.

Изазове и искуства приликом драматизације још једног Андрићевог формално захтевног дела – *Разговор с Гојом* – износи Мирослав Беловић. Овај есеј, у ком богатство и дубина текста измичу већ опробаним сценским средствима, Беловић је драматизовао са Андрејом Курентом поводом Љубљанског међународног фестивала на ком је дело требало да има своје премијерно ивођење. Главна окосница при раду била је једноставност, мудрост и шкртост израза, јер Андрић *не ширји романшичарски пајос и мелодију говора*. У једном разговору с Андрићем приликом шетње Ташмајданским парком, питао га је за дозволу да драматизује овај есеј на шта му је писац рекао да одобрава, али само под условом да дело остане онакво каквим је написано, да не треба ништа ни додавати ни одузимати. Ова сугестија била је и главна окосница драматургу, стога је *Разговорима с Гојом* дао миран сценски живот, без да их трансформише у провокативну и бурну сценску грађу.

Темат *Сцене* посвећен драматизацијама романа и приповедака завршен је текстом Петра Марјановића



Одломци *писања* за сценским решењем Романа о Лондону Милоша Црњанског. У дневничком тону и изразу, Марјановић хронолошки бележи како је дошло до драматизације овог романа који је 1971. добио НИН-ову награду, стекао популарност и трајао целу деценију као једна од најчитанијих књига. Позив за сценску адаптацију овог дела добио је прво од пишчеве супруге, Виде Црњански, а потом и од управе Југословенског драмског позоришта, али ће се, стицајем околности, та драматизација реализовати у Српском народном позоришту у Новом Саду. Марјановић нам етапу по етапу објашњава све фазе читања романа, прављења белешки, идеја које су се ређале, али и бројних проблема, недоумица и изазова који су били и садржајне и формалне природе. Одлучено је да драма има два дела, али су дилеме око сцена остале – која да буде

прва, а која последња сцена, где иду паузе... Велики 'проблем' је био и препознатљиви језик Црњанског, инверзије, паузе, та наглашена лиричност која се из поезије преносила у романи, морала је остати видљива и у драматизацији, што није лако превести на сценски језик. У дијалозима је уклонио инверзије, понављања и нелогичну интерпункцију, док је у дидаскалијама сачувао изворни језик Црњанског. На плану садржине, постојале су недоумице везане за важне теме које су у роману обрађене на дискретан и флуидан начин, који се одвија искључиво на унутрашњем плану и потребно је пренети их адекватно на сцену. У овом есеју исповедног тона, од драматурга Петра Марјановића сазнајемо да многе недоумице трају и након окончане драматизације, као и жаљење што неке сцене из романа нису пронашле место у извођењу, што нас утврђује у уверењу да се на драматизацији увек може додатно

радити, као, уосталом, и на изворном тексту од ког све почиње. Као прилог добре праксе *Сцена* преноси Марјановићеву драматизацију *Романа о Лондону* у целини.

Потреба за драматизацијом романа и приповедака је перманентна, а позоришна и фестивалска пракса нас претходних година утврђује у уверењу да је та потреба можда и већа него раније. Једнако постоји и потреба за промишљањем техника и начина начина на који се драматизује роман или приповетка, проверавањем њихове валидности, разменом идеја, теорија и пракси међу људима из струке, за конструктивном дискусијом. Стога нам је овај темат, о ком извештавамо поводом шездесет година постојања часописа *Сцена*, добар пример и подсетник на некадашње окупљање струке, а данас га разумемо и као стимуланс за нова организовање скупова, конференција и темата који су нам преко потребни.

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

Пише > Александар Милосављевић

Из архиве Сцене

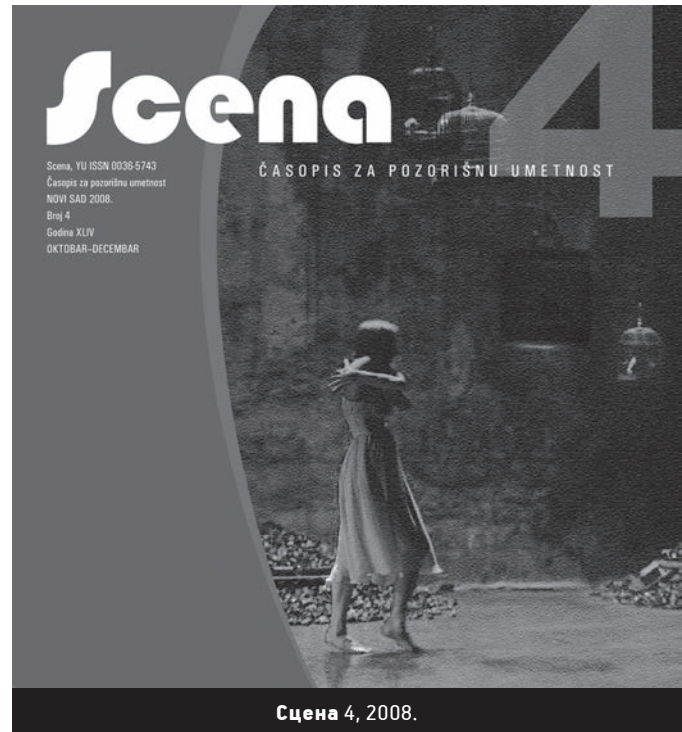
Преки налог времена¹⁾

Зашићо тематѝ посвећен проблемима театарских модела у позоришном животију државе у транзицији – основне претпоставке и тезе

ПЕЈЗАЖ СА ДНА НЕКАДАШЊЕГ МОРА

Позоришни живот државе у транзицији на основу искуства сагледавамо као далијевску слику на којој је Мајстор приказао опустели предео и гомилу предмета којима не можемо поуздано да одредимо првобитну намену.

1) Из архиве нашег часописа поновићемо у целости увидни текст из 2008. године, четвртог броја *Сцене*, из тада тек покренуте рубрике „Моделѝ позоришног организовања“ уз важну напомену да то није био први пут да *Сцена* организује темате посвећене позоришном организовању („Организација позоришта у Југославији“ 1970. бр. 6, 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“ 2008/2009). Присуство ових темата кроз деценије, уз податак да рубрику названу „Управљање позориштем“ обнављамо и поново покрећемо и ове, 2025. године, говори о континуитету проблема и неспоразума које постоји између позоришта, с једне стране и законодаваца и владајућих структура, с друге, те скреће пажњу на потребу позоришних стручњака да изнова укажу на специфичност рада у позоришту, списак проблема и ситуација које траже своје разрешење.



Ту је, рецимо, олупина чамца насуканог ко зна када на спруд, одавно заборављеног на дну некадашњег мора а садашње пустиње. Видимо и необичне сатове (омекшале од врелине сунца које неумољиво пржи), часовнике који полако, на наше очи, губе пређашње

обрисе, постају гњецави и цуре изван оквира слике. На дну некадашњег мора су и фосилни остаци риба, пужева, шкољки и ракова – необориви доказ да је ово некоћ била велика вода немерљиве дубине и неописиве снаге, грандиозно море које је силином таласа, вољом плима и осека обликовало све што му је било доступно.

Ту су и окомите литице некадашњег морског грена који је смело пробијао површину воде, а на слици је представљен као најфинији чипкасти рад који, међутим, више не распознајемо као форму стене. Она сада наличи на страшног дива, двополног монструма чији један фалусоидни крак штрчи у небо док други има облик меке дојке ослоњене на штаку начињену од натрулог весла којим је онај чамац доведен до коначног одредишта.

У даљини, готово код самог хоризонта, где се спајају сиви тонови пустињског безнађа и прозирно плаветнило медитеранског неба, разазнајемо и људску фигуру: можда је то Гала у пози Мадоне с дететом у рукама, или то Себастијана разапињу стреле чији завршци виरे из бескрвног тела светитеља, или то бивши рибар очајан лута по дну своје некадашње „њиве“. А можда је и сликар овековечио самог себе...

Све је, дакле, ту у овој надреалној метафори транзиционе позоришне стварности: и негдашња силовитост огромне моћи, која је својевремено имала покриће (чак и када га није тражила) у вољи државе да властити лик овековечи позирајући уз помоћ театра, и трагови величанствених облика који и даље сведоче о имажинацији и стваралачкој енергији творца, и апсурдне форме које би по сваку цену да сачувају властиту монументалност, и бастардне комбибације које у корелацију једино може да доведе сулуда машта надреалисте.

Но, ту је и људска фигура. Умањена, нејасних обриса, без видљиве физиономије, а ипак – људска; као реликт прошлости, али и израз потенцијалне воље да се, упркос апсурду „пејзажа“, некако избори за оно што му је наум.

БУЂЕЊЕ У ТРАНЗИЦИЈИ

Постоје различите дефиниције транзиције, но ипак је, чини се, најпрецизнија она описна (што ће рећи недовољно научна), која сведочи о судару епохе које више нема и временима која још нису у потпуности наступила. У том међупростору, у самом средишту тачке поменутог „судара“, ми данас покушавамо да правимо позориште, уверени да је оно још увек важно, непрестано сами себе храбрећи да оно и даље има смисао. У исти мах, престрављени констатујемо да публика којој приказујемо своје представе (и за коју тврдимо да правимо позориште) није више иста као пре пет, десет, двадесет година, или пре пола века.

Конвенције које су театру давале смисао, промењене су. Неопходних десетак, петнаестак минута потребних да би на самом почетку сваке представе биле успостављене и детектоване координате система који дефинише конкретни редитељски проседе, сада више није довољно. Каткад прође и цела представа а гледаоци не успоставе комуникацију с овом редитељском „шифром“. Разлог што је тако више се не налази само у чињеници да живимо у временима разломљене слике света и што театар више није простор у којем група истомишљеника жели да провери јединствени поглед на стварност. Театар уз који с разлогом стоји епитет уметничког дела, све чешће се дотиче тек веома уског круга посвећеника, истинске позоришне елите коју је немогуће упоредити с гледаоцима који су у театру античке Грчке тражили катарзу (ма како је дефинисали) или с масом која се, жељна да чује и види новости с двора гурала у „Глобу“. Велико је питање и какве везе још могу да буду успостављене између ситуације у којој су Лују XIV износили фотељу на позорницу Комеди Франсез, да одатле гледа представе, и садашњих времена у којима Држава ретко препознаје свој театар као могућност репрезентовања властите културе, а самим тим и као своју „личну карту“.

С друге стране, комерцијализација позоришта у транзицији нимало не личи на откривање или прибли-

жавање различитим варијацијама модела булеварског театра (лондонски West End, париски булевари, њујоршки Broadway). Комерцијализација је овде добила форму естрадног позоришта безмало у истој мери намењеног и транзиционим губитницима и новосатасавајућој друштвеној елити, а извођеног у специјалним телевизијским show програмима, спортским халама, домовима културе, баш као и квази ексклузивним клубовима, али и на сценама угледних театара. (Да би преживеле „излазак на тржиште“, наша позоришта све чешће изнајмљују сцене и остале своје просторе организаторима модних ревија, концерата фолк музике, промотерима светских брендова, политичким странкама, што постепено релативизује њихову театарску физиономију.)

Једна од последица актуелног стања је и губљење репертоарског профила великог броја позоришта. У транзицији не ретко сви играју – све, а позоришни репертоари нам све чашће изгледају као очајнички покушај да се театарској благајни привуку најразличитије циљне групе. Позоришни гледалац најчешће више не зна шта ће га у конкретном позоришту сачекати, нити шта је заправо дошао да види, све док се завеса не подигне и не почне представа. А каткад то не спозна ни након спуштања завесе.

Време је увелико трансформисало и мисију националних позоришта; она више не представљају едукативне институције којима је циљ успостављање, очување и афирмација елемената културе као суштине националног идентитета. Ова промена је утицала и на успостављање другачије организационе структуре националних позоришта. Раздвајање драме од опере и балета је у транзиционим државама понајпре прихваћено као неумитни налог времена, у јавности је дочекано као облик обрачуна с гломазним, окошталним, мастодонским, инертним, бирократизованим институцијама које једино умеју да „троше паре“, али је по свој прилици спроведено по систему „цопу – пасте“ преузимања организационих модела из других, развојенијих средина и без озбиљног претходно начињеног плана.

Ипак, упркос свим трансформацијама, национална позоришта су и даље велике, потенцијално моћне институције, с бројним члановима уметничких ансамбала, оспособљене да на своје репертоаре ставе дела класичне драмске, оперске или балетске уметности, да продукују сложене представе какве подразумевају амбициозни уметнички, продукциони и сценски захтеви. Истовремено, својим некадашњим ауторитетом који је уткан оно највредније што чини њихову традицију, ове институције би, уз адекватно прихватање захтева новог времена, могле да постану носиоци промена.

Особеност србијанске позоришне стварности је и нагло, сурово буђење из летаргије која није предвиђала сериозан однос према публици. Већ деценијама овде није обављено озбиљно истраживање позоришне публике, а тај је посао у најбољем случају препуштан сегментима маркетиншких служби, те је спровођен на основу нејасних критеријума и недовољно озбиљно утемељених метода. Резултат је то што наши театри не знају шта њихова публика (или потенцијални гледаоци) заправо од њих очекују. Отуда се при анализи реструктурирања организационих модела позоришта не узимју у обзир елементи „хоризонта очекивања“ публике, односно евентуалне потребе гледалаца, него одлуке бивају утемељене на „спољашњим“ факторима, тј. базиране су на (најчешће произвољном) „искуству“ управа и вољи оних који у том часу врше власт.

А ту смо већ на терену који подразумева потребу успостављања система.

СИСТЕМ, ЗАКОН И НАЦИОНАЛНА ПОЗОРИШТА²⁾

Да ми је неко давао по десет динара за сваку на-
списану или јавно изговорену реченицу у којој сам
констатовао да је наше чекање закона о позоришту

2) Део који следи је редиговани и допуњени текст објављен под насловом *Бекеџи наш насупроти* у „Позоришним новинама“, издање Народног позоришта у Београду, у листу „Политика“, мај 2008, година IV, број 25.

добило облике бекетовске драме чији су актери Владимир и Естрагон, данас бих био озбиљно богат. Да је овај новчани улог био већи – рецимо сто динара – данас бих могао да финансирам мању позоришну продукцију (водећи рачуна да ми зарада обезбеди следећу представу), а да је неко ову цифру подигао на целу хиљадарку није искључено да бих сада имао власти то позориште. У том случају највероватније не бих на овај начин био заинтересован за ову тему. Мислим, на закон о култури, а не на Бекетовог *Гогоа*.

Његов најславнији комад би ме и те како интимно интригирао али сумњем да бих се одважио да га ставим на репертоар *свој приватној театри*, плашећи се да би, осим у случају врхунске глумачке поделе и провокативне редитељске концепције, његово извођење резултирало финансијским дебаклом. У оваквој хипотетичкој ситуацији извођење *Гогоа* радије бих препустио позориштима која себи могу да дозволе ризик и упусте се у инсценацију драмске класике знајући да могу рачунати на организовану продају улазница средњошколцима (које мрзи да читају лектуру) те студентима књижевности. Могла би то да буду и наша два народна театра – београдско и новосадско, дотиране институције богатих традиција које подразумевају обавезу уважавања драмске, оперске и балетске класике. Домаће и светске, наравно.

Тако ствари стоје код нас, у држави у којој често нису поштовани ни важећи закони, а у којој још увек чекамо усвајање оног „кровног“, који ће се односити на културу (па и позориште). Но, закон је барем написан³⁾.

Док чекамо да он „прође процедуру“, надајући се да ће бити примењиван, постоји много тога што је могуће предузети да нам позориште буде боље. Па и поменута два народна театра. Та два најпре, јер би по дефиницији требало да су најрепрезентативни-

3) Премда овај закон данас постоји, а преживео је и измене и допуне, он нити ваља, нити је усклађен са другим законима. Закон о позоришту, редовно најављиван током минулих тридесетак година, још увек не постоји.

ја, попут одговарајућих у Немачкој рецимо. Да, рећи ће неко, али тамо постоји закон о позоришту! Не, не постоји, али постоје сви остали неопходни закони. И, и те како су поштовани, јер тамо функционише – систем.

Једна од ствари која се, срећом, не тиче закона, односи се на репертоар, па и на инсценације комада какав је Бекетов *Gogo*. Но, зашто само класика? Зашто не и дела најмлађих писаца или кореографа којима је класичан балет или неокласика полазна основа за истраживања у сфери савременог плеса? Зашто не и опере наручиване од домаћих композитора. Оне нарочито! Посебно ако узмемо у обзир да у домаћој оперској традицији има само педесетак оперских дела.

Све то је скупо? Можда. Али зар код нас не постоји простор и за камерну оперу, минималистичке форме савременог плеса или *ворк-ин-прогресс* облике сарадње писаца, драматурга, редитеља, глумаца, током којих ће, уз супервизора, настајати представе које би профилисали младе људе као будућу редовну публику. Беспарица је вечити проблем позоришта, но она није наша суштинска невоља; већа је – одсуство система који би дефинисао правила игре у театарском животу. Иако систем није могуће створити импровизацијом, неопходно га је градити унутар постојећих норми, али не и актуелних, уврежених навика. А између норми и навика има довољно простора за маневар који отвара могућности за спровођење промена.

Да ли је, наиме, уистину неопходно донети закон о позоришту да би почеле да функционишу другачије систематизације радних места, да би била савладана инерција оних у позоришту који су дигли руке од посла, да би и у националним театарским институцијама био реализован модел који је већ примењен у београдским позориштима, а који (макар и у извесној мери) даје резултате?

Изгледа да није потребно чекати закон. Барем не чекати га скрштених руку. Тачније, није неопходно и даље пристајати на оно за шта смо неопозиво утврдили

да не ваља. У мастодонстким, инертним институцијама треба препознати храброст, енергију, иницирати идеје, ваља примењивати ограничене, мале потезе, ангажовати волонтере, па и допустити извесну дозу лудости вазда неопходну да би театар постојао. Потребно је, пре свега, преживети скепсу оличену у добро познатим реченицама: „То није могуће“, „То смо већ пробали па није донело резултат“, „То ће тешко ићи“... Потребно је, дакле, сакупити снагу и – храбро гурати напред.

Нама данас није теже но што је било Јоакиму Вујићу или Јовану Ђорђевићу. Први је на свој страни имао само шусовитог Милоша, други добронамерног Михајла, али не и фондове, конкурсе, изванредан број формираних позоришних гледалаца, маркетиншке агенције, иностране фондације, међународну сарадњу, озбиљне уметничке школе...

У овом контексту мањкавости на плану успостављања и функционисања адекватног организационог модела који би био производ системских решења, када је реч о националним театарским институцијама, не треба да представљају непремостиву препреку за почетак редифинисања и реорганизације ове врсте театарских институција.

Највећа опасност била би оличена у решености управа овдашњи народних позоришта да чекају да решење оних проблема о које се свакодневно споплићу стигне одозго. Јер, време пролази, супстанција се „тањи“, а с њом нестаје и ентузијазам – „материјал“ без којег нема позоришта.

ДОК СЕ ЕСЕНЦИЈА НИЈЕ ИСТРОШИЛА

Дакле, врло добро знамо шта у претходном периоду није ваљало, веома смо свесни онога што је било добро (све болније разазнајући да је тога уистину било мало, а свакако мање но што смо вољни да признамо), све јасније слутимо шта нас у будућности чека, назиремо путеве којима ваља ићи, но опет нам нешто недостаје, оно на основу чега бисмо били у

стању да подвучемо црту испод властите прошлости и смело закорачимо напред. При том, наглашавам, овде не мислим да то *нешто* треба *искључиво* да очекујемо од министарстава, секретаријата и градских управа!

Понегде су промене које покушавамо да спроведемо постале део утврђеног система, негде се оне, барем на плану театарског живота, одвијају стихијски, а покаткад су последица напора да се ускладе постојеће навике, с једне, и захтеви новог времена, с друге стране.

Постојећи позоришни модели у државама овог региона најчешће функционишу по одавно утврђеним стандардима. На делу је, дакле, подела на националне театарске институције које у појединим случајевима подразумевају паралелни рад три уметничке јединице – Дrame, Оперe и Балета, театре који имају улогу регионалних институција, градска позоришта (међу којима су театри за одрасле, омладинска и луткарска позоришта), а све чешће се срећемо са приватним театарским трупaма и комерцијалним позориштима (осниваним и организованим по различитим моделима).

Нема сумње да ће у периоду који је пред нама усвајање туђих искустава и усклађивање наше праксе са стандардима развијеног театарског света, бити императив на основу којег ће се убудуће развијати и овдашњи позоришни живот, но исто тако је евидентно и да некритичко и беспоговорно усвајање туђих модела не може дати жељене резултате⁴⁾.

Темат који ће часопис „Сцена“ у два своја броја посветити овом проблему је, надамо се, један од начина који ће помоћи да реорганизовању и редифинисању театарских модела организовања приступимо одговорно, конструктивно и креативно.

4) Пре петнаестак година позоришне новине „Лудус“ су, у жељи да провоцирају и, евентуално, убрзају рад на закону о позоришту цео један свој број посветиле овој теми и објавиле одговарајуће законе држава из региона, али и текстове који предочавају искуства позоришних делатника из средина где не постоје ови закони, али где театарски систем функционише.

УПРАВЉАЊЕ ПОЗОРИШТЕМ

Сцена

Пише > Александар Милосављевић

Управљање позориштем

Чему ова рубрика

Као што је то и раније повремено чинила, „Сцена“, ево, поново покреће рубрику чији ће се текстови, надамо се, тицати неких од питања (и проблема) који муче савремени домаћи театар, у конкретном случају актуелних питања која се односе на начин (и проблеме) везане за руковођење нашим театрима. Одмах, међутим, ваља констатовати да појам актуелности у овом случају треба релативизовати пошто ће већ први текстови у новопокренутој рубрици показати да су нека од круцијалних питања из ове сфере била и те како релевантна и пре много година, а заправо се увек изнова јављају као последица хронично неуређеног стања у домаћем театарском и, уопште, нашем културном животу.

Међу таквим питањима су, рецимо, и она која се тичу система финансирања домаћих позоришта, планирања и реализације буџета, последица Закона о јавним набавкама или Закона о раду на функционисање нашег театарског живота... Затим начина избора руководећих кадрова, односа оснивача према позоришним институцијама које им је заједница поверила на

бригу, реперкусија које (не) функционисање система има на плану репертоарске политике овдашњих позоришта, одсуства адекватне бриге оснивача према театарској инфраструктури (такозваним техничко-технолошким ресурсима, а последњих година и према сегменту инфраструктуре који чине људски ресурси), последица укидања сопственог прихода позоришта (зарада са благајне)...

Речју, овде се увек изнова поставља питање да ли је наша театарска стварност уопште регулисана иоле смисленом културном политиком и, сходно томе, какви оквири детерминишу тај систем и начин његовог функционисања.

Кадровска политика која је код нас на делу током последње декаде, резултирала је, више или мање, гласном тишином којом овдашње театарске управе реагују на све неповољније услове у којима се одвијају радни процеси. Отуда се поставља питање да ли су дуги редови пред благајнама неких престоничких театара истински аргумент у прилог тврдњи да је у нашем позоришном животу све у најбољем реду и да ли

ту „нормалност“ ни најмање не узнемирава чињеница да је у безмало свим нашим театрима већ годинама немогуће организовати редовне пробе због заузећа глумица и глумаца...

С друге стране, у овако успостављеном контексту испоставља се да недостатак новца и није највећи проблем с којим се суочавају наши позоришници, а у првом плану се (поново) појављује злокобна неусглашеност између закона, с једне, и околности у којима настају позоришне представе, с друге стране. Овај несклад, као и надаље неадекватан важећи Закон о култури, односно одсуство закона о позоришту, отварају простор за све интензивније (и болније) смањење буџетског финансирања којим јавни сектор треба да подржи позоришно стваралаштво. На тај начин театар бива препуштен диктату невидљиве руке тржишта, а баук комерцијализације се све озбиљније надноси (и) над наш театар, претећи да угрози, па заувек поништи уметничку димензију комплетног сегмента савременог стваралаштва.

Отказивање фестивала, не једино позоришних, као одјека онога што су уметнички истински најреlevantнији театарски домети, или померање термина њиховог одржавања (као речита најава укидања ових манифестација), само наизглед проширује ову тему, а заправо сведочи о системском дистанцирању државе од савременог стваралаштва чији би поједини сегменти већ сутра могли да постану део домаће културне баштине.

Надамо се, дакле, да ће рубрика коју покрећемо отворити простор за сагледавање проблема нашег позоришног живота, па и – што да не – полигон за конструктивне полемике, а можда и базу за иницирање конкретних акција; ако ништа другог, уверени смо да ће овде публиковани текстови постати корисно сведочанство онима који долазе. Сведочанство о временима када је још било наде...



Пише > Миливоје Млађеновић

О финансирању позоришта у Србији

**Писмо из прошлости која се, дабоме, увек тиче будућности.
Неколико питања самом себи и осталим управницима позоришта,
а одговора нигде.**

Исами смо себи досадили лошим рефренима: дотације су бедне; да нам је само закона о позоришту видели бисте шта се ствара; ништа без спонзора, али шта вреди кад они нису ослобођени пореза; уговори су закон... Нема краја цмиздрењу, а ваљало би, у ствари, (себи) поставити следећа питања.

Да ли сте сигурни да ће држава, када се ослободите вишка запослених, а о којем непрестано прича васколики позоришни свет, тај новац оставити позоришту да располаже њиме и усмери га у побољшање продукције, или ће се та лова утопити у опште буџетске токове? Каква је онда корист? Или ћете, слутећи да ће се управо то десити, урадити оно још горе – свесно и даље прећуткивати стварно стање, вођени логиком кад је тако, што онда да штетимо привидно запосленима, нека их и даље на државним јаслама.

Друго, да ли сте ви заиста уверени да је у српским позориштима толико прекобројних? Не бих тако произвољно на ову тему. Можда је реч о недовољном броју вредних уметника и радника, а истина је, можда, да су оболели, разочарани, и недовољно вредни заузели

њихова места, давно, давно. Притом, ваља с крајњим опрезом узети ову тврдњу о превеликом броју запослених, нарочито с обзиром ко о томе стално прича. Неретко су најгласнији на ову тему они који о томе најмање знају, или који имају своју „визију“ свог позоришта у којем се, по њиховом мишљењу, све ван сцене одвија само од себе, без ичије помоћи и утицаја: само се организује, транспортује, чува, продаје, промовише, калкулише. Наравно, може и тако, али то је друга форма, друга модла позоришна и о њој држава не брине. Не би било поштено да будем схваћен као неко који заговара непроменљивост позоришног система. Боже сачувај! Има прекобројних, заборављених, немотивисаних позоришних делатника, али има и превазиђених занимања у позоришту, има још теткица којима у опису радних послова пише да кувају и разносе кафу, има курира, плакатера, дактилографа и упркос видео надзору има чувара и портира и шефова који брину о тим истим чуварима, има разних манипуланата (не вређам, тако им се зове радно место!) који нису криви што их је информатичка ера рецимо потиснула, али

нема управо поменутих информатичара, продуцената, нема инжињера, нема архитекте, нема драматурга у нашим позориштима... И неће наша позоришта стећи више новаца тако што ће најурити прекобројне, јер ће уместо њих запослити потребне. И то би био велики напредак, имали бисмо квалитетније позориште, извесно. Али једва да би финансијска ситуација била ишта боља. И то би требало радити одмах. За то није неопходан закон о позоришту. За то је само неопходна да се нађе решење за прекобројне, а оно је, углавном, у социјалном програму. И ту би држава могла да на прави начин помогне позоришту. Све остало је у рукама оних који воде позоришта, односно у рукама управа.

Српско народно позоришта има јасну ситуацију кад је реч о материјалном положају запослених: зараде ће бити заштићене, додуше неће расти, али с тим ће се синдикат и управа борити колико год може... У овом је часу, чини нам се, већи проблем како заштити позоришну уметност, сачувати основни разлог постојања позоришне институције, односно основну програмску делатност. Из сезоне у сезону, из деценије у деценију, српско позориште тоне управо због тога што на начин како су организоване наше позоришне институције изгледају као установе за збрињавање уметника и оних који опслужују уметност. Јер, држава мора прво да подмири зараде запослених, а за програм шта остане. То тако мора да буде, закони и Колективни уговор тако налажу, у противном сваки запослени може ладно да рашири чадор пред Скупштином, и учинили би то, ладно, управо они који имају времена – они који годинама у позориште и не долазе. И ту настаје врзино или неко друго типично српско коло: репертоар постаје импровизација, остварене представе безразложне, публика индиферентна, благајна празна. И тада оснивач гледа на позориште као на намет из неког прошлог доба у који не сме да дира због „светле традиције“...

Али шта ћемо са продукцијом? У овој једначини имамо једну познату и више непознатих – средства превиђена у буџету АП Војводине и то је довољно за,

рецимо, шест премијера. Недостајућа средства обезбеђује Министарство за културу Републике Србије, али то је, барем у последње три сезоне, непознаница. Претходних година СНП је имало јасно „опредељену“ ставку у буџету Републике Србије за програмску делатност. Тада је СНП, као једно од два национална позоришта у Србији имало на располагању једнако новаца колико и Народно позориште Београд. Прошле године, није то никаква државна тајна, једва да је СНП „добацио“ до половине програмских средстава коју је имало Народно позориште у Београду за, квантитавно, једнаку продукцију и сложеност. Тако се наместило да Народно није нешто млађи брат Српског народног позоришта у Новом Саду, него једва полубрат, Боже ме прости! Пре три године ова средства намењена СНП-у су ишчилела. Али захваљујући разумевању у Министарству културе Републике Србије успевали смо некако да „премостимо“ овај проблем. Међутим, зебња је увек присутна – хоће ли паре из Министарства бити обезбеђене или не. Зато у свакој прилици истичем да бих више волео да СНП има јасну позицију кад је реч о финансирању редовне делатности, па макар сума била и тања, али да је извесна. У том смислу СНП Нови Сад има до краја неразјашњен положај – сва остала позоришта знају своју судбу – јављају се на конкурс као индиректни корисници, па шта буде. А СНП, због свог двојног положаја – трансферног финансирања преко АП Војводине увек је ишчеккивању. Али има наде да ће у најскорије време, у непосредном договору Министарства за културу и Покрајинског фонда за културе, овај проблем бити превазиђен.

Нисам једном питао министре културе и финансија: шта ће нама зараде за 642 или 800 запослених, ако нема могућности за оптималну продукцију? А шта је продукцијски оптимум једног позоришта? Да ли се ико тиме бави? Постоји ли макар и провизорна процена колико један театар треба да има ангажованих уметника и оних који су у служби уметности? Зашто је у једном националном театру 45 глумаца, у другом,

рецимо, 60, а у градском позоришту 20? Постоји ли икакво истраживање, анализа на основу које је установљено да у паланци тој и тој позориште има потенцијал публике толики и толики те да са околним градовима ваља извести толико и толико представа? Или је и то део „све(т)ле традиције“? Али транзиција је појам који традиционалисти неће да прихвате. Мислим да би се требало вратити на саме почетке: Ајде да формирамо позориште! Ајде, де! За кога? За народ, за државу, за децу, за грађане! Добро! Колко нама треба представа у сезони? Каквих представа? Са колико бисмо то глумаца могли да направимо? Толико и толико. Па се пројектује, па дођу дунђери и менаџери позоришта и све израчунају. Онда се то саопшти граду, држави, или ко већ хоће да формира позориште. А пре тога се утврди шта и колко уметник драмски може да постизава за једну сезону, а да не оболи на живце или да „добие јетру“. Тако ће и уметник да буде заштићен, а и вредност његовог рада.

Дејство светске економске кризе већ је видљиво: финансијски план за ову годину усвојен је половином прошле и, ако је у случају СНП-а рецимо просечна цена продукције 50.000 евра, то је у време планирања износило око 4 милиона динара, данас је то већ 5 милиона динара, што значи да смо већ за око 25 одсто „у минусу“. И то под условом да цене материјала не расту. Упркос томе, нисмо редуковали репертоарски план, али ћемо инсистирати на томе да се представе реализују у планираном номиналном износу. Наравно, то ће бити веома тешко, пре свега због тога што цене материјала расту независно од нас, али и због тога што су хонорари редитеља и осталих сарадника уговорани увек у односу на евро, а нема ни наговештаја да ће ико уважити дејство економске кризе и пристати да му хонорар реално буде мањи...

О повећању цена улазница не може бити ни говора, јер цењено грађанство које иначе веома често долази у позориште (просечна попуњеност на три сцене СНП-а у првом делу сезоне је 80 одсто!) не пропушта

прилику да нас укори да су нам цене улазница (од 400 до 800 динара у просеку!) високе у односу на просечна примања (око 38000 динара). Између хлеба и позоришта просечан Србин бира позориште, ваљда због неискорењиве навике да прехрани породицу и себе...

Саветују нам да у борби против светске економске кризе спас потражимо на тршишту, у донаторству. Наравно, али то није решење: преведимо ово на језик праксе: ко у овој држави уме да нађе спонзора за велика позоришта. Хајде да и успемо (наши су стални партнери ДДОР Нови Сад, НИС) али колико спонзор може да у овим условима да (хоћете да кажете да милион-два није пристojна сума?) А колико то повећава фонд за продукцију? За једну премијеру. Хоће ли то да нас спасе? Осим тога, светска економска криза је спасоносан изговор и за онај мали круг привредника и банкара да нас одбију – знате, радо бисмо учествовали у вашем пројекту, али дођите кад прође криза! Делимични ће нас спасити то што у СНП-у не негујемо спонзоре на српски начин: „буразере да ми даш неку кинту“, него је то низ угодности и удобности које нудимо нашим пословним партнерима – и то ће нам свакако олакшати положај, али ми смо те паре већ укалкулисали за ову годину! Низ маркетиншких акција осмишљених да се повећа сопствени приход са благајне дају резултате, изнајмљивање простора, уступање фоајеа за рекламне акције, итд... Али и то има својих граница: хоћемо ли у трчању за динаром променити идентитет театра, претворити се у пословни центар?!

На финансијску ситуацију утиче и број представа који наша позоришта држе у текућем репертоару. И док с једне стране имате позоришта која немају шта да играју, с друге стране имате позоришта са тридесетак „живих“ наслова! Њихово извођење представља намет. Постоје дуговечне представе и ту не постоји проблем. Но постоје представе које немају публику, али се вештачки одржавају у животу, па кад се тако измрцварене довуку до педесетог извођења, онда се у случају њиховог скидања с репертоара потегне аргу-

Српско народно позориште, фото: ТоНС





мент – дуговеконост. То ти је Србија. Постоје представе које ваља одржавати у животу иако их публика нерадо гледа, зато што су значајне за позоришно здравље једне нације или су важне за глумачки ансамбл. Ни ту нема дилеме. Али постоје безразложне, крајње конвенционалне представе које не доносе приход... Нећемо имати дилему да такве представе скинемо с репертоара, без обзира „чија“ то представа била...

Репризни репертоар у Опери и Балету, на пример СНП-а, такође би морао да буде, бар делимично, садржан у трошковима које „покрива“ оснивач (диригент, солисти). Тешко је увек очекивати да ови трошкови могу бити покривени приходом са благајне, да сте не знам какав вештац маркетиншки. Зашто? Зато што хонорари диригентата, балетских и оперских солиста „убичајени“, европски, а нису у сразмери са ценом улазница у Србији. А већ смо рекли да се ту не сме ништа значајније мењати...

Само нека нас нико не тера у комерцијализацију, на то немају право, чак и онда када би им народ рекао да су у праву! Било би то погубно за културу једног народа. А да се гласови који подржавају комерција-

лизацију позоришта могу чути и у самом позоришту, одавно је знано. Ваља добро промислити како се вредност једног позоришног пројекта данас мери. Некад су наша позоришта имали доброг сарадника у медијима.

Сви престонички листови, радио и ТВ, па и у унутрашњости, неговали су (спрам својих кадровских могућности, наравно) позоришну критику или редовно извештавали о делатности позоришта. Захваљујући томе позориште је имало значај и будило пажњу публике. И то је утицало на финансијску ситуацију – на приход са благајне, али и на потенцијалне спонзоре, па и на оснивача. Ако позориште нико други не угуши – хоће естрадазирано новинарство. Нажалост, неретко оно бива потпиривано и из самог позоришта.

Да ли је заиста тако тешко објаснити неопходност потребе да се балетским уметницима изрази нефицирани стаж? Питања се роје. И одговора ће бити, осим ако управо „ова ситуација“ у српском позоришту некој управи одговара.

(Текст је настао 2004. године, у време када је аутор био управник Српског народног позоришта)



Пише > Александар Милосављевић

У славу Радмиловића

Цртице о 34. Данима Зорана Радмиловића

Основни печат овогодишњем издању зајечарских Дана Зорана Радмиловића дао је – као што назив фестивала и налаже – Глумац. И то Глумац са великим првим словом. Ове године то је био Зијах Соколовић. У предвечерје 34. манифестације која носи Радмиловићево име, Соколовић је одиграо монодраму *Лево, десно, љумац*, једну од оних соколовићевских глумачких егзибиција која би, чини се, у интерпретацији сваког другог највероватније била глумачка тезга. У његовом случају, међутим, ова шармантна и наизглед необавезна прича сведочи о сложености позоришта и, посебно, позицији „извођача глумачких радова“, како Радмиловић дефинише глумца. Сви аспекти функционисања театра су код Зијаха сводиви на једноставну игру и духовито поигравање. И све то мами публику, уводи је у зачарани свет театра и сценске игре. Но, Соколовић, познат као демистификатор, привидно скида велове с феномена Позоришта, а заправо сам собом и властитом глумачком виртуозношћу открива право лице уметности којом се бави. Премда његова глума плени једноставношћу и непретенциозношћу, па се гледаоцу чини да је све што он на позорници дела лако, баш је ту, у непретенциозности и једноставности, замка у коју Соколовић хвата своју публику и увлачи је у лавиринте своје маестралне глуме.



Након што је на отварању Фестивала, ван конкуренције, премијерно одиграна праизведба инсценације драме *Галерије* Милоша Латинковића у режији Небојше Брадића и продукцији домаћина, Народног позоришта Тимочке Крајине „Зоран Радмиловић“, ступили смо у такмичарски фестивалски програм. Тешко је одредити на основу којих критеријума је начињена селекција за овогодишњи фестивал. Било је на њему свега и свачега – и провокативних драмских текстова и смелих режија, и добро одиграних улога, али и представа које не припадају ниједној од наведених категорија. С друге стране, у држави и у години у којој се, један за другим, отказују и фестивали (не једино позоришни) и када је пресушио извор (буџетског) новца без којег убрзано (и, бојим се, у извесним случајевима неповратно) смалаксавају театарске институције и фестивали, није умесно постављати питање критеријума на основу којих су настале селекције фестивала који су, барам за сада, преживели погром.

* * *

Борис Лијешевић је аутор пројекта насталог у Атељеу 212. *Моје позориште* је искрена, на момен-те потресна, али и духовита ауторова исповест, његово поринуће у дубине властите прошлости из које на сцену израњају слике прошлости, породична интима, детиње наивности, снажне емоције, каткад болна сећања и трауме које су формирале личност и уметнички портрет овог редитеља. Као и у многим својим представама, и овде је за Лијешевића позориште простор слободе у којем све постаје могуће, под условом да је истинито и театарски аргументовано артикулисано. Лик главног актера је овде удвојен – на сцени Лијешевића играју сам Борис и Небојша Илић, а ово удвајање ефектно релативизује позицију наратора и ствара могућност узбудљивог поигравања позоришта у позоришту и театра који се огледа у животу и тзв. животне стварности која се зрцали у сценској игри.

Ма колико ова представа уистину јесте Лијешевићев (интимни) театар, тешко је отргнути се утиску да



Из представе **Моје позориште**, фото: Бошко Ђорђевић

смо већ имали прилику да видимо његове предстве које су, барем по избору редитељских средстава и сценских поступака, можда још и више Борисово позориште.

* * *

По драматизацији романа *Уна* Моме Капора Стеван Копривица је начинио литерарни предлогак на основу којег је Дејан Пројковски у Звездара театру режирао истоимену представу. Да ли је случајно што се баш овај наслов нашао на репертоару у часу кад су овдашњи студенти, много делотворније и мудрије но њихове колеге '68. године, покренули велику друштвену акцију? Представа Пројковског, међутим, ствара утисак да је овде по среди случајност. Осим у понекој алузији и, рекло би се, на нивоу глумачке импровизације Николе Ристановског, сјајног тумача лика главног јунака, нема много тога што уистину „преводи“ радњу ове приче из '70. година минулог столећа у нашу драматичну свакодневицу. Позориште, истина, није обавезно да реферише на актуелна збивања, но у овој



Из представе *Уна*, фото: Јаков Симовић

представи много тога остаје нејасно и недоречено – на- просто зато што се околности из доба настанка романа и ових данашњих битно разликују. У чему су разлике сувишно је говорити. *Уна*, тако, остаје представа која морализира и апстрактно реактуализује општа пита- ња смисла демократије и њеног смисла, а најјачи адут ове сценске игре је глума Ристановског.

* * *

На другој страни, Дино Мустафић се, правећи представу у Београдском драмском позоришту, ухва- тио укоштац с темом која је много јасније одређена. Драма *Свака њишица своме јашу* Важдија Вуамада дола- зи из једне од многих неуралгичних тачака данашњег света и тиче се палестинско-израелског сукоба. Ау- тор драме конкретизује причу ситуацијом познатом из романа Луиса Синклера *Краљевска крв*, објављеног 1947. Ми, наиме, најчешће појма немамо чија све крв тече нашим венама, па то не слуги ни ортодоксни Је- врејин (Светозар Цветковић), острашћени противник

Палестинаца. Стицај околности га доводи до спознаје да је потомак палестинске породице, баш као што ће девојка његовог сина, млада Њујорчанка коју за Пале- стину веже порекло, своју прапостојбину, у коју изне- нада долази, препознаје као једино место којем може припадати.

Овако радикално заоштрену животну ситуацију Вуамади драмски не сагледава као несавладиву пре- преку и вечито проклетство закрвљених народа. Она ће му, напротив, послужити као доказ апсурда који се не тиче само палестинско-јеврејских релација, него и као сведочанство о опасном дејству отрова који на разним странама света трује човечанство. Мустафић је имао пуно поверење у глумачку екипу којој је пре- пустио да у крупне редитељске потезе уписује fine глумачке нијансе.

* * *

Ућушкивање Сократија Хауарда Брентона у режији Небојше Брадића, копродукција Битеф театра и Цен- тра за културу Тиват, пред гледаоце поставља замку у виду дилеме да ли је ово драмска прича о феномену данас актуелне *cancel* културе, „брисања“ одређених особа и појава из јавног дискурса, најчешће у складу с правилима политичке коректности, или је пак у пред- стави реч о преиспитивању суштине појма (и садржаја) демократије, и то у епоси у којој је идеја демократије озбиљно компромитована. Бављење Сократовом суд- бином потенцијално чини обе могућности реалним.

Брадић се чврсто држи писца и редитељски вешто иде средишњим путем. Његова представа „покрива“ оба приступа. Преиспитујући „случај Сократ“ у чијој основи је самоукидање славног филозофа, редитељ актуелизује питање смисла демократије – оне из Пе- риклове ере, али и данашње – јер Брентонов Сократ, испијајући кукуту, заправо потврђује ванвременску истину да свака борба за слободу и правду, као основ идеје демократије, подразумева принципијелност.

Применом сведених театарских средства реди- тељ је створио простор да глумачка екипа – Бојан Ди-

митријевић, Јелена Ступљанин, Сања Ристић Крајнов и Југослав Крајнов – реализује узбудљиву представу.

* * *

Аутобиографија Салвадора Далија *Ја сам теније*, као и фрагменти Далијевих интервјуа, али и одједи скандала везаних за сликарево име, послужиће редитељу Вељку Мићуновићу и драматургу Слободану Обрадовићу као основа за рад на представи *Kontra mundum*.

Констатовати да је представа тиватског Центра за културу монодрама било би нетачно, премда је, макар формално, овде на сцени тек глумац Озрен Грабарић. Истина је, међутим, да су осим њега актери представе *Контра мундум* и музичари који изводе композиције Невене Глушице. Њих шесторо ће музиком бојити атмосферу сценског догађања, коментарисаће радњу, али ће покатакд звуцима инструмената успостављати дијалог са Грабарићем. А он ће снагом невероватног талента и властитом глумачком генијалношћу подарити живот лику великог сликара.

Грабарић је од оних глумаца који могу све, па и да изазивајући смех сведоче о трагичи, да тужним изразом лица провоцирају смех гледалаца. Но он је у стању и да се у одговарајућим сценама удвоји те да сам себи постане партнер. Сваки поступак овог глумца пажљиво је осмишљен, грађен, фино је нијансиран и подржан огромном глумачком енергијом.

