

scena **IV / 2025**

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

Scena ISSN 0036-5734

Časopis za pozorišnu umetnost

NOVI SAD 2025.

Broj 4

Godina LXI

OKTOBAR–DECEMBAR



UZ NOVI BROJ> 5

I / INTERVJU „SCENE“> 6

Miodrag Tabacki

Vizuelni okvir koji prija > 7

(Razgovarao > Željko Jovanović)

II / TEORIJA> 22

Marija Kovačević

Socijalni i egzistencijalni revolt:

Heda Gabler i Vojcek u režijama

Tomasa Ostermajera (3) > 23

Svetislav Jovanov

Uživanje u obmani > 29

Junak, sudbina i sukob u klasičnoj komediji (5)

Sava Anđelković

Ratna komedija Zaštićena zona i

jednočinka Hrvatski idol Damira

Šodana u sferi kulturnog nasleđa

kao izvora komike > 32

Miomir Milosavac

Dehumanizacija i animalizacija

u drami Vojcek Georga Bihnera > 37

III / 60 GODINA „SCENE“> 44

Ruža Perunović

Temati „Scene“: Dramatizacije romana

i pripovedaka – teorija i praksa > 45

Aleksandar Milosavljević

Iz arhive „Scene“:

Preki nalog vremena > 49

IV / UPRAVLJANJE POZORIŠTEM

Aleksandar Milosavljević
Čemu ova rubrika > 55

Milivoje Mladenović
O finansiranju pozorišta u Srbiji > 57

V / FESTIVALI

Aleksandar Milosavljević
U slavu Radmilovića > 64
Crtice o 34. Danima Zorana Radmilovića

Svetislav Jovanov
Avantura peska, strmina ogledala > 69
Izveštaj sa trećeg Kamarafesta

Božidar Mandić
Optimizam za prošlost > 73
ŠUMES 24. put

Divna Stojanov
O ženama, muškarcima i ljudima > 78
30. Jugoslovenski pozorišni festival – bez prevoda

Svetislav Jovanov
Reditelj ili samoodbrana tvorca > 84
Desiré Central Station 2025. – Lupus in fabula

Aleksandra Glovacki
Putovanje kroz hrvatsku pozorišnu scenu 2025. > 87

VI / ESEJ „SCENE”

Nebojša Bradić
Poslednji gledalac > 95

Milivoje Mladenović
Deset fragmenata o pozorišnom amaterizmu na zapadu Bačke > 98

Aleksandra Glovacki

Svetlo u beznadežnoj noći > 104
Pismo Luki Grbiću povodom predstave „Ide gas”

VII / AKTUELNOSTI

Siniša I. Kovačević
Pet premijera u hrvatskim kazalištima > 107

Siniša I. Kovačević
Umetnice koje su obeležile festival u Dubrovniku > 112

VIII / POZORIŠNA PUTOVANJA

Miloš Latinović
Stanice X > 117

IX / ISTORIJSKA SCENA

Ruža Perunović
Žene našeg pozorišta (9) > 123
Olga Kiš Životić (1900–1987)

X / POZORIŠTE I OBRAZOVANJE

Marina Milivojević Mađarev
Školsko pozorište kao početak početka > 127

Miomir Milosavac
Vetar u leđa najmlađim pozorišnicima > 132
Analiza repertoara Školskog pozorja od 2003. do 2024. godine

Arina Bolihova
Totus mundus agit histrionem > 139
Studija slučaja: srpsko i rusko školsko pozorište na stranom jeziku

XI / SCENSKI DIZAJN > 144

Jelena Paligorić Sinkević

Prostori emocionalne slobode > 145

O predstavi „Podela moći“, KC Magacin

XII / IN MEMORIAM > 149

Ištvan Koso (1941–2025)

Odlazak gospodstvene figure

Sombora i somborskog teatra > 150

(Piše > Milivoje Mladenović)

Risto Stefanovski (1928–2022)

Risto Stefanovski i evolucija

makedonskog pozorišta > 153

(Piše > Sašo Ognenovski)

XIII / KNJIGE > 156

Aleksandar Milosavljević

Egon Savin, reditelj

– Život u pozorištu > 157

(Piše > Miloš Latinović)

Petar Zec

Medijski život Ive Andrića > 159

(Piše > Siniša I. Kovačević)

Urednica: Ana Tasić

Monografija Andraš Urban:

na putevima slobode > 162

(Piše > Ruža Perunović)

Aleksandar Milosavljević

Među svima kao da je sam

– priča o Blagoti Erakoviću > 164

(Piše > Janko Ljumović)

XIV / NOVA DRAMA:

KATARINA MITROVIĆ > 166

Biografija autorke > 167

Katarina Mitrović

NAKED > 168

Dramaturška beleška

Od ruženja do ruganja kratak je put > 188

(Piše > Miloš Latinović)

* * *

Tehnička uputstva

za autore priloga u „Sceni“ > 190

UZ NOVI BROJ

L istajući četvrti broj „Scene“ postajem svestan istine koju je svojevremeno saopštio Dejvid Rasel, da je *Sadašnjost tačka koja je upravo prošla*. Da, prolazi vreme, nestaje – kao list na vetru, voda između prstiju – mi postajemo svesni činjenice da je još jedna godina izmakla s žrvnja kalendara, ali osećam lično, a verujem i moje kolege iz redakcije, zadovoljstvo ispunjenim planom za prostu 2025. godinu, koju zaključujemo četvrtim brojem časopisa „Scena“.

U godini restriktivnosti, finansijskog kolapsa, u doba kada se nismo kao društvo, pa ni kao branša, u potpunosti „brecnuli“ što neće biti održan Bitef, da je Sterijino pozorje „kažnjeno“, da su Dani komedije gotovo zaboravljeni, te da su neki festivali po nekoliko puta menjali sadržaj i termine održavanja, moramo konstatovati da je zahvaljujući upravi Sterijinog pozorja, časopis „Scena“ očuvao kontinuitet i sadržinsku aktuelnost.

Zbog svega toga, namerno ovaj put ne izdvajam nijednu temu iz pojedinih rubrika časopisa, jer „pun kapacitet“ objavljenog materijala podrazumeva, prevashodno, zadovoljstvo čitanja, a onda i otkrivanja tema i ličnosti kojima smo se bavili.

Reći ću samo: ispunili smo plan, bez obzira na vreme sa kojim smo se suočili – tako grubo i numitno brzo, ali da zaključim još jednim citatom, ovog puta Džona Lenona, koji je rekao:

Ako si uživao u potrošenom vremenu, onda to vreme nije uzalud potrošeno.

Verujem da smo uživali – svi, i da će tako biti i ubuduće.

„Scena“ bira najbolje predstave godine

U izboru najbolje predstave učestvovali su pozorišni kritičari, članovi Udruženja pozorišnih kritičara i teatrologa Srbije koji se prijave za učešće u odabiru, a u konkurenciji su sve predstave izvedene tokom kalendarske 2025. godine, bez obzira na nacionalnu pripadnost dramskih spisateljica i pisaca, scensku formu i žanr predstave.

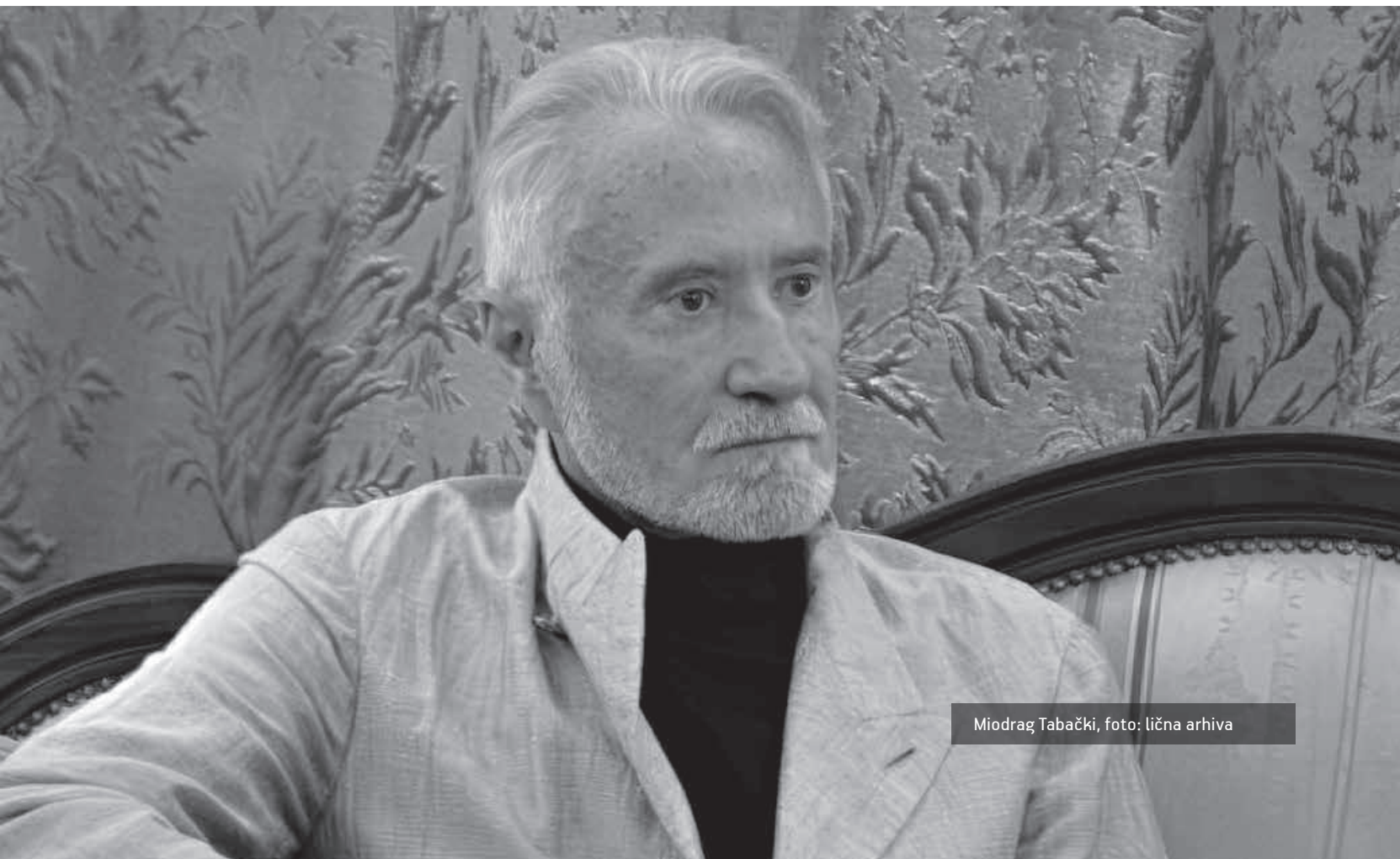
Učesnici u izboru **PREDLAŽU DO TRI PREDSTAVE** koje smatraju najboljim (prvo mesto na svakoj kritičarskoj listi nosiće tri boda, drugo dva, treće jedan). Kritičari će svoje stavove o odabranim predstavama argumentovati kraćim tekstom (do 600 karaktera za svaku predstavu), a obrazloženja će biti publikovana u prvom broju „Scene“ u 2026. godini.

Pozivamo zainteresovane kritičare, članove Udruženja pozorišnih kritičara i teatrologa, da pošalju svoje priloge redakciji „Scene“ (casopis.scena@gmail.com) ili Udruženju pozorišnih kritičara i teatrologa Srbije (teatrolozi.kriticari@gmail.com) do 1. februara 2026. godine.

Redakcija „Scene“

Intervju „Scene“

MIODRAG TABAČKI



Miodrag Tabacki, foto: lična arhiva

Razgovarao > Željko Jovanović

Miodrag Tabacki

Vizuelni okvir koji prija

„Situacija u pozorištu, kada je reč o mojoj struci i mojoj profesiji, loša je, i tako je već tokom dužeg perioda, pa se praktično i ne primećuje da se u skorije vreme nešto desilo, osim što sada ljudi dobijaju otkaze ili mnogi odlaze u penziju, a na njihovo mesto ne dolaze mladi ljudi. Ta radna mesta se gase“.

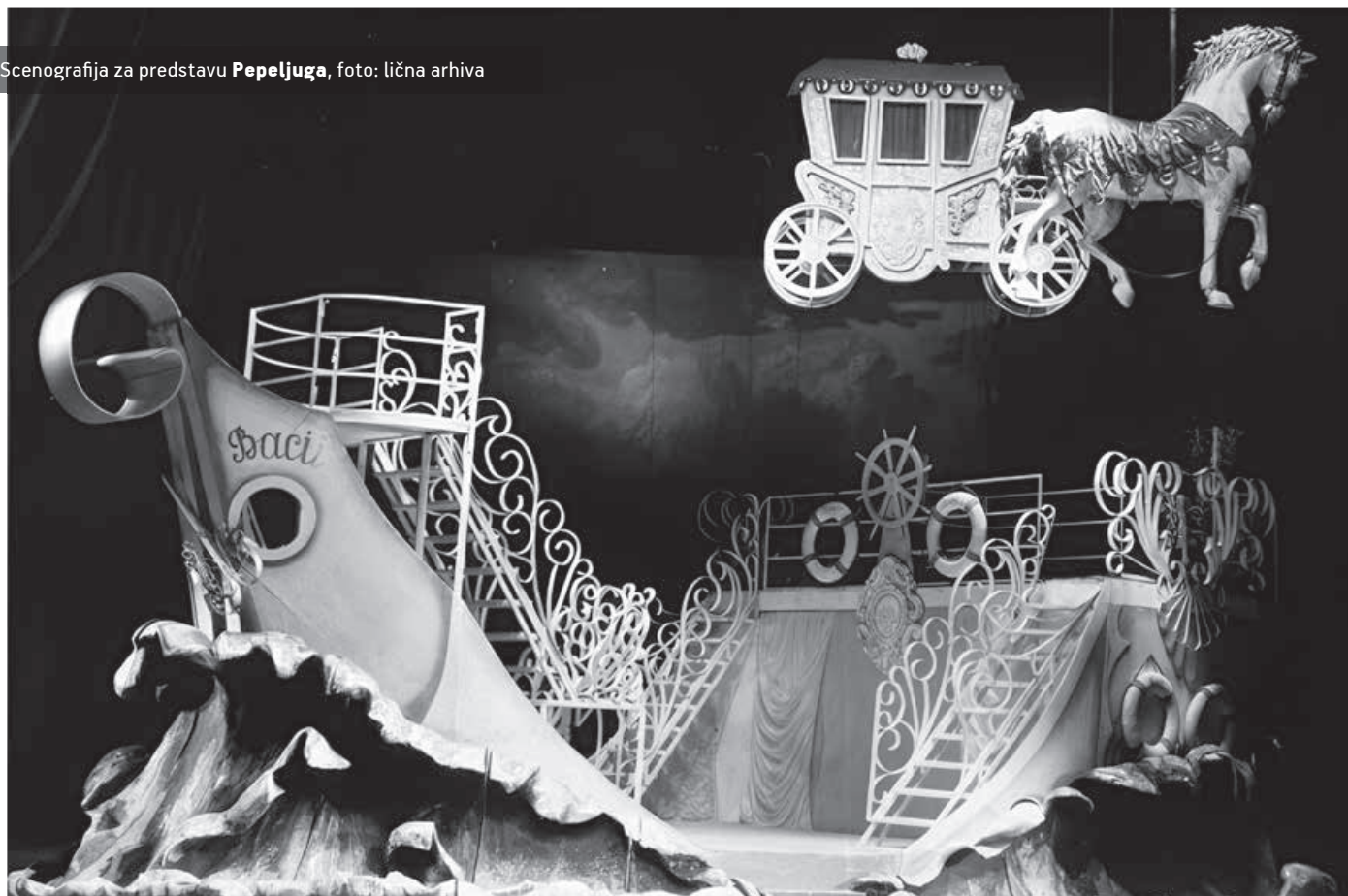
Tako glasi kraći opis stanja u današnjem pozorištu i aktuelnoj pozorišnoj praksi, ističe na početku ovog razgovora Miodrag Tabacki, poznat i priznat umetnik na domaćoj i svetskoj, ne samo pozorišnoj, umetničkoj sceni.

Miodrag Tabacki, srpski je scenograf, kostimograf, univerzitetski profesor i član SANU. Autor je više od 300 scenografija i 100 kostimografija za dramske, baletske, operne i lutkarske predstave. Dobitnik je svih, a ne jedino najznačajnijih nagrada, član je brojnih udruženja domaćih i stranih.

U razgovoru o svom radu, scenografiji uopšte i ovom pozorišnom segmentu Tabacki polazi od pretpostavke da se u intervjuima danas najpre govori o aktuelnom stanju naše kulture i našeg društva.

„Probleme koji sada postoje u pozorištu i u opremanju predstava, uočio sam još pre dvadeset, možda i više godina. Ukidanje radionica i otkazivanje angažmana pozorišnim radnicima nije se desilo nakon pada nadstrešnice i pokretanjem studentskih protesta. Godinama unazad, čim neko ode u penziju, pozorišta ostanu bez radnog mesta, tako da su radionice, tamo gde nastaje scenski prostor za igru, ostajale prazne. U Jugoslovenskom dramskom pozorištu sedam krojačica je šilo samo ženske kostime, a posebne krojačice su šile muške kostime. U Pozorištu na Terazijama ostala je samo jedna osoba, a i ona je pred penzijom ili je već u penziji, a bilo je ne znam koliko krojačica koje su šile i po nekoliko stotina kostima za svaku novu predstavu. Govorim o ova dva pozorišta sa najviše potrebe za kostimima i ne pominjem situaciju u Narodnom pozorištu koje, osim dramskih predstava, na repertoaru ima i Operu i Balet.“

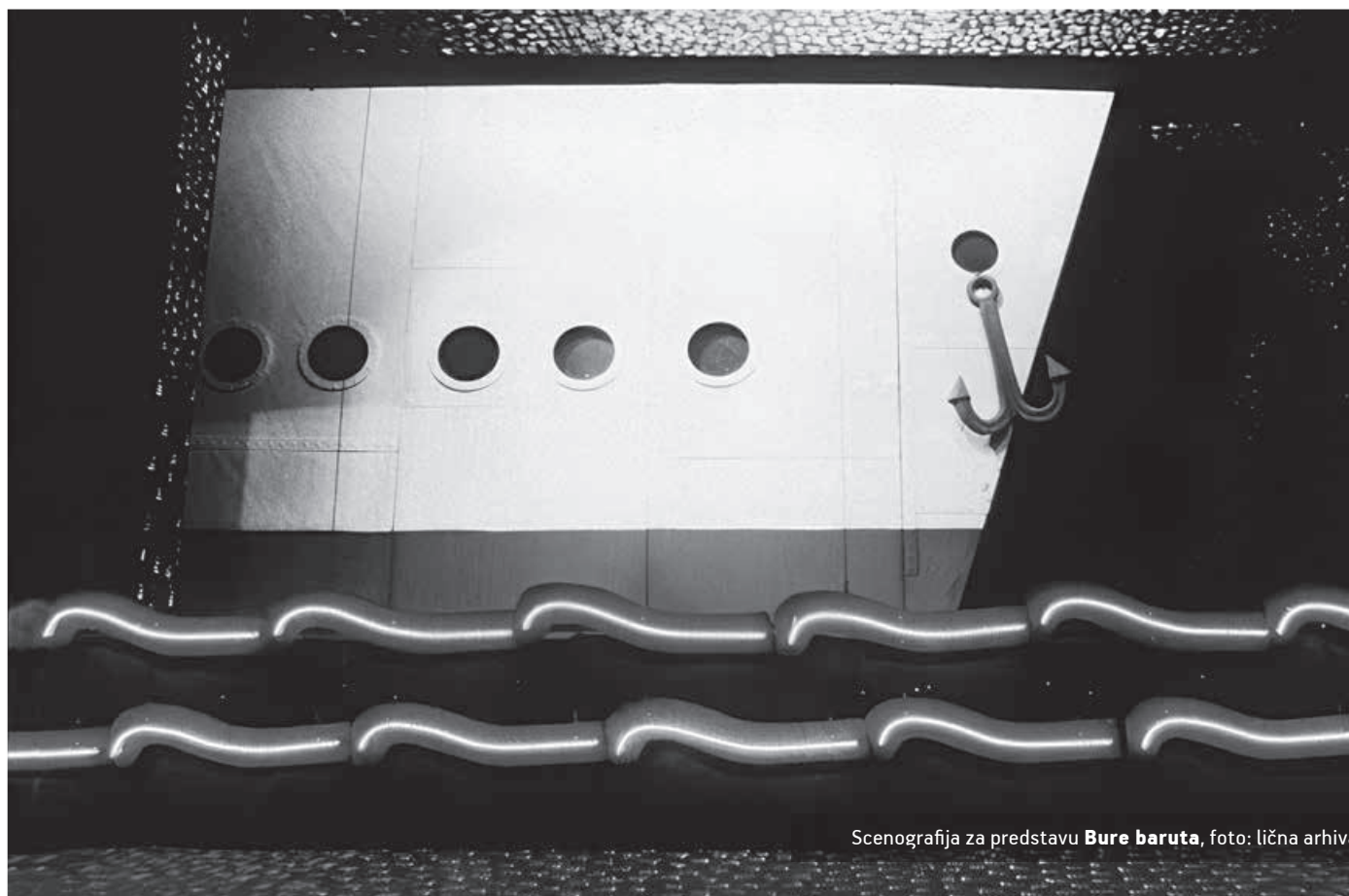
Scenografija za predstavu **Pepeljuga**, foto: lična arhiva



Kako se došlo do toga da pozorište postane Vaše opredeljenje?

Moj prvi profesionalni nastup bio je u Zrenjaninu kada sam se, kao diplomirani inženjer arhitekture odvažio da ponudim saradnju zrenjaninskom pozorištu. Moj kontakt sa pozorištem počeo je, naravno, ranije, dok sam verovao da mogu biti glumac. Tada sam nastupao na sceni sa danas uvaženim i prepoznatim Brankom Kockicom, filmskim glumcem Marinkom Šerbezom, glumicom Pozorišta na Terazijama, Irinom Nović Kovačević...

Moje dominantno interesovanje za arhitekturu bilo je vezano i za slikarstvo, ali tokom studiranja shvatio sam da mi nije dovoljno crtanje i slikanje kakvi su potrebni u arhitekturi, a pošto su moja interesovanja za pozorište bila dominantna, zaključio sam da kao kostimograf mogu da se bavim slikarstvom i arhitekturom, eventualno i scenografijom, ali u svakom slučaju – pozorištem. Kada sam okončao studije scenografije stekao sam samopouzdanje i poverovao da bih mogao da garantujem da će moj rad biti shvaćen i prihvaćen u pozorištu.



Scenografija za predstavu **Bure baruta**, foto: lična arhiva

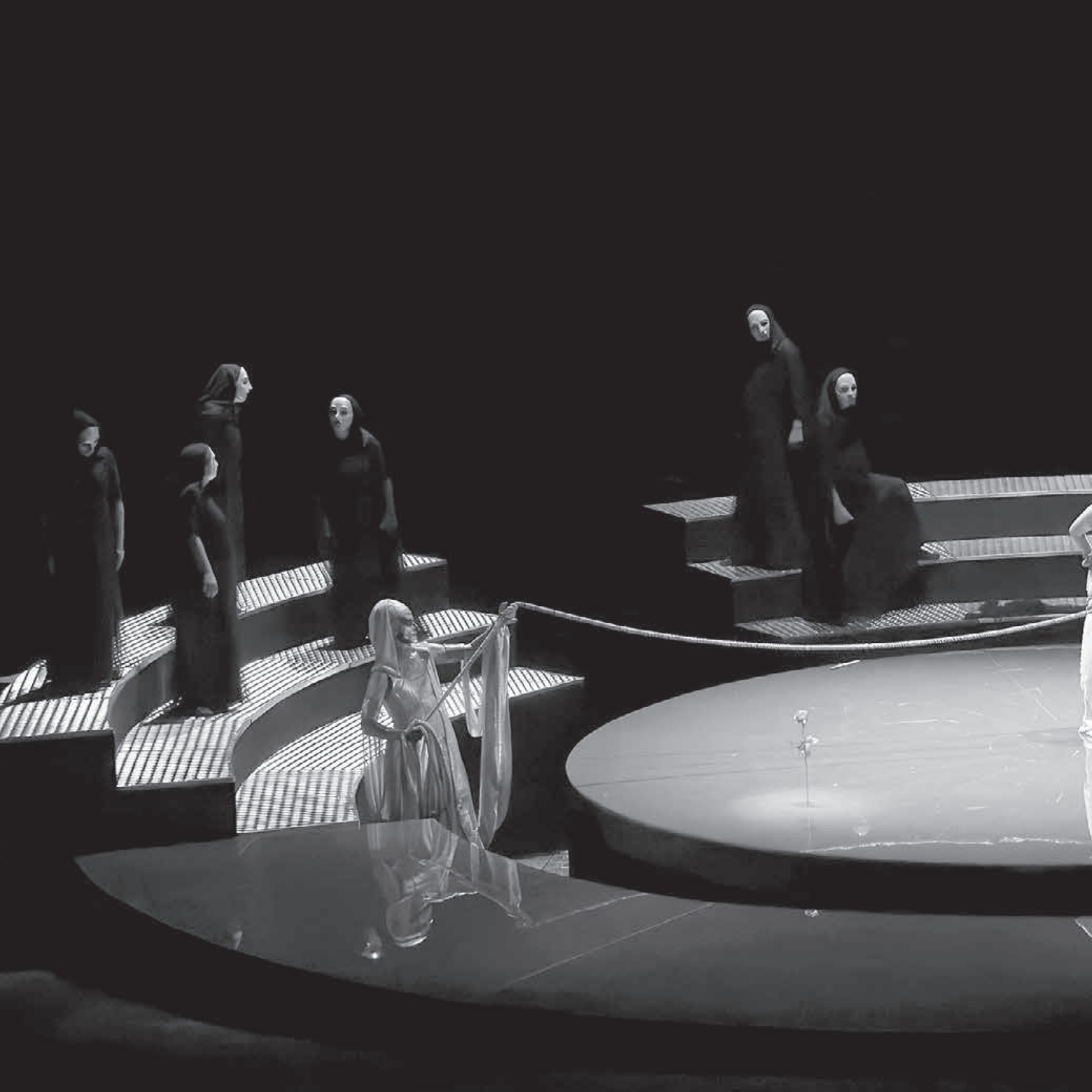
Ko su bili Vaši uzori, najpre u kostimografiji i potom u scenografiji koja je prevagnula?

Što se kostima tiče ja sam, uz prepoznavanje svetskih modnih kreatora, bio apsolutno opčinjen našim modnim kreatorom Aleksandrom Maksimovićem. U pozorištu sam uočavao scenografije koje su bile gabaritne, ozbiljne. Kao prvih, sećam se još iz detinjstva scenografija Vlade Rebezova iz zrenjaninskog pozorišta. Tokom studiranja, beogradskom scenom je vladao moj bivši profesor Duško Ristić, a tu su bili i Vlada Marenić,

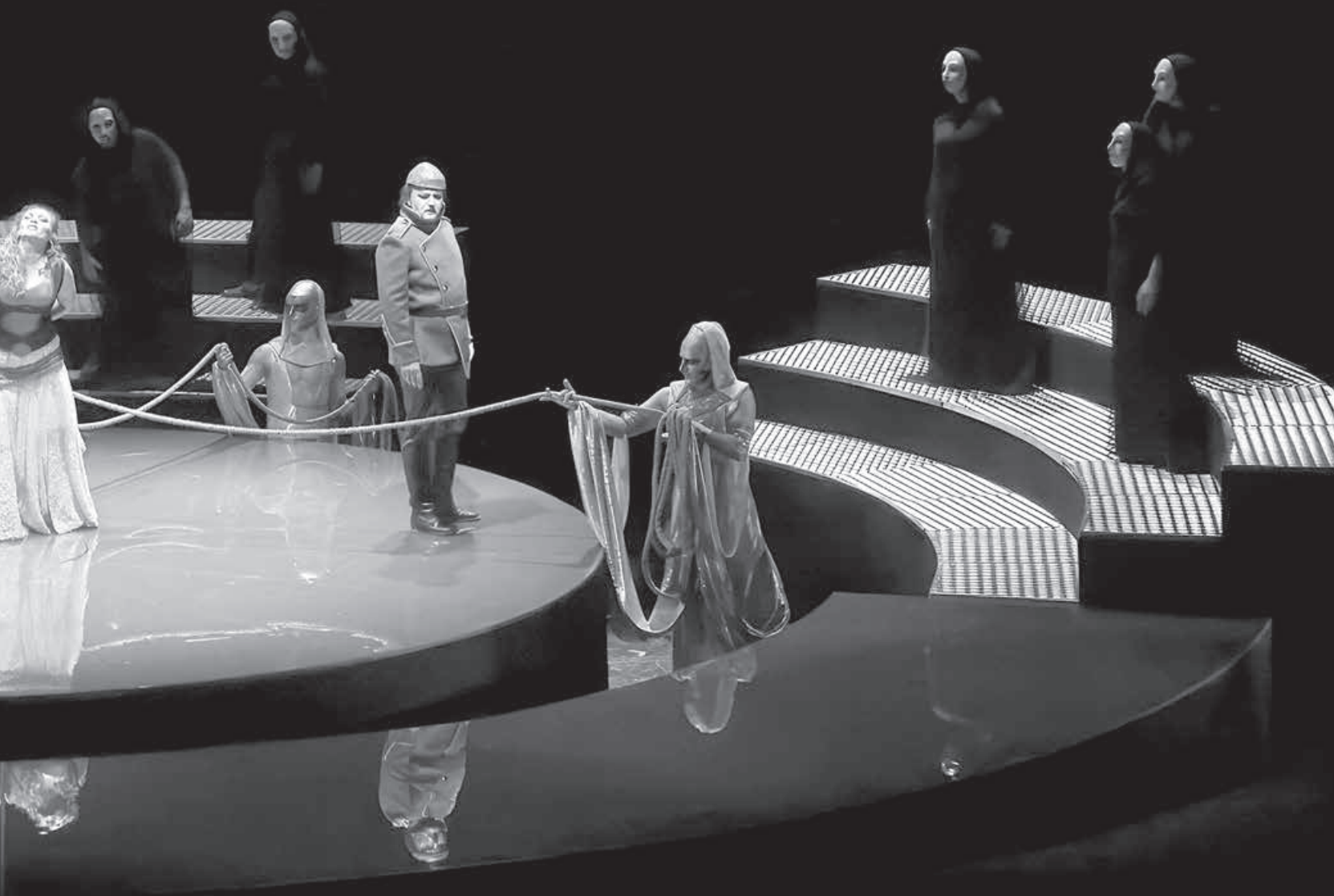
Miomir Denić, Vlada Lalicki, Petar Pašić. U vreme mojih početaka bila je prisutna respektabilna grupa velikih scenografa i kostimografa, na čelu sa Božanom Jovanović.

Da li ste i kada postali svesni da imate vlastiti stil?

Moj stil je onaj koji svaki put, u zavisnosti od materije kojom se bavim, iznova pronalazim. On nije vizuelno prepoznatljiv, a zavisi od epohe, istorijskog trenutka, žanra predstave. Mislim da moj stil odlikuje to što su moja rešenja uvek primerena zadacima koje



Scenografija za predstavu **Karmen**, foto: lična arhiva



Miodrag Tabački, foto: lična arhiva



definiše predstava i zavise od sadržaja koji predstava uspostavlja svojim sadržajem. Moj stil takođe zavisi od razlike u tretiranju muzičkih od dramskih predstava, dečjih od lutkarskih predstava.

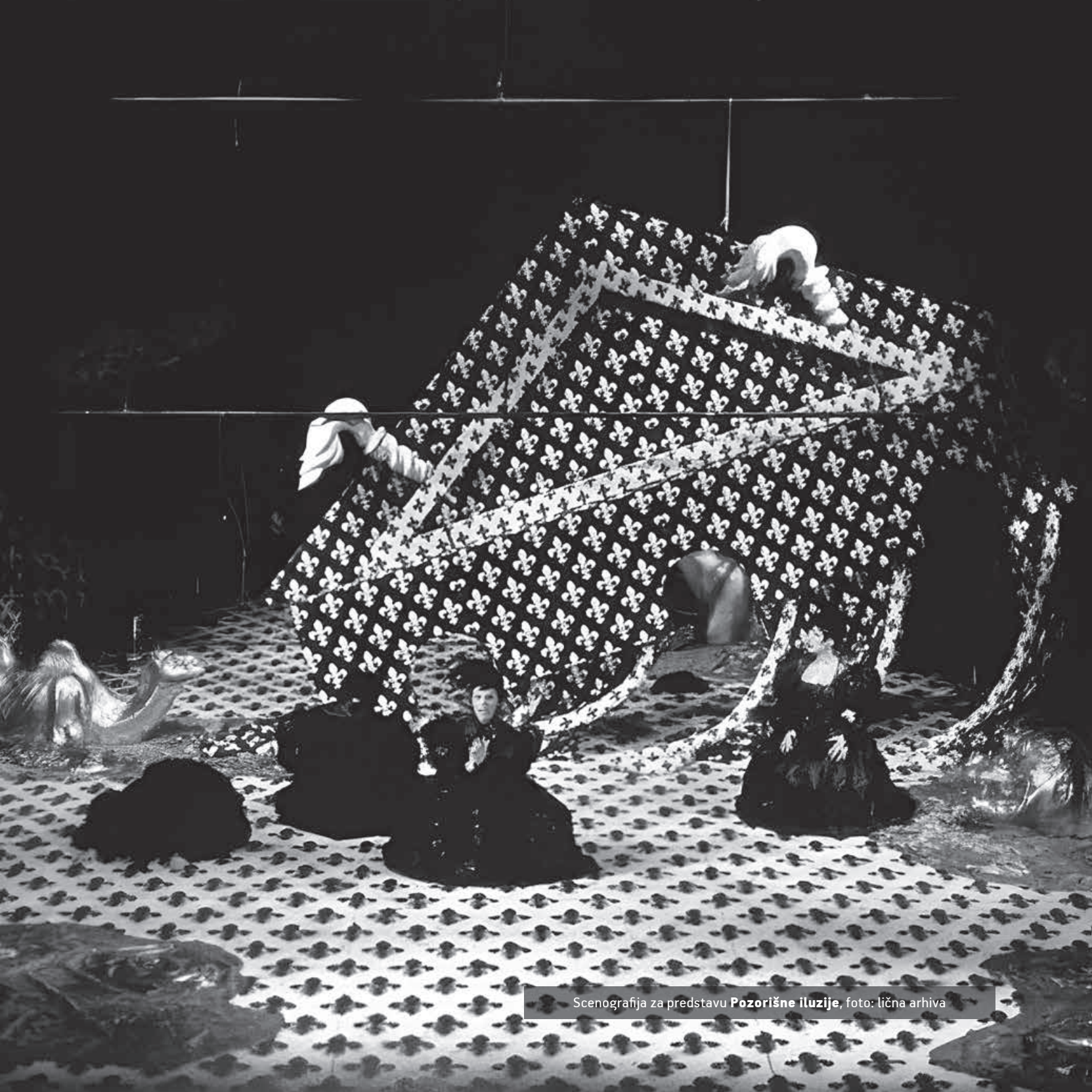
Šta prevagne, odakle stigne rešenje konkretne scenografije?

Najčešće iz teksta ili muzike, ako je predstava muzička. I, naravno, iz same priče, iz žanra predstava, s tim što se podrazumeva da to isto poštuje i reditelj s kojim radim. Dešavalo se da nekada iz nekih konceptualnih, rediteljskih razloga, iz nekog specifičnog čitanja, mi svesno radimo dramsku predstavu onako kako bih ja radio muzičku. To opravdava rediteljska ideja i koncept, pa izvesne stvari promenom žanra bivaju upućene u smeru koji nije čitljiv iz prvog pogleda na tekst.

To, konkretno, znači da inscenaciji Šekspirovih dela nikada ne pristupata na isti način.