С друге стране, инвентивност славног сликара подразумевала је и маштовитог редитеља, способног да сценографијом (Свен и Ивана Јонка) и костимима (Марија Марковић Милојев) „слика“ сценске призоје који еруптивно извиру из свести главног јунака приче. Као и на Далијевим платнима, и на позорници се све непрестано креће, подрхтава и перманентно мења облик, претварајући добро познате предмете у нешто што указује на променљивост света који доживљавамо као реалан.

Тако доспевамо до основног разлога због којег је и настала ова представа, али и до разрешења дилеме везане за суштину уметничког и животног ангажмана



Из представе *Kontra mundum*, фото: Душко Миљанић

Салвадора Далија, до разрешења питања да ли је сликар био геније или фолирант и до истине да је Дали био уистину велики уметник само зато што је у потпуности и без икакве резерве, увек и у свему – био свој. А баш је такав у овој представи и Озрен Грабарић. Он је свој и када сам себи нацрта славне далијевске бркове, исколачи очи попут Далија и позорницу намах, једним жестом и једном изговореном речју, претвори у своје царство. У право и аутентично позориште.

* * *

Један од највећих хендикеп бањалучке представе, настале на основу сценарија по којем је Горан Марковића снимио филм *Мајстори, мајстори!*, је чињеница да су у филму играла нека од понајбољих и најзначајнијих имена југословенског глумишта. С обзиром на то да се филм непрестано репризира на овдашњим телевизијама, поређења с представом свежа су и неизбежна. Управо таква поређења су на штету позоришта.

Као што је ономад био случај са школом која ће бити узорак друштва којим се Марковић бавио у филму, тако и стање овдашњег просветног система данас постаје лакмус који детектује наказно лице стварности на коју смо осуђени. Отуда наивна игра коју на позорницу поставља Марко Мисирача – редитељ чије су се представе до сада смело суочавале с разним, па и веома болним аспектима стварности – не досеже ни во актуелизације коју препознајемо у Марковићевом филму. Ову игру не заострава ни редитељево позиционирање лика младог просветног инспектора којег у представи препознајемо као тихог, но у будућности можда одлучнијег борца против накарадног система. Нажалост, у конкретном сценском контексту инспектор ће послужити тек као својеврсни контраст и недовољно снажан наговештај онога што се од 80-их година до данас није променило.

Све друге драматуршко-редитељске интервенције у инсценацији остаће или недовољно јасне или ће бити проблематичне у контексту пребацивања радње из Београда у босанско-херцеговачки контекст.

* * *

У част награђених на зајечарском фестивалу изведена је још једна премијера Позоришта „Зоран Радмиловић“, кабаре *Сићинице животи*а по тексту и у режији Жељка Јовановића.

Ничег епохалног или нарочито провокативног нема у овом кабареу, ничега осим оног што је и најављено насловом представе – тзв. ситница које живот значе и које га чине лепим, пријатним, компликованим, каткад прихватљивим, а понекад неподношљивим.

Јовановић не покушава да ову кабаретску причу уведе у сферу овдашње актуелне стварности. Политичке прилике се подразумевају као оквир, јер аутор зна да кабаре не може сценски да продише ако се не дотиче баш свих сфера стварности. Алузије на дешавања која нам одређују животе одјекнуће повремено с позорнице тек да нас подсети на контекст који дефинише нашу стварност.

Актери – Марија Никитовић, Теодора Стојковић, Бранислав Мијатовић и Јован Живковић – прихватају редитељев позоришни оквир, а задатке решавају на кабаретски начин – са лакоћом, пажљиво бирајући глумачка средства, пласирајући шарм и надграђујући текст глумачким решењима. Њихов ангажман није тек формално подржан гитаром Милана Митића и вокалом Милице Димитријевић, чији задатак није био само да глумачкој игри обезбеди музички фон но и да партиципирају у представи на начин који и приличи кабареу, дакле као кабаретски „бенд“.

Концепт овог кабареа темељи се на театарском карактеру глумачке игре, па је редитељски поступак условљен позоришном драматургијом и почетном драмском ситуацијом у којој два пара започињу разговор. Истина, у овим ликовима не препознајемо драмске карактере него типове какви приличе кабареу, а теме њихових диспута ће на првом месту бити мушко-женски односи. У класичним досеткама, махом базираним на општим местима, аутор проналази духовита решења и фине поенте које функционишу кабаретски ефектно. И то ће бити један од квалитета који ову сценску игру препоручују за будуће наступе и ван позоришних сала.

Пише > Светислав Јованов

Авантура песка, стрмина огледала

Извештај са трећег Камарафеста

У последњој деценији, на овим просторима се осетно умножио број *showcase* фестивала – то јест, манифестација на којима поједине позоришне куће (или читави региони) представљају заинтересованим стручњацима и широј јавност избор/пресек из своје рецентне, обично годишње продукције. Унутар понуде овог типа, трећи по реду Камарафест, који је, у сарадњи са позоришном организацијом Новем, од 24. до 28. септембра, а у циљу представљања своје прошлогодишње продукције, уприличио Сенћанско мађарско камерно позориште (Zentai Magyar Kamaraszínház), показао се као изузетан догађај на два (комплементарна) нивоа. Прво, као нови доказ уметничког и продукционог раста једног формално „малог театра“. Друго, као сведочење о постојању креативног језгра које настоји да у наш поприлично предвидљиви позоришни живот уводи нову проблематику, али и начине њеног сценског обликовања. Речју, судећи по овогодишњем Камарафесту, позоришни ствараоци окупљени око поменутог театра, предвођени свестраном и амбициозном

Кингом Мезеи, постају, све релевантнији позоришни чинилац нашег, али и „ex-уи“ простора.

Промишљеним осећајем за фестивалску драматургију, овогодишњи сенћански *showcase* отворен је представом *Мрављи комјош* (*Hangyabefőtt*), коју је, према роману Беле Сегеди Сабоа, савременог аутора (који делује у Мађарској, а пореклом је из Сенте), адаптирала за сцену и режирала Кинга Мезеи. Сегеди Сабо поставља своју „прозу намењену деци“ као једну врсту едукативне маштарије. Наиме, комбинацијом хуморно интониране пустоловине (теме лутања и повратка кући) и несебичног потхвата заштите дивљих животиња (од трговине која их осуђује на ропство у зоо-врту), Сабо уверљиво, лирски и истовремено радосно карневалски промовише вредности емпатије, пријатељства, несебичности и љубави према природи. Први иновативни сценски кључ који Кинга Мезеи користи у транспозицији оваквог штива јесте инсистирање на наглашеном жанровско-стилском мешању: хумор периодично и функционално прелази у просторе бурлеског, а надреални и бајковити моменти се надгра-



Из представе **Мрављи компот (Hangyabefőtt)**, фото: Серда Жофи

ђују све до нивоа чудесног. За успех овакве стратегије је, пак, поред редитељчине суптилности и осећаја за ритам, на једној страни заслужна игра глумаца, који, предвођени Ђерђом Вирагом (Корто) и Золтаном Деваијем (Приглиц, Табарино) доследно одржавају баланс између поетског и комичног, чак и у дугим монолозима који периодично оплемењују лакоћу интриге. С друге стране, укључивање фантастично уобличених марионета у сценско збивање (дизајнер је костимограф и сценограф Петер Ондрашек), као и луцидних сонгова (композитор Силард Мезеи) доприноси не само низу појединачних драмских ефеката, него и неочекиваности контраста у изразу (живих) актера, променама ритма – речју, уобличавању ониричне и зачудне целине у којој се лирика и комедија, приповедање и гест, сонгови и „гегови“ спајају у духу својеврсног *иан-иоеџизма*.

Увршћивање обновљене представе *Piaf-marche* (омаж *Едит Пјаф*), у трећи Камарафест има практичан, али и симболички значај. Овај атрактиван и потресан

музичко-сценски перформанс, предочен као нова, сенћанска верзија истоимене копродукцијске представе Позоришта Деже Костолањи и Новосадског позоришта из 2015. године, показује да јединствени глумачко-певачко-редитељски подухват Кинге Мезеи није изгубио, већ, напротив, добио на актуелности. Развијајући пред нама повест о животу, страстима и лутањима чувене француске шансоњерке и музичке иконе Едит Пјаф (право име: Едит Ђована Гасион) посредством њених песама извођених у оригиналу (овог пута у садејству са новим глумачким партнером, младим и сензибилним Ароном Силађијем) Кинга Мезеи, а уз сарадњу драматуршкиње Корнелије Голи, са новостеченом глумачком и редитељском зрелошћу бриљантно дочарава, на првом ступњу, „судбину уметника“. На наредном, симболичком нивоу, предочавањем страственог, раскошног и трагичног животног пута јунакиње посредством њених песама – дакле, судбине лика досегнуте *кроз уметност* – Кинга Мезеи и сама прелази границу самореференцијалног, досежући спознају о „горком талогу“ *позоришног* искуства – о чему сведочи и функционално, а ипак „ревизионистичко“ поентирање кроз песму *Non, je ne regrette rien* (*Не, не жалим ни за чим*).

Посебну, драгоцену димензију у новој продукцији Сенћанског мађарског камерног позоришта репрезентује представа *Цар је то (A király meztelen)* коју су, по тексту Евгенија Шварца, поставили – ослањајући се углавном на подмладак театра, то јест „Сенћанску ћачку комору“ – Јудит Веребеш и Золтан Деваи. Сам Шварцов комад, рађен по мотивима чувене Андерсенове бајке *Царево ново рухо*, представља ефектну мешавину бајковито-хуморног заплета и сатирично интонираних ликова који се крећу унутар помало алегориског миљеа – дакле, елемената који карактеришу не само Шварцову најславнију оригиналну драму *Дракон* (1944), него и већину његових, и даље недовољно вреднованих комада (*Сенка*, *Обично чуго*). Свесни да Шварцов драмски претекст укључује, али истовреме-

но и вишеструко превазилази елементе „омладинске комедије“, редитељски пар Веребеш-Деваи успева да, фиксирањем умереног, али асоцијацијама богатог комичког тона, споји парадоксалну маштовитост мизансцена и сочну, благо ласцивну живахност дијалога у жанровску целину која – захваљујући и сјајној младој екипи коју предводе Адел Балаж и Адам Маћко – насмејава, шармира и опомиње у исто време. За разлику од ове представе, продукција *Школа на граници* (*Iskola a határon*, 1959), реализована према најпознатијем роману Гезе Отлика (1912–1990), остаје, и поред неколико изванредних колективних сцена, у границама конвенционалног или половичног. Наиме, драматизаторка Ката Ђармати и редитељ Ђерђ Видовски су при драмско-сценској трансформацији Отликове романескне грађе (доживљаји појединца у репресивној атмосфери војне школе), радњу и карактере овог, за мађарску књижевност битног „модернистичког развојног романа“ презентовали посредством опсесивних, пренаглашених смењивања момената унутрашње и спољашње репресије, губећи из вида општији, алегоријски ниво, и тако постепено производећи постепено утисак монотоније и засићености у којима су се често губила вредна настојања групе талентованих глумаца (Бенет Вилмањи, Роналд Ласло).

Најзад, као својеврсно гравитацијско средиште Трећег Камарафеста, презентована нам је иновирана верзија већ афирмисане (али такође недовољно вредноване) представе *Живи ђесак* (*Élőhomok*), ауторског пројекта Кинге Мезеи из 2021. поднасловљеног као „слике по мотивима Ота Толнаија и Пала Петрика“. Рађена као други део трилогије засноване на синтези литературе и визуелних елемената – а након *Времена њимине* (Јануш Пилински, текст – Ержебет Мезеи, визуелни елементи) и пре прошлогодишњег *Хладној сушона* (стихови Јаноша Сиверија – слике Јожефа Бенеша) – представа *Живи ђесак* се издваја као најинтригантнији и најслојевитији део ове фазе сценских истраживања Кинге Мезеи. У ширем смислу, она се таквом пока-



Из представе **Piaf-marche (омаж Едит Пјаф)**, фото: subotica.info

зује најпре на рецепцијском плану: другим речима, редитељка кроз њу успева да истовремено задовољи „популистичку“ осећајност (фолклорни мотиви), али и интелектуална очекивања (варијације на ликовну нео-авангарду и театар модернизма), показујући да следећа њена изјава из 2020. није тек маркетиншки слоган, него истрајно и утемељено програмско опредељење. „У Војводини се увек снажно преплићу фолклор и авангарда, али та два елемента дефинишу нашу поетику.“ Поред тога, спроводећи сложен редитељски концепт уз вансеријску сарадњу Петера Ондрашека (сценографија), Тамаша Олаха (драматургија) и композиторског тандема Алберт Маркош – Силард Мезеи, Кинга Мезеи оваквом обновом *Живој ђеска* на неки начин симболично обједињује репертоарски опсег и сугерише могући смер развоја Сенћанског мађарског камерног позоришта који нам је понуђен на фестивалу.

Што се тиче самог склопа и значења ове представе, неопходно је, најпре, подцртати да је *Живи ђесак* обли-

Из представе **Живи песак (Élőhomok)**, фото: промо

кован као ефектан, али и вишеслојан колоплет различитих жанрова – од пучке комедије и *slapstick* лакрдије, преко трагикомедије апсурда до гротеске и (условно речено) поетског театра. Успешности и привlačности оваквог „микса“, поред изузетне глумачке екипе – сама редитељка, Тамаш Хајду, Ервин Палфи и, као битно „појачање“, Арон Балаж – првенствено доприноси својеврсна визуелна полифонија, инспирисана, у крајњој линији, оним што Мишел Фуко, у антологијској анализи Веласкезовог ремек-дела, слике *Прајиље*, означава као „враћање видљивости ономе што је изван сваког погледа“. Као да експлицира управо сам иницијални путоказ којим ће се Кинга Мезеи руководити у свом сценском подухвату, Фуко разјашњава: „Између свих тих елемената који су намијењени стварању представе, али је оспоравају, прикривају и избегавају својим положајем или растојањем, ова слика је једина која саввим поштено дјелује и омогућава да се види оно што мора показати. Упркос њеној удаљености, упркос сјенци која је окружује. Али то није слика: то је огледало“.

О чему је, конкретно, реч? Као театарска инспирација и повод, сликарско дело (или визуелни елеменат), код Кинге Мезеи није подвргнута конвенционалном „оживљавању“, него се поставља у позицију која јој омогућаје да делује равноправно са мизансценом. Међутим, редитељка при таквом позиционирању не тежи да сам унутрашњи склоп такве слике претвори у позоришни приказ некаквим механичким преносом у „трећу димензију“. Напротив, њена стратегија – у новој верзији вишеструко оснажена и усложњена вансеријском харизмом Арона Балажа – истрајно настоји да, најпре, покаже „плошност“ (дакле, фиктивну природу) слике као позоришног објекта. Тек на тај начин „огољена“ слика може бити, кроз серије визуелних сучељавања и поређења са *оіледалима*, уздигнута у нову димензију, тачније, у оно што Елинор Фукс означава као „имагинативни хипер-простор“, или „место које нема своје ‘другде’“. У оквиру такве динамике, и сам феномен огледала се преиспитује: огледало није само граница између светова или нивоа сценске илузије (магијски приказ током којег Арон Балаж-сликар „префарбава“ огледала), већ и модел за понављање/удвостручавање приказа – поступак најефектније примењен у мотиву бициклисте којег реализује пар марионета-живи глумац. Таква визуелна динамика (дизајн светла Роберт Мајорош) ствара и доследан иронијско-комични одмак од саме чулности (предмета и актера), што се најбоље уочава у сцени спуштања пара (чаплиновских?) ципела низ искошено тло другог плана позорнице. Наиме, с једне стране, сучељавање безглаве стрке актера у овој сцени и неумитне, аутоматски мистичне спорови кретања ципела изазива помисао да присуствујемо перформансу Марсела Дишана у извођењу браће Маркс. С друге стране, спајањем (пажљиво припреманог) лајтмотива „живог песка“ и поменуте косине – као низбрдице на којој актери опстају с крајњим напором! – уобличава се истовремено и друкчији, подједнако шокантан *мешафорички рез*: моменат нашег актуелног културног и друштвеног контекста – као последње, болно недољно спознате илузије.

Пише > Божидар Мандић

Оптимизам за прошлост

ШУМЕС 24. пут

ШУМЕС је фестивал који сам себи верује. Није узалудно речено да време не лече лекари, него природа. Због тога се већ двадесет и четврти пут одржавају шумски сусрети посвећени богињи Талији у дому „Породица бистрих потока“, на планини Рудник. Последњи викенд августа у нашој најстаријој еколошко-уметничкој комуни слави се „театарска сиротиња“ и њене могућности. У окружењу зелене оазе и усамљеног дома, шума и трава, тишина и мир узвикују глорију дивљини. Могло би се рећи и дивљењу, старој заборављеној метафизичкој нужности, ономе од чега све почиње – узбуђењу стварања. Тамо где флорални светови постоје није услов у забележености, него уздигнуће магичности сцене.

Овогодишњи мото позоришног фестивала заснованог на ентузијазму и скромности био је *Праскозорје првошеајра*. У тој синтагми чува се ген онтолошког порекла човека. Човек је мера свих ствари, вели Протагора. А брисање памћења увеличава човекову пропаст и деградирање човечанства. Један човек мења стварност. Окружење биља око нас постаје чистиштиште заборавља. Природа памти и негира савршене намете вештачке памети. Још више, и заувек, волим кад се за неког каже „Он је природно интелигентан!“ Зашто?

Зато јер се ослања на интуицију, саосећај, на снове и нагоне несавршеног, недигиталног бића.

Кад човек умре, једино чега се сећа је Ерос. Али, тада је већ касно да било шта надокнади. Човек бетонске и асфалтне маске не треба да заборави да ствара и да се не осећа инфериорно у односу на „Пластични ум“, кодираност социологије и форматизовано понашање. Човечанство је дубоко залутало у лавиринт технологије и прогреса, а заборавило на племенитост. Дешава се оно што је најавио Хобсбаум – наспрам 21. века Хитлер и Стаљин биће мала деца. Помашињење младих створиће човека без енергије. Завладаће апсолутизам аутоматизма и морал без угледа. Милитантни напредак обмањује цивилизацију да је хуманум немогућ и узалудан. Због тога се моје скромно размишљање о позоришту заснива на иритацији постојеће догме о политизовању естетике. Чини ми се да су, ипак, критичка мисао и аутентична уметност више потребни политици, него политика њима.

И овог лета је последњи викенд августа у нашем дому окупио стотинак младих жељних да се испоље или да гледају необичне и рискантне представе уроњене у прво стваралачко узбуђење. У УМЕТНОСТИ ЈЕ СВЕ ДОЗВОЉЕНО СЕМ ДА ДРУГОМЕ ЗАДАШ БОЛ!

ШУМЕС 24, фото: промо



Млада лица са револуционарним намерама спавају у шаторима, у врећама на ливади, заједнички деле храну и целокупну атмосферу претварају у хомогену позоришту представу која се зове – Живот! Јунг је говорио да је човечји сан дом у којем он сам режира, игра, пише текст, креира сценографију... Такво размишљање нуди и наша манифестација, јер човек слободе ствара слободу. А из ње дограђује пријатност и пријатељство егзистенције. Спас је у бегу од егоцентризма. Позориште је племе које реалност осећа као сан. Поготово

данас, кад нам се дешава Кажњавајуће сунце. А време нас учи да не стремимо узвишеној Икаровој опомени.

Нела Антоновић (МИМАРТ) отворила је овогдишњи ШУМЕС поруком да и у тешким временима по културу треба да стварамо и пружимо отпор кич уметности. „Довољно је – рекла је – да упалимо свећу и осветлимо малени круг светлости у мраку око нас. И ако свако пође од себе, човек ће пронаћи смисао и савладаће безнађе затечено у овом свету нуклеарне ерозије.“

ШУМЕС 24, фото: промо



Наш мото, МИ НЕ ГЛУМИМО ВЕЋ ИСПОЉАВАМО НАША УНУТРАШЊА БИЋА, угледна је парадигма да и други могу да лепоту театра отимају од слободних форми, поготово оних које нам нуде елементи у природи: поток, крошње дрвета, пањ или бела столица... Главни гост нам је ове године био Тихомир Станић. Говорио је одломке из Андрићевог романа *На Дрини ћуприји*. Раширених руку и занесено, пренео нам је сложеност запажања нашег нобеловца. Казивао је и Ђопићеву *Моја мала из Босанске Крупе*, и донео нам

мелодиозност из његовог родног краја. Илинка Трајковић замолила је барда глумишта да са њом одигра на трави импровизацију *Љубав или климајске промене*, и он је прихватио њен предлог. Када је отишао, готово сви су о њему рекли само једну реч – Хуманум!

Велику пажњу изазвали су гимназијалци из школе „Стеван Пузић“ из Руме. Под руководством Јована Јеремића и Марије Бенчић, њих десеторо извело је представу *Породица Агамс*, драматизацију популарне тв серије. Одиграли су музике на енглеском и на иви-

ци шуме омамили стотинак гледалаца који су седели на ливади и уживали у младалачком заносу и освежим гимнaзијaлским гласовмa. Био је то мали шумски Бродвеј. У плавим мајицама и са здравим осмесимa назначили су да треба да имaмо поверењa у њих. Предлог преоплемењивањa свeтa учинили су могућим.

Приметили смо да за три данa нико од ових младих није узео телефон у руке, а то се десило и са осталим актеримa ШУМЕСА. Природа их је омамила и одвојила од екранске зависности.

Марија Стефановић и Славко Матић (фронтмен рок групе „Збогом Брус Ли“) реализовали су кратку представу *Догир*. Сигурност почива у загрљајности. Десетоминутном етидом они опомињу полове да се не раздвајају. Роберт Валзер пише да се ударцима мотке по туђим леђимa покреће свет. Код нас није тако. Одричемо се агресивности. Ивана Инђин дошла је да ништа не уради. Тражи празнину и жели да у њу усели своје концепте, а затим настави да трага у смирености недељања. Аца Костатиновић који је са својом театарском трупом присутан на сваком ШУМЕСУ направио је беле заставе, али не као симбол предаје, него да покаже скривену белину изa које је огромни прометејски пламен. Чланови трупе само додају цепанице и пламен се подиже преко човекове главе. Када је био сигуран да је то пламени максимум, са својих 160 килограма, чак наг, баца се у ватру и неспретно се заглави међу црну гареж која помало налочи на Пикасову *Гернику*. Ватра се залепила за његову кожу, тако да смо га једва извукли док је јаукао и одвели у болницу. По процени лекара месец дана ће се рана исцељивати. Аца објашњава да кад уђе у представу улога га једноставно носи до нежељених косеквенци.

„Породица бистрих потока“ има само један минут да изрежира представу *Дон Кихот и Фридрих Ниче*. Глумци вуку велики балван дебелим ужадима узбрдо представљајући неку врсту сизифовског напора. Сцена је посвећенa Вернер Херцогу и Карл Краусу. Зоран Марковић, Дарко Шишковић и Мирела Андрић гово-

ре реченице у понављајућем ритму: ПРЕДМЕТИ СУ ПОЧЕЛИ ДА ГОВОРЕ, ШТА ЋЕ МИ СВЕ АКО НЕМАМ НИШТА; ШТА ЋЕ МИ НИШТА АКО ЈЕ СВЕ ПОВРЕЂЕНО, ТУЂА СУЗА УВЕЋАВА КАПИТАЛ... А, ја додајем: МЕТАФОРА КОЈА НИШТА НЕ ЗНАЧИ, НАЈБОЉА ЈЕ МЕТАФОРА. Наша главна глумица Драгана Јовановић била је оправдано одсутна, па морам рећи да је недостајала у организацији фестивала, а још више у представи.

Биља Цинцаревић, сликарка, направила је перформанс *Енергетско чишћење простора око наше куће*, јер много је паразитских тенденција не баш са добрим намерама. Потрошила је дванаест килограма соли а брезову метлу окачила изнад врата блатњаве куће. Магијски ритуали, рекао би Бронислав Малиновски не застаревају и чине саставни део савременог живота, од давнина... Сун Мандић и Маријана Мандић направили су изложбу *Леви црпежи*, помало посвећену индивидуалном анархизму. Колоритне арабеске и меандричне линије постављене су на дебеле, храстове даске дрвене куће. Само отварање изложбе музички је пратила Хемналина Мерешковић на виолини. Горан и Клаудија Марић извели су у каменој кући буюто плес *Ишчаишење*. У том каменом здању некад је била штала, у време када је комуна имала краву и започињала мисију повратка природи. У овом простору Лазар Стојановић је својевремено имао премијеру филма *Теодора*, која је касније доживела пројекцију у МОМИ у Њујорку.

Клаудијин плес је свilen и небрзан уз пратњу Горана на гитари. Млада девојка, мада јој нисам ни име сазнао, самоиницијативно, у предвечерњим сатима, врти ватру и својим птичастим скоковима подсећа на врапца. Млада је и даје шарм смелости сопствене партиципације на фестивалу где је први пут. Два зрењанинска глумца, Миљан Вуковић и Игор Филиповић, представили су представу *Дијалог у џаку*. После извођења следио је живахан разговор са публиком о оправданости нужности и слободе. Како би рекао Ни-

ШУМЕС 24, фото: промо



кола Милошевић – циљ не оправдава средства, циљ одређује средства!

На песничкој платформи учествовали су млади песници Дарко, Зоки, Марија, Аца, Славиша... Уз ове програмѐ и дешавања, да будем мало нескроман, Оливера Јелкић (драмска списатељица за децу) доделила ми је ленту „Почасног амбасадора децјег света“.

На крају, позориште било које врсте (признато или не) има задатак да разара свет смрти. Смрт добија вредност тек после животне детерминације. Питам се да ли би данас Волт Витмен имао храбрости да својом колибом иритира бетонске небодере. Мислим да, не. Јер његова поетика спознаје значења једне власти траве, садржи дијалектички след малог семена укуса постојања. Зрно тако мало, а тако укусно! Почетност има храбрости да се одупре некрофилском нагону у

човеку. Живимо историју у којој је највећи грех спознати невиност трајања. И трајање невиности.

Тражимо Диогена!

Композицијско-шумске идиле можда и неће бити уништене. Идеале чувају личности, страдалници оданости без претходне драматургије. А, то значи да никад никоме не треба дозволити да ти забрани да будеш оно што јеси. Али, исто тако, не треба ником другом забрањивати да он буде оно што јесте.

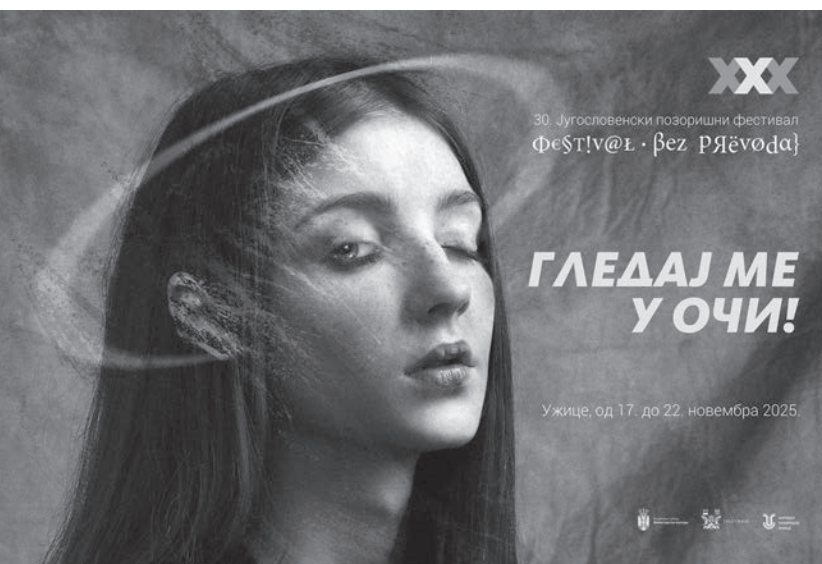
Тежак је пут „утописта“, још је теже сачувати реалну Утопију од напада технолошке и научне инквизиције. Од империјалног језика, од намере да уништењем доживимо екстазу марксизма и „демаркизма“. Апотеозе Маркиз де Сада!

СЛЕДИ ДОБА ДРСКЕ ПРОБУЂЕНОСТИИ. Друштво не поседује слободу, појединац је жртва стварања... То је ШУМЕС.

Пише > Дивна Стојанов

О женама, мушкарцима и људима

30. Југословенски позоришни фестивал – без превода



Овогодишњи 30. Југословенски позоришни фестивал – без превода одржао се ове године од 17. до 22. новембра у Народном позоришту Ужице, а селекцију под слоганом *Гледај ме у очи*, избор од 6 најбољих, односно најрепрезентативнијих представа из региона, сачинила је Марина Миливојевић Мађа-

рев. Селекција је окупила у сваком смислу разноврсне представе – жанровски (трилер, комедија, филозофски театар, ауторски пројекат), естетски (минималистичке, хиперреалистичне, квир/феминистичке) и тематски (критика система, породице, пропитивање положаја жена, испитивање сопственог идентитета). Фестивал је пружио пресек позоришних продукција региона и дао још један суморни доказ квантитивно и квалитативно смањене продукције у Србији у претходној сезони. Гледајући селекцију као целину, индикативно је ређе окретање савременом драмском тексту. Позоришта и редитељи бирају старије комаде или се окрећу ауторском пројекту. Први део Фестивала показао је представе које су режирале редитељке („Изузети“ Мије Кнежевић, „Љубавнице“ Јоване Томић и „Разбијени крчаг“ Татјане Мандић Ригонат). Осим родне повезнице редитељки, зајединчко овим трима представама је наглашена друштвена ангажованост, сецирање и преиспитивање друштва кроз здравствени систем, патријархат, судски и политички систем. Другу половину фестивала чиниле су представе редитеља („Моје позориште“ Бориса Лијешевића, „Ућуткивање Сократа“ Небојше Брадића и „Херој нације“ Милана Нешковића). У средишту њихових представа налази

се позиција савременог човека опхрваног страховима, репресијом и распадом породице.

Представа *Изузећи* редитељке Мије Кнежевић према тексту Ђорђа Петровића тематизује случајеве украдених беба у Србији 90-их година прошлог века демонстрирајући начин на који друштвени систем директно утиче на човекову судбину и погађа најрањивије структуре наше заједнице: жене које су се тек породиле и њихове бебе. Драма и представа преиспитују механизме стравичног злочина, корумпираност система и његове учеснике, саучеснике и пасивне сведоке. Трилер прича која је у основи Петровићевог текста полази од фиктивне ситуације где две мајке желе да заштите и спасу своје дете. Конкретан случај, где једна мајка, Данка, жели операцију за свог сина, а друга, Невена, донацију коштане сржи за свог, одмотава клупко мафијашког система о украденој беби из болнице пре више од 20 година. Сиже је лако могао да послужи за мелодрамски заплет и патетиком набијене сцене, међутим, драмски писац и редитељка врло вешто и зналачки градирају напетост и укрштају временске и просторне планове. На пример, из монолога о малолетничкој трудноћи из прошлости, драматуршки и редитељски упловљавамо у садашње дијалоге пуне обрта две мајке које се боре за своју децу. Ансамбл Народног позоришта Сомбор играо је стилски уздржано подупирујући дистанцираном игром језгровиту причу.

Поред питања о трговини беба, неповерења у здравствени, полицијски систем и систем уопште, представа кроз лик Данке прелама и патријархалну матрицу: да ли је жена уколико не може да затрудни вредна и да ли је оправдано да личне амбиције њеног оца који жели да постане деда стоје испред сопствених моралних узуса? Фрагментарна драматургија у споју са статичним простором болнице, односно чекаонице (сценографикиња Даниела Димитровска) допринела је артикулисању идеје. Стерилан, бирократски простор буди осећај константног ишчекивања и немоћи. Ђорђе Петровић и Мија Кнежевић заједно са глумачким ансамблом успели су у намери да не створе само низ



Из представе *Херој нације*, фото: промо

случајева и документују их, већ да ткају реалну причу, да је толико гранају и плету да постане пирамида која обелодањује манипулације од врха система до крајњих жртава. Представа се не завршава наивно, али нас не оставља уроњене у беспомоћности, већ нас подстиче да тражимо истину, захтевамо правду јер је у коначници некада мора и бити.

Друга представа која још директније задира у патријархат, али једнако критикује друштво јесте представа *Љубавнице* редитељке Јоване Томић према роману Елфриде Јелинек, у драматизацији Асје Крсмановић и саме редитељке и у извођењу глумаца Камерног театра 55 из Сарајева. Представа адресира живот три жене из провинције, две фабричке раднице и једне студенткиње, припаднице радничке и средње класе које покушавају школовањем и удајом да обезбеде своју

Из представе **Разбијени крчаг**, фото: Дејан Ракита

економску будућност. Све три су жртве патријархата, а њихов продор у вишу класу постаје прича о освајању веш-машине, о забрани женама да желе, осете љубав, своје и туђе тело и немогућности да превазиђу трансгенерацијеске трауме. Бригита, Паулина и Сузи усвојиле су слику из медија и са реклама (у представи отелотворено кроз ТВ водитељицу) како љубав изгледа. Како је то немогуће, оне пате, покушавају још више да опонашају идеал па онда још више пате. Херметичан и у цинизам урођен роман аустријске нобеловке снажан је осврт на патријархат и његове спреге са капитализмом, а списатељица демонстрира и ради-

калан однос према језику што ће Јелинек у каснијим драмама и романима на даље продубљивати. Роман је приказ шта претходи, односно доводи до насиља над женама и потенцијалног фемцида. Ту феминистичку и антикапиталистичку оштрицу из романа задржавају и драматуршкиња и редитељка у изведбеном тексту, остајући му доследне, осим наративно, и језички и стилски и хумором

Доминантан став представе је, међутим, да перпетуирању патријархалне матрице доприносе жене, мајке, чуварке патријархата. Мајке главних јунакиња и јунака су, свака на свој начин, насилне, посесивне и

контролишуће. Паулина мајка неће дозвољавати кћеркино школовање и против њене воље ће покушати да јој изврши абортус, мајка једног мушкарца створиће од њега насилника, друга мајка физички је злостављала сина. Бранитељке патријархата су и саме његове жртве и жртве генерацијске трауме и неспорно је тачно да доприносе одржавању оваквог модела расподеле моћи, међутим представе их приказује као изворно и једино одговорне што ће у сваком времену жене трпети и патити. Да сте боље васпитале своје синове и да сте научиле кћерке да нађу боље мужеве, деца би вам живела боље. Такво гледиште последично аболира мушкарце од одговорности за патријархалне ставове и насилничко понашање и додатно сваљује кривицу на жене. Паула одбија чак и да погледа своју кћерку што је јасан знак да ни та девојчица вероватно неће имати бољу судбину. Представа са друге стране изоставља да покаже да мушкарци пате у патријархату. Мушки ликови користе сваку врсту привилегија да живе живот у чијем је центру њихов сопствени комфор, ужитак и демонстрација моћи над слабијим. Ретко када поставка Елфриде Јеленик у позоришту успева оволико да нас се тиче на чему честитам ауторској екипи, али је недостајао снажнији контекст и јасније усмерење приче. Нарочито је потентно причати на Балкану о судбинама фабричких радница, о класном (а можда и кастинском) друштву.

Последња представа из првог сегмента је *Разбије-ни крчаг* у режији и адаптацији Татјане Мандић Ригонат према истоименој комедији Хајнриха фон Клајста и извођењу глумаца Народног позоришта Републике Српске у Бања Луци. Представа је сачињена са правом мером – канонско дело светске драмске књижевности написано у 19. веку, тематски нас се тиче јер говори о универзалним, а опет и локалним проблемима, о борби за правду, злоупотреби функције и бестидног манипулисања судске власти, духовито је, задире у међугенерацијске односе, проговара о насиљу над женама, глумачки је изузетно прецизна представа и не

завршава се банално и наивно. Све је ту. (Осим крчага који се поломио.)

Заплет је као Гогољев „Ревизор“ у огледалу. Овде долази судски саветник Валтер да изврши ревизију рада Адама, сеоског судије, нико га не очекује и он сам је непоштен као и људи у месту где долази. Започиње судски процес откривања ко је разбио керамички крчаг

госпође Марте што надаље открива тајне и односе сеоске заједнице. Јасно је да је Судија (одличан и комичан Александар Стојковић) крив, али гледамо динамику односа Судија – Писар – Судски саветник који се међусобно штите и одмеравају моћи унутар хијерархијског ланца. Пратимо и тескобу младе Еве која има избор да каже ко је кривац и тако уништи себи живот, а породица и систем је одбаце или да испадне неверна и неискрена свом веренику, а породица и систем је одбаце.

Најзначајније драматуршко померање и због чега је ова представа вредна пажње (осим глумачких бравура) јесте увођење lika служавке Грете која је поред протагонисткиње Еве жртва насиља. Мушкарци угрожавају аутономију њеног тела, вређају је и ниподаштавају. Она једина разуме Евину трауму, те из емпатије према њој сведочи на суду. Жена је жени солидарна. Еви и Грети у овој поставци пружен је простор да проговоре иако се оне снебивају и пасивне су све до самог краја. Дакле, феминистичка линија била је већ уписана у оригинални текст, али је редитељка истиче и веома добро спроводи.

Посебно бих издвојила троје младих глумаца (у улози Еве Тара Јованић, Ана Винчић као Грета и Илија Ивановић као Рупрехт). Млади глумац исказује невероватан дар за комедију, док су обе глумице веома снажно емотивно испуниле своје ликове, нарочито узевши у обзир колико мало простора је пружио оригиналним комадом. Сцена је, прикладно, судница која својим обликом подсећа на античку агору где грађанство долази да заузме ставове и реши важна питања заједнице (сценографиња Драгана Пурковић Мацан). Међутим, платно у дубини сцене на којем су слике Би-

Из представе **Ућуткивање Сократа**, фото: Ната Кореновскаја

љане Ђурђевић слабо кореспондира са представом и чини се вишком. Још један вишак су два краја представе – наративно разрешење, па Гретин вапај за правдом, па Судија у оделу на балкону, као симбол напредовања у служби и подцртавање да правде нема. Све у свему, друштво се разбило као крчаг, али је редитљка показала да је женска солидарност ипак направљена од чвршћег материјала.

Друга половина фестивала почела је ауторским пројектом Бориса Лијшевића „Моје позориште“ у продукцији Атељеа 212. Ово је био редитељев полигон за преиспитивање и вредновање сопственог уметничког рада, односа према том раду, компромиса које чини у позоришту и постао је простор за одгонетање порекла осећаја страха и анксиозности при раду. Покушај да сазри као уметник и лиши се незадовољства, а прихвати таленат који има. Почетак и лајтмотив представе је запитаност редитеља, уједно и глумца у представи и других глумаца који га играју (Небојша Илић као зрели Лијшевић и Ана Мандић као дечак Лијшевић):

ко је он. Све нас се то мало тиче јер делује као тинејџерска запитаност о сопственом идентитету, реминисценција догађаја из детињства и младости где се хумор црпи из глумачке игре јер су сва сећања опште место и тако све заједно поприма облик размаженог и аутоироничног пренемагања редитеља који је, гледајући само текућу годину освојио Стеријину награду за најбољу режију, а од почетка каријере и сваку другу награду коју позоришни редитељ може да освоји. То му не одузима право на осећај несигурности и не умањује његове страхове, али је форма којом им прилази деловала неадекватно. Ламентирање над сопством се донекле универзализује када се уводе односи са породицом, а нарочито родитељима и када покушава да помири патријархалног, хладног и ригидног оца (Војин Ђетковић) и подржавајућу, али суштински одсутну мајку (Бранка Шелић). Најснажније сцене су оне које су опште: смрт оца, жал за пропуштеним временом и неизреченим. Рационализација страха од успеха и неуспеха на моменте је заморна јер покушава да изазове сажаљење код публике, а не видимо разлог за сажаљење. Рецимо, читав један пасаж посвећен је готово па јадиковки што је редитељ направио успешну представу у Румунији, али није урадио ауторски пројекат по сопственој жељи, него му је управа дала роман који има идентичну тему као његова идеја што и он препознаје и са чиме је сагласан. Где је драмски проблем? Опште у овој представи су анксиозност, синдром уљеза (импостер синдром), проживљавање губитка оца, разумевање и опраштање родитељима, распад породице и жал за (недовољно искоришћеном) младошћу или временом изгубљеним у страху од грешке. Штета је што о овим сјајним темама није урађена представа по роману или тексту драмског писца.

Свеже преведен текст савременог британског писца Хаурда Брентона снажно темељен на историјским чињеницама и писан у тренуцима кризе демократије у Енглеској, постављен је у копродукцији Битеф театра и Центра за културу Тиват. *Ућуткивање Сократа* у режији Небојше Брадића редак је пример филозоф-

ског театра на нашим просторима и приказује Сократово суђење за безбожништво и његове последње дане у доба владавине олигарха. Већ у почетним тренуцима представа јасно поставља питање цене слободе мишљења чиме гледаоца увлачи у свевремене етичке дилеме које надилазе историјски контекст. Драма и представа отварају и преиспитују лепецу филозофских тема о којима Сократ и они око њега, грађанин, супруга и мајка његове деце и пријатељица/љубавница размишљају и мајеутички порађају истину: слобода, правда, истина, демократија, вредност, вера у богове, држава, породица, сврха појединца... Брадићева режија наглашава управо ту мајеутичку напетост: истина се не изговара као догма, већ као процес, као стално преиспитивање које се рађа у сусрету са другим. У том смислу, представа успешно избегава пуко репрезентативан приступ теми и уместо тога гради жив, савремен и на тренутке болно актуелан дијалог. На сцени која је намерно сведена и лишена илузионистичких украса, централно место заузимају реч и тело глумаца: једино оружје које им је преостало у борби против институционализоване тишине. Каже се да је наша цивилизација правила најзачајније еволутивне искорак када је редефинисала сопствене митове и системе вредности. На самом почетку, на пројектору се излиставају године када су се дешавали највеће побуне, револуције (Студентски и грађански протести у Србији, Студентске демонстрације у Југославији, Француска револуција, спаљивање Ђордана Бруна, распеће Исуса Христа, суђење Сократу...). Листање година уназад даје перспективу да друштвени напредак долази као последица иступања појединца или групе појединца који су спремни на борбу за правду па чак и личну жртву зарад истине. Иако представа на тренутке успорава ритам услед гомилања филозофских расправа, та успореност није нужно мана већ је могуће свесно грађен простор за размишљање.

Последња изведба и апсолутни победник по броју награда на фестивалу (6 од 9 награда које додељује жири) је представа Никшићког позоришта *Херој нације* према комедији Ивана М. Лалића у режији Милана

Нешковића. Представа тематизује феномен медијске манипулације и пропаганде кроз портрет трочлане, савремене породице које се руши под теретом медија и њихових заводљивих моћи.

Чини се да је на ову драму, насталу на традицији комедије Душана Ковачевића, пала прашина. Он данас делује демодје, као стари капут који се извади после летње паузе. Може да се носи, али ако баш мора. Тако и ова представа има призвук представа из старих времена. Највеће померање у односу на оригинални текст јесте промена краја драме што мења и жанровску одредницу представе. То је можда и спасило овај комад. У оригиналу, вест о смрти главног јунака, Будимира Станишића, закувао је погребник, док представа претвара ову комедију ситуације у породичну трагикомедију јер је читава збрка дело сина и његове амбиције да направи нови ријалити формат и на погрешан начин дохвати гламурозан живот. Адаптација је додуше задржала патријархалне односе и реплике оца који прети насиљем, коментаре жене која говори да воли свог мужа иако је умео да је удари. Без адресирања да је насиље недопустиво, нормализује се и потврђује патријархална матрица о жени као нижем бићу на коју мушкарац има право.

Сценографија (Весна Сушић) нас уводи у дом породице Станишић. Доласком новинарке у кућу перспектива сцене се мења, али се перспектива приче не мења. На крају ће се кућа ротирају тако да видимо семо спољашњи зид и на њему Љубомиров снимак у којем извршава самоубиство што само на нивоу атмосфере асоцира на филм „Смрт човека на Балкану“. Све у свему, као и прошлогодишњи капут, представа је у реду, урађено је све што је могло са изменама и трудом глумачког колектива, али остаје питање да ли нам капут треба.

Како је слоган селекције *Гледај ме у очи*, тако смо се и погледали у очи на сцени и изван ње. Представе су говориле о нужности за редефинисањем старих система и тежњи за заједништвом и подршком. Остаје нада да ћемо се мало храбрији погледати у очи следеће године.

Пише > Светислав Јованов

Редитељ или самоодбрана творца

Desiré Central Station 2025. – *Lupus in fabula*

Иоле пажљивији гледалац овогодишњег позоришног фестивала Desiré Central Station, одржаног у Суботици од 18. до 23. новембра, неће се много колебати око идентитета „вука“ на кога асоцира актуелни фестивалски поднаслов *Lupus in fabula*: реч је, по свему судећи, о фигури/феномену редитеља (или Редитеља?). Наиме, без обзира да ли је реч о творевини драмског театра, плесном пројекту или перформативној акцији, у контексту већине представа овогодишњег Дезиреа помаља се питање о статусу, судбини или перспективама редитеља као (јединог преосталог) демијурга сценског збивања. Изабрао сам, због тога, два примера који на симптоматичан начин одсликавају природу ових питања у оквиру овогодишње селекције „хибридне алтернативе“ (која чини уобичајену окосницу фестивала) – тачније, који (примери) ту окосницу у крајњој линији и одређују.

МОЈЕ ПОЗОРИШТЕ, ИЛИ: ТИ, ТАКОЂЕ (U2)

Борис Лијешевић, аутор текста и редитељ представе *Моје позориште* (Атеље 212, Београд), сопственом појавом и (вербалним) наступом отвара овај позоришни пројекат посвећен двама упоредним циљевима:

преиспитивању сопствене позиције унутар позоришног медија/механизма (раскол између уметничких стремљења и компромиса) с једне, и уобличавању повести о односу редитеља/јунака/наратора са његовом породицом (превасходно оцем) с друге стране. Једну (илузионистичку) димензију „даље“, оба поменута настојања се такође подвостручавају у смеру компликације – која, парадоксално, *проистиче из редуције*. Наиме, у равни породичне приче, збивања се развијају кроз три сегмента: младалачки дани пре уписа на Академију (одлазак на концерт бенда U2, у атмосфери распада Југославије), развод родитеља (играју их Бранка Шелић и Војин Ђетковић) и очева прерана смрт, те најзад, режирање аутобиографске представе на основу очевог дневника (пронађеног дуго након његове смрти). Насупрот овом, барем акционо уочљивом развоју, први од поменутих нивоа, судар уметничких амбиција и компромиса, отеловљен кроз суочавање зрелог – та корећи: садашњег – уметника (игра га Небојша Илић) и његових различитих млађих верзија, то јест, његовог „дара“ (све тумачи Ана Мандић), постепено доводи до монотоније. Чији главни узрок није понављање истог одговора од стране „зрелог“ Б. Л. („Нисам имао снаге/

Из представе **Моје позориште**, фото: Бошко Ђорђевић

храбрости“), него понављање *истој ишћања* (од стра- не његовог „дара“).

А какву улогу током одвијања поменутих паралелних токова има трећи фактор „идентитетског троугла“ – живи, *стварносно цивилизовани* редитељ? Једноставно, након уводног обраћања публици, он постаје претежно пасиван. То значи да, премда повремено делује као сценски радник, асистент, нејасни двојник, или, пак, „мета-наратор“ (адекватан израз Ивана Меденице), Борис Лијешевић пропушта прилику да, својим опипљивијим континуираним присуством, постане и *мета-редитељ* – то јест, делатни актер различитих нивоа илузије *на самој сцени*. Опредељујући се за овакво *исеудо-иприсусиво*, Лијешевић не само што драмски

ток, посредован глумцима (суочавање „зрелог себе и сопственог „дара“), постепено своди на размену теза, него огољава и ону другу, породичну причу: све више лишавана ироније и двосмислице, она запада у окове мелодрамске конвенције. Што ће рећи да, у случају ауторског преиспитивања, половична амбиција не производи вишезначност, него *половичну илузију*.

ИНКУБАТОР, ИЛИ: НАОПАКА ШЕХЕРЕЗАДА

Устаивања за децу која су пре речи научила трамашкику смрти. Тако гласи поднаслов представе *Инкубатор*, којом је редитељ Оливер Фрљић, заједно са драматургом Гораном Ињцем и ансамблом Словенског младинског гледалишча (Љубљана), по свом обичају,

Из представе **Инкубатор**, фото: Матеј Повше

поставио нове репере – али и подстакао извесне дилеме – на плану ангажованог позоришта, то јест, критичког упризорења актуелне стварности. Наиме, *Инкубатор* је инспирисан трауматично-симболичним „пиком“ последњег од актуелних светских (још незавршених) сукоба: бомбардовањима и рацијама којима је израелска војска подвргла болницу Ал-Шифа (највећу у Гази), проузрокујући смрт стотина цивила, између осталог и (услед прекида струје) страдање мноштва новорођенчади у инкубаторима.

У поменутом поводу су, дакле, присутне не само све претпоставке потребне за реализацију фрљићевске стратегије „три екс“ (експлицитно, експлозивно, екстравагантно), него – понајвише због мотива страдалих беба – елементи истинског трагичког потенцијала. Редитељ, наравно, отпочиње своју пројекцију кошмара из Ал-Шифе директно, шокантно, али не и једнознач-

но: инкубатори као врста *puzzle*-а који ће се, по потреби, претворити у, рецимо, израелска оклопна возила (сценографија Игор Паушка) представљају ефектан увод у низ потресних призора, обликованих методологијом *парадоксалне визуелне метафоре*, „провучене“ кроз различите жанрове. Тако, димензија ироничног поистовећења медијског насиља са злочином над цивилима („блиц“ камере као пуцањ) се градира црно-хуморним третманом „расне вредности“ сукобљених страна (један израелски талац за 180 палестинских) – да би била *разиђена* гротескном исповешћу Израелке у којој (успешно) куца пресађено срце палестинског дечака. И, док овај низ визуелно-драмских пардоса делује претежно самосвојно – премда не и особито иновативно у контексту разноврсне и изненадним заокретима богате Фрљићеве поетике – у *Инкубатору* постепено превладава друга, мање аутентична тенденција. Реч је о очигледном Фрљићевом убеђењу да се, барем у овом случају, (дез)илузионистички елементи (критички коментар, „излазак“ из улоге, мешање документа и фикције) могу ширити у свим тематско-проблемским правцима (штрајк глумице Драге Поточњак, распра о јеврејским пореклима), али и појачавати до бесконачности.

Отуда све чешћа претеривања која сежу до руба вулгарног (израелски војници који гурају своје пенисе у инкубаторе), не посведочују ни трагички осећај нити дубину зла у човеку, него самодовољност арбитра који сматра да је, заузевши морално исправну страну, добио право да тај морал крчми „на ситно“ као чулну атракцију. Али, од моралне недоумице је, наравно, увек важнија уметничка: поистовећујући *означавање* као уметнички поступак са *именовањем* као политичким чином, Оливер Фрљић у *Инкубатору* показује да је, за редитеља – у пост-драмском, као и у „антидрамском“, експресионистичком, или било којем другом позоришту – мера „демијуршке“ самодовољности обрнуто сразмерна сценској аутентичности, па чак и иновативности представе.

Пише > Александра Гловацки

Путовање кроз хрватску позоришну сцену 2025.

ДЕО ПРВИ: ЗАГРЕБ – ВАРАЖДИН

Захваљујући Хрватском ИТИ¹⁾ центру као организатору, присуствовала сам и овогодишњем Шоу-кејсу хрватског казалишта, његовом 20. издању.

1) ИТИ је основан 1948. на иницијативу првог генералног директора UNESCO, сер Ђулијана Хакслија, а замишљен је као платформа за међународну размену и развој извођачких уметности. У Хрватској постоји нешто више од три деценије, а од 2001. Центар води Жељка Турчиновић успешно промовишући хрватску драму и театар на међународном нивоу. Центар је с једнаком пажњом посвећен и регионалној сарадњи, организујући округле столове и симпозијуме на актуелне позоришне теме унутар заједничког нам друштвеног контекста.

Код нас је неоправдано недовољно позната издавачка делатност Центра, чији је део доступан и онлине. „Казалиште, часопис за казалишну умјетност“ излази четири пута годишње, и исцрпна је хроника највреднијих остварења хрватског театра – од премијера, издања посвећених позоришту, до интервјуа са значајним ауторима, а бележи и важне појаве на међународној сцени. Бави се домаћом и страном теоријом кроз посебне темате, редовно објављујући нове, неизведене драмске текстове. „Казалиште“ је могуће пратити на порталу „Хрчак“, намењеном и другим хрватским стручним часописима.

Неопходно је поменути Библиотеку „Croatian Theatre“ која је објавила више од 80 наслова у неколико едиција. Од оних посвећених театрологији и преводима најзначајнијих наслова из струке, до антологија драме. Између осталих, ту је *Савремена режија* Патриса Пависа, један од најкориснијих уџбеника за читање савременог позоришта, затим антологије савремене полске и канадске драме, као и нове драме Мате Матишића, Дамира Каракаша или Дина Пешута.

За нас, неколико десетина позоришних критичара, театролога, драматурга и директора фестивала, овај уобицајени, четвородневни боравак у Загребу важан је део годишњег распореда. Колико због програма, толико и због контаката и размењивања театарских информација на релацији Београд – Загреб – Љубљана – Тузла – Сарајево – Подгорица... и даље, на исток и на запад, ван ове домаће регије. Концепт је следећи – селекција се труди да пружи што шири увид у разнолику хрватску театарску праксу, бирајући најзначајније представе институционалне сцене, као и оне из off продукције, инклузивне пројекте, и програме намењене деци. Уз бар једну посету театарским сценама у унутрашњости Хрватске. Селекција, иза које стоји Жељка Турчиновић, директорка Центра, не може увек бити идеална варијанта, јер зависи и од постојећег репертоара, али је довољно индикативна и инспиративна за живе разговоре уприличене са ауторима и извођачима после одгледаних представа.

Ове године је тридесетак позоришних професионалаца из различитих делова Европе провело дан у Вараждину. Представа *Шайаћ душе* намењена је првенствено деци, али не мање и њиховим старијим пратиоцима. Ова продукција вараждинског Хрватског народног казалишта ауторски је пројекат Тамаре Кучиновић, редитељке и списатељице која ангажовано



Из представе **Отац, Кћи и Дух Свети**, фото: Марко Ерцеговић

уводи младу публику у реални свет и његове горуће проблеме, али суптилно, на њима примерен начин. Подразумева се да је и позоришно релевантан, нудећи путеве размишљања и проналажења решења. У Суботичком дечјем позоришту Тамара Кучиновић је пре неколико година поставила значајну и успешну антиратну представу *Не иди далеко* о породици замало растуреној после повратка оца из рата, док се у вараждинској представи бави проблемом избеглица. Не избеглицама као проблемом, него односном домицилног становништва према другима и другачијима,

према онима који својим доласком померају границе уобичајеног погледа на свет, као и општеприхваћених правила.

Реч је о луткарској представи, уз сценски присутне аниматоре у живом дијалогу с лутком коју воде. Уз помоћ сценографа Давора Молнара бина за лутка ликове је веома дугачак сто прекривен песком. Јасна асоцијација на пустош из које су побегли, нажалост и на пустош која их је дочекала у избегличком кампу. Без прихватања средине у коју су стигли, без узајамних контаката, без дневне агенде и извесног сутра, у новој средини их је допао живот на чекању, једнак ономе од којег су побегли. Обезличени, не приметни, непрепознатљиви, само су део статистичког броја. Оставши без индивидуалности, ове лутке су без дефинисаних црта лица (креаторка Алена Павловић). Прича је о томе како дечак Идрис не пристаје да постане безличан. И како проналази начин да и своју апатичну околину, део по део, постави на ноге.

И вараждинска представа, као и помињана суботичка, на свим фестивалима на којима је учествовала била је препозната и награђена.

ПОГЛЕД У ПРОШЛОСТ

Несћајање, драму Томислава Зајеца, у Хрватском народном казалишту у Загребу поставила је Дора Руждјак Подолски. Текст је другонаграђен на конкурс Марин Држић за 2021. годину, а наша публика је имала и има прилику да га види на сцени Атељеа 212, у режији Сање Митровић.

Жива тема у савремености – испод покорице уређеног грађанског живота провирују костури, у овом случају жртве педофилских склоности признатог професора, лауреата важних награда и уваженог патер фамилиаса. Наслов се односи на ћутање о трауми, ћутање које последично води у нестајање. Али не нестајање трауме, но нестајање онога који ћути. А у случају педофилије ћуте сви – и жртва, и починитељ, и околина, и друштво.

Основни утисак представе је склоност брехтијанском приступу унутар широко захваћених свакодневица, током вишегодишњег временског распона, без посебног издвајања витално битних драмских токова. Дан у животу преступника и његове породице, дан у породици жртве, цик-цак временска линија с враћањем у прошлост и последицама у неодређеној садашњости, уз незаинтересованост околине, политику као полигон за бескрупулозност (епизода прилично ван контекста)... Брехтијанском приступу недостаје жестина, свему осталом бар мало психолошке разраде ликова, што би пружило могућност за идентификацију на било којој равни, али за тим се очигледно није ишло. У главним улогама су глумачки сугестивни Крешимир Микић, Марин Клишманић, Нина Виолић и Ива Михалић.

Отац, Кћи и Дух Свети Казалишта Керемих, према тексту Мате Матишића и у режији Јануша Кице, друга је представа од које се много очекивало, а публика овогодишњег Стеријиног позорја имала је прилику да је види у Новом Саду. Састављена од два одвојена и различита дела, са заједничким мотивом, самоубиством тинејџерки, као једином повезницом.

Чудна је ова прва прича, са Исусом који чини чуда и јавља се у виду СМС порука. Помислили бисте да је по среди нека иронија, али како драма одмиче тако се не појављује видљива назнака да је писац био ироничан. Матишић је, изгледа, написао савремени миракул (подврста средњовековне литургијске драме), узевши могућност чуда здраво за готово. Исус се јавља не би ли у грешнику, силоватељу из рата (због чега се силована девојчица убила), пробудио грижу савести. Мирни породични човек је до тада ћутао о свему, а очигледно није ни мислио о ономе шта је урадио. Исусово посредовање резултира освешћивањем и самоубиством грешника.

И први и други део по жанру су најближи гротески – мешавини језивог и комичног, црнокомичног. Ако пристанете да у самоубиствима девојчица може бити ичега комичног. Но, није сâм тај мотив обрађен хуморно, него су тако третиране и умешане породице и сплет догађаја. У другом делу реч је о две породи-

це које се сусрећу јер су у обе ћерке починиле самоубиство. Осим што мајке, због бола, чупају себи зубе, догађај је полигон за готово па монодраму једног од очева, упућеног и увереног у све могуће теорије завере, до једнако апсурдне приче о Меланији Трамп која заправо живи у лудници, док њена роботизована заменица столује у Белој кући.

На крају се права Меланија и појављује; истина, реч је о дугогодишњој штићеници психијатријске установе. Ако смо у представи препознали миракул и гротеску, оно што је додатно одликује је апсурд, у коме је живот просечног грађанина омеђен ратним траумама, губитком друштвених вредности и поплавом информација у којима се тешко сналази. Генерација родитеља је грешна, полулуда, а деца излаз проналазе у самоубиству или постају бескрупулозно прагматична и окрећу се политици. Уз још читаво море мотива током четири сата трајања представе.

Режија Јануша Кице је аскетски минималистичка. Глумци готово све време стоје, уз минимално кретање и понешто столица на огромној, празној, болнички белој сцени. Ведран Мликота и Хрвоје Кечкеш – носеће улоге свако у свом делу – фасцинантни су. Кечкеш кроз комплетан други део са сулудом вером и енергијом исповеда све најнебулозније теорије завере, а од бројне екипе не можемо да не издвојимо Вилима Матулу, Линду Бегоњу и Инес Бојанић.

ПОГЛЕД У БУДУЊНОСТ

Из пера Ивора Мартинића стиже драма која се не бави траумама друштвене прошлости, него одлази у дистопијску будућност. *Син, мајка и отац сједе за столом и дуго шуће* (Загребачко казалиште младих) у препознатљивом је Мартинићевом рукопису, што значи да минуциозно испитује блиске породичне и партнерске односе, с посебним осећајем за женски сензибилитет, најчешће мајчински. Чини то чеховљевски прецизно и с хуморним одмаком. Замајац је, у овом случају, најзглед апсурдан – пред надолазећу, неименовану катаклизму глобалних размера, у оквиру заштитних мера,



Из представе **Син, мајка и отац сједе за столом и дуго шуте**, фото: Марко Ерцеговић

нека врховна (светска?) власт, прослеђује грађанству упитник који мора бити попуњен. Једно питање је посебно интригантно – које од деце бисте одабрали да са вама оде у склониште, што је битно с обзиром на ограниченост капацитета и ресурса. То истовремено значи и које дете, односно коју децу бисте жртвовали. Једно од троје деце, успешног сина који годинама живи далеко од родног дома, родитељски одговор толико копка, да преваљује дугачак пут не би ли га открио.

И тако син, мајка и отац, као што писац каже, седе за (кухињским) столом, и ћуте. Док ћуте, или док се добацују баналностима, у том прећутаном јасан је и гласан драмски сукоб ликова ненаучених да говоре и мисле о себи. Јер, прави главни лик је други син, онај упитником спашени. Истина, исписан у одсутности,

он се ни не појави. Ипак, свеprisутан је, јер о њему се све време говори, као што се увек и говорило. Њему, најпроблематичнијем од троје деце. (Узгред, фантастичан, суптилни удар на патријархални образац – зашто ћерка, треће дете, није „спашена“, то се нити не помиње, ни као питање ни као могућност).

После много почетног ћутања и касније вике, псовки и плакања – породична прича се отвори. Не нарочито компликована, ни посебна, ни дисфункционална, ни претерано отуђена, мање више обична. Уосталом, постоје ли уопште те срећне породице за које Толстој тврди да су исте?

Александар Швабић, редитељ којег тек сад помињемо, заправо је омогућио да се чује све горе поменуто – у промишљеном ритму, са пажљивим убрзањима, успоравањима и паузама. Са избором глумаца и вођењем ликова до сукоба и катарзичних разрешења. Држећи их у скученом простору кухиње, у којем се сударају чим се помере, мада конкретних зидова нема, а околу је искључиво празан простор (сценограф Матија Блашковић).

Дорис Шарић Кукуљица маестрално, на високој фреквенцији, води лик мајке која стрмоглаво пада из једног расположења у друго. Јер јој је свега доста, јер је свему сведочила, свачију истину препознала, и – што је опште место – свима била на услузи. Слабога да ојача, јакога да подразумева. Што јој се рачуна у грешку. Неодољиво аутентична и у хистерији и у љубави. Срећен Мокровић је онај отац који је кроз дечје одрастање најчешће био одсутан, па сад има довољно живаца да буде трпељив у односу на женине и синовљеве иступе. А ваљда осећа и да је нешто дужан. Петра Свртан је стамено реална ћерка, без горчине помирена с подређеним положајем на хијерархијској лествици, јер просто никада није правила проблеме. Као ни Лука Кнез, нежни, исправни и повређени син, решен да коначно отвори своју затомљену душу и изговори родитељима све што је током заједничког живота прећуткивао.

Узгред, онај упитник о изабраном детету – уопште није измишљен.

ДЕО ДРУГИ

АРТЕРАРИЈ: ЗАГРЕБ – БЕОГРАД – ДУБРОВНИК

Овогодишњи *Showcase хрватског казалишта*, поред ХНК у Загребу и Вараждину, отворио је за госте и сале Сатиричког казалишта Керемпук, Загребачког казалишта младих, Театра Exit, Студија за сувремени плес, али и нови простор, онај уметничке организације *Артерариј*, чији је оснивач и руководилац глумац и редитељ Романо Николић. Иако постоји већ десет година, тек последњих годину дана *Артерариј* има свој простор, интиман и присан – у загребачком стану. Отворен је представом *Кућица за ње*, виђеном такође у оквиру шоукејса. Ипак, овај део приче одвајамо јер ћемо с разлогом говорити о још две *Артерарије* представе, као и о поступку Романа Николића, у сарадњи с глумцима, драматуршкињом Доротеом Шушак и Маријом Мажићем као консултантом.

У *Кућици за ње* паралелно гледамо две породице; отац Душана Гојића и ћерку Јелену Граовац Лучев. За другим крајем истог стола, иако се не познају, нити икада сретну, живе мајка Анита Матић Делић, њен син Никола Недић, и тај исти син, али кад је био 30 година млађи, Давор Тарбук.

У првој породици депресивни отац се тек зубима држи за живот, поред узалудних покушаја ћеркиних да га наговори да се лечи. Ни она, као ни било ко други, не зна шта га то толико мучи.

У другој породици син избегава мајку, љут на све шта изговори или покуша да уради. То, наравно, има своју историју, коју нећемо препричавати. Но, тема су силовања у рату, настала на основу различитих исповести, драматуршки спојених у два одвојена случаја.

Силовања се не виде. Овде је реч о дугогодишњим последицама, о томе како се ко с њима носи. Ипак, представа у најави садржи упозорење за жртве силовања, с обзиром да се и публика без таквог личног искуства тешко носи с емотивним набојем који се са сцене прелива у гледалиште. И који носе пет поменутих, фантастичних глумаца. Где је Анита Матић Де-



Из представе *Кућица за псе*, фото: Сањин Каштелан

лић припао највећи терет, с чиме маестрално излази на крај.

На сличан начин, узевши горућу тему, а користећи аутентична искуства и исповести, исти ауторски тим реализовао је представу *Лијеви иншеријери*, по идеји Марија Мацића, на текст Монике Херцег, с Драганом Варагић и Алмом Прицом.

Један стан у Загребу. И два сна, са два различита краја света, у два различита времена. Једна Београђанка долази да га купи. Једна Загребчанка га продаје. Београђанка је из њега морала да оде 91. Загребчанка 41. Исти стан, две власнице, два детињства, два живота, два сећања. И питање које се отвара: чијој мајци од њих две припадају шолице за кафу?

Моника Херцег драму исписује на три нивоа. Први прати наизглед лаку конверзацију, уобичајено испразне опаске каквима прибегавају људи који се силом прилика сретну, знајући да се никада више неће видети. Кроз ову реалну радњу извиру, пробијајући је силовито, унутрашњи монолози. Они су писани у трећем

лицу, јер ликови се одвајају од себе, посматрају се са стране и коментаришу. Трећа линија су асоцијативни бљескови прошлости, који се никада нису смирили у тој прошлости, него остају стопљени са садашњошћу. Или настављају да живе у том простору, независно од било чијег повратка. Деложације не умиру, не нестају ни са одласцима, ни са престанком живота оних који су отерани. Оне настављају да постоје докле год је простора који им сведоче.

Глумице седе на крајевима дугачког стола, профилем окренуте публици. Близина крупног кадра на филму. Њих две... хтедох рећи глуме очима, али нема ту глуме. То јесу оне. Драгана Варагић, повратница из Београда, маестрално смењује дубоку замишљеност и тугу с нервозним покушајима да шармом одобровољи власницу стана и постигне што боље услове куповине. Алма Прица је смиренија, мудрије и гледа и ћути. Она се у стан вратила из Америке још пре 30 година. Све немире који Београђанку тек чекају, она је проживела, опростила се с прошлошћу, одлучна да последње дане проведе у дому за старе.

Редитељ их повремено одвоји од стола, одвајајући садашњост. Но, у том скученом, интимном простору за раздвајање нема места. Као ни у животу, уосталом. Као што ни публика, без заштите четвртог зида, не може да не буде учесник. Јер и сведок је учесник. Колико год лирским средствима Моника Херцег градила текст, контекст је епски, обухвата широко. Животе неких Алми и неких Драгана, али и свих нас који смо их гледали и гледамо.

Лијеије инџеријере сам имала срећу да погледам баш током трајања шоукејса, уместо плесне представе, за шта ионако нисам стручњак. Али, *Кућица за ње*, па затим *Лијеије инџеријери*, били су довољан мамац да одем на следећу Романову премијеру, истина не у *Арџерарију* него у Казалишту Марина Држића у Дубровнику. Реч је о представи *Кућа је велика, не може се она носити*.

Текстуални предлогак написала је песникиња и драматуршкиња Доротеа Шушак. У ову основу инкор-

порирани су исповедни делови ауторског тима, укључујући и редитеља Романа Николића. Али, такође, и становника града (тачније је написати Града), јер се појам *куће* овде шири на цео град и његову скорашњу историју. Наиме, мало где је идентитет града у толикој мери стопљен с идентитетом његових становника као што је то случај у Дубровнику.

Људи различито пролазе кроз живот. Неки се из проблематичних односа, из потрошених и превазиђених прича, извуку као змија из кошуљице, и без терета крену напред. Они другачији не одбацују ништа, ничега се не одричу. Све дугогодишње наплавине, све терете и ожиљке, носе са и за собом. Као пуж кућицу на леђима. Носе, док не почну да се вуку, док на крају не застану. О њима је у представи реч.

И поново о мајци и сину. Мајци, коју сећање напушта, и сину који мајку не напушта. Поново смо око кухињског стола (публика је такође на сцени, окружује глумце), у интимном простору у којем се већина наших драма одвија. Као и у претходним Николићевим представама, поента је у чврсто испричаној, интимној причи, али која је зависна од оне велике историје. Што нас доводи на траг античке трагедије, у којој судбине обликују силе ван људског домаћаја. Какав је, на пример, рат. Језива виша датост.

Преломни моменат, у којем велика историја окреће кормило малих живота, дубоко је емотиван, и надраста локалну одредницу. Два уплашена младића у маскирним униформама, готово дечака, усред те кухиње, јесу реликт локалне прошлости, али и општи симбол у тишини ношених личних трагедија. Колико год представа била уроњена у типично локално време и простор, она их у сваком смислу надилази. *Кућа је велика, не може се она носити* прераста у општу оду емпатије и људскости.

Миреј Станић је фасцинантна глумица. Промисљеним средствима и дубоко сугестивно она води ту мајку од такорећи општег места, до жене која је преживела трагедију, која је ту кућу свог живота ћутке носила док је било неопходно и која на самом крају ис-



Из представе *Кућа је велика, не може се она носит*, фото: Маријан Мариновић

пушта терет и проналази utehu у неком само њеном, измаштаном свету. Свету прошлог времена, у који нико нема приступа, нити може да га поремети, док јој руке и даље опсесивно равнају кухињску крпу.

Еди Јертец је други носећи стуб представе, глумац који емитује толику количину тоpline, љубави и емпатије, да елиминише било какву конотацију патологије у једном тако чврстом односу мајка – син. Што Ангела Булум, као снаха, здушно преузима

ма на крају. И тај лик, иако у другом плану у односу на два главна, изграђен је конзистентно, суптилним глумачким средствима, јасно постављен, објашњен и одбрањен.

Емпатија, грех, колективна трауматична прошлост и потреба да се о њој проговори и изговори, остају најјачи утисак овог случајног узорка хрватског театра 2025. Уз опаску да истина као да гура естетику у страну, истовремено јој тражећи адекватан облик.



Пише > Небојша Брадић

Последњи гледалац

Посвећеност музици и биографијама истакнутих личности може нам донети необична искуства. Прошле зиме сам одлучио да проведем вече у биоскопу „Крушевац“ на чијем репертоару је био филм посвећен Марији Калас са Анџелином Џоли у главној улози. На благајни биоскопа сачекало ме је изненађење: био сам први гледалац који је купио карту. Улазећи у салу која има 551 седиште, питао сам се шта ће бити уколико будем и једини гледалац. Помислио сам да то уопште не би требало да буде лоше, јер су фотеље удобне и температура одговарајућа. Требало је још да филм буде добар – а кастинг је обећавао – ето добре забаве за неког који воли да гледа филм у биоскопу.

„Крушевац“ има велико платно на коме сам пре више од пола века са школом гледао лектуру и партизанске филмове. Још увек се сећам сцена из *Бишке на Неретви*, *Суџеске* и *Партизанске ескадриле*. Касније сам, у истом биоскопу, уживао у Бергмановим *Крицима* и *шајгућањима*, Кен Раселовом *Малеру* и акционом *Сујерфлај*, са музиком Кертис Мејфилда. Сећања су промицала, дечачка машта се поново покретала: очекивао сам почетак филма.

Нешто се ипак није дешавало: време пројекције се примицало, а гледалаца није било. Погледао сам према кабини кинооператера. Никаких знакова ни-

је било. Пришао сам рупи која је гледала у дворану и закуцао на дебело стакло, иза кога се ускоро појавило безизражајно лице. Мало гестовима, више појачаном артикулацијом, питао сам кинооператера да ли ће бити пројекције. Климнуо је главом и ја сам заузео место за које сам веровао да је најбоље.

Чудно је то осећање када у биоскопској сали која је пројектована за колективни доживљај седите сами и гледате биоскопску представу. Питер Брук је написао у легендарној књизи *Празни простор*: „Неко се креће у том празном простору док га неко други посматра, и то је све што треба да би се створио театар“. Мислио сам о овом Бруковом цитату и три месеца касније, када сам у истој сали гледао играни филм о великом француском шансоњеру Шарлу Азнавуру. Ситуација је била идентична, велика дворана са црвеним удобним фотељама и, опет, само један гледалац.

После пројекције, шефица биоскопа ме је упитала какав је био филм. „Одличан“, рекао сам са жаљењем. Имала је потребу да ми каже да је филм о бенду Лед Цепелин код публике боље прошао – било је, рече, петнаестак гледалаца. Јадни Азнавур, присећао сам се, у Србији је његова турнеја својевремено била фијаско. Он је, једне децембарске вечери деведесетих година прошлог века, певао за двестотинак гледалаца

у незагрејаној Хали спортова. Певао је, међутим, као да наступа у париској дворани „Олимпија“.

Занимало ме је зашто је данашње интересовање биоскопске публике тако слабо. Одговорила ми је: „Репертоар.“ Публика, наиме, жели да гледа филмске блокбастере и популарне домаће комедије, а за то „Крушевац“ нема пројекциону технику. Овај биоскоп, са наменски прављеном зградом и огромном зидном фреском Лазара Вујаклије, без дигиталне опреме нужно има ограничен програм. Некада се говорило да ће филм убити театар, али сам те две вечери присуствовао смрти филма: биоскоп је имао благајну, предворје, преврнута седишта, платно, стари пројектор и звучнике. Да ли сам ја био тај последњи гледалац који је дошао да о томе само сведочи?

Од времена биоскопа моје младости нестало је много тога. Нестали су, тако, тапкароши, редови пред благајнама, „падобранци“ који су чекали да cepач карата „зажмури“... Можда су, пре тога, нестале потребе и навике да се иде у биоскоп, то дубоко задовољство на личном и колективном нивоу која је представљала ДНК живота сваког града.

Филмска уметност распаљује нашу машту и показује могућности других живота, других места – чак других галаксија. Она може да нас води преиспитивању наших идеја и може да изазива наше претпоставке. Можда је ово утопијски поглед на уметност, али верујем да она може да функционише као средство; она није само културна делатност, нешто што се дешава у салама или галеријама. Ако уметност није повезана са искуством, са страхом и радошћу који из тога проистичу, она постаје само украс на торти.

Нове технологије су промениле свет уметности и културе. Технологија омогућава да стварамо, дистрибуирамо и продајемо културне производе и услуге на различите узбудљиве начине, а многи ће тек бити измишљени. Рок суперстар Дејвид Боуи је још 1999. предвидео моћ Интернета: „Прихватим идеју да се одвија нови процес демистификације између уметника и публике“.

Требало би да уметност буде та која ће одсликати свет у којем живимо и усмерити светло ка свету који желимо да видимо. Мада су многи уметници и културне организације прихватили техничка унапређења, многи још увек нису спремни да прихвате могућности које су доступне. За оне који то нису већ урадили постоји ризик да почну да заостају и да, на тај начин, постану небитни за публику будућности којој су дигитални садржаји и алатке већ постали централни део живота.

Знамо да креативност долази из свих делова друштва и да нико не треба да буде онемогућен да оствари сопствене креативне могућности због баријера година, расе, етничитета, вере, инвалидитета, пола, сексуалности, финансијске ситуације или географске позиционираниости. Таленат је свуда, могућности нису. „Свако доноси нешто за сто, али не добија свако столицу“, реповоао је Џорџ Песник.

Неће сваки појединац направити лаку и брзу везу са сваком уметничком формом. Тек када људи нађу свој медијум, они откривају своју праву креативну снагу. Подржавање и помагање људима да се повежу са сопственим креативним капацитетима је најсигурнији начин да остваре оно најбоље што имају. У томе нам користи креативно и културно образовање.

Прво је оно које је засновано на знању и које учи децу о најбољим остварењима (литература, музика, драма). Оно уводи младе људе у шири обим мисли о култури и креативности. Други део културног образовања се усмерава на развој аналитичких и критичких вештина. Трећи део је заснован на охрабривању младих људи да сами стварају културу (цртање, компоновање, кореографија, поезија, кратки филм, глума). Четврти део је центриран на индивидуалну креативност.

У овом свету, никад снажније стимулисаном, у којем пажња из минута у минут све више бледи, вредност културног образовања није довољно препозната. Због тога верујем да би сваком детету требало омогућити висок ниво креативног и културног образовања. Једна од најважнијих одговорности система образова-



фото: Оливер Бунић

ња је да гаји и инспирише следећу генерацију креативних талената, будуће публике и извођача, без обзира на место или прилике у којима живе.

Охрабривањем деце и младих људи да разумеју, поштују и ангажују се у богатству културе и уметности, можемо да помогнемо у одрастању нових писаца, глумаца и музичара. Прича о успеху, наравно, подразумева сате и сате упорног рада и стицања различитих вештина. Користи од учења културе и уметности ће имати друштво у целини.

У бројним истраживањима о томе какав утицај има ангажовање у култури и уметности ученика и студената на њихове касније домете у животу, утврђено је да учествовање у драмским и музичким активностима

унапређује писменост и математику. Школе које укључују уметност у своје програме показују константно више домете од оних које то не раде. Истовремено, студенти из породица са нижим социјалним статусом, а који се ангажују у уметничким активностима, постижу три пута већи ниво образовања у односу на оне који се не ангажују.

Због тога је улагање у културно образовање нешто што ће омогућити дуготрајну корист у знању, разумевању и развијању вештина код деце. А дотле, свако од нас може да уради нешто краткорочно. Последњи гледалац биоскопске представе, на пример, може покренути акцију за набавку дигиталне опреме за биоскоп његове младости.

Пише > Миливоје Млађеновић

Десет фрагмената о позоришном аматеризму на западу Бачке

Данима и вечерима, годинама, од 2003. до данас, идући од села до села, од вароши до вароши у Бачкој, као онај кога су наговорили да по свом осећању позоришне мере и склада, бира представе за аматерске позоришне фестивале, а најчешће за Зонску смотру позоришних аматера у Црвенки¹⁾, ево шта сам видео.

Што више позоришних аматера, то више светла у нашим селима, то више људи на главном сокаку, што више људи на главном сокаку, то више пожељне кому-

1) Црвеначка позоришна смотра пружа могућност да се уочи неколико општих особина позоришног аматеризма:

- несмањено интересовање за драмску класику домаћу и светску (Ј. П. Стерија, Б. Нушић, К. Трифковић, Ж. Б. П. Молијер, Брехт, Е. Олби, А. П. Чехов, Н. В. Гогољ, Ж. Жене, Јонеско), али и за савремене српске и стране драмске писце (В. Огњеновић, Љ. Симовић, А. Поповић, Д. Ковачевић, В. Радовић, М. Николић, Н. Ромчевић, С. Ковачевић, М. Крлежа), као и модерне светске драматичаре (Ј. Гловацки, Н. Кољада, М. Макдона, Х. Бојчев, Г. Костелник, И. Франко);
- интересовање аматерских позоришних организација и њихових уметничких сарадника за истраживање на плану форме, поетичких струјања, итд;
- појачана флукуација уметничких сарадника у аматерским организацијама што доприноси свежини и снажнијем протоку уметнички идеја;
- учесталост гостовања глумаца из „другог села“, чиме се превазилази све до недавно затварање у сопствене позоришне „атаре“;
- појава младих, нових глумаца-аматера.

никације међу људима, то више познанстава, то више љубави, а тиме и више деце у нашим селима која изумиру²⁾. Елем, што бољи позоришни аматери, то здравија и јача Бачка, Војводина и Србија.

Добро је да још увек постоје зграде као што су домови културе, културни центри, задружни домови, ватрогасни домови, биоскопи, и други простори како год се звали, а да се у њима изводе представе позоришних аматера.

Добро је да постоје млади људи, студенти и ђаци, али и средовечни и старији учитељи, професори, ветеринарски помоћници, геометри, медицинске сестре, милицајци, матичари, паори, бирташи, трафиканткиње, ноћни чувари, месари, касирке, фризери, трактористи, сеоске лоле и бекрије и добре секе које желе да се баве позоришних аматеризмом, јер је позоришна активност најплеменитија.

Што више позоришта на овом свету то мање силеџија, кавгација, пијандура, курви, лопова, жандара, менаџера, ђилкоша, жгаравице, упале плућне марамице, жутице, грипа, ковида и других „безазлених“ вируса.

Што више позоришта, то више здравља на овом свету – јер човек који се на било који начин бави по-

2) Кажу да у Србији има неколико стотина села без иједног оцака из ког се вије дим, а још толико је села која имају мање од десет становника.

зориштем нема другу тежњу него да продужи добар и здрав живот и зато све чини на начин којим би се постигло оно што би Стерија назвао „морално исправленије“.

А запазио сам још и следеће:

1. *Последња бриџа и нужно зло*. Откако постоји људска потреба да се говором, гестом, покретом, музиком, сликом изрази, поручи истина о људском деловању, која је названа позориште, казалиште, гледалишче, театар, színház, дивадло – оно је у кризи јер је постало предмет подозрења и сумње стварног света који намргођено прихвата огледање стварности у театру, а још мање критички говор о себи, или не дај боже, неку ругалицу или посприцу на рачун стварног живота. И зато није никакво чудо да је позоришни аматеризам скрајнут, гурнут у ћошак, као последња брига и нужно зло.

2. *На чему се држи позоришни аматеризам*. Калем конца, три метра платна, по' кубика даске, две канте фарбе, мало лепка, нешто мало добре воље и нека скоро недефинисана љубав и чежња да се свет мења – то је оно на чему се држи позоришни аматеризам. Друго: добро је да се на сцени могу видети заједно младићи и девојке са господом у озбиљним годинама и озбиљним искуством, што ће рећи да позоришни аматеризам није без будућности и да још делују аниматори и организатори позоришног живота који о овом важном елементу врло савесно брину.

3. *Неумереност*. Нереално одређена амбиција, може скупо коштати аматерски театар. Она се првенствено читује у избору комада, када се по сваку цену тежи ка постављању великих дела на сцену. Притом наши редитељи вољни да се прикључе аматерском позоришту³⁾, као да не мисле на снаге које поседује

3) Ретко који редитељ нема у свом искуству убележен ангажман у аматерском театру. Некима је он био претходница и вежбаоница за професионалну оријентацију. Али неупоредиво је мање оних који и после великог успеха у професионалном позоришту одржавају везу са аматерским позориштима. Хуго Клајн (*Приручник за аматерске редитеље*) остаће непревазиђен практикум за редитеље



Из представе **Хасанагиница**, ЦЕКОС из Сенте, фото: промо

ансамбл. Проста истина: не могу да радим *Хамлета* ако немам глумца кадраг да оствари лик Хамлета по све уверљиво и снажно. Али, хајде, с тим се некако и изађе на крај, јер у овим пределима има доиста добрих глумаца-аматера и постоји традиција, искуство на аматерским основама организованог позоришта. Та неумереност више смета и прети да поједе глумачко умеће, да га суноврати у прах потпуног дилетантизма, када се погледа ликовност представе – сценографија, костими, шминка, па онда и механичко-технолошки елементи. И тада је узалуд наше настојање да подразумевамо, да замишљамо, да оправдавамо, да се изговарамо на немаштину. Тада се у ствари ради о недовољно развијеној машти редитеља, или о ономе у што не бисмо никако да поверујемо – неодговорном приступу реализацији позоришне представе. Редитељ мора,

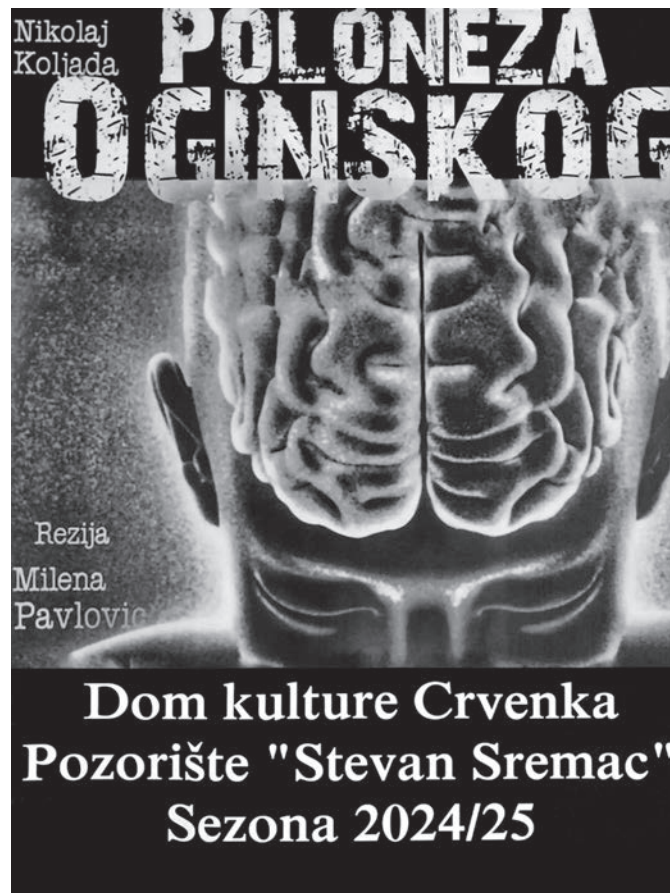
.....
аматере) и Мирослав Беловић су у том погледу највише помогли аматерима. Најоданији позоришним аматерима био је Љубослав Мајера, па Велимир Митровић, Милош Јагодић, Владимир Лазић... Често се и глумци појављују у улози редитеља у аматерском позоришту: Радоје Чупић, Игор Ђорђевић, Дејан Цицмиловић, Милена Павловић, Драган Остојић. Истраживање на тему ко режира у аматерским позориштима дала би одговор на многа битна питања.

првенствено, да има на уму све околности и услове у којима ради. И тим условима мора да прилагођава своју „генијалну идеју“. Јер, опростићете, у овим крајевима, али и другде у свету, једва да бива обрнуто и у професионалном театру – да неко пратећи вашу генијалност, ствара услове за њено испољавање!⁴⁾

4. *Зашто и за кога играмо?* Слично важи и кад је реч о *репертоару* аматерских позоришта. На црвеначком узорку⁵⁾ може се видети да наше аматерске друштве слабо маре за онај битни елеменат феномена позоришта – *публику*. До доброг, занимљивог, атрактивног и провокативног репертоара долази се одговором на питања – *зашто и за кога играмо овај комад*. И уверен сам да је креирање репертоара у аматерским позориштима осетљивији проблем него у професионалном театру. Професионалци, скоро по неписаном правилу делују у знатно већим, градским срединама и могу да себи приуште, али не увек кад им се прохте, луксуз позоришне форме и идеје посвећене за одређене слојеве публике, или да се предају театарском истраживању ради естетског ужитка посвећеника. А наши драги аматери који још увек имају и функцију позоришних мисионара у малој средини где театар још није увек прихваћен као општа потреба, морају да рачунају с тим како да се приближе публици, како да је освоје. А то ће постићи једноставношћу, искреношћу, тематски

4) Ви можете бити будала и занесењак који срља у том правцу као сивоња, али то вам не допушта интендантура, односно најпростија економија театра сведена на формулу „улаз-излаз једнако је...“.

5) Мисли се на неке од представа које су виђене на црвеначкој Зонској смотри аматерских позоришта Бачке, уз пожаревачко-петровачко, поуздано најздравијем језгру аматерског позоришта у Србији. Црвеначки аматери имају континуирану позоришну продукцију, константно су присутни на фестивалима позоришних аматера у Србији и врло често победници на требињском „фестивалу фестивал“ који је недосањани сан многих позоришних аматера у региону. Њихово занесењаштво сеже дотле да су чак избрисали и припадност аматеризму тако што су званично своје позориште назвали „Позориште Стеван Сремац Црвенка“. Није то без неке, што би рекли, јер Црвенка, „највеће село у Србији“ на свим пољима одавно тежи да прекорачи тај праг руралног.



блиским и разумљивим комадима. Укратко: аматери би требало више *да се посвети ономе што могу*, а не ономе што би они највише желели и хтели.

5. *Вишак глуме, умешто природности*. У глумачкој игри уочљива је *несијурност*, недоживљеност, недовољна ангажованост, декламаторство, неусклађеност говорне и физичке радње, такозвани вишак глуме, умешто природности, једноставности и искрености, коју је разуме се, и најтеже постићи, али чему увек ваља тежити. Не ваља ни по сваку цену тежити ка имитацији професионалног позоришта, што је такође било присутно у појединим аматерским остварењима.



Али да се не би схватило да имам намргођен поглед на свет аматерског позоришног стваралаштва, морам да потцртам став да све што је у аматеризму позоришном показано има извесну вредност. Зато што је уопште створено. Насупрот томе је ништавило, бесмисао неделања.