Radio sam Šekspira sedam, osam puta i svaki put je to bilo na drugačiji način. Suštinski, tu se radi o vizuelnom smeštanju građe i konkretne priče u istoriju. Moj *Hamlet* sa Unkovskim se dešavao u apstraktnom scenskom prostoru sa klackalicama i u kostimima koji su bili relativno savremeni. To nije bio istorijski *Hamlet*. *Hamlet* koji je u Splitu režirao Ljubiša Ristić počinjao je sa vikinškim brodom na sceni; bio je to brod iz vremena Vikinga koji je nagoveštavao ideju da je komad *Hamlet* vanvremenski pa je onda i prostor vanvremenski. Na kraju je završio kao brod od pleksiglasa, materijala 20. veka. Radio sam *Hamleta* i sa Vidom Ognjenović i tada je taj *Hamlet* imao vezu sa istorijom samo po tome što je duh Hamletovog oca bio limeni oklop. To je bilo pre 30 godina i, ako se sećam, rediteljka Vida Ognjenović je želela da taj duh bude spomenik, pa sam onda napravio limeni oklop.

Sa rediteljem se usaglašavate lako, teško, frustrirajuće?

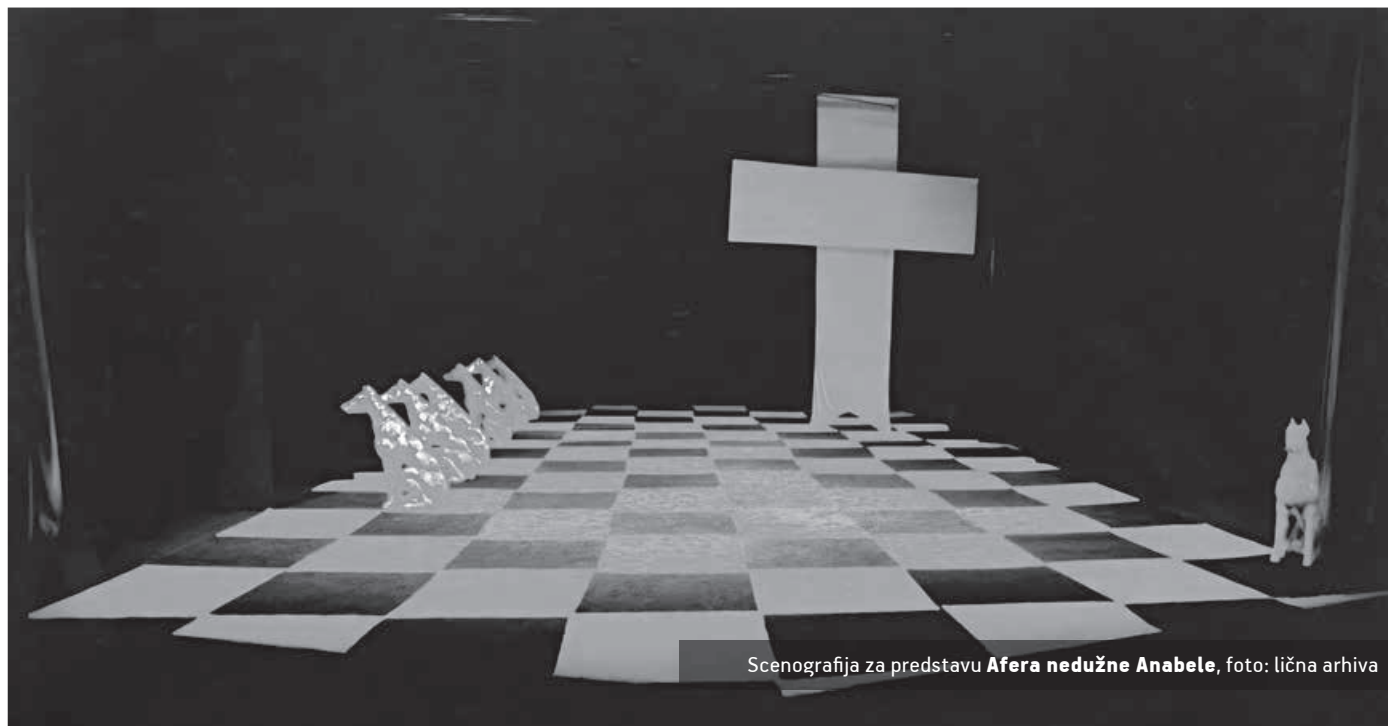


Scenografija za predstavu **Pozorišne iluzije**, foto: lična arhiva

Scenografija za predstavu **Bure baruta**, foto: lična arhiva

Polazim od toga da je pisac odredio gde se dešava radnja. Ponekad pisac to nije rekao, čutao je, ali mi znamo da se radnja, na primer, dešava u antičkoj Grčkoj. No, možda reditelj, iz nekih konceptualnih razloga, želi da se radnja ne dešava antičkoj Grčkoj nego u današnjoj Švajcarskoj. Može se takođe dogoditi da mu ja ili neki glumac, iz izvesnih razloga predložimo da se radnja ne dešava u modernoj Švajcarskoj nego u savremenoj Bugarskoj. Ako reditelj prihvati ovu sugestiju verujući da njena realizacija unapređuje njegov koncept, onda se dogovorimo i da ovo bude definisano kostimima, a ne

scenografijom. Ako se radnja drame i predstave događa u antičko doba, nije dobro da se okolo naziru siluete dvadesetovekovnog velegrada. Na sceni je uvek reč o sinhronizaciji, organizaciji, pokušaju uspostavljanja ravnopravnosti između govorne radnje, vizuelnih elemenata i svega ostalog. Ili, može i da se nešto od toga pojača, može takođe, i da se radi simultano. Na kraju sve treba da dovede do toga da gledalac može da odluči šta je njemu dominantno i da li je to, na kraju krajeva, uopšte bitno.



Scenografija za predstavu **Afera nedužne Anabele**, foto: lična arhiva

Kako rešavate dilemu izbora između modernog i tradicionalnog, recimo realističnog, s obzirom na to da je ovo doba ogromnog tehnološkog napretka?

Uvek je dobro da vizuelna komponenta bude moderna jer je bliža publici. Koliko sad ova moderna komponenta prija samom komadu to može biti veoma diskutabilno. Mene ponekad određuje muzika. Na primer, *Trubadur* ni po muzici ni po libretu ne bi podneo komponentu savremenog slikarstva. Prosto, muzička predstava, opera, zahteva od vizuelne komponente prisutniju narativnost. Zašto se u baletu takođe pravi realistična scenografija? Potpuno je logično da Žizelina kuća bude nacrtana na kulisi, jer Žizela ne kuca na vrata kad ulazi u kuću, vrata se sama otvore i ona uskoči grand žeteom. Isto je i sa *Uspavanom lepoticom*. U tom smislu scenografija je, barem u klasičnim baletima, vrlo često

naslikana ili nacrtana jer mora biti ostavljen prostor za igru. Uglavnom u realizmu, poetskom realizmu takođe. Zašto? Zato što kroz sâm pokret i bez reči, da bi bilo prepoznalo kao prostor, ono ne sme da bude preterano artifično. Taj prostor treba da pomogne u praćenju radnje, a ne da svojom jednostavnošću ometa. Nekada je dovoljno da prostor bude vizuelni okvir koji prija. To je naročito slučaj kod mjuzikla. Neki detalj je potreban da podrži radnju i samu priču a neki samo da bude zamišljen. Takav je, recimo, bio slučaj u mjuziklu *Žene na ivici nervnog sloma* u Pozorištu na Terazijama gde smo imali karte. Položajem koji se menja, karte za igru sugerišu da li smo u enterijeru ili smo u radnji.

U kojoj meri vodite računa o publici i njihovoj percepciji mesta dešavanja?



Scenografija za predstavu **Balkanski špijun**, foto: lična arhiva



Scenografija za predstavu **Bure baruta**, foto: lična arhiva



Nije mi svojstven pogled zanesenog umetnika koji svojim pogledom odmerava gledaoca. Sebe, i kada kreiram prostor, doživljam i kao publiku. Računam da je tako zato što me raduje kada se drugi raduju.

Da li scenografija, kao i sve u pozorištu, nestaje na kraju predstave?

Nisam siguran koliko je scenografija umetnost. Kada se postavi dekor na sceni, on može biti umetnost – ako je to velika skulptura, pa i ako je maketa koju je radio umetnik. Ali dekor, scenografija koju vidimo na sceni, koji su napravili stolari, bravari ili slikari – to nije umetnost već nešto drugo. Ona je dekor.

Ne znam da je negde scenografija, kakva god bila, sačuvana kao umetničko delo. Jesu skice, fotografije – to jeste umetnost, ali ona sama nije. Scenografija postoji samo dok traje predstava, dok je osvetljena.

Arhitektura se smatra umetnošću i kada se zgrada isprazni i kada više niko u njoj ne živi; sa scenografijom to nije slučaj. Ne mora ni da bude razmontirana, dovoljno je da se upali radno svetlo i magija nestaje.

Imate međunarodnu karijeru i tu vrstu iskustva. Kakav je način rada na inostranim scenama? Isti kao ovde ili se razlikuje?

Ja uvek radim na isti način, Svakako da postoje različiti ljudi koji različito rade, što je sasvim prirodno. Međutim ja vodim računa o publici. Drugačija je publika u Ljubljani, Subotici ili na Jadranu. Uvek sam voleo, kada dođem u neko mesto da radim, da odgledam neku predstavu u tom pozorištu, da prošetam gradom, vidim njihove izloge... Vodim računa o tome. Trudim se da nešto pronađem, a mogu na taj način da dobijem i inspiraciju. Na pravim ustupke publici, ali vodim računa i stalo mi je da konkretna publika razume ono što radim i da joj se prilagodim.

U kojoj meri moderna tehnologija pomaže ili odmaže, utiče na inspiraciju pozitivno ili negativno na Vaš rad?

Više gotovo da u pozorištu ne postoji klasično slikarstvo. Sada se uglavnom sve štampa. Štampa je, razume se, jeftinija, međutim i kad je na pozornici štampa, uopšte se ne vidi da je to štampa nego izgleda kao da je slikano. Potrebna je samo dobra rezolucija i izbegavanje mrlja zbog manjka piksela, što se dešava u nekim predstavama koje sam viđao. Naravno da je i to veliki posao; potrebno je isto vreme kao da se ručno slika. Tako da tu nema neke velike razlike između modernog savremenog načina rada i onog starog.

Inspiracija? Ona uvek postoji, naročito je važna u klasičnoj operi. Kada je reč o klasičnoj operi koja se dešava u srednjem veku, tada se kao inspiracija naročito koristi slikarstvo srednjeg veka. Nekada se *Karmen* dešava u Španiji, ponekad u zatvoru, a katkad u današnje vreme. Od koncepta zavisi odakle će da dođe inspiracija.

Član ste mnogih udruženja, ULUPUDUS-a, USITT-a, OISTAT-a i mnogih drugih. Da li Vam ova članstva, osim što su priznanja, pomažu u poslu?

Član sam USITT, OISTAT kao i naših udruženja i lepo je i značajno biti član. Postoji i naše Udruženje primenjenih i likovnih umetnika, i to doživljam kao logičan put. Moje je da radim, neko to primeti, predlože me, prime, i ja postanem član.

Amerikaci su me pozvali da budem njihov član jer sam radio tamo. Ova članstva su važna, pomažu da se dobiju informacije koje mogu biti važne za posao.

Predajete studentima scenografiju, imate volje i vremena, postoji li Vaš pristup u pedagoškom radu?

Scenografija nije ono što ja mislim. Zna se šta je scenografija. Bez obzira na to gde radim, ovde ili u Americi, ne predajem studentima neko moje viđenje scenografije nego radim po njihovom programu nastave koji, naravno, moram da poštujem. Međutim, što se tiče samog procesa rada, vrlo slobodno im preporučujem svoj proces rada: pročitaj tekst, razgovaraj sa rediteljem, konsultuj profesiju kada rešavaš konstrukciju i tako

dalje. No, bez obzira na sve, studentima treba, koliko je to moguće, predočiti koje mogućnosti u poslu će se sutra naći pred njima.

Član ste SANU. Kako je izgledao taj put?

Za izložbu mojih radova povodom četrdeset godina karijere u Paviljonu „Cvijeta Zuzorić“ Srpska akademija nauka i umetnosti mi je dodelila nagradu „Ivan Tabaković“. Ona se dodeljuje likovnim umetnicima za izložbu i nekada je podrazumevala novčani iznos, ali je bila i ulaznica za izlaganje u Galeriji SANU. Ovu privilegiju sam iskoristio deset godina kasnije i otvorio sam izložbu u Galeriji Akademije, što je verovatno neke ljude podsetilo na mene. Posebno mi je bilo drago što ovu nagradu može dobiti i primenjeni umetnik.

Akademije je u meni prepoznala nešto što njihovo odeljenje umetnosti traži od svojih članova i meni je drago i ponosan sam što sam primljen u Akademiju. I nadam se da će biti još kolega scenografa koji će biti primljeni u SANU.

Iako je po nekim mišljenjima inertna, SANU je reagovala na opasnost rušenja Generalštaba?

Moj stav je vrlo dobro poznat iz činjenice koju svi znaju: jedan sam od dvadeset i šest akademika koji su se jasno i nedvosmisleno izjasnili za ono za šta smo se izjasnili. Neću reći ništa više od onoga što smo već rekli i što znate, i Vi lično i naša javnost. Dakle, postoji konkretan dokument i pozivam ljude koje to zanima da ga pročitaju. Svako može da ima svoje mišljenje povodom raznih tema, no ja sam uvek za poštovanje zakona. To je stav nas koji smo se potpisali; učinili smo to u svoje ime i ne znamo kakav bi na kraju bio rezultat da se glasalo po tom pitanju u SANU. Uglavnom, iako to nije najvažnije, već drugi mesec kako dobijamo samo polovinu prihoda.

Scenografija za predstavu **Pučina**, foto: lična arhiva







TEORIJA

scena

Piše > Marija Kovačević

Socijalni i egzistencijalni revolt: Heda Gabler i *Vojcek* u režijama Tomasa Ostermajera (3)

2.1.1.1 ELEMENTI SOCIJALNOG REVOLTA U *VOJCEKU*

Vojcek je nastao u doba značajnih društvenih i političkih nemira. Bihner je bio svedok rastućim međuklasnim tenzijama, neumoljivoj eksploataciji radničke klase i seljaštva i sve dubljem jazu između bogatih i siromašnih.¹⁾ Iz izgnanstva, pokoren i razoružan, nakon neuspelog pokušaja da *Hesenskim glasnikom* pobudi ugnjetavane ljude i pokrene revoluciju, on svoj revolt preusmerava na pisanje. Uzima „skicu“ istinitog čoveka svog vremena i postavlja ga u sukob sa celim svetom. Vojcek nije samo u konfliktu sa pojedincima, on je u konfliktu sa kompletnim sistemom koji ga postupno guši. Njegov obespravljeni socijalni položaj i materijalna beda čine ga u celosti inferiornim u odnosu na okruženje, kom Bihner pridaje oblik košmarne izopačene gomile. Drinka Gojković navodi da je „izbor ovakve ličnosti za glavnog junaka i smeštanje radnje u milje

potpune materijalne bede bio nepoznat i neprihvatljiv ondašnjim književnim konvencijama.“²⁾

Socijalni revolt, kao što smo na početku rada definisali, podrazumeva kritičku reakciju na postojeće nepravedne društvene sisteme koji narušavaju kvalitet života ljudi koji su osuđeni da u njima žive. U *Vojceku* su različite odlike društvenog sistema direktno utisnute u likove. Te odlike predstavljaju njihove glavne karakteristike. Likovi nisu samo nosioci dramske priče o individualnoj tragediji istoimenog protagoniste, oni slikovito prikazuju dinamiku moći u društvu – u ovom slučaju, društvu koje neposredno utiče na propast ljudi poput Vojceka. U drami koja zauzima svega dvadeset jednu stranicu, pronalazimo skoro trideset likova, od kojih samo nekolicina ima lično ime. Bihner svoje likove u potpunosti svodi na njihove društvene uloge i tako ih i naziva: Kapetan, Doktor, Tambur-major, vašarski maestro, sudski poslužitelj i tako dalje. Bihner na užem planu akcentuje otuđenje i izolaciju glavnog lika, a na

1) O istorijskoj pozadini opširnije je napisano u poglavlju *Georg Bihner*.

2) *Ibid*, str. 39.

Iz predstave **Vojcek** Tomasa Ostermajera, foto: Arno Deklar



širem planu naglašava nehumanost autoriteta iz više klase, koji se pojavljuju kao bezimeni izdanci iste.

Glavni lik, redov i berberin Vojcek, oličenje je potlačenog pojedinca. On je predstavnik najnižeg, obespravljenog sloja društva koje nema ni duhovnog ni materijalnog potencijala da se iz tog sloja uzdigne. Mogućnost za izbor ne postoji. Vojcek je sredovečan čovek primoran da, pored seče pruća, vojnih obaveza i brijanja moćnika, zarađuje za život kao zamorče eksperimenta koji nad njim vrši Doktor. Vojceka Doktor ne tretira kao ljudsko biće; u potpunosti lišen empatije, on ga tretira isključivo kao laboratorijski

materijal i testira mu granice izdržljivosti, ne obazirući se na pogubne posledice po njegovo zdravlje i kvalitet života. Vojcek je primoran da se u „svrhu naučnog doprinosa“ hrani isključivo graškom i da urinira samo u dopušteno vreme, a posledice takvog izgladnjivanja jasno se ispoljavaju u scenama njegovog duševnog propadanja, praćenog halucinacijama i paranoičnim strahom. „Ali gospodin doktore, ako priroda traži svoje“ Vojcekov je odgovor na Doktorovo gnevno negodovanje usled toga što je urinirao na ulici u nedozvoljenom trenutku. Ovaj Vojcekov, premda iznuren i uzaludan, vapaj za milost i razumevanje, bar

za osnovne, prirodne, biološke potrebe, predstavlja socijalni revolt cele obespravljene klase koja u liku Vojceka viče: „I mi smo živa bića, i mi smo ljudi!“ . Ali, arogantni i sobom i svojim ambicijama zaokupljeni Doktor ne čuje. Doktor je pripadnik više, privilegovane klase, neosetljive za patnje običnih ljudi, mase. Bihner, tada već doktor medicine, kroz lik Doktora artikuliše svoj stav o nauci koja koja je fokusirana samo na svoju reputaciju i rezultate i prestaje da ima humani karakter. Vojcekov Doktor simbolizuje naučnu aroganciju, lišenu humanosti, koja tretira ljude kao laboratorijski eksperiment, a pod izgovorom napretka civilizacije. U *Vojceku* napredak civilizacije predstavlja upravo njenu suprotnost: dehumanizaciju i degradaciju onoga bitnog što nas čini ljudima.

Portet Doktora dopunjen je portretom Kapetana, još jednim predstavnikom obrazovane i dobrostojeće manjine. Kapetan je zastupnik vojnog poretka koji funkcioniše po principima represije i eksploatacije „malih ljudi“. On je, kao i Doktor, nedostojan sopstvenog autoriteta. Okrutnom i duboko nesigurnom Kapetanu ponižavanje Vojceka predstavlja izvor zadovoljstva. U sceni u kojoj ga Vojcek brije priča mu o moralu, a iz načina njegovog obraćanja lako se čita osećaj superiornosti. Kapetan optužuje Vojceka za nedostatak morala jer ovaj ima vanbračno dete, na šta mu Vojcek odgovara: „Ej, mi jadni ljudi. Novac, gospodin kapetane, eto to je, novac. Kad čovek novca nema. Pa kako onda moralno da donese dete na svet? Ta i mi smo od krvi i mesa. Ali nam je pisano da ne budemo blaženi ni u jednom, ni u drugom svetu. Ja mislim, ako bismo i stigli u nebo, morali bismo da pomažemo tamo odakle grmi“. Bihner u ovoj replici artikuliše i socijalni i egzistencijalni revolt. „Pisano nam je“ odražava pomirenost sa sopstvenim nedostojnim položajem, nemogućnost da se on promeni, nemanje izbora – egzistencijalni očaj. „Kad čovek novca nema“ fundamentalni je izvor svih socijalnih razlika i iz njih proističućih nepravdi. Nemaština i borba za goli opstanak besplodno su tlo za uzrastanje morala. Vojcek poistovećuje posedovanje novca sa posedovanjem

morala. To je, zapravo, nametnuto mišljenje od klase koja je stekavši novac prisvojila i moral. Socijalni revolt ovde je jasan: materijalna beda uzrok je i individualne i socijalne bede. Pored morala, Bihner uvodi i temu vrline kada Kapetan ističe da je on, za razliku od Vojceka, ima. Vojcek se slaže i odgovara: „Da, gospodin kapetane, vrlina! Šta ja imam s tim. Kod nas, prostih ljudi – kod nas nema vrline, nego priroda traži svoje. Da sam gospodin, pa da imam šešir i časovnik, i kaput *anglaise* i otmene reči na jeziku, voleo bih i ja da se dičim vrlinom. Vrlina je, mora biti, lepa stvar, gospodin kapetane. Ali, ja sam tek ubogo živinče“. Vojcekovo opravdanje u izrazu „priroda traži svoje“ ponavlja se u obraćanju i Doktoru i Kapetanu, kao da obojici pokušava da se izvini za sopstveno postojanje. Svoj nadređeni položaj i Kapetan i Doktor koriste da kinje i zloupotrebljavaju ljude koji su ispod njih u društvenoj hijerarhiji – i Kapetan i Doktor, kao i klasa koju predstavljaju, u suštini odbijaju da prepoznaju bilo kakvu ljudsku povezanost sa Vojcekom – oni su personifikacija zla koje se izliva iz institucija u kojima su etički principi ili upitni ili nepostojeći.

Moralna i vrlinska izvitoperenost kojoj su skloni Kapetan i Doktor može se pronaći i kod Tambur-majora. On je osoba lišena empatije i savesti i predstavlja prikaz sirove snage i moći. Nasuprot njegovoj slici naglašene muževnosti, stoji slika bespomoćnog i nestabilnog Vojceka. Tambur-major je još jedan predstavnik više klase koji ugnjetava podređene, u ovom slučaju Vojceka. Sukob između Vojceka i Tambur-majora ne predstavlja samo lični konflikt, već nosi i simboliku klasne borbe, jer „drama Vojcek nije samo drama strasti ili metafizičke patnje u kojoj su društvene okolnosti manje-više irelevantne.“³⁾ Pored toga što na svakodnevnom nivou trpi poniženja od ljudi poput Tambur-majora, zbog njega gubi i jedinu vrednost koju ima u životu, Mariju.

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

Izvitoperenost Vojcekove okoline Bihner prikazuje i u brojnim scenama sa sporednim likovima. Na primer, Jevrejin kod koga Vojcek odlazi da kupi oružje kojim će usmrtniti Mariju, uspeva da mu proda nož uz rečenicu „Smrt za male pare, za tebe k'o poručeno!“ i još ga naziva psetom. Čitamo da siromašni ljudi nemaju mogućnosti ni za dostojanstvenu smrt, nego krvavu, jeftinim nožem. Tu je i poslednja replika u Lemanovom izdanju koju izgovara sudski poslužitelj: „Dobro ubistvo, pravo ubistvo, lepo ubistvo, kakvo se samo poželeti može, odavno nismo takvo imali“. Ne možemo da se ne složimo sa Drinkom Gojković koja kaže da Bihner prikazuje sliku jednog izvitoperenog i nakaznog sveta, koji je – pored toga što je nakazan – još i zadovoljan svojom nakaznošću.⁴⁾ Vojcekova inferiornost u odnosu na taj svet uklapa se u ono što Brustajn naziva degradacijom junaka. Jer, junaštvo u dramama socijalnog revolta ne postoji – ne postoji niko ko se izdvaja zbog svojih vrlina i herojskih doprinosa.

Vojcek je žrtva nakaznog društva i sistema, a on odlučuje da žrtvuje Mariju, jedinu osobu sa kojom ima topao, ljudski odnos i jedinu osobu do koje mu je stalo. Njena izdaja za njega znači apsolutno urušavanje sveta. U dekadentnom društvu koje sistematski uništava pojedinca, Vojcekov zločin predstavlja kulminaciju socijalnog revolta. Doveden do ludila Doktorovim eksperimentalnim tretmanom, uporedo sa konstantnim ponižavanjem od strane nadređenih, kao i izvitoperene gomile koja zaudara na rakiju, Vojcek svoj bes i revolt iskaljuje na nemoćnoj ženi. U ovoj drami, nasilje se manifestuje kao teška psihološka trauma izazvana otuđenjem od okruženja. Ubistvo Marije ne predstavlja samo izraz ljubomore ili ludila, već Vojcekov odgovor na društvenu poniženost na koju je njegov život osuđen. To je čin krajnjeg očaja – društvena represija ne ostavlja mu nikakav prostor za svesnu i organizovanu pobunu, već ga navodi da uništi ono što mu je najbliže. Nasilje i destrukcija neminovno

4) Gojković, *op. cit.*, str. 39.

su posledica njegovih bednih životnih i materijalnih okolnosti. Žan Divinjo kaže da se ubistvom Marije on sveti za ono što naziva svojim životom i da taj čin predstavlja koliko ropski, toliko i slobodan čin.⁵⁾ Ovaj zločin može da se protumači kao Vojcekov pokušaj da učini nešto u svetu u kom je obespravljen. Vojcek ubija Mariju iz nemoći, poniženja i iz nesposobnosti da se suprotstavi ljudima koji su izvor njegove patnje. U ovoj drami Marijino ubistvo predstavlja artikulaciju socijalnog revolta na najdubljem nivou, jer Vojceka čini istovremeno i žrtvom i agresorom i time se pokazuje apsolutna dehumanizacija izazvana društvenom nepravdom. Nasilje u ovom kontekstu predstavlja ekstremiran oblik pobune protiv sopstvenog položaja.

Imajući u vidu Bihnerovo lično iskustvo neuspeha da *Hesinskim glasnikom* pokrene narodne mase na socijalnu pobunu, kao i njegovo lično ubeđenje da je i svaki pokušaj pojedinca da se usprotivi okorelom klasnom sistemu osuđen na propast, kao u *Dantonovoj smrti*, stiče se utisak da se *Vojcekom* obraća upravo suprotstavljenom staležu, to jest višoj klasi, pripadnicima sloja obrazovanih i dobrostojećih, inteligenciji, sudijama, doktorima, majorima, kapetanima, trgovcima, u pokušaju da u njima oživi preostale tragove istinske ljudskosti, morala i vrline i da svoj lični i društveni uticaj upregnu u stvaranje pravednijeg i humanijeg sveta. Jer ljudi poput Vojceka za to nisu moćni. Ne treba zaboraviti činjenicu da je i sam Bihner pripadnik više klase.

2.1.1.2 ELEMENTI EGZISTENCIJALNOG REVOLTA U VOJCEKU

Bihnerov neuspeli pokušaj da *Hesenskim glasnikom* inicira prevrat uticao je na pojavu egzistencijalnog revolta u njegovom radu. Odsustvo kontrole i nemoć, koje je iskusio nakon svog političkog aktivizma, približavaju ga klasi koja se u takvoj podređenoj i ugroženoj poziciji nalazi tokom celog svog

5) Divinjo, *op. cit.*, str. 597.

života. Egzistencijalni dramski pisac, kaže Brustajn, projektuje sebe u melanholiju i žaljenje likova i uspeva da dobaci do saosećanja sa njima⁶⁾. Bihner postaje uveren da je ljudsko delovanje uzaludno i u pismu verenici piše o čoveku slomljenom strašnim *fatalizmom istorije*: „... Proučavao sam istoriju Revolucije. Osećao sam se kao smožden užasnim fatalizmom istorije. U ljudskoj prirodi nalazim strašnu istovetnost, u ljudskim odnosima neumitnu silu datu svima i nikome. Pojedinač – samo pena na talasima, veličina – puki slučaj, vladavina genija – lutkarska igra, smešno hrvanje s gvozdenim zakonom, poznati ga ono je najviše, savladati ga – nemoguće.“⁷⁾

Nakon socijalnog revolta, koji se odnosi na borbu jedinke unutar društvenog sistema, egzistencijalni revolt odnosi se na borbu jedinke unutar sebe same. Egzistencijalni revolt javlja se u dramskim delima koja istražuju teme slobode, predodređenosti i apsurdna ljudskog života. Revolt u tom kontekstu odražava ličnu, duboku pobunu protiv sila koje oblikuju čovekovo postojanje – sudbine i prirode. Likovi koji artikulišu egzistencijalni revolt suočavaju se sa nemogućnošću da promene okolnosti, jer oni su robovi sopstvenog života, a njihova borba je „impotentna i očajna“⁸⁾.

Vojcek je pritisnut determinističkim silama protiv kojih bi izgubio svaku bitku, a pod teretom teškog života njegova psiha se urušava. Mentalna i emotivna patnja tog čoveka prevazilazi muku prosečnog čoveka i ta patnja čini ga suštinski otuđenim. Vojcek je otuđen i od okoline i od samog sebe. Egzistencijalni revolt preuveličava ljudsko ropstvo⁹⁾, a Bihner prikazuje

Vojceka kao biće bez kontrole nad sopstvenim životom. Njegova zatočenost nije posledica samo socijalnih faktora, već i unutrašnje egzistencijalne krize. Vojcekove misli su iracionalne, nepovezane i pune paranoje, a njegov um je u konstatnom naporu da shvati svet oko sebe. Vojcek zna za stvarnu nesreću i sposoban je da identifikuje svoju patnju¹⁰⁾, a svest o sopstvenoj nemoći dovodi ga do ludila i uništenja, jer njegova bol je neizbežna, a suštinski nezaslužena.

Vojcek svoje misli, koje su dezorijentisane i haotične, pokušava da pretoči u reči. Vojcekov govor, iako jednostavan i često ponavljajući, pun je metafora i simbola. Njegova nemogućnost da se jasno i do kraja izrazi manifestuje sliku slomljenog čoveka koji bezuspešno pokušava da razume sam sebe. Njegove rečenice često su kratke i isprekidane, međutim, akcenat ne leži toliko na neartikulisanosti, koliko na intenzitetu doživljenog duševnog potresa, naspram jednog sveta u kojem su i duša i doživljaj odavno izgubili svaku vrednost¹¹⁾.

Još jedna od karakteristika drama egzistencijalnog revolta koju Brustajn navodi jeste *revoltiranost telom*, koja je duboko usađena u Vojcekovom otuđenju od sopstvenog bića. Njegove vizije glave koja se kotrlja po polju upravo o tome govore, simbolišući necelovitost, obezglavljenost, rastrojstvo.

Bihner uspešno kreira osećaj zarobljenosti preplićući mesta dešavanja uz pomoć kontrasta. Gotovo svi teoretičari navode kontrast (ili kontrapunkt) kao glavno sredstvo kompozicije priče u *Vojceku*¹²⁾, a Drinka Gojković navodi da Vojcek operiše sa dva scenska tipa – scene sa sporednim likovima koje imaju parodičan, karikaturalan i do groteske zaoštren ton i scene sa Vojcekom, koje su pojednostavljene

6) Brustein, *op. cit.*, str. 27.

7) Georg Bihner, pismo verenici, Gisen, posle 10. marta 1834, *Georg Bihner: celokupna dela*, priredila, prevela i predgovor napisala Drinka Gojković, Zajednica Sremski Karlovci, Sremski Karlovci 1989, str. 250.

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

9) *Ibid.*

10) Gojković, *op. cit.*, str. 40.

11) *Ibid.*

12) Medenica, Ivan, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* 3, „Nivoi fragmentarnosti kao indicija značenja u „Vojceku“ Georga Bihnera“, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 1999, str. 88.

i lišene karikaturalnosti. Kontrast jasno povlači granicu između glavnog junaka i njegove okoline¹³⁾. Vojcek se ne uklapa u svoju sredinu i on nigde ne pronalazi svoje mesto, čak ni u prirodi. Priroda Vojceku predstavlja neprijateljsko mesto isto koliko i grad, a njegovo apokaliptično viđenje iste u skladu je sa njegovim unutrašnjim osećanjima: „Gospodin doktore, jeste li kadgod videli drugu prirodu? Kad se sunce digne na podne i svet kao da nestaje u plamenu, čujem jedan strašan glas kako mi govori“; zatim „Što gospod ne dune i ne ugasi sunce, da se sve pomeša jedno s drugim, muško i žensko, čovek i životinja. Da se spare u sred bela dana, kao muve“ kao i konstatacija da mesec crven izlazi „kao krvavo sečivo“. Ispod površine zemlje na kojoj živi nalaze se slobodni zidari koji ga proganjaju, tišina ga asocira na smrt sveta, a glasovi koje čuje u polju teraju ga da *izbode vučicu*. Klaustrofobična i opresivna atmosfera, koju Brustajn navodi kao jednu od karakteristika drama egzistencijalnog revolta, konstantno je prisutna u Vojceku. On se suočava sa apsurdnom sopstvenog života u prirodi koja je ravnodušna prema njegovoj patnji. Scene u prirodi naglašavaju sveprožimajući osećaj besmisla od koga ne postoji beg. Vojcek ubija Mariju u prirodnom ambijentu, nasuprot stvarnom zločinu koji se dogodio na pragu njene kuće. Ubistvo van grada i civilizacije može da se protumači kao Vojcekov raskid sa društvenim normama, ali Vojcek u prirodi ne pronalazi slobodu, već se u njoj suočava sa činjenicom da ne postoji mesto na svetu na kom on može da pobegne od svoje unutrašnje teskobe.

Neposredno pre scene ubistva, Verner Leman u svom izdanju postavlja integracionu tačku ove drame – scenu *bakine bajke*. Integraciona tačka pronalazi se u dramama otvorene forme i predstavlja način da

13) Gojković, *op. cit.*, str. 38.

se „latentni smisaoni sklop, skrivena koncepcija na kojoj se zasniva naizgled zbrkana i turbulentna bujica scena što se nižu i gomilaju eksplicitno osvetli“¹⁴⁾. Dakle, ona „najdirektnije zaokružuje smisaoni sklop drame otvorene forme, pa kao takva ona nije indicija značenja, već samo jezgro tog značenja“¹⁵⁾. U *Vojceku*, baka ispred Marijine kuće priča priču deci koja glasi ovako: „Bilo jednom jedno siroto dete, bez oca i bez majke, sve oko njega mrtvo i nikog osim njega na svetu. Sve mrtvo, a dete išaše sve plačući dan i noć. I pošto na Zemlji nikog više ne beše, htede ono da pođe na nebo, i mesec ga gledaše tako milo, a kad jednom stiže na Mesec, vide da je to samo komad trulog drveta, pa pođe ka Suncu i kad dođe do Sunca, vide da je ono samo svenuli suncokret, a kad dođe do zvezda, to behu male zlatne mušice, kao da ih je svačak nabo na trnjinu, a kad ponovo htede na Zemlju, vide da je Zemlja tek prevrnuti lonac, i sede tako sasvim samo, i plakaše, i još sedi i plače i sasvim je samo.“

Bajka predstavlja vrhunac egzistencijalnog revolta u *Vojceku*, prikazujući opštetragičnu sudbinu ljudskog bića – čovek je dete kome su potrebni pripadnost, sigurnost i ljubav i ono ih traži i nada se, pronalazi i razočarava, a za Vojceka je to sasvim izvesno. On je zarobljen u svetu koji ga tera u neizbežan tragični epilog. Kao i dete u bajci, nijedna vrata na koja je Vojcek zakucao nisu se otvorila. Usamljenost i lutanje da bi pronašao svoje mesto u svetu dovodi ga do sve jačeg očajavanja; ceo svet je prazan i hladan, a življenje u takvom svetu je apsurdno. Žan Divinjo kaže da njega „okružuje praznina, jer on nigde ne nalazi sebe“¹⁶⁾.

14) Kloc, Fokler, *Op. cit.*, str. 91.

15) Medenica, Ivan, *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti 3*, „Nivoi fragmentarnosti kao indicija značenja u „Vojceku“ Georga Bihnera“, Fakultet dramskih umetnosti, Beograd, 1999, str. 90.