6. *За чије бабе здравље?* Дакле, ајде-де, *добро је* све што сам видео, и то истичем као посебну вредност нашег јадног културног живота у селу. Јер да се данас у двадесетпрвом веку неко искрено бави позориштем на начин како се то код нас догађа, а у таквим условима какве имају наши позоришни аматери, заиста је ретко подвижништво. Зато, морам да кажем и оно што *није добро*. Није добро што се у држави, у општинама, у месним заједницама даје тако мала пара за послове

позоришних аматера. То, заиста не само да није лепо, него мислим чак да је то велики грех. Тај, не маћехински него би се могло рећи зломаћехински однос је нечувен, увредљив! У седам села дворане домова културе су ладне ко штенаре, у осмом селу сала неокречена од ослобођења (?), у деветом прокишњава. А глумци, свуда, вредни, пожртвовани, скоро као професионалци. За чије бабе здравље? У десетом селу опет све уредно, топло, услови ваљани, али нема позоришне основе. Кад све саберете и одузмете – требало би озбиљније да се приђе овом, за културу целе земље, важном питању. Рећи ћу вам да је то и могуће – само мало опрезније ваља прерасподелити постојеће ставке у буџету за културу и ето простора. Данас, у време опште девастације културе у Србији, о томе не вреди ни говорити.



Из представе **Сан смешног човека**, Драмски студио „АРТ“ Руски Крстур, фото: промо

7. *Дај да се не лажемо.* Што упркос таквој игноранцији, мрзовољи и нехају, ипак повремено блесне искрена *вајрица аушениичној позоришној израза* има, првенствено да се захвали оном малобројном, генерацијски, социјално и образовно шароликом кругу позоришних занесењака и ентузијаста и још мањој групици позоришних професионалаца који на аматеризам театарски не погледују као на још једно тезгарошко поље. Али, ваља такође да се зна, да није само држава и њен апарат кривац за ту општу депресивну слику нашег аматеризма. Дај да се не лажемо, држава је само искористила општу летаргичност и неинвентивност која избија из аматерских позоришних организација. Има ту и непсремности да се ухвати у транзиционо коло, да се промени поглед на савемени позоришни израз, поетику позоришта...

8. *Занемарени сџаандрги.* Видљиво је то у сваком сегменту аматерске позоришне сцене: све је мањи број

младих људи којима се позоришни аматеризам чини атрактивном активношћу, па се, нужно, позоришни аниматори опредељују све чешће за камерне форме; стандарди у опремању представа су одавно занемарени, на сцени је видљива крајње несолидна опрема („од куће донети“ елементи декора или многоструко мењани и преправљани елементи, вишепута премундуирани костими, и сл.). Срећом, поменуто сиромаштво визуелне компоненте изведбе често се уклопи у „модерни“ редитељски омиљени концепт крајње поједностављеног схватања дезилузонистичког театра за који су потребне четири столице и три микрофона, конфекцијска одећу као костим, итд. А насупрот томе, појављују се и представе традиционалног реалистичког театра у којим се пошто-пото инсистира на гломазној сценографији без имало стилизације и театрализације који не функционисају увек на најсрећнији начин у представи те уместо да простор игре буде у садејству глумачке

игре, он постаје препрека за уметнички размах. Слично важи и за остале елементе представе: оригинална музика се врло ретко може чути у представама, а дизајн светла је једва замислив у аматерским представама.

9. *Сланиница за буџетске цукце...* Традиционално, аматерско стваралаштво углавном се везује за рурална подручја, у којима је оно било замена за такозовану високу, елитистичку професионалну уметничку културу. Аматеризам је један надоместак да се попуни оно тобожње човеково слободно време, којим се данас више нико и не бави, па никакво није чудо да нам у селима влада пустош, да с кокошкама у смирају дана и оно мало живља утоне у мрак омамљено отровном измаглицом *reality* испарења. Медијске немани, але естраде, лаке забаве бабароге коцкарница, кладионица и примитивизма ждери халапљиво ткиво здравог, аутентичног и лепог активизма. То нам је то. Док аматере нема за шта куче да уједе, држава пред неке буџетске цукце баца сланиницу.

10. *Кула – ушврга аматеризма.* Укратко, сваку искру позоришног аматеризма ваља охрабривати из дана у дан, јер је она импулс професионализму, а врло често и једино светло у провинцијској тамнини. У самом предворју позоришног професионализма аматерске позоришне заједнице Војводине висок стандард позоришне продукције изградили су глумци Културног центра Кула и глумци Позоришта „Стеван Сремац“ из Црвенке. Томе је допринело сигурно и дугогодишње одржавање Републичког фестивала позоришних аматера управо у организацији Општине Кула. Растур-колу, девастацији и пустошењу, унижавању позоришног аматеризма отпор пружају управо Куљани и Црвенчани, а потом и сивачки позоришни аматери. Континуитет солидног позоришног стварања може се пратити у ова три места. Другим речима, позоришни аматеризам је најразвијенији у општини Кула. Годинама на овој манифестацији доминирају управо представе из аматерских позоришних друштава из ове Општине.

Кула је остала последња озбиљна утврда позоришног аматеризма, брана против свеопштег посртања у култури, њеног вишедеценијског унижавања пред насртајима агресивног популизма и фаворизовања естраде као замене за исконске вредности. Похвалу заслужују и аматери из Сомбора окупљени у КУД-у „Владимир Назор“ што доследно негују драмски аматеризам негован на језику хрватске мањине⁶⁾. И ентузијастички окупљени у Драмском студију „АРТ“ Дома културе Руски Крстур, који играју представе на русинском језику, делују у крајње скромним продукционим условима. Драмски аматери драмског студија „Луча“ и Црногорског драмског рецитаторског друштва из Крушчића су донедавно, значајне успехе постизали. Охрабрује појава драмских аматера из Липара након дугих година избивања са зонске смотре у Црвенки, као и прва појава драмских аматера из Сонте, ЦЕКОС из Сонте који су, уз Дом културе у Апатину, једини представници аматерских позоришта из ове Општине. Више тужно, него интересантно, делује податак да у Општини Оџаци нема у било којој форми организованог позоришног живота.

Отуда ваља честитати на свему оном што се под аматерским нахереним крововима ствара, јер је то све равно подвигу. Свако окупљање аматера је несумњиво вредно, важно и ваља га охрабрити, али не и ласкати неумерено, јер ћемо се онда вратити на почетак приче о томе да никог овде невиног нема – од Министарства културе, до надмених професионалаца и последњег сеоског лоле и бекрије који сматра да је сваки његов позоришни покрет-преокрет раван сценском откровењу.

6) Иако у Граду Сомбору делује једно од најпрестижнијих српских позоришта, са традицијом дужом од сто тридесет година, позоришни аматеризам је врло слабо развијен. У другој половини прошлог века сомборски глумци (Милојко Топаловић Пенда, Бора Стојановић, Богомир Ђорђевић) били су врло активни сарадници аматерских дружина из Града Сомбора (нарочито РКУД „Никола Предојевић“ који данас не постоји) и околине. У новије време са сомборским позоришним аматерима радили су Немања Бакић и Леа Јевтић.

Пише > Александра Гловацки

Светло у безнадежној ноћи

Писмо Луки Грбићу поводом представе „Иде гас“

Драги Лука,
Хвала ти, од срца, на позиву. Без њега, тешко да бих се одважила да изађем у ову безнадежну ноћ, у ову безнадежну зиму и годину српску, београдску... само зато да бих отишла на неку представу. На неко позорје унутар четири зида, унутар неког чврстог, а естетски релевантног бабла. Јер све што позориште, и уметност, и сам живот могу и треба да кажу, бар мени, тренутно је баш све на улици.

Од моје куће па до Цара Уроша, тамо где „Иде гас“, треба проћи поред ђака и њихових родитеља који се смрзавају испред Пете, док је својим телима чувају (ту су ми ишле и мајка и млађа ћерка, и пола мог друштва из основне). Затим брзо скренути поглед на страну супротну од Абердареве, јер ме од зграде на њеном врху хвата језа, а посветила сам јој добар део свог професионалног живота. Потом корак усмерити равно, не би ли се прескочила *Cloaca Maxima*, она испред и унутар парка у чијем сам песку правила неке од најлепших кула и колача. Мало даље, нема начина да се избегне зграда жив-клан-недокланог Народног позоришта, које нит ради нит не ради, с тим да је ма-

њи проблем у овом потоњем глаголу, бар што се тиче човека који је ту постављен да доноси одлуке.

Дакле, Лука, да ниси био ти у питању, избегла бих то катаклизмично путовање кроз влажну, мрачну, децембарску ноћ.

А онда си нас дочекао, нас стотинак – можда и више стаје у салу – са потребом да поделиш нешто своје, важно. Да нам говориш о себи, о свом глумачком путу (забога, имаш тек 25 година, али рано си почео) још од оног клинца који је завршио у неком јако познатом филму већ са 17 година. Све класика, све по реду, идеали, очекивања, амбиције, па дум – главом о зид, па дум – други, трећи пут... У твом случају зид није био од уобичајених препрека и одбијања, теби су се врата отварала, него од спознаје – чекај, шта стоји иза овога? Ко стоји? Јесам ли саучесник корумпираног друштва, могу ли да преживим ако нисам... Куда даље? Отприлике тако, да не банализујем препричавањем. Интимна прича, али епских димензија, јер хвата прецизно, посредно аналитички, овај (анти)цивилизацијски сегмент времена у којем живимо. Уз сву твоју духовитост, онај безизлаз децембарске београдске ноћи са улице полако је ушао у салу и ако сада говоримо

Из представе **Иде гас**, фото: Зоран Јовановић Мачак

на том нивоу, препознавања и катарзе, катарзичан је осећај дељења и заједништва. Оно – чекај, нисам луд, не причињава ми се, није само мени овако, нисам крив/а што ми је лоше.

Да је ово текст позоришне критике, писала бих и о харизматичном протагонисти који савршено држи под контролом свих седамдесетак минута, који делују као чиста импровизација. Да је ово критика, говорила бих о *lecture performance*, или предавању перформансу,

Из представе **Иде гас**, фото: Зоран Јовановић Мачак

потентној хибридној форми која се најчешће заснива на интимној исповести, где се материјал сопственог живота модификује свим расположивим позоришним средствима, посебно драматуршким. Свака истина је конструкција, чак и кад није измишљотина. Истина у позоришту није фактографија, него перформативни чин; ефекат, а не документ. Ово вечерас је било ефектно до бола.

Враћајући се после представе кроз још мрачнију и хладнију ноћ, питајући се шта ћемо и како ћемо даље, избебуха ми паде на памет: Јесмо ли ми баш сигурни да је поезија преживела Аушвиц?

* * *

П.С. Представа „Иде гас“ је завршни испит Луке Грбића на мастер студијама режије на Академији (АГРФТ) у Љубљани, под менторством професора Драгана Живадинова и Жиге Дивјака. Сам назив је песма из неког филма, али тај део, везан за филм, не бих умела да вам објасним.



Пише > Синиша И. Ковачевић

Пет премијера у хрватским казалиштима

ЗЛОЧИН И КАЗНА ДОСТОЈЕВСКОГ У РЕЖИЈИ ЈЕРНЕЈА ЛОРЕНЦИЈА НА СЦЕНИ ЗАГРЕБАЧКОГ ХРВАТСКОГ НАРОДНОГ КАЗАЛИШТА

Почетком јула, током необично топлог времена, један млади човек предвече је изашао на улицу, и полако, као да не може да се одлучи, кренуо према мосту. Тако започиње један од највећих романа светске књижевности *Злочин и казна* Фјодора М. Достојевског (1821–1881).

Младић који се зове Раскољников сиромашни је интелектуалац и бивши студент, представник интелектуално-моралног духа нове генерације. Већ и његово име означава раскол, не само између њега и другог, филозофије нове генерације и навика остарелог друштва, него и раскол у њему самом. Током психолошког растројства и раскорака са стварношћу он ће узети секиру и убити стару лихварку Аљону и њену несрећну сестру, починивши један од најпознатијих злочина у историји књижевности. Ипак, у свету у којем је људски живот потпуно девалвиран и делује као да вреди мање од ситног предмета, убиство не може проћи некажњено.



Из представе *Злочин и казна*, фото: Марко Ерцеговић

Злочин и казна је криминалистички роман где су злочин и починитељ познати од почетка, а казна је већ и из самог наслова уписана у сваког од нас – казна гора од робије и бржа од права. *Комад* је заправо медитација о кривици која се прелива Раскољниковим телом и подсвешћу, о њеном неуморном раду који надилази рационализовање или осећај интелектуалне надмоћи,



Из представе **Мајка**, фото: Мак Вејзовић

о кривици која продире у снове, која гуши, запиње у грлу, распирује температуру и проузрокује кошмаре. За Достојевског, кривица је тачка у појединцу у којој се преламају грех и злочин, црква и друштво, сусрећу свест и савест. У *Злочину и казни* Раскољников постаје реалитет и онтологија кривице, кривица у акцији, у покрету, у животу. Дела Фјодора Достојевског нуде и могућност искупљења које је, као и живот, обележено

издржавањем патње. Јер само тако, може се преживети толико неиздрживе муке и толико бескрајне среће.

Чувени роман на сцену Хрватског народног казалишта у Загребу поставио је словеначки редитељ Јернеј Лоренци.

МАЈКА ФЛОРИЈАНА ЗЕЛЕРА У ДРАМСКОМ КАЗАЛИШТУ „ГАВЕЛА“

Драмски текст *Мајка* француског романописца, драматичара, сценаристе, позоришног и филмског редитеља Флоријана Зелера, део је трилогије у којој су и подједнако хваљени *Ошац* и *Син*. Зелерове драме игране су у педесетак земаља, а неке од њих проглашене су врхунцима нове драмске књижевности 21. века.

И *Мајка* је изузетан глумачки материјал, потресна студија карактера, исписана у инвентивној драматуршкој матрици у којој се преплићу доживљено и замишљено, (не)остварено и измаштано, у атмосфери „растуће напетости и чудноватог озрачја“. Овај комад, коме је аутор ставио поднаслов „црна фарса“, на малу сцену „Гавеле“ долази у копродукцији с Луденс Театром. У представи коју је режирао Енес Вејзовић, играју Бојана Грегорић Вејзовић, Матија Гашпари, Амар Буквић и Тена Немет Бранков.

Мајку је превела Урсула Бургер. Сценографи су Енес Вејзовић и Марита Ђопо која је и костимографкиња, док је аутор музике Шимун Матишић.

МОЛИЈЕРОВ МИЗАНТРОП У ДУБРОВАЧКОМ КАЗАЛИШТУ МАРИНА ДРЖИЋА

У случају ове инсценације *Мизантропа*, кога је према оригиналном делу Молијера, прилагодио и превео на дубровачки осамнаестовековни језик Марин Тудишић, ради се о двострукој адаптацији изворног текста. Тудишићевим „преисписивањем“ комедије, а стих оригинала замењен је прозом. Богати и накићени језик испуњен је италијанизмима, док је радња из париског салона 17. столећа пресељена у

Из представе **Мизантроп**, фото: промо

грађански живот Дубровника 18. века. Актуелна дубровачка адаптација *Мизантропа* тако је смештена у фиктивни простор који је истовремено локалан и универзалан и, премда естетски кокетира с постратном декадом касних 40-их и раних 50-их 20. века, у много чему је савремен.

Које су то драматуршке поставке Молијерове „узорне“ класицистичке комедије које је, уз помоћ

процеса вишеструке адаптације, чине толико препознатљивом савременој публици?

Најприје, насловна особина главног лика – *мизантроп*. Она би у данашњем свакодневном дискурсу вероватно имала одлике „социјалне анксиозности“, мада је протагонист *комада* (Цоно) у дубровачком „преводу“ развио филозофију којом аргументује своје гнушање према неискрености и затворености такозваног висо-

ког друштва. Особина која Џона чини трагикомичним је његова неспособност да спозна (или призна) како свака социјална интеракција подразумева удвајање – дакле лицемјерје, односно *луму*.

У Молијеровом универзуму тешко је избећи метатеатарске алузије. Отуда и Џонова љубав (Маргарита), симболички гледано, ужива статус главне глумице свог друштвеног миљеа, позорнице социјалних односа на којој се „све чини за интерес“. Иако наслов комедије наводи на траг већ споменуте мизантропије и социјалне нелагоде, доминантна емоција комада, заправо везивно ткиво свих односа међу ликовима сасвим сигурно је – љубомора. Џонов презир према друштвености увелико произлази из његове ирационалне жеље да изолује Маргариту, коју поставља на пиједестал изнад свих других ликова, негујући (инфантилну) фантазију о њиховом заједничком бегу у самоћу.

Љубомора покреће и све остале ликове окупљене око Маргарите као господарице салона, сунца око којег се врте удварачи и ривалке. Тако сви чланови друштвене заједнице ове драмске структуре свој „жуђени објекат“ бирају тек ако га изабере и неко други. Стога све жене у комаду лудују за Џоном, као и сви мушкарци за Маргаритом.

Док би у некој драмској структури Маргарита због своје раскринкане затворености била изгнана из друштва, заједно са Џоном који током комплетне радње ове комедије упорно прети да ће то урадити сам, у овом *Мизантропу* не дозвољава се тако лак бег из затвора социјалних интеракција. Лишена директне политичности коју у оригиналу доноси тема Џонових судских процеса, ова адаптација се фокусира на експерименталност друштвене ситуације и романтичних конфигурација. Џонова трагедија није, дакле, у томе што не воли људе, него у томе што не може опстати без публике која ће се његовим критикама и окрутним портретима друштвених актера смејати и аплаудирати. Мизантроп није биће прогреса. Њему је потребан свет, покварен и корумпиран какав јесте.

ПАОЛО МАЂЕЛИ РЕЖИРА ДРАМУ БЕЗ НАСЛОВА А. П. ЧЕХОВА У ЗАГРЕБАЧКОМ КАЗАЛИШТУ МЛАДИХ

Четири године након премијере драме Мате Матишића *Ја сам она која нисам*, која је у театарским круговима изазвала велику пажњу, Паоло Мађели, легендарни редитељ „талијанских корена и велике еуропске каријере“ враћа се у Загребачко казалиште младих, а истовремено се враћа и Антону Павловичу Чехову, након што је његова двострука инсценијација руског класика *Ујка Вања и Три сесије* (1997) до данас остала запамћена као једна од антологијских не само у ЗеКаеМ-у него и хрватском глумишту у целини.

Овом приликом редитељ се у својој пуној животној и уметничкој зрелости одлучио да ухвати у коштац с младим или, тачније, најмлађим Чеховом и његовим првим позоришним текстом *Драмом без наслова*. Овај комад је доцније познат под насловом *Платонов*, имену једног од протагониста – сеоског учитеља Михаила Васиљевича Платонова. То је драма која у својим елементима отвара како поетику тако и „мотивику“ славног руског драматичара. Уочава се то од просторног ситуирања у провинцију, на ивици пропасти једног друштвеног система, преко лако препознатљивих ликова сеоских лекара и учитеља, елите и интелигенције лишене илузија, до доконих беспосличара. Сви они се на свој начин труде да одрже привид неке боље и углавном измаштане прошлости. Прецизним променама фокуса, ови необуздани, непосредни, чак френетични ликови доносе широк спектар свевремених личних и друштвених проблема.

За разлику од осталих, врло чврсто идејно и формално структурираних Чеховљевих текстова, *Драма без наслова* тражи јасан и конкретан драматуршко-извођачки приступ, што Мађели, у сарадњи са својом сталном драматуршкињом Жељком Удовичић, сасвим сигурно нуди. Дакако, уз помоћ увек расположеног ансамбла Загребачког казалишта младих.

Из представе **Војцек**, фото: Милан Шабић

**ПРЕМИЈЕРА ХРВАТСКОГ НАРОДНОГ
КАЗАЛИШТА СПЛИТ – ВОЈЦЕК ГЕОРГА
БИХНЕРА У РЕЖИЈА БОРУТА ШЕПАРОВИЋА**

Прича о Јохану Кристијану Војцеку, војнику који из љубоморе убије удовицу с којом живи, делом је базирана на стварним догађајима и особама. Састављена од фрагмената и записа, Бихнерова драма остала је недовршена због ране ауторове смрти. Иако је написао тек неколико комада, Бихнеров утицај на промену парадигме унутар драмске књижевности је значајан.

У свом читању редитељ Борут Шепаровић ће се фокусирати на проблематику релативизације општег наоружања, (не)прихватљивости оружаног насиља и милитаризације друштва, али и на вечно болну тему фемисида.

Шепаровић, оснивач култног Монтажстроја, редитељ је представа интензивног ритма, снажног и аутентичног опуса, па ће његов *Војцек* бити једнако занимљив љубитељима немачке класике и млађој публици, која ће уживати у интерпретацији у којој разазнајемо мноштво референци на данашње време и трендове.

Пише > Синиша И. Ковачевић

Уметнице које су обележиле фестивал у Дубровнику

Изложба Жене – на сцени и иза сцене Дубровачких љетних игара, Етнографски музеј, Дубровник

Раскошна изложба *Жене – на сцени и иза сцене Дубровачких љетних игара*, отворена је у Етнографском музеју током овогодишњег трајања Фестивала. Ауторке ове поставке настале у сарадњи Дубровачких љетних игара и Дубровачких музеја су Барбара Маргаретић и Викторија Жувела. Велико интересовање за ову студиозно осмишљену изложбу, учинило је да њено трајање буде настављено и после окончања Игара.

Вишедеценијско постојање Фестивала у граду под Срђем, његова уметничка респектибилност и популарност, богатство програмских садржаја, подстакли су многа интердисциплинарна истраживања. Она су резултирала каталошким и монографским прегледима, као и богатим поставкама везаним за промене у визуелном идентитету Игара, костимографију, сценографију и друге важне аспекте који су пратили Игре.

На овогодишњој изложби, која је као и многе раније неоправдано помињана као „пратећи програм“, ауторке нас подсећају на значај уметница које су махом деловале иза сцене. Не ограничавајући се на град и подручје Хрватске, поставка указује и на делатност

стваратељки из некадашње Југославије и њихов допринос дубровачком Фестивалу.

У СЕНЦИ ГЛАВНОГ ПРОГРАМА

Низ личности којима обилује каталог започиње Аделом Негрини Грацић, последњом власницом Палате Керша, која је 1961. склопила уговор са челницима Фестивала. Обавеза Игара била је плаћање пензије Грацићевој, као и осигуравање њеног боравка у делу куће. Када је станодавка преминула 1969, палата је постала власништво Дубровачких љетних игара.

У наставку, ауторке представљају костимографије које су својим деловањем допринеле развоју Фестивала. Посебна пажња посвећена је активностима – Инге Костинчер Бреговац, Ванде Павелић Вајнерт (Weinert), Анке Шимуновић, Мирославе Мире Глишић, Ингрид Беговић, Марији Маци Жарак. Њихова прегнућа у овом домену, представљају значајне примере костимографских решења у различитим деценијама Дубровачких игара.



„Ja kreiram kostim,
glumac lik, režija predstavu.
U dobrom trenutku svi isto želimo,
ada svi zajedno radimo i samostalno
i ovisimo jedan o drugom.“

“I create the costume,
the actor creates the character,
the director creates the play.
At the right moment, we all want
the same. And even while working
independently, we depend on
one another.”



MILICA
BARIC-UROJANOVIĆ

... (text in Croatian) ...



ANKA
LUMINOVIC

... (text in Croatian) ...



VANDA PAVELIC-WEINERT (1911.–1979.)

... (text in Croatian) ...

... (text in Croatian) ...

Изложба: Жене – на сцени и иза сцене Дубровачких љетних игара, фото: промо



Изложба: **Жене – на сцени и иза сцене Дубровачких љетних игара**, фото: промо

Сажети осврти на овом плану посвећени су супрузи Иве Андрића, Милици Бабић, као и уметници Јагоди Буић која је у својству костимографкиње сарађивала с Играма. Као доајенка српске и југословенске позоришне костимографије, Милица Бабић је оставила неизбрисив печат у више од 300 драмских, оперских и балетских представа Народног позоришта у Београду. На Дубровачким љетним играма учествовала је од самих почетака, од 1951. до 1959. године. Урадила је нацрте костима за велики број антологијских драмских представа, попут *Сна лејџне ноћи* (1954), као и првог *Хамлеџа* (1958) на Ловрјенцу, редитеља Марка Фотеза. Истакла се и као ауторка костима за балете (*Жејва* Бориса Папандопула) и опере (*Горски вијенац*, Николе Херцигоње).

У даљем низу делатница, ауторке скрећу пажњу на значајне сценографкиње (Динка Јеричевић) и кореографкиње (Олга Соловјева, Ивица Бобан). Соловјева је била свестрана уметница, чија се каријера одвијала на пољу балета, филма и скулпторске делатности. На таласу многих руских уметника који су емигрирали након Октобарске револуције, Соловјеви су нови дом нашли у Краљевини Срба Хрвата и Словенаца. Након рада у Сарајеву где је држала приватну балетску школу, Олга се сели у Београд. По завршетку ангажмана у Народном позоришту, с родитељима и сестром одлази у Цават у коме ће остати до краја живота. Била је стални кореограф дубровачких Игара више од двадесет година. При Музичкој школи у Дубровнику, педесетих година оснива балетско одељење.

Поставком је обухваћен и предани рад Фани Мухоберац, Мани Готовац и Љубице Бубе Мариновић. Фани Мухоберац је била дугогодишња чланица Вијећа Дубровачких љетних игара, а у њихово „златно доба“ (1964–1971) и прва жена на челу истоименог фестивала. Седамдесетих година прошлог века Играма се придружује позоришна критичарка, списатељица и театролошкиња Мани Готовац. Готовчева је истински живела театар. Велики део професионалног рада посветила је Фестивалу у Дубровнику, пратећи га више од пет деценија. Приређивала је радијске емисије, писала бројне театролошке есеје за Игре и била уредник фестивалских публикација и монографија. Поред поменутог, Мани Готовац је обављала дужност помоћнице интенданта Игара 2015. и 2016. године.

Дириљиви осврти на изложби посвећени су активностима Вице Криже-Гром (гардероберка), Лидије Мартиновић (инспицијенткиња) и Марије Браут (фотографкиња). Лидија је била супруга Миша Мартиновића (1926–2021), првака дубровачког театра, и мајка глумаца Мара и Перице Мартиновић. Радни век проживела је у Казалишту Марина Држића, радећи као инспицијенткиња.

Ауторке додају и да је на Дубровачким љетним играма памте „као самозатајну, најчешће у мраку лијево од позорнице, или у високој кабинџи на Ловријенцу и у 'птичјем гнијезду' у Парку Музичке школе“. Скривена од јавности „испод персијана на Гундулићевој пољани, била је прецизна и строга у својем послу, најпознатија дубровачка инспицијенткиња“.

БРАВУРЕ НА СЦЕНИ

Део изложбе посвећен је и „фестивалском учинку“ појединих глумица – Катици Лабаш, Деси Беговић Мркушић, Жужи Егрени (Egremi), Неви Рошић и Милки Подруг Кокотовић. Нева Рошић се на дубровачким амбијенталним позорницама први пут појављује 1958. у улози Тирене, у истоименој Држићевој пасторали. Антологијске су и њене улоге на Играма из седамдесе-

тих година претходног века. За улогу Јулијине дадиље у најчувенијој Шекспировој трагедији, постављеној у режији Јагоша Марковића у летњиковцу Скочибуха, добила је Награду „Орlando“ за најбоље уметничко остварење (2014). Исто признање биће јој уручено и 2022. за животно дело. Монографија посвећена овој врсној глумици објављена је 2014. у издању Дубровачких љетних игара.

Текст о Милки Подруг Кокотовић, преминулој месец дана пре отварања овогодишњег Фестивала, говори да је у дубровачком театру наступала од 1954. Овој позоришној кући остаће верна до краја живота. На Дубровачким љетним играма учествовала је од 1964. године. Остварила је низ улога у више од двадесет представа, од којих се многе сматрају антологијским. Године 1987. додељена јој је награда „Орlando“ за целокупан допринос Дубровачким љетним играма. Готово деценију и по касније, добила је награду Града Дубровника за животно дело (2000). Међу признањима која су јој припала издваја се и награда „Дубравко Дујшин“, која јој је уручена 2001. за улоге у представама *Дундо Мароје* и *Ошров казалишта*.

ДРАГОЦЕНИ ПРОЈЕКАТ

Изложбом *Жене – на сцени и иза сцене Дубровачких љетних игара* дат је концизан преглед учесница, уметница, театарских стваратељки које су својим режијама, сценографским решењима, аутентичним костимима и маштовитим кореографијама допринеле раду и афирмацији Фестивала, од његовог оснивања до краја седамдесетих година прошлог века.

Колико је то омогућавао ограничени простор и сведени и сажето изнети текстови о уметницама чији је опус сагледан у студијама и монографијама, дат је квалитетно презентован преглед учесница Игара. Поставка и каталог који је прати, свакако ће послужити у даљим истраживањима комплексних садржаја једног од најбољих регионалних фестивала какве су Игре у Дубровнику.



ПОЗОРИШНА ПУТОВАЊА

сцена

Пише > Милош Латиновић

Станице X

140.

1. 9. 2025.

Из паклене врелине Београда стижем у врелином лета притиснути Зајечар, на прву пробу комада *Галерије*, који сам написао за Народно позориште Тимочке крајине „Зоран Радмиловић“, а који режира Небојша Брадић, док је драматург Александар Милосављевић. Прожима ме снажно осећање задовољства, слично стању које доживљава тркач на дуге стазе проласком кроз циљ, који се током трке бори против конкурената, али и властитих демона, јер драма, као књижевна форма – без обзира не њен литерарни квалитет – оживи тек на сцени. Драма и јесте, како Грци кажу „изведена ствар“. А писац, гледајући „себе на сцени“ стиче могућност да се препусти богињи Талији, која би требала да се побрине за добра редитељска решења, инспирацију глумаца, заједништво техничке екипе и – веру свих у пројекат којем је основа текст, искован у књижевној радионици, једне тамне, тихе, кишовите ноћи...

До средине октобра вероваћу и стрепети, да ће прича о Галерију, римском императору, рођеном у долини Гамзиградске реке, у околини данашњег Зајечара упалити буктињу и осветлити, попут старинског светионика, слику на којој ћемо се препознати...

141.

2. 9. 2025.

Из Зајечарске кафане *Ког Бебе*, после ручка са пријатељем Владом Ђуричићем, директором позоришта, крећем за Београд, а одале ћу у Чортановце, идилично фрушкогорско место, у којем воз више не стаје, али позоришне трупе долазе два пута годишње, на *Шекспир фестивал* (организатор је редитељ Никита Миливојевић) и *Нови шврђава театар*, који организује професорка, књижевница и редитељка Вида Огњеновић. На овом потоњем фестивалу у Вили Станковић, продукција Битеф театра и Културног центра из Тивта – *Упућивање Сократа*, у режији Небојше Брадића, у којој играју Бојан Димитријевић, Сања Ристић Крај-

нов, Јелена Ступљанин и Југослав Крајнов, освојила је три награде – за најбољу представу, режију и главну женску улогу у тумачењу Сање Ристић Крајнов. Лепо вече. И велико задовољство, јер представа *Ућушкивање Сократија*, не само што на фестивалима осваја награде, него нас ауторски исписано/хистрионски саопштено континуирано извлачи из оквира аксиома и наметнутих истина, јер нас мудро/стрпљиво инспирише и присиљава да размишљамо, анализирамо и гледамо на ствари другачије.

Одлазим задовољан у тиху ноћ, док преко Светог Дунава трепере светла банатских кућа.

144.

Ако из неког разлога – а савремено доколичарење је тешко објаснити – потрошите време гледајући медије у Србији, схватићете како овде постоји изузетно много стручњака за различите области друштвеног деловања, који углавном похвално говоре о достигнућима нашег друштва, али када се – из знатижеље или професионалног опредељења – препустите анализи достигнућа и резултата у привреди, политици, култури, спорту – о чему се најчешће у медијима дискутује – схватате да смо у свему на зачељу листе. Политички у деветнаестом веку, привреди у првој половини двадесетог, култура нам је у опанцима, а спорт у оделу криминалаца...

Дефинитивно, реч је о паралелним виђењима (у еуклидској геометрији: *две њраве су њаралелне уколико се налазе у једној равни и не секу се*), или сликовито речено – световима, јер јасно је да аналитичарска обраћања јавности, посредством медија, нису релевантна услед јасног недостатка озбиљне анализе случаја и неутемељености (сваког) личног става који је одувек био *рибар људских душа*, јер не каже случајно Ниче:

„Својим најбољим мамцем мамим себи данас најчудесније људске рибе“.

Дакле, аналитичари бацају удицу, очекујући да им људи верују, али све је мање таквих у нашем свету, а чини ми се да је све више људи који увиђају да је наша стварност и наш живот (не)олимпијска дисциплина (паралелни слалом) у којој треба, као и у свакој трци, стићи на циљ, а на тој низбрдици неко изгуби ритам, неко промаши капију, а неко – падне и одустане.

145.

7–10. 10. 2025.

Као и увек, преко Младеновца и Тополе, стижем у Крагујевац на отварање *Јоакимфестија*, интернационалног позоришног фестивала, који се одржава двадесети пут под слоганом – *Позориштије изван времена*. Шест представа из Италије, Словеније, Северне Македоније, Црне Горе и Србије – жанровски различите, али занимљиво ангазоване у смислу жеље да се у први план истакне (не)моћ појединца у односу на застрашујућу свакодневицу. Фестивал је отворен представом према есеју Бертолда Брехта *Пет шешкоћа у њисању истине*, трупe ЕросАнтЕрос из Равене (Италија). Вишеслојан политички текст признатог немачког драматичара, написан у Француској 1934. године након Хитлеровог доласка на власт у Немачкој, у експресивној интерпретацији Агате Томшић, уз визуелну потпору аутора Давиде Сака, подсећају нас да време није у стању да изнивелише људске слабости, те да је борба обесправљених против лажи властодржаца/капиталиста, очито, вечна.

Сутрадан преко Горње и Доње Сабанте – у којој је учитељавао песник Ђура Јакшић (1865. године) Драгоцвета, Јагодине, Ђуприје, Параћина – крећем према Зајечару, где у Позоришту Тимочке крајине „Зоран Радмиловић“ трају пробе за представу *Галерије*. Тешко је говорити о властитој књижевној/уметничкој творевини покушавајући да се избегне субјективност, али проба коју сам гледао указује на озбиљност ауторског тима и посвећеност глумаца који играју Галерија, Дио-

клецијана, Валерију и друге ликове у позоришном комаду који сам написао о римском императору чије је порекло из долина и брда око реке Тимок. После пробе седимо у кафеу *Цез*, пијемо вино *Жуџи цвети* и дискутујемо о будућој представи чија је премијера заказана за 16. октобар када почиње Фестивал *Зоранови дани*.

После јутарње пробе истим путем, кроз Левач, враћам се у Крагујевац. Тамо наступају пријатељи из Велеса, који на фестивалу изводе представу *Ошац*, аутора Флоријана Зелера у режији Ненада Витанова. Срдачан, другарски сусрет са Јорданом Витановим, одличним глумцем и редитељем и Жарком Спасковским, младим директором и уметником, који зналачки води театар *Јордан Хаџи Констјанџинов – Цинош*.

Увече после представе у позоришни клуб стижу колеге из Словеније, који играју представу *Пеџуле* (режија Вито Тауфер) међу њима мој драги пријатељ Драган Кларица. Вече се претвара у прави фестивалски хепенинг, што је данас редак случај, јер се ансамбли који гостују на фестивалима, услед обавеза и претрпаних термина, не задржавају дуго у местима где играју представе. Али, ове вечери у Крагујевцу теме су разне као и језици на којима се разговара – италијански, македонски, словеначки, енглески и српски. Величанствена прича фестивалска – као некада.

Петак, последња етапа путовања, повратак за Београд.

Колоне возила код Младеновца, лош избор музике на радију, киша – повремено, поруке на мобилном телефону – стално, и информације о појефтињењу бензина, које се чини као гест добре воље пред могућу несташицу због санкција НИС-у.

Увече представа Оскара Вајлда *Слика Доријана Греја*, у Југословенском драмском позоришту на сцени Студио Ђирилов, у режији Наташе Радуловић. Сагласан сам са настојањем да лечимо душу, али мислим да ово није најбоље преписани рецепт.

Шарено и неважно.

Чекам тролеј на Славији. Хладно је као у јануару.

Листам промрзлих прстима каталог и проналазим реченицу, због које ово вече не бојим црнилом:

Схваћаш ли да постоје два света: један, који постоји и о ком се не говори, зове се стварни свет, јер нема потребе да говоримо о њему да бисмо га видели. А други, то је свет уметности, то је онај о ком се мора говорити, јер без тога он не би постојао.

Некад је довољно само толико.

146.

12. 10. 2025.

Стеван Копривица написао је према мотивима романа *Уна* Моме Капора драмски комад истог имена – *Уна*, а у београдском *Звездара театру* режирао га је македонски редитељ Дејан Пројковски. Уна, једна и једина, име је студенткиње, како каже аутор Копривица, *самосвојне и еруђивне*, чије је прво искуство – другарства, заљубљивања, пословних односа, односа према режиму – послужило Капору да прикаже све аномалије југословенског друштва у распаду, облажући их, скривајући их како се говорило „капоровски вешто“, јер је то често (приморан у контексту друштвено-политичких околности) чинио, у целофан питке сетно/љубавне сторије. У таквом контексту Капорова прича која је доспела на сцену *Звездара театра*, пропуштена кроз паноптикум искусног драматичара Стевана Копривице није се много удаљила од изворника – жељом аутора драме, али и статусом животних узуса данашњег времена – јер у фокус ставља људска осећања, љубавне игре, емпатију, жртвовање спрам, за обичне људе, недокучивих технолошких и конфузних друштвених промена. Уна, једна и једина, тачније њен понекад елегантни, а некада трапави ход кроз песак и шипражје свакодневице, је мастикс који повезује све наведене релације и особе, који имају своје разлоге и циљеве. Копривица на таквом темељу гради причу, без обзира што је Мишел Бабић, популарни београдски професор, главни лик комада, Уна

је та која покреће точак драмске радње. И то је врлина драмског предлошка, који је у редитељском читању Дејана Пројковског имао коректног савезника, пре свега лепим и оригиналним решењима, којима је, истина, понекад недостајало мало мере. Редитељ Пројковски, ипак, препознајући везу текста и актуелног тренутка у доброј мери се зналачки „склонио у страну“ пуштајући глумцима њихов простор – сцену.

Никола Ристановски у улози Мишела Бабића, професора чија факултетска предавања представљају простор слободне речи, а таквих је било неколико крајем седамдесетих и почетком осамдесети година прошлог века, још једном показује јединствено мајсторство, употребљавајући сва могућа вербална хистрионска средства, која красе прваке сцене данашњег времена, али не бежећи од одговорности – нових форми, попут репа или плеса, у којем га нисмо до сада видели. Ристановски суверено влада сценом и претвара дуге, многим сасвим сам сигуран, неразумљиве и тешко схватљиве, јер су суштински непозоришни, социолошке монологе и глумачке стилске вежбе, а дијалоге са Уном, женом и својим пријатељем и политичким неистомишљеником у жовијалне ескападе. Глумачки мастер клас.

Уна у тумачењу Магдалене Мијатовић је онаква какву је памтимо из факултетских учионица. Дрска, храбра, радознала, лепа и згодна. Жена која мења свет. Такве су биле даме Капоровог, па и мог времена, а оне су постале инспирација данашњој младости која не пристаје на компромисе и корача уздигнуте главе кроз живот. Мијатовићева је као Уна била храбра и тачна, доследна и истрајна, чак и у сценама које нису морале бити заморне и недовољно прочишћене. Предана послу занемаривала је редитељска претеривања, те је и такав уметнички став допринео повољном утиску о њеном сценском остварењу.

Сена Ђоровић, из улоге у улогу, успоставља свој глумачки хабитус. Увек у лику, прецизна и сценски јасна, тако и у лику супруге професора Бабића, београдске даме с пуно обавеза и без много времена за друге,

доминанто је показала да је њен глумачки дијапазон широк и још неистражен.

Гvero је зналачки одиграо проректора Дукића, мада услед година животно ускраћен за такво идеолошко искуство. Решио је тај проблем временског оквира – који није прецизно разрешен и у самој драми – сувереношћу каријеристе из данашњих времена. Тачно и одвратно/симпатично – што може постојати само у театру – казујући да су времена различита, али људи, поготово зли, увек исти.

148.

20–23. 10. 2025.

Повратак у Зајечар. С разлогом, јер на репертоару фестивала *Дани Зорана Радмиловића* је представа *Ућуиљивање Со-краиша* – Битеф театра и Културног центра из Тивта.

У Новостима је објављен текст – *Царско време и етичке дилеме* – о премијери представе Галерије, новинарке Вукице Стругар, која је за саговорника имала редитеља представе Небојшу Брадића, који је добро објаснио нашу суштинску намеру да драма о римском императору *није реконструкција епохе него наситијање да усвојстави дијалог са временом о којем веома мало знамо*.

Увече у истим новинама читам темат о Данилу Кишу поводом деведесет година од рођења српског писца и космополите – и проналазим фрагмент у тексту под насловом *У Паризу је писао на српском, на језику на коме је сањао*, где аутор Миливоје Павловић пише: Посебно је волео толеранцију француске престонице, где је како је сам говорио: „увек било места за сваку идеју, тенденцију, политичку и књижевну, и широко спектар опречних мишљења људи који живе под истим кровом као каква велика, бучна и завађена породица“.

Такав Париз памтим – приликом првог боравка у граду за који је Хемингвеј говорио да је *покрећ-*

ни празник – 1982. године у лето, а да ли је такав и данас?

У јутро у лепој дворани у Котлујевцу гледам прву генералну пробу кабареа за који је текст написао мој пријатељ Жељко Јовановић, који и режира представу. Фрагментарно структуриран текст је духовит и повремено оштар, густ, али разбокорен, што даје глумцима простор за много валера, а они то вешто користе. Приметно је прецизно глумачко усвајање жанра у лепо осмишљеној сценској кретњи и увежбаним интерпретацијама зналачки одабраног музичког репертоара. Театарско искуство Жељка Јовановића, стечено кроз Јовановићев критичарско-театролошки, али и практичан драматуршки рад, у редитељском смислу не дозвољава актерима представе искакање из жанра и чврсто држи дизгине концепта у правом смеру. Смело, духовито, весело читање савременог комада, какви нису чести на нашим сценама, посебно у театрима који делују изван центара.

Ручак је у ресторану *Ког Бебе*. Генијалан као и увек.

Вече и ноћ протичу у разговорима (Александар Милосављевић, Михајло Несторовић) о театру, посебно

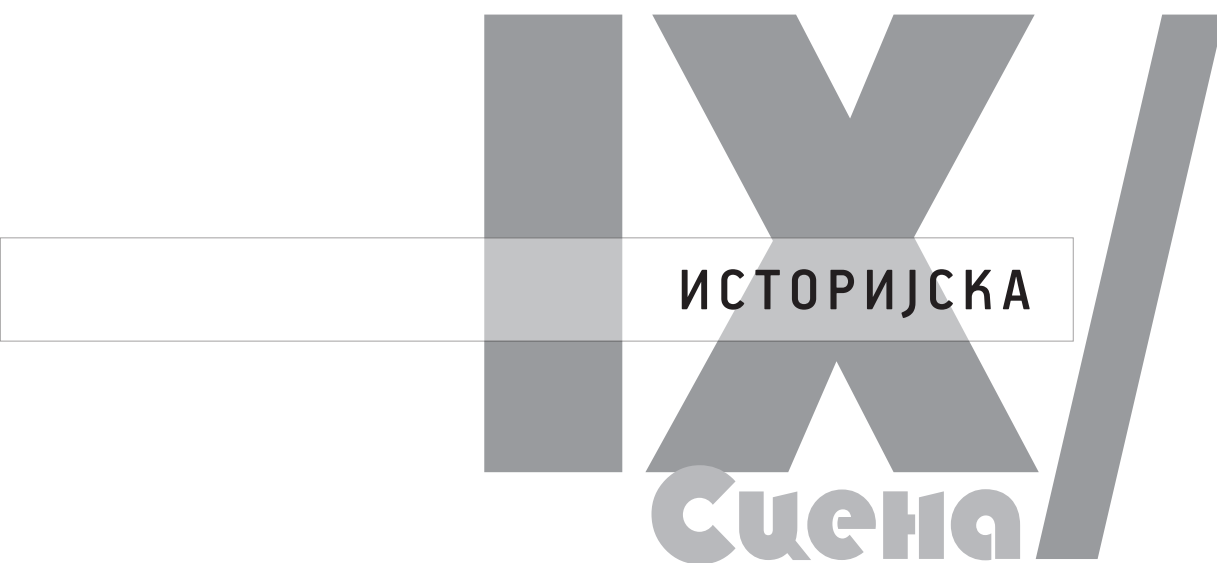
о мојој жељи за организовањем амбијенталног фестивала у правом смислу речи, дакле с укидањем позорнице и, како објашњава Ивица Кунчевић, увлачењем театра у *стварни амбијент са што мање интвенција*. Конструктивно и инспиративно, нарочито касније, када је и *Носталгија* од винарског сестринства Алексић почела да делује.

Са осмог спрата из собе 802 гледам Зајечар који се буди. Над њим сиво, и сиво. Јуче су се многи жалили да тешко дишу због загађења.

Али, турнеја мора бити настављена, следи нова етапа, као на Тур де Франсу, за који је Ролан Барт рекао да има хомерску географију, као и свако хистрионско лутање.

Пут према Врању, води преко Књажевца и Сврљига. Путујемо кроз дивну јесен, пастелних боја и чаробне питомине.

У Врању топао дочек, који брише страхове и недоумице настале због могућег одсуства представе са фестивала *Борини дани*, због „властима неподобног јавног ангажмана“ појединих актера (као да други глумци ћуте) представе Битеф театра. Но, разум је превладао. Позориште је однело још једну победу.



Пише > Ружа Перуновић

Жене нашег позоришта (9)

Олга Киш Животић (1900–1987)

Биографија Олге Животић рођ. Киш још једна је у низу глумачких биографија која указује на специфичности и изазове професије која се институционално формирала у првим деценијама двадесетог века. Осим тога, цела њена породица је, као и многе друге о којима смо у овој рубрици писали, учествовала у позоришном животу, те је организовање позоришних дружина и прављење представа био породични посао.

Рођена је у Шапцу 12. априла 1900. године као Илона Киш, а школовала се у Зрењанину и у Ђеру (Мађарска) где је завршила грађанску школу 1915. Глумачку каријеру започела је 1922. у Подринском повлашћеном позоришту, успешној и добро организованој путујућој трупи којом је управљао њен муж Душан Животић, глумац, редитељ, позоришни управник, драматург и преводилац. Можда је највише остао упамћен управо као оснивач позоришних дружина и организатор позоришног живота у Србији јер је у овом сегменту оставио изузетног трага. Оснивао је позоришне трупе у Шапцу, Београду и западној Србији, а упоредо са тим и сам је мењао ангажмане, те радио као глумац у београдском Народном позоришту, у Народном позоришту Стерија у Вршцу и Војвођанском народном позоришту.



Олга Животић, фото: Позоришни музеј Војводине



Олга Животић као бароница Кастели, фото: Српско народно позориште

У већ поменутом Подринском повлашћеном позоришту које је радило у Ваљеву, Чачку, Крагујевцу, Крушевцу и другим већим местима Србије, почела је да глуми његова супруга, Олга Животић која је у овом позоришту прошла веома шаролик репертоар, марљиво учећи од најбољих чланова, нарочито од свога мужа и истакнутих првака београдског Народног позоришта који су често гостовали на сцени Животићевог позоришта. У то време она игра Порцију у Шекспировом



Олга и Душан Животић, фото: Музеј позоришне уметности Србије

Млећачком *Порцији*, насловне улоге у Станковићевој *Кошћани* и *Ташани*, Дездемону у *Отелу*, Регину у Ибзеновим *Авешима*, Анђелију у Војновићевој *Смрти мајке Јујовића*, а попис улога указује на разноврсност репертоара као и на различите профиле које је Олга играла. Године 1931. њен супруг оснива у Београду Мало позориште на „Славији“, које је превасходно неговало водвиљски репертоар, нарочито лаку француску комедију, што је Олги Животић отворило прилику да се упозна и са овим жанром.

Непосредно пред Други светски рат ангажована је у Народном позоришту Дунавске бановине у Новом Саду, док ратне године проводи у избегличком Панчевачком позоришту. Након ослобођења враћа се у обновљено Српско народно позориште, у којем, сем две сезоне проведене у београдском Народном позоришту (позајмљивање и гостовање глумаца била је и у то време уобичајена пракса), остаје до пензионисања 1959. Ту је остварила најзрелије и најважније улоге у својој каријери и оставила значајног трага на репертоар тада-

шњег новосадског позоришта. Енциклопедија Српског народног позоришта бележи да је Олга Животић била препознатљива по својој маркантној појави, специфичном гласу, доброј дикцији и изузетној емотивности. Биографи истичу њену посвећеност улогама, интелигенцију и вољу да учи и марљиво ради на формирању улоге. Нарочито се помињу њене говорне могућности, дикција и специфична дубина гласа, али и улоге мајки у којима се, чини се, највише истакла. Те улоге је понекад играла и са својом децом, а њен осећај мајчинства био је препознатљив у бројним улогама, пре свега улози Јевросиме у Костићевом *Максиму Црнојевићу*. Остала је упамћена и по истом типу улоге у представи *Крваве свадбе*, поводом које је критика сложено хвалила њену бравуру и истакла да Животићева представља све мајке свих светова у борби и бризи за своје синове.

Љубав према позоришту брачни пар Животић пренео је и на потомке. Њихов син, Велимир Животић био је глумац и редитељ који је са пет година почео да наступа у очевом позоришту, а касније постао један од најзначајнијих послератних глумаца Српског народног позоришта. И њихова ћерка, Љиљана Животић удата Ребезов, такође је била глумица која је прво играла у очевом театру, а своје најзначајније улоге остварила је у позоришту „Тоша Јовановић“ у Зрењанину.



Олга Животић и син Велимир Животић у представи **Еквиноцио**, фото: Српско народно позориште

A large, bold, grey 'X' logo is centered on the page. A horizontal white bar with a thin grey border is positioned across the middle of the 'X'.

ПОЗОРИШТЕ И ОБРАЗОВАЊЕ

Сцена

Пише > Марина Миливојевић Мађарев

Школско позориште као почетак почетка

Више него икада пре можемо се уверити да Просвета и позориште у нашем друштву деле заједничку судбину. Управо из тог разлога блок Позориште и образовање посвећујемо школском позоришту.

ЗАЈЕДНИЧКИ ПОЧЕТАК

Емануил Козачински је на позив митрополита Викентија Јовановића, заједно са још дванаест професора, дошао у Сремске Карловце ради обнове и организовања *Collegium slaveno-latinum carloviciense* у октобру 1733. године. На крају прве школске године, 15. јуна 1734, Емануил Козачински је заједно са ученицима четвртог и петог разреда извео прву позоришну представу код нас *Трагедокомедија*. Тема дела је била смрт Уроша V (познатији као син цара Душана – Урош нејаки), а дело је било написано у славу Емануиловог заштитника Викентија Јовановића. Козачински је био и писац драмског текста, редитељ, драмски педагог и организатор школског позоришта код нас (електронско издање енциклопедије СНП-а). Већ на првом ко-

раку види се заједничка друштвено-политичка мисија позоришта и образовања као и њихова зависност од добре воље доносиоца одлуке – Емануил Козачински је морао да напусти своје место у Карловцима након смрт Викентија Јовановића. У овој првој представи већ постоје назнаке онога што је школско позориште и данас: приредба организована у част значајног догађаја, начин да ученици кроз позориште савладају школско градиво и да ученици и наставници кроз позориште изразе став о важним феноменима своје заједнице (овде је то захвалност Вићентију Јовановићу).

Школско позориште било је од тада па све до појаве већег броја професионалних трупa главни вид позоришног живота. Привлачило је значајну пажњу јавности, угледни грађани су помагали рад позоришних дружина, новине су извештавале о представама, а поједине представе су биле и добро опремљене сценографијом и костимом. Јоаким Вујић је, као учитељ у Сентандреји, поставио прву професионалну представу *Крешћалица*. Са својим ђацима Јоаким Вујић је у више градова постављао представе. Треба издвојити





Из представе **Ромео готиви Јулију**, Гимназија Светозар Марковић 2024, фото: промо

извођење *Црној Ђорђа* 1815. године у Новом Саду јер је то била прва позоришна представа у овом граду. Како се током 19. века развија професионално позориште, школско позориште престаје да буде примарни вид позоришног живота. И школско и професионално позориште је инспирисано Шилеровим идејама о позоришту као моралној установи. Идеја о моралној и образовној мисији развија свест о значају позоришта као уметности.

Скоро три века касније школа, просвета и позориште истрајавају (са променљивим успехом) у мисији од које су заједно кренули, а то је еманципација друштва и промоција вредности. Од времена када се усталило професионално позориште, школско позориште настоји да га прати и у складу са сопственим могућности опонаша драмско позориште. Оно не одустаје ни од своје првобитне мисије: да помогне у савладавању градива и да буде важан део прослава којима се потврђује културни идентитет заједнице. Тако је било у време *Трагедокомедије*, тако је и данас када школска позоришта прослављају Дан школе, школску славу или неки други, за друштво важан, догађај.

ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА – ОДУСТАЈАЊЕ ОД ЗАНОСА, КОМЕРЦИЈАЛИЗАЦИЈА, АВАНГАРДА, ПОЗОРИШТЕ ЗА ДЕЦУ И ДЕЧЈЕ ПОЗОРИШТЕ

Након завршетка Првог светског рата национални занос више нема снагу коју је имао у 19. веку. Пажњу публике привлаче комади са комерцијалним потенцијалом (комедије и мелодраме) и драме из грађанског живота. Важан допринос развоју драмског позоришта дају поставке наших првих, међуратних драма. Професионални глумци играју у народним и бановским и приватним позориштима. Важна промена је отварање позоришта за децу и дечјих позоришта (најпознатији пример је Родино позориште).

У ово време и у образовању се уводе први покушаји „авангардног“, односно педоцентричног приступа, а тај приступ своју инспирацију проналази у позори-

шту. У духу идеја о слободнијем образовању наш педагог и учитељ Петар Савић користи елементе позоришта као помоћну активност у школи. Савић је наша рана претходница онога што ће се у другој половини 20. века називати креативна драма. Но, Петар Савић је био педагошка авангарда, а креативније коришћење позоришних и драмских пракси одвијаће се тек крајем 20. и почетком 21. века.

У међувремену, прегаоци школског позоришта, наставници и ученици, како се професионално позориште развија, све више се угледају на професионално позориште. Такође ваннаставне активности младих постају плодно тле за припрему за политичко удруживање (радничка позоришта, соколска друштва). Залог који се преноси у будућност из овог времена важан је развој дечјег позоришта, писања комада за децу и нарочито примену позоришних техника у учењу.

ПОСЛЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА ПОЗОРИШТЕ И ОБРАЗОВАЊЕ ДОБИЈАЈУ НОВИ ДРУШТВЕНУ МИСИЈУ

Након Другог светског рата и социјалистичке револуције позориште и образовање заједнички раде на новој друштвеној мисији. Култура и образовање треба да буду доступни свима. Отварају се нова професионална позоришта, позоришне и филмске академије, подржава рад културно-уметничких друштава и драмских секција. Култура за децу, дечија култура и васпитање и образовање младих су препознати као посебна вредност новог друштва. Након Другог светског рата излазе и приручници који пишу позоришни професионалци који настоје да своја искуства у раду на професионалним представама прилагоде потреби рада са младима и ученицима. Наставници пролазе курсеве које воде искусни редитељи (Миросав Беловић, Зора Бокшан) и настоје да их опонашају како у начину припреме представе (читаће пробе, мизансценске, прогони) тако и у резултату рада. Чак и када ова врста школског позоришта опонаша драмско позориште оно

је значајно за развој ученика, јер осим што доприноси савладавању градива доприноси и вежбању меморије, артикулацији, социјализацији, развија љубав према уметности и позоришту (бројни позоришни уметници су управо на овај начин почели своју уметнички пут) и припремање за евентуално бављење уметношћу. Нови моменат који се јавља прво у позоришту, а затим се преноси и на културу за децу (култури за децу се посвећује посебна пажња) су фестивали. Југословенске позоришне игре су основане 1956. године, а Мајске игре у Бечеју 1958.

Почетком седамдесетих у нашем драмском позоришту јача идеја о редитељском позоришту, ангажованом позоришту и новим позоришним тенденцијама. Истовремено се све више шире простори и методе на основу којих се приступа раду у драмским групама и секцијама које похађају школарци. Посебно значајна је појава креативне драме и примењеног позоришта. Крајем 20. и почетком 21. века када различити облици примењеног позоришта налазе своју примену и у професионалним и у школским позориштима (Види у књизи *Примењено позориште у Војводини*). Примењено позориште је кровни назив „који описује широки круг позоришних пракси и креативних процеса који се односе према учесницима и публици изван оквира конвенционалног mainstream позоришта (...) које се баве обичним људима и њиховим причама, локалним околностима и потребама.“ (Престки, Престон, 2009: 9).

А ДАНАС?

Ситуација је комплексна и парадоксална. С једне стране имамо различите и разгранате облике сарадње позоришних уметника и школе – организовани одлазак у позориште, долазак позоришних трупа у школу, радионице за позоришну публику, мастер програм са драмске педагоге и луткарство на АУНС, представе за све узрасте од беба до тинејџера, разне облике рада са децом у драмским студијама, школским позориштима (од припреме за професионално бављење позориштем,

преко пригодних приредби до креативних драмских процеса), фестивале... Тако гледано, различите могућности рада су никад веће. С друге стране, постоји велико незадовољство и међу драмским уметницима и међу педагозима које има сличне узроке у обе друштвене гране. Зараде у култури и образовању су испод републичког просека, веома велики број и уметника и педагога ради на уговор уз стални ризик да им уговор неће бити продужен и да ће имати прекид у радном стажу, форсирање превасходно пројектног финансирања онемогућава континуитет у раду – много тога се врти око новаца и начина његове расподеле. Комерцијализација културе и образовања постаје разлог за побуну и незадовољство – проблеми су нам исти, па не чуди што нам је и начин борбе сличан.

Ипак, иако недовољно плаћени, често понижавањем, позоришници и педагози настављају да раде – новац је потребан за живот, али нико се ни позориштем и педагогијом не бави због новца већ због љубави према позиву – и то је још једна сличности између позоришта и образовања. Зато имамо посвећене наставнике и професоре који се баве позориштем у школама: Валентина Нађ, Соња Љуботиња, Далиборка Пурић и Ивана Бошњак из Зрењанина, Миша Близанац, Тамара Ђурчић Деспотовић, Вера Стојшић Гашпаровски и Јелена Здравковић из Новог Сада, Душица Варга из Новог Бечеја, Марија Бенчић из Руме, Зора Цветковић из Прокупља, Милан Поповић из Ваљева, Душан Благојевић из Лебана, Ирена Алиспахић из Београда, Сандра Максимовић из Крушевца... У Матици српској је покренут Позоришни пројекат намењен истраживању школског позоришта.

* * *

У овом броју Сцене укључили смо у истраживање двоје студената Драматургије Академије уметности Нови Сад – Миомира Милисавца и Арине Болихове. Њих двоје су такође били учесници школског позоришта. То је био њихов почетак живота у позоришту и један од разлога зашто су одлучили да упишу АУНС.

Пише > Миомир Милосавац

Ветар у леђа најмлађим позоришницима

Анализа репертоара Школског позорја од 2003. до 2024. године

Фестивал „Школско позорје“ одржава се преко 30 година у Гимназији „Светозар Марковић“ у Новом Саду. Прво издање одржано је 1994. године и од тада има континуитет који је прекидан 1999. због НАТО бомбардовања и у периоду од 2020–2024. због корона вируса. Фестивал је такмичарског карактера, а на њему учествују средњошколске драмске секције са територије Војводине. Сваке године селектор, увек истакнути драмски уметник са територије Војводине, бира 6 представа које ће се изводити у такмичарској селекцији, с тим да у појединим издањима овај број варира, а представе се углавном изводе на сцени Новосадског позоришта – Újvidéki Színház. Школско позорје пружа прилику бројним младим уметницима да се докажу пред публиком и стручним жиријем подстичући их да наставе да се баве позориштем. Многи од бивших учесника Школског позорја сада се баве професионално позориштем а неки од њих су: Бранкица Себастијановић, Исидора Влчек, Стефан Боћо Остојић, Миа Симоновић, Стефан Исаковић, Тијана Грумић и многи други.

Школско позорје није довољно истражен феномен, а с обзиром на то да има континуитет од преко

ОРГАНИЗАТОР ФЕСТИВАЛА

ГИМНАЗИЈА „СВЕТОЗАР МАРКОВИЋ“ НОВИ САД

Svetozar Marković Gimnázium Újvidék

ПОКРОВИТЕЉ ФЕСТИВАЛА – ПОКРАЈИНСКИ СЕКРЕТАРИЈАТ ЗА ОБРАЗОВАЊЕ, ПРОПИСЕ, УПРАВУ И НАЦИОНАЛНЕ МАЋИНЕ – НАЦИОНАЛНЕ ЗАЈЕДНИЦЕ

26. ШКОЛСКО ПОЗОРЈЕ

Нови Сад, 29-31.10.2024.

Уторак, 29.10.2024. Среда, 30.10.2024. Четвртак, 31.10.2024.

09.30 часова

Свечано отварање Позорја Поздравна реч директорке Гимназије Татјане Вукадиновић Уметничка порука Позорја – Зоран Максимовић, театролог

10.00 часова

Љиљана Перишић-Бурсаћ: „Где смо погрешили“ Редитељ: Љиљана Перишић-Бурсаћ, професор ЕТШ „Михаило Пупин“, Нови Сад

11.30 часова

Зорица Ивановић: „Матуранткиња“ Редитељи: Јелена Стојић, Тања Ђурић и Светозар Марчета, професори Гимназија „Смарт“, Нови Сад

14.00 часова

Округли сто (Свечана сала Гимназије)

10.00 часова

Зоран Митић: „Заслепљеност“ Редитељ: Зоран Митић, ученик Гимназија „Дан Колар“, Банки Петровац

11.30 часова

По мотивима Шекспировог дела: „Ромео готиви Јулију“ Редитељи: Тамара Деспотовић Ђурић, професор и драмска трупa Гимназија „Светозар Марковић“, Нови Сад

14.00 часова

Округли сто (Свечана сала Гимназије)

10.00 часова

По мотивима текста „Телеманија“ Ане Вукаловић: „Средњошколци трче почасни круг“ Редитељ: Стефан Табл, стручни сарадник „Дом ученика средњих школа“, Сремска Митровица

10.45 часова

Семиуел Бекет: „Чикарић Годоз“ Редитељ: Марина Антић Хаџал, професор Гимназија „Велко Петровић“, Сомбор

12.00 часова

Мирослав Антић: „Невероватна морска песма“ Редитељи: Стана Баналц и Мирко Станетић, професори ШОСО „Милан Петровић“, Нови Сад

14.00 часова

Округли сто (Свечана сала Гимназије)

16.30 часова

Проглашење победника и уручивање награда Свечана сала Гимназије „Светозар Марковић“

Представе се изводе у Новосадском позоришту – Újvidéki színház, Јована Суботића 3-5

Округли сто се одржава у свечаној сали Гимназије

30 година, значајно је посветити му пажњу. О фестивалу су писале дугогодишње организаторке фестивала: директорица Гимназије „Светозар Марковић“ Татјана Вукадиновић и професорка Сандра Антић, док се ван ове институције историјатом фестивала бавио театролог Зоран Максимовић. Овај рад има циљ да детаљније испита репертоар Школског позорја како би пружио увид у то какви се драмски текстови изводе на овом фестивалу и шта репертоар говори о значају фестивала.

Истраживање је ограничено на временски период од 2003. до 2024. године, односно од 9. до 26. Школског позорја. Разлог за ово ограничење је у томе што се тек од 2003. године води детаљна евиденција о представама које учествују на Позорју и у ту сврху штампа се каталог у ком су дате све информације о учесницима, ауторима и представама што значајно олакшава праћење програма. Година 2024. представља последње реализовано Позорје у тренутку писања овог текста, а разлог за неуврштавање селекције за 2025. годину јесте несигурност одржавања услед растућих политичких тензија у држави. У анализи репертоара интересовали су ме следећи подаци: ко је аутор драмског текста, да ли је дело првобитно намењено сценском извођењу или је адаптација прозе или поезије, да ли је аутор домаћи или страни, да ли је у питању савремени комад или драмска класика, да ли је у питању драмски писац или списатељица, ком узрасту је драмски текст првобитно намењен, те да ли је аутор текста афирмисани писац, професор или ученик. Сви подаци о учесницама, ауторским екипама и представама преузети су из каталога који се штампају уочи сваког издања фестивала.

У периоду од 2003. до 2024. године изведено је 107 представа, односно 93 драмских предлога, од чега 70 текстова потписују домаћи аутори, односно 70% репертоара, док 30 текстова потписују страни аутори, а писци из региона заступљени су са свега 2 текста (Љубица Остојић и Дубравка Угрешић). Иако представе изводе млади људи и Школско позорје првенствено постоји као прилика где могу да покажу своје вештине,

то не значи да они увек изводе текстове који су намењени њиховом узрасту. Напротив, честа је пракса да се изводе текстови који се не уклапају у њихов узраст што због своје тематске и идејне комплексности, што због захтева које стављају пред ауторску екипу. Чак 68% изведених представа чине текстови који првобитно нису писани за младе. То су текстови писаца као што су Јован Стерија Поповић, Бранислав Нушић, Љубомир Симовић, Душан Ковачевић, Биљана Србљановић, Шекспир, Молијер, Енда Волш и многи други. Неки од писаца текстова за младе који су изведени на Школском позорју јесу Тоде Николетић, Мирослав Антић, Оскар Вајлд и Људмила Разумовска. На фестивалу су учествовале и представе које су рађене по класичним текстовима, као и представе рађене по савременим текстовима. Савремени текстови су се чешће изводили у периоду од 2003. до 2024, а у њих су увршћени и текстови који су писали професори и ученици.

Најизвођенији драмски писац Школског позорја убедљиво је Душан Ковачевић са осам изведби: *Мараџионци ширче почасни круи* (Митровачка гимназија, 2006, Гимназија „Душан Васиљев“ Кикинда, 2017, Гимназија „Бранко Радичевић“ Стара Пазова, 2018), *Радован III* (Гимназија „Душан Васиљев“ Кикинда, 2015, Гимназија „Јан Колар“ са домом ученика Бачки Петровац, 2018.), *Балкански шиијун* (Средња школа „Светозар Милетић“ Нови Сад, 2003), *Шта је то у људском бићу шиио* (Гимназија „Урош Предић“, 2007), *Лари Томисон, шрагегија једне младости* (Гимназија „Светозар Марковић“ Нови Сад, 2014). Заступљеност драмских текстова Душана Ковачевића на овом фестивалу прати његову општу популарност на српским сценама професионалних и аматерских позоришта као и бројна издања његових дела које је могуће пронаћи у књижарама и на интернету. Треба напоменути и да је Душан Ковачевић бивши ученик Гимназије „Светозар Марковић“ у Новом Саду, те да су први драмски текстови које је писао као средњошколац изведени у оквиру гимназијске драмске секције.

26. ШКОЛСК



ПОЗОРЈЕ



26. Школско позорје 2024, фото: веб сајт Гимназије Светозар Марковић

Комедије Бранислава Нушића изведене су три пута на Школском позорју: *Ожалошћена породица* (Митровачка гимназија, 2005, Митровачка гимназија, 2015) и *Госпођа министарка* (Митровачка гимназија, 2010). Тоде Николетић, прослављени аутор за децу, такође је присутан са три текста: *Зачарана принцеза*, 2011; *Ко некад у 8 или Тај луди свет*, 2017 и *Краљевски фестивал*, 2018. Све три представе извели су ученици ШОСО „Милан Петровић“ из Новог Сада, школе намењене ученицима са сметњама у развоју, а режирао их је њихов професор Миодраг Миша Близанац. Учесће ШОСО „Милан Петровић“ обогатило је фестивал и учинило га инклузивним, а увршћивање представа у такмичарски програм фестивала пружило је њиховим ученицима једнаку шансу да се боре за главне награде.

Најизвођенији страни аутор је Вилијем Шекспир са три изведбе: *Укроћена јорџија* (Митровачка гимназија, 2007, Гимназија „Душан Васиљев“ Кикинда, 2010) и *Сан летње ноћи* (Гимназија „Душан Васиљев“ Кикинда, 2011). Иако је Шекспир познат и као комедиограф и трагичар, занимљиво је да се на Школском позорју у периоду који обухвата ово истраживање ниједном није изводила нека његова трагедија. Најближе извођењу Шекспирове трагедије јесте представа *Ромео и Јулија* по тексту професорке Тамаре Деспотовић Ђурчић 2024. у изведби ученика Гимназије „Светозар Марковић“ Нови Сад. Ипак, у питању је прерада у којој Ромео и Јулија, упркос свим потешкоћама, успевају да пронађу срећан крај негде далеко ван Вероне, а представа се одређеним елементима приближава политичком позоришту. Такође је могуће приметити да се и драме које су саставни део школске лектире ретко изводе на фестивалу. Софоклова *Антигона* ниједном није изведена у овом периоду, нити Гогољев *Ревизор* и Шекспиров *Хамлет*, а 2024. ученици Гимназије „Велико Петровић“ из Сомбора извели су *Чекајући Гогоа* Семјуела Бекета.

Од 107 представа, 18 представа су адаптације прозног или поетског дела. Аутори драматизација углав-

ном су професори, а много ређе ученици. Међу ученицима-ауторима адаптација издваја се драматуршкиња Бојана Бабић, тадашња ученица Гимназије „Урош Предић“ из Панчева, која је 2008. адаптирала и режирала представу *У раљама живога* према роману *Штефица Цвек у раљама живога* Дубравке Угрешић. За разлику од драмских текстова из лектире, прозна дела из лектире чешће су адаптирана, а то су писци као што су Албер Каму, Џорџ Орвел, Ф.М. Достојевски, Антоан де Сент Егзипери и Радоје Домановић. Претходне, 2024. године професори ШОСО „Милан Петровић“ Нови Сад адаптирали су поезију Мирсолава Антића у представи *Неверовајна морска песма*, док су 2005. године ученици Техничке школе „Иван Сарић“ из Суботице извели представу *Хасанајиница* према истоименој народној песми. Популарна књига Весне Огњеновић и Будимира Нешића *Поздрави некој* која говори о малолетничком преступништву и занемаривању адаптирана је и изведена је 2017. од стране ученика Гимназија „Михајло Пупин“ из Ковачице.

Што се тиче заступљености аутора односно ауторки, из прегледа репертоара може се видети да је у 66 представа аутор мушкарац док је у 32 представе жена. У 8 случајева ради се о коауторству писца и списатељице а то су најчешће текстови које су писали професори и ученици, док у једном случају (адаптација народне приповетке) није могуће одредити ауторство. Неке од списатељица чији су се комади изводили јесу: Вида Огњеновић, Биљана Србљановић, Милена Марковић, Агата Кристи и Људмила Разумовска. Посебно је интересантна 2008. година где у пет од шест селектованих представа текст потписује ауторка. Ауторке заступљене те године су: Вида Огњеновић са две изведбе текста *Милева Ајнштајн* (Гимназија „Светозар Марковић“ Нови Сад и Гимназија „Исидора Секулић“ Нови Сад), Биљана Србљановић *Породичне приче* (Средња школа „22. октобар“ Жабаљ), Марија Марков Илић *Можда је ово ваш срећан дан* (Хемијско-прехрамбена школа Чока) и већ поменути адаптација романа Ду-



Из представе **Чекајући Годоа**, Гимназија Вељко Петровић 2024, фото: промо

бравке Угрешић. Године 2008. обележавало се 60 година од смрти Милеве Марић Ајнштајн што би могло да објасни присуство чак две инсценације драме Виде Огњеновић, а занимљиво је да се те године на фестивал пријавила и Средња техничка школа „Милева Марић Ајнштајн“ из Титела са истим текстом, међутим нису уврштени у селекцију.

Осим афирмисаних аутора, на фестивалу су извођени и текстови професора и ученика. Неки од професора који су постављали своје текстове јесу Аида Твица (*Госпођа директорка*, Техничка школа „Павле Савић“ Нови Сад, 2004), Јасмина Марић (*Они више не постоје*, Техничка школа „Иван Сарић“ Суботица, 2007), Мира Шестић (1974, Гимназија „Светозар Марковић“ Суботица, 2018) и Тамара Деспотовић Ђурчић (*Ромео*

и Јулију, Гимназија „Светозар Марковић“ Нови Сад, 2024). Једна од можда највећих вредности овог фестивала јесте појављивање младих драмских писаца који уз помоћ својих вршњака постављају своје првенце на сцену. Период од 2010. је посебно плодан за младе драмске писце који се у поређењу са претходном декадом јављају много учесталије на репертоару. Већ поменута Бојана Бабић је 2009. поставила свој комад *Љубав и њена ајрејашина сјања* који је и режирала, док 2012. ученици Гимназије „Урош Предић“ Панчево, Милан Беч и Александра Хриб, постављају свој комад *Мандала*. Исте године Тијана Грумић, драматуршкиња а тадашња матуранткиња Гимназије „Бранко Радичевић“ Стара Пазова, пише и режира свој комад „На усни мога ђеда цигара завијена“ о четворици старца који

се враћају у родну земљу да умру. Грумић поред текста и режије потписује сценографију и костиме. Већ следеће године ученици Гимназије „Бранко Радичевић“ изводе њен комад *Дан Рејублике*. Ученици Гимназије „Светозар Марковић“ Нови Сад 2015. извели су комад *Нирвана* ученика Александра Ивковића, а 2019. комад *Криви ексер* који потписује троје ученика: Атина Михаљчић, Уна Лукић и Никша Бошковић. Године 2024. ученици Гимназије „Јан Колар“ са домом ученика Бачки Петровац извели су представу *Заслејеност* коју је написао и режирао ученик Зоран Митић.

Осим прилике да глуме и пишу за позориште, Школско позорје пружа прилику ученицима да се опробају и као редитељи. Чак 30 представа потписују ученици, а неки од њих одабрали су да се баве позориштем као професионалци. Драматуршкиња Бојана Бабић, као ученица Гимназија „Урош Предић“ Панчево, два пута је учествовала на Школском позорју: 2008. са представом *Ураљама живој* и 2009. са представом *Љубав и њена ајрејашна сјања*, по сопственом тексту. Редитељка Лана Павков 2009. и 2010. режирао је представе са којим је Гимназија „Бранко Радичевић“ из Старе Пазове учествовала на овом фестивалу. Драматург Стефан Исаковић, тадашњи ученик Гимназије „Светозар Марковић“ Нови Сад, 2009. режирао је представу *Одмирање* по тексту Душана Спасојевића. Тадашњи ученик Зрењанске гимназије, а садашњи позоришни критичар и театролог, Андреј Чањи режирао је 2011. представу *У Египту на Исиоку* Борислава Пекића и за то добио награду за ученичку режију. Глумац Стефан Боћо Остојић 2013, као ученик Гимназије „Михајло Пупин“ Ковачица режирао је *Белаву џевачицу* Ежена Јонеска. Куриозитет на репертоару јесте и представа *Балада о Љуби Мољцу* по тексту Драгана Алексића а у извођењу ученика Срећка Милосављевића који потписује и режију, изведена на 10. Школском позорју 2004. године. Ово је једини пример монодраме која је изведена на фестивалу у временском периоду који обухвата ово истраживање.

На фестивалу су изведене и две представе ван такмичарског програма, а оне својом формом одударају од представа селектованих за такмичарски програм. Представа *Прозор* Омладинског драмског студија Центра за позоришна истраживања Нови Сад увела је форум театар на фестивал, док су ученици Труппе „Тачка гледишта“ Гимназије „Светозар Марковић“ Нови Сад одиграли интерактивну представу *Маршин сан* која представља пример примењеног позоришта.

Проучавањем репертоара Школског позорја у периоду од 2003. до 2024. могуће је закључити да су домаћи аутори најизвођенији те да се углавном играју представе које нису намењене узрасту ученика који их изводе. Управо је то оно што би могло да се замери фестивалу односно руководиоцима драмских секција који се пријављују на фестивал јер се пре одлучују за текстове који нису намењени младим извођачима уместо текстова са којим би они могли да се поистовете. Похвална је разноврсност аутора и ауторки чији се текстови играју јер осим Душана Ковачевића који је игран 8 пута, није било превише понављања истих имена и истих текстова. Изузетно важна пракса овог фестивала јесте подстицање младих да се опробају и као аутори текстова што се поготово изразило у случају Тијане Грумић која је тренутно једна од најизвођенијих аутора млађе генерације. Значај Школског позорја огледа се у пружању „ветра у леђа“ младима који су заинтересовани за позоришну уметност охрабрујући их да посматрају свет око себе кроз другачију перспективу коју им омогућава сцена. Значај истраживања историјата и репертоара Школског позорја јесте у томе што је важно пратити и критички проматрати фестивал на којем се први пут јављају бројни позоришни уметници који тренутно остављају траг на нашим позорницама као и у томе што један фестивал који траје преко 30 година свакако заузима важно место у позоришном животу Војводине и Новог Сада и због тога би требало да добије више пажње стручне јавности.

Пише > Арина Болихова

Totus mundus agit histrionem

Студија случаја: српско и руско школско позориште на страном језику. Упоредна анализа историјата, репертоара, особености и начина функционисања

ШКОЛСКО ПОЗОРИШТЕ НА СТРАНОМ ЈЕЗИКУ

Школско позориште је вековима уназад носило не само функцију забаве за ученике, већ и едукативну улогу. Током XVI века, у доба ренесансног позоришта, у европским школама су се изводиле комедије Плаута и Терентија и на тај начин су ђаци учили латински језик. Прилика да се језик учи уз помоћ позоришних представа пружа се и савременим гимназијалцима у многим земљама. Традиција школског позоришта на страним језицима постоји више од петсто година и показује се ефикасним и занимљивим како за ученике, тако и за учитеље и наставнике који траже креативни педагошки приступ учењу страних језика.

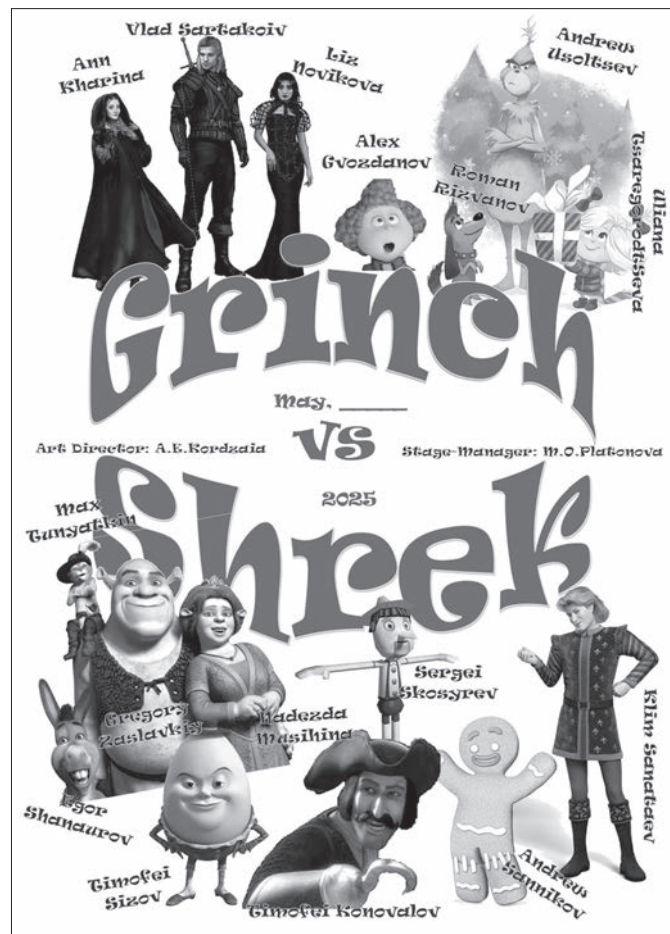
Историјски, руско и српско школско позориште на страним језицима су директно повезани. Прво школско позориште на латинском у Србији основао је Емануил Козачински у Сремским Карловцима. Његово школско позориште на латинском било је инспирисано сличним праксама у славјанско-греко-латинској школи у Москви, где је Козачински студирао на почетку XVIII века. На тај начин, постоји веза између Србије и Русије у контексту ове позоришне праксе.

У овом раду биће поређена два различита случаја савременог школског позоришта на страном језику. Разматрано ће бити школско позориште на енглеском језику „Scarlet Sails“ језичке Гимназије №13, Јекатеринбург, Русија и позоришна труппа на француском језику „Point de vue“ Гимназије „Светозар Марковић“, Нови Сад. Циљ овог рада јесте анализа и поређење историјата, репертоара, начина функционисања и циљева ова два школска позоришта, како би се истакле предности, мане и особености различитих приступа организацији школских позоришта на страним језицима, као и проучиле њихове специфичности у Србији и Русији на примеру ова два случаја. Избор ова два случаја заснован је на чињеници да су то позоришне студије са којима су директно повезана два студента треће године драматургије АУНС-а. Ауторка овог текста је завршила Гимназију №13 у Јекатеринбургу и имала је прилику да посматра рад позоришта „Scarlet Sails“, а колега са класе драматургије Миомир Милосавац завршио је Светину гимназију и био део труппе „Тачка гледишта“. На тај начин, ове две студије су утицале на формирање класе драматургије АУНС-а 2023. године и представљају предмет интересовања за упоредну анализу, јер имају утицај на формирање младих позоришних професионалаца у Србији.

ПОЗОРИШТЕ „SCARLET SAILS“ , ЈЕЗИЧКА ГИМНАЗИЈА №13, ЈЕКАТЕРИНБУРГ, РУСИЈА

Позориште „Scarlet Sails“ у Језичкој гимназији №13 у Јекатеринбургу, основано је 1971. године. Водитељи драмске секције били су Надежда Михајловна Аракчејева, професорка енглеског језика, која је 40 година посветила вођењу „Scarlet Sails“ и Лав Леонидович Монтау, професор Државног позоришног института у Јекатеринбургу, који је годинама сарађивао са школским позориштем Гимназије №13. Позоришни студио „Scarlet Sails“ радио је са млађим ученицима и Н. М. Аракчејева се трудила да прилагоди репертоар њиховом узрасту, адаптирала је и преводила прозу, на пример, представа „Три мускетара“ била је изведена 1972. Касније су се изводиле представе према бајкама „Снежана и седам патуљака“ и „Снежна краљица“, 1976. године „Крвави капетан“ према роману Рафаела Сабатини. Захваљујући томе што у секцији као сарадник учествовао Л. Л. Монтау, који је радио као заменик директора у Драмском позоришту Јекатеринбурга, у рад са децом су се уводиле различите глумачке технике. Према сећањима матураната, у раду са ученицима су се користиле глумачке методе система Станиславског.

Седамдесетих година у школи су паралелно постојала два позоришта на енглеском језику. Поред „Scarlet Sails“ функционисала је и драмска секција на енглеском, коју је водио легендарни професор енглеског језика и енглеско-америчке књижевности Михаил Јурјевич Бородин. Његова позоришна секција је била за матуранте, репертоар се састојао од класичних драмских комада, чији оригинални језик је енглески. Тако је 1972. године била изведена представа „Пигмалион“ према драми Бернарда Шоа, у којој је Бородин глумио заједно са ученицима. Професор је тумачио улогу мистера Хигинса. У драмској секцији Бородина су се изводили текстови Шекспира, заједно са ученицима Бородин је адаптирао прозна дела О. Хенрија. Касније се наставила школска традиција извођења Шекспира, 1990. године је била изведена представа „Богојављен-



ска ноћ“, а 1991. „Ромео и Јулија“. Након пензионисања Јурија Михајловича Бородина, две драмске секције су се спојиле у једну, „Scarlet sails“ је постало једино школско позориште на енглеском језику у гимназији. Приступ извођењу представа и избор репертоара увек су зависили од педагога који је преузимао вођење „Scarlet Sails“, али неко време након пензионисања Н. М. Аракчејеве позориште није функционисало.

Након дуге паузе, 2018. године школско позориште „Scarlet Sails“ је наставило свој рад са представом „The Crow and the Fox“ према адаптацији Наталије



Из представе **GRINCH vs SHRECK**, Scarlet sails 2025, фото: промо

Михајловне Аракчејеве. Она је удахнула нови живот свом позоришту и рад је поново почео. Године 2019. у позоришту су формиране две трупе: прва под вођством наставнице енглеског језика Анастасије Јевгњевне Корздој и глумице Марије Олеговне Платонове из једног од јекатеринбуршких позоришта, а друга под вођством наставница енглеског језика Марине Николајевне Белове и Љубов Павловне Малине. У периоду од 2019. до 2023. године колективи су извели следеће представе: „Shakespeare Forever“, „The House that Jack Built“, „Canterville Ghost“, „Happy Birthday“, „Blurred Out in Space and Time“ (по мотивима дела Курта Вонегата); „Land of Books“, „Jumanji“. Већину ових комада су писали или адаптирали наставници заједно са ученицима. У XXI веку десио се прелаз са класични-

јих драмских форми које су доминирале на почетку функционисања позоришта, на представе са фрагментарном драматургијом. Такође, више значаја у стваралачком процесу добила је глумачка импровизација, која је постала основ за настанак појединих представа. Представа по делима Шекспира освојила је друго место на градском фестивалу – такмичењу представа на страном језику „Фант“ (2020), док је представа „Harry V-day“ добила диплому првог степена на међународном фестивалу – такмичењу „Жар Птица“ у Русији (2022). У јуну 2022. године, позориште „Scarlet Sails“ уврштено је у регистар школских позоришта Русије. Године 2025. школско позориште „Scarlet Sails“ отворило је 54. сезону позоришне традиције гимназије. За ученике је учешће у представама позоришта „Scarlet

Sails“ спој могућности да науче енглески, глуму, драматургију и друге позоришне делатности, док неки ученици изаберу позориште као професију након завршетка школе. Тако је иницијатива једне професорке створила позоришну и едукативну праксу која настава своје постојање деценијама.

**ПОЗОРИШНА ТРУПА „POINT DE VUE“
ГИМНАЗИЈА „СВЕТОЗАР МАРКОВИЋ“,
НОВИ САД, СРБИЈА**

Драмску секцију у Гимназији „Светозар Марковић“ основала је 2004. Тамара Деспотовић Ђурчић, професорка француског и латинског језика и књижевности. Њен циљ је био да споји учење француског језика и прављење позоришних представа. Прва представа настала је 2004. године, то је био адаптиран и преведен комад Бранислава Нушића „Др“. Професорка Деспотовић Ђурчић је одлучила да пријављује представу на фестивали франкофоног позоришта како би дала ученицима могућност да путују са представом и да практикују француски језик са матерњим говорницима. Представа „Др“ се изводила на фестивалима у Београду, Печују и Ортезу (Француска). Према речима професорке ученици су били одушевљени могућностима које им је пружио учешће у представама на француском језику. Највећи проблем је било тражење буџета за путовања, али ученици и наставница су имали вољу да их остварују. У наредних 8 година труппа „Point de vue“ је извела 6 представа и посетила 5 франкофоних фестивала у различитим земљама. Труппа је састојала од 10–12 ученика који су имали од 14 до 18 година. Представе су биле на гостовањима у Француској, Шпанији, Италији и Турској. Репертоар који је изводила труппа мењао се у складу са саставом труппе и тренутним интересовањима ученика и професорке. Године 2007. била је изведена представа „Смртоносни аперитив“ према комаду Ги Вормесера, 2008. „Прича с ону страну гроба“ представа према комаду Ж. П. Сартра „Иза Затворених врата“, која је освојила специјал-



ну награду жирија на фестивалу у Београду. Већину комада је адаптирала и преводила на француски Тамара Деспотовић Ђурчић, а 2012. је био изведен њен ауторски комад на француском „Ходници времена“, који је добио награду за најоригиналнији сценарио и женску улогу на фестивалу у Турској. Труппа „Point de vue“ је 2012. са представом „Чекајући Метроа“ добила диплому за посебно умеће француског језика на фестивалу у Сен Малоу, Француска.

Искуство франкофоних фестивала у различитим земљама пружио је ученицима могућност да практикују француски језик уживо са другим извођачима и да гледају представе на француском језику. Због корона вируса путовања су прекинута, а труппа „Тачка гледишта“ наставља своје постојање у Гимназији „Светозар Марковић“ и изводи представе на српском језику под вођством исте професорке, која је завршила мастер студије „Примењено позориште“ на Академији уметности у Новом Саду како би побољшала квалитет рада.



Из представе **Ромео готиви Јулију**, Тачка гледишта 2024, фото: промо

УПОРЕДНА АНАЛИЗА СЛУЧАЈЕВА

Као резултат поређења ова два случаја, може да се закључи да је за настанак драмског студија на страном језику потребна иницијатива професора.

Трупа „Point de Vue“ имала је пројекат који је трајао око деценије, док студио није престао да изводи представе на француском. Студио „Scarlet Sails“ има педесетогодишњу историју и успостављену традицију која се наставља, што утиче на формирања репертоара, јер у „Scarlet Sails“ деценијама изводе комаде Шекспира и „Пигмалион“ Шоа, док је репертоар трупе „Point de vue“ био слободнији. Међутим, репертоар два школска позоришта је ипак доста сличан по садржају: школска позоришта изводе како адаптације класичних комада на језику оригинала, тако и ауторске тестове и адаптације прозних и драмских дела на другим је-

зицима. Репертоар оба школска позоришна студија се прилагођавају узрасту и интересовањима ученика.