16) Divinjo, *op. cit.*, str. 583.

Piše > Svetislav Jovanov

Uživanje u obmani

Junak, sudbina i sukob u klasičnoj komediji (5)

Razmatranjem osnovnog sukoba klasične komedije u razdoblju baroka i romantizma, može se uočiti kako oba činioca pomenutog sukoba – komički junak i komički univerzalni poredak ili sudbina – bivaju podvrgnuti procesima relativizacije, izazvane dvema vrstama tipoloških preobražaja. Dok se kao reprezentativni primer prve vrste relativizacije pojavljuje proces „alazonskog preobražaja“, koji rezultira sukobom junaka-zastupnika celine čulnog Erosa i (zakonske) Forme u Klajstovom *Razbijenom krčagu*, drugu – donekle komplementarnu – vrstu relativizacije možemo najpotpunije sagledati na primeru komedije Karla Goldonija *Sluga dvaju gospodara* (*Il servitore di due padroni*, 1746).

„SLUGA DVAJU GOSPODARA“: EIRONSKI PREOBRAŽAJ

Središnji lik Goldonijeve komedije jeste „sluga-slobodnjak“ Trufaldino, koji kreira dinamiku komičkog zapleta svojim lukavstvima, ali još više svojim greškama i nespretnostima. Naime, time što istovremeno prihvata službu kod Beatrice – koja, maskirana kao njen ubijeni brat Frederiko, pristiže iz Torina u Veneciju u potrazi za novcem ali i svojim verenikom Florindom

(osumnjičenim za istu pogibiju) – i kod samog odbeglog Florinda, Trufaldino dolazi u položaj da izaziva – voljno ili slučajno – niz nesporazuma, obmana i zbrka. Jer, pokretan interesom, on je svako malo prisiljavan, najpre, da bude u isto vreme i sa Beatrice i sa Florindom, a potom da nastoji da se oni nikada međusobno ne sretnu.

Pri tome je bitno da početna situacija komada pokazuje kako neobuzdani sluga nije samo efektan i autentičan primer središnjeg eirona, junakovog glavnog pomagača, nego i svojevrsna Goldonijeva sinteza dvaju glavnih *zanni*-ja, slugu iz *commedia dell' arte*: po bistrini, okretnosti i lažljivosti, on je sazdan po uzoru na lukavi tip Brigele iz pomenutog žanra, dok nespretnost, lenjost i proždrljivost ukazuju na tip Arlekina (označavan često i kao Buratino, ili Trufaldino!). Prvi razlog za ovako postavljenu sintezu je pseudo-formalni: da bi bio u stanju da služi dva gospodara Trufaldino mora najpre izbeći čvrstu identifikaciju – otuda on ne samo da nema polu-masku *commedia dell' arte*, nego nije sputan ni *unutrašnjim granicama* tipa. Da se ovakva podvojenost reflektuje i na plan zapleta, pokazuje i to što Trufaldino svoju „eironsku“ funkciju (spajanje ljubavnog para Beatrice-Florindo), samo u početnim



Iz predstave **Sluga dvaju gospodara**, Syntetic Theater, Vašington 2022, foto: Džoni Šrajok

fazama zapleta ostvaruje posredstvom bistrine i/ili lukavstva: Recimo, dobijanje angažmana kod Florinda, kao i pogrešno uručenje pisma za (prerušenu) Beatrice Florindu – greška zahvaljujući kojoj ovaj poslednji spoznaje svoju nevinost u slučaju ubistva Frederika, ali i stiće nadu u susret sa Beatrice. Međutim, uspešno laviranje pri ispunjavanju (sličnih) zadataka za (različite) gospodare stvara kod Trufaldina osećaj lakoće, a mehaničko reagovanje na nova iskušenja dovodi do gubitka inicijative, kao što svedoči scena u kojoj novac namenjen Beatrici od Pandolfa, Trufaldino predaje Florindu:

„**TRUFALDINO:** Ovo lice mi je nekako poznato... Ha, srećan put!... Nije mi čak ni rekao kome gospodaru da dam novac.

FLORINDO: Dobro. Jesi li našao Paskala?

TRUFALDINO: Nisam; ali sam našao jednoga koji mi je predao kesu sa dvesta dukata.

FLORINDO: Dvesta dukata? Otkud? Zašto?

TRUFALDINO: Recite vi meni iskreno... Ali sasvim iskreno... da li očekujete od koga novaca?...

FLORINDO: Da, baš zbog toga sam bio kod onog trgovca.

TRUFALDINO: E, onda će dukati svakako biti vaši!“

Postepeno, sa gomilanjem teškoća koje zahteva situacija „podvostručavanja“ – na primer, motiv novca jednog gospodara, koji nekoliko puta biva pogrešno predat drugom, pa opet vraćen – kod Trufaldina dolazi do bitne promene. Naime, svestan da ulaže sve više napora kako bi rešio teškoće koje *je sam stvorio*, on se prepušta svojoj „arlekinskoj“ dimenziji – tačnije, funkciji *lakrdijaša*, što je sasvim u skladu sa uvidom Alardajsa Nikola da „Arlekin obitava u svetu u kojem ideja moralnosti nema značaja“¹⁾. Ovo najuverljivije

demonstrira u 8. sceni Drugog čina, sekvenca sa dvostrukim posluživanjem ručka „gospodarima“:

„**I POSLUŽITELJ:** Ovde su kobasice za tvoga gospodara.

TRUFALDINO: Kobasice! Šta mu je to?

I POSLUŽITELJ: Da, tvoj gospodar ih je naručio. (*Odlazi*)

TRUFALDINO: E, sad je sve opet lepo pošlo! Kome ću da odnesem ovo? Đavo će ga znati koji je gospodar naručio! Ako odnesem onom koji nije naručio, izdaću se; a ako upitam u kuhinji, opet ću se izdati. Ne, ovako ću ja sve to... Ehe, pametna je ovo glavica! Obojici ću dati po pola, i nikom ništa. Jedna mi preostaje... Kome sad da je dam? Poješću je sam, tako će biti najbolje; imam valjda i ja dušu.“

Od ove tačke u zapletu, Trufaldino prestaje da brine o posledicama svojih postupaka, prepuštajući se *uživanju u obmani* – drugim rečima, njegovu osnovnu pokretačku težnju možemo označiti kao *Eros fikcije*. Takva težnja se otvoreno ispoljava u udvaranju sluškinji Blandini, kao i u otvaranju pisma za Beatrice, a kulminira kroz dva sukcesivna „identifikacijska šoka“: pošto, zbog njegove brljotine, Florindo i Beatrice dobijaju kutije sa slikama koje su poklonili jedno drugom, Trufaldino pokušava da se opravda saopštavajući svakome od njih zasebno – da je onaj drugi mrtav. Naravno, *ova/kva* simbolična smrt je signal za prizor konačnog susreta/spajanja dvoje zalutalih ljubavnika, koji ima efektan pandan u Trufaldinovom združivanju sa Blandinom – zajednici koja dovršava pretvaranje „pomoćnog“ *eirona* u Junaka. Ocrtavši na ovaj način niz „lukavi sluga-lakrdijaš-Junak“ kao *eironski preobražaj*, Goldoni uobličava novu verziju osnovnog sukoba klasične komedije, u kojoj se, nasuprot *Erosu fikcije* (kao obeležju junaka) na mestu komičke sudbine pojavljuje *Paradoks* – kao temeljno obeležje sveta u kojem ništa nije izgubljeno, ali je sve relativizovano.

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

Piše > Sava Anđelković

Ratna komedija *Zaštićena zona* i jednočinka *Hrvatski idol* Damira Šodana u sferi kulturnog nasleđa kao izvora komike

Posle upešnog starta u pesništvu, Damir Šodan (Split, 1964) napravio je iskorak ka dramskoj književnosti, pišući komediju za konkurs bečkog *Theatera m.b.H.* 2000, koja je nagrađena prvom nagradom za najbolju pozorišnu dramu sa prostora bivše Jugoslavije. Ovaj pesnik i prevodilac autor je izvedenih komada: ratne komedije *Zaštićena zona*¹⁾, groteske *Noć dugih svjetala*²⁾, dramaleta *Hrvatski idol*³⁾ i „tranzicijske burleske“ *Chick lit*⁴⁾, ovenčene (trećom) Držićevom nagradom za 2011, kao i još uvek scenski nerealizovane „domoljubne burleske“ *Kain*

1) Izvedena u „Zagrebačkom kazalištu mladih“ 2002. u režiji Dušana Jovanovića.

2) Izvedena u Mostarskom Tatru mladih 2005. u režiji Tanje M. Oručević.

3) Izveden 2008. u Herceg Novom u okviru omnibus predstave „Naš čovjek“ u režiji Slađane Vujović.

4) Izveden 2013. u HNK Mostar, u režiji Tanje M. Oručević.

ili njegov brat iz 2002. Zatim, on se uspešno bavio prevodima.

Pozabavićemo se Šodanovom ratnom komedijom i njegovim dramaletom iz 2008. u traženju komičkih elementa koje autor crpi iz kulturnog nasleđa bivše države SFRJ, kao i iz različitih vidova nacionalnog kulturnog nasleđa.

Radnju svog prvog dramskog teksta Šodan je smestio u „tisuću devedeset i neku“ u jednu duševnu bolnicu „usred takozvane zaštićene zone“ (*Z. zona*, s. 8) kakva je bila i Srebrenica. U razgovoru za zagrebački *Nacional* Šodan kaže: „Drama je blago bazirana na stvarnom predlošku jer se nekoliko puta za vreme rata u Bosni dogodilo da je osoblje ostavilo duševne bolesnike [...]“ [Anonimus 2002]. I pored izvesnih manjkavosti, tekst je u Nemačkoj nagrađen upravo zahvaljujući činjenici da komad govori o tragičnim dešavanjima na komično-realistični način i izboru mesta dramske radnje. To je prikaz naše

„balkanske ludnice“, našeg usuda, „one stvarne i one na izgled imaginarne“, koji je „između skeča i estetizovanog dokumentarističkog prikaza represije u doba ratnih stradanja“. [Vrgoč 2003:14]

Slikajući jednu splitsku porodicu u *Hrvatskom idolu*, Šodan govori o poratnom vremenu tranzicije, koje se očituje u odnosima članova te hrvatske porodice. Zajedničko za oba komada je autorov odnos prema prošlosti i krizi identita, odnosno problemi njegovih likova i nacionalna mitologija koja utiče na odnos pojedinac – kolektiv.

ZAŠTIĆENA ZONA

Šodanovi likovi iz *Zaštićene zone* imaju vezu čvrstu sa ludilom na Balkanu izazvanim nacionalističkim boleštinama krajem 20. veka. Grupa bolesnika u duševnoj bolnici ostavljena od strane medicinskog osoblja, prepuštena je pripadnicima kanadskoga bataljona. Kanađani, odsečeni od sveta, pokušavaju stupiti u kontakt sa svojim u štabu UN-a ili sa predstavnicima zaraćenih strana, kako bi evakuisali bolesnike. Na komični način se ispoljavaju bolesti ovih bolesnika. Pored „ludaka“ na sceni su „mirovnjaci“ u uniformama sa zadatkom da evakuišu ostavljene bolesnike, tu su, zatim, lica koja ovima prevode na engleski ludilo ratne stvarnosti: Miranda i Hikmet i, naravno, uz lično obezbeđenje, predstavnici tri zaraćene strane Jovan, Ante i Hakija, koji su bolesnike i svrstali u tri etničke grupe da bi ih povelili na svoje teritorije. „U feralovskom maniru, Damir Šodan vidi istorijsko zbivanje kao kalambur domaćih i međunarodnih likova koji se završava lajanjem psa po imenu Clinton.“ [Popov 2002].

U takvom interesnom krugu zanimljivih likova komički potencijal vrlo obećava. Obrat ćemo pažnju na njihove dijaloge i komiku koju nude mnogobrojni likovi: Hanka, neostvorena folk pevačica, provincijski roker Đeger, Profesor, heidegerovac i lakanovac (uz to, teoretičar postmoderne) – lik koji podseća da su kreatori ratne stvarnosti iz intelektualnih krugova

društva, dok ostali upotpunjuju galeriju različitih tipova: režimski umetnik, zatim dva direktora velikih preduzeća, rudar, konobar koji studira, sitni švercer... i svi su bolesni i smešni u svojoj bolesti, jer imaju pravo na svoje sumanute poglede na svet. Najveći bolesnik među njima je Gvozden koji je umislio da je drug Tito i koji, dok se na nervnoj klinici razleže popularna melodija „Druže Tito, mi ti se kunemo“ (s. 28), a Hanka peva „Mila majko ti ne roni suza, lijepo stoji partizanska bluza“ (s. 18), on drži govore iz svog vremena (Tito: Naši dečki kad ginu, bar znaju zašto ginu. Sjetite se drugovi Kadinjače i Ljubinog groba. Živjela Sovjetska Republika Jugoslavija. s.17) i sam je spreman da zapeva internacionalu, „Po šumama i gorama“ i „Padaj silo i nepravdo“ (s. 15). Njegov identitetski problem je doveden do kranjih „bolesničkih“ granica.

Poput klasičnih komediografa, naš savremenik Damir Šodan uzima nepriličnu manu sa komičkim potencijalom da bi je stavio pod uveličavajuće staklo, kakvo mu pruža pozornica, a da bi osvetlio probleme društva. Međutim, on se ne odlučuje za jednu ljudsku manu, već za duševne bolesti svojih likova, koje bi trebalo da budu izvor komike. Komično (koje pripada široj oblasti smešnog), je pre svega estetska kategorija jer je pripreman i osmišljeni postupak sa ciljem da bi izazvala određena reakcija. Estetski nivo komičnog ima dozu angažovanosti zato što se smeh izazvan komikom zalaže za afirmaciju jedne vrednosti na uštrb druge. Kod Šodana preovladava smeh koji nije proizvod komike već smešnog samog po sebi⁵⁾.

Pored ove opšte *mane* jednom svom licu⁶⁾ dodaje i uočljivu fizičku manu – opet bolest – prijavizam, dugotrajnu nevoljnu erekciju, koja se komentariše u

5) Žan-Mark Defajs oderđuje smešnost kao: „svaki intelektualni stimulans koji može da izazove smeh (ako su za to povoljni uslovi)“ [DEFAYS 1996 : 8]

6) Reč je o Gvozdenu, nekadašnjem direktoru tvornice „Vijak“ koji je nervno oboleo jer je nepravredno okrivljen za izbijanje požara u skladištu tvornice, i kojeg je potom ostavila žena.

komediji, dok je samo dramsko lice lišeno dijaloga. Učinak ove neprilične mane, takođe, nema težinu komike, mada uglavnom banalni komentari drugih lica mogu da izazovu smeh kod destinatora komedije:

HANKA (*Prilazi Gazdi i krene rukom prma onoj stvari koja mu strši u hlačama, ali je on spretno eskivira*): Joj Gazda, pa šta je ovo, bogu moj, oće ovo ikad spast? Oće li doć do popuštanja te napetosti? (s. 9)

Igra reči je čest Šodanov izbor. Ima ih dobro osmišljenih, kao ova:

DEGER: Če-ti-na-ri, a ne četničari, jebem te luda. Zimzeleno drveće, to je ono kojemu ne opada lišće. (s.10)

ali je više igara rečima „nasilno“ umetnutih u dijalog:

HANKA: [...] da mu pjevam kao ona iz Denis & Denis.

DOVANI: Iz penis i penis. (s.12)

ANTE: Ko ti je taj Hoki?

BRZI: Pa Hašim?

ANTE: Hašiš? (s. 34)

Šodan gradi i nesporazume kao produkt verbalnih interferencija serija u horizontu očekivanja (kojom prilikom se pojavljuje asocijacija iz druge serije, izazvana replikom ili rečju iz prve serije, a pripadaju istom leksičkom polju):

TITO: [...] ima li poruka od Vinstona za mene?

DOVANI: Ima li od gospodina Marlboro za nas? Nema veze može i zlatni i crveni. Mi pušimo sve šta nam se da. Bez predrasuda. (s. 27)

Slobodan Šnajder podvlači metaforičku ulogu jezika u ovoj komediji:

„Ludilo, prvenstveno provedeno kao ludilo jezika, u jakoj je metaforičkoj vezi s općim ludilom koje je, upravo kao neka poplava iznutra, potopila cijeli prostor bivše zajednice.“

[Šnajder, 2001: 39]

Militarizam i folklorizam stoje jedno pored drugog u *Zaštićenoj zoni*. Maskulinarna mitologija lako nalazi svoje uporište u folklorizmu. Stoga Šodan koristi novokomponovanu narodnu pesmu: „Kad u vojsku pođem ja...“ (s. 8) Izbor brojnih muzičkih numera u ovom komadu je uvek prikladan odgovarajućoj dramskoj situaciji. Bivša frizerka i nesuđena pevaljka Hanka prilikom izbora svog repertoara vodi računa o zastupljenosti naroda bivše države: „Hajmo ljudi dobre volje, na noge, hajmo narodi i narodnosti“ (s. 18) i peva bosansku sevdalinku „Stade se cvijeće rosom kititi“ (s. 25), srpsku kulturnu kafansku pesmu Mice Trofrtaljke „Davorike dajke“ (s.11), ali i Terezinu setnu melodiju „Nono, dobri moj nono“ (s. 27). Ona se još divi Šabanu Šauliću (s. 9) i peva „Balkane moj“ (s. 10), „Kafu mi draga ispeci“ (s 16), „Jesen je tužna u mome kraju“ (s. 8), „Golubice bijela, što si nevesela“ (s. 19) itd.

Ističući svoju nacionalnu misao, nacionalni identitet mora da bude bitno različit od drugih nacionalnih identiteta. Zbog toga se i ističe da svaka nacija mora da ima svoj jezik, svoju autonomnu kulturu, svoju muziku. Mada Ante, hrvatski izaslanik etničkih grupa zastupa tezu „Šta zna budala šta je etnos?“ (s. 32), njegov srpski pandan Jovan koji svom sunarodniku Obrenu brani da peva pesme iz tuđe tradicije kaže: „Prekini, bre, jesi normalan ?!!! Nije to naša pesma. Imamo mi svoje izvorne pesme kao ‘Svilen konac’ i ‘Sum šetal mori Đurđo’.“ (s. 34)

Svi bolesnici se prepoznaju u pesmi Zdravka Čolića „Glavo luda“ i igraju kolo kao nacionalno obeležje sve tri narodnosti. U komediji je citiran ceo tekst pesme za razliku od početnih stihova drugih

melodija), *posle koje nastaje sveopća 'ludnica'* i nered (s. 30).

U *Zaštićenoj zoni* u različitim prilikama su imenovane amblematične ličnosti muzičke estrade: Hašim Kučuk Hoki, Lepa Brena, Goran Bregović, Leo Martin, Tajči, Yu-grupa (koja izvodi *narodna kola po električnoj gitari*, s. 15), Pro Arte, i obilje imena sa evropske i svetske muzičke scene, kao i domaće TV emisije i voditelji: „Pozorište u kući“ (s. 32), „Dečji tobgan“ i Minja Subota, Mića Orlović. Raspravlja se o nekim filmovima i mnogim poznatim ličnostima zajedničke prošlosti, kao što su Božidar Jakac, Antun Augustinčić (s. 17). Skoro je neverovatno da je tekst sa brojnim ovakvim lokalnim referencama mogao da zaiteresuje međunarodni žiri, ali izgleda da su domaći članovi, Jovan Ćirilov i Slobodan Šnajder bili najpresudniji u vrednovanju tekstova.

HRVATSKI IDOL

Kulturna identifikacija jednog šireg kolektiva može da se formira u odnosu na svoje mitove i svoje heroje. Pošto je svog *Hrvatskog idola* odredio kao „Kratko svjetovno prikazivanje za ljude dobre volje“, Šodan je za moto ovog dramoleta odabrao dve rečenice iz dela *Novum Organum* Francisa Bekona: „Idoli plemena imaju svoj koren u samoj ljudskoj prirodi i u plemenu ljudske rase. Zato je pogrešno tvrditi da je ono što čovjek osjeća mera svih stvari.“ (*H. idol*, s.143) Porodicu kroz koju se prelama proces tranzicije čine Dejan, vojni umirovljenik koji je „prije rata radio u brodogradilištu kao kustos-pripravnik“ dok je za vreme rata bio čuvar skladišta, njegova žena Nives, bankarska službenica, negov otac Marin umirovljeni električar i deca: kći studentica Dolores i maloletni sin Antonio.

On je u pubertetskoj fazi u kojoj problemi ličnog identiteta najlakše eksaliraju u vidu adolescentske krize. Individualni identitet predstavlja neku vrstu društvenog odgovora; subjekat se definiše u svom

odnosu sa drugima ili sa grupama koje za njega nešto znače. [Ziller 1973] Sa druge strane kolektiv je važna činjenica koja utiče na individuu, nezavisno od njene moći i skoro uvek je paramater na koji se individua vraća.

Dok izaslanik Visokog povjerenika Salvatore iz *Zaštićene zone* nagoveštava povratak izgubljenim korenima: „Meni je *dida* Zadranić, *dida* mi je, *nono* mi je Hrvat, razumiš, i ja sam sebe ovdi ponovo naša. Ja sam naša svoje korenje. Meni je ovo *Vita nova!*“ (s. 23) naslovni junak *Hrvatskog idola*, nezadovoljan svojim prezimenom; sebi je odredio umetničko ime Toni Stanko, radi uspešnijeg prodora na TV programu „Hrvatski idol“, što je okosnica komada:

TONI: Pa čekajte malo. Nego ću ostavit prezime – Stanković? I s njim furat do finala?

DOLORES: Šta fali našem prezimenu?

MARIN: Znamo šta mu navodnodno fali [...] mi smo se oduviek izjašnjavali kao Hrvati, Hrvati iz Bisnoga. I to se zna!

DEJAN: Ma šta se zna? Svima sam tamo u bojni mara objašnjavat da sam Hrvat! Šta si mi uopće ovako ime nadija, idijote, kad već imamo takvo prezime!!? Pa ja se zovem ko onaj... kvragu... fudbaler.

MARIN: Nisi ti fudbaler, ti si Hrvat! (s. 157–158)

I ovde postoji igra reči koja cilja na komički efekat:

U hrvanju oko daljinskog upravljača Dejan „uhvati oca u 'kravatu' i stiće ga“

MARIN: Ajme, dobro, evo... samo me nemoj u kravatu. Uvridit ćeš me u vrat [...]

DEJAN: Ne boj se „kravate“, to je nešto što je Hrvat izmislija! (s. 145)

Šodan ni ovog puta ne može da mimoide Maršala Tita, a opravdanje nalazi u naslovu dramoleta i problematici koju je sam sebi zadao određivši radnju igre u vreme tranzicije hrvatskog društva,

dakle, vreme kada se iznova valorizuju sve vrednosti prošlosti i da bi se potvrdila sadašnjica:

MARIN: Meni je bija idol Tito. Da vidiš kako je on tek plesa u Africi. Na tam-tam bubnjeve. Bogami. Bili su neki naši iz poduzeća s njime. Što su gradili hidrocentralu. Kažu ove crnkinje samo treskaju sisama, a Maršal skače i smije se... (s. 157)

Penzioner Marin ima i repliku „Blaženi komunizam! Niko te nije moga otirat s posla, osim u penziju!“ (s. 162). On prošlost podržava gledanjem u tajnosti švercovanih porno filmova:

DEJAN: „Grčke bikvice“, „Španjolske dušice“...

MARIN: Valjda smokvice i mušice!

DEJAN: Otkud znam??? Naslovi su na ćirilici!!! (s. 154)

IDEOLOŠKO U DRAMI

Kako je poznato da se tradicija nasleđuje, a da se ideologija stvara; bilo bi interesantno videti šta autor ideološki namerava da nam sapšti u ovim dvema dramama. Videli smo da u *Zaštićenoj zoni* postoji značajan sloj folklornog materijala kao opšteprihvaćenog nosioca nacionalnog duha; a zna se da je ne tako retko folklorna kultura upravo matrica za oblikovanje identiteta mnogih njegovih likova.

U prvoj komediji o duševnim bolesnicima koji nas, onako bolesni, zasmjavaju čitalac ili gledalac Šodanovih komada, na prvi pogled nema nikakve veze sa predstavljenim likovima jer sebe smatra normalnim i sasvim različitim (znači zdravim) od njih, i takav otklon mu omogućava da im se berezervno smeje jer nema emocija (koje su veliki neprijatelj smeha) i koje bi uticale na ličnu identifikaciju sa njima. Radi se o smehu koji zabavlja, ne i opominje, on nas samo uveseljava.

Kada „Na kraju drame u napuštenu ludnicu dolaze oni (vajni predstavnici etniteti!) koji, dakako ne priznaju da bi postojalo tako nešto kao „ničija

zamlja“ ili „ničiji ljudi“, te ljudski otpad koji zatiču drže naprosto otpadnicima, terajući ih da se opredijele.“ [Šnajder, 2001: 39] receptorove, do tada potisnute emocije, dekodiraju njegovo lično iskustvo (vezano za nedavno minulo vreme i bivšu stvarnost) i tu nastaje problem, kada postane svestan da je i on barem malo deo te „duševne“ grupe duševih bolesnika (ukoliko je Hrvat, Srbin, Bosanac koji je živio u bivšoj zajedničkoj državi). I zaista, možemo se pitati da li smo svi stvarno nekada bili ludi i da li su ratovi u poslednjoj deceniji 20. veka uspeali da nas izleče.

Ako je suditi po Tonijevom izboru garderobe za nastup u emisiji „Hrvatski idol“ ni novoj mladoj generaciji se ne piše dobro: naslućuje se novo društvo po meri starog, ili tačnije mrtvog, čoveka:

DEJAN: Pa šta si to obuka, idiote? To je didovo odijelo za ukop! I to skidaj s nogu! To su kartonske cipele iz Trsta! Za mrtvace! (s. 156)

Kada Hanka iz *Zaštićene zone*, aludirajući na istoriju, kaže: „ludara ti je velika škola života“ (s. 20), možemo se zapitati, bez ikakve doze nostalgije, šta smo zaista naučili iz balkanskih događanja poslednje decenije dvadesetog veka.

LITERATURA

- Anonimus (2002), „Damir Šodan: znao sam da će moji ludaci osvojiti zagrebačku publiku“, *Nacional*, br. 332, 26.3.
- Šodan Damir (2001), *Zaštićena zona*“, *Scena*, XXXVII 1–2, str. 7–39.
- Šodan Damir (2011), „Hrvatski idol“ u *Naš čovjek*, Hercegovsko pozorište, Herceg Novi, str. 143–169.
- Šnajder Slobodan (2001), „Dramaturška beleška“, *Scena*, XXXVII 1–2, str. 39.
- Vrgoč Dubravka (2003), „Tranzicijski izgledi hrvatskog teatra“, *Scena* XXXIX 1–2, 10–21.
- Popov Nebojša (2002), „Tragovima jedne knjige (1)“, *Republika*, Beograd, god. XIV br. 288–289.
- Ziller Roberto, *The social self*, New York, Pergamon Press, 1973.

Piše > Miomir Milosavac¹⁾

Dehumanizacija i animalizacija u drami **Vojcek** Georga Bihnera

POJAM DEHUMANIZACIJE I NJENE PODVRSTE

Dehumanizacija je postupak kojim se ljudima negiraju ljudske osobine usled čega se postupa prema njima kao prema manje vrednim bićima ili čak nebićima (Kronfelder, 2021: XVI).

Dehumanizacija može da se podeli na dve podvrste:

1. Animalizacija – čovek se poistovećuje sa životinjom negirajući njegovu ljudsku unikatnost, odnosno osobine koje čoveka razlikuju od životinje (moralni senzibilitet, racionalnost, logika, civilizovanost i drugo);

2. Mehanizacija – čovek se poistovećuje sa mašinom ili predmetom negirajući njegovu ljudsku prirodu (emocionalna osetljivost, toplina međuljudskog odnosa, kognitivna funkcija, individualnost i drugo); (Haslam, 2006: 257).

Posledice dehumanizacije mogu biti brojne, a najčešće su to socijalna isključenost i diskriminacija,

dok su ubistvo i genocid njeni najekstremniji oblici. (Kronfelder, 2021: XVI)

Dehumanizacija je duboko utkana u istoriju zapadne civilizacije, a predmet ozbiljnih istraživanja postaje tek nakon Holokausta i genocida koji su obeležili drugu polovinu dvadesetog veka. Fokus istraživača je da se utvrde mehanizmi pomoću kojih dolazi do dehumanizacije i da se objasne njene posledice. Grupe koje su često izložene riziku od dehumanizacije jesu: siromašni, osobe sa invaliditetom, osobe koje svojim rodnim, seksualnim, etničkim, religijskim ili rasnim identitetom odudaraju od svoje okoline (Kronfelder, 2021: XVI–XVII).

BIHNEROVI POLITIČKI ANGAŽMAN I DEHUMANIZACIJA

Značajni deo Bihnerove pojave jeste njegov politički angažman. Sve njegove drame bave se političkim temama. U *Dantonovoj smrti* direktno se dotiče teme revolucije suprotstavljajući različite poglede na nju, u *Vojceku* prikazuje život potlačenog člana društva, dok je komedija *Leons i Lena* svojevrsna parodija na život aristokratije. No, pored svog književnog rada,

1) Rad je napisan za potrebu izrade seminarskog rada na predmetu Svetska drama 3 kod profesorke Marine Milivojević Mađarev, saradnica Mina Milošević, Akademija umetnosti u Novom Sadu.

Bihner se bavio politikom osnivajući Društvo za ljudska prava u Darmštatu i štampanjem političkog pamfleta *Hesenski glasnik* 1834, takođe u Darmštatu (Gojković, 1989: 22–23).

Hesenski glasnik je Bihnerov poziv potlačenim klasama da se radikalizuju i pobune protiv višeg sloja koji, iako malobrojniji, poseduje glavinu kapitala. Bihner taksativno navodi koliki porez godišnje Veliko hesensko vojvodstvo uzima od svojih stanovnika koji su pretežno seljaci. Bihner poziva svoje čitaoce da osveste kod sebe da su oni ti od čijeg rada vladar živi, te pokušava da demistifikuje ulogu vladara, tvrdeći, uprkos raširenom mišljenju među nižim klasama, da njegova vlast nije potekla od Boga, već je zemaljska. Ideje iz Hesenskog glasnika ušle su i u autorovo stvaralaštvo. Pogotovo je ilustrativna druga scena iz trećeg čina *Leonsa i Lene* gde dvorski učitelj podučava siromašne i neobrazovane seljake kako da na latinskom jeziku pozdrave kralja, dajući privid blagostanja u državi.

Pošto je protagonista *Vojceka* vojnik²⁾, za ovaj rad pogotovo je važan sledeći pasus *Hesenskog glasnika* koji adresira vojsku: „Za onih 900.000 guldena vaši sinovi moraju se zakleti tiranima na vrednost i stražariti nad njihovim palatama. Njihovi doboši nadjačavaju

vaše uzdahe, njihovi kundaci mrve vam lobanju čim se usudite da pomislite da ste slobodni ljudi. Oni su zakonski sankcionisane ubice koje štite zakonski sankcionisane razbojнике.“ (Bihner, 1989: 234) Dakle, Bihner gleda na vojnike kao na slugе tiranima koji su zloupotrebljavane zarad očuvanja društvenog poretka. Njihova uloga je da guše pobunu među narodom, iako ga isti taj narod finansira. Pošto su materijalno zavisni od novca koji dobijaju kao platu, vojnicu su stavljeni u inferiorni položaj u odnosu na one koji ih isplaćuju, te su primorani da izvršavaju brojna nedela u njihovo ime. Na taj način formiran je i lik Vojceka koji je u duboko inferiornom položaju u odnosu na svoje nadređene što i dovodi do njegove dehumanizacije.

Iako se dehumanizacija kao pojam nije zasebno razmatrala u Bihnerovo doba, moguće je povući paralele sa njegovim političkim stavovima. Bihnere u njegovom političkom angažmanu i dramskom stvaralaštvu interesuje klasno pitanje i život socijalno ugroženih ljudi koji su podložniji dehumanizaciji od onih koji to nisu. Bihnerovi junaci kao što je Vojcek, lišeni su dostojanstva, a to je isto jedan od glavnih simptoma dehumanizacije (Kronfelder, 2021: XVI). Samim time moguće je govoriti o dehumanizaciji u Bihnerovoj drami *Vojcek*, a u sledećim pasusima sledi detaljnije ispitivanje ove teme na konkretnim primerima iz drame.

DEHUMANIZACIJA U VOJCEKU

Kada se piše o dehumanizaciji u drami *Vojcek*, potrebno je naglasiti da se ona dešava na više nivoa: nivo socijalno ugroženih (Vojcek, Mari i njihovo dete), nivo onih koji dehumanizuju (Doktor i Kapetan), kao i opšti nivo građanstva koje se pojavljuje u sporednim scenama (npr. Sudski poslužitelj u 26. sceni).

Vojcek i njegova vanbračna porodica dehumanizovani su prvenstveno zbog svog socijalnog statusa. Vojcek je okarakterisan kao nemoralan jer nema dovoljno novca da dobije crkveni blagoslov za

2) *Vojcek* je nedovršena drama nemačkog dramatičara Georga Bihnere. Nastajala je 1836. i 1837. godine, ali rad na njoj prekinut je usled autorove smrti. Drama je inspirisana stvarnim ubistvom vanbračne supruge koje je 1821. godine počinio vojnik istog imena kao Bihnerov protagonista. Bihner se služio dokumentarnom građom, prvenstveno sudskim veštačenjima kako bi autentično prikazao Vojcekov socijalni položaj i psihičko stanje. (Gojković, 1989: 18–19). Zaplet drame prati život Franca Vojceka, siromašnog vojnika koji učestvuje u naučnim eksperimentima kako bi zaradio dodatni novac. Pored fokusa na profesionalni život, u drami je prikazan i Vojcekov privatni život sa vanbračnom suprugom Mari i njihovom bebom. Nakon što shvati da ga Mari vara sa Tambur–majorom, Vojcek je ubija nožem. Događaji vezani za ubistvo Mari i pronalaženje tela poslednje su što je Bihner napisao, dok suđenje i smrtna presuda Vojceku koji su se dogodili u stvarnosti nisu napisani. Iako postoji nekoliko verzija iz različitih stupnjeva nastanka, za potrebe ovog rada koristi se rekonstrukcija Vernera Lemana koji je sastavio „verziju za čitanje i scenu“.



Iz predstave **Vojcek**, Teatar Majakovski, Moskva 2023, foto: Anatolij Morkovkin

svoje dete.³⁾ Pošto Vojcek i Mari nisu uspeli da zadovolje ovu društvenu normu, posmatrani su kao niža bića bez morala. Time Bihner ukazuje na to da je moral izjednačen sa količinom novca koju neko poseduje, određujući vrednost ljudskog bića u društvenom poretku. Moral i vrlina su nešto što se kupuje, a oni

3) „Kapetan: Dobar si ti čovek, Vojcek, dobar čovek – ali, *dostojanstveno*, Vojcek, nemaš morala. Moral, to ti je kada si moralan, razumeš. Umesna reč. Dete imaš, a crkveni blagoslov ne, kako kaže naš velečasni garnizonski propovednik, crkveni blagoslov ne.“ (Bihner, 1989: 212–213)

koji nisu u mogućnosti da to sebi priušte, ponižavani su od strane onih koji to mogu.

U petoj sceni u kojoj Vojcek brije Kapetana, posebno je izraženo Kapetonov dehumanizujući tretman Vojceka. Bihner naglašava Kapetanovu superiornost preko njegovog vokabulara, načina na kojem oslovljava Vojceka, kao i preko same situacije: Vojcek brije svog nadređenog i podvlađuje njegovim tvrdnjama. Kapetan u svom obraćanju Vojceku često koristi jezik ponižavanja, nazivajući Vojceka gonjenom zveri, nemoralnim i glupim. Kapetan koristi i priliku da se posprdno našali sa Vojcekom koji zbog svoje

inferiorne pozicije odgovara na svaku repliku sa: „Tako je, gospodine kapetane.“ (Bihner, 1989: 212). Iako ga Kapetan naziva pogrdnim imenima, on takođe kaže za njega da je dobar čovek. To deluje kao priznavanje pozitivnih osobina Vojceku, međutim, moguće je to protumačiti i kao Kapetanovu stereotipizaciju „siromašnog, ali dobrog čoveka“, odnosno da Vojcek kao siromašan čovek poseduje dobrotu, a da su moral, vrlina i pamet rezervisani za višu klasu. Ovakvim postupkom se legitimise postojeći poredak, forsira se narativ „da nemaju svi sve“, odnosno da i siromaštvo ima svoje prednosti (Kay & Jost, 2003: 825)

Bihner svom protagonistu daje prostora u ovoj sceni i da sam progovori o svom položaju, gde vidimo jasnu nameru da prikaže njegovu humanu stranu u društvu koje ga je dehumanizovalo:

„**VOJCEK:** Ej, mi jadni ljudi. Novac, gospodin kapetane, eto to je, novac. Kad čovek novca nema. Pa kako onda moralno da donese dete na svet? Ta i mi smo od krvi i mesa. Ali nam je pisano da ne budemo blaženi ni u jednom, ni u drugom svetlu. Ja mislim, ako bismo stigli u nebo, morali bismo da pomažemo tamo odakle grmi.“ (Bihner, 1989: 213)

Kapetan se ne obazire na njegove argumente, ali na ovaj način autor svog protagonistu približava publici koja treba da saoseća sa Vojcekovim ugroženim položajem. „Vojcekov scene, naprotiv, potpuno su lišene karikaturalnosti maksimalno pojednostavljene leksički, kao i sadržinski. Kontrast je jak i efektan i očigledno povlači granicu između glavnog junaka i njegove okoline.“ (Gojković, 1989: 38). No, ovakva pojednostavljenost gubi se u kasnijim scenama u kojim Vojcek postaje sve opsesivniji, a njegova ljudskost gubi se u činu surovog ubistva partnerke.

Kapetan, zajedno sa Doktorom (o kome će više biti reči u poglavlju koje se bavi animalizacijom), predstavlja predstavnike društva koji vrše dehumanizaciju nad Vojcekom. Osim što vrše dehumanizaciju nad drugima,

oni su i sami predstavljeni kao ljudi sa manjkom ljudskosti. Njihove međusobne konverzacije su pune nebuloza i njihova dramaturška svrha je da se njihov svet pokaže ispraznim. Osim na dehumanizaciju Vojceka, Doktora i Kapetana, autor ukazuje i na dehumanizaciju čitavog društva. To postiže u njihovoj reakciji na ubistvo Mari koje izaziva senzaciju među odraslima i decom koja se nadaju da će uspeti da vide njen leš, pre nego šta ga odnesu.⁴⁾ Posebno se ističe već pomenuta 26. scena u kojoj sudski poslužitelj pred lekarom i sudijom konstatuje da je u pitanju „dobro ubistvo, pravo ubistvo, lepo ubistvo, kakvo se samo poželeti može“. (Bihner, 1989: 228).

ANIMALIZACIJA U VOJCEKU

Bihner u *Vojceku* korisiti brojne životinjske metafore (zoosemija) i poređenja sa životinjama. Od ukupnih 27 scena, čak se u njih 10 pominju životinje u metaforičkom smislu ili bukvalno. U trećoj sceni Vašerski maestro publici predstavlja životinje kao što su konj i majmun dajući im ljudske osobine. Pošto je Vojcek vojnik, bitno je spomenuti da Vašerski maestro predstavlja majmuna kao vojnika i komentariše da „još to nije bog zna šta, najniži stepen u ljudskoj hijerarhiji.“ (Bihner, 1989: 210). Ovim postupkom još jednom se ukazuje na Vojcekovu dehumanizovanost u društvu poredeći ga sa majmunom. Ovde je takođe prisutno i izvrtnje vrednosti, gde su životinje u crikusu humanizovane, dok su ljudi u stvarnosti dehumanizovani.

„Moć dehumanizacije povezane sa životinjama zavisi od predstavljanja životinja kao moralno beznačajnih bića koja pozivaju na bezosećajan pa čak i smrtonosan tretman koji se nameće pripadnicima određenih ljudskih grupa.“ (Crary, 2021: 159).

4) „DRUGO DETE: „Hajdemo da još nešto uhvatimo. Inače će je odneti.“ (Bihner, 1989: 228)

Iz predstave **Vojcek**, Teatar Majakovski, Moskva 2023, foto: Ana Smoljakova



Animalizacija utiče na pojedinca da izjednači dehumanizovanu osobu sa životinjom i time je smatra inferiornijom u odnosu na čoveka. Pošto više ne smatra osobu čovekom, pojednicu je lakše da zlostavlja dehumanizovanu osobu, pa čak i da je ubije, kao što to Vojcek čini sa svojom partnerkom.

Kognitivni lingvisti Lejkof (George Lakoff) i Tarner (Mark Turner) tvrde da mi kao ljudska bića posedujemo svest o takozvanom Velikom lancu postojanja, tj. da u svojim mislima formiramo hijerarhiju odnosa na svetu gde su ljudi na samom vrhu u odnosu na životinje i biljke. Na taj način u našoj svesti životinje postaju niža forma u hijerarhiji u odnosu na čoveka. Upotrebom

životinjskih metafora mi impliciramo da je osoba kojoj je ta metafora namenjena niža u odnosu na čoveka (Lakoff & Turner, 1989: 170–175). Drama *Vojcek* u mnogim scenama služi se životinjskim metaforama i poređenjima. Postoje primeri u kojima likovi sami sebe spuštaju na nivo životinje kao kada Vojcek kaže da je ubogo živinče kako bi objasnio svoj nezavidni položaj, a postoje i primeri u kojima likovi jedni druge porede sa životinjama.

„**VOJCEK:** Ja sam tek ubogo živinče“ (Bihner, 1989: 213)

„**VOJCEK:** Izbodi, izbodi vučicu? Izbodi, izbodi vučicu.“ (Bihner, 1989: 220)

„**MARI:** Prsa kao u bika, brada kao u lava...” (Bihner, 1989: 213)

„**DOKTOR:** Pišaš na ulici. Uza zid, kao pas.” (Bihner, 1989: 215)

Za analizu animalizacije posebno su značajna tri primera: scene u kojima su Vojcek i Doktor, 6. scena u kojoj su Tambur–major i Mari i 12. scena *Polje* u kojoj se Vojcek odlučuje da ubije Mari.

Osma scena predstavlja razgovor između Doktora i Vojceka. Ona je po svom sadržaju slična već analiziranoj sceni u kojoj su Kapetan i Vojcek. Doktorov status je znatno viši od Vojcekovog, a pritom je on takođe i njegov poslodavac jer Vojcek učestvuje u njegovim naučnim eksperimentima. Scena počinje tako što Doktor prekora Vojceka jer ga je uhvatio kako urnira uz zid zgrade. Doktor ga poredi sa psom čime ga animalizuje. On takođe stalno govori o Vojceku kroz parametre svog naučnog ispitivanja te se prema njemu ne odnosi kao prema živom biću već kao prema brojka iz svog istraživanja. Kada Vojcek pokušava da opravda svoje urniranje, Doktor ga prekida, govoreći mu da opet filozofira. Ono što takođe ukazuje na nehumani tretman Vojceka jeste to što on zarad eksperimenta mora da jede samo grašak. Ovakva ishrana utiče na njegovo mentalno zdravlje čega je doktor u potpunosti svestan. Ovim Bihner ukazuje na doktore i naučnike koji zarad istraživanja ne poštuju ljudskost čoveka nad kojima vrše eksperimente, već ih posmatraju kroz parametre, dijagnoze i naučna dostignuća, što je takođe oblik dehumanizacije. Imajući u vidu da je Bihner i sam proučavao medicinu i zoologiju, lik Doktora mogao bi da predstavlja kritiku na svoje savremenike (Gojković, 1989: 21).

Posebno je važna 18. scena u kojoj Doktor podučava studente, a Vojcek mu služi kao predmet pomoću kojeg objašnjava svoja naučna dostignuća. U ovoj sceni Bihner se najeksplicitnije dotiče animalizacije zato što Doktor naziva Vojceka životinjom. Za razliku od Kapetana koji poredi Vojceka sa gonjenom zveri, ali

ipak ga naziva dobrim čovekom, Doktor ga direktno naziva životinjom time ga ponižavajući pred prisutnim studentima.

„**DOKTOR:** Životinjo, treba li ja da te uhvatim za uši i promrdam ih, da nećeš i ti kao mačka! Eto, gospodo, tako izgledaju prelazni oblici između čoveka i magarca, u pravcu magarca...” (Bihner, 1989: 223)

U 6. sceni događa se prvi važniji susret Mari i Tambur–majora u kojem oni razmenjuju rečenice pune strasti. U pitanju su erotizovane rečenice gde ljubavnici jedno drugo porede sa životinjama.

„**MARI posmatra ga poneseno:** De, prošetaj se malo, ovako. – Prsa kao u bika, brada kao u lava. – Nema mu ravna. – O, ponosna sam ispred svih žena.” (Bihner, 1989: 213)

U ovim rečenicima Mari poredi Tambur–majora sa lavovima i bikovima ističući njegove muževne osobine koje se tradicionalno povezuju sa ovim životinjama. No, ona njegovo postojanje svodi isključivo na fizičke attribute, što takođe utiče na smanjenje njegove ljudskosti. Bihner upotrebom ovih životinjskih poređenja takođe ističe inferiornost odsutnog Vojceka koji je u drami poređen sa gonjenim zverima, ubogim crvima i psima. Tambur–major takođe uzvraća sličnim vokabularom, nazivajući Mari „zverčedom”. Kao što je on za nju seksualni objekat, tako je i ona za njega. „U sceni zavođenja, Mari i Tambur–major susreću se kao prvoklasni primerci dva pola, više životinjski nego ljudski u svom ophođenju” (McCharty, 1976: 546).

Dvanaesta scena, nazvana *Polje*, prikazuje Vojceka koji se vraća iz krčme gde je ugledao Mari i Tambur–Majora zajedno. Nakon brojnih scena u kojim Vojcek optužuje Mari za neverstvo, konačno pronalazi opravdanje za svoje sumnje:

„**VOJCEK:** Žešće još! Žešće još! Umiri se, muziko! *Ispruža se po tlu.* Šta! Šta govorite? Glasnije, glasnije! Izbodi, izbodi, vučicu? Izbodi, izbodi vučicu. Moram? Znači, moram? Čujem li odande, kaže li to i vetar? Čujem

neprestano, žešće još, izbodi, izbodi“. (Bihner, 1989: 220)

U ovom monologu prikazano je Vojcekovo mentalno rastrojstvo što se posebno vidi po načinu na koji su prikazane njegove haotične misli. Vojcek Mari izjednačava sa životinjom koja je na srpskom prevedena kao vučica, dok u originalu piše „Zick-Wölfin“, što predstavlja spoj koze i vučice. U pitanju je neobična jezička konstrukcija koja se ne koristi u nemačkom jeziku (Campe, Hocker, 2014: 55). Pored životinjskih poređenja, prisutno je i verbalno vredanje Mari u kojem Vojcek njen dah naziva „kurvinskim“ u 20. sceni. Ovo je još jedan od oblika ponižavanja i dehumanizovanja Mari koje će rezultirati njenim tragičnim krajem. Time što ju je izjednačio sa životinjom (odnosno spojem dve životinje) Vojcek je dehumanizovao Mari i time ona gubi vrednost kao ljudsko biće što je čini podložnijom nasilju i ubistvu, što je krajnja posledica dehumanizacije odnosno animalizacije.

* * *

Na osnovnu analize prisustva dehumanizacije i animalizacije u drami moguće je zaključiti da je dehumanizacija jedan od osnovnih motiva kojima se Bihner služio dok je pisao *Vojceka*. Iako se studije dehumanizacije razvijaju tek u drugoj polovini 20. veka, Bihner se kroz svoj politički angažman (i izvan književnosti) zalaže za prava potlačenih i ukazuje na njihovu dehumanizaciju i nepravedan tretman od strane viših društvenih slojeva. Odlučivši se za više planova na kojima se dešava, autor je ukazao na dehumanizovanost čitavog društva. Dehumanizovanost svojih likova najčešće postiže kroz animalizaciju, odnosno poredi svoje likove sa životinjama i koristi zoosemiju kako bi istakao njihov niži položaj. Bihner u drami *Vojcek* pokazuje da je dehumanizacija uzrok brojnih ljudskih patnji, a da njen najekstremniji oblik može da dovede čak i do ubistva. Verujem da bavljenjem temom dehumanizacije razvijamo svest o ugroženim ljudima, što nam pomaže u izgradnji humanijeg društva tako što ćemo biti manje skloni da i sami učestvujemo u činu dehumanizacije.

Iz predstave **Vojcek**, Teatar Majakovski, Moskva 2023, foto: Ana Smoljakova



60 GODINA „SCENE“

scena

ČASOPIS ZA POZORIŠNU UMETNOST

scena

Piše > Ruža Perunović

Temati „Scene“ (1981)

Dramatizacije romana i pripovedaka – teorija i praksa

„I reditelj, i glumci, i dramaturg, trudili su se izistinski, ali vidite, u predstavi su izgovorene reči koje su napisane da se nikad ne izgovore; napisane su da čute u knjizi.“

Ivo Andrić

Ovim rečima je naš nobelovac komentarisao predstavu *Prokleta avlija* nakon premijere u Jugoslovenskom dramskom pozorištu 1962. u režiji Mata Miloševića i dramatizaciji Jovana Ćirilova. Uz sve pohvale za trud i posvećenost reditelja, dramaturga i celog autorskog tima, pisac je ostao, u najmanju ruku, rezervisan prema transformaciji ovako složenog romanesknog teksta u dramski predložak. Poznato je da je Andrić bio skeptičan povodom pretakanja dela iz jedne književne forme u drugu, stoga je uvek, uz dozvolu da se dramatizuje neko njegovo delo, davao i sugestiju da otklon od originalnog teksta bude minimalan.

Permanentna potreba pozorišta da brine o svom repertoaru, da ga proširi, obogati i učini tematski raznovrsnijim, atraktivnijim, usko je povezana sa postavljanjem poznatih, najčešće prozanih, ostvarenja na scenu, što je teatarska praksa prisutna i danas. Tim povodom, godine 1980. Institut za umetnost i književnost u Beogradu i Zadužbina Ive Andrića organizovali su naučni skup na temu *Književno delo u drugim medijumima*, na kome je razmatrana, kroz teorijsko i praktično utemeljenje, i važna tema – dramatizacija književnih dela različitih žanrova. Skupu je prisustvovalo četrdesetak filmskih, televizijskih i radijskih poslenika: reditelji, dramaturzi, pisci i kritičari, a potreba za organizovanjem ovakvog skupa proistekla je iz sve većeg broja romana i pripovedaka koji su svoje izvođenje imali na pozorišnoj sceni. Konferenciju je otvorio Erih Koš, a na njoj su, između ostalih, referisali Dragan Klaić, Raško Jovanović, Miroslav Belović, Milan Bunjevac, Milenko Misailović, Sveta Lukić, i drugi.

O najvažnijim temama ovog skupa i izazovima dramatizacije *Scena* je početkom 1981. godine, u svojoj drugoj svesci, kreirala temat u kom su preneti glavni zaključci konferencije i iskustva u ovom procesu rada. Prvi zaključak, od kog polazi teorijska elaboracija, je nedvosmislen i rekli bismo svesremen – suštinski nije moguće propisati jasne obrasce i načine dramatizacije, ali je moguće uočiti nekoliko uspešnih metoda. Još jedna dominantna tema ovog skupa bila je (i ostala) podložna diskusiji – da li se promenom strukture teksta dešava njegovo *izneveravanje* ili se formalnom transformacijom ipak proširuje komunikativnost izvornog teksta? Tim povodom iznet je zaključak kog se i danas držimo – formalna transformacija poželjna je pod uslovom da se očuva idejno-estetski stav pisca koji je dat u izvornom tekstu.

U prvom eseju koji *Scena* prenosi u celosti, *Dramatizacije – stvarnost savremenog pozorišta*, autora Raška V. Jovanovića, dat je poseban osvrt na scensku prezentaciju dela Ive Andrića, pisca čija se književna ostvarenja i danas rado gledaju na sceni. Njihovom dramatizacijom udovoljava se potrebi velikog broja čitalaca *da svojim očima vide* poznate likove iz romana i pripovedaka. Međutim, autor teksta, uprkos velikoj želji publike, iznosi argumente koji govore i protiv dramatizacija. Prilikom dramatizacije *velikih* romana, smatra Jovanović, naročito onih koji obrađuju istorijske teme, neizostavno trpi izvorno delo. Kao primer navodi dramatizacije romana *Ana Karenjina*, *Rati i mir*, *Tihi don*, a tu naravno pripadaju i Andrićevi istorijski romani koji su izgubili na sceni u mnogim događajima i epizodama koje nisu po prirodi stvari mogle biti dramatizovane. Drugi problem dramatizacije velikih romana krije se u čestom skretanju u naturalizam. Za primer ove tvrdnje uzima *Prokletu avliju* iz 1962. koju je dramatizovao Jovan Ćirilov i dobio čitav niz negativnih kritika, pre svega zbog plastičnog prikazivanja same radnje romana, što se definitivno protivi Andrićevom

umetničkom svetu. Naročito je važno biti pažljiv kada je u pitanju roman moderne, u ovom slučaju prstenaste strukture čija se radnja odigrava određenim, pre svega umetničkim, kao i istorijskim, logičkim i estetskim kauzalitetom, ali daleko više na intimnom planu koji ne trpi prepričavanja. Zaključak je da Andrićevo delo zahteva temeljnu pripremu i analizu samog teksta da bi se mogla uspostaviti i preneti odgovarajuća i sadržinska i umetnička suština, naročito kada je reč o romanima čija se radnja dominantno dešava na unutrašnjem planu.

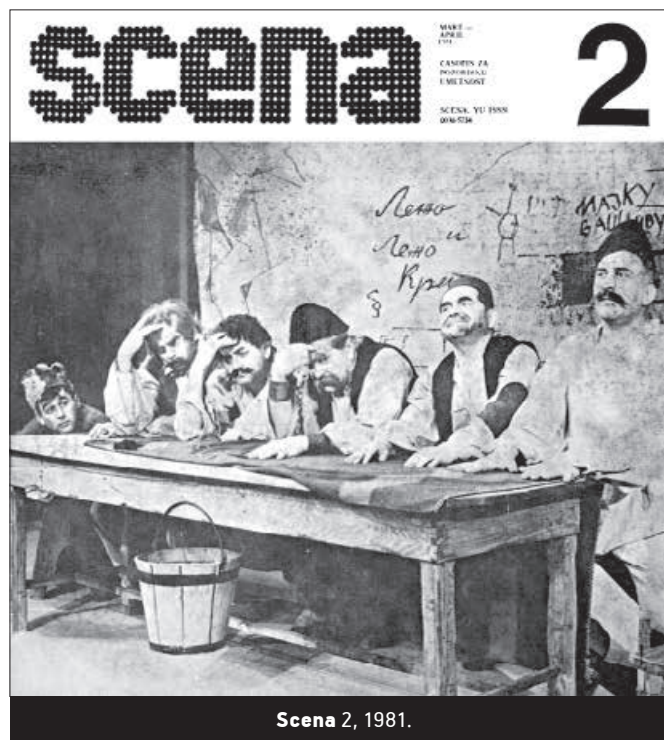
Teorijsko razmišljanje o mešanju i pretakanju žanrova, te do koje granice je moguće vršiti intervencije na jednom tekstu, a da to ne postane sasvim novi tekst, donosi drugi esej u tematu *Scene* pod nazivom *Non bis in idem* autora Milana Bunjevca. On pre svega razmatra odnos sadržine i forme pitajući se da li je dovoljno da samo sadržina bude prenesena na scenu, jer je u pojedinim književnim delima ovaj odnos zaista neraskidiv i sam okvir dela, tj. formalno rešenje vodi ka punom značenju i estetskom doživljaju. Ponovo se za primer uzima *Prokleta avlija* kao dokaz tvrdnje da je neophodno sačuvati i formu i sadržinu, jer Andrićevo uokviravanje i postojanje priče u priči ima svoje esencijalno značenje, mora opstati, budući da je tema *priče i pričanja* u ovom romanu jednako važna kao i ona sadržina koja se može 'prepričati' i na sceni igrati.

Milenko Misailovića iznosi svoje dramaturško iskustvo nastalo prilikom kreiranja scenskog mozaika *Krilati mostovi*, sačinjenog od poezije i stihovane proze Ive Andrića. Scenska adaptacija ove vrste teksta bila je naročito izazovna, te autor detaljno objašnjava kako je tekao proces dramatizacije i postavljanja na scenu. Krenuo je od *Eh Ponta* pa čitao celokupni prozni opus ne bi li razumeo autora i mogao izvršiti proces transformacije. Ovakav postupak se i čini jedino ispravnim, s obzirom na činjenicu da se rani Andrićevi radovi, dakle poezija i lirska proza proširuju

i razjašnjavaju u romanima i pripovetkama. Misailović ispravno konstatuje da ni dramatične situacije kod Andrića nije lako preneti na scenu jer dramatika nije u zbivanju već u značenju, a kamoli ovu vrstu poetskog napisa. Prilikom rada na tekstu konsultovao je i samog pisca koji, kao što smo već rekli, nije gledao blagonaklono na promenu forme književnog dela jer je smatrao da to može biti zamka za površnost, od koje je naročito strepeo, ali mu se dopao način na koji su odabrani segmenti iz sveukupnog njegovog opusa i spojeni u kolaž kojim se, na kraju krajeva, kazuje nešto novo, ono što pisac nije nigde do sada rekao i nije na takav način uobličio, a u skladu je sa njegovom sveukupnom poetikom. To su oni primeri dobre prakse na osnovu kojih na pozornici dobijamo produbljeno i prošireno značenje prvobitnog teksta.

Izazove i iskustva prilikom dramatizacije još jednog Andrićevog formalno zahtevnog dela – *Razgovor s Gojom* – iznosi Miroslav Belović. Ovaj esej, u kom bogatstvo i dubina teksta izmiču već oprobanim scenskim sredstvima, Belović je dramatizovao sa Andrejom Kurentom povodom Ljubljanskog međunarodnog festivala na kom je delo trebalo da ima svoje premijerno ivođenje. Glavna okosnica pri radu bila je jednostavnost, mudrost i škrtoost izraza, jer Andrić *ne trpi romantičarski patos i melodiju govora*. U jednom razgovoru s Andrićem prilikom šetnje Tašmajdanskim parkom, pitao ga je za dozvolu da dramatizuje ovaj esej na šta mu je pisac rekao da odobrava, ali samo pod uslovom da delo ostane onakvo kakvim je napisano, da ne treba ništa ni dodavati ni oduzimati. Ova sugestija bila je i glavna okosnica dramaturgu, stoga je *Razgovorima s Gojom* dao miran scenski život, bez da ih transformiše u provokativnu i burnu scensku građu.

Temat *Scene* posvećen dramatizacijama romana i pripovedaka završen je tekstom Petra Marjanovića *Odlomci traganja za scenskim rešenjem Romana o Londonu Miloša Crnjanskog*. U dnevničkom tonu i



Scena 2, 1981.

izrazu, Marjanović hronološki beleži kako je došlo do dramatizacije ovog romana koji je 1971. dobio NIN-ovu nagradu, stekao popularnost i trajao celu deceniju kao jedna od najčitanijih knjiga. Poziv za scensku adaptaciju ovog dela dobio je prvo od piščeve supruge, Vide Crnjanski, a potom i od uprave Jugoslovenskog dramskog pozorišta, ali će se, sticajem okolnosti, ta dramatizacija realizovati u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu. Marjanović nam etapu po etapu objašnjava sve faze čitanja romana, pravljenja beleški, ideja koje su se redale, ali i brojnih problema, nedoumica i izazova koji su bili i sadržajne i formalne prirode. Odlučeno je da drama ima dva dela, ali su dileme oko scena ostale – koja da bude prva, a koja poslednja scena, gde idu pauze... Veliki 'problem' je bio i prepoznatljivi jezik Crnjanskog,

inverzije, pauze, ta naglašena liričnost koja se iz poezije prenosila u romane, morala je ostati vidljiva i u dramatizaciji, što nije lako prevesti na scenski jezik. U dijalozima je uklonio inverzije, ponavljanja i nelogičnu interpunkciju, dok je u didaskalijama sačuvao izvorni jezik Crnjanskog. Na planu sadržine, postojale su nedoumice vezane za važne teme koje su u romanu obrađene na diskretan i fluidan način, koji se odvija isključivo na unutrašnjem planu i potrebno je preneti ih adekvatno na scenu. U ovom eseju ispovednog tona, od dramaturga Petra Marjanovića saznajemo da mnoge nedoumice traju i nakon okončane dramatizacije, kao i žaljenje što neke scene iz romana nisu pronašle mesto u izvođenju, što nas utvrđuje u uverenju da se na dramatizaciji uvek može dodatno raditi, kao, uostalom, i na izvornom tekstu od kog sve počinje.

Kao prilog dobre prakse *Scena* prenosi Marjanovićevu dramatizaciju *Romana o Londonu* u celini.

Potreba za dramatizacijom romana i pripovedaka je permanentna, a pozorišna i festivalska praksa nas prethodnih godina utvrđuje u uverenju da je ta potreba možda i veća nego ranije. Jednako postoji i potreba za promišljanjem tehnika i načina načina na koji se dramatizuje roman ili pripovetka, proveravanjem njihove validnosti, razmenom ideja, teorija i praksi među ljudima iz struke, za konstruktivnom diskusijom. Stoga nam je ovaj temat, o kom izveštavamo povodom šezdeset godina postojanja časopisa *Scena*, dobar primer i podsetnik na nekadašnje okupljanje struke, a danas ga razumemo i kao stimulans za nova organizovanje skupova, konferencija i temata koji su nam preko potrebni.

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



Piše > Aleksandar Milosavljević

Iz arhive Scene

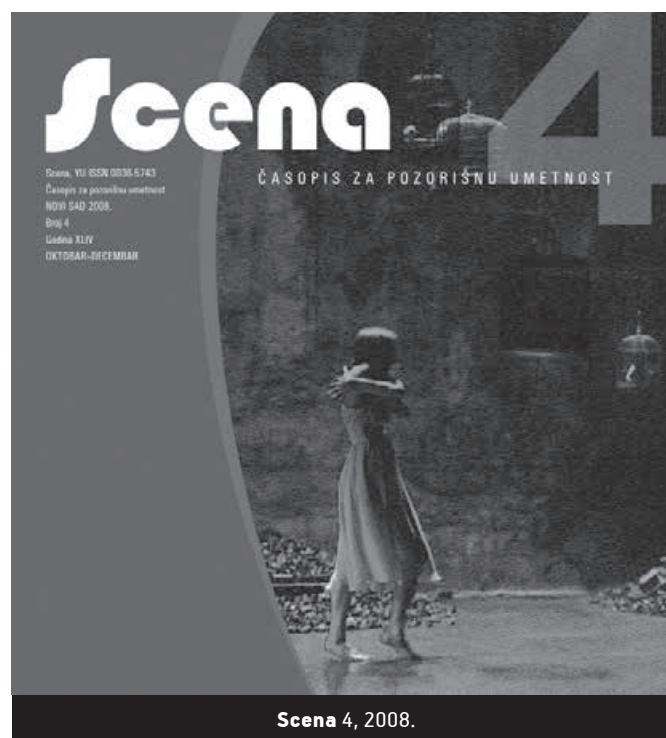
Preki nalog vremena¹⁾

Zašto temat posvećen problemima teatarskih modela u pozorišnom životu države u tranziciji – osnovne pretpostavke i teze

PEJZAŽ SA DNA NEKADAŠNJEG MORA

Pozorišni život države u tranziciji na osnovu iskustva sagledavamo kao dalijevsku sliku na kojoj je Majstor prikazao opusteli predeo i gomilu predmeta kojima ne možemo pouzdano da odredimo prvobitnu namenu.

-
- 1) Iz arhive našeg časopisa ponovićemo u celosti uvodni tekst iz 2008. godine, četvrtog broja *Scene*, iz tada tek pokrenute rubrike „Modeli pozorišnog organizovanja“ uz važnu napomenu da to nije bio prvi put da *Scena* organizuje temate posvećene pozorišnom organizovanju („Organizacija pozorišta u Jugoslaviji“ 1970. br. 6, 10–63; „Teze zakona o pozorištima, pozorišnim drušinama i pozorišnim centrima“ 1973. br. 2, 59–88; „Problemi pozorišne organizacije kao umetničkog i proizvodnog organizma“ 1981. br. 3, 3–95; Komercijalno i repertoarsko pozorište 1997. br. 1–2; „O modelima pozorišnog organizovanja“ 2008/2009). Prisustvo ovih temata kroz decenije, uz podatak da rubriku nazvanu „Upravljanje pozorištem“ obnavljamo i ponovo pokrećemo i ove, 2025. godine, govori o kontinuitetu problema i nesporazuma koje postoji između pozorišta, s jedne strane i zakonodavaca i vladajućih struktura, s druge, te skreće pažnju na potrebu pozorišnih stručnjaka da iznova ukažu na specifičnost rada u pozorištu, spisak problema i situacija koje traže svoje razrešenje.



Scena 4, 2008.

Tu je, recimo, olupina čamca nasukanog ko zna kada na sprud, odavno zaboravljenog na dnu nekadašnjeg mora a sadašnje pustinje. Vidimo i neobične satove (omekšale od vreline sunca koje neumoljivo prži), časovnike koji polako, na naše oči,

gube pređašnje obrise, postaju gnjecavi i cure izvan okvira slike. Na dnu nekadašnjeg mora su i fosilni ostaci riba, puževa, školjki i rakova – neoborivi dokaz da je ovo nekoć bila velika voda nemerljive dubine i neopisive snage, grandiozno more koje je silinom talasa, voljom plima i oseka oblikovalo sve što mu je bilo dostupno.

Tu su i okomite litice nekadašnjeg morskog grebena koji je smelo probijao površinu vode, a na slici je predstavljen kao najfiniji čipkasti rad koji, međutim, više ne raspoznavamo kao formu stene. Ona sada naliči na strašnog diva, dvopolnog monstuma čiji jedan falusoidni krak štrči u nebo dok drugi ima oblik meke dojke oslonjene na štaku načinjenu od natrulog vesla kojim je onaj čamac dovežen do konačnog odredišta.

U daljini, gotovo kod samog horizonta, gde se spajaju sivi tonovi pustinjskog beznađa i prozirno plavetnilo mediteranskog neba, razaznajemo i ljudsku figuru: možda je to Gala u pozi Madone s detetom u rukama, ili to Sebastijana razapinju strele čiji završeci vire iz beskrvnog tela svetitelja, ili to bivši ribar očajan luta po dnu svoje nekadašnje „njive“. A možda je i slikar ovekovečio samog sebe...

Sve je, dakle, tu u ovoj nadrealnoj metafori tranzicione pozorišne stvarnosti: i negdašnja silovitost ogromne moći, koja je svojevremeno imala pokriće (čak i kada ga nije tražila) u volji države da vlastiti lik ovekoveči pozirajući uz pomoć teatra, i tragovi veličanstvenih oblika koji i dalje svedoče o imaginaciji i stvaralačkoj energiji tvorca, i apsurdne forme koje bi po svaku cenu da sačuvaju vlastitu monumentalnost, i bastardne kombibacije koje u korelaciju jedino može da dovede suluda mašta nadrealiste.

No, tu je i ljudska figura. Umanjena, nejasnih obrisa, bez vidljive fizionomije, a ipak – ljudska; kao relikat prošlosti, ali i izraz potencijalne volje da se, uprkos apsurdnu „pejzaža“, nekako izbori za ono što mu je naum.

BUĐENJE U TRANZICIJI

Postoje različite definicije tranzicije, no ipak je, čini se, najpreciznija ona opisna (što će reći nedovoljno naučna), koja svedoči o sudaru epohe koje više nema i vremenima koja još nisu u potpunosti nastupila. U tom međuprostoru, u samom središtu tačke pomenutog „sudara“, mi danas pokušavamo da pravimo pozorište, uvereni da je ono još uvek važno, neprestano sami sebe hrabreći da ono i dalje ima smisao. U isti mah, prestravljeni konstatujemo da publika kojoj prikazujemo svoje predstave (i za koju tvrdimo da pravimo pozorište) nije više ista kao pre pet, deset, dvadeset godina, ili pre pola veka.

Konvencije koje su teatru davale smisao, promenjene su. Neophodnih desetak, petnaestak minuta potrebnih da bi na samom početku svake predstave bile uspostavljene i detektovane koordinate sistema koji definiše konkretni rediteljski prosede, sada više nije dovoljno. Katkad prođe i cela predstava a gledaoci ne uspostave komunikaciju s ovom rediteljskom „šifrom“. Razlog što je tako više se ne nalazi samo u činjenici da živimo u vremenima razlomljene slike sveta i što teatar više nije prostor u kojem grupa istomišljenika želi da proveri jedinstveni pogled na stvarnost. Teatar uz koji s razlogom stoji epitet umetničkog dela, sve češće se dotiče tek veoma uskog kruga posvećenika, istinske pozorišne elite koju je nemoguće uporediti s gledaocima koji su u teatru antičke Grčke tražili katarzu (ma kako je definisali) ili s masom koja se, željna da čuje i vidi novosti s dvora gurala u „Globu“. Veliko je pitanje i kakve veze još mogu da budu uspostavljene između situacije u kojoj su Luju XIV iznosili fotelju na pozornicu Komedij Fransez, da odatle gleda predstave, i sadašnjih vremena u kojima Država retko prepoznaje svoj teatar kao mogućnost reprezentovanja vlastite kulture, a samim tim i kao svoju „ličnu kartu“.

S druge strane, komercijalizacija pozorišta u tranziciji nimalo ne liči na otkrivanje ili približavanje

različitim varijacijama modela bulevarskog teatra (londonski West End, pariski bulevardi, njujorški Broadway). Komercijalizacija je ovde dobila formu estradnog pozorišta bezmalo u istoj meri namenjenog i tranzicionim gubitnicima i novosatasavajućoj društvenoj eliti, a izvođenog u specijalnim televizijskim show programima, sportskim halama, domovima kulture, baš kao i kvazi ekskluzivnim klubovima, ali i na scenama uglednih teatarara. (Da bi preživele „izlazak na tržište“, naša pozorišta sve češće iznajmljuju scene i ostale svoje prostore organizatorima modnih revija, koncerata folk muzike, promoterima svetskih brendova, političkim strankama, što postepeno relativizuje njihovu teatarsku fizionomiju.)

Jedna od posledica aktuelnog stanja je i gubljenje repertoarskog profila velikog broja pozorišta. U tranziciji ne retko svi igraju – sve, a pozorišni repertoari nam sve češće izgledaju kao očajnički pokušaj da se teatarskoj blagajni privuku najrazličitije ciljne grupe. Pozorišni gledalac najčešće više ne zna šta će ga u konkretnom pozorištu sačekati, niti šta je zapravo došao da vidi, sve dok se zavesa ne podigne i ne počne predstava. A katkad to ne spozna ni nakon spuštanja zaves.

Vreme je uveliko transformisalo i *misiju* nacionalnih pozorišta; ona više ne predstavljaju edukativne institucije kojima je cilj uspostavljanje, očuvanje i afirmacija elemenata kulture kao suštine nacionalnog identiteta. Ova promena je uticala i na uspostavljanje drugačije organizacione strukture nacionalnih pozorišta. Razdvajanje drame od opere i baleta je u tranzicionim državama ponajpre prihvaćeno kao neumitni nalog vremena, u javnosti je dočekano kao oblik obračuna s glomaznim, okoštanim, mastodonskim, inertnim, birokratizovanim institucijama koje jedino umeju da „troše pare“, ali je po svoj prilici sprovedeno po sistemu „copy – paste“ preuzimanja organizacionih modela iz drugih, razvojenijih sredina i bez ozbiljnog prethodno načinjenog plana.