Највећа разлика између ова два школска позоришта је начин функционисања и циљеви које себи постављају. Циљ и главна иницијатива трупе „Point de vue“ је било учешће у фестивалима франкофоног позоришта изван Србије, могућност језичке праксе са матерњим говорницима, међународна сарадња. Са друге стране, позориште „Scarlet Sails“ постоји пола века, али све то време постоји само унутар зидова Гимназије №13. Ученици имају могућност да практикују језик искључиво међусобно и са професорима, али велики значај се даје настављању традиције. На тај начин, геополитичка ситуација, традиција саме школе и, наравно, наставник, формирају школско позориште и његов начин функционисања.

СЦЕНСКИ ДИЗАЈН

Сцена

Пише > Јелена Палигорић Синкевић

Простори емоционалне слободе

О представи „Подела моћи“, КЦ Магацин

Позориште је у протеклих годину дана, више него икад, оно што би требало да буде – агора, место сусретања, слобода, запитаност. Али, представа које те потребе прате, јако је мало. Годинама уназад суочавамо се са проблемом буџета, хроничним недостатком новца који диктира број и обим продукција, па позоришта углавном играју на сигурно и резултат често изостаје. Или је осредњи. Одговор који добијамо је да се зна шта публика воли. Иза тога се крије потцењивање публике и награда за сопствени страх.

Храбро позориште је, без изузетка, позориште које поставља питања и тестира границе. *Подела моћи* је таква представа.

Коришћењем извештаја Шер Хајт, феминисткиње и истраживачице секса и женског задовољства насталих седамдесетих и осамдесетих година XX века, редитељке Анђелка Николић и Бојана Лазић, са драматургом Димитријем Кокановим, пре свега истражују простор поверења, искрености и речи у јавном простору.

Изведена у Магацину у Краљевића Марка, *Подела моћи* просторним решењем (Анђелка Николић, Радивоје Динуловић) које је нешто између дневне собе и учионице, изазива простор чудне блискости. Она се

у представи формира двојако. Распоред столица подсећа на факултетски амфитеатар, иако нема катедре. Југословенска ретро фотеља у центру претпостављеног простора позорнице, директна је асоцијација на дом и оно што се у колоквијалном говору звало – *ојейи држи предавање*. Столице распоређене са стране, које окружују наратора-постављача питања, алудирају и на клупу-простор одакле се играчи на спортским теренима бодре и критикују. На овај начин простор извођења представе заузима филозофско становиште критике које прелази у лични, емоционални дискурс. Као појединци, критиковани смо у амфитеатру, затим са тренерске клупе, али највећа и најсуровија критика често долази са фотеље из дома у којем одрастамо. Ово је нарочито интересантно јер представа у доброј мери алудира на то колико још увек ретко и штуро говоримо о питањима секса и сексуалности у својим кућама, са својим најближима.

Осећај блискости од самог почетка директно је везан и са начином на који је осветљен простор и везом између светла и интерактивности представе. Неретко ми је у интерактивним представама сметало директно светло на публици. Зато што можда желим нешто да

Подела моћи, фото: Пулс театар, Лазаревац, Милица Т.



кажем, али не желим да будем осветљена као извођач. Питање треме и страха постоји и у одраслом, зрелом добу. Бити учесник или учесница у позоришту, активна публика, захтева суптилност, неинвазивност и поштовање личних граница.

Представа почиње тренутним успостављањем језика који ће постати и сам жанр – једно лице чита питања, док се публика дели и одговара. Када је светло у сали одговара се дизањем руке, када је мрак публика говори. Право на избор да ли желимо да учествујемо се не подразумева, оно захтева јасно опредељење. Питања почињу и њихова систематизација изазива хумор, стид, збуњеност. Питања која се постављају, постављају се из укоричене свеске са натписом УПИТНИК. Оно

што публика не зна на самом почетку је ко су глумци у публици, а ко публика која учествује без унапред наученог текста. У неким тренуцима то је могуће наслутити, али не сасвим.

Највећа снага ове представа свакако је простор слободе који су аутори створили. У оваквом типу позоришта некада се публика осећа превише изложено, манипулисано и у коначници искоришћено. Овде је случај сасвим супротан. Сат и по времена пролетело је као десетак минута, потреба за даљим разговором могла се опипати руком. Да ли то говори само колико нам је овакво позориште потребно или и то колико смо усамљени?

Да нас неко чује.



Подела моћи, фото: Пулс театар, Лазаревац, Милица Т.

Да будемо саслушани без да платимо сат време на термина психотерапије.

Највећи луксуз комуникације савременог света је управо то. Представа *Подела моћи* говори о ономе што смо ми – људи ограђени жицом коју смо сами створили, коју су нам наметнули, у сталној журњави за кратким допаминским ударима, који се сваки дан боре да живот не прође онако како је неко други замислио. Зато идемо у позориште. Зато дођемо баш на ову представу.

Велика је храброст у овом времену пустити људе да слободно говоре. Неочекивано је, узбудљиво и страшно. Била сам активна учесница у представи, али нисам рекла све. Овакве представе изазивају код човека осећај припадности, катарза се дешава у одложеном

трајању. Питања се настављају и кад представа утихне. Зато што нисмо свесни количине питања која желимо да поставимо, а нешто или неко нам то не дозвољава.

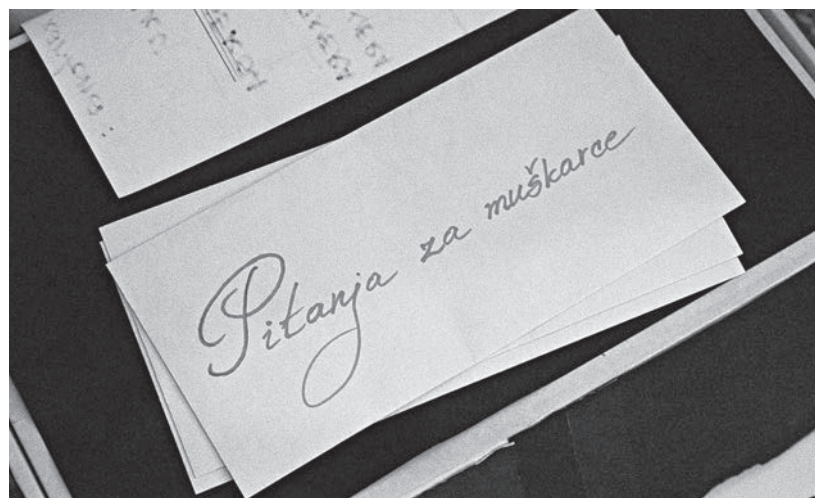
У центру *Поделе моћи* налазе се питања сексуалних, љубавних односа и преиспитивања разних облика заједнице. Оно што се иза свега тога крије је питање класног друштва и његовог утицаја на нешто тако једноставно – љубав. Са реченицом коју су изговарале моје бабе – Паре кроз врата, љубав кроз прозор – одлазим кући. Представа је готова, а заправо још увек траје. У томе је њена највећа снага. Овакав начин третирања неке теме показао се јако успешно. Толико, да ме инспирисао да мислим како би функционисала питања акушерског насиља, материнства, одгајања деце, као



Подела моћи, фото: Пулс театар, Лазаревац, Милица Т.

и да ли је овакав принцип могуће искористити у прављењу представа за тинејџере.

Ове јесени вероватно нема Битефа. Догађаја који је означавао почетак сезоне и повратак са разних врста распуста. Лупом тражимо замене за Битеф, нешто што ће подсећати, нешто што ће изазвати дебате након представе са случајним пролазницима. Тако је пронађена представа *Подела моћи* (продукција Пулс театар Лазаревац, Хоп.ла) која на најбољи могући начин третира наслеђе Битефа. Отворена врата, отворена позорница, много питања, дебата испред позоришта и неки спонтани загрљај. Јер позориште је много више од зграде и буџета. Позориште је утеха, уточиште, склониште, сигурно место. Можда и једино место где никад нисте сами.



XIII

IN MEMORIAM

Пише > Миливоје Млађеновић

Одлазак господствене фигуре Сомбора и сомборског театра

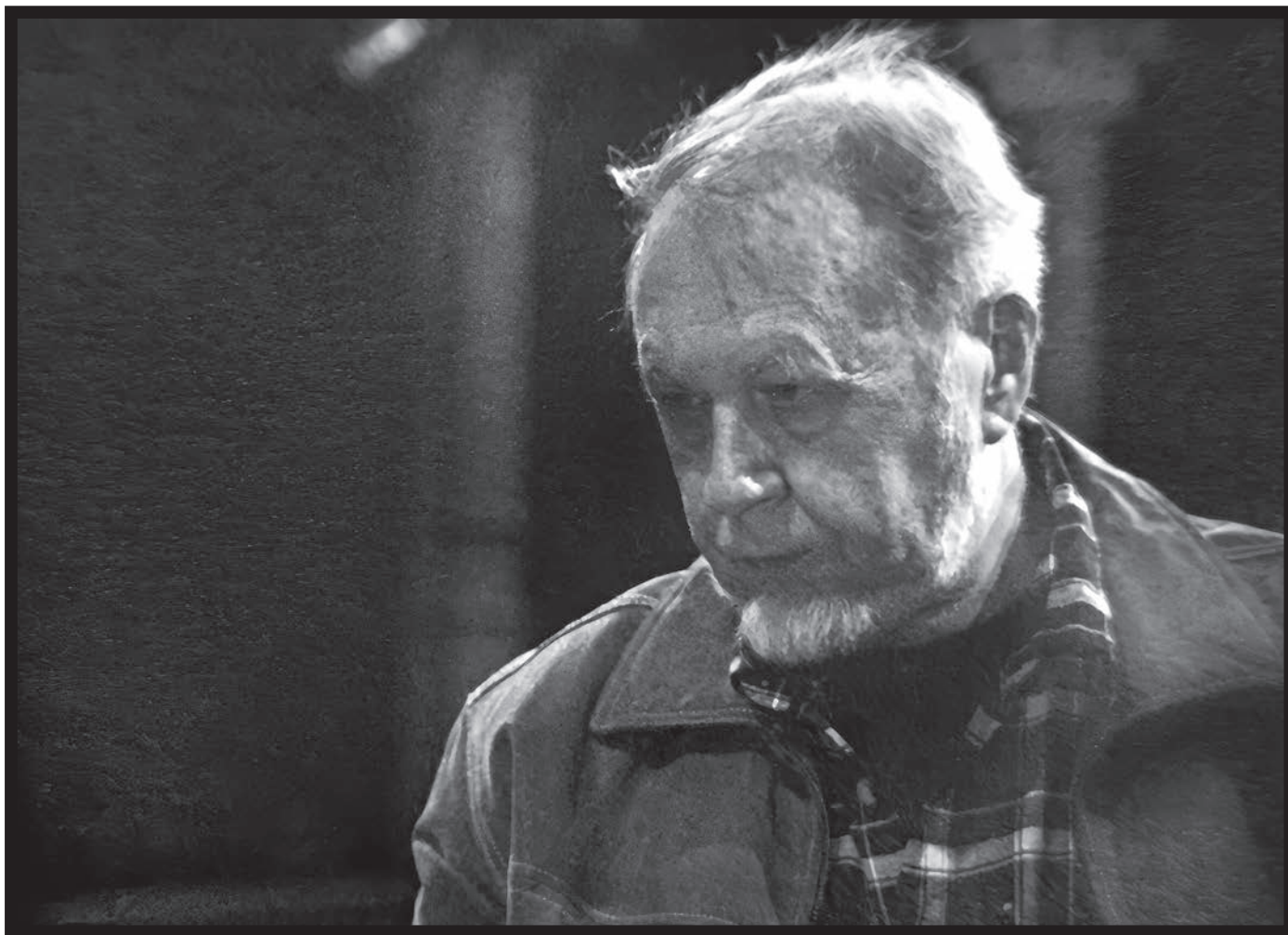
Иштван Косо

(1941–2025)

Зимус је у Сомбору преминуо Иштван Косо, знан као госн Пишта, једна заиста особена, несвакидашња уметничка душа и свестрани стваралац. У Народном позоришту Сомбор од 1971. до 1989. био је сценограф, па технички директор, а повремено и вршилац дужности управника. У позоришту је као сценограф и дизајнер плаката и друге графичке опреме био ангажован и док је био професор ликовног у сомборској Гимназији. Пре тога је кратко време, после завршетка студија 1968. на Академији за примењену уметност, радио на Београдској телевизији сценографије и графичка титловања.

Свој уметнички сензибилитет Иштван Косо је испољавао и кад се неуметничким пословима бавио, а каквих је непреброј у опису радног места техничког директора. У подне и у поноћ, обављао је с пуном одговорношћу све те прозаичне послове, али на такав начин да је све чега се дотакао било у служби уметности и лепоте. Био је веран сарадник управника Николе Пеце Петровића и Боже Деспотовића, а потом и управ-

нице Мирјане Марковиновић. Мој улазак у сомборско Народно позориште, бојажљив и несигуран корак неискусног и премладог „професорчића књижевности“, охрабрио је и бранио управо Иштван Косо, учећи ме оном чега у књигама нема – о људској ћуди у сфери „производње“ позоришне уметности. Нажалост, после осамнаест година посвећених сомборском театру, вођен својим пословима и породичним животом, Пишта је отишао у Беч. Не верујем да је ико зажалио толико због његовог одласка као ја, остајући сам међу вирманима, цуговима, братијом декоратера и мајстора коју је само Пишта умео да укроти. Срећом, Косо је, будући рођен као отмен господин, постао Бечлија, тамо је и магистрирао 1994. али са сомборским позориштем никада није прекинуо контакт. Напротив, помагао је несебично саветима и врло конкретним потезима. Рецимо, прво послератно гостовање представе *Каије Кайуралица* у Бечу, организовао је такорећи у целини брижљиво и беспрекорно, глумећи чак и вођу пута и водича и домаћина...



Косо је у сомборском позоришту креирао сценографију за више од тридесет представа радећи с Љубомиром Драшкићем Муцијем, Жељком Орешковићем, Радославом Златаном Дорићем, Димитријем Јовановићем, Петром Вечеком и другим редитељима тог раздобља у историји сомборског Позоришта. Памте се његова ликовна решења за представе *Вишњик*, *Мизантроп*, *Тако је ако вам се шако чини*, *Људи*, *Војцек*,

Човек на пологају, *Буђење вампира*, *Развојни пути Боре инајдера*, *Галеб*, *Хидроцентрала у Сухом долу*, *Избирачица*. Био је такорећи специјалиста за жанр кабаре-ских представа које су тада биле препознатљива ознака стила сомборског позоришта који је форсирао Никола Пеца Петровић (*Онда доле измисле пароле*, *Усклађивао луд збуњеној*, *Не уз вешар*, *Кабаре Душка Радовића*, итд). Осим сценографија, он је и аутор графичких реше-

ња плаката, месечних репертоара, графичких решења улазнице, печата, ознака на вратима просторија, путоказа, позоришног листа „Премијера“, билтена. А осим тога, стизао је да уради и велики број плаката и сценографија за неколико југословенских, мађарских и пољских позоришта. Још једна особина красила је несвакидашњу појаву овог нашег уметника. Прихватао је с лакоћом све што доноси нова, електронска ера. И у графичкој и дизајнерској сфери уметности, међу првима у нас, применио је предности дигиталне уметности, на пример.

Има у биографији овог сомборског уметника и један заиста чудесан детаљ: књигу инспирисану песмама Васка Попе „Зев над зевовима“ графички је опремио, илустровао и штампао Иштван Косо као дипломски задатак на графичком одсеку Академије за примењену уметност у Београду 1968. Књига је штампана у малом тиражу од свега 32 нумерисана примерка с потписима Васка Попе и Иштвана Коса. Такође, мало је оних који знају да је организовао поправку сата са четири лица на торњу Градске куће у Сомбору и израдио макету грба града Сомбора. Али, то се ипак само куриозуми, јер је допринос који је сомборској позоришној култури дао Иштван Косо изразито важнији. Он је, као технички директор, надзирао велику и детаљну реконструкцију зграде Народног позоришта Сомбор 1982. године, а потом и ону следећу, четврт века касније. Његово знање, осећање за архитектонику, а нарочито за неке детаље екстеријера и ентеријера, били су драгоцени у реализацији овог пројекта. Технички директор и сценограф у једној личности – то је високо естетизантан спој, срећан да срећнији не може бити у области позоришта. Косо је тако целој кући на Трифковићевом

тргу одредио стил, господствен, аристократски, углађен, децентан.

Познавао је сваки кутак сомборског позоришта, али он је знао и сваки закутак душе радника техничког сектора, администрације и глумачког ансамбла, такође. И био равноправан и цењен саговорник редитеља и других уметничких сарадника. Знао је, споља, Иштван Косо да прикаже и шармантно лице боема, уживаоца живота, али га је урођена госпоштина од великокикиндске стране, од које је пореклом, увек преčila да склизне у баналност. У суштини, беше то једно исконски незлобиво, позоришту одано биће, уметник и интелектуалац, човек који је гдегод се нашао, градио трајна пријатељства.

Паралелно са његовим позоришним и дизајнерским животом текао је и његов живот ликовног уметника. Самостално је излагао у Београду, Сомбору, Баји, Кечкемету, Бјалистоку, Бечу. А пред сам смирај овоземаљског живота, показао је јавности тридесет несвакидашњих слика које приказују женски акт. Са његових слика исијава аутентична тежња да се обухвати сва сложеност значења женскости, односно женског ероса, да се допре до укупног значења женског бића у времену које иначе карактеришу гомиле вулгарне голотиње у медијима.

Ако се за Пецу Петровића говорило да је режирао сомборско Позориште, за Косо Иштвана би се могло рећи да је био архитекта и дизајнер ове позоришне институције, чувар његове лепоте и склада, његове историјске вредности, али и модерности. Нестала је зимус, једна доиста стамена, негована, господствена фигура града Сомбора, за којом ће се Сомборци још дуго освртати у својим сећањима.

Пише > Сашо Огненовски

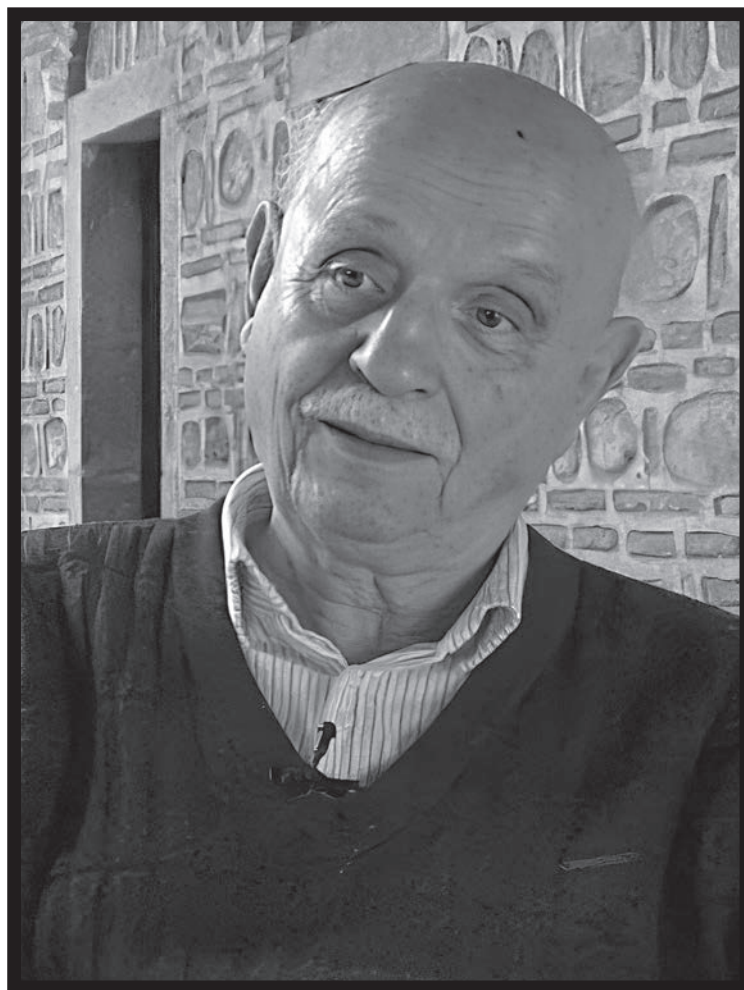
Ристо Стефановски и еволуција македонског позоришта

Ристо Стефановски

(1928–2022)

Огромна је гама активности великог позоришног мага Риста Стефановског. Када погледамо његов животни пут имамо осећај да је он проживео неколико позоришних живота. Тај театарски гигант свој животни пут започео је далеко пре почетка Другог светског рата, да би се почетком педесетих година школовао у Београду и каријеру отпочео као глумац на сцени Македонског народног театра. Са Ристом Стефановским у тим крхким годинама развоја македонског театра догодило се оно што се дешавало са малим бројем позоришних уметника – да отворе и друге своје таленте у позоришној уметности.

После завидне театрографије и филмографије (играо у око тридесетак филмских и телевизијских пројеката скоро до свог последњег даха), Стефановски се окренуо послу менаџера, па је тако после дипломирања на одсеку за организацију Факултета драмских уметности у Београду, стао на чело тада новооснованог Драмског театра у Скопљу. Под његовим вођством ово позориште је током три звездане деценије доживело највеће успехе: *Покојник*, *Дивље месо*, *Јане Задројаз*,



Ослобођење Скопља, Ериџон, Хај-фај – представе које су освојиле велики број награда на Стеријином позорју, МЕСС-у, фестивалу „Војдан Чернодрински“, а у време када су позоришни редитељи формата Љубише Георгијевског, Слободана Унковског, Владимира Милчина, Колета Ангеловског и др, те глумци попут Аце Ђорчева, Ненада Стојановског, Милице Стојанове, Крума Стојанова, Благоја Чоревског, Мери Бошкове, Мета Јовановског и др. доживели своје највише уметничке врхове. Ристо Стефановски је у Драмском театру реализовао комплетан продуктиван театарски живот показујући својом менаџерском умешношћу да позориште мора бити живо и у дослуху с друштвеним променама. Наведене представе, продуциране у то време, остале су као позоришне парадигме, а њихова тадашња актуелност постала је историјска реликвија која је обележила једно турбулентно време пуно неизвесности и преиспитивања.

Стефановски је у овим блиставим деценијама Драмског театра отворио врата конструктивним сарадњама, али и младим театарским уметницима који су касније својим успесима показали да су његове претпоставке тачне, а Драмски театар је постао театарски бренд с великим глумачким, драматуршким и редитељским именима. Овде не можемо да не поменемо ране текстове великог македонског драмског писца Горана Стефановског (*Дивље месо, Хај-фај, Јане Загропаз, Дуило дно*), чије је драмско промишљање постало и југословенска уметничка вредност. Откривши у продукцијском смислу овог великог аутора, Ристо Стефановски је 70-их година 20. века започео велики преокрет у македонском театру. Заједно с њим, током тих година у Драмском театру су извођени и текстови Јордана Плевнеша, а касније, у 80-им и 90-им годинама и драме Сашка Насева, Дејана Дуковског, Жанине Мирчевске итд. Нова позоришна реалност, која је била ангажована до краја у репертоарској политици Риста Стефановског, одвијала се снажно и моћно еволутивно. Тадашњи велики позоришни фестивали пре-

познали су нову позоришну истину коју је афирмисао Ристо Стефановски и знали су достојно да валоризују представе и драме тадашњих редитеља, глумаца и драматичара формирајући продукцијски оптимум који је данас класика македонског театра. Ристо Стефановски је, поред руковођења, био и театарски делатник који је умео дубоко да понире и у историју македонског театра. Његова практична делатност на сцени помогла му је у меморабилијама које је умео уредно да сакупи у књигама, чија су сведочанства о тектоници македонског позоришта драгоцене. Тако је он током 90-их и у првој деценији 21. века македонском театру поклонно 20-ак књига богатих анализом сваког театарског остварења, с освртом и критичким односом према целокупној македонској театарској трајекторији, те тако остављајући наслеђе које сведочи о историји македонског театарског и његовом сазревању, а доступно је новим генерацијама театарских уметника. Аутор је књига *Позоришће у Македонији* (1976), *Позоришће у Македонији од античког периода до 1944. године* (1990), *Од Хераклеје до народног театра у Бишољу* (1994), *Позоришће у Македонији – од партизанског до Младинско-дејет* (1998); историографских дела *Позоришће у Македонији (1963–1967)* (2006) и *Подем позоришта (1968–1971)* (2006), као и многих других; а јавља се и као ко-аутор бројних радова из области театарске делатности, укључујући *30 година Драмског театра и Летопис МНТ 1945–1995*.

У његовој театрографији су и монографије позоришта, сведочанства, записи, коментари, али и научни увиди у еволутивну путању македонског театра. Поглед на рад овог великог театарског уметника и практичара потврђује да је Стефановски скоро четири деценије провео у области театарског менаџмента, са огромним осећајем за театарску авантуру, за пласман театарског производа, речју за креирање театарског живота чије уметничке врхове нису могли да не препознају шири театарски кругови.

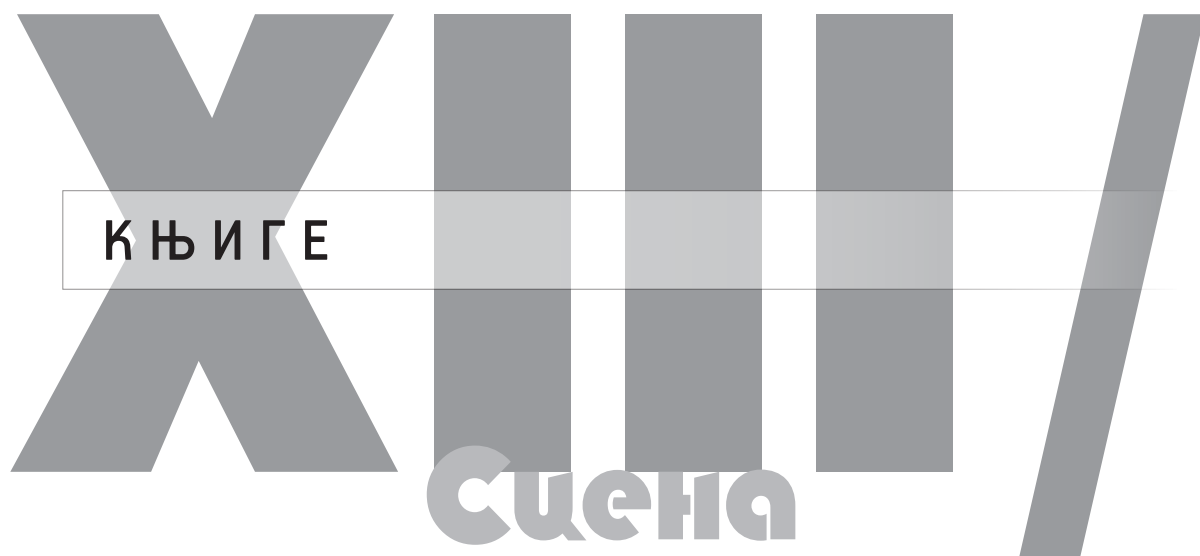
Последње године у каријери посветио је подизању националне театарске куће, Македонског народног театра, који је средином 80-их година 20. столећа пролазио кроз велику креативну и организациону кризу. У то време, такође, у најрепрезентативнијој македонској театарској кући играле су легендарне представе попут *Срећна Нова 49*, која је била лауреат и македонских и југословенских позоришних фестивала.

Ристо Стефановски одласком у пензију није престао да доприноси развоју позоришне уметности у Македонији. Окренуо се повести македонског театра и његовом националном легитимитету. Да је критеријум овог великог позоришног радника био од посебне важности сведоче и његова учешћа у жиријима најзначајнијих македонских и југословенских театарских фестивала, као што су Стеријино позорје, МЕСС, „Војдан Чернодрински“, а извесно време је био и на челу националне секције Међународног позоришног института (1994–96). Позоришно дело Риста Стефановског овећано је највећим македонским наградама: „13. Новембар“ града Скопља, државним наградама „11. Октобар“ и „Климент Охридски“, те признањима за животно дело на фестивалу „Војдан Чернодрински“ и Стеријином позорју.

О његовом делу говорили су многи македонски и регионални позоришни уметници. Јордан Плевнеш је

једном приликом рекао да је „Ристо Стефановски личност којој је позориште животно занимање, он је један од најнеуморнијих трагача кроз историју позоришне уметности у земљи, који је кроз систематско истраживање написао хронолошке радове о позоришту који се протежу од антике, античкоримског, средњовековно-римског, османског времена и почетака битовне драме, па све до савремених тенденција македонског театра“, а редитељ Владо Цветановски је рекао да „Ристо Стефановски пролази кроз тачке историје македонског театра, не покушавајући да нам исприча неисказиво осећање за одређени сценски догађај, али пажљиво описује специфичне околности које су довеле до одређеног сценског резултата. Кроз податке, чињенице, кроз друштвена превирања, кроз драматичне тренутке заробљене у фотографијама, кроз реакције званичних рецензентата, цензора у партијским ћелијама, кроз верификацију догађаја кроз број гледалаца... Најзад, нама као читаоцима ове хронологије остаје имагинација, моћ претпоставке, ако желимо да сазнамо каква је била емотивна енергија коју је одређени театарски догађај произвео код гледалаца...“

Ристо Стефановски је отишао тихо, дубоко загазивши у десету деценију живота, тихо као што је знао да буде ненаметљив. Данас велика сцена Драмског театра носи његово име.



КЊИГЕ

цена

Пише > Милош Латиновић

Књига о уметнику који поставља питања



Александар Милосављевић
ЕГОН САВИН, РЕДИТЕЉ – ЖИВОТ
У ПОЗОРИШТУ

Стеријино позорје и Удружење
драмских уметника Србије, 2025.

Театар, то је хуман, дрзак и непријатан критички поглед на свет неправде предрасуда и манипулације, без страха и аутоцензуре.

Егон Савин

На почетку треба истаћи – монографија Александра Милосављевића *Егон Савин, редитељ – Живот у позоришту* врхунски је урађен посао приређивача, и садржајно и ликовно, те представља пример како би требало да изгледају књиге посвећене великанима драмске уметности у Србији. Констатација о ваљаности је на самом почетку кратког представљања књиге, јер прво, монографија је публицистичка категорија, али је по својој структури и жанру, најближа научном раду те су методологија и свеобухватност у основи истраживања, а друго, јер су у претходном периоду, част изузецима (нпр. монографија посвећена сценографу Миодрагу Табачком) многи заслужни уметници заборављени или је њихов рад, лик и дело, сабран и описан у лоше припремљеним – садржајно и визуелно – књигама, сликовницама и чак киоск брошурама. Због тога је истарживачки рад аутора монографије Александра Милосављевића о редитељу Егону Савину пример који приређивачи морају следити, а ангажман издавача Стеријино Позорје и УДУС заслужује респект.

Монографија *Егон Савин, редитељ – Живот у позоришту* конципирана је на четири стуба, темељна и чврста, довољна да сублимира и протумачи неколико најважнијих аспеката опредељења и уметничких домета познатог редитеља. Први стуб „откива“ како се, скидајући велове прострете преко театарске тајне, Савин припремао за посао у којем ће достићи највише домете, затим како је, режирајући у театру – „радећи у Крушевцу, Сомбору, Зрењанину, Крагујевцу увидео (...) да је прича о метрополизацији којештарија: без посебног труда може се направити подједнако добра представа и ван Београда“ – истрајно брусио своју умет-

ничку поетику, да би у трећем сегменту био понуђен аутопоетички резиме, који јасно указује на Савинов став о театру – јасан и бескомпромисан у односу на друштво – јер „политичка трибина није позориште, а авангарда је стерилна, досадна“.

Други стуб монографије је сегмент *Дрући о Ејону Савину, редиџељу* и у њему се фокус читалачке/истраживачке пажње премешта ка оценама/опсеравацијама о раду угледних драмских писаца и театролога Небојше Ромчевића, Петра Марјановића и Светозара Рапајића. Ово су театролошки значајни прилози, а не „мозаик сећања“ или испис настао као пригодна синекура. Текстови су, уз претходно наведено, настали пре ове монографије, дакле своју релевантност су потврдили много раније, а Александар Милосављевић их је уврстио у овај одељак, односно књигу, управо због прецизно дефинисаних ставова о уметности редитеља Егона Савина.

Трећи стуб, логично је ослоњен на критичрске осврте о режијама Егона Савина. Ради се наравно о избору, а приређивач објашњава да је критеријум за избор заснован на идеји и поступку Дејана Пенчића Пољанског, педантног тетарског хроничара и бритког критичара, који је приредио 2011. године монографију о Савину, првенствено сагледавајући ангажман овог редитеља у Српском народном позоришту. Значајно је, дакле, да овај избор критика (могао је бити

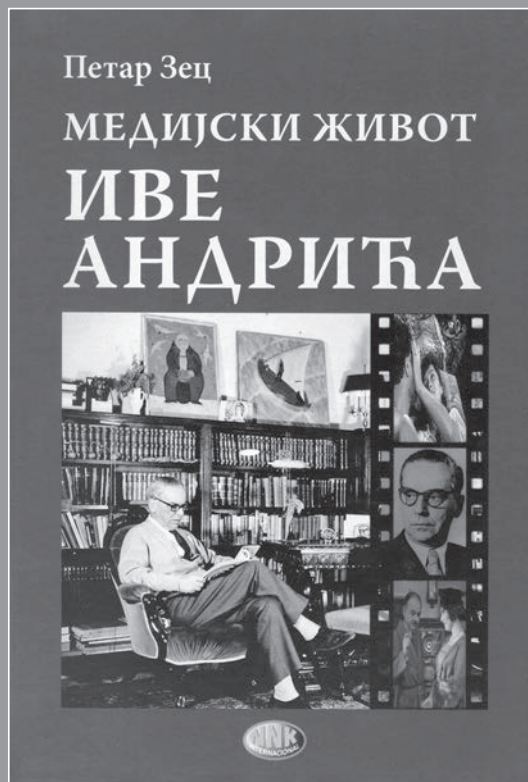
и опширнији) није базиран на критичарским хвалоспевима него на анализи редитељског поступка, што је за очекивати од Јована Ђирилова, Мухарема Первића, Авда Мујчиновића, Ивана Меденице, Горана Цветковића.

Четврти стуб је *Театрографија*, педантно и минуциозна прикупљени подаци о премијерним остварењима Егона Савина, са наведеним именима сарадника и глумаца који су наступили на првом извођењу. Овај сегмент важан је за истраживаче, али је и значајан због анализе распона сарадника и колега с којима је Савин радио.

Посебан сегмент овог кратког приказа монографије Александра Милосављевића *Ејон Савин, редиџељ – Живој у позоришту* је визуелни изглед, може се рећи идентитет књиге за који је заслужна Соња Видаковић Савић. Комбинујући основни текст с одабраним антрфилеима, одломцима и одлично изабраним фотографијама, које не само да илуструју него и објашњавају, јасно позиционирају нека костимографско-сценографска, као и редитељска решења – попут *Господе Глембајеви* – СНП или *Тејбле и њен демон* ХДК (Сушак) Ријека. Формат, избор хартије и одлична штампа (Сајнос, Нови Сад), као и прилежан рад уредничко-сарадничког тима Стеријиног позорја, доприносе укупно одличном утиску о књизи какву мало који аутор у Србији има.

Пише > Синиша И. Ковачевић

Андрић као скривени драматичар



Петар Зеџ
МЕДИЈСКИ ЖИВОТ ИВЕ АНДРИЋА
ННК Интернационал, Београд, 2024.

Међу књигама ове реномиране издавачке куће издаја се студија Петра Зеџа *Медијски живот Иве Андрића*. Наслов би испрва могао навести на однос славног писца с медијима, посебно након његовог проглашења за лауреата Нобеловог признања. Познато је да се интровертни Андрић није лако носио с популарношћу, која је подразумевала мноштво фотото-репортера, новинара, знатижељника. Међутим, аутор књиге говори о сценским реализацијама пишчевих дела, и њиховим телевизијским и филмским остварењима. Иако није подељена на засебна поглавља, садржај обухвата неколико тематских целина. Посебна пажња посвећена је сценичности и медијском потенцијалу Андрћевих дела. Осим тога, Зеџ се фокусира на драмске елементе које је писац користио у својим романима и приповеткама.

У књизи је указано на успешне, али и мање прихваћене реализације остварене у театру, на телевизији и филму. Аутор нас подсећа и на своје телевизијске пројекте, рађене према делима славног књижевника. Део студије говори и о савременим техничким могућностима филмско-телевизијске визуелне културе, који би могли допринети успешнијем преношењу писане речи у други медиј.

Андрићево дело је пример да у „великој књижевности не постоји издвојено лирско, само епско или чисто драмско, већ да је све то у једном складном сазвучју“. Аутор додаје да „Андрић-хроничар“ неретко потискује „Андрића-драматурга“, понирући га у дубље слојеве приповедачког тока. У основи пишчевог дела присутно је драмско, које „понекад није до краја видљиво искоришћено за развој радње и заплета“.

Када је реч о Андрићевом опусу у функцији сценских и екранских реализација, посебна пажња поклоњена је пишчевим најзначајнијим делима (*На Дрини ћуприја*, *Травничка хроника*, *Проклетша авлија*, *Госпођица*). Осим обимнијих прозних форми, екранизације и театарска читања добиле су и многе Андрићеве при-

поветке (*Аникина времена*, *Прича о везирином слону*, *Бифе Тишаник* и друге).

Аутор наглашава да је *На Дрини ћурија* „монументална историјска позорница на којој се одвија драматичан живот правог епског театра и филмског спектакла“. У вези са другим великим делом, пише да поједине слике из *Травничке хронике* подсећају „на разрађен дуги филмски кадар“. Травник је „позорница на којој се одигравају дипломатске игре са пуно укрштених ликова – везири, конзули, лекари, војници, трговци“. Слично гледиште налазимо и у размишљањима посвећеним *Проклећој авлији*. У потрази за везама епског и драмског у овом делу, уочава се „сродан уметнички поступак у градњи литерарне визије света попут оне у позоришту“. Аутор наводи да су функционални утицај и продор позоришних уметничких средстава и елемената довели до надилажења „жанровске омеђености“ у *Проклећој авлији*.

Одлике драматуршког приступа у грађењу радње, описима, карактеризацији ликова, постају незаобилазни део Андрићевих прозних радова. Према речима аутора, писац је у роману *Госпођица* остварио лик жене тврдице насупрот увреженом сатиричном позоришном обрасцу. Он се опредељује за литерарне елементе на основу којих се главна актерка уместо у комично боји у трагично.

Осим чувених романа, приповетке такође посеђују снажан потенцијал драмских форми. Аутор посебно скреће пажњу на збирку *Знакови*, из које издваја триптихон *Пуш Алије Ђезерлеза*. У приповеткама уочава елементе погодне за филмску адаптацију. Анализира оне које су на њега оставиле посебан утисак, па их је реализовао као ТВ филмове и драме (*Злостављање*, *Знакови*, *Суседи*), али и друге.

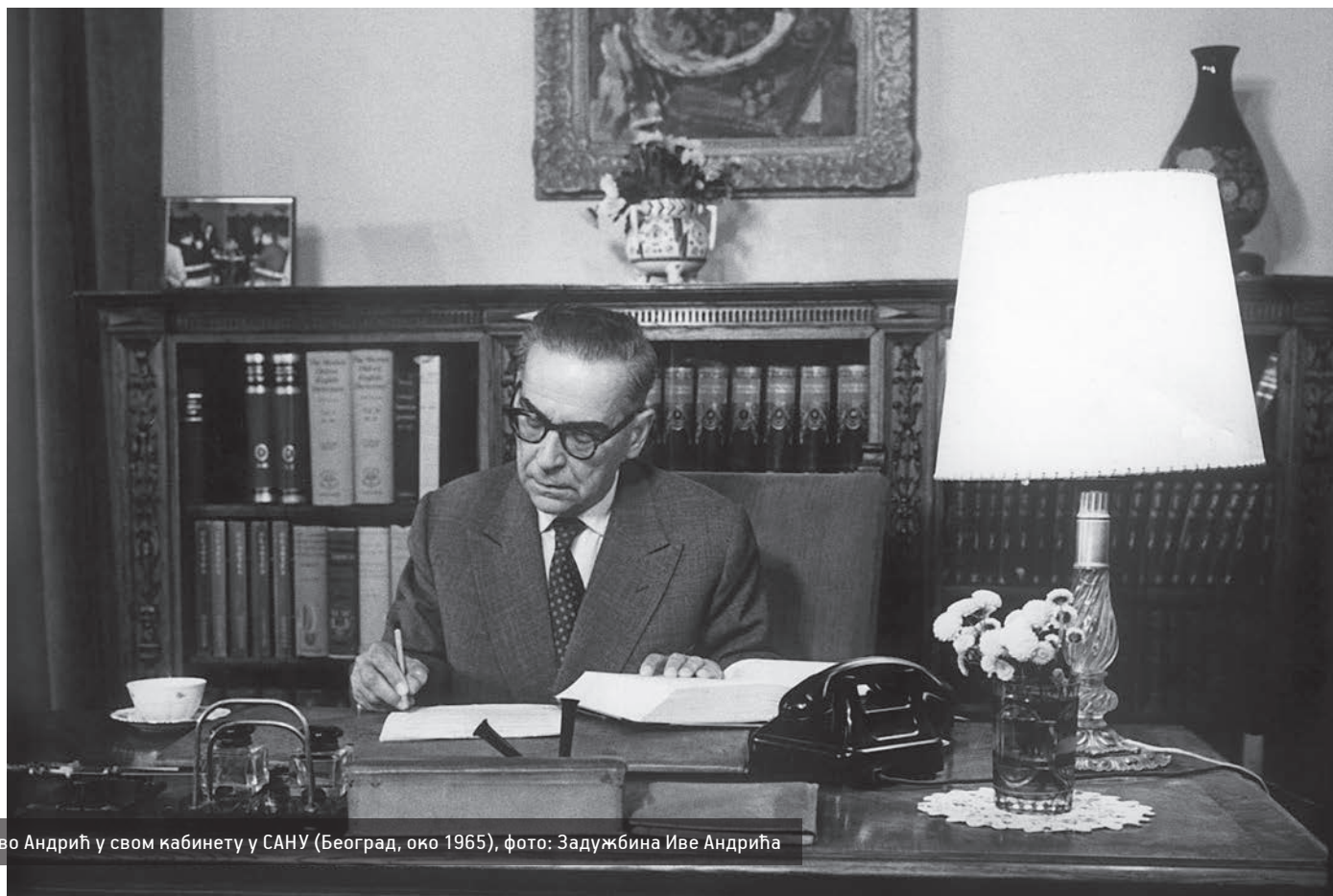
Подстакнути комплексном личношћу Андрића, његовим активностима и делима, многи су осећали потребу за истраживањем појединих сегмената везаних за пишећег живот. Тако су настајали текстови, радови, студије везани за Андрићеве боравке у одређеним срединама, деловању у дипломатији, његова размишљања о савременицима, сликарству, позоришту.

Младачко одушевљење театром, сазнање стечено гледањем путујућих позоришних трупа, укључивање дела драмских класика (Шекспир, Шилер, Расин, Гете, Стриндберг) у своју „изабрану лектуру“, као и студентска опседнутост да постане позоришни драматург у периоду интензивног дружења са дубровачким драматичарем Ивом Војновићем – неминовно су оставили драмски печат у Андрићевом прозном делу. И у овој студији указује се на пишећег размишљања о театру, остављена у многим Андрићевим записима (кореспонденција, есеји, дела...). У неким писаца посеже за конкретним речима које упућују на позориште – лична драма, позорје, главно лице, гледалац и други. Када су у питању Андрићеве мисли о театру, аутор посебну пажњу скреће на *Знакове поред њуша* и *Свеске*.

Пишеће рефлексије о феномену позоришта, дате су „без претензија и амбиција за једно интегрално естетско виђење драмског“. Међутим, из ових размишљања ипак се наслућује заинтересованост за театарску форму, прикривена склоност према драматуршком обликовању и реализацији, као и доживљај позорнице „као немирног сна пуног чудесних визија“. О нескривеним симпатијама према театру сведочи и чињеница да је Андрић био редовни посетилац представа, као и његова наклоност према драмским класицима. Не треба заборавити да је писац био председник савета Југословенског драмског позоришта. Ову активност схватао је озбиљно, донекле и као врсту привилегије. О томе сведоче његове белешке, активно учешће у дебатама савета, присуство пробама.

Андрић је „проницљив аналитичар како законитости сцене тако и тајни заната глумачке вештине“. Његовој пажњи не промичу и глумци (не само током боравка на сцени), атмосфера у позоришним фоајеима, понашање публике. Доказ о Андрићу као драматичару представља и постхумно нађена почетничка драма *Конац комедије*, чији се рукопис чува у Архиву Српске академије наука и уметности.