Ipak, uprkos svim transformacijama, nacionalna pozorišta su i dalje velike, potencijalno moćne institucije, s brojnim članovima umetničkih ansambala, osposobljene da na svoje repertoare stave dela klasične dramske, operne ili baletske umetnosti, da produkuju složene predstave kakve podrazumevaju ambiciozni umetnički, produkcion i scenski zahtevi. Istovremeno, svojim nekadašnjim autoritetom koji je utkan ono najvrednije što čini njihovu tradiciju, ove institucije bi, uz adekvatno prihvatanje zahteva novog vremena, mogle da postanu nosioci promena.

Osobenost srbijanske pozorišne stvarnosti je i naglo, surovo buđenje iz letargije koja nije predviđala seriozan odnos prema publici. Već decenijama ovde nije obavljeno ozbiljno istraživanje pozorišne publike, a taj je posao u najboljem slučaju prepuštan segmentima marketinških službi, te je sproveden na osnovu nejasnih kriterijuma i nedovoljno ozbiljno utemeljenih metoda. Rezultat je to što naši teatri ne znaju šta njihova publika (ili potencijalni gledaoci) zapravo od njih očekuju. Otuda se pri analizi restruktuiranja organizacionih modela pozorišta ne uzimju u obzir elemenati „horizonta očekivanja“ publike, odnosno eventualne potrebe gledalaca, nego odluke bivaju utemeljene na „spoljašnjim“ faktorima, tj. bazirane su na (najčešće proizvoljnom) „iskustvu“ uprava i volji onih koji u tom času vrše vlast.

A tu smo već na terenu koji podrazumeva potrebu uspostavljanja sistema.

SISTEM, ZAKON I NACIONALNA POZORIŠTA²⁾

Da mi je neko davao po deset dinara za svaku naspisanu ili javno izgovorenu rečenicu u kojoj sam konstatovao da je naše čekanje zakona o pozorištu dobilo oblike beketovske drame čiji su akteri Vladimir

2) Deo koji sledi je redigovani i dopunjeni tekst objavljen pod naslovom *Beket naš nasušni* u „Pozorišnim novinama“, izdanje Narodnog pozorišta u Beogradu, u listu „Politika“, maj 2008, godina IV, broj 25.

i Estragon, danas bih bio ozbiljno bogat. Da je ovaj novčani ulog bio veći – recimo sto dinara – danas bih mogao da finansiram manju pozorišnu produkciju (vodeći računa da mi zarada obezbedi sledeću predstavu), a da je neko ovu cifru podigao na celu hiljadarku nije isključeno da bih sada imao vlastito pozorište. U tom slučaju najverovatnije ne bih na ovaj način bio zainteresovan za ovu temu. Mislim, na zakon o kulturi, a ne na Beketovog *Godoa*.

Njegov najslavniji komad bi me i te kako intimno intrigirao ali sumnjem da bih se odvažio da ga stavim na repertoar *svog privatnog teatra*, plašeći se da bi, osim u slučaju vrhunske glumačke podele i provokativne rediteljske koncepcije, njegovo izvođenje rezultiralo finansijskim debaklom. U ovakvoj hipotetičkoj situaciji izvođenje *Godoa* radije bih prepustio pozorištima koja sebi mogu da dozvole rizik i upuste se u inscenaciju dramske klasike znajući da mogu računati na organizovanu prodaju ulaznica srednjoškolcima (koje mrzi da čitaju lektiru) te studentima književnosti. Mogla bi to da budu i naša dva narodna teatra – beogradsko i novosadsko, dotirane institucije bogatih tradicija koje podrazumevaju obavezu uvažavanja dramske, operске i baletske klasike. Domaće i svetske, naravno.

Tako stvari stoje kod nas, u državi u kojoj često nisu poštovani ni važeći zakoni, a u kojoj još uvek čekamo usvajanje onog „krovnog“, koji će se odnositi na kulturu (pa i pozorište). No, zakon je barem napisan³⁾.

Dok čekamo da on „prođe proceduru“, nadajući se da će biti primenjivan, postoji mnogo toga što je moguće preduzeti da nam pozorište bude bolje. Pa i pomenuta dva narodna teatra. Ta dva najpre, jer bi po definiciji trebalo da su najrepresentativnija,

3) Premda ovaj zakon danas postoji, a preživeo je i izmene i dopune, on niti valja, niti je usklađen sa drugim zakonima. Zakon o pozorištu, redovno najavljivan tokom minulih tridesetak godina, još uvek ne postoji.

poput odgovarajućih u Nemačkoj recimo. Da, reći će neko, ali tamo postoji zakon o pozorištu! Ne, ne postoji, ali postoje svi ostali neophodni zakoni. I, i te kako su poštovani, jer tamo funkcioniše – sistem.

Jedna od stvari koja se, srećom, ne tiče zakona, odnosi se na repertoar, pa i na inscenacije komada kakav je Beketov *Godoa*. No, zašto samo klasika? Zašto ne i dela najmlađih pisaca ili koreografa kojima je klasičan balet ili neoklasika polazna osnova za istraživanja u sferi savremenog plesa? Zašto ne i opere naručivane od domaćih kompozitora. One naročito! Posebno ako uzmemo u obzir da u domaćoj operskoj tradiciji ima samo pedesetak operskih dela.

Sve to je skupo? Možda. Ali zar kod nas ne postoji prostor i za kamernu operu, minimalističke forme savremenog plesa ili *work-in-progress* oblike saradnje pisaca, dramaturga, reditelja, glumaca, tokom kojih će, uz supervizora, nastajati predstave koje bi profilisali mlade ljude kao buduću redovnu publiku. Besparica je većiti problem pozorišta, no ona nije naša suštinska nevolja; veća je – odsustvo sistema koji bi definisao pravila igre u teatarskom životu. Iako sistem nije moguće stvoriti improvizacijom, neophodno ga je graditi unutar postojećih normi, ali ne i aktuelnih, uvreženih navika. A između normi i navika ima dovoljno prostora za manevar koji otvara mogućnosti za sprovođenje promena.

Da li je, naime, uistinu neophodno doneti zakon o pozorištu da bi počele da funkcionišu drugačije sistematizacije radnih mesta, da bi bila savladana inercija onih u pozorištu koji su digli ruke od posla, da bi i u nacionalnim teatarskim institucijama bio realizovan model koji je već primenjen u beogradskim pozorištima, a koji (makar i u izvesnoj meri) daje rezultate?

Izgleda da nije potrebno čekati zakon. Barem ne čekati ga skrštenih ruku. Tačnije, nije neophodno i dalje pristajati na ono za šta smo neopozivo

utvrdili da ne valja. U mastodonstkim, inertnim institucijama treba prepoznati hrabrost, energiju, inicirati ideje, valja primenjivati ograničene, male poteze, angažovati volontere, pa i dopustiti izvesnu dozu ludosti vazda neophodnu da bi teatar postojao. Potrebno je, pre svega, preživeti skepsu oličenu u dobro poznatim rečenicama: „To nije moguće“, „To smo već probali pa nije donelo rezultat“, „To će teško ići“... Potrebno je, dakle, sakupiti snagu i – hrabro gurati napred.

Nama danas nije teže no što je bilo Joakimu Vujiću ili Jovanu Đorđeviću. Prvi je na svoj strani imao samo šusovitog Miloša, drugi dobronamernog Mihajla, ali ne i fondove, konkurse, izvestan broj formiranih pozorišnih gledalaca, marketinške agencije, inostrane fondacije, međunarodnu saradnju, ozbiljne umetničke škole...

U ovom kontekstu manjkavosti na planu uspostavljanja i funkcionisanja adekvatnog organizacionog modela koji bi bio proizvod sistemskih rešanja, kada je reč o nacionalnim teatarskim institucijama, ne treba da predstavljaju nepremostivu prepreku za početak redefinisavanja i reorganizacije ove vrste teatarskih institucija.

Najveća opasnost bila bi oličena u rešenosti uprava ovdašnji narodnih pozorišta da čekaju da rešenje onih problema o koje se svakodnevno spopliću stigne odozgo. Jer, vreme prolazi, supstancija se „tanji“, a s njom nestaje i entuzijazam – „materijal“ bez kojeg nema pozorišta.

DOK SE ESENCIJA NIJE ISTROŠILA

Dakle, vrlo dobro znamo šta u prethodnom periodu nije valjalo, veoma smo svesni onoga što je bilo dobro (sve bolnije razaznajući da je toga uistinu bilo malo, a svakako manje no što smo voljni da priznamo), sve jasnije slutimo šta nas u budućnosti čeka, naziremo puteve kojima valja ići, no opet nam nešto nedostaje, ono na osnovu čega bismo bili u

stanju da podvučemo crtu ispod vlastite prošlosti i smelo zakoračimo napred. Pri tom, naglašavam, ovde ne mislim da to *nešto* treba *isključivo* da očekujemo od ministarstava, sekretarijata i gradskih uprava!

Ponegde su promene koje pokušavamo da sprovedemo postale deo utvrđenog sistema, negde se one, barem na planu teatarskog života, odvijaju stihijski, a pokatkad su posledica napora da se usklade postojeće navike, s jedne, i zahtevi novog vremena, s druge strane.

Postojeći pozorišni modeli u državama ovog regiona najčešće funkcionišu po odavno utvrđenim standardima. Na delu je, dakle, podela na nacionalne teatarske institucije koje u pojedinim slučajevima podrazumevaju paralelni rad tri umetničke jedinice – Drame, Opere i Baleta, teatre koji imaju ulogu regionalnih institucija, gradska pozorišta (među kojima su teatri za odrasle, omladinska i lutkarska pozorišta), a sve češće se srećemo sa privatnim teatarskim trupama i komercijalnim pozorištima (osnivanim i organizovanim po različitim modelima).

Nema sumnje da će u periodu koji je pred nama usvajanje tuđih iskustava i usklađivanje naše prakse sa standardima razvijenog teatarskog sveta, biti imperativ na osnovu kojeg će se ubuduće razvijati i ovdašnji pozorišni život, no isto tako je evidentno i da nekritičko i bespogovorno usvajanje tuđih modela ne može dati željene rezultate⁴⁾.

Temat koji će časopis „Scena“ u dva svoja broja posvetiti ovom problemu je, nadamo se, jedan od načina koji će pomoći da reorganizovanju i redefinisavanju teatarskih modela organizovanja pristupimo odgovorno, konstruktivno i kreativno.

4) Pre petnaestak godina pozorišne novine „Ludus“ su, u želji da provociraju i, eventualno, ubrzaju rad na zakonu o pozorištu ceo jedan svoj broj posvetile ovoj temi i publikovale odgovarajuće zakone država iz regiona, ali i tekstove koji predočavaju iskustva pozorišnih delatnika iz sredina gde ne postoje ovi zakoni, ali gde teatarski sistem funkcionise.

IV

UPRAVLJANJE POZORIŠTEM

scena

Piše > Aleksandar Milosavljević

Upravljanje pozorištem

Čemu ova rubrika

Kao što je to i ranije povremeno činila, „Scena“, evo, ponovo pokreće rubriku čiji će se tekstovi, nadamo se, ticati nekih od pitanja (i problema) koji muče savremeni domaći teatar, u konkretnom slučaju aktuelnih pitanja koja se odnose na način (i probleme) vezane za rukovođenje našim teatrima. Odmah, međutim, valja konstatovati da pojam aktuelnosti u ovom slučaju treba relativizovati pošto će već prvi tekstovi u novopokrenutoj rubrici pokazati da su neka od krucijalnih pitanja iz ove sfere bila i te kako relevantna i pre mnogo godina, a zapravo se uvek iznova javljaju kao posledica hronično neuređenog stanja u domaćem teatarskom i, uopšte, našem kulturnom životu.

Među takvim pitanjima su, recimo, i ona koja se tiču sistema finansiranja domaćih pozorišta, planiranja i realizacije budžeta, posledica Zakona o javnim nabavkama ili Zakona o radu na funkcionisanje našeg teatarskog života... Zatim načina izbora rukovodećih kadrova, odnosa osnivača prema pozorišnim institucijama koje im je zajednica poverila na brigu,

reperkusija koje (ne) funkcionisanje sistema ima na planu repertoarske politike ovdašnjih pozorišta, odsustva adekvatne brige osnivača prema teatarskoj infrastrukturi (takozvanim tehničko-tehnološkim resursima, a poslednjih godina i prema segmentu infrastukture koji čine ljudski resursi), posledica ukidanja sopstvenog prihoda pozorišta (zarada sa blagajne)...

Rečju, ovde se uvek iznova postavlja pitanje da li je naša teatarska stvarnost uopšte regulisana iole smislenom kulturnom politikom i, shodno tome, kakvi okviri determinišu taj sistem i način njegovog funkcionisanja.

Kadrovska politika koja je kod nas na delu tokom poslednje dekade, rezultirala je, više ili manje, glasnom tišinom kojom ovdašnje teatarske uprave reaguju na sve nepovoljnije uslove u kojima se odvijaju radni procesi. Otuda se postavlja pitanje da li su dugi redovi pred blagajnama nekih prestoničkih teataru istinski argument u prilog tvrdnji da je u našem pozorišnom životu sve u najboljem redu i da li tu „normalnost“ ni

najmanje ne uznemirava činjenica da je u bezmalo svim našim teatrima već godinama nemoguće organizovati redovne probe zbog zauzeća glumica i glumaca...

S druge strane, u ovako uspostavljenom kontekstu ispostavlja se da nedostatak novca i nije najveći problem s kojim se suočavaju naši pozorišnici, a u prvom planu se (ponovo) pojavljuje zlokobna neusglašenost između zakona, s jedne, i okolnosti u kojima nastaju pozorišne predstave, s druge strane. Ovaj nesklad, kao i nadalje neadekvatan važeći Zakon o kulturi, odnosno odsustvo zakona o pozorištu, otvaraju prostor za sve intenzivnije (i bolnije) smanjenje budžetskog finansiranja kojim javni sektor treba da podrži pozorišno stvaralaštvo. Na taj način teatar biva prepušten diktatu nevidljive ruke tržišta, a bauk komercijalizacije se sve ozbiljnije nadnosi (i) nad naš teatar, preteći da ugrozi, pa zauvek poništi umetničku dimenziju kompletnog segmenta savremenog stvaralaštva.

Otkazivanje festivala, ne jedino pozorišnih, kao odjeka onoga što su umetnički istinski najrelevantniji teatarski dometi, ili pomeranje termina njihovog održavanja (kao rečita najava ukidanja ovih manifestacija), samo naizgled proširuje ovu temu, a zapravo svedoči o sistemskom distanciranju države od savremenog stvaralaštva čiji bi pojedini segmenti već sutra mogli da postanu deo domaće kulturne baštine.

Nadamo se, dakle, da će rubrika koju pokrećemo otvoriti prostor za sagledavanje problema našeg pozorišnog života, pa i – što da ne – poligon za konstruktivne polemike, a možda i bazu za iniciranje konkretnih akcija; ako ništa drugo, uvereni smo da će ovde publikovani tekstovi postati korisno svedočanstvo onima koji dolaze. Svedočanstvo o vremenima kada je još bilo nade...



Piše > Milivoje Mladenović

0 finansiranju pozorišta u Srbiji

**Pismo iz prošlosti koja se, dabome, uvek tiče budućnosti.
Nekoliko pitanja samom sebi i ostalim upravicima pozorišta,
a odgovora nigde.**

I sami smo sebi dosadili lošim refrenima: dotacije su bedne; da nam je samo zakona o pozorištu videli biste šta se stvara; ništa bez sponzora, ali šta vredi kad oni nisu oslobođeni poreza; ugovori su zakon... Nema kraja cmizdrenju, a valjalo bi, u stvari, (sebi) postaviti sledeća pitanja.

Da li ste sigurni da će država, kada se oslobodite viška zaposlenih, a o kojem neprestano priča vaskoliki pozorišni svet, taj novac ostaviti pozorištu da raspolaže njime i usmeri ga u poboljšanje produkcije, ili će se ta lova utopiti u opšte budžetske tokove? Kakva je onda korist? Ili ćete, sluteći da će se upravo to desiti, uraditi ono još gore – svesno i dalje prećutkivati stvarno stanje, vođeni logikom kad je tako, što onda da štetimo prividno zaposlenima, neka ih i dalje na državnim jaslama.

Drugo, da li ste vi zaista uvereni da je u srpskim pozorištima toliko prekobrojnih? Ne bih tako proizvoljno na ovu temu. Možda je reč o nedovoljnom broju vrednih umetnika i radnika, a istina je, možda, da su oboleli, razočarani, i nedovoljno vredni zauzeli

njihova mesta, davno, davno. Pritom, valja s krajnjim oprezom uzeti ovu tvrdnju o prevelikom broju zaposlenih, naročito s obzirom ko o tome stalno priča. Neretko su najglasniji na ovu temu oni koji o tome najmanje znaju, ili koji imaju svoju „viziju“ svog pozorišta u kojem se, po njihovom mišljenju, sve van scene odvija samo od sebe, bez ičije pomoći i uticaja: samo se organizuje, transportuje, čuva, prodaje, promoviše, kalkuliše. Naravno, može i tako, ali to je druga forma, druga modla pozorišna i o njoj država ne brine. Ne bi bilo pošteno da budem shvaćen kao neko koji zagovara nepromenljivost pozorišnog sistema. Bože sačuvaj! Ima prekobrojnih, zaboravljenih, nemotivisanih pozorišnih delatnika, ali ima i prevaziđenih zanimanja u pozorištu, ima još tetkica kojima u opisu radnih poslova piše da kuvaju i raznose kafu, ima kurira, plakatera, daktilografa i uprkos video nadzoru ima čuvara i portira i šefova koji brinu o tim istim čuvarima, ima raznih manipulanata (ne vređam, tako im se zove radno mesto!) koji nisu krivi što ih je informatička era recimo potisnula, ali

nema upravo pomenutih informatičara, producenata, nema inženjera, nema arhitekta, nema dramaturga u našim pozorištima... I neće naša pozorišta steći više novaca tako što će najuriti prekobrojne, jer će umesto njih zaposliti potrebne. I to bi bio veliki napredak, imali bismo kvalitetnije pozorište, izvesno. Ali jedva da bi finansijska situacija bila išta bolja. I to bi trebalo raditi odmah. Za to nije neophodan zakon o pozorištu. Za to je samo neophodna da se nađe rešenje za prekobrojne, a ono je, uglavnom, u socijalnom programu. I tu bi država mogla da na pravi način pomogne pozorištu. Sve ostalo je u rukama onih koji vode pozorišta, odnosno u rukama uprava.

Srpsko narodno pozorište ima jasnu situaciju kad je reč o materijalnom položaju zaposlenih: zarade će biti zaštićene, doduše neće rasti, ali s tim će se sindikat i uprava boriti koliko god može... U ovom je času, čini nam se, veći problem kako zaštititi pozorišnu umetnost, sačuvati osnovni razlog postojanja pozorišne institucije, odnosno osnovnu programsku delatnost. Iz sezone u sezonu, iz decenije u deceniju, srpsko pozorište tone upravo zbog toga što na način kako su organizovane naše pozorišne institucije izgledaju kao ustanove za zbrinjavanje umetnika i onih koji opslužuju umetnost. Jer, država mora prvo da podmiri zarade zaposlenih, a za program šta ostane. To tako mora da bude, zakoni i Kolektivni ugovor tako nalažu, u protivnom svaki zaposleni može ladno da raširi čador pred Skupštinom, i učinili bi to, ladno, upravo oni koji imaju vremena – oni koji godinama u pozorište i ne dolaze. I tu nastaje vrzino ili neko drugo tipično srpsko kolo: repertoar postaje improvizacija, ostvarene predstave bezrazložne, publika indiferentna, blagajna prazna. I tada osnivač gleda na pozorište kao na namet iz nekog prošlog doba u koji ne sme da dira zbog „svetle tradicije“...

Ali šta ćemo sa produkcijom? U ovoj jednačini imamo jednu poznatu i više nepoznatih – sredstva previđena u budžetu AP Vojvodine i to je dovoljno

za, recimo, šest premijera. Nedostajuća sredstva obezbeđuje Ministarstvo za kulturu Republike Srbije, ali to je, barem u poslednje tri sezone, nepoznanica. Prethodnih godina SNP je imalo jasno „opredeljenu“ stavku u budžetu Republike Srbije za programsku delatnost. Tada je SNP, kao jedno od dva nacionalna pozorišta u Srbiji imalo na raspolaganju jednako novaca koliko i Narodno pozorište Beograd. Prošle godine, nije to nikakva državna tajna, jedva da je SNP „dobacio“ do polovine programskih sredstava koju je imalo Narodno pozorište u Beogradu za, kvantitavno, jednaku produkciju i složenost. Tako se namestilo da Narodno nije nešto mlađi brat Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, nego jedva polubrat, Bože me prosti! Pre tri godine ova sredstva namenjena SNP-u su iščilela. Ali zahvaljujući razumevanju u Ministarstvu kulture Republike Srbije uspevali smo nekako da „premostimo“ ovaj problem. Međutim, zebnja je uvek prisutna – hoće li pare iz Ministarstva biti obezbeđene ili ne. Zato u svakoj prilici ističem da bih više voleo da SNP ima jasnu poziciju kad je reč o finansiranju redovne delatnosti, pa makar suma bila i tanja, ali da je izvesna. U tom smislu SNP Novi Sad ima do kraja nerazjašnjen položaj – sva ostala pozorišta znaju svoju sudbu – javljaju se na konkurs kao indirektni korisnici, pa šta bude. A SNP, zbog svog dvojnog položaja – transfernog finansiranja preko AP Vojvodine uvek je iščekkivanju. Ali ima nade da će u najskorije vreme, u neposrednom dogovoru Ministarstva za kulturu i Pokrajinskog fonda za kulture, ovaj problem biti prevaziđen.

Nisam jednom pitao ministre kulture i finansija: šta će nama zarade za 642 ili 800 zaposlenih, ako nema mogućnosti za optimalnu produkciju? A šta je produkcijski optimum jednog pozorišta? Da li se iko time bavi? Postoji li makar i provizorna procena koliko jedan teatar treba da ima angažovanih umetnika i onih koji su u službi umetnosti? Zašto je u jednom nacionalnom teatru 45 glumaca, u drugom, recimo,

60, a u gradskom pozorištu 20? Postoji li ikakvo istraživanje, analiza na osnovu koje je ustanovljeno da u palanci toj i toj pozorište ima potencijal publike toliki i toliki te da sa okolnim gradovima valja izvesti toliko i toliko predstava? Ili je i to deo „sve(t)le tradicije“? Ali tranzicija je pojam koji tradicionalisti neće da prihvate. Mislim da bi se trebalo vratiti na same početke: Ajde da formiramo pozorište! Ajde, de! Za koga? Za narod, za državu, za decu, za građane! Dobro! Kolko nama treba predstava u sezoni? Kakvih predstava? Sa koliko bismo to glumaca mogli da napravimo? Toliko i toliko. Pa se projektuje, pa dođu dunđeri i menadžeri pozorišta i sve izračunaju. Onda se to saopšti gradu, državi, ili ko već hoće da formira pozorište. A pre toga se utvrdi šta i kolko umetnik dramski može da postizava za jednu sezonu, a da ne oboli na živce ili da „dobije jetru“. Tako će i umetnik da bude zaštićen, a i vrednost njegovog rada.

Dejstvo svetske ekonomske krize već je vidljivo: finansijski plan za ovu godinu usvojen je polovinom prošle i, ako je u slučaju SNP-a recimo prosečna cena produkcije 50.000 evra, to je u vreme planiranja iznosilo oko 4 miliona dinara, danas je to već 5 miliona dinara, što znači da smo već za oko 25 odsto „u minusu“. I to pod uslovom da cene materijala ne rastu. Uprkos tome, nismo redukovali repertoarski plan, ali ćemo insistirati na tome da se predstave realizuju u planiranom nominalnom iznosu. Naravno, to će biti veoma teško, pre svega zbog toga što cene materijala rastu nezavisno od nas, ali i zbog toga što su honorari reditelja i ostalih saradnika ugovarani uvek u odnosu na evro, a nema ni nagoveštaja da će iko uvažiti dejstvo ekonomske krize i pristati da mu honorar realno bude manji...

O povećanju cena ulaznica ne može biti ni govora, jer cenjeno građanstvo koje inače veoma često dolazi u pozorište (prosečna popunjenost na tri scene SNP-a u prvom delu sezone je 80 odsto!) ne propušta priliku da nas ukori da su nam cene ulaznica

(od 400 do 800 dinara u proseku!) visoke u odnosu na prosečna primanja (oko 38000 dinara). Između hleba i pozorišta prosečan Srbin bira pozorište, valjda zbog neiskorenjive navike da prehrani porodicu i sebe...

Savetuju nam da u borbi protiv svetske ekonomske krize spas potražimo na tržištu, u donatorstvu. Naravno, ali to nije rešenje: prevedimo ovo na jezik prakse: ko u ovoj državi ume da nađe sponzora za velika pozorišta. Hajde da i uspemo (naši su stalni partneri DDOR Novi Sad, NIS) ali koliko sponzor može da u ovim uslovima da (hoćete da kažete da milion-dva nije pristojna suma?) A koliko to povećava fond za produkciju? Za jednu premijeru. Hoće li to da nas spase? Osim toga, svetska ekonomska kriza je spasonosan izgovor i za onaj mali krug privrednika i bankara da nas odbiju – znate, rado bismo učestvovali u vašem projektu, ali dođite kad prođe kriza! Delimični će nas spasiti to što u SNP-u ne negujemo sponzore na srpski način: „burazere da mi daš neku kintu“, nego je to niz ugodnosti i udobnosti koje nudimo našim poslovnim partnerima – i to će nam svakako olakšati položaj, ali mi smo te pare već ukalkulisali za ovu godinu! Niz marketinških akcija osmišljenih da se poveća sopstveni prihod sa blagajne daju rezultate, iznajmljivanje prostora, ustupanje foajea za reklamne akcije, itd... Ali i to ima svojih granica: hoćemo li u trčanju za dinarom promeniti identitet teatra, pretvoriti se u poslovni centar?!

Na finansijsku situaciju utiče i broj predstava koji naša pozorišta drže u tekućem repertoaru. I dok s jedne strane imate pozorišta koja nemaju šta da igraju, s druge strane imate pozorišta sa tridesetak „živih“ naslova! Njihovo izvođenje predstavlja namet. Postoje dugovečne predstave i tu ne postoji problem. No postoje predstave koje nemaju publiku, ali se veštački održavaju u životu, pa kad se tako izmrcvarene dovuku do pedesetog izvođenja, onda se u slučaju njihovog skidanja s repertoara potegne argument – dugovečnost. To ti je Srbija. Postoje predstave koje valja održavati

Srpsko narodno pozorište, foto: ToNS





u životu iako ih publika nerado gleda, zato što su značajne za pozorišno zdravlje jedne nacije ili su važne za glumački ansambl. Ni tu nema dileme. Ali postoje bezrazložne, krajnje konvencionalne predstave koje ne donose prihod... Nećemo imati dilemu da takve predstave skinemo s repertoara, bez obzira „čija“ to predstava bila...

Reprizni repertoar u Operi i Baletu, na primer SNP-a, takođe bi morao da bude, bar delimično, sadržan u troškovima koje „pokriva“ osnivač (dirigent, solisti). Teško je uvek očekivati da ovi troškovi mogu biti pokriveni prihodom sa blagajne, da ste ne znam kakav veštac marketinški. Zašto? Zato što honorari dirigenata, baletskih i operskih solista „uobičajeni“, evropski, a nisu u srazmeri sa cenom ulaznica u Srbiji. A već smo rekli da se tu ne sme ništa značajnije menjati...

Samo neka nas niko ne tera u komercijalizaciju, na to nemaju pravo, čak i onda kada bi im narod rekao da su u pravu! Bilo bi to pogubno za kulturu jednog naroda. A da se glasovi koji podržavaju komercijalizaciju pozorišta mogu čuti i u samom

pozorištu, odavno je znano. Valja dobro promisliti kako se vrednost jednog pozorišnog projekta danas meri. Nekad su naša pozorišta imali dobrog saradnika u medijima.

Svi prestonički listovi, radio i TV, pa i u unutrašnjosti, negovali su (sram svojih kadrovskih mogućnosti, naravno) pozorišnu kritiku ili redovno izveštavali o delatnosti pozorišta. Zahvaljujući tome pozorište je imalo značaj i budilo pažnju publike. I to je uticalo na finansijsku situaciju – na prihod sa blagajne, ali i na potencijalne sponzore, pa i na osnivača. Ako pozorište niko drugi ne uguši – hoće estradizirano novinarstvo. Nažalost, neretko ono biva potpirivano i iz samog pozorišta.

Da li je zaista tako teško objasniti neophodnost potrebe da se baletskim umetnicima izradi beneficirani staž? Pitanja se roje. I odgovora će biti, osim ako upravo „ova situacija“ u srpskom pozorištu nekoj upravi odgovara.

(Tekst je nastao 2004. godine, u vreme kada je autor bio upravnik Srpskog narodnog pozorišta)



FESTIVALI

scena

Piše > Aleksandar Milosavljević

U slavu Radmilovića

Crtice o 34. Danima Zorana Radmilovića

Osnovni pečat ovogodišnjem izdanju zaječarskih Dana Zorana Radmilovića dao je – kao što naziv festivala i nalaže – Glumac. I to Glumac sa velikim prvim slovom. Ove godine to je bio Zijah Sokolović. U predvečerje 34. manifestacije koja nosi Radmilovićevo ime, Sokolović je odigrao monodramu *Levo, desno, glumac*, jednu od onih sokolovićevskih glumačkih egzibicija koja bi, čini se, u interpretaciji svakog drugog najverovatnije bila glumačka tezgja. U njegovom slučaju, međutim, ova šarmantna i naizgled neobavezna priča svedoči o složenosti pozorišta i, posebno, poziciji „izvođača glumačkih radova“, kako Radmilović definiše glumca. Svi aspekti funkcionisanja teatra su kod Zijaha svodivi na jednostavnu igru i duhovito poigravanje. I sve to mami publiku, uvodi je u začarani svet teatra i scenske igre. No, Sokolović, poznat kao demistifikator, prividno skida velove s fenomena Pozorišta, a zapravo sam sobom i vlastitom glumačkom virtuožnošću otkriva pravo lice umetnosti kojom se bavi. Premda njegova gluma pleni jednostavnošću i nepretenciožnošću, pa se gledaocu čini da je sve što on na pozornici dela lako, baš je tu, u nepretencioznosti i jednostavnosti, zamka u koju Sokolović hvata svoju publiku i uvlači je u lavirinte svoje maestralne glume.



Nakon što je na otvaranju Festivala, van konkurencije, premijerno odigrana praižvedba inscenacije drame *Galerije* Miloša Latinovića u režiji Nebojše Bradića i produkciji domaćina, Narodnog pozorišta Timočke Krajine „Zoran Radmilović“, stupili smo u takmičarski festivalski program. Teško je odrediti na osnovu kojih kriterijuma je načinjena selekcija za ovogodišnji festival. Bilo je na njemu svega i svačega – i provokativnih dramskih tekstova i smelih režija, i dobro odigranih uloga, ali i predstava koje ne pripadaju nijednoj od navedenih kategorija. S druge strane, u državi i u godini u kojoj se, jedan za drugim, otkazuju i festivali (ne jedino pozorišni) i kada je presušio izvor (budžetskog) novca bez kojeg ubrzano (i, bojim se, u izvesnim slučajevima nepovratno) smalaksavaju teatarske institucije i festivali, nije umesno postavljati pitanje kriterijuma na osnovu kojih su nastale selekcije festivala koji su, baram za sada, preživeli pogrom.

* * *

Boris Liješević je autor projekta nastalog u Ateljeu 212. *Moje pozorište* je iskrena, na momente potresna, ali i duhovita autorova ispovest, njegovo porinuće u dubine vlastite prošlosti iz koje na scenu izranjaju slike prošlosti, porodična intima, detinje naivnosti, snažne emocije, katkad bolna sećanja i traume koje su formirale ličnost i umetnički portret ovog reditelja. Kao i u mnogim svojim predstavama, i ovde je za Liješevića pozorište prostor slobode u kojem sve postaje moguće, pod uslovom da je istinito i teatarski argumentovano artikulisano. Lik glavnog aktera je ovde udvojen – na sceni Liješevića igraju sâm Boris i Nebojša Ilić, a ovo udvajanje efektno relativizuje poziciju naratora i stvara mogućnost uzbudljivog poigravanja pozorišta u pozorištu i teatra koji se ogleda u životu i tzv. životne stvarnosti koja se zrcali u scenskoj igri.

Ma koliko ova predstava uistinu jeste Liješevićev (intimni) teatar, teško je otrgnuti se utisku da smo već imali priliku da vidimo njegove predstve koje su, barem



Iz predstave **Moje pozorište**, foto: Boško Đorđević

po izboru rediteljskih sredstava i scenskih postupaka, možda još i više Borisovo pozorište.

* * *

Po dramatizaciji romana *Una Mome* Kapora Stevan Koprivica je načinio literarni predložak na osnovu kojeg je Dejan Projkovski u Zvezdara teatru režirao istoimenu predstavu. Da li je slučajno što se baš ovaj naslov našao na repertoaru u času kad su ovdašnji studenti, mnogo delotvornije i mudrije no njihove kolege '68. godine, pokrenuli veliku društvenu akciju? Predstava Projkovskog, međutim, stvara utisak da je ovde po sredi slučajnost. Osim u ponekoj aluziji i, reklo bi se, na nivou glumačke improvizacije Nikole Ristanovskog, sjajnog tumača lika glavnog junaka, nema mnogo toga što uistinu „prevodi“ radnju ove priče iz '70. godina minulog stoleća u našu dramatičnu svakodnevicu. Pozorište, istina, nije obavezno da referiše na aktuelna zbivanja, no u ovoj predstavi mnogo toga ostaje nejasno i nedorečeno – naprosto



Iz predstave **Una**, foto: Jakov Simović

zato što se okolnosti iz doba nastanka romana i ovih današnjih bitno razlikuju. U čemu su razlike suviše je govoriti. *Una*, tako, ostaje predstava koja moralizira i apstraktno reaktualizuje opšta pitanja smisla demokratije i njenog smisla, a najjači adut ove scenske igre je gluma Ristanovskog.

* * *

Na drugoj strani, Dino Mustafić se, praveći predstavu u Beogradskom dramskom pozorištu, uhvatio ukoštac s temom koja je mnogo jasnije određena. Drama *Svaka ptica svoje jatu* Važdija Vuamada dolazi iz jedne od mnogih neuralgičnih tačaka današnjeg sveta i tiče se palestinsko-izraelskog sukoba. Autor drame konkretizuje priču situacijom poznatom iz romana Luisa Sinklera *Kraljevska krv*, objavljenog 1947. Mi, naime, najčešće pojma nemamo čija sve krv teče našim venama, pa to ne sluti ni ortodoksni Jevrejin (Svetozar Cvetković), ostrašćeni protivnik Palestinaca. Sticaj okolnosti ga dovodi do spoznaje da je potomak

palestinske porodice, baš kao što će devojka njegovog sina, mlada Njujorčanka koju za Palestinu veže poreklo, svoju prapostojbinu, u koju iznenada dolazi, prepoznaje kao jedino mesto kojem može pripadati.

Ovako radikalno zaoštrenu životnu situaciju Vuamadi dramski ne sagledava kao nesavladivu prepreku i večito prokletstvo zakrvljenih naroda. Ona će mu, naprotiv, poslužiti kao dokaz apsurdna koji se ne tiče samo palestinsko-jevrejskih relacija, nego i kao svedočanstvo o opasnom dejstvu otrova koji na raznim stranama sveta truje čovečanstvo. Mustafić je imao puno poverenje u glumačku ekipu kojoj je prepustio da u krupne rediteljske poteze upisuje fine glumačke nijanse.

* * *

Ućutkivanje Sokrata Hauarda Brentona u režiji Nebojše Bradića, koprodukcija Bitef teatra i Centra za kulturu Tivat, pred gledaoce postavlja zamku u vidu dileme da li je ovo dramska priča o fenomenu danas aktuelne *cancel* kulture, „brisanja“ određenih osoba i pojava iz javnog diskursa, najčešće u skladu s pravilima političke korektnosti, ili je pak u predstavi reč o preispitivanju suštine pojma (i sadržaja) demokratije, i to u eposi u kojoj je ideja demokratije ozbiljno kompromitovana. Bavljenje Sokratovom sudbinom potencijalno čini obe mogućnosti realnim.

Bradić se čvrsto drži pisca i rediteljski vešto ide središnjim putem. Njegova predstava „pokriva“ oba pristupa. Preispitujući „slučaj Sokrat“ u čijoj osnovi je samoukidanje slavnog filozofa, reditelj aktuelizuje pitanje smisla demokratije – one iz Periklove ere, ali i današnje – jer Brentonov Sokrat, ispijajući kukutu, zapravo potvrđuje vanvremensku istinu da svaka borba za slobodu i pravdu, kao osnov ideje demokratije, podrazumeva principijelnost.

Primenom svedenih teatarskih sredstva reditelj je stvorio prostor da glumačka ekipa – Bojan Dimitrijević, Jelena Stupljanin, Sanja Ristić Krajnov i Jugoslav Krajnov – realizuje uzbudljivu predstavu.

* * *

Autobiografija Salvadora Dalija *Ja sam genije*, kao i fragmenti Dalijevih intervju, ali i odjeci skandala vezanih za slikarevo ime, poslužiće reditelju Veljku Mićunoviću i dramaturgu Slobodanu Obradoviću kao osnova za rad na predstavi *Kontra mundum*.

Konstatovati da je predstava tivatskog Centra za kulturu monodrama bilo bi netačno, premda je, makar formalno, ovde na sceni tek glumac Ozren Grabarić. Istina je, međutim, da su osim njega akteri predstave *Kontra mundum* i muzičari koji izvode kompozicije Nevene Glušice. Njih šestoro će muzikom bojiti atmosferu scenskog događanja, komentarisace radnju, ali će pokatkad zvucima instrumenata uspostavljati dijalog sa Grabarićem. A on će snagom neverovatnog talenta i vlastitom glumačkom genijalnošću podariti život liku velikog slikara.

Grabarić je od onih glumaca koji mogu sve, pa i da izazivajući smeh svedoče o tragici, da tužnim izrazom lica provociraju smeh gledalaca. No on je u stanju i da se u odgovarajućim scenama udvoji te da sam sebi postane partner. Svaki postupak ovog glumca pažljivo je osmišljen, građen, fino je nijansiran i podržan ogromnom glumačkom energijom.

S druge strane, inventivnost slavnog slikara podrazumevala je i maštovitog reditelja, sposobnog da scenografijom (Sven i Ivana Jonka) i kostimima (Marija Marković Milojev) „slika“ scenske prizore koji eruptivno izviru iz svesti glavnog junaka priče. Kao i na Dalijevim platnima, i na pozornici se sve neprestano kreće, podrhtava i permanentno menja oblik, pretvarajući dobro poznate predmete u nešto što ukazuje na promenljivost sveta koji doživljavamo kao realan.

Tako dospevamo do osnovnog razloga zbog kojeg je i nastala ova predstava, ali i do razrešenja dileme vezane za suštinu umetničkog i životnog angažmana Salvadora Dalija, do razrešenja pitanja da li je slikar bio genije ili folirant i do istine da je Dali bio uistinu



Iz predstave **Kontra mundum**, foto: Duško Miljanić

veliki umetnik samo zato što je u potpunosti i bez ikakve rezerve, uvek i u svemu – bio svoj. A baš je takav u ovoj predstavi i Ozren Grabarić. On je svoj i kada sam sebi nacrtava slavne dalijevske brkove, iskolači oči poput Dalija i pozornicu namah, jednim gestom i jednom izgovorenim rečju, pretvori u svoje carstvo. U pravo i autentično pozorište.

* * *

Jedan od najvećih hendikepa banjalučke predstave, nastale na osnovu scenarija po kojem je Goran Markovića snimio film *Majstori, majstori!*, je činjenica da su u filmu igrala neka od ponajboljih i najznačajnijih imena jugoslovenskog glumišta. S obzirom na to da se film neprestano reprizira na ovdašnjim televizijama, poređenja s predstavom sveža su i neizbežna. Upravo takva poređenja su na štetu pozorišta.

Kao što je onomad bio slučaj sa školom koja će biti uzorak društva kojim se Marković bavio u filmu, tako

i stanje ovdašnjeg prosvetnog sistema danas postaje lakmus koji detektuje nakazno lice stvarnosti na koju smo osuđeni. Otuda naivna igra koju na pozornicu postavlja Marko Misirača – reditelj čije su se predstave do sada smelo suočavale s raznim, pa i veoma bolnim aspektima stvarnosti – ne doseže nivo aktuelizacije koju prepoznamo u Markovićevom filmu. Ovu igru ne zaoštava ni rediteljevo pozicioniranje lika mladog prosvetnog inspektora kojeg u predstavi prepoznamo kao tihog, no u budućnosti možda odlučnijeg borca protiv nakaradnog sistema. Nažalost, u konkretnom scenskom kontekstu inspektor će poslužiti tek kao svojevrsni kontrast i nedovoljno snažan nagoveštaj onoga što se od 80-ih godina do danas nije promenilo.

Sve druge dramaturško-rediteljske intervencije u inscenaciji ostaće ili nedovoljno jasne ili će biti problematične u kontekstu prebacivanja radnje iz Beograda u bosansko-hercegovački kontekst.

* * *

U čast nagrađenih na zaječarskom festivalu izvedena je još jedna premijera Pozorišta „Zoran Radmilović“, kabare *Sitnice života* po tekstu i u režiji Željka Jovanovića.

Ničeg epohalnog ili naročito provokativnog nema u ovom kabareu, ničega osim onog što je i najavljeno naslovom predstave – tzv. sitnica koje život znače i koje ga čine lepim, prijatnim, komplikovanim, katkad prihvatljivim, a ponekad nepodnošljivim. Jovanović ne pokušava da ovu kabaretsku priču uvede u sferu

ovdašnje aktuelne stvarnosti. Političke prilike se podrazumevaju kao okvir, jer autor zna da kabare ne može scenski da prodiše ako se ne dotiče baš svih sfera stvarnosti. Aluzije na dešavanja koja nam određuju živote odjeknuće povremeno s pozornice tek da nas podsete na kontekst koji definiše našu stvarnost.

Akteri – Marija Nikitović, Teodora Stojković, Branislav Mijatović i Jovan Živković – prihvataju rediteljev pozorišni okvir, a zadatke rešavaju na kabaretski način – sa lakoćom, pažljivo birajući glumačka sredstva, plasirajući šarm i nadgrađujući tekst glumačkim rešenjima. Njihov angažman nije tek formalno podržan gitarom Milana Mitića i vokalom Milice Dimitrijević, čiji zadatak nije bio samo da glumačkoj igri obezbede muzički fon no i da participiraju u predstavi na način koji i priliči kabareu, dakle kao kabaretski „bend“.

Koncept ovog kabarea temelji se na teatralnom karakteru glumačke igre, pa je rediteljski postupak uslovljen pozorišnom dramaturgijom i početnom dramskom situacijom u kojoj dva para započinju razgovor. Istina, u ovim likovima ne prepoznamo dramske karaktere nego tipove kakvi priliče kabareu, a teme njihovih disputa će na prvom mestu biti muško-ženski odnosi. U klasičnim dosetkama, mahom baziranim na opštim mestima, autor pronalazi duhovita rešenja i fine poente koje funkcionišu kabaretski efektno. I to će biti jedan od kvaliteta koji ovu scensku igru preporučuju za buduće nastupe i van pozorišnih sala.

Piše > Svetislav Jovanov

Avantura peska, strmina ogledala

Izveštaj sa trećeg Kamarafesta

U poslednjoj deceniji, na ovim prostorima se osetno umnožio broj *showcase* festivala – to jest, manifestacija na kojima pojedine pozorišne kuće (ili čitavi regioni) predstavljaju zainteresovanim stručnjacima i široj javnost izbor/presek iz svoje recentne, obično godišnje produkcije. Unutar ponude ovog tipa, treći po redu Kamarafest, koji je, u saradnji sa pozorišnom organizacijom Novem, od 24. do 28. septembra, a u cilju predstavljanja svoje prošlogodišnje produkcije, upriličilo Senčansko mađarsko kamerno pozorište (Zentai Magyar Kamaraszínház), pokazao se kao izuzetan događaj na dva (komplementarna) nivoa. Prvo, kao novi dokaz umetničkog i produkcionog rasta jednog formalno „malog teatra“. Drugo, kao svedočenje o postojanju kreativnog jezgra koje nastoji da u naš poprilično predvidljivi pozorišni život uvodi novu problematiku, ali i načine njenog scenskog oblikovanja. Rečju, sudeći po ovogodišnjem Kamarafestu, pozorišni stvaraoci okupljeni oko pomenutog teatra, predvođeni svestranom i ambicioznom Kingom Mezei, postaju,

sve relevantniji pozorišni činilac našeg, ali i „ex-yu“ prostora.

Promišljenim osećajem za festivalsku dramaturgiju, ovogodišnji senčanski showcase otvoren je predstavom *Mravlji kompot* (*Hangyabefőtt*), koju je, prema romanu Bele Segedi Saboa, savremenog autora (koji deluje u Mađarskoj, a poreklom je iz Sente), adaptirala za scenu i režirala Kinga Mezei. Segedi Sabo postavlja svoju „prozu namenjenu deci“ kao jednu vrstu edukativne maštarije. Naime, kombinacijom humorno intonirane pustolovine (teme lutanja i povratka kući) i nesebičnog pothvata zaštite divljih životinja (od trgovine koja ih osuđuje na ropstvo u zoo-vrtu), Sabo uverljivo, lirski i istovremeno radosno karnevalski promovise vrednosti empatije, prijateljstva, nesebičnosti i ljubavi prema prirodi. Prvi inovativni scenski ključ koji Kinga Mezei koristi u transpoziciji ovakvog štiva jeste insistiranje na naglašenom žanrovsko-stilskom mešanju: humor periodično i funkcionalno prelazi u prostore burlesknog, a nadrealni i bajkoviti momenti se nadgrađuju sve do nivoa čudesnog. Za



Iz predstave **Mravlji kompot (Hangyabefőtt)**, foto: Serda Žofi

uspeh ovakve strategije je, pak, pored rediteljičine suptilnosti i osećaja za ritam, na jednoj strani zaslužna igra glumaca, koji, predvođeni Đerđom Viragom (Korto) i Zoltanom Devaijem (Priglic, Tabarino) dosledno održavaju balans između poetskog i komičnog, čak i u dugim monolozima koji periodično oplemenjuju lakoću intrige. S druge strane, uključivanje fantastično uobličених marioneta u scensko zbivanje (dizajner je kostimograf i scenograf Peter Ondrašek), kao i lucidnih songova (kompozitor Silard Mezei) doprinosi ne samo nizu pojedinačnih dramskih efekata, nego i neočekivanosti kontrasta u izrazu (živih) aktera, promenama ritma – rečju, uobličavanju onirične i začudne celine u kojoj se lirika i komedija, pripovedanje i gest, songovi i „gegovi“ spajaju u duhu svojevrsnog *pan-poetizma*.

Uvrščivanje obnovljene predstave *Piaf-marche* (omaz Edit Pjaf), u treći Kamarafest ima praktičan, ali i simbolički značaj. Ovaj atraktivan i potresan muzičko-scenski performans, predodčen kao nova,

senčanska verzija istoimene koprodukcijske predstave Pozorišta Deže Kostolanji i Novosadskog pozorišta iz 2015. godine, pokazuje da jedinstveni glumačko-pevačko-rediteljski poduhvat Kinge Mezei nije izgubio, već, naprotiv, dobio na aktuelnosti. Razvijajući pred nama povest o životu, strastima i lutanjima čuvene francuske šansonjerke i muzičke ikone Edit Pjaf (pravo ime: Edit Dovana Gasion) posredstvom njenih pesama izvođenih u originalu (ovog puta u sadejstvu sa novim glumačkim partnerom, mladim i senzibilnim Aronom Siladijem) Kinga Mezei, a uz saradnju dramaturškinje Kornelije Goli, sa novostečenom glumačkom i rediteljskom zrelošću briljantno dočarava, na prvom stupnju, „sudbinu umetnika“. Na narednom, simboličkom nivou, predočavanjem strastvenog, raskošnog i tragičnog životnog puta junakinje posredstvom njenih pesama – dakle, sudbine lika dosegnute *kroz umetnost* – Kinga Mezei i sama prelazi granicu samoreferencijalnog, dosežući spoznaju o „gorkom talogu“ *pozorišnog* iskustva – o čemu svedoči i funkcionalno, a ipak „revizionističko“ poentiranje kroz pesmu *Non, je ne regrette rien* (*Ne, ne žalim ni za čim*).

Posebnu, dragocenu dimenziju u novoj produkciji Senčanskog mađarskog kamernog pozorišta reprezentuje predstava *Car je go* (*A király meztelen*) koju su, po tekstu Evgenija Švarca, postavili – oslanjajući se uglavnom na podmladak teatra, to jest „Senčansku đaćku komoru“ – Judit Verebeš i Zoltan Devai. Sam Švarcov komad, rađen po motivima čuvene Andersenove bajke *Carevo novo ruho*, predstavlja efektanu mešavinu bajkovito-humornog zapleta i satirično intoniranih likova koji se kreću unutar pomalo alegorijskog miljea – dakle, elemenata koji karakterišu ne samo Švarcovu najslavniju originalnu dramu *Drakon* (1944), nego i većinu njegovih, i dalje nedovoljno vrednovanih komada (*Senka*, *Obično čudo*). Svesni da Švarcov dramski pretekst uključuje, ali istovremeno i višestruko prevazilazi elemente „omladinske komedije“, rediteljski

par Verebeš-Devai uspeva da, fiksiranjem umerenog, ali asocijacija bogatog komičkog tona, spoji paradoksalnu maštovitost mizanscena i sočnu, blago lascivnu živahnost dijaloga u žanrovsku celinu koja – zahvaljujući i sjajnoj mladoj ekipi koju predvode Adel Balaž i Adam Mačko – nasmejava, šarmira i opominje u isto vreme. Za razliku od ove predstave, produkcija *Škola na granici* (*Iskola a határon*, 1959), realizovana prema najpoznatijem romanu Geze Otlíka (1912–1990), ostaje, i pored nekoliko izvanrednih kolektivnih scena, u granicama konvencionalnog ili polovičnog. Naime, dramaturg Kata Ćarmati i reditelj Đerđ Vidovski su pri dramsko-scenskoj transformaciji Otlíkove romaneskne građe (doživljaji pojedinca u represivnoj atmosferi vojne škole), radnju i karaktere ovog, za mađarsku književnost bitnog „modernističkog razvojnog romana“ prezentovali posredstvom opsesivnih, prenaplašenih smenjivanja momenata unutrašnje i spoljašnje represije, gubeći iz vida opštiji, alegorijski nivo, i tako postepeno proizvodeći postepeno utisak monotonije i zasićenosti u kojima su se često gubila vredna nastojanja grupe talentovanih glumaca (Benet Vilmanji, Ronald Laslo).

Najzad, kao svojevrsno gravitacijsko središte Trećeg Kamarafesta, prezentovana nam je inovirana verzija već afirmisane (ali takođe nedovoljno vrednovane) predstave *Živi pesak* (*Élőhomok*), autorskog projekta Kinge Mezei iz 2021. podnaslovljenog kao „slike po motivima Ota Tolnaja i Pala Petrika“. Rađena kao drugi deo trilogije zasnovane na sintezi literature i vizuelnih elemenata – a nakon *Vremena tmíne* (Januš Pilinski, tekst – Eržebet Mezei, vizuelni elementi) i pre prošlogodišnjeg *Hladnog sutona* (stihovi Janoša Siverija – slike Jožefa Beneša) – predstava *Živi pesak* se izdvaja kao najintrigantniji i najslojevitiji deo ove faze scenskih istraživanja Kinge Mezei. U širem smislu, ona se takvom pokazuje najpre na recepcijskom planu: drugim rečima, rediteljka kroz nju uspeva da istovremeno zadovolji „populističku“ osećajnost (folklorni motivi),



Iz predstave **Piaf-marche (omaž Edit Pjaf)**, foto: subotica.info

ali i intelektualna očekivanja (varijacije na likovnu neo-avangardu i teatar modernizma), pokazujući da sledeća njena izjava iz 2020. nije tek marketinški slogan, nego istrajno i utemeljeno programsko opredeljenje. „U Vojvodini se uvek snažno prepliću folklor i avangarda, ali ta dva elementa definišu našu poetiku.“ Pored toga, sprovodeći složen rediteljski koncept uz vanserijsku saradnju Petera Ondrašeka (scenografija), Tamaša Olaha (dramaturgija) i kompozitorskog tandema Albert Markoš – Silard Mezei, Kinga Mezei ovakvom obnovom *Živog peska* na neki način simbolično objedinjuje repertoarski opseg i sugerije mogući smer razvoja Senčanskog mađarskog kamernog pozorišta koji nam je ponuđen na festivalu.

Što se tiče samog sklopa i značenja ove predstave, neophodno je, najpre, podcrtati da je *Živi pesak* oblikovan kao efekatan, ali i višeslojan koloplet različitih žanrova – od pučke komedije i *slapstick* lakrdije, preko tragikomedije apsurdna do groteske i (uslovno



Iz predstave **Živi pesak (Élőhomok)**, foto: promo

rečeno) poetskog teatra. Uspešnosti i privlačnosti ovakvog „miksa“, pored izuzetne glumačke ekipe – sama rediteljka, Tamaš Hajdu, Ervin Palfi i, kao bitno „pojačanje“, Aron Balaž – prvenstveno doprinosi svojevrsna vizuelna polifonija, inspirisana, u krajnjoj liniji, onim što Mišel Fuko, u antologijskoj analizi Velasquezovog remek-dela, slike *Pratilje*, označava kao „vraćanje vidljivosti onome što je izvan svakog pogleda“. Kao da eksplicira upravo sam inicijalni putokaz kojim će se Kinga Mezei rukovoditi u svom scenskom poduhvatu, Fuko razjašnjava: „Između svih tih elemenata koji su namijenjeni stvaranju predstave, ali je osporavaju, prikrivaju i izbegavaju svojim položajem ili rastojanjem, ova slika je jedina koja sasvim pošteno djeluje i omogućava da se vidi ono što mora pokazati. Uprkos njenoj udaljenosti, uprkos sjenci koja je okružuje. Ali to nije slika: to je ogledalo“. O čemu je, konkretno, reč? Kao teatarska inspiracija i povod, slikarsko delo (ili vizuelni elemenat), kod Kinge Mezei nije podvrgnuta konvencionalnom „oživljavanju“,

nego se postavlja u poziciju koja joj omogućuje da deluje ravnopravno sa mizanscenom. Međutim, rediteljka pri takvom pozicioniranju ne teži da sam unutrašnji sklop takve slike pretvori u pozorišni prizor nekakvim mehaničkim prenosom u „treću dimenziju“. Naprotiv, njena strategija – u novoj verziji višestruko osnažena i usložnjena vanserijskom harizmom Arona Balaža – istrajno nastoji da, najpre, pokaže „plošnost“ (dakle, fiktivnu prirodu) slike kao pozorišnog objekta. Tek na taj način „ogoljena“ slika može biti, kroz serije vizuelnih sučeljavanja i poređenja sa *ogledalima*, uzdignuta u novu dimenziju, tačnije, u ono što Elinor Fuks označava kao „imaginativni hiper-prostor“, ili „mesto koje nema svoje ‘drugde’“. U okviru takve dinamike, i sam fenomen ogledala se preispituje: ogledalo nije samo granica između svetova ili nivoa scenske iluzije (magijski prizor tokom kojega Aron Balaž-slikar „prefarbava“ ogledala), već i model za ponavljanje/udvostručavanje prizora – postupak najefektnije primenjen u motivu bicikliste kojeg realizuje par marioneta-živi glumac. Takva vizuelna dinamika (dizajn svetla Robert Majoroš) stvara i dosledan ironijsko-komični odmak od same čulnosti (predmeta i aktera), što se najbolje uočava u sceni spuštanja para (čaplinovskih?) cipela niz iskošeno tlo drugog plana pozornice. Naime, s jedne strane, sučeljavanje bezglave strke aktera u ovoj sceni i neumitne, automatski mistične sporosti kretanja cipela izaziva pomisao da prisustvujemo performansu Marsela Dišana u izvođenju braće Marks. S druge strane, spajanjem (pažljivo pripremanog) lajtmotiva „živog peska“ i pomenute kosine – kao nizbrdice na kojoj akteri opstaju s krajnjim naporom! – uobličava se istovremeno i drukčiji, podjednako šokantan *metaforički rez*: momenat našeg aktuelnog kulturnog i društvenog konteksta – kao poslednje, bolno nedovoljno spoznate iluzije.

Piše > Božidar Mandić

Optimizam za prošlost

ŠUMES 24. put

ŠUMES je festival koji sam sebi veruje. Nije uzaludno rečeno da vreme ne leče lekari, nego priroda. Zbog toga se već dvadeset i četvrti put održavaju šumski susreti posvećeni boginji Taliji u domu „Porodica bistrih potoka“, na planini Rudnik. Poslednji vikend avgusta u našoj najstarijoj ekološko-umetničkoj komuni slavi se „teatarska sirotinja“ i njene mogućnosti. U okruženju zelene oaze i usamljenog doma, šuma i trava, tišina i mir uzvikuju glorijsku divljini. Moglo bi se reći i divljenju, staroj zaboravljenoj metafizičkoj nužnosti, onome od čega sve počinje – uzbuđenju stvaranja. Tamo gde floralni svetovi postoje nije uslov u zabeleženosti, nego uzdignuće magičnosti scene.

Ovogodišnji moto pozorišnog festivala zasnovanog na entuzijazmu i skromnosti bio je *Praskozorje prvoteatra*. U toj sintagmi čuva se gen ontološkog porekla čoveka. Čovek je mera svih stvari, veli Protagora. A brisanje pamćenja uveličava čovekovu propast i degradiranje čovečanstva. Jedan čovek menja stvarnost. Okruženje bilja oko nas postaje čistište zaborava. Priroda pamti i negira savršene namete veštačke pameti. Još više, i zauvek, volim kad se za nekog kaže „On je prirodno inteligentan!“ Zašto? Zato jer se oslanja na intuiciju,

saosećaj, na snove i nagone nesavršenog, nedigitalnog bića.

Kad čovek umre, jedino čega se seća je Eros. Ali, tada je već kasno da bilo šta nadoknadi. Čovek betonske i asfaltne maske ne treba da zaboravi da stvara i da se ne oseća inferiorno u odnosu na „Plastični um“, kodiranost sociologije i formatizovano ponašanje. Čovečanstvo je duboko zalutalo u lavirint tehnologije i progressa, a zaboravilo na plemenitost. Dešava se ono što je najavio Hobsbaum – naspram 21. veka Hitler i Staljin biće mala deca. Pomašljenje mladih stvoriće čoveka bez energije. Zavladaće apsolutizam automatizma i moral bez ugleda. Militantni napredak obmanjuje civilizaciju da je humanum nemoguć i uzaludan. Zbog toga se moje skromno razmišljanje o pozorištu zasniva na iritaciji postojećeg dogme o politizovanju estetike. Čini mi se da su, ipak, kritička misao i autentična umetnost više potrebni politici, nego politika njima.

I ovog leta je poslednji vikend avgusta u našem domu okupio stotinak mladih željnih da se ispolje ili da gledaju neobične i riskantne predstave uronjene u prvo stvaralačko uzbuđenje. U UMETNOSTI JE SVE DOZVOLJENO SEM DA DRUGOME ZADAŠ BOL! Mlada lica sa revolucionarnim namerama spavaju u

ŠUMES 24, foto: promo



šatorima, u vrećama na livadi, zajednički dele hranu i celokupnu atmosferu pretvaraju u homogenu pozorištu predstavu koja se zove – Život! Jung je govorio da je čovečji san dom u kojem on sam režira, igra, piše tekst, kreira scenografiju... Takvo razmišljanje nudi i naša manifestacija, jer čovek slobode stvara slobodu. A iz nje dograđuje prijatnost i prijateljstvo egzistencije. Spas je u begu od egocentrizma. Pozorište je pleme koje realnost oseća kao san. Pogotovo danas, kad nam

se dešava Kažnjavajuće sunce. A vreme nas uči da ne stremimo uzvišenoj Ikarovoj opomeni.

Nela Antonović (MIMART) otvorila je ovogodišnji ŠUMES porukom da i u teškim vremenima po kulturu treba da stvaramo i pružimo otpor kič umetnosti. „Dovoljno je – rekla je – da upalimo sveću i osvetlimo maleni krug svetlosti u mraku oko nas. I ako svako pođe od sebe, čovek će pronaći smisao i savladaće beznađe zatečeno u ovom svetu nuklearne erozije.“

ŠUMES 24, foto: promo



Naš moto, MI NE GLUMIMO VEĆ ISPOLJAVAMO NAŠA UNUTRAŠNJA BIĆA, ugledna je paradigma da i drugi mogu da lepotu teatra otimaju od slobodnih formi, pogotovo onih koje nam nude elementi u prirodi: potok, krošnje drвета, panj ili bela stolica... Glavni gost nam je ove godine bio Tihomir Stanić. Govorio je odlomke iz Andrićevog romana *Na Drini ćuprija*. Raširenih ruku i zaneseno, preneo nam je složenost zapažanja našeg nobelovca. Kazivao je i Ćopićevu *Moja mala iz Bosanske Krupe*, i doneo nam melodioznost iz njegovog rodnog

kraja. Ilinka Trajković zamolila je barda glumišta da sa njom odigra na travi improvizaciju *Ljubav ili klimatske promene*, i on je prihvatio njen predlog. Kada je otišao, gotovo svi su o njemu rekli samo jednu reč – Humanum!

Veliku pažnju izazvali su gimnazijalci iz škole „Stevan Puzić“ iz Rume. Pod rukovodstvom Jovana Jeremića i Marije Benčić, njih desetero izvelo je predstavu *Porodica Adams*, dramatizaciju popularne tv serije. Odigrali su muziku na engleskom i na ivici šume omamili stotinak gledalaca koji su sedeli na

livadi i uživali u mladalačkom zanosu i osveženim gimnazijalskim glasovima. Bio je to mali šumski Brodvejski. U plavim majicama i sa zdravim osmesima naznačili su da treba da imamo poverenja u njih. Predlog preoplemenjivanja sveta učinili su mogućim.

Primitili smo da za tri dana niko od ovih mladih nije uzeo telefon u ruke, a to se desilo i sa ostalim akterima ŠUMESA. Priroda ih je omamila i odvojila od ekranske zavisnosti.

Marija Stefanović i Slavko Matić (frontmen rok grupe „Zbogom Brus Li“) realizovali su kratku predstavu *Dodir*. Sigurnost počiva u zagrljajnosti. Desetominutnom etidom oni opominju polove da se ne razdvajaju. Robert Valzer piše da se udarcima motke po tuđim leđima pokreće svet. Kod nas nije tako. Odričemo se agresivnosti. Ivana Indin došla je da ništa ne uradi. Traži prazninu i želi da u nju useli svoje koncepte, a zatim nastavi da traga u smirenosti nedeljanja. Aca Kostatinović koji je sa svojom teatarskom trupom prisutan na svakom ŠUMESU napravio je bele zastave, ali ne kao simbol predaje, nego da pokaže skrivenu belinu iza koje je ogromni prometejski plamen. Članovi trupe samo dodaju cepanice i plamen se podiže preko čovekove glave. Kada je bio siguran da je to plameni maksimum, sa svojih 160 kilograma, čak nag, baca se u vatru i nespretno se zaglavi među crnu garež koja pomalo naliči na Pikasovu *Gerniku*. Vatra se zalepila za njegovu kožu, tako da smo ga jedva izvukli dok je jaukao i odveli u bolnicu. Po proceni lekara mesec dana će se rana isceljivati. Aca objašnjava da kad uđe u predstavu uloga ga jednostavno nosi do neželjenih kosekvenci.

„Porodica bistrih potoka“ ima samo jedan minut da izrežira predstavu *Don Kihot i Fridrih Niče*. Glumci vuku veliki balvan debelim užadima uzbrdo predstavljajući neku vrstu sizifovskog napora. Scena je posvećens Verner Hercogu i Karl Krausu. Zoran Marković, Darko Šišković i Mirela Andrić govore rečenice u ponavljajućem ritmu: PREDMETI SU

POČELI DA GOVORE, ŠTA ĆE MI SVE AKO NEMAM NIŠTA; ŠTA ĆE MI NIŠTA AKO JE SVE POVREĐENO, TUĐA SUZA UVEĆAVA KAPITAL... A, ja pridodajem: METAFORA KOJA NIŠTA NE ZNAČI, NAJBOLJA JE METAFORA. Naša glavna glumica Dragana Jovanović bila je opravdano odsutna, pa moram reći da je nedostajala u organizaciji festivala, a još više u predstavi.

Bilja Cincarević, slikarka, napravila je performans *Energetsko čišćenje prostora oko naše kuće*, jer mnogo je parazitskih tendencija ne baš sa dobrim namerama. Potrošila je dvanaest kilograma soli a brezovu metlu okačila iznad vrata blatnjave kuće. Magijski rituali, rekao bi Bronislav Malinovski ne zastarevaju i čine sastavni deo savremenog života, od davnina... Sun Mandić i Marijana Mandić napravili su izložbu *Levi crteži*, pomalo posvećenu individualnom anarhizmu. Koloritne arabeske i meandrične linije postavljene su na debele, hrastove daske drvene kuće. Samo otvranje izložbe muzički je pratila Hemnalina Merešković na violini. Goran i Klaudija Marić izveli su u kamenoj kući buto ples *Iščašenje*. U tom kamenom zdanju nekad je bila štala, u vreme kada je komuna imala kravu i započinjala misiju povratka prirodi. U ovom prostoru Lazar Stojanović je svojevremeno imao premijeru filma *Teodora*, koja je kasnije doživela projekciju u MOMI u Njujorku.

Klaudijin ples je svilen i neubrzan uz pratnju Gorana na gitari. Mlada devojka, mada joj nisam ni ime saznao, samoinicijativno, u predvečernjim satima, vrti vatru i svojim ptičastim skokovima podseća na vrapca. Mlada je i daje šarm smelosti sopstvene participacije na festivalu gde je prvi put. Dva zrenjaninska glumca, Miljan Vuković i Igor Filipović, predstavili su predstavu *Dijalog u paklu*. Posle izvođenja sledio je živahan razgovor sa publikom o opravdanosti nužnosti i slobode. Kako bi rekao Nikola Milošević – cilj ne opravdava sredstva, cilj određuje sredstva!

ŠUMES 24, foto: promo



Na pesničkoj platformi učestvovali su mladi pesnici Darko, Zoki, Marija, Aca, Slaviša... Uz ove programe i dešavanja, da budem malo neskroman, Olivera Jelkić (dramska spisateljica za decu) dodelila mi je lentu „Počasnog ambasadora dečjeg sveta“.

Na kraju, pozorište bilo koje vrste (priznato ili ne) ima zadatak da razara svet smrti. Smrt dobija vrednost tek posle životne determinacije. Pitam se da li bi danas Volt Vitmen imao hrabrosti da svojom kolibom iritira betonske nebudere. Mislim da, ne. Jer njegova poetika spoznaje značenja jedne vlati trave, sadrži dijalektički sled malog semena ukusa postojanja. Zrno tako malo, a tako ukusno! Početnost ima hrabrosti da se odupre nekrofilskom nagonu u čoveku. Živimo istoriju u kojoj je najveći greh spoznati nevinost trajanja. I trajanje nevinosti.

Tražimo Diogena!

Kompozicijsko-šumske idile možda i neće biti uništene. Ideale čuvaju ličnosti, stradalnici odanosti bez prethodne dramaturgije. A, to znači da nikad nikome ne treba dozvoliti da ti zabrani da budeš ono što jesi. Ali, isto tako, ne treba nikom drugom zabranjivati da on bude ono što jeste.

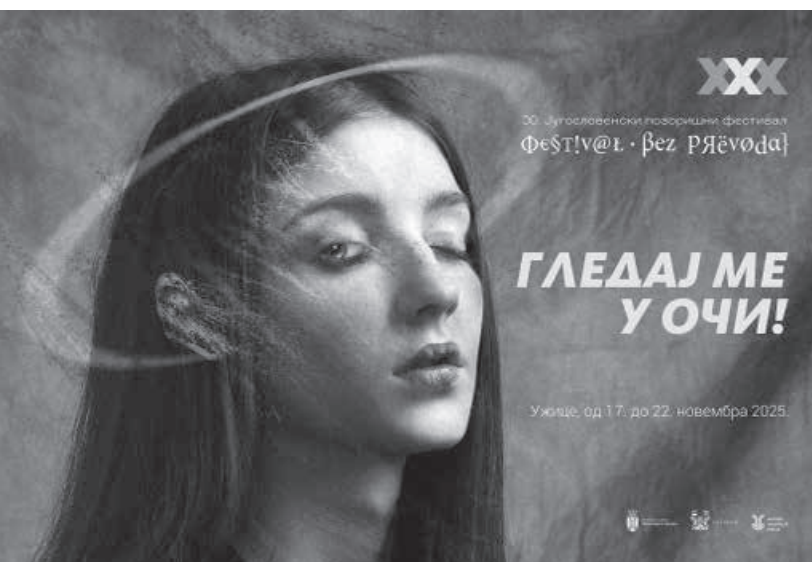
Težak je put „utopista“, još je teže sačuvati realnu Utopiju od napada tehnološke i naučne inkvizicije. Od imperijalnog jezika, od namere da uništenjem doživimo ekstazu marksizma i „demarkizma“. Apoteoze Markiz de Sada!

SLEDI DOBA DRSKE PROBUĐENOSTII. Društvo ne poseduje slobodu, pojedinac je žrtva stvaranja... To je ŠUMES.

Piše > Divna Stojanov

0 ženama, muškarcima i ljudima

30. Jugoslovenski pozorišni festival – bez prevoda



Ovogodišnji 30. Jugoslovenski pozorišni festival – bez prevoda održao se ove godine od 17. do 22. novembra u Narodnom pozorištu Užice, a selekciju pod sloganom *Gledaj me u oči*, izbor od 6 najboljih, odnosno najreprezentativnijih predstava iz regiona, sačinila je Marina Milivojević Mađarev.

Selekcija je okupila u svakom smislu raznovrsne predstave – žanrovski (triler, komedija, filozofski teatar, autorski projekat), estetski (minimalističke, hiperrealistične, kvir/feminističke) i tematski (kritika sistema, porodice, propitivanje položaja žena, ispitivanje sopstvenog identiteta). Festival je pružio presek pozorišnih produkcija regiona i dao još jedan sumorni dokaz kvantitativno i kvalitativno smanjene produkcije u Srbiji u prethodnoj sezoni. Gledajući selekciju kao celinu, indikativno je ređe okretanje savremenom dramskom tekstu. Pozorišta i reditelji biraju starije komade ili se okreću autorskom projektu. Prvi deo Festivala pokazao je predstave koje su režirale rediteljke („Izuzeti“ Mie Knežević, „Ljubavnice“ Jovane Tomić i „Razbijeni krčag“ Tatjane Mandić Rigonat). Osim rodne poveznice rediteljki, zajedničko ovim trima predstavama je naglašena društvena angažovanost, seciranje i preispitivanje društva kroz zdravstveni sistem, patrijarhat, sudski i politički sistem. Drugu polovinu festivala činile su predstave reditelja („Moje pozorište“ Borisa Liješevića, „Učutkivanje Sokrata“ Nebojše Bradića i „Heroj nacije“ Milana Neškovića). U središtu njihovih predstava

nalazi se pozicija savremenog čoveka ophrvanog strahovima, represijom i raspadom porodice.