Године 1962. на сцени ЈДП-а реализована је адаптација *Проклеће авлије* (објављене 1954. у Матици срп-



Иво Андрић у свом кабинету у САНУ (Београд, око 1965), фото: Задужбина Иве Андрића

ској). Идеја за овај подухват потекла је од тадашњег управника Милана Дединца. Писац је одобрио и сценско обликовање *Проклетје авлије* у драматизацији Јована Ћирилова и режији Мате Милошевића. Представа је наишла на лош пријем критике, али и афирмативне текстове Слободана Селенића и Милосава Мирковића.

Андрићу су стално стизале молбе да дозволи драмско „упризорење“ својих дела. Могуће да су реализације на које је имао примедбе, али и лоше критике, утицале на неблагоприятан став према даљим покуша-

јима. У складу с поменутих писаца је својствено свом карактеру и манирима, љубазно успевао да одговори драматурге и редитеље од таквих иницијатива.

Будућност реализације Андрићевих прозних дела и даље остаје изазов за ауторе театарских представа, као и телевизијских филмова и драма. Указујући на сценски потенцијал и драматуршке елементе, ова студија даје подстицај у надлазећим покушајима представљања пишчевих дела. Она ће послужити и као незаобилазна библиографска референца у даљим истраживањима Андрића као „скривеног драматичара“.

Пише > Ружа Перуновић

На путевима слободе



Монографија

АНДРАШ УРБАН: НА ПУТЕВИМА СЛОБОДЕ

Уредница: Ана Тасић

Књажевско-српски театар, Крагујевац, 2025.

Монографија посвећена једном од најзначајнијих савремених редитеља, Андрашу Урбану, сугестивног поднаслова – На путевима слободе – представља део едиције „Јоакимови потомци“, едиције коју чине монографије посвећене добитницима статуете „Јоаким Вујић“, коју од 1985. додељује Књажевско-српски театар за изузетан допринос позоришној уметности. Награда је Андрашу Урбану додељена још 2014. године, а у образложењу жирија (Небојша Брадић, Властимир Ђуза Стојиљковић, Војо Лучић, Марија Солдатовић, Милош Крстовић) је, између осталог, наведено да Урбан *трага за позориштем сласи, брзине, динамике и у својим трајањима превазилази националне сужености. Зајо Урбанове представе шеже интеркултуралности, а не мултикултуралности. Оне настају из потребе да се поставе важна питања епохе у којој живимо.* У овој публикацији су, различитим методима сагледавања, интегрисане особености његовог рада у позоришту, рада који недвосмислено представља јединствену појаву у новијој позоришној историји.

Монографију отвара уводна реч критичарке и театролошкиње Ане Тасић, уреднице овог издања, која износи својеврсну ретроспективу личног сусрета са Урбановим представама. Она описује тренутак у ком је постала фасцинирана његовим радом, када је гледала представу *Сабирни ценшар* („Народно позориште“, Суботица, 2007), представу неупоредиву са свим које је до тада гледала, коју описује као *исконску поезију*, а једнако одушевљење задржала је и поводом наредних пројеката овог редитеља. Она укратко представља развојни пут аутора, фазе рада, учешће на фестивалима, стилско и значењско богатство његових представа и пробијање граница са сваком новом, која, истакла је критичарка, неизбежно води катарзичном крају.

У уводном делу налази се и драгоцен текст Ведране Божиновић, која је као драматуршкиња сарађивала са Андрашем Урбаном на петнаест представа и тај рад описује као суочавање са светом, *са свим његовим лешевима, задохом лажно-конвенционалној израза, са свиме што смо пристиали да зовемо умјешношћу, а што*

није. Ведрана истиче Урбаново посвећено, дуготрајно и дубинско бављење материјалом, начин рада у ком се текст не поставља на сцену, већ се разлаже, растапа, претреса, па поново склапа. Пробе описује као лабораторије, а сарадњу као процес у коме на крају изађеш повређен јер само то значи да си ишао до краја, пошто представе Андраша Урбана испитују колико смо ми сви, и учесници у процесу рада и публика, спремни да поднесемо истину.

Део монографије назван „Разговори са Андрашом Урбаном“ састављен је од пет интервјуа који су настајали у периоду од 2009. до 2025. године. Већину разговора је позоришна публика имала прилике да чита (објављени су у *Сцени*, *Лугусу*, новосадском *Дневнику*), али се њиховим одабиром подсећа на оно што је сам редитељ рекао о свом раду и виђењу позоришта уопште. Поглавље отвара овогодишњи разговор Ане Тасић са редитељем, интервју у ком се причало о драмским предлошцима од којих почиње рад, сценском језику, рафинираној иронији и хумору његових комада, о наградама, о директорској позицији у позоришту, фестивалима. У монографији су се нашла и три интервјуа која је са редитељем водио Игор Бурић (2008, 2016, 2018) у којима се највише причало о (тада) актуелним пројектима: о Данилу Кишу (поводом припремања представе *Час аналитомике*) о сличностима и разликама између писца и редитеља, о кишовским темама које су и данас актуелне и докле смо стигли у слободама, као и интервју у ком се разговор базирао на *Хасаналиници*, родним и социјалним компонентама текста и процесу рада који тек предстоји.

У наредном сегменту именованом као „Синтезе“ налазе се два текста Атиле Антала из књиге *Поли-*

тичко у йосирамском йозоришћу (рецензјни ојус Андраша Урбана), 2011. У једном од њих аутор тумачи зашто нам је битно стваралаштво Андраша Урбана, анализирајући, између осталог, и друштвени оквир деловања позоришта „Деже Костолањи“, у контексту позоришта националне мањине које је захваљујући раду Урбана и његовом ансамблу изашло из маргинализованог положаја које му је, по природи ствари, као мањинском позоришту било предодређено. Ту је и Анталово лично и стручно тумачење представе *Urbi et Orbi* (позориште „Деже Костолањи“, Суботица) њених сценских, уметничких и друштвених аспеката, односа према публици, пробијање граница интимности и оних сегмената наше личности са којима нас позориште Андраша Урбана суочава.

Последњи одељак монографије чине позоришне критике Ане Тасић написане о представама Андраша Урбана и објављених у листу Политика од 2007. до 2024. Овом критичарском хронологијом уредница издања истиче значајан и богат редитељски опус, континуитет рада, одабир драмских текстова, распон тема и принципе рада, указује на развојне фазе и најважнија поетичка усмерења Андраша Урбана, а појединачним текстовима подсећа на остварења која смо имали прилике да гледамо у разним позоришним кућама.

Изузетан допринос монографији представља избор фантастичних позоришних фотографија Еварда Молнара које функционишу као фото материјал, илустрација текстова, њихова допуна и равноправна интерпретација теме, као и подсетник нама гледаоцима на карактеристичне сцене из позоришног опуса Андраша Урбана, једног од најзначајнијих и најособенијих редитеља у региону.

Пише > Јанко Љумовић

Почаст Ераковићу, а више од монографије



Александар Милосављевић
**МЕЂУ СВИМА КАО ДА ЈЕ САМ – ПРИЧА
О БЛАГОТИ ЕРАКОВИЋУ, РЕДИТЕЉУ**
Црногорско народно позориште, Подгорица, 2025.

Књига *Међу свима као да је сам* – прича о Благићу Ераковићу, редитељу аутора Александра Милосављевића представља изузетан издавачки пројекат Црногорског народног позоришта. Књига потврђује да позоришна институција може дјеловати и као активни продуцент културног памћења, те да одговорност за очување националне театарске историје укључује и систематску бригу о биографијама кључних стваралаца.

Милосављевић обликује књигу која премашује конвенционални модел монографије. Комбинацијом креативног, тематски профилисаног интервјуа са Благодом Ераковићем, пажљиво одабраним текстовима савременика и позоришних критичара и театролога, богате архивске документације и прецизно структурисане театрографије, аутор ствара вишеслојни и иновативан портрет редитеља чији је опус обиљежио развој модерног црногорског и југословенског театра. Овакав приступ омогућава да се Ераковићево стваралаштво сагледа не само као индивидуални допринос, него и као интегрални дио ширег позоришног и културног система. И то у различитим временима у којима можемо боље да разумијемо позоришне представе и само позориште као мјесто *повишене видљивости*.

Посебна вриједност овог издања је у начину на који су испреплетене приватна биографија и професионална историја, чинећи књигу не само причом о једном редитељу него и свједочанством о развоју позоришне умјетности у Црној Гори и ширем регионалном контексту. Кроз гласове бројних аутора (Божа Копривице, Сретена Перовића, Влатка Симуновића, Драгана Копривице, аутора књиге Александра Милосављевића и др.) као и кроз Ераковићева властита сјећања, књига свједочи о настанку и сазријевању редитељског позоришта у Црној Гори, његовим естетским темељима и изазовима с којима се носило.

Визуелна компонента књиге – њен дизајн, фотографије и архивски материјал, као и техничка опрема – није само допунски или подразумевајући елемент него интегрални дио наративне структуре. Дизајн Вука Ераковића и његов рад или визуелна драматургија

књиге значајно доприноси читалачком угођају. С друге стране, материјална димензија издања доприноси валоризацији естетског и документарног потенцијала позоришног архива, што ово издање чини релевантним и у контексту савремене архивске и визуелне драматургије.

Посебно мјесто заузима подсјећање на важна остварења Благодете Ераковића. Сви ти наслови и примјери истичу Ераковићеву улогу у формирању репертоарске политике и његов допринос афирмацији црногорске драмске традиције. У књизи читамо и репертоар низа позоришта и фестивала који редитељски потписује Благота Ераковић, аутор који је црногорској култури подарио праизведбе важних дјела црногорске, јужнословенске и свјетске драмске класике и савремене драме. Ова лична историја театра, кроз причу о редитељу Ераковићу, као и све добре књиге из историје позоришта, омогућава увид и истраживање наслова, концепата и изазова репертоарске политике. Овај аспект је изузетно важан и за будуће вријеме, јер историја драме и позоришта је увијек савремена прича, а изазов бављења историјом драме и позоришта је потрага за савременим и новим читањима драмске литературе.

Књига је и посвета колективитету драмске умјетности и свим сарадничким везама које граде биће и карактер позоришне умјетности. У синкретизму као основи позоришне умјетности, заправо кроз вишегласје, књига истиче значај и улогу редитеља и театра које зовемо редитељско позориште, или модерног театра, чији је зачетник у Црној Гори био Благота Ераковић.

Она открива мисију и потребу њеног главног јунака да своју професионалну и животну каријеру веже за Црну Гору у времену када је то пре био изузетак а не правило.

Књига нас носталгично враћа у градове одрастања и градове бивствовања, у приче шта смо доживјели и преживјели. Књига је и посвета Никшићу али и граду као примарном носиоцу културе. Она нас подсјећа колико су на том путовању важни породица и пријатељи. Тачка сусрета је у позоришту, на сцени и иза ње, у гледалишту. Присутност која доводи до катарзе.

Милосављевићева књига је драгоцен допринос позоришној историографији, али и живо и инспиративно штиво које отвара простор за поновно читање нашег позоришног наслеђа. Она је, као синтеза сјећања и архив једног умјетничког искуства, од значаја и за теорију драмских умјетности.

Књига функционише и као методолошки модел — она показује како се савремена позоришна историја може писати путем вишеперспективног приступа који обједињује аутопоетику, документаристику, интерпретацију и критичку анализу. У том смислу, представља вриједан допринос домаћој театролошкој и културолошкој библиографији.

Међу свима као да је сам је књига која чува, потврђује и слави Благоту Ераковића као значајно име нашег театра, али и позива на промишљање мјеста позоришне умјетности у култури. Она промовише вриједности стваралаштва и културе, и поновимо још једном, важност памћења.

XIV

НОВА ДРАМА

сцена

КАТАРИНА
МИТРОВИЋ

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

Сценариј

КАТАРИНА МИТРОВИЋ



КАТАРИНА МИТРОВИЋ (1991) рођена је у Београду. Дипломирала драматургију на Факултету драмских уметности у Београду где је тренутно на мастер студијама. Објавила је две књиге поезије: *Ушроба* (Матица српска, 2017) и *Док чекам да прође* (Градска библиотека Карло Бјелицки, 2018); роман у стиху *Немају све куће двориште* (ППМ Енклава, 2020) и прозни роман *Све добре барбике* (ППМ Енклава, 2024). Радила је као сценаристкиња на различитим серијама, између осталог: *Група* (2019), *Мама и тата се истрају рата* (2020) и *Деца зла* (2023). Њена драма *Кигање* (2021) адаптирана је у ТВ филм истог назива, у режији Синише Цветића. За изведбени текст *Најед* добила је 2024. награду „Професор Бошко Милин“ коју додељује Катедра за драматургију Факултета драмских уметности у Београду.

Катарина Митровић

~~NAKED~~

– Дуња, види ме како сам гола и нема и како успевам да се не померим, правим се да тело уопште није моје, то су само неки стомак, колена, лактови, обрве, брадавице, кључне кости, и преко њих кожа, једино њу осећам као своју, и питам се да ли видиш ожиљак на бутини од опекотине кључалом водом, и да ми је десна рука крива у лакту јер сам једном пала са бицикла, а други пут са ролера, и ударила баш то исто место, и ожиљак на колену, да ли видиш њега, ни ја се не сећам одакле ми тај ожиљак, и онај на левом стопалу када сам ушла у Саву и ходала по блату, и расекла кожу, кожа је пукла и нисам хтела да неко види крв, па сам остала у води док ми нису помодреле усне, и нисам могла да сакријем шта се десило, и онда је то моје смежурано, дечије стопало, било обојено у црвено, и ту је и троуглић од пегле, случајно сам је јуче прислонила на руку и било је баш лепо, знам да се такве ствари не говоре наглас, али ја увек кажем више од оног што би требало, тако да ту су и бели кругови од угашених цигарета, и стварно није битно да ли се све то десило, морам о нечему да причам, и мислим, плашим се ако заћутим нешто страшно ће се десити, али нешто страшно се већ дешава, тешко ми је да замислим нешто страшније од свог тела и својих речи и ове затворене кутије, покушавам да заборавим да сам уопште овде и да не видим ко је све дошао, надам се само да нису неки људи са којима нисам завршила добро, или нисам завршила уопште, нећу да их гледам, гледам само у тебе, и стварно није битно да ли ћеш лепо да ме насликаш, то не морам да будем ја, може на пример да буде зграда или дрво или твоја сестра, рекла си ми једном да лично, је л' се сећаш, Дуња?

Дуња. Дуња, свако јутро устајем у седам, и знам да ми сад не верујеш, али заиста устајем у седам, не пресвлачим се, остајем у пижами, само навучем преко дугачку јакну да ми покрије дупе јер испод пижаме не носим гаће, тако кренем, одем у зграду број 6, купим Луну, изађемо напоље. Луна пиша испред зграде, јер Луна је пас, Луна је матор пас, не може да контро-

лише бешику, ја то говорим наглас ако неко пролази, понављам матор пас, не може да контролише бешику, и срамота ме је што пиша, па ако ме неко пита како се зове, ја се правим да не могу одмах да се сетим и додајем није мој, и мислим на ону жену из Бањалуке која је пишала испред позоришта и онда се убила, сетим се тога свако јутро у седам и петнаест док идем иза зграде да Луна обави велику нужду, и онда се Луна окреће ка мени, погледа ме својим псећим очима и каже:

– Ја сам слабовида и наглува, мораш да вучеш поводац и вичеш Лунче ако хоћеш да кренем за тобом.

– И онда ја заиста вучем поводац и вичем Лунче, она крене, ја гледам израслину у облику и величини тениске лоптице која јој виси са дупета, тешко је не гледати у тај рак, ако Луна иде испред тебе, као што иде испред мене, и онда се мало сетим тате и његовог рака и његове смрти, просто тако тече ток мисли, свако јутро некако исто, мало се уплашим да га заборављам, и онда га се мало сећам на силу, па и тата некако проговори и каже:

– Није овде тако лоше.

– А онда прође и то, кренем поред Каленић пијаце, направим неколико кругова у укупном трајању од двадесет минута и Луна се већ уморила, вратим је у зграду број 6, и намерно, док се пењем уз степенице, јер не идем лифтом, значи намерно говорим браво Лунче, добар пас, тако да њен власник чује како сам фина, и онда узмем четристо динара. Свратим у пекару и одмах потрошим тај новац, дођем кући, Дејзи ми њушка ноге, јер Дејзи је пас, мој пас, и некако ме гледа као да зна да сам шетала неког другог, оптужује ме погледом и каже:

– Знаш шта си радила, немој сад да се правиш.

– Ја само скинем јакну, попнем се на развучен кауч у дневној соби, једем то што сам купила, а са пластичне кутије колача прво прочитам рок трајања и то неколико пута, као да цифре у међувремену могу тек тако да се промене, да будем сигурна да колач

није покварен и тек онда га поједем, па одремам још мало, и то никада није како треба, имам кошмаре, на пример јутрос сам сањала како се возим у мустангу пуном ствари толико да једва могу да провирим кроз прозор и схватим где се налазим, а била сам у улици где ми је живела другарица из детињства, и дођем јој баш пред кућу, а на степеницама седе њени родитељи, али то нису стварно њени родитељи, она није имала родитеље, него бабу и деду, углавном они ту седе и немају нормалне очи, само беоњаче, некако исколачене, и одједном сам у стану без зидова, могу да видим небо, а са неба виси крвави зец, као да је обешен, клати се, не види се врх конопца, негде је изнад облака, као што се код Трира на крају Breaking the Waves виде звона, и ја схватим да сам на радионици, а иначе никад не идем на радионице, али ето у сну сам била, и ти си ту, Дуња. И ми прве треба да урадимо вежбу и ти легнеш на мене тако да не могу да се померим, и почнем да се гушим и гурнем те и кажем престани бре, који ти је курац, ја сам клаустрофобична, и ти ми кажеш:

– Знам.

– И погледаш ме као да си разочарана, а онда и сви други, непознати људи који стоје око нас, гледају ме тим истим погледом и ја кажем добро, ајде, плашим се, али нема везе, дођи, и ти опет легнеш на мене, ја одједном имам и пластичну кесу на глави, слепљена је уз кожу, и твоје лице почне да се трансформише, постанеш моја мама, па постанеш онај гитариста са којим сам отишла кући, је л' се сећаш њега, никада ти нисам испричала, али то вече сам на фотографијама које су стајале на највишој полици видела да има баш велику децу, а онда сам постала анксиозна и хтела да одем, али руке – хоботнице су се прогурале иза мојих леђа и залепиле на стомак, не могу да кажем шта је то било, знам да није силовање, само ми је гурнуо прсте, тако да је то било силовање прстима, а то се баш не важи, није било довољно силовање да бих ти о томе причала, и углавном ти се трансформишеш у њега, па опет постанеш ти, и одједном те не видим баш

добро, гледам оног зеца који виси са неба, ти поцепаш кесу да могу да дишем, ухватим ти крај косе, знам да је до рамена, знам да си онда то ти, и ти ме пољубиш и додирнеш ме између ногу, и баш се збуним, знам да то радиш само због свих тих људи, јер морамо да им покажемо да се уопште не плашимо што прелазимо границе, и коначно се пробудим, покушавам да растумачим сан, а Дејзи приђе кревету, тачније каучу, није то прави кревет, и боље је да будем прецизна, и стави белу њушку уз мене и гледа ме, и на сајту darkdreams.org читам да видети некога са белим очима може суперисати да се сусрећем са моћном силом или особом у свом животу, и то може бити неко кога добро познајем или први пут срећем, и онда још пише да алтернативно може бити знак да ћу доживети личну трансформацију, и покушавам да схватим да ли је то све са тим сном због наше идеје да ме сликаш голу, и то пред публиком, и то у кутији, мене клаустрофобичну и анксиозну преко сваке мере, и ево нас, заиста то радимо, и сетим се како си ми у децембру рекла:

– Наравно да ћемо то урадити, чега се уопште плашиш?

– А ти знаш да се ја плашим што сам гола, и што ме људи гледају, и што морам да слушам свој текст, и што не могу да се померим, и шта ако постанем узнемирена и пожелим да одем и не издржим до краја, не мора ништа страшно да се деси, не мора нико да ме уштине за брадавицу и фотографише и ухапси, и прекине у тренутку када си насликала само обресе нечега што сам можда ја, а можда и нисам, може само да буде недовољно, осећам недовољност свега што радим, иначе не бих морала да седим у атељеу и позирам средњошколцима за двеста педесет динара по сату, али то ваљда није ни битно, што су то средњошколци који се спремају за факултет, исто би било и да су ужасно познати уметници, зар не, једино што они цртају на јефтином браон папиру и што се после ти радови изгубе и баце, и што те жене на сликама уопште не личе на мене, никада ме нису сликали момци, али те девојке

ако су дебеле цртају и мене дебелу, ако су мршаве, цртају ме жгољаву, и често заправо личим на њих, а не на себе, некада чак изгледам као старица, па се уплашим да је прошло педесет година, и да заиста јесам старица, замисли то, седнем да позирам и сат и по касније, лице ми је у флекама, груди су усахле, длаке су ми проређене, тресу ми се ноге када ходам, и углавном док то мислим они коментаришу моје пропорције и какав ми је нос, и брада, и уста, и да ли су ми већи кукови или рамена, а онда њихов професор приђе са неким штапићем, и мери растојање између на пример мојих колена, а оне држе визир, научила сам да се тако зове картон са правоугаоном рупом у средини, и гледају ме кроз њега, и сетим се како смо се упознале у Цетињској, и да си се ти напила, и гледала ми у деколте тако да ја као не видим, и причала како ти није јасно да се нисмо среле тамо у нашем граду из ког не можеш да одеш, и како људи тамо причају свашта, и онда сам ја набрајала шта су све причали о мени и ти си настављала да ме питаш:

– И шта су још рекли?

– И ја сам рекла причали су да сам секташица и наркоманка, људи причају такве ствари у малим градовима, чак и кад се не дрогираш, али ја не могу да кажем да се никад нисам дрогирала и онда си ти рекла:

– То сам и ја чула.

– За себе?

– За тебе.

– За себе?

– Добро да, и за себе.

– И шта још?

– Да млатим општинске паре, да не вредим као уметница и да имам чудне љубавне изборе.

– И мало ћутимо. Мало се чује тишина. И ускоро почињемо да вежбамо за перформанс и више ми не смета што сам гола пред тобом, али бих волела да се мало померим, и ти ми кажеш:

– Слободно се помери.

– Не могу.

– Нико неће знати да ли то радиш зато што а) мораш или б)желиш, ако ти дође да се помериш, ти се помери.

– Али ти ћеш знати, Дуња.

– Понашаш се као да ти живот зависи од тога да ли ћеш се померити. Не гледам те. Не гледам те. Не гледам те. Хаха. Неће ни они да те гледају.

– И стварно неће. Гледаће свој одраз, и видети оца и мајку, и брата, и сестру, и бивше, и мртве, и другарице, и мртве другарице, и професора ликовног из основне школе, и са ким су изгубили невиност, и зашто су баш то тетовирали, како глупа тетоважа, и рупе од извађених пирсинга, и младеж на левој бутини, и неостварене фантазије, синоване поруке, парализе сна, и како су се осећали кад су сазнали да ће постати родитељи, и кад су сазнали да никада неће бити ничији родитељи, и кад су рекли нисам луд да имам децу у овом јебеном свету који умире, некако ће се сетити свега тога, и уопште више неће чути стварне гласове, битније је кога ће вечерас да сретну и сањају по први пут, о чему мислим тачно у 09:00 после оне дремке и сна о људима без зеница, и коначно устанем и увек истим редом урадим следеће: скинем постељину, склопим кауч, помолим се да се нешто баш добро деси тог дана, оперем зубе, умијем се, очешљам, обучем, тек онда ставим дезодоранс, из даљине и преко одеће, да не добијем рак коже како су рекли на сајту Ана.рс, па коначно изведем и Дејзи. Пролазимо Курсулином улицом у којој на фасади пише Тамара није невина и испод је датум 9.9.2008. и сетим се како сам и ја мало пре Тамаре изгубила невиност на спрату једне куће док се на радију чула нека песма које никако не могу да се сетим, и погледам Дејзи, Дејзи је у терању, други пси покушавају да је наскоче, ја је вучем даље, успут јој се извињавам што је тако, али јебига Дејзи, не можеш у изнајмљеном стану да се оштениш, нико

неће штенце да му праве срања по кући, стварно нећу ни ја, тако да ћеш вероватно бити стерилисана и да кажем невина, уосталом ветеринар је рекао да је тако најбоље, значи то није баш само моја одлука, и ситуација је тренутно таква, али Дејзи, можда ни ја нећу имати децу, можда то и није тако страшно, можда то и јесте тако страшно, заиста не знам, некада бих волела да могу само да лежим и једем и шетам и да ме неко мази и да се обрадује када ме види и не очекује ништа више од мене, да се орасположи ако успем да седнем и легнем, и да не лајем много, ти Дејзи некако знаш када треба да заћутиш, ја то још нисам научила, можда и не желим, и причам превише неприкладних ствари, можда ми се то и свиђа, иако знам да је некада лепше бити недоречен, али некада и желим да покварим лепо, и никада ти нисам рекла, али Дуња, постоје дани када не могу да устанем из кревета, некада су то и недеље, некада је кревет цео мој простор за живот, окружим се чашама, цигаретама, лаптопом, понекад и храном, искључим телефон и правим се да не постојим ван тих неколико метара, правим се да сам Трејси Емин, питам се колико ћу издржати овај пут, мислим да су најгори ти тренуци када не могу ништа, а истовремено ми је тешко и то ништа, и онда се ситуација закомпликује, плашим се да заспим, плашим се што не спавам, постану ми неподношљиви људи, али ме узнемирава и да будем сама, гледам по соби у предмете који добијају чудовишне облике, гледам свој одраз на црном екрану телевизора, замишљах како ће сви које познајем да буду љути што им се не јављам, и што их опет испљујем, и што их опет лажем да морам да радим, и замишљах нема нас сутра, Дуња, тебе враћају у твоју улицу са дрвећем, мене на бетон и гробље које гледа на Термоелектрану, и помислим можда људи заиста не желе да слушају све ово, можда их узнемирује што сам већ три пута поменула рак, можда би заиста желели да будем као слика, и причам само мислима са њима, али тако да могу да ме разумеју погледом, као што ме ти разумеш кад те додирујем по колену и

леђима, а теби не смета, и причаш ми о уметничкој заљубљености и да си ме сањала како садим дрво и да ми је у том сну коса била расута по шуми, и да си то морала да насликаш чим си се пробудила, као што ја морам да пишем ово, и улазим у туђе снове, не могу ништа интимније да замислим, Дуња, у теби су се спојили моји мама и тата и брат и другарице и љубавнице и љубавници и моја вера да има нешто после смрти, и моји страхови да ћу умрети пре него што би требало, и некада бих волела да могу сваки пут да ти се обратим другим именом, и кажем Никола, Мирјана, Јасмине, Саро, Сергеј, Милице, Дивна, Џејла, Вања, Александре, и да могу да кажем сва та имена која сад не могу да изговорим, и ето, Дуња, била си у праву, видиш да јесам кукавица.

– Никада нисам рекла да си кукавица.

– Добро, ја сам то рекла, углавном, након разговора са Дејзи, вратим је у кућу, тачније у дневну собу, нећу да гребе на цимеркина врата када одем, и морам да јој поновим увек ту једну исту реченицу, буди добра, чувај кућу, брзо се враћам, и то је смири, или то мене смири и можда само представља спрегу опсесивних мисли и компулсивних радњи, углавном све то урадим, и ух, коначно седнем у аутомобил и кренем у атеље да позирам. У колима, јер очигледно немам пара за психијатра, пустим гласно радио и певам, причам сама са собом, дерем се, плачем, псујем друге возаче, и то не увек тим истим редом, и некада више тих ствари радим истовремено, продерем се у ретровизор шта ми се лепиш док ми иду сузе због неке друге ствари, на пример о не, имам тридесет и две године, а осећам се као да имам петнаест, о не, још увек немам децу, о не, опет нисам заљубљена, о не, опет сам заљубљена у погрешну особу, и онда о не, о не, мало ми се самоповређује, не могу да престанем да мислим како ми је било лепо када је врела пегла додирнула кожу, а ти само ћутиш, и пушташ ме да све ово гурам у тебе, и онда плачем због свега тога, и увек на крају помислим, али о не зашто сам баш таква, и онда за тренутак за-

боравим самосажаљење и викнем у ретровизор шта се лепиш, дебилу, хоћеш сад ти да ми платиш за све, али онда почне песма коју волим и то ме брзо смири, и певам: You like me, and I like it all, We like dancing and we look divine, You love bands when they're playing hard, You want more and you want it fast, They put you down, they say I'm wrong, You tacky thing, you put them on, и буде ми лакше, из трамваја ме редовно гледају људи како на семафору лупам о волан – бубањ, и волим кад осетим да ме гледају, некако се потрудим да што боље све то урадим, и дођем до паркинга, стварно је тешко из првог покушаја увући аутомобил на једно уздужно место, и када уђем у атеље углавном је загушљиво од претходног дана, осетим анксиозност, али знам да је то зато што сам опет почела да дувам, и криво ми је због тога, али онда схватим да су сви на нечему, па ми буде лакше, ето синоћ су баш две девојчице причале на улици, и једна је другој рекла:

– Знаш, твој ћале се баш не понаша нормално.

– И онда сам застала, као чекам јер Дејзи нешто њушка, али баш ме је занимало по чему је ненормалан тај отац, и она наставља:

– Ненормалан је зато што пред тобом пије лекове и прича о кредитима и парама, а моја мама се накључка лековима кришом, како је и нормално, и никада је нисам видела да то ради, знам да ако спава не треба да улазим у собу, али она ми никада не би рекла нешто о томе, је л' схваташ разлику, Маријана?

– И онда је Маријана климала главом, и ја сам била океј што опет дувам, али тако је тешко не спаваати ноћу и гледати зграду по којој играју сенке, преко дана увек имам кошмаре, рекла сам ти то већ, али све то ми је прошло кроз главу док сам у атељеу скидала одећу и стављала је на сточић поред поставке у коју треба да уђем. Скинем се и останем у доњем вешу, седнем на столицу, извадим папуче, ставим стопала на њих да ми не буде хладно, тражим да затворе прозор и приближе грејалицу, па бирамо положај, увек же-

ле нешто изузетно неудобно, да мало још испружим руку, и искривим ногу, и да се не наслањам теменом главе о зид, и ако могу још мало да исправим леђа, и раширим прсте, и ето га, претварам се у лутку, замишљам да сам добила анестезију и да не осећам своје тело, покушавам да га искључим, и постаје ми врућина од грејалице, али никако да проговорим и затражим да је угасе, али онда ће ми можда бити хладно, и како ћу опет питати да је упале, и понављам бесомучно ту реченицу у глави можете ли да угасите грејалицу, извините, извините, извините мама и тата, ни ја нисам веровала да ћу постати оваква. И гледам штафелај, па на полици бисте, ту је и шоља са чајем, виси из њега кесица, онда се уморим од покретања очију без мрдања главе, и питам се колико ли је сати, када ће пауза, зашто сам завршавала факултет ако ћу на крају ово да радим, можда само треба да устанем и одем, замисли то, само устанем и кажем ја не могу и одем ћао ћао имам ја паметнија посла. И покушавам да гледам испред себе у исту тачку, али чујем неке девојке како причају о мени, као шапућу, ћућућу, али ја ипак чујем, и једна каже:

– Јао. Ово је она што је радила ону серију, је л' знаш?

– Коју серију?

– Ма она, знаш, ишла је са мојом сестром на ФДУ, радила је ону серију, ко зна колико је узела лове.

– А ова друга ћути, па њене очи некако проговоре:

– Па што би седела овде да има лову.

– А ја помислим да сам постала статуа јер зашто би иначе причале овако као да нисам ту, али се не померам, једва трепћем, тек кад очи скоро почну да ми сузе, али сам и са тим пажљива, не бих да помисле да плачем, па да још то и нацртају, и сетим се како је било када сам имала десетине хиљаде евра и плакала на кухињским плочицама, и схватим да ми је сад много боље, и нема везе што немам лову, проналазим је кад ми треба, пре неко вече сам ишла на промоцију књиге

и имала тачно триста динара и док сам се двоумила да ли је боље потрошити их на алкохол или храну, нашла сам на семафору још две хиљаде, и онда следећи дан, остала сам без траве и нисам могла да спавам, изашла сам да шетам око зграде и нашла сам пакет испод једног прозора, и онда трећи дан, била сам на журци, упознала сам у кухињи девојку која је са двеста динара вукла спид и причала како је одрасла погрешно и укриво, као неко чудно дрво, и онда је отишла, ја сам обрисала тих двеста динара о панталоне и ставила их у џеп, и на улици сам још нашла шпил карата кад су ми се играле, поводац за Дејзи када је стари покидала, наочаре за сунце са плавим стаклом када су моје пукле, и надам се да ми верујеш, Дуња, све што ти причам је битно рећи, иако се можда није баш тако десило, и некада уопште не причам о теби него о неком другом, и знам да сам ти рекла да ћу то урадити, али се ипак плашим шта ћеш мислити о мени, и шта ће мислити ти други који знају да пишем о њима, и они који нас гледају, и питају се да ли заиста тако нађем све што пожелим на улици, и није ми јасно да иако све то знам о срећи и парама и плакању на кухињском поду, ипак, за сваки случај, на паузи као случајно и необавезно почнем да причам са професором оних девојака, и онда му исто тако као необавезно кажем да ја не позирам због новца него да је то истраживање за факултет, то је мој мастер рад, имам ја неку идеју, све му то тако испричам довољно гласно да оне чују, а професор ми каже:

– Све те разумем, и ја пишем, дођи да ти покажем.

– И онда псујем себе што сам му уопште прилазила и уместо да мало прошетам и једем и скролујем Инстаграм, стојим нагнута над лаптопом и гледам његов необјављен роман о тешком детињству, и ти ми пошаљеш гласовну поруку, коначно успем да прекинем разговор, одем у тоалет, појачам звук, тако да одјекујеш и ти ми кажеш:

– Нашла сам ону твоју фотку из Берлина када на степеницама моташ џоинт.

– И једва још стигнеш да изговориш јебемти јер ти почиње час и средњошколци ти говоре добар дан, професорка и онда ми шаљеш другу гласовну поруку у којој шапућеш:

– Јебени прваци дошли раније, него је л' могу да насликам тај Берлин и тебе и џоинт?

– И ја се смејем, уопште ми није јасно зашто ме питаш такву ствар, ја без питања узимам наша дописивања и твоје речи и убацујем их у текст, иако би то могло да те повреди, као што сигурно повређује моју породицу то како пишем о њима, скоро ми је брат рекао да има нешто страшно у мени што не може да разуме, и да треба да пустим мртве да буду мртви, и сећања да буду сећања, а онда сам му испричала и за перформанс, па ме је питао има ли на том мом факултету још неких лудака осим мене, или смо просто сви такви, а онда се растужио и рекао:

– Молим те немој да се скидаш.

– И ја нисам могла тачно да му објасним зашто морам то да урадим, причала сам нешто о томе како бих разним људима дозволила да ме сликају обучену, али не и голу, и како се већ осећам голо када чујем свој текст, и како се већ осећам рањено када га пишем, и да можда желим да померим све своје границе, и ко зна где ће то да ме одведе, он каже да неће нигде, или ће негде где не треба, и да морам да одрастем и удам се и нађем нормалан посао који ће ми плаћати рачуне, а онда је дошла и мајка, морала сам опет све да испричам пре него што он то уради, и она је ћутала, гледала ме, чекала је да останемо саме и тек онда некако спонтано искрено рекла:

– Стварно покушавам да схватим зашто имаш потребу да радиш такве ствари, али не могу.

– И то ме је растужило, некако нам је обема било жао што се боље не разумемо, а онда ме је брат позвао да ми каже да зна да има тај неки Кнаусгор кога је тужила породица, и да ће он тако да тужи мене ако будем писала о њему, и мислим да се није шалио, и

мислим да бих баш волела да то уради, и замишљах суђење као да ће заиста да се деси, покушавам да схватим оно страшно у мени због чега радим разне ствари само да бих имала добру причу, и онда желим да доживим све, намерно се заљубљујем у погрешне људе, одлазим на места која ме плаше, прилазим чудацима на улици и пуштам их у стан, али некада се уморим, и желим обичан дан у коме ћу правити ручак и слушати подкаст и напунити каду и спустити главу испод воде, и замишљати да сам у стомаку, и проживећу још један живот, родићу се на пример поред мора, или још боље родићу се из мора, једноставно ћу изронити на обалу и почети да постојим, без почетка и краја, и маштам, и учим да будем манипулативна, да заведем да је све што причам истина, али није, Дуња. Не устајем у седам, и не шетам никаквог пса за новац, и Луна не постоји. И никада нисам сањала како си на радионици и лежиш на мени, то уопште ниси била ти, упознала сам неког онај дан кад си завршила у болници, рука ми је и даље била у завоју због оног пада са ролера, и било ми је тешко да ти куцкам, а ти си ми слала поруке како је у Народни фронт дошла Даница Грујичић, и како ходник сија, ту су коктели, радници су се поређали да се сликају са министарком здравља, и како се толико забављаш да си чак купила смоки и сок, а ја сам маштала о тој особи коју сам упознала, и мислила да се знамо сто хиљада година, али није тако, и мислим да има тајну, али вероватно нема, и вероватно ће ме повредити, или ћу ја бити та која повређује, то је можда и горе, и плакаћу у твом атељеу поред развученог чаршава на коме сликаш моје снове, и увићу се у чаршав, заспаћу у твом дворишту, пробудиће ме твоја сестра, скуваће ми кафу, и онда ћу да одем, нећу никоме да се јавим, само ћу сести у аутомобил, оставићу једну реч на једном зиду, биће то град поред океана у који маштам да побегнем, променићу име, могу на пример да се зовем Вања, и радим у кафићу, и пишем кратке приче на другом језику, о томе како људи мисле да сам мртва, и сахрањују празан ковчег и...

- Престани да причаш такве ствари.
- Је л' ти непријатно?
- Јесте.
- Хоћеш да ти кажем нешто лепо?
- Реци.
- Није овде тако лоше.
- То није довољно лепо.
- Овде је сјајно.
- И шта још?
- Мислим да не постоји место на коме бих радије била.

– Мислим да разумем шта значи када ми причаш о мртвима који говоре, и мене то смирује, некада маштам да су сви они на истом месту, и моји и твоји, и они које обе знамо, који нису доживели двадесет пету, прво је ту Игор из школе кога су упуцали у башти оног кафића, где је сад кладионица, сетила сам се како је у седмом разреду када је на часу требало да причамо шта бисмо волели да будемо кад порастемо, и када сам ја рекла да хоћу да цртам по зидовима, Игор рекао:

– Када напуним осамнаест, ићи ћу у Италију да крадем.

– И сви смо се смејали, стварно смејала се и наставница, али Игор је био озбиљан и остварио је свој сан, и после сам чула да му се сестра обесила кад су је силовали, и да му је ћале завршио у затвору, и да тамо никако није успевао да се убије, а желео је, и после мислим о оној девојци што је певала, не могу да изговорим њено име, још ми је тешко, али сетим је се сваки пут када чујем California Dreamin' и питам се да ли је осећала да ће нешто страшно да јој се деси тако нагло и без припреме, и сетим се Милице која је умрла од рака и како сам је сањала да шири руке, и оног што је возио мотор, али је умро од леукемије, и оног другог што је мртав баш због мотора, знам да је живео прекопута твојих врата и да је имао пирсинге по лицу.

– И имао је игуану за кућног љубимца, учио ме је да возим ролере, његов отац ми је када је погинуо рекао да је био толико добар да је морао све да му дозвољава, и да му је он купио мотор, и да му није криво што је то урадио, али онда се расплакао, сада је сам, ноћу пије и слуша музику, купио је велике звучнике, цела зграда одјекује, питам се како изгледа то када он седи сам у стану, и сетим се како сам била у школи када сам чула за Петра, и да сам помислила нешто страшно, помислила сам да није праведно што је умро и да је на пример уместо њега могао да умре мој брат, јер се лоше понашао према себи и другима, а Петар нас је све засмејавао, и нисам могла себи да опростим те мисли, и онда сам сањала мртве како ме дозивају да дођем код њих, и будила се уплашена, и искрадала се из куће и шетала по насељу док не сване, и Дуња, то је заправо истина, иако бих волела да није, и хтела бих да заиста причам лепе ствари, било је толико лепих ствари, на пример тај дан у Берлину када сам мотала цоинт на степеницама био је баш добар, Алекса је спремао изложбу, ишли смо по кућама његових пријатеља и скидали његове слике са њихових зидова и носили их кроз град, и видели смо тунел, када смо прошли кроз њега ту је била река и пуно људи је седело на зидићу поред обале, ушли смо међу њих, пиво је било хладно, били смо сити, делили смо цоинт, било је довољно топло, гледали смо у реку док није пао мрак, и онда смо отишли код њега, у том стану је био концертни клавир, ја сам одсвирала нешто од Сатија, а то никада не радим пред другима, и било ми је лепо, показао ми је како на тераси има зачине и парадајз и онда смо укључили видео бим и гледали Небо над Берлином, и онда сам се опет сетила како је лепо бити човек, и како је лепо бити жив, и бити заљубљен, не мора ништа друго да се дешава, довољно је само да будемо ту и следећи дан смо кували, и паковали храну у кутије, и делили је онима који спавају на улици, нешто што никад не радим, нешто што он ради стално, и заиста је добро што нисам пустила мртве да ме

одвуку, и што сам и даље ту, и извини ако некад причам другачије, заиста волим кад осетим колико људи могу да буду топли, нежни, и насмејани, упркос свему што им се дешава, и како је лепо погледати у неког, ко можда уопште не говори твој језик, и разумети га погледом, макар за тренутак, када све друго постане мање важно, и не могу да заборавим очи једне девојке из воза који је ишао из Амстердама у Најмиген, провела сам месец дана сама у Холандији, и даље је била корона, а мене су баш тад позвали на неку резиденцију, и нисам успела ништа да напишем, и нисам успела никог да упознам, и нисам никога додирнула за све то време, људи су били превише уплашени, спавала сам сама у згради из шеснаестог века, свако јутро сам читала поред прозора, туристи су стајали испред и фотографисали зграду и мене на прозору, и упирали су прстом, трудила сам се да се не померим, можда су се питали да ли сам дух или стварна особа, и гледала сам како људи тамо свако јутро трче, није им сметало што је новембар и пада киша, и допуштала сам себи да се губим по граду, возила сам бицикл, пела се на мостове, гледала реку која би могла да ме прогута, и један дан сам села у воз и отишла у Амстердам, угаasio ми се телефон, нисам могла да покажем бар код и докажем да сам здрава и уђем било где, а киша је падала ко луда, и голе жене су биле у излозима, и музеје сам видела само споља, и нисам дувала, гледала сам патке како пливају у каналу, и голубове који лете по тргу, и када сам се враћала већ је пао мрак, у возу је била само она девојка чије сам очи запамтила, онда је ушао неки лудак, почео је да удара о прозоре и да се дере нешто на холандском, нисам могла да га разумем, али како ме је та девојка погледала, знала сам да није добро, и некако сам замишљала да говори да ће све да нас побије, и да ћу тако глупо да завршим у том возу, али онда је отишао у други вагон, а ми смо наставиле да се гледамо, и онда је на следећој станици дошла полиција и тек тад се она окренула, виделе смо кроз прозор како га одводе, и док је излазила из

воза прошла је поред мене и ставила ми руку на раме, било је чудно осетити додир после месец дана, и у том тренутку биле смо само два људска бића која су у истом тренутку на планети и замисли Дуња, могла си да се родиш пре четиристо година и да читам о теби само у књигама негде поред Артемизије Ђентилески и питам се каква си заиста била и о чему си мислила док си сликала.

– Можда не мораш све да анализираш.

– Можда и не морам, испричај ми нешто што ниси никоме.

– Била сам једном на дејту са неким причљивим типом, сели смо да ручамо, али ја нисам јела, тада сам нешто била изгубљена, пре тога ми је тата био лоше, али онда смо сазнали да је тумор доброћудни и да није ништа страшно, али мислим и да та моја осећања тад и нису имала везе са њим, и тамо на том ручку, тај лик је причао о неким књигама и ужасно ме нервирао, и пили смо мартини, појела сам маслину из његове чаше, уопште не знам зашто сам то урадила, али након тога сам само хтела да нестанем кроз столицу, ако је то могуће, била сам некако деструктивно настројена, отишла сам у тоалет, заувкла се у последњу кабину, села сам и скупила колена, покушала сам да се смањим, и плакала тако да не сузбијем ниједан звук, и када сам престала, престала сам сасвим, без оног болног уздицања које сече као нож, вратила сам се за сто, и питала оног лика: „Извини, јеси ли помислио да сам умрла?“

– Дуња, то се није стварно десило, то је књига Френи и Зуи.