Predstava *Izuzeti* rediteljke Mie Knežević prema tekstu Đorđa Petrovića tematizuje slučajeve ukradenih beba u Srbiji 90-ih godina prošlog veka demonstrirajući način na koji društveni sistem direktno utiče na čovekovu sudbinu i pogađa najranjivije strukture naše zajednice: žene koje su se tek porodile i njihove bebe. Drama i predstava preispituju mehanizme stravičnog zločina, korumpiranost sistema i njegove učesnike, saučesnike i pasivne svedoke. Triler priča koja je u osnovi Petrovićevog teksta polazi od fiktivne situacije gde dve majke žele da zaštite i spasu svoje dete. Konkretna slučaj, gde jedna majka, Danko, želi operaciju za svog sina, a druga, Nevena, donaciju koštane srži za svog, odmotava klupko mafijaškog sistema o ukradenoj bebi iz bolnice pre više od 20 godina. Siže je lako mogao da posluži za melodramski zaplet i patetikom nabijene scene, međutim, dramski pisac i rediteljka vrlo vešto i znalački gradiraju napetost i ukrštaju vremenske i prostorne planove. Na primer, iz monologa o maloletničkoj trudnoći iz prošlosti, dramaturški i rediteljski uplovljavamo u sadašnje dijaloge pune obrta dve majke koje se bore za svoju decu. Ansambl Narodnog pozorišta Sombor igrao je stilski uzdržano podupirajući distanciranom igrom jezgrovitu priču.

Pored pitanja o trgovini beba, nepoverenja u zdravstveni, policijski sistem i sistem uopšte, predstava kroz lik Danke prelama i patrijarhalnu matricu: da li je žena ukoliko ne može da zatrudni vredna i da li je opravdano da lične ambicije njenog oca koji želi da postane deda stoje ispred sopstvenih moralnih uzusa? Fragmentarna dramaturgija u spoju sa statičnim prostorom bolnice, odnosno čekaonice (scenografkinja Daniela Dimitrovska) doprinela je artikulisanju ideje. Sterilan, birokratski prostor budi osećaj konstantnog iščekivanja i nemoći. Đorđe Petrović i Mia Knežević zajedno sa glumačkim ansamblom uspeali su u nameri da ne stvore samo niz slučajeva i dokumentuju ih,



Iz predstave **Heroj nacije**, foto: promo

već da tkaju realnu priču, da je toliko granaju i pletu da postane piramida koja obelodanjuje manipulacije od vrha sistema do krajnjih žrtava. Predstava se ne završava naivno, ali nas ne ostavlja uronjene u bespomoćnosti, već nas podstiče da tražimo istinu, zahtevamo pravdu jer je u konačnici nekada mora i biti.

Druga predstava koja još direktnije zadire u patrijarhat, ali jednako kritikuje društvo jeste predstava *Ljubavnice* rediteljke Jovane Tomić prema romanu Elfride Jelinek, u dramatisaciji Asje Krsmanović i same rediteljke i u izvođenju glumaca Kamernog teatra 55 iz Sarajeva. Predstava adresira život tri žene iz provincije, dve fabričke radnice i jedne studentkinje, pripadnice radničke i srednje klase koje pokušavaju školovanjem i udajom da obezbede svoju ekonomsku budućnost. Sve tri su žrtve patrijarhata, a njihov prodor u višu klasu

Iz predstave **Razbijeni krčag**, foto: Dejan Rakita

postaje priča o osvajanju veš-mašine, o zabrani ženama da žele, osele ljubav, svoje i tuđe telo i nemogućnosti da prevaziđu transgeneracijske traume. Brigita, Paulina i Suzi usvojile su sliku iz medija i sa reklama (u predstavi otelotvoreno kroz TV voditeljicu) kako ljubav izgleda. Kako je to nemoguće, one pate, pokušavaju još više da oponašaju ideal pa onda još više pate. Hermetičan i u cinizam uronjen roman austrijske nobelovke snažan je osvrt na patrijarhat i njegove sprege sa kapitalizmom, a spisateljica demonstrira i radikalni odnos prema jeziku što će Jelinek u kasnijim dramama i romanima na dalje produbljivati. Roman je prikaz šta prethodi,

odnosno dovodi do nasilja nad ženama i potencijalnog femicida. Tu feminističku i antikapitalističku oštricu iz romana zadržavaju i dramaturškinja i rediteljka u izvedbenom tekstu, ostajući mu dosledne, osim narativno, i jezički i stilski i humorom

Dominantan stav predstave je, međutim, da perpetuiranju patrijarhalne matrice doprinose žene, majke, čuvarke patrijarhata. Majke glavnih junakinja i junaka su, svaka na svoj način, nasilne, posesivne i kontrolišuće. Paulina majka neće dozvoljavati kćerkino školovanje i protiv njene volje će pokušati da joj izvrši abortus, majka jednog muškarca stvoriće od njega

nasilnika, druga majka fizički je zlostavljala sina. Braniteljke patrijarhata su i same njegove žrtve i žrvte generacijske traume i nesporno je tačno da doprinose održavanju ovakvog modela raspodele moći, međutim predstave ih prikazuje kao izvorno i jedino odgovorne što će u svakom vremenu žene trpeti i patiti. Da ste bolje vaspitale svoje sinove i da ste naučile kćerke da nađu bolje muževe, deca bi vam živela bolje. Takvo gledište posledično abolira muškarce od odgovornosti za patrijarhalne stavove i nasilničko ponašanje i dodatno svaljuje krivicu na žene. Paula odbija čak i da pogleda svoju kćerku što je jasan znak da ni ta devojčica verovatno neće imati bolju sudbinu. Predstava sa druge strane izostavlja da pokaže da muškarci pate u patrijarhatu. Muški likovi koriste svaku vrstu privilegija da žive život u čijem je centru njihov sopstveni komfor, užitek i demonstracija moći nad slabijim. Retko kada postavka Elfride Jelenik u pozorištu uspeva ovoliko da nas se tiče na čemu čestitam autorskoj ekipi, ali je nedostajao snažniji kontekst i jasnije usmerenje priče. Naročito je potentno pričati na Balkanu o sudbinama fabričkih radnica, o klasnom (a možda i kastinskom) društvu.

Poslednja predstava iz prvog segmenta je *Razbijeni krčag* u režiji i adaptaciji Tatjane Mandić Rigonat prema istoimenoj komediji Hajnriha fon Klajsta i izvođenju glumaca Narodnog pozorišta Republike Srpske u Banja Luci. Predstava je sačinjena sa pravom merom – kanonsko delo svetske dramske književnosti napisano u 19. veku, tematski nas se tiče jer govori o univerzalnim, a opet i lokalnim problemima, o borbi za pravdu, zloupotrebi funkcije i bestidnog manipulisanja sudske vlasti, duhovito je, zadire u međugeneracijske odnose, progovara o nasilju nad ženama, glumački je izuzetno precizna predstava i ne završava se banalno i naivno. Sve je tu. (Osim krčaga koji se polomio.)

Zaplet je kao Gogoljev „Revizor“ u ogledalu. Ovde dolazi sudski savetnik Valter da izvrši reviziju rada Adama, seoskog sudije, niko ga ne očekuje i on sam

je nepošten kao i ljudi u mestu gde dolazi. Započinje sudski proces otkrivanja ko je razbio keramički krčag gospođe Marte što nadalje otkriva tajne i odnose seoske zajednice. Jasno je da je Sudija (odličan i komičan Aleksandar Stojković) kriv, ali gledamo dinamiku odnosa Sudija – Pisar – Sudski savetnik koji se međusobno štite i odmeravaju moći unutar hijerarhijskog lanca. Pratimo i teskobu mlade Eve koja ima izbor da kaže ko je krivac i tako uništi sebi život, a porodica i sistem je odbace ili da ispadne neverna i neiskrena svom vereniku, a porodica i sistem je odbace.

Najznačajnije dramaturško pomeranje i zbog čega je ova predstava vredna pažnje (osim glumačkih bravura) jeste uvođenje lika služavke Grete koja je pored protagonistkinje Eve žrtva nasilja. Muškarci ugrožavaju autonomiju njenog tela, vređaju je i nipodaštavaju. Ona jedina razume Evinu traumu, te iz empatije prema njoj svedoči na sudu. Žena je ženi solidarna. Evi i Greti u ovoj postavci pružen je prostor da progovore iako se one snebivaju i pasivne su sve do samog kraja. Dakle, feministička linija bila je već upisana u originalni tekst, ali je rediteljka ističe i veoma dobro sprovodi.

Posebno bih izdvojila troje mladih glumaca (u ulozi Eve Tara Jovanić, Ana Vinčić kao Greta i Ilija Ivanović kao Ruprecht). Mladi glumac iskazuje neverovatan dar za komediju, dok su obe glumice veoma snažno emotivno ispunile svoje likove, naročito uzevši u obzir koliko malo prostora je pružio originalnim komadom. Scena je, prikladno, sudnica koja svojim oblikom podseća na antičku agoru gde građanstvo dolazi da zauzme stavove i reši važna pitanja zajednice (scenografkinja Dragana Purković Macan). Međutim, platno u dubini scene na kojem su slike Biljane Đurđević slabo korespondira sa predstavom i čini se viškom. Još jedan višak su dva kraja predstave – narativno razrešenje, pa Gretin vapaj za pravdom, pa Sudija u odelu na balkonu, kao simbol napredovanja u službi i podcrtavanje da pravde nema. Sve u svemu, društvo se razbilo kao krčag, ali



Iz predstave **Ućutkivanje Sokrata**, foto: Nata Korenovskaja

je reditljka pokazala da je ženska solidarnost ipak napravljena od čvršćeg materijala.

Druga polovina festivala počela je autorskim projektom Borisa Lijševića „Moje pozorište“ u produkciji Ateljea 212. Ovo je bio rediteljev poligon za preispitivanje i vrednovanje sopstvenog umetničkog rada, odnosa prema tom radu, kompromisa koje čini u pozorištu i postao je prostor za odgonetanje porekla osećaja straha i anksioznosti pri radu. Pokušaj da sazri kao umetnik i liši se nezadovoljstva, a prihvati talenat koji ima. Početak i lajtmotiv predstave je zapitanost reditelja, ujedno i glumca u predstavi i drugih glumaca koji ga igraju (Nebojša Ilić kao zreli Liješević i Ana Mandić kao dečak Liješević): ko je on. Sve nas se to malo tiče jer deluje kao tinejdžerska zapitanost o sopstvenom identitetu, reminiscencija događaja iz detinjstva i mladosti gde se humor crpi iz glumačke igre jer su sva sećanja opšte mesto i tako sve zajedno poprima oblik razmaženog i autoironičnog prenemaganja reditelja koji je, gledajući samo tekuću

godinu osvojio Sterijinu nagradu za najbolju režiju, a od početka karijere i svaku drugu nagradu koju pozorišni reditelj može da osvoji. To mu ne oduzima pravo na osećaj nesigurnosti i ne umanjuje njegove strahove, ali je forma kojom im prilazi delovala neadekvatno. Lamentiranje nad sopstvom se donekle univerzalizuje kada se uvode odnosi sa porodicom, a naročito roditeljima i kada pokušava da pomiri patrijarhalnog, hladnog i rigidnog oca (Vojin Četković) i podržavajuću, ali suštinski odsutnu majku (Branka Šelić). Najsnažnije scene su one koje su opšte: smrt oca, žal za propuštenim vremenom i neizrečenim. Racionalizacija straha od uspeha i neuspeha na momente je zamorna jer pokušava da izazove sažaljenje kod publike, a ne vidimo razlog za sažaljenje. Recimo, čitav jedan pasaž posvećen je gotovo pa jadikovki što je reditelj napravio uspešnu predstavu u Rumuniji, ali nije uradio autorski projekat po sopstvenoj želji, nego mu je uprava dala roman koji ima identičnu temu kao njegova ideja što i on prepoznaje i sa čime je saglasan. Gde je dramski problem? Opšte u ovoj predstavi su anksioznost, sindrom uljeza (imposter sindrom), proživljavanje gubitka oca, razumevanje i opraštanje roditeljima, raspad porodice i žal za (nedovoljno iskorišćenom) mladošću ili vremenom izgubljenim u strahu od greške. Šteta je što o ovim sjajnim temama nije urađena predstava po romanu ili tekstu dramskog pisca.

Sveže preveden tekst savremenog britanskog pisca Haurda Brentona snažno temeljen na istorijskim činjenicama i pisan u trenucima krize demokratije u Engleskoj, postavljen je u koprodukciji Bitef teatra i Centra za kulturu Tivat. *Ućutkivanje Sokrata* u režiji Nebojše Bradića redak je primer filozofskog teatra na našim prostorima i prikazuje Sokratovo suđenje za bezbožništvo i njegove poslednje dane u doba vladavine oligarha. Već u početnim trenucima predstava jasno postavlja pitanje cene slobode mišljenja čime gledaoca uvlači u svestremene etičke dileme koje nadilaze istorijski kontekst. Drama i predstava otvaraju i

preispituju lepezu filozofskih tema o kojima Sokrat i oni oko njega, građanin, supruga i majka njegove dece i prijateljica/ljubavnica razmišljaju i majeutički porađaju istinu: sloboda, pravda, istina, demokratija, vrednost, vera u bogove, država, porodica, svrha pojedinca... Bradićeva režija naglašava upravo tu majeutičku napetost: istina se ne izgovara kao dogma, već kao proces, kao stalno preispitivanje koje se rađa u susretu sa drugim. U tom smislu, predstava uspešno izbegava puko reprezentativan pristup temi i umesto toga gradi živ, savremen i na trenutke bolno aktuelan dijalog. Na sceni koja je namerno svedena i lišena iluzionističkih ukrasa, centralno mesto zauzimaju reč i telo glumaca: jedino oružje koje im je preostalo u borbi protiv institucionalizovane tišine. Kaže se da je naša civilizacija pravila najzačajnije evolutivne iskorake kada je redefinisala sopstvene mitove i sisteme vrednosti. Na samom početku, na projektoru se izlistavaju godine kada su se dešavali najveće pobune, revolucije (Studentski i građanski protesti u Srbiji, Studentske demonstracije u Jugoslaviji, Francuska revolucija, spaljivanje Đordana Bruna, raspeće Isusa Hrista, suđenje Sokratu...). Listanje godina unazad daje perspektivu da društveni napredak dolazi kao posledica istupanja pojedinca ili grupe pojedinca koji su spremni na borbu za pravdu pa čak i ličnu žrtvu zarad istine. Iako predstava na trenutke usporava ritam usled gomilanja filozofskih rasprava, ta usporenost nije nužno mana već je moguće svesno građen prostor za razmišljanje.

Poslednja izvedba i apsolutni pobednik po broju nagrada na festivalu (6 od 9 nagrada koje dodeljuje žiri) je predstava Nikšićkog pozorišta *Heroj nacije* prema komediji Ivana M. Lalića u režiji Milana Neškovića. Predstava tematizuje fenomen medijske manipulacije i propagande kroz portret tročlane, savremene porodice koje se ruši pod teretom medija i njihovih zavodljivih moći.

Čini se da je na ovu dramu, nastalu na tradiciji komedije Dušana Kovačevića, pala prašina. On danas deluje demode, kao stari kaput koji se izvadi posle letnje pauze. Može da se nosi, ali ako baš mora. Tako i ova predstava ima prizvuk predstava iz starih vremena. Najveće pomeranje u odnosu na originalni tekst jeste promena kraja drame što menja i žanrovsku odrednicu predstave. To je možda i spasilo ovaj komad. U originalu, vest o smrti glavnog junaka, Budimira Stanišića, zakuvao je pogrebnik, dok predstava pretvara ovu komediju situacije u porodičnu tragikomediju jer je čitava zbrka delo sina i njegove ambicije da napravi novi rijaliti format i na pogrešan način dohvati glamurozan život. Adaptacija je doduše zadržala patrijarhalne odnose i replike oca koji preti nasiljem, komentare žene koja govori da voli svog muža iako je umeo da je udari. Bez adresiranja da je nasilje nedopustivo, normalizuje se i potvrđuje patrijarhalna matrica o ženi kao nižem biću na koju muškarac ima pravo.

Scenografija (Vesna Sušić) nas uvodi u dom porodice Stanišić. Dolaskom novinarke u kuću perspektiva scene se menja, ali se perspektiva priče ne menja. Na kraju će se kuća rotirati tako da vidimo semo spoljašnji zid i na njemu Ljubomirov snimak u kojem izvršava samoubistvo što samo na nivou atmosfere asocira na film „Smrt čoveka na Balkanu“. Sve u svemu, kao i prošlogodišnji kaput, predstava je u redu, urađeno je sve što je moglo sa izmenama i trudom glumačkog kolektiva, ali ostaje pitanje da li nam kaput treba.

Kako je slogan selekcije *Gledaj me u oči*, tako smo se i pogledali u oči na sceni i izvan nje. Predstave su govorile o nužnosti za redefinisanjem starih sistema i težnji za zajedništvom i podrškom. Ostaje nada da ćemo se malo hrabriji pogledati u oči sledeće godine.

Piše > Svetislav Jovanov

Reditelj ili samoodbrana tvorca

Desiré Central Station 2025. – Lupus in fabula

Ile pažljiviji gledalac ovogodišnjeg pozorišnog festivala Desiré Central Station, održanog u Subotici od 18. do 23. novembra, neće se mnogo kolebati oko identiteta „vuka“ na koga asocira aktuelni festivalski podnaslov *Lupus in fabula*: reč je, po svemu sudeći, o figuri/fenomenu reditelja (ili Reditelja?). Naime, bez obzira da li je reč o tvorevini dramskog teatra, plesnom projektu ili performativnoj akciji, u kontekstu većine predstava ovogodišnjeg Dezirea pomalja se pitanje o statusu, sudbini ili perspektivama reditelja kao (jedinog preostalog) demijurga scenskog zbivanja. Izabrao sam, zbog toga, dva primera koji na simptomatičan način odslikavaju prirodu ovih pitanja u okviru ovogodišnje selekcije „hibridne alternative“ (koja čini uobičajenu okosnicu festivala) – tačnije, koji (primeri) tu okosnicu u krajnjoj liniji i određuju.

MOJE POZORIŠTE, ILI: TI, TAKOĐE (U2)

Boris Liješević, autor teksta i reditelj predstave *Moje pozorište* (Atelje 212, Beograd), sopstvenom pojavom i (verbalnim) nastupom otvara ovaj pozorišni projekat posvećen dvama uporednim ciljevima: preispitivanju sopstvene pozicije unutar pozorišnog

medija/mehanizma (raskol između umetničkih stremljenja i kompromisa) s jedne, i uobličavanju povesti o odnosu reditelja/junaka/naratora sa njegovom porodicom (prevashodno ocem) s druge strane. Jednu (iluzionističku) dimenziju „dalje“, oba pomenuta nastojanja se takođe podvostručavaju u smeru komplikacije – koja, paradoksalno, *proističe iz redukcije*. Naime, u ravni porodične priče, zbivanja se razvijaju kroz tri segmenta: mladalački dani pre upisa na Akademiju (odlazak na koncert benda U2, u atmosferi raspada Jugoslavije), razvod roditelja (igraju ih Branka Šelić i Vojin Četković) i očeva prerana smrt, te najzad, režiranje autobiografske predstave na osnovu očevoeg dnevnika (pronađenog dugo nakon njegove smrti). Nasuprot ovom, barem akciono uočljivom razvoju, prvi od pomenutih nivoa, sudar umetničkih ambicija i kompromisa, otelovljen kroz suočavanje zrelog – takoreći: sadašnjeg – umetnika (igra ga Nebojša Ilić) i njegovih različitih mlađih verzija, to jest, njegovog „dara“ (sve tumači Ana Mandić), postepeno dovodi do monotonije. Čiji glavni uzrok nije ponavljanje istog odgovora od strane „zrelog“ B. L. („Nisam imao snage/

Iz predstave **Moje pozorište**, foto: Boško Đorđević



hrabrosti“), nego ponavljanje *istog pitanja* (od strane njegovog „dara“).

A kakvu ulogu tokom odvijanja pomenutih paralelnih tokova ima treći faktor „identitetskog trougla“ – živi, *stvarnosno stilizovani* reditelj? Jednostavno, nakon uvodnog obraćanja publici, on postaje pretežno pasivan. To znači da, premda povremeno deluje kao scenski radnik, asistent, nejasni dvojniki, ili, pak, „meta-narator“ (adekvatan izraz Ivana Medenice), Boris Liješević propušta priliku da, svojim opipljivijim kontinuiranim prisustvom, postane i *meta-reditelj* – to jest, delatni akter različitih nivoa iluzije *na samoj sceni*. Opređeljujući se za ovakvo *pseudo-prisustvo*, Liješević ne samo što dramski tok, posredovan glumcima

(suočavanje „zrelog sebe i sopstvenog „dara“), postepeno svodi na razmenu teza, nego ogoljava i onu drugu, porodičnu priču: sve više lišavana ironije i dvosmislice, ona zapada u okove melodramske konvencije. Što će reći da, u slučaju autorskog preispitivanja, polovična ambicija ne proizvodi višeznačnost, nego *polovičnu iluziju*.

INKUBATOR, ILI: NAOPAKA ŠEHEREZADA

Uspavanka za decu koja su pre reči naučila gramatiku smrti. Tako glasi podnaslov predstave *Inkubator*, kojom je reditelj Oliver Frlić, zajedno sa dramaturgom Goranom Injcem i ansamblom Slovenskog mladinskog gledališča (Ljubljana), po svom običaju,

Iz predstave **Inkubator**, foto: Matej Povše

postavio nove repere – ali i podstakao izvesne dileme – na planu angažovanog pozorišta, to jest, kritičkog uprizorenja aktuelne stvarnosti. Naime, *Inkubator* je inspirisan traumatično-simboličnim „pikom“ poslednjeg od aktuelnih svetskih (još nezavršenih) sukoba: bombardovanjima i racijama kojima je izraelska vojska podvrgla bolnicu Al-Šifa (najveću u Gazi), prouzrokujući smrt stotina civila, između ostalog i (usled prekida struje) stradanje mnoštva novorođenčadi u inkubatorima.

U pomenutom povodu su, dakle, prisutne ne samo sve pretpostavke potrebne za realizaciju frljićevske strategije „tri eks“ (eksplicitno, eksplozivno, ekstravagantno), nego – ponajviše zbog motiva stradalih beba – elementi istinskog tragičkog potencijala. Reditelj, naravno, otpočinje svoju projekciju košmara iz Al-Šife direktno, šokantno, ali ne i jednoznačno: inkubatori

kao vrsta *puzzle*-a koji će se, po potrebi, pretvoriti u, recimo, izraelska oklopna vozila (scenografija Igor Pauška) predstavljaju efektan uvod u niz potresnih prizora, oblikovanih metodologijom *paradoksalne vizuelne metafore*, „provučene“ kroz različite žanrove. Tako, dimenzija ironičnog poistovećenja medijskog nasilja sa zločinom nad civilima („blic“ kamere kao pucanj) se gradi crnohumornim tretmanom „rasne vrednosti“ sukobljenih strana (jedan izraelski talac za 180 palestinskih) – da bi bila *razgrađena* groteskom ispovešću Izraelke u kojoj (uspešno) kuca presađeno srce palestinskog dečaka. I, dok ovaj niz vizuelno-dramskih paradoksa deluje pretežno samosvojno – premda ne i osobito inovativno u kontekstu raznovrsne i iznenadnim zaokretima bogate Frlićeve poetike – u *Inkubatoru* postepeno prevladava druga, manje autentična tendencija. Reč je o očiglednom Frlićevom ubeđenju da se, barem u ovom slučaju, (dez) iluzionistički elementi (kritički komentar, „izlazak“ iz uloge, mešanje dokumenta i fikcije) mogu širiti u svim tematsko-problemskim pravcima (štrajk glumice Drage Potočnjak, raspra o jevrejskim poreklima), ali i pojačavati do beskonačnosti.

Otuda sve češća preterivanja koja sežu do ruba vulgarnog (izraelski vojnici koji guraju svoje penise u inkubatore), ne posvedočuju ni tragički osećaj niti dubinu zla u čoveku, nego samodovoljnost arbitra koji smatra da je, zauzevši moralno ispravnu stranu, dobio pravo da taj moral krčmi „na sitno“ kao čulnu atrakciju. Ali, od moralne nedoumice je, naravno, uvek važnija umetnička: poistovećujući *označavanje* kao umetnički postupak sa *imenovanjem* kao političkim činom, Oliver Frlić u *Inkubatoru* pokazuje da je, za reditelja – u post-dramskom, kao i u „antidramskom“, ekspresionističkom, ili bilo kojem drugom pozorištu – mera „demijurške“ samodovoljnosti obrnuto srazmerna scenskoj autentičnosti, pa čak i inovativnosti predstave.

Piše > Aleksandra Glovacki

Putovanje kroz hrvatsku pozorišnu scenu 2025.

DEO PRVI: ZAGREB – VARAŽDIN

Zahvaljujući Hrvatskom ITI¹⁾ centru kao organizatoru, prisustvovala sam i ovogodišnjem Šoukejsu hrvatskog kazališta, njegovom 20. izdanju. Za nas, nekoliko desetina pozorišnih kritičara,

- 1) ITI je osnovan 1948. na inicijativu prvog generalnog direktora UNESCO, ser Đulijana Hakslija, a zamišljen je kao platforma za međunarodnu razmenu i razvoj izvođačkih umetnosti. U Hrvatskoj postoji nešto više od tri decenije, a od 2001. Centar vodi Željka Turčinović uspešno promovisući hrvatsku dramu i teatar na međunarodnom nivou. Centar je s jednakom pažnjom posvećen i regionalnoj saradnji, organizujući okrugle stolove i simpozijume na aktuelne pozorišne teme unutar zajedničkog nam društvenog konteksta.

Kod nas je neopravdano nedovoljno poznata izdavačka delatnost Centra, čiji je deo dostupan i online. „Kazalište, časopis za kazališnu umjetnost“ izlazi četiri puta godišnje, i iscrpna je hronika najvrednijih ostvarenja hrvatskog teatra – od premijera, izdanja posvećenih pozorištu, do intervjua sa značajnim autorima, a beleži i važne pojave na međunarodnoj sceni. Bavi se domaćom i stranom teorijom kroz posebne temate, redovno objavljujući nove, neizvedene dramske tekstove. „Kazalište“ je moguće pratiti na portalu „Hrčak“, namenjenom i drugim hrvatskim stručnim časopisima.

Neophodno je pomenuti Biblioteku „Croatian Theatre“ koja je objavila više od 80 naslova u nekoliko edicija. Od onih posvećenih teatrologiji i prevodima najznačajnijih naslova iz struke, do antologija drame. Između ostalih, tu je *Savremena režija* Patrisa Pavisa, jedan od najkorisnijih udžbenika za čitanje savremenog pozorišta, zatim antologije savremene poljske i kanadske drame, kao i nove drame Mate Matišića, Damira Karakaša ili Dina Pešuta.

teatrologa, dramaturga i direktora festivala, ovaj uobičajeni, četvorodnevni boravak u Zagrebu važan je deo godišnjeg rasporeda. Koliko zbog programa, toliko i zbog kontakata i razmenjivanja teatarskih informacija na relaciji Beograd – Zagreb – Ljubljana – Tuzla – Sarajevo – Podgorica... i dalje, na istok i na zapad, van ove domaće regije. Koncept je sledeći – selekcija se trudi da pruži što širi uvid u raznolik hrvatsku teatarsku praksu, birajući najznačajnije predstave institucionalne scene, kao i one iz off produkcije, inkluzivne projekte, i programe namenjene deci. Uz bar jednu posetu teatarskim scenama u unutrašnjosti Hrvatske. Selekcija, iza koje stoji Željka Turčinović, direktorka Centra, ne može uvek biti idealna varijanta, jer zavisi i od postojećeg repertoara, ali je dovoljno indikativna i inspirativna za žive razgovore upriličene sa autorima i izvođačima posle odgledanih predstava.

Ove godine je tridesetak pozorišnih profesionalaca iz različitih delova Evrope provelo dan u Varaždinu. Predstava *Šapat duše* namenjena je prvenstveno deci, ali ne manje i njihovim starijim pratiocima. Ova produkcija varaždinskog Hrvatskog narodnog kazališta autorski je projekat Tamare Kučinović, rediteljke i spisateljice koja angažovano uvodi mladu publiku u realni svet i njegove goruće



Iz predstave **Otac, Kći i Duh Sveti**, foto: Marko Ercegović

probleme, ali suptilno, na njima primeren način. Podrazumeva se da je i pozorišno relevantan, nudeći puteve razmišljanja i pronalaženja rešenja. U Subotičkom dečjem pozorištu Tamara Kučinović je pre nekoliko godina postavila značajnu i uspešnu antiratnu predstavu *Ne idi daleko* o porodici zamalo rasturenoj posle povratka oca iz rata, dok se u varaždinskoj predstavi bavi problemom izbeglica. Ne izbeglicama kao problemom, nego odnosnom domicilnog stanovništva prema drugima i drugačijima, prema onima koji svojim dolaskom pomeraju granice

uobičajenog pogleda na svet, kao i opšteprihvaćenih pravila.

Reč je o lutkarskoj predstavi, uz scenski prisutne animatore u živom dijalogu s lutkom koju vode. Uz pomoć scenografa Davora Molnara bina za lutka likove je veoma dugačak sto prekriven peskom. Jasna asocijacija na pustoš iz koje su pobjegli, nažalost i na pustoš koja ih je dočekala u izbegličkom kampu. Bez prihvatanja sredine u koju su stigli, bez uzajamnih kontakata, bez dnevne agende i izvesnog sutra, u novoj sredini ih je dopao život na čekanju, jednak onome od kojeg su pobjegli. Obezličeni, neprimetni, neprepoznatljivi, samo su deo statističkog broja. Ostavši bez individualnosti, ove lutke su bez definisanih crta lica (kreatorka Alena Pavlović). Priča je o tome kako dečak Idris ne pristaje da postane bezličan. I kako pronalazi način da i svoju apatičnu okolinu, deo po deo, postavi na noge.

I varaždinska predstava, kao i pominjana subotička, na svim festivalima na kojima je učestvovala bila je prepoznata i nagrađena.

POGLED U PROŠLOST

Nestajanje, dramu Tomislava Zajeca, u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu postavila je Dora Ruždjak Podolski. Tekst je drugonagrađen na konkursu Marin Držić za 2021. godinu, a naša publika je imala i ima priliku da ga vidi na sceni Ateljea 212, u režiji Sanje Mitrović.

Živa tema u savremenosti – ispod pokorice uređenog građanskog života proviruju kosturi, u ovom slučaju žrtve pedofilskih sklonosti priznatog profesora, laureata važnih nagrada i uvaženog pater familiasa. Naslov se odnosi na ćutanje o traumi, ćutanje koje posledično vodi u nestajanje. Ali ne nestajanje traume, no nestajanje onoga koji ćuti. A u slučaju pedofilije ćute svi – i žrtva, i počinitelj, i okolina, i društvo.

Osnovni utisak predstave je sklonost brehtijanskom pristupu unutar široko zahvaćenih

svakodnevnica, tokom višegodišnjeg vremenskog raspona, bez posebnog izdvajanja vitalno bitnih dramskih tokova. Dan u životu prestupnika i njegove porodice, dan u porodici žrtve, cik-cak vremenska linija s vraćanjem u prošlost i posledicama u neodređenoj sadašnjosti, uz nezainteresovanost okoline, politiku kao poligon za beskrupuloznost (epizoda prilično van konteksta)... Brehtijanskom pristupu nedostaje žestina, svemu ostalom bar malo psihološke razrade likova, što bi pružilo mogućnost za identifikaciju na bilo kojoj ravni, ali za tim se očigledno nije išlo. U glavnim ulogama su glumački sugestivni Krešimir Mikić, Marin Klišmanić, Nina Vioić i Iva Mihalić.

Otac, Kći i Duh Sveti Kazališta Kerempuh, prema tekstu Mate Matišića i u režiji Januša Kice, druga je predstava od koje se mnogo očekivalo, a publika ovogodišnjeg Sterijinog pozorja imala je priliku da je vidi u Novom Sadu. Sastavljena od dva odvojena i različita dela, sa zajedničkim motivom, samoubistvom tinejdžerki, kao jedinom poveznicom.

Čudna je ova prva priča, sa Isusom koji čini čuda i javlja se u vidu SMS poruka. Pomislili biste da je po sredi neka ironija, ali kako drama odmiče tako se ne pojavljuje vidljiva naznaka da je pisac bio ironičan. Matišić je, izgleda, napisao savremeni mirakul (podvrsta srednjovekovne liturgijske drame), uzevši mogućnost čuda zdravo za gotovo. Isus se javlja ne bi li u grešniku, silovatelju iz rata (zbog čega se silovana devojčica ubila), probudio grižu savesti. Mirni porodični čovek je do tada ćutao o svemu, a očigledno nije ni mislio o onome šta je uradio. Isusovo posredovanje rezultira osvešćivanjem i samoubistvom grešnika.

I prvi i drugi deo po žanru su najbliži groteski – mešavini jezivog i komičnog, crnokomičnog. Ako pristanete da u samoubistvima devojčica može biti ičega komičnog. No, nije sâm taj motiv obrađen humorno, nego su tako tretirane i umešane porodice i splet događaja. U drugom delu reč je o dve porodice koje se susreću jer su u obe ćerke počinile samoubistvo. Osim što majke, zbog bola, čupaju sebi zube, događaj

je poligon za gotovo pa monodramu jednog od očeva, upućenog i uverenog u sve moguće teorije zavere, do jednako apsurdne priče o Melaniji Tramp koja zapravo živi u ludnici, dok njena robotizovana zamenica stoluje u Beloj kući.

Na kraju se prava Melanija i pojavljuje; istina, reč je o dugogodišnjoj štićenici psihijatrijske ustanove. Ako smo u predstavi prepoznali mirakul i grotesku, ono što je dodatno odlikuje je apsurd, u kome je život prosečnog građanina omeđen ratnim traumama, gubitkom društvenih vrednosti i poplavom informacija u kojima se teško snalazi. Generacija roditelja je grešna, poluluda, a deca izlaz pronalaze u samoubistvu ili postaju beskrupulozno pragmatična i okreću se politici. Uz još čitavo more motiva tokom četiri sata trajanja predstave.

Režija Januša Kice je asketski minimalistička. Glumci gotovo sve vreme stoje, uz minimalno kretanje i ponešto stolica na ogromnoj, praznoj, bolnički belo sceni. Vedran Mlikota i Hrvoje Kečkeš – noseće uloge svako u svom delu – fascinantni su. Kečkeš kroz kompletan drugi deo sa suludom verom i energijom ispoveda sve najnebuloznije teorije zavere, a od brojne ekipe ne možemo da ne izdvojimo Vilima Matulu, Lindu Begonju i Ines Bojanić.

POGLED U BUDUĆNOST

Iz pera Ivora Martinića stiže drama koja se ne bavi traumama društvene prošlosti, nego odlazi u distopijsku budućnost. *Sin, majka i otac sjede za stolom i dugo šute* (Zagrebačko kazalište mladih) u prepoznatljivom je Martinićevom rukopisu, što znači da minuciozno ispituje bliske porodične i partnerske odnose, s posebnim osećajem za ženski senzibilitet, najčešće majčinski. Čini to čehovljeviski precizno i s humornim odmakom. Zamajac je, u ovom slučaju, naizgled apsurdan – pred nadolazeću, neimenovanu kataklizmu globalnih razmera, u okviru zaštitnih mera, neka vrhovna (svetska?) vlast, prosleđuje građanstvu upitnik koji mora biti popunjen. Jedno



Iz predstave **Sin, majka i otac sjede za stolom**
i **dugo šute**, foto: Marko Ercegović

pitanje je posebno intrigantno – koje od dece biste odabrali da sa vama ode u sklonište, što je bitno s obzirom na ograničenost kapaciteta i resursa. To istovremeno znači i koje dete, odnosno koju decu biste žrtvovali. Jedno od troje dece, uspešnog sina koji godinama živi daleko od rodnog doma, roditeljski odgovor toliko kopka, da prevladjuje dugačak put ne bi li ga otkrio.