– Знам, хтела сам да се насмејеш, и у ствари, на дејту увек једем, уопште немам проблем да неко види како сам на пример мусава, и први пут сам заправо изашла са неким тек када сам почела да студирам, упознала сам лика, није био много висок, и наравно, наложио се на моју косу, увек ми се ложе на косу, некада мислим да без косе не би знали како изгледам, и разменимо контакте, ја нисам нешто била за њега,

али добро, било му је егзотично моје занимање, тада сам правила животиње у мозаику, убеђивао ме је да радим лава јер је он лав, после смо изашли, ја сам шепала јер сам пре тога била на свирци, а ја сам јако неартикулисана када играм, буквално не знам шта ми се деси, али деси се експлозија, и некако су ми клецнула колена, и завршила сам на поду, не могу да објасним, углавном тад смо ишли на неко углачано место, била је баш широка чаша са пивом, питао ме је како се љубим, љубили смо се, нешто ми ту није легло, осећала сам се као да пропадам у неку рупу и побегла сам кући и нисам му се више јављала, и онда је био један столар, ја волим занатлије, да сам мушко била бих столар и звала бих се Млађа, тако ме је баба звала кад сам била мала, и тај столар и ја то вече нисмо било сами, али смо побегли, и много смо се лепо дохватили негде код Политике, после смо се вратили у друштво, обома је било непријатно, а баш смо тежили једно ка другом, осећала сам како има потребу да ме додирне, увек смо причали на уво тако да нам се лица додирују, тако да ако у исто време почнемо да причамо сударе нам се носеви, и онда се раздвојимо, и нико ништа не каже, и после њега, јер то није потрајало, ишла сам на дејт у 14х у кафић испред цркве Светог Марка, и лик се зачудио што сам му се јавила на телефон, а ја нисам неозбиљан човек и не знам зашто га је то зачудило, и нисам смела да наручим пиво, било ми је некако безвезе, иако иначе немам тај проблем, али то је био дејт два човека који разговарају о планинарењу, исхрани, здрављу и понајвише о сликарству, био је добар, али је идејно мимоилажење било очигледно, и заправо најзанимљивији су ми ти сусрети са људима са којима на крају нисам била, ту се осећала чиста хемија, бар сам ја мислила да се осећа, и мислим да ми је најтеже било са Матијом, он је сликар хобиста и слао ми је радове на коректуру, и онда подржавам га, добар је, усмеравам га мало, и деси се да сам добила да за један дан морам да насликам сценографију за представу, и знам да је немогуће, али прихватам посао, и у неком

тренутку видим Матију кроз прозор сале како пуши, он види мене како сликам, дође, засуче рукаве, завршимо, буде прилично добро, без њега не бих успела, и сад ту почиње продубљивање, ја осетим како је то кад могу да се ослоним на некога ко ми није породица или најближи пријатељ и видим начин на који почиње да ме гледа, и не брза, не дира ме, али ми стави до знања да се заљубио, мени занимљиво, гледамо филм Најлепши дечак на свету, и сликам две столице, он је лева столица, ја сам десна са црвеним троуглом, то јест пичком, и једно вече ме допрати до куће, а само три пута ми се десило да ме неко прати, и пољубимо се испред капије, и сетим се филма, и како сам видела неке друге ствари, а не њега, и писао ми је песме, али ја њему нисам могла, и схватим, мени није потребна само подршка и партнер, мени је потребна муза, а ако имам лево партнера, а десно музу, онда је то двоструки живот, и после тог пољупца уђем у кућу и почнем да ридам, моји су се много уплашили, а ја сам им само рекла да не могу. И онда се он смувао са мојом другомрицом, она је рекла да ми он каже, и он ми је рекао, и није ми било свеједно, али више ми је сметало што она није могла да ми каже, јер без обзира на све, лепо је знати да те неко жели, и скоро сам му послала поруку и питала га да ли и даље пише и написао је:

– Не.

– Дуња, мислим да ми није добро и да ћу се оневестити, можда ово није била паметна идеја, можда ја не могу да победим клаустрофобију, можда и не морам, покушавала сам то раније и никада ми није успело, не знам зашто сам мислила да сад хоће, ја сам на пример живела на осмом спрату у 29. новембра и ишла стеницама и једном ме је срео неки комшија и питао да ли сам уопште нормална, заиста је то рекао, ја сам се тако глупо насмејала да ми је сад криво због тога, и прошлог лета сам одлучила да је можда најбоље да преспавам у шатору и тако победим тај бесмислени страх, и онда смо Невена, Јована и ја селе у аутомобил и отишле на Аду Бојану, и стигле смо у камп, на

плажи је био шанк, поред шатори, момак који је ту радио почео је да склапа и наш шатор, ја сам стала поред њега, и онда је дошао лик који је ту кувао и питао ме:

– Да ли си гладна?

– И после ми је рекао да никада не пишем о њему, да могу тек ако раскинемо, и ја сам знала да ћемо сигурно раскинути, донео је две флаше пива, нисмо се раздвојили дванаест сати, и то вече смо лежали на плажи, он ме је одједном само загрлио, имала сам утисак да је неки пријатељ из детињства кога нисам видела дуго, а он је рекао:

– Грлим те као да те познајем одувек.

– И онда смо се пољубили, нисам била сигурна да ли сам упала у неку манију, и шта се уопште дешава, али нисмо могли да се раздвојимо, почели смо да правимо децу ту на тој плажи, заиста смо то хтели, али нисмо успели, и нисам ни ја успела да преспавам у шатору-ковчегу, почела сам да се гушим, и седела сам поред мора, и гледала у небо, и после се испоставило да се он не бави кувањем него криминалом, а ја сам помислила да можда и не могу да имам децу, и не могу да победим страхове, и не знам када су настали, и зашто замишљам да ће зидови да се скупе и затворе ме тако да једва могу да се померим.

– И шта буде када завршиш са позирањем у атељеу?

– Зависи од дана, не осећам се сваки пут исто, углавном изађем и шетам да ослободим тело напетости, и погледа тих девојака, и њиховог професора, и мислим о њима, али тај дан на пример нисам, стигла сам кући, и већ је било седам, пао је мрак, отворила сам лаптоп и покушала да пишем текст за перформанс, хтела сам да се сетим о чему сам заиста мислила док сам седела тамо осам сати и било ми је жао што још увек нису измислили машину која ће директно бележити ток мојих мисли, када сам покушала да га напишем изгледао је конструисано, онда сам покушала да седнем и допустим спонтани ток мисли као да га уопште

нећу написати, али мисли као да су знале да ће бити искоришћене, постајале су чудне и вештачке, није ту било ничег природног, и неколико пута сам написала целу страну, па је обрисала, сваки пут је то другачије изгледало иако су моје мисли биле сличне, на пример, пустићу музику, требало би да пустим неку класичну музику да се лепо концентришем, пустићу Ерика Сатија, Гумнопедие број један, па два, па три, и до тад ће ваљда нешто да се деси, у ствари боље је да прво скувам кафу и погледам цигарету, и онда ако будем имала Сатија, цигарету и кафу, моћи ћу то да урадим, и онда устанем да скувам кафу, Сати већ одсвира своје јер сам успут почела да расклањам судове, празним пикслу, одлажем тренутак када ћу се вратити за лаптоп, а онда сам отишла и до купатила, успут сам видела како у ходнику на полици стоји стари музички стуб и онда сам помислила да је прави тренутак да видим да ли ради, однела сам га у собу, укључила кабл у струју, на њега су била повезана два мала звучника, знала сам где стоје дискови, почела сам да претурам по њима, и нашла Rage Against The Machine, али ништа се није десило, на малом екрану писало је но диск, вртео се у празно, чуло се једнолично лупкање, али не и музика, па сам се окупала, исфенирала косу, намазала нокте, скувала још једну кафу, и коначно се вратила за лаптоп, али сам узела и телефон да проверим све групе и мреже неколико пута, и на крају када више нисам знала шта ћу од себе послала сам ти поруку да ми пишеш о томе како си се осећала када си први пут сликала некога у кога си заљубљена, а ти си већ навикла да ти изненада само пошаљем тако нешто, и ниси то преиспитивала, једноставно би почела да пишеш, ја сам тај дан држала телефон и писала у текст све што је стизало, а ти брзо куцаш и телефон ми је испадао из руке, па сам га прислонила на екран лаптопа, и тако преписивала, само ми је био проблем што се екран гасио, па сам стално морала да га пипкам да настави да светли и у једном тренутку си ми послала говорну поруку и рекла:

– Шта радиш ти јебено, да ли си сада за лаптопом?

– И нисам ти ништа одговорила, само сам гледала у те поруке, и мој текст, и лаптоп, а онда си ти послала још једну поруку:

– Знам шта си радила, немој сад да се правиш.

– И ја сам почела да се смејем и рекла да јесам за лаптопом, и ти си послала још једну поруку у којој си рекла који курац ти мени радиш, осећам се као да ћу полудети, али си онда наставила да пишеш као да се ништа није десило, о оном Данку који свира клавир, са којим си пре неколико година написала графит у Обреновцу, на самом улазу у град, у оном тунелу поред моје зграде, где курве доводе мушкарце, и ниси морала да ми кажеш шта сте написали, туда сам шетала Дејзи и било је пуно графита, али сам нарочито гледала један, и знала сам да је баш то твој, морао је да буде, и јесте био, а ја сам свима причала како ми је то омиљени графит, док ти још увек ниси постојала у мом свету, и ти си мислила да нека од нас две лаже, јер како је могуће да нам се такве ствари дешавају и онда си ми рекла да се осећаш топло и да ти је драго што си људска раса, а не на пример делфин, па смо престале да се дописујемо, ја сам искључила интернет и почела да мењам твоје речи, и домаштавам шта би све могла да каже ова измишљена Дуња, јер то ниси стварно ти, а могла би да будеш, као што би на пример могао да буде неко други, и размишљала сам како волим када могу да гледам људе ослобођено и дуго, ево на пример тебе док ме сликаш могу тако да гледам, и када си први пут дошла код мене са платном да видимо могу ли ја уопште да се не померим сат и по времена, и како ће изгледати то када ме насликаш, осетила сам такво олакшање јер могу да те гледам директно у очи, раније сам то радила тако да само ти видиш, и знам да си видела, али то изискује много напора и манипулације туђим погледима, у некој конкретној ситуацији за столом са људима који причају на пример о томе како раде као техничари у болници и у телефону имају фотографије са пластичним врећама у којима су они

који нису преживели операцију, а ја настављам да те гледам и осећам како си пуна жеље, не умет тачно да објасним за чим, одакле то, да ли је тако било одувек, или ти се нешто конкретно десило, постојао је тренутак у коме си постала жива, и сада имаш осећај да ћеш се поломити на пола, у једном делу остаће твоја жудња да радиш све што те узбуђује, у другој онај разумни део, и мислила сам о свему томе на тој првој проби у мом стану, и сетила се како си ме позвала пре него што си стигла и рекла:

— Мислила сам да направим изложбу од твојих слика са проба, али нисам сигурна да ли би теби то било у реду, већ неко време планирам да развијем мало другачију естетику, мислим да ће ми ово са тобом бити почетак, и радује ме што желиш да ми позираш више од једне слике, али знам шта ће ми се десити, познајем себе, има да научим твоје тело и почећу да га користим сваки пут када цртам тело.

— Је л' то добро или лоше?

— Не знам, али одмах да ти кажем нећеш цела бити небеско плава, иако знам да желиш, морам да ти ухватим боју очију, а чудна је и мења се, и вуче ме да је нађем, и не помаже што не умеш да ми кажеш које су ти боје очи, али мислим да ће имати елементе фантазмагоричног и измаштаног, али очи не смем да дирам, него да ли се одмах скидаш гола чим ти уђем у стан, или ћеш на пример гола да ми отвориш врата, ако то урадиш замрачи ходник да те не виде прекопута, али бар смо установиле да ће бити акт, па је лакше, да нисмо, знам шта би био случај, ти би питала како хоћу да те сликам, ја бих се погубила и не бих тек тако рекла акт него бих вероватно нешто немушто одговорила, а мени је ово други акт у животу за који имам мотивацију, остали су били више кроз облик посматрани, а теби је први, и ваљда смо добро, и хтела сам да те питам да ли мислиш да ће ти бити непријатно, не пред публиком, него преда мном, сад, кад дођем код тебе.

— Не знам да ли ће ми бити непријатно и знам кога си прво сликала.

— И Бојана зна за тебе. Каже да те познаје из града, мислим да хоће да те упозна, причала сам јој о теби први пут кад смо се виделе у Цетињској, нисам могла лепо да удахнем ваздух данима после те вечери, превише ствари се поклопило, сећам се да си ми причала како месечариш, и да си имала тикове када си била мала, и да си једном хтела да се убијеш јер ти је недостајао неко ко је мртав, и нисам тад хтела да ти признам, али и ја често сањам високе, окамењене људе који имају хладан израз лица и ходају као роботи, плашила сам се да то кажем, већ се превише ствари повезало, онај мој перформанс када сам се скинула гола и допустила телу да се грчи и допустила тиковима да ме обузму, и како нисам могла на њега да позовем никога кога познајем, а како бих тебе могла, и то ме нервира, јер кад мало боље размислим, уопште не знам ко си бре ти, било ми је лакше када сам схватила да познајемо неке исте људе, тада сам знала да си стварна особа, до тад си ми изгледала некако снолико, као да заправо не постојиш, када си ту много си ту, и имам осећај да се изливаш свуда по мени, али мислим да ћеш само нестати, и да ћу те срести на улици после годину дана и да ме се нећеш сећати, не знам зашто имам те страхове, то нису као твоји страхови од напуштања, него нешто друго, некада не могу да схватим како тако лако постављаш чудна и интимна питања од првог тренутка, као да се знамо цео живот и да смо отишле на море и напиле се на плажи, и да ти кажем добро је што ми ниси први модел, први пут кад сам радила акт цела сам се тресла и много је било смешно, и онда је Бојана рекла да би можда и ја требало да се скинем да бисмо биле равноправне, и ја сам се скинула.

— И онда си већ стигла до мене, и прекинула везу кад сам ти отворила врата, и нисам била гола, и ти си ме питала да ли ће моја цимерка да пролази кроз собу да на пример скува кафу, и ја сам ти рекла да можда и хоће, али онда је она изашла, и остале смо саме, и

некако смо одлагале тренутак када ћемо почети, прво смо јеле, па смо пиле кафу, па смо пиле ракију, па сам ставила још једну кафу, и онда си ти прво ставила најлон на под, па си подигла столицу на сто и на њу наслонила платно, и онда си тражила угао из ког ћеш ме сликати, ја сам на кауч ставила небеско плави чаршав, и почела сам да се скидам као да обављам неку рутинску радњу, нисам те гледала, ниси ни ти мене, почела сам од чарапа, па сам скинула тренерку, па мајицу, па доњи веш, ствари су висиле са столице, Дејзи је њушкала око њих, била сам сасвим озбиљна иако сам се осећала нескладно и рањиво, као да се скидам код доктора, и легла сам на кауч као да ме спуштају у ковчег, и да се стварно више никад нећу померити, мислила сам о томе како изгледам, да ли мислиш да ми је тело лепо, и да ли мислиш да ми је кожа превише светла, и нисам могла да поднесем све те мисли и онда сам рекла:

– Причај ми како си позирала деци у школи.

– Имаш јако чудне и изненадне захтеве, али добро, сама сам то поменула и причаћу ти, четвртаци су завршавали годину, и питали ме да ли могу да ме насликају за крај, ја то никада пре нисам радила, али сам дошла и села, ја сам сликарка, па знам како треба да се понашам, нисам узела удобну столицу намерно, сама сам обележила положај стопала белом кредом, изабрали су неку позу где су колена и ноге у различитој равни, и питали:

– Можете ли да скинете наочаре?

– И скинула сам их, и изабрала тачку за гледање, мало лево од неког цртежа ока на позадини штафелаја, сврбео ме је врат, стопала су ми мало клецнула јер им тежиште није имало потпун ослонац, у неким тренуцима сам визуелизовала како те цртам, није ми било једноставно да се пребацим, мало сам се осећала као да уста нису моја и шаке нису моје, повремено су ми прилазили и додиривали ме, да склоне крагну, да нађу зглоб, није ми било непријатно, нисам се бринула

због свог изгледа, теже ми је било да не померам лице него тело, кад би лупили нешто насмејала бих се, али сам се трудила да будем мирна, и тебе када сам покушавала да визуелизујем, да замислим како те цртам, нисам ти видела цело тело, видела сам само портрет, и била је ту једна ученица, имала је другачији поглед него остали, интензиван и упоран, подсетила ме је на тебе, и то ме је некако уплашило, не умет да објасним зашто, али мислим да је осетила мој страх.

– И каква је била?

– Била је тиха, дуго нисам знала какав јој је глас, али сам знала какве су јој очи, то увек знам, и стално је била устрептала, имала сам осећај да жели нешто да каже, али не може, и увек су она и њене другарице остајале последње, када звони, оне пусте да сви изађу, наравно ја увек чекам да испратим децу, излазим после њих, и у неком тренутку ми се према њој јавио заштитнички инстинкт, мислим да сам била нежнија него према другима, сањала сам једном како смо у школи, и како њу нападају тролови, а ја не умет да је одбраним, јер не знам толико напредне чини, и скапирам у сну да могу да је заштитим једино ако је склоним ван школе, тако да сам нашла неког пријатеља код кога може да буде док не прође напад тролова, и изашли смо сви да је испратимо, били смо баш сјебани што иде, али пре него што је отишла, погледала ме је и рекла:

– Јеби се, Дуња.

– Причала сам им после тај сан у сегментима, и када сам им давала неке игре бирала је другачије речи него остали, мењала је боје косе, и није ишла на матуру, али су ме она и њена екипа позвали да идем са њима напоље одмах после доделе диплома, била сам поносна на њих, после је кратко имала неког лика, запослила се у кафићу, јако ју је отворио тај посао, било ми је драго да је видим, уписала је факултет са много добрим скором, одмах ми је јавила, баш сам се радовала, била ми је на свакој изложби, и некако сам на крају схватила да ме подсећа на мене, и да она то

некако зна, и било ми је битно да будем нежна према малој себи и кажем јој да ће све бити добро.

— И онда си ме погледала и рекла:

— Који курац ми радиш, сазнајеш о мојим патологијама више него што желим, али када почнем да ти причам не могу да станем.

— И ја сам ућутала. Неко време се баш ништа није чуло, можда мало како дишемо, а онда је почела да пада киша, па се то чуло, па је неки комшија на кратко избушио на пример рупу у зиду, тако сам замислила, па је неко прошао ходником зграде и гласно се смејао, и Дејзи је отрчала до улазних врата и рекла:

— Не могу да спавам, прекините са том јебењом буком.

— И онда се вратила и легла на тепих поред мене, гледала ме је пар тренутака, па је изнова заспала. Ми смо наставиле да ћутимо, ти си ме питала да пустимо музику, и ја сам хтела, али смо онда схватиле да на перформансу неће бити музике, само тих мојих речи, и да је можда боље да вежбамо у тишини, и онда си ме питала:

— Да ли имаш неку трауму?

— И одједном си ти била та која поставља чудна питања, и моје речи су прескакале кроз тишину, а ти си само ћутала, па нисам знала да ли треба да наставим да причам, и онда смо промениле тему, и помислиле да можемо у перформанс да убацимо и музику, и дисање, и лупање срца, није битно чијег, битно да се чује да смо живи и да смо ту. И када си завршила слику, оставила си је код мене, да не би цео град морао да ме види голу, и отишла си, наслонила сам је на зид, било је чудно гледати у себе, изгледала сам завршено и мртво, као да сам прошлост, и ужасно ми се спаваало, али дан још није био готов, морала сам још нешто да урадим да бих скупила лову за кирију, нико ми није крив када сам одлучила да будем уметница у Србији, тако да сам се пресвукла, села у аутомобил и отишла у Земун, да још мало померим своје границе, некако

што их више гурам, оне све више беже од мене, и не могу да постигнем све што ми падне на памет, а разне ствари ми се мотају по глави, и вероватно не би требало да пристајем на све, али ето пристала сам, Дуња, и пар минута касније седим на каучу у малој дневној соби, на ногама имам розе папуче, поред мене су њих двоје, не могу да им кажем права имена, тако да ћу на пример да их назовем Тамара и Дејан, тако да Тамара седи поред мене на каучу, Дејан десно од мене у фотељи, ту је и њихов син који је управо кренуо у први разред, њега на пример могу да назовем Лука, он ми доноси приче браће Грим и тражи да му читам, ја покушавам да пронађем ону за коју си рекла да ти је била омиљена у детињству, али да никако не можеш да се сетиш како се зове, а ни тачно о чему се у њој ради, а ни зашто ти је баш она била најдража, и онда листам те странице, тражим нешто, а не знам ни шта тражим, ни зашто ми је то битно, па кажем њему да изабере, помислим десиће се магија и изабраће баш ту, и ја ћу знати да је баш то твоја прича, али магија се не дешава, некада у животу нема магије, то ја само желим да све буде као на филму, али ту су само људи који раде неке обичне ствари, ту су предмети око нас, посматрам собу, не видим ништа посебно, влага пробија кроз зидове, Лука муца, ја не уmem да будем у садашњости, замишљаам ко бих била да сам лик из приче, сетим се Трнове Ружице, и размишљаам зашто је мени баш то била омиљена бајка, и док га Тамара води у собу да га успава, Дејан излази на терасу, видим само његову сенку која се провлачи кроз мрак, налазим Ружицу на сајту бистрооки.рс и читам да видим у чему је ствар, помислим да је Ружица данас жива и да падне у стогодишњи сан, то би био супер перформанс, на који би различите генерације могле да долазе и гледају је како лежи и спава, и чекају да се пробуди, можда баш у тренутку када они дођу, можда би и ја требало да заспим на перформансу, можда би у упутству за публику могло да буде да покушају да заспе, да сви заједно спавамо, и видимо шта ћемо да сањамо, и како ћеш све

да нас насликаш, Дуња, и опет замишљам ко ће све да буде у публици, измишљам непознате људе, девојку са плавим праменом која је спустила главу на скупљена колена и тако ме гледа, момка са наочарима који има тик да их све време подиже кажипрстом уз нос, старију жену која није сигурна чему уопште присуствује, комшију из зграде који се ту случајно нашао и шаље поруку другару да је упао у стан где је нека гола жена и да не није превише надуван, стварно је ту, лежи на неком кревету, у некој пластичној кутији, и ту је и нека друга која је слика, и мисли о трави која му је у џепу, и онда замишља мене и њега у станици због различитих ствари, и онда помислим на људе које познајем, питам се да ли ће доћи онај бивши кога сам повредила, који није разумео како то да уметници немају радно време, и како ће ме гледати баш једна конкретна особа која ми се свиђа, а која ми се можда неће свиђати када дође тренутак перформанса, и да ли је чудно да ме види голу пре него што се било шта деси, и да ли после овог можда ништа неће да се деси, или ће да се деси тек кад почне лето, а ми се разголитимо и сретнемо једне вечери када не знамо шта ћемо од себе, а највише мислим на људе на које сам мислила док сам писала, није то све о теби, а нарочито није све о мени, људи ме стално питају да ли је све што радим само у сврху писања, и уопште не знам шта да им кажем, мало ме брине што тако мисле, јер некада ме заиста не занима писање, него се просто заљубим, и то некако и кажем, или ми се негде иде, и нећу никада писати шта се тамо десило, то највише волим, када се догоди нешто довољно значајно да желим да га сачувам, и ништа не покварим причом о томе, причам само о стварима које желим да оду од мене, а постоји толико таквих ствари да превише причам, и престаћу, овако се само осећам као Цеца кад каже:

— Ја сам све лепо упропастила.

— И немој да ми се смејеш, Дуња, ништа искрене ти нисам рекла, него замисли ми сви стварно заспимо на перформансу, и тај неко ко ми се свиђа, и

ти, и комшија са травом, чак и његов другар док чита поруку, и пробудимо се за сто година, шта ли ће тад бити са светом, превише мислим о томе, криво ми је што вероватно нећу знати како ће све изгледати, замишљам те људе из будућности који нас гледају како спавамо и питају се зашто сам гола и гледају твоју слику, и онда то моје маштање прекида Дејан и испред мојих ногу тресне велики цак испуњен хедовима марихуане, а није то баш цак, него неки предмет који изгледа као да служи за море и плажу, неки провидни, пластични јастук, у коме је сва та трава која ме чека да скинем са ње све безвредно, да остане леп цвет за оне који воле да дувају, и онда се враћа и Тамара, нас троје седимо и чупкамо хедове, тако да све изгледа лепо, али ипак Дејан инсистира да се што мање баци, и пали телевизор, па онда настављамо да скидамо лишће, али сад гледамо и Потеру и Мемедовић пита:

— Како се према легенди зове водена вила са обале Рајне?

— И ми погађамо, све погрешни одговори, и на ово, и на сва следећа питања, нешто нам не иде, али се количина смањује, и после пет сати Дејан каже да је доста, даје ми педесет евра, али прво извади нешто да попијемо, и ја пијем, Дуња, иако знам да треба да возим, али једноставно то радим, и на вратима ми Дејан даје поклон, петицу траве, и ја шта ћу, како да одбијем поклон кад волим поклоне, ставим све то у брусхалтер и изађем испред зграде, купим пиво, седнем у аутомобил, пушим и пијем, пустим музику на радију, поштујем тај простор који је најближе стану што имам, вртим радио, никако да се деси нека песма због које бих се расплакала, данима не могу да плачем, и то ми недостаје, очи су ми стално водене, али ништа више од тога се не деси, и онда почнем да пуштам што тужније песме на YouTube-у, али не вреди, из водених очију ништа не излази, онда пишем редом у све групе да ми људи шаљу омиљене песме за плакање, као ми треба због истраживања за неки текст, пуштам и њихове песме, али опет се ништа не дешава, никако да

наиђе та једна, па одустанем, и већ сам пијана, убацујем у брзину, и помолим се да се на пример не слупам, и на првом семафору обећавам себи да нећу то више да радим, и на другом семафору желим негде да паркирам и вратим се таксијем, али на трећем семафору заборављам на ту одлуку и пролазим кроз црвено, нема никога на улицама, као да се све ослободило за моју пијану возњу, и одмах после тог семафора зауставља ме полиција, и стварно, Дуња, све се тако десило, паркирам се укриво, пандур ме гледа и каже:

– Ајде сад паркирај лепо.

– И ја само климнем главом, исправим аутомобил, немам снаге да лажем, можда бих имала да сам се исплакала, и само желим да одмах пре него што ме било шта пита све кажем, и онда помислим, па добро, ако ме одведе у станицу то је бар још три странице текста о томе шта се тамо дешава, он ми тражи документа и одлази иза аутомобила да ме провери, ја погледам око себе, ту је она лименка, и још неколико које сам понела да могу код куће још мало да покушавам да плачем, ту су и неке ризле, ја не знам шта ћу, па скинем бунду и бацити је преко свега тога, као да сакријем, и срамота ме је чак иако ме нико не види, али не могу више да радим све те бесмислене послове да бих зарадила новац од ког не могу да преживим, да бих после свега тога провела ноћ тако што ћу да пишем нешто што можда никада неће бити довољно добро, и можда је брат био у праву и треба да се уозбиљим и не треба да се скидам гола, и мислим о свему томе, а онај пандур се враћа и пита:

– Је л' знаш што сам те зауставио?

– И Дуња, да си ме само видела како се претвара да сам нормална, и како успевам да лажем да се то црвено светло упалило баш у последњем тренутку, и да уопште нисам пијана, и да немам ништа у брусхалтеру, и онда ме је још питао:

– Чиме се бавиш?

– И ја сам рекла да сам сценаристкиња, али он није био сигуран шта то значи, тачније рекао је:

– А?!

– И ја сам почела да му објашњавам да пишем серије, и он је смекшао, сетио се нечег што сам радила, па ме је пустио без казне, и мало ми је било криво, постало ми је тешко што сам ето таква и што ето живим у таквој држави, и сутрадан су почели протести јер су избори покрадени, и помислила сам исте смо ова држава и ја, и мисли су постале мрачније, али смирило ме је када си рекла:

– Немој то више да радиш.

– И тада сам се после свега расплакала, било ми је драго што си то рекла, нешто ме је утешило у тој реченици, али сам одједном имала жељу да будем невидљива и да ме нико не гледа јер сам следеће јутро била у аутомобилу испред Клиничког центра, чекала сам неког, и ништа страшно се није дешавало, али ме болнице увек подсети на тату, и сетила сам се романа у коме неко каже:

– Болница је само зграда док у њу не уђеш.

– И стварно је тако, нисам могла да се сетим која је то књига, онда сам хтела да је изуглам, али су ми угасили телефон, плаћање рачуна није било на листи приоритета, рекла сам ти да сви они послови нису довољни да изнесу моје трошкове у тренутку када је свет почео да ратује, и кога је брига за уметност и наш перформанс када људи умиру тек тако, без неког посебног разлога, и онда си ме позвала да ми кажеш да си прочитала прву половину текста, али сам те ја прекинула и замолила да ми прво изуглаш како се та књига зове и ти си нервозно одговорила:

– Медузе живе заувек док их не ухвате.

– И некако сам се осетила као медуза иако то нисам могла да објасним себи, а ти си почела да ми говориш шта све желиш да избацити из текста и ја сам само климала главом иако ме не видиш, и помислила да ти можда мислиш да сам чак и заљубљена у тебе, јер када

мало боље погледам све што сам написала, могла би то да помислиш, без обзира што сам ти рекла да пишем свашта и да волим да све то изгледа стварно чак и кад није, али некада јесте стварно, и како сад ти да разлочиш ту танку линију између стварности и фикције, некада ни ја нисам сигурна колико измишљам, и само се препуштам тренутку у коме осећам да нешто треба рећи на одређен начин, и онда си све више звучала љуто и далеко, и прекинула си везу у пола речи, знајући да не могу да те позovem, а у аутомобилу је постало хладно, мени се опет спавало, хтела сам мало да побегнем од стварности, чак сам била спремна да пристанем и на кошмаре, на скамењене људе, на људе без зеница, и њихове чудне беоначе, и опет сам мислила на Трнову Ружицу, и онда сам спустила седиште, покрила се бундом, навукла капуљачу и одлучила да дремнем, али су ми возачи упорно трубили да ме питају да ли ћу можда ускоро да се испаркирам и некако су баш бесно одмахивали главом када би схватили да нећу, и нисам могла да заспим јер су тротоаром пролазили људи и гледали ме, коса ми се рашчупала, вероватно су размишљали види ову лудачу како спава у колима, и неки клинци су чак почели да се смеју док су пролазили, и можда то уопште није било због мене, али нисам хтела дубље да размишљам о томе, почела сам и ја њих да гледам, лежећи тако, објашњавала сам себи да вежбам за перформанс који се можда неће ни десити, али ето има неко стакло између нас, и можда нисам гола, али се тако осећам, и хладно је, и непријатно, и текст се чује макар у мојој глави и када сам стигла кући, после целог дана који некако није био добар, већ је била ноћ и ти си ми само дошла на врата, када сам их отворила загрлила си ме и отишла, ништа ниси рекла, нисам ни ја, остала сам збуњена, и када сам се вратила у собу видела сам да си ми послала мејл, и то баш у тренутку када сам размишљала како ништа нећу да избацити од оног што си рекла, и осећала сам се ужасно, и питала се зашто радим те ствари, и схватила да се сигурно кајеш што си ми када

сам ти први пут испричала идеју за перформанс рекла да могу да пишем о теби, и некако сам се плашила да отворим мејл, нисам могла да претпоставим шта је у њему, да ли је тај загрљај значао опраштање, и мислила сам да ћеш одустати и рећи ми како нисам нормална и да се јебемо и ја и перформанс и моја потреба да о свему пишем, због које ћу вероватно и цео мејл убацити у текст, али када сам почела да га читам заиста ми се чинило да је то оно што фали, негде при самом крају, и читала сам га наглас, некако твојим гласом, одједном ми се променила боја, тоналитет, начин на који изговарам слова и рекла сам, тачније ти си рекла:

– Стојим на Зеленаку испред Балкан Бет кладионице и плачем и наравно нико ми не прилази јер само ти прилазиш људима који плачу на улици да их питаш да ли су добро, и хтела бих сад да ти одговорим као недомаштана Дуња пратећи твоју динамику која не застаје да се удахне ваздух, као да је нека сила ушла у текст, као кад ходаш по пљуску, и безбедна си, јер можеш да плачеш, и нико неће видети, јер ти ипак не волиш када теби неко приђе као што ти прилазиш другима, а сад некако мислим, да си овде, могла би чак и да вицеш, опет можда нико не би приметио, и замишљам ходаш, разливају ми се твоја слова свуда по телу, на раскрсницама стоје моји саобраћајни знакови, сећаш се кад сам их сликала, рекла си да ти се допадају, не гледам их, тачније ти их не гледаш, не застајеш, екстеријер ти није важан, дишеш између зареза, стопала су ти мокра од напора и кише, и не, нисам видела ожиљке од пегле, цигарета и вреле воде, мислила сам нешто о томе како умеш да се увучеш под кожу, и како увек стрепим када треба да се видимо јер не знам да ли ћеш тог дана бити хладна или топла, и када сам те први пут сликала било ми је криво што сам те питала оно, да ли имаш неку трауму, и било ми је криво због свега што си рекла, то се ипак на теби не види, можда кад ти се мало боље погледа у очи, и било ми је криво што сам ја само ћутала, и опет мислила како ме фасцинира твој светлооки поглед, превише ствари

ту има, некада се плашим да видиш неизречено, и још ме фасцинира твој торзо, предео између бока и карлице, линија подлактице и фина мимика, остало нисам најбоље видела, мада сам гледала како ти се позадина уха спаја са линијом врата док си спавала, и не, кожа ти није превише светла, изгледаш нарочито лепо, знаш да добијем тикове када се узбудим, само не могу то да допустим у тренуцима када сликам, и рекла сам Сари твоју улицу и број стана, запамтила сам и шифру улаза, четири броја и тараба, улетеле смо у такси, она је пошла за мном дајући подршку пореклу мог лудила, твоја Дада и моја Сара су можда иста особа, архетип неупитног, и боли ме курац за ноћну тарифу, потреба да те загрлим је вреднија од таксиметра, мада би теби вероватно било драже да сам неком обезбедила вунене чарапе и оброк, и морам што пре да стигнем кући, опседају ме споменици, чворови, дијалози и очи, и зашто не могу постхумно да се одсеку пипци хоботнице, од данас мрзим хоботнице, и све руке – хоботнице као што је имао онај твој гитариста, више никад нећу питати средњошколце о критској вази октопода и како његови пипци наглашавају набрекlost посуде, иако је критска култура мирнодопска, да смо у другом миленијуму пре нове ере вероватно се не бисмо плашиле хоботница у мору, и ево стижем кући, морам да сликам, мада бих више желела да те загрлим опет, и заправо ми се јебе што си писац, и што сам ја сликарка, и јебе ми се за порекло твојих и мојих наратива јер све мора да буде у реду и не смеју да постоје преиспитивања и сумње, и страховима и смрти ће једном докурчити да буду страхови и смрт, сигурна сам, и Луна неће имати висећу израслину коју сам видела, а нисам смела да питам шта је, и сада знам да заиста постоји и да заправо устајеш свако јутро у пола осам, а лежеш у пола четири, и нећеш се осећати као отворена рана коју све заболи, и нећу се осећати изопштено, и да, одазваће се Богородица којој смо се молиле истовремено, ти у дневној соби, ја у купатилу, не знајући шта ова друга ради, и ти ћеш добити разјашњења и одговоре за све

што ти се дешава, и можда ћеш ипак одлучити да не одеш, али заправо ме плаши да ћеш отићи пре него што урадимо перформанс, али не због перформанса, битније ми је да ли ћеш се вратити, покушавам да разумем зашто мораш то да урадиш, и узнемирује ме што када те погледам видим да не могу да те спречим, али ми је драго што си само мени најавила одлазак, волим што имамо тајну, и знам да ја не могу да одем, али ћу опет ући у цркву, и постојаће пијаца, и парадајз, и малине, и орбит од лубенице, и твоја метафора из првог романа коју обожавам, без обзира што ми се јебе што си писац, и постојаће небо, и твоје објашњење да имаш фотку неба на Виберу зато што немаш ниједну фотографичну слику себе, и моје ма немој, не разумем шта је за тебе надахњујуће лепо, али да ти кажем гледам те, и видим те, и бићеш добро, мораш да ми верујеш.

– И ништа ти нисам одговорила, изашла сам из мејла, али сам онда отворила чет, и све што сам покушала да откуцам изгледало је чудно и неодговарајуће, и узнемиравало ме је што видиш да нешто куцам, али ништа не шаљем, и после свега тога сам једноставно послала срце, отишла сам у атеље да позирам, тамо је професор оних средњошколки причао о теби, и то ми није помогло, тог дана сам хтела да те нико не помиње, скинула сам се у доњи веш, села на столицу, овог пута сам сама обележила кредом своја стопала, врло брзо смо нашли одговарајући положај, и на првој паузи, професор је рекао да жели да им пусти видео рад који им је помињао, и ја сам села испред телевизора да га гледам са њима, ту су биле неке слике природе, и женски глас који производи чудне звукове, и оне су почеле да се смеју, мени је било тешко да гледам, нисам могла да објасним зашто, било ми је узнемирујуће оно што чујем, а онда су, у неравномерним размацима, са телевизора почели да одјекују гласни и изненадни звукови – ударци, и ја бих се сваки пут цела тргнула, тело је неконтролисано почело да реагује, покушала сам да прекрстим руке, покушала сам да се не померим, али није вредело, тело се трзало без моје контроле,

и онда сам морала да изађем, села сам испред врата, ходник је био мали и мрачан, почеле су да ми се тресу руке, имала сам осећај да се неко сећање спаја са тим звуковима, али је превише пригушено да би извукло своју ружну главу и погледало ме, и онда сам се вратила, покупила ствари и рекла како морам да одем, и мислим да више не могу да позирам за новац, и мислим да више не могу да шетам туђе псе, и мислим да не могу да чупкам траву, и да треба да обришем профил на сајту рентацуберфриенд.цом, и мислим да нећу урадити све оно што сам планирала да бих зарадила новац, и не знам шта ћу, Дуња, али некако имам осећај да је све како треба.

– И онда убрзано стижемо у садашњи тренутак.

– И онда убрзано стижемо у садашњи тренутак, у коме коначно заиста радимо перформанс, и људи ме не гледају кроз шоферку него кроз кутију, и схватим да ми јесте хладно, и да је требало да те послушам када си рекла да ће бити и да треба да сачекамо лето, али нисам могла да сачекам, и не знам шта заправо желим да кажем, можда нешто о томе како је процес стварања тежак, нарочито кад дође тај тренутак да би лупао главом о зид, када осећаш да немаш више шта да пружиш, и када ти уметност запоседне живот, а ниси сигуран ни да ли је вредно тога, ни да ли би то уопште требало да радиш, можда бих изнова могла да будем конобарица, али да овог пута научим да правим добре кафе, тако да могу да обрадујем људе макар у тих неколико тренутака када улете у локал пре посла, да им се осмехнем и да то буде довољно од мене за тај дан, и знам да сам ти рекла да морам да изведем перформанс јер је то мој мастер рад, али ето то је још једна лаж, уопште нисам морала, могла сам само да га напишем, то би било довољно за испит, али хтела сам још мало да изазовем себе, јер ово је последњи тренутак у мом животу да могу да радим овакве ствари, не знам зашто то говорим, али осећам да је тако, и размишљам шта си на крају насликала, да ли сам то заиста ја која лежим на кревету, или сликаш неког из публике, или

мислиш на наш град, па сликаш њега, и ти онда, као да ме ниси слушала, почињеш да причаш неке ствари које уопште немају везе са свим овим, ваљда и ја то радим, ваљда сви то радимо и питаш ме:

– Да ли знаш за оне људе које сахрањују у саксијама, сликала сам нешто на ту тему, јер постоје ти људи који умру, и онда их спале, и тај пепео положи у саксију, јер то поспешује раст дрвета, и замисли, Катарина, умреш и постанеш бреза, плаче ми се кад помислим на то, због једног момка који је помогао мојој породици када је била поплава, и онда су ме замолили да нешто насликам за њега, на пример Бритни јер му је то омиљена певачица, а ја мрзим да сликам по поруџбини, одлагала сам годинама да то урадим, заиста је прошло три године, и онда је тај момак изненада умро, а ја му никад нисам насликала Бритни, и више га нема, и онда сам на платну написала све то, нисам чак могла ништа да насликам, само сам све то спојила у једну дугачку реченицу у облику дрвета, као да то сад нешто значи било коме, и то ме је подсетило на ону твоју причу када је требало да напишеш епитаф на Ђалетовом гробу, а ниси умела, иако је то само неколико речи које дају смисао, и жао ми је што ниси успела у томе, али ми је мало и драго, јер ето нисам ни ја успела ово, па нисмо успеле заједно, и има нешто лепо што желим да ти кажем, у Великим Бањанима постоји дрво које изгледа као читава шума, све је један организам, све је толико исповезано као нерви и крвни судови, све је једно цело, и ваљда је зато лепо радити перформанс, створи се једно колективно сећање које постоји само сад, и нема везе ако ћемо сви да се сећамо других ствари, ово је једини тренутак у нашим животима да смо баш сви ми на истом месту, и сви дишемо, и свима нам лупају срца, не морамо чак ни да мислимо о томе, то се само дешава, и само ће једном престати, али још увек није, још увек смо дрво које изгледа као шума, још увек смо нерви, и крвни судови, и кожа, гола кожа, и преко ње ожиљци.

Пише > Милош Латиновић

Драматуршка белешка / Катарина Митровић, „NAKED“

Кожа, гола кожа, а преко ње ожиљци

Драмска литература одавно је искорачила из уобичајених, традиционалних форми писања, али није, у већини случајева, заборавила квалитет приче као основни и једини мериторан за одређивање домета драмског текста. Позоришни комад *Naked* Катарине Митровић дефинитивно спада у круг драмске литературе апострофиране у претходној реченици, јер не поседује одређен попис ликова, нити је фрагментарно разлучен, устројен по сценама или чиновима, него се у овом театарском предлошку ради о прегнантној наратији. Наравно, Митровићева не занемарује основну законитост драмског исписа – дијалог, али га не обележава и не одрђује у смислу ликова који саопштавају реплике. У том контексту текст *Naked* (Гола) већ на првом читању делује веома потентно за сценско приказивање, јер отвара и нуди обиље могућности за разигравање и сценску надградњу.

Суштински ауторски рукопис Катарине Митровић могао би се подвести под жанр тока свести, познатији у романескном оквиру, али у овом случају веома функционалном у форми драмског текста. Сходно томе прича није једноставна, ни лака, ни пријемчива у смислу првог одабира за читање, јер захтева да се за-

рони у мутну воду, укорачи у тамни вилајет једне младости, једног света који често само брутално окривљујемо, али га не познајемо. О тој (не)сређеној младости, проблемима трагања за собом, покушајима примицања другом, откривању и затамњивању прошлих дана и маглама будућности говори комад *Naked* – искрено, без патетике и разумевања за друштво у којем трулимо. Контрапункт је основни елемент Митровићкиног драмског језика, па се услед таквог стила рецимо суочавамо са лакоћом саопштавања смртних исхода у друштву главног лика, што повремено делује налик грубој набрајалици, а онда се волшебно њен живот/мисао претапа у болну чежњу за љубављу, за пажњом и нежношћу. Такође, конструкција реченице често је негација негације, што јесте дијалогска особина младих људи, али у овој литерарној форми делује свеже и утиче на динамику радње.

Што се ликова тиче – на једној страни је књижевница, глумица, девојка за шетање туђег пса, модел у сликарском атељеу, на рубу депресивности, а на другој – Дуња, сликарка и особа у којој су се *сијојили моји ша-ша и мама и браћ и грујарице и љубавнице и љубавници и моја вера да има нешто после смрти*, дакле, неко ко

можда не постоји, а представљао би ауторкин алтер его или замишљену другарицу, љубавницу. Њихов однос је, рекли би данас, турбулентан, често необјашњив, с обзиром да је пун неразумевања и супротности, али је очито тај големи тег депресије, провинцијске муке и блата неуспеха заједнички, те им се и њихов пут кроз живот – руку под руку – чини једино могућим.

Комад *Naked* – јасно, до детаља, огољава живот главне јунакиње, али бескомпромисно скида велове и са друштва у којем се ова прича дешава, друштва без емпатије, а самим тим и без перспективе за оне којима иметак и материјална корист нису примарни. Митровићева прича о људима којима треба подршка, али и воља да се настави изабраним путем. А овде, али и тамо негде, у свету, одавно нема ни подршке, ни воље, а често ни пута.

Naked је комад који нам доноси сочну и занимљиву причу, оштар језик базиран на вербалним ескападама данашњих генерација, што је важно за његову евентуалну сценску реализацију, али таквом избору доприноси и широки простор сценских могућности у којима би комад Катарине Митровић могао бити остварен у пуном замаху.

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