I tako sin, majka i otac, kao što pisac kaže, sede za (kuhinjskim) stolom, i ćute. Dok ćute, ili dok se dobacuju banalnostima, u tom prećutanom jasan je i glasan dramski sukob likova nenaučenih da govore i misle o sebi. Jer, pravi glavni lik je drugi sin, onaj upitnikom spašeni. Istina, ispisan u odsutnosti, on se ni ne pojavi. Ipak, sveprisutan je, jer o njemu

se sve vreme govori, kao što se uvek i govorilo. Njemu, najproblematičnijem od troje dece. (Uzgred, fantastičan, suptilni udar na patrijarhalni obrazac – zašto ćerka, treće dete, nije „spašena“, to se niti ne pominje, ni kao pitanje ni kao mogućnost).

Posle mnogo početnog ćutanja i kasnije vike, psovki i plakanja – porodična priča se otvori. Ne naročito komplikovana, ni posebna, ni disfunkcionalna, ni preterano otuđena, manje više obična. Uostalom, postoje li uopšte te srećne porodice za koje Tolstoj tvrdi da su iste?

Aleksandar Švabić, reditelj kojeg tek sad pominjemo, zapravo je omogućio da se čuje sve gore pomenuto – u promišljenom ritmu, sa pažljivim ubrzanjima, usporavanjima i pauzama. Sa izborom glumaca i vođenjem likova do sukoba i katarzičnih razrešenja. Držeći ih u skućenom prostoru kuhinje, u kojem se sudaraju čim se pomere, mada konkretnih zidova nema, a okolo je isključivo prazan prostor (scenograf Matija Blašković).

Doris Šarić Kukuljica maestralno, na visokoj frekvenciji, vodi lik majke koja strmoglavo pada iz jednog raspoloženja u drugo. Jer joj je svega dosta, jer je svemu svedočila, svačiju istinu prepoznala, i – što je opšte mesto – svima bila na usluzi. Slaboga da ojača, jakoga da podrazumeva. Što joj se računa u grešku. Neodoljivo autentična i u histeriji i u ljubavi. Sreten Mokrović je onaj otac koji je kroz dečje odrastanje najčešće bio odsutan, pa sad ima dovoljno živaca da bude trpeljiv u odnosu na ženine i sinovljeve istupe. A valjda oseća i da je nešto dužan. Petra Svrtan je stameno realna ćerka, bez gorčine pomirena s podređenim položajem na hijerarhijskoj lestvici, jer prosto nikada nije pravila probleme. Kao ni Luka Knez, nežni, ispravni i povređeni sin, rešen da konačno otvori svoju zatomljenu dušu i izgovori roditeljima sve što je tokom zajedničkog života prećutkivao.

Uzgred, onaj upitnik o izabranom detetu – uopšte nije izmišljen.

DEO DRUGI

ARTERARIJ: ZAGREB – BEOGRAD – DUBROVNIK

Ovogodišnji *Showcase hrvatskog kazališta*, pored HNK u Zagrebu i Varaždinu, otvorio je za goste i sale Satiričkog kazališta Kerempuh, Zagrebačkog kazališta mladih, Teatra Exit, Studija za suvremeni ples, ali i novi prostor, onaj umetničke organizacije *Arterarij*, čiji je osnivač i rukovodilac glumac i reditelj Romano Nikolić. Iako postoji već deset godina, tek poslednjih godinu dana *Arterarij* ima svoj prostor, intiman i prisan – u zagrebačkom stanu. Otvoren je predstavom *Kućica za pse*, viđenom takođe u okviru šoukejsa. Ipak, ovaj deo priče odvajamo jer ćemo s razlogom govoriti o još dve *Arterarijeve* predstave, kao i o postupku Romana Nikolića, u saradnji s glumcima, dramaturškinjom Doroteom Šušak i Mariom Mažićem kao konsultantom.

U *Kućici za pse* paralelno gledamo dve porodice; oca Dušana Gojića i ćerku Jelenu Graovac Lučev. Za drugim krajem istog stola, iako se ne poznaju, niti ikada sretnu, žive majka Anita Matić Delić, njen sin Nikola Nedić, i taj isti sin, ali kad je bio 30 godina mlađi, Davor Tarbuk.

U prvoj porodici depresivni otac se tek zubima drži za život, pored uzaludnih pokušaja ćerkinih da ga nagovori da se leči. Ni ona, kao ni bilo ko drugi, ne zna šta ga to toliko muči.

U drugoj porodici sin izbegava majku, ljut na sve šta izgovori ili pokuša da uradi. To, naravno, ima svoju istoriju, koju nećemo prepričavati. No, tema su silovanja u ratu, nastala na osnovu različitih ispovesti, dramaturški spojenih u dva odvojena slučaja.

Silovanja se ne vide. Ovde je reč o dugogodišnjim posledicama, o tome kako se ko s njima nosi. Ipak, predstava u najavi sadrži upozorenje za žrtve silovanja, s obzirom da se i publika bez takvog ličnog iskustva teško nosi s emotivnim nabojem koji se sa scene preliva u gledalište. I koji nose pet



Iz predstave **Kućica za pse**, foto: Sanjin Kaštelan

pomenutih, fantastičnih glumaca. Gde je Aniti Matić Delić pripao najveći teret, s čime maestralno izlazi na kraj.

Na sličan način, uzevši goruću temu, a koristeći autentična iskustva i ispovesti, isti autorski tim realizovao je predstavu *Lijepi interijeri*, po ideji Marija Madžića, na tekst Monike Herceg, s Draganom Varagić i Almom Pricom.

Jedan stan u Zagrebu. I dva sna, sa dva različita kraja sveta, u dva različita vremena. Jedna Beograđanka dolazi da ga kupi. Jedna Zagrepčanka ga prodaje. Beograđanka je iz njega morala da ode 91. Zagrepčanka 41. Isti stan, dve vlasnice, dva detinjstva, dva života, dva sećanja. I pitanje koje se otvara: čijoj majci od njih dve pripadaju šoljice za kafu?

Monika Herceg dramu ispisuje na tri nivoa. Prvi prati naizgled laku konverzaciju, uobičajeno isprazne opaske kakvima pribegavaju ljudi koji se silom prilika sretnu, znajući da se nikada više neće videti. Kroz ovu realnu radnju izviru, probijajući je

silovito, unutrašnji monolozi. Oni su pisani u trećem licu, jer likovi se odvajaju od sebe, posmatraju se sa strane i komentarišu. Treća linija su asocijativni bljeskovi prošlosti, koji se nikada nisu smirili u toj prošlosti, nego ostaju stopljeni sa sadašnjošću. Ili nastavljaju da žive u tom prostoru, nezavisno od bilo čijeg povratka. Deložacije ne umiru, ne nestaju ni sa odlascima, ni sa prestankom života onih koji su oterani. One nastavljaju da postoje dokle god je prostora koji im svedoče.

Glumice sede na krajevima dugačkog stola, profilom okrenute publici. Blizina krupnog kadra na filmu. Njih dve... htedoh reći glume očima, ali nema tu glume. To jesu one. Dragana Varagić, povratnica iz Beograda, maestralno smenjuje duboku zamišljenost i tugu s nervoznim pokušajima da šarmom odobrovolji vlasnicu stana i postigne što bolje uslove kupovine. Alma Prica je smirenija, mudrije i gleda i čuti. Ona se u stan vratila iz Amerike još pre 30 godina. Sve nemire koji Beograđanku tek čekaju, ona je proživela, oprostila se s prošlošću, odlučna da poslednje dane provede u domu za stare.

Reditelj ih povremeno odvoji od stola, odvajajući sadašnjost. No, u tom skučenom, intimnom prostoru za razdvajanje nema mesta. Kao ni u životu, uostalom. Kao što ni publika, bez zaštite četvrtog zida, ne može da ne bude učesnik. Jer i svedok je učesnik. Koliko god lirskim sredstvima Monika Herceg gradila tekst, kontekst je epski, obuhvata široko. Živote nekih Almi i nekih Dragana, ali i svih nas koji smo ih gledali i gledamo.

Lijepa interijere sam imala sreću da pogledam baš tokom trajanja šoukejsa, umesto plesne predstave, za šta ionako nisam stručnjak. Ali, *Kućica za pse*, pa zatim *Lijepi interijeri*, bili su dovoljan mamac da odem na sledeću Romanovu premijeru, istina ne u *Arterariju* nego u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku. Reč je o predstavi *Kuća je velika, ne može se ona nositi*.

Tekstualni predložak napisala je pesnikinja i dramaturškinja Dorotea Šušak. U ovu osnovu

inkorporirani su ispovedni delovi autorskog tima, uključujući i reditelja Romana Nikolića. Ali, takođe, i stanovnika grada (tačnije je napisati Grada), jer se pojam *kuće* ovde širi na ceo grad i njegovu skorašnju istoriju. Naime, malo gde je identitet grada u tolikoj meri stopljen s identitetom njegovih stanovnika kao što je to slučaj u Dubrovniku.

Ljudi različito prolaze kroz život. Neki se iz problematičnih odnosa, iz potrošenih i prevaziđenih priča, izvuku kao zmija iz košuljice, i bez tereta krenu napred. Oni drugačiji ne odbacuju ništa, ničega se ne odriču. Sve dugogodišnje naplavine, sve terete i ožiljke, nose sa i za sobom. Kao puž kućicu na leđima. Nose, dok ne počnu da se vuku, dok na kraju ne zastanu. O njima je u predstavi reč.

I ponovo o majci i sinu. Majci, koju sećanje napušta, i sinu koji majku ne napušta. Ponovo smo oko kuhinjskog stola (publika je takođe na sceni, okružuje glumce), u intimnom prostoru u kojem se većina naših drama odvija. Kao i u prethodnim Nikolićevim predstavama, poenta je u čvrsto ispričanoj, intimnoj priči, ali koja je zavisna od one velike istorije. Što nas dovodi na trag antičke tragedije, u kojoj sudbine oblikuju sile van ljudskog domašaja. Kakav je, na primer, rat. Jeziva viša datost.

Prelomni momenat, u kojem velika istorija okreće kormilo malih života, duboko je emotivan, i nadrašta lokalnu odrednicu. Dva uplašena mladića u maskirnim uniformama, gotovo dečaka, usred te kuhinje, jesu relikat lokalne prošlosti, ali i opšti simbol u tišini nošenih ličnih tragedija. Koliko god predstava bila uronjena u tipično lokalno vreme i prostor, ona ih u svakom smislu nadilazi. *Kuća je velika, ne može se ona nositi* prerasta u opštu odu empatije i ljudskosti.

Mirej Stanić je fascinantna glumica. Promišljenim sredstvima i duboko sugestivno ona vodi tu majku od takoreći opšteg mesta, do žene koja je preživela tragediju, koja je tu kuću svog života čutke nosila dok je bilo neophodno i koja na samom kraju ispušta teret i pronalazi utehu u nekom samo



Iz predstave **Kuća je velika, ne može se ona nosit**, foto: Marijan Marinović

njenom, izmaštanom svetu. Svetu prošlog vremena, u koji niko nema pristupa, niti može da ga poremeti, dok joj ruke i dalje opsesivno ravnaju kuhinjsku krpu.

Edi Jercec je drugi noseći stub predstave, glumac koji emituje toliku količinu topline, ljubavi i empatije, da eliminiše bilo kakvu konotaciju patologije u jednom tako čvrstom odnosu majka – sin. Što Angela Bulum, kao snaha, zdušno preuzima na kraju. I taj lik, iako u drugom planu u odnosu

na dva glavna, izgrađen je konzistentno, suptilnim glumačkim sredstvima, jasno postavljen, objašnjen i odbranjen.

Empatija, greh, kolektivna traumatična prošlost i potreba da se o njoj progovori i izgovori, ostaju najjači utisak ovog slučajnog uzorka hrvatskog teatra 2025. Uz opasku da istina kao da gura estetiku u stranu, istovremeno joj tražeći adekvatan oblik.



Piše > Nebojša Bradić

Poslednji gledalac

Posvećenost muzici i biografijama istaknutih ličnosti može nam doneti neobična iskustva. Prošle zime sam odlučio da provedem več u bioskopu „Kruševac“ na čijem repertoaru je bio film posvećen Mariji Kalas sa Andželinom Džoli u glavnoj ulozi. Na blagajni bioskopa sačekalo me je iznenađenje: bio sam prvi gledalac koji je kupio kartu. Ulazeći u salu koja ima 551 sedišta, pitao sam se šta će biti ukoliko budem i jedini gledalac. Pomislio sam da to uopšte ne bi trebalo da bude loše, jer su fotelje udobne i temperatura odgovarajuća. Trebalo je još da film bude dobar – a kasting je obećavao – eto dobre zabave za nekog koji voli da gleda film u bioskopu.

„Kruševac“ ima veliko platno na kome sam pre više od pola veka sa školom gledao lektiru i partizanske filmove. Još uvek se sećam scena iz *Bitke na Neretvi*, *Sutjeske* i *Partizanske eskadrile*. Kasnije sam, u istom biokopu, uživao u Bergmanovim *Kricima* i *šaputanjima*, Ken Raselovom *Maleru* i akcionom *Superflaj*, sa muzikom Kertis Mejfilda. Sećanja su promicala, dečaćka mašta se ponovo pokretala: očekivao sam početak filma.

Nešto se ipak nije dešavalo: vreme projekcije se primicalo, a gledalaca nije bilo. Pogledao sam prema kabini kinooperatera. Nikakvih znakova nije bilo.

Prišao sam rupi koja je gledala u dvoranu i zakucao na debelo staklo, iza koga se uskoro pojavilo bezizražajno lice. Malo gestovima, više pojačanom artikulacijom, pitao sam kinooperatera da li će biti projekcije. Klimnuo je glavom i ja sam zauzeo mesto za koje sam verovao da je najbolje.

Čudno je to osećanje kada u bioskopskoj sali koja je projektovana za kolektivni doživljaj sedite sami i gledate bioskopsku predstavu. Piter Bruk je napisao u legendarnoj knjizi *Prazni prostor*: „Neko se kreće u tom praznom prostoru dok ga neko drugi posmatra, i to je sve što treba da bi se stvorio teatar“. Mislio sam o ovom Brukovom citatu i tri meseca kasnije, kada sam u istoj sali gledao igrani film o velikom francuskom šansonjeru Šarlu Aznavuru. Situacija je bila identična, velika dvorana sa crvenim udobnim foteljama i, opet, samo jedan gledalac.

Posle projekcije, šefica bioskopa me je upitala kakav je bio film. „Odličan“, rekao sam sa žaljenjem. Imala je potrebu da mi kaže da je film o bendu Led Cepelin kod publike bolje prošao – bilo je, reče, petnaetak gledalaca. Jadni Aznavur, prisećao sam se, u Srbiji je njegova turneja svojevremeno bila fijasko. On je, jedne decembarske večeri devedesetih godina prošlog veka, pevao za dvestotinak gledalaca

u nezagrejanom Hali sportova. Pevao je, međutim, kao da nastupa u pariskoj dvorani „Olimpija“.

Zanimalo me je zašto je današnje interesovanje bioskopske publike tako slabo. Odgovorila mi je: „Repertoar.“ Publika, naime, želi da gleda filmske blokbastere i popularne domaće komedije, a za to „Kruševac“ nema projekcionu tehniku. Ovaj bioskop, sa namenski pravljenom zgradom i ogromnom zidnom freskom Lazara Vujaklije, bez digitalne opreme nužno ima ograničen program. Nekada se govorilo da će film ubiti teatar, ali sam te dve večeri prisustvovao smrti filma: bioskop je imao blagajnu, predvorje, prevrnutu sedišta, platno, stari projektor i zvučnike. Da li sam ja bio taj poslednji gledalac koji je došao da o tome samo svedoči?

Od vremena bioskopa moje mladosti nestalo je mnogo toga. Nestali su, tako, tapkaroši, redovi pred blagajnama, „padobranci“ koji su čekali da cepač karata „zažmuri“... Možda su, pre toga, nestale potrebe i navike da se ide u bioskop, to duboko zadovoljstvo na ličnom i kolektivnom nivou koja je predstavljala DNK života svakog grada.

Filmska umetnost raspaljuje našu maštu i pokazuje mogućnosti drugih života, drugih mesta – čak drugih galaksija. Ona može da nas vodi preispitivanju naših ideja i može da izaziva naše pretpostavke. Možda je ovo utopijski pogled na umetnost, ali verujem da ona može da funkcioniše kao sredstvo; ona nije samo kulturna delatnost, nešto što se dešava u salama ili galerijama. Ako umetnost nije povezana sa iskustvom, sa strahom i radošću koji iz toga proističu, ona postaje samo ukras na torti.

Nove tehnologije su promenile svet umetnosti i kulture. Tehnologija omogućava da stvaramo, distribuiramo i prodajemo kulturne proizvode i usluge na različite uzbudljive načine, a mnogi će tek biti izmišljeni. Rok superstar Dejvid Bouvi je još 1999. predvideo moć Interneta: „Prihvatam ideju da se odvija novi proces demistifikacije između umetnika i publike“.

Trebalo bi da umetnost bude ta koja će odslikavati svet u kojem živimo i usmeriti svetlo ka svetlu koji želimo da vidimo. Mada su mnogi umetnici i kulturne organizacije prihvatili tehnička unapređenja, mnogi još uvek nisu spremni da prihvate mogućnosti koje su dostupne. Za one koji to nisu već uradili postoji rizik da počnu da zaostaju i da, na taj način, postanu nebitni za publiku budućnosti kojoj su digitalni sadržaji i alatke već postali centralni deo života.

Znamo da kreativnost dolazi iz svih delova društva i da niko ne treba da bude onemogućen da ostvari sopstvene kreativne mogućnosti zbog barijera godina, rase, etniciteta, vere, invaliditeta, pola, seksualnosti, finasijske situacije ili geografske pozicioniranosti. Talenat je svuda, mogućnosti nisu. „Svako donosi nešto za sto, ali ne dobija svako stolicu“, repovao je Džordž Pesnik.

Neće svaki pojedinac napraviti laku i brzu vezu sa svakom umetničkom formom. Tek kada ljudi nađu svoj medijum, oni otkrivaju svoju pravu kreativnu snagu. Podržavanje i pomaganje ljudima da se povežu sa sopstvenim kreativnim kapacitetima je najsigurniji način da ostvare ono najbolje što imaju. U tome nam koristi kreativno i kulturno obrazovanje.

Prvo je ono koje je zasnovano na znanju i koje uči decu o najboljim ostvarenjima (literatura, muzika, drama). Ono uvodi mlade ljude u širi obim misli o kulturi i kreativnosti. Drugi deo kulturnog obrazovanja se usmerava na razvoj analitičkih i kritičkih veština. Treći deo je zasnovan na ohrabrivanju mladih ljudi da sami stvaraju kulturu (crtanje, komponovanje, koreografija, poezija, kratki film, gluma). Četvrti deo je centriran na individualnu kreativnost.

U ovom svetu, nikad snažnije stimulisanim, u kojem pažnja iz minuta u minut sve više blede, vrednost kulturnog obrazovanja nije dovoljno prepoznata. Zbog toga verujem da bi svakom detetu trebalo omogućiti visok nivo kreativnog i kulturnog obrazovanja. Jedna od najvažnijih odgovornosti sistema obrazovanja je da gaji i inspiriše sledeću generaciju kreativnih talenata,



buduće publike i izvođača, bez obzira na mesto ili prilike u kojima žive.

Ohrabrivanjem dece i mladih ljudi da razumeju, poštuju i angažuju se u bogatstvu kulture i umetnosti, možemo da pomognemo u odrastanju novih pisaca, glumaca i muzičara. Priča o uspehu, naravno, podrazumeva sate i sate upornog rada i sticanja različitih veština. Koristi od učenja kulture i umetnosti će imati društvo u celini.

U brojnim istraživanjima o tome kakav uticaj ima angažovanje u kulturi i umetnosti učenika i studenata na njihove kasnije domete u životu, utvrđeno je da učestvovanje u dramskim i muzičkim aktivnostima unapređuje pismenost i matematiku.

Škole koje uključuju umetnost u svoje programe pokazuju konstantno više domete od onih koje to ne rade. Istovremeno, studenti iz porodica sa nižim socijalnim statusom, a koji se angažuju u umetničkim aktivnostima, postižu tri puta veći nivo obrazovanja u odnosu na one koji se ne angažuju.

Zbog toga je ulaganje u kulturno obrazovanje nešto što će omogućiti dugotrajnu korist u znanju, razumevanju i razvijanju veština kod dece. A dotle, svako od nas može da uradi nešto kratkoročno. Poslednji gledalac bioskopske predstave, na primer, može pokrenuti akciju za nabavku digitalne opreme za bioskop njegove mladosti.

Piše > Milivoje Mladenović

Deset fragmenata o pozorišnom amaterizmu na zapadu Bačke

Danima i večerima, godinama, od 2003. do danas, idući od sela do sela, od varoši do varoši u Bačkoj, kao onaj koga su nagovorili da po svom osećanju pozorišne mere i sklada, bira predstave za amaterske pozorišne festivale, a najčešće za Zonsku smotru pozorišnih amatera u Crvenki¹⁾, evo šta sam video.

Što više pozorišnih amatera, to više svetla u našim selima, to više ljudi na glavnom sokaku, što više ljudi na glavnom sokaku, to više poželjne komunikacije među ljudima, to više poznanstava, to više ljubavi, a

1) Crvenačka pozorišna smotra pruža mogućnost da se uoči nekoliko opštih osobina pozorišnog amaterizma:

- nesmanjeno interesovanje za dramsku klasiku domaću i svetsku (J. P. Sterija, B. Nušić, K. Trifković, Ž. B. P. Molijer, Breht, E. Olbi, A. P. Čehov, N. V. Gogolj, Ž. Žene, Jonesko), ali i za savremene srpske i strane dramske pisce (V. Ognjenović, Lj. Simović, A. Popović, D. Kovačević, V. Radović, M. Nikolić, N. Romčević, S. Kovačević, M. Krleža), kao i moderne svetske dramatičare (J. Glavacki, N. Koljada, M. Makdona, H. Bojčev, G. Kosteljnić, I. Franko);
- interesovanje amaterskih pozorišnih organizacija i njihovih umetničkih saradnika za istraživanje na planu forme, poetičkih strujanja, itd;
- pojačana fluktuacija umetničkih saradnika u amaterskim organizacijama što doprinosi svežini i snažnijem protoku umetnički ideja;
- učestalost gostovanja glumaca iz „drugog sela“, čime se prevazilazi sve do nedavno zatvaranje u sopstvene pozorišne „atare“;
- pojava mladih, novih glumaca-amatera.

time i više dece u našim selima koja izumiru²⁾. Elem, što bolji pozorišni amateri, to zdravija i jača Bačka, Vojvodina i Srbija.

Dobro je da još uvek postoje zgrade kao što su domovi kulture, kulturni centri, zadružni domovi, vatrogasni domovi, bioskopi, i drugi prostori kako god se zvali, a da se u njima izvode predstave pozorišnih amatera.

Dobro je da postoje mladi ljudi, studenti i đaci, ali i sredovečni i stariji učitelji, profesori, veterinarski pomoćnici, geometri, medicinske sestre, milicajci, matičari, paori, birtaši, trafikantkinje, noćni čuvari, mesari, kasirke, frizeri, traktoristi, seoske lole i bekrije i dobre seke koje žele da se bave pozorišnim amaterizmom, jer je pozorišna aktivnost najplemenitija.

Što više pozorišta na ovom svetu to manje siledžija, kavgadžija, pijandura, kurvi, lopova, žandara, menadžera, đilkoša, žgaravice, upale plućne maramice, žutice, gripa, koviida i drugih „bezazlenih“ virusa.

Što više pozorišta, to više zdravlja na ovom svetu – jer čovek koji se na bilo koji način bavi pozorištem

2) Kažu da u Srbiji ima nekoliko stotina sela bez ijednog odžaka iz kog se vije dim, a još toliko je sela koja imaju manje od deset stanovnika.

nema drugu težnju nego da produži dobar i zdrav život i zato sve čini na način kojim bi se postiglo ono što bi Sterija nazvao „moralno ispravljenje“.

A zapazio sam još i sledeće:

1. *Poslednja briga i nužno zlo*. Otkako postoji ljudska potreba da se govorom, gestom, pokretom, muzikom, slikom izrazi, poruči istina o ljudskom delovanju, koja je nazvana pozorište, kazalište, gledalište, teatar, szinhaz, divadlo – ono je u krizi jer je postalo predmet podozrenja i sumnje stvarnog sveta koji namrgođeno prihvata ogledanje stvarnosti u teatru, a još manje kritički govor o sebi, ili ne daj bože, neku rugalicu ili posprdicu na račun stvarnog života. I zato nije nikakvo čudo da je pozorišni amaterizam skrajnut, gurnut u čošak, kao poslednja briga i nužno zlo.

2. *Na čemu se drži pozorišni amaterizam*. Kalem konca, tri metra platna, po' kubika daske, dve kante farbe, malo lepka, nešto malo dobre volje i neka skoro nedefinisana ljubav i čežnja da se svet menja – to je ono na čemu se drži pozorišni amaterizam. Drugo: dobro je da se na sceni mogu videti zajedno mladići i devojke sa gospodom u ozbiljnim godinama i ozbiljnim iskustvom, što će reći da pozorišni amaterizam nije bez budućnosti i da još deluju animatori i organizatori pozorišnog života koji o ovom važnom elementu vrlo savesno brinu.

3. *Neumerenost*. Nerealno određena ambicija, može skupo koštati amaterski teatar. Ona se prvenstveno očituje u izboru komada, kada se po svaku cenu teži ka postavljanju velikih dela na scenu. Pritom naši reditelji voljni da se priključe amaterskom pozorištu³⁾, kao da ne misle na snage koje poseduje

3) Retko koji reditelj nema u svom iskustvu ubeležen angažman u amaterskom teatru. Nekima je on bio prethodnica i vežbaonica za profesionalnu orijentaciju. Ali neuporedivo je manje onih koji i posle velikog uspeha u profesionalnom pozorištu održavaju vezu sa amaterskim pozorištima. Hugo Klajn (*Priručnik za amatere reditelje* ostaće neprevaziđen praktikum za reditelje amatere) i Miroslav



Iz predstave **Hasanaginica**, CEKOS iz Sonte, foto: promo

ansambl. Prosta istina: ne mogu da radim *Hamleta* ako nemam glumca kadrog da ostvari lik Hamleta posve uverljivo i snažno. Ali, hajde, s tim se nekako i izađe na kraj, jer u ovim predelima ima doista dobrih glumaca-amatera i postoji tradicija, iskustvo na amaterskim osnovama organizovanog pozorišta. Ta neumerenost više smeta i pretili da pojede glumačko umeće, da ga sunovrati u prah potpunog diletantizma, kada se pogleda likovnost predstave – scenografija, kostimi, šminka, pa onda i mehaničko-tehnološki elementi. I tada je uzalud naše nastojanje da podrazumevamo, da zamišljamo, da opravdavamo, da se izgovaramo na nemaštinu. Tada se u stvari radi o nedovoljno razvijenoj mašti reditelja, ili o onome u što ne bismo nikako da poverujemo – neodgovornom pristupu realizaciji pozorišne predstave. Reditelj mora, prvenstveno, da

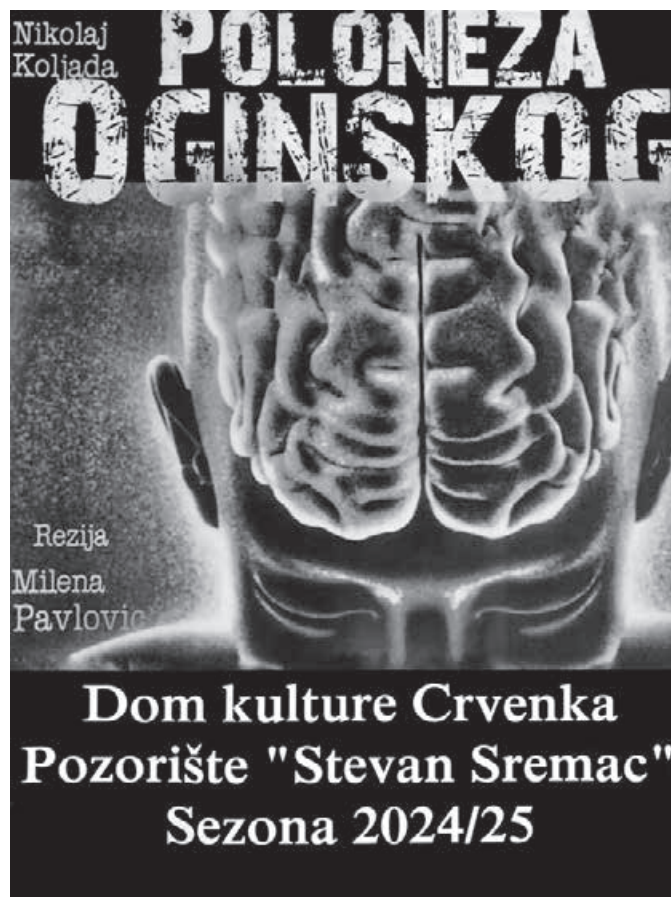
Belović su u tom pogledu najviše pomogali amaterima. Najodaniji pozorišnim amaterima bio je Ljuboslav Majera, pa Velimir Mitrović, Miloš Jagodić, Vladimir Lazić... Često se i glumci pojavljuju u ulozi reditelja u amaterskom pozorištu: Radoje Čupić, Igor Đorđević, Dejan Cicmilović, Milena Pavlović, Dragan Ostojić. Istraživanje na temu ko režira u amaterskim pozorištima dala bi odgovor na mnoga bitna pitanja.

ima na umu sve okolnosti i uslove u kojima radi. I tim uslovima mora da prilagođava svoju „genijalnu ideju“. Jer, oprostićete, u ovim krajevima, ali i drugde u svetu, jedva da biva obrnuto i u profesionalnom teatru – da neko prateći vašu genijalnost, stvara uslove za njeno ispoljavanje!⁴⁾

4. *Zašto i za koga igramo?* Slično važi i kad je reč o *repertoaru* amaterskih pozorišta. Na crvenačkom uzorku⁵⁾ može se videti da naše amaterske družine slabo mare za onaj bitni elemenat fenomena pozorišta – *publiku*. Do dobrog, zanimljivog, atraktivnog i provokativnog repertoara dolazi se odgovorom na pitanja – zašto i za koga igramo ovaj komad. I uveren sam da je kreiranje repertoara u amaterskim pozorištima osetljiviji problem nego u profesionalnom teatru. Profesionalci, skoro po nepisanom pravilu deluju u znatno većim, gradskim sredinama i mogu da sebi priušte, ali ne uvek kad im se prohte, luksuz pozorišne forme i ideje posvećene za određene slojeve publike, ili da se predaju teatarskom istraživanju radi estetskog užitka posvećenika. A naši dragi amateri koji još uvek imaju i funkciju pozorišnih misionara u maloj sredini gde teatar još nije uvek prihvaćen kao opšta potreba, moraju da računaju s tim kako da se približe publici, kako da je osvoje. A to će postići jednostavnošću, iskrenošću, tematski bliskim i razumljivim komadima. Ukratko: amateri bi trebalo

4) Vi možete biti budala i zanesenjak koji srlja u tom pravcu kao sivonja, ali to vam ne dopušta intendantura, odnosno najprostija ekonomija teatra svedena na formulu „ulaz-izlaz jednako je...“.

5) Misli se na neke od predstava koje su viđene na crvenačkoj Zonskoj smotri amaterskih pozorišta Bačke, uz požarevačko-petrovačko, pouzdano najzdravijem jezgrom amaterskog pozorišta u Srbiji. Crvenački amateri imaju kontinuiranu pozorišnu produkciju, konstantno su prisutni na festivalima pozorišnih amatera u Srbiji i vrlo često pobednici na trebinjskom „festivalu festival“ koji je nedosanjani san mnogih pozorišnih amatera u regionu. Njihovo zanesenjaštvo seže dotle da su čak izbrisali i pripadnost amaterizmu tako što su zvanično svoje pozorište nazvali „Pozorište Stevan Sremac Crvenka“. Nije to bez neke, što bi rekli, jer Crvenka, „najveće selo u Srbiji“ na svim poljima odavno teži da prekorači taj prag ruralnog.



više da se posvete onome što mogu, a ne onome što bi oni najviše želeli i hteli.

5. *Višak glume, umesto prirodnosti.* U glumačkoj igri uočljiva je *nesigurnost*, nedoživljenost, nedovoljna angažovanost, deklamatorstvo, neusklađenost govorne i fizičke radnje, takozvani višak glume, umesto prirodnosti, jednostavnosti i iskrenosti, koju je razume se, i najteže postići, ali čemu uvek valja težiti. Ne valja ni po svaku cenu težiti ka imitaciji profesionalnog pozorišta, što je takođe bilo prisutno u pojedinim amaterskim ostvarenjima.



Iz predstave **Poloneza Oginskog**, Crvenka, foto: promo

Ali da se ne bi shvatilo da imam namrgođen pogled na svet amaterskog pozorišnog stvaralaštva, moram da potcrtam stav da sve što je u amaterizmu pozorišnom pokazano ima izvesnu vrednost. Zato što je uopšte stvoreno. Nasuprot tome je ništavilo, besmisao nedalanja.

6. *Za čije babe zdravlje?* Dakle, ajde-de, *dobro* je sve što sam video, i to ističem kao posebnu vrednost našeg jadnog kulturnog života u selu. Jer da se danas u dvadesetprvom veku neko iskreno bavi pozorištem na način kako se to kod nas događa, a u takvim uslovima kakve imaju naši pozorišni amateri, zaista je retko podvižništvo. Zato, moram da kažem i ono što *nije dobro*. Nije dobro što se u državi, u opštinama, u mesnim zajednicama daje tako mala para za poslove

pozorišnih amatera. To, zaista ne samo da nije lepo, nego mislim čak da je to veliki greh. Taj, ne maćehinski nego bi se moglo reći zlomaćehinski odnos je nečuven, uvredljiv! U sedam sela dvorane domova kulture su ladne ko štenare, u osmom selu sala neokrećena od oslobođenja (?), u devetom prokišnjava. A glumci, svuda, vredni, požrtvovani, skoro kao profesionalci. Za čije babe zdravlje? U desetom selu opet sve uredno, toplo, uslovi valjani, ali nema pozorišne osnove. Kad sve saberete i oduzmete – trebalo bi ozbiljnije da se priđe ovom, za kulturu cele zemlje, važnom pitanju. Reći ću vam da je to i moguće – samo malo opreznije valja preraspodeliti postojeće stavke u budžetu za kulturu i eto prostora. Danas, u vreme opšte devastacije kulture u Srbiji, o tome ne vredi ni govoriti.



Iz predstave **San smešnog čoveka**, Dramski studio „ART“ Ruski Krstur, foto: promo

7. *Daj da se ne lažemo.* Što uprkos takvoj ignoranciji, mrzovolji i nehaju, ipak povremeno blesne iskrena *vatrica autentičnog pozorišnog izraza* ima, prvenstveno da se zahvali onom malobrojnem, generacijski, socijalno i obrazovno šarolikom krugu pozorišnih zanesenjaka i entuzijasta i još manjoj grupici pozorišnih profesionalaca koji na amaterizam teatarski ne pogleduju kao na još jedno tezgaroško polje. Ali, valja takođe da se zna, da nije samo država i njen aparat krivac za tu opštu depresivnu sliku našeg amaterizma. Daj da se ne lažemo, država je samo iskoristila opštu letargičnost i neinventivnost koja izbija iz amaterskih pozorišnih organizacija. Ima tu i nepsremnosti da se uhvati u tranziciono kolo, da se promeni pogled na savemeni pozorišni izraz, poetiku pozorišta...

8. *Zanemareni staandrdi.* Vidljivo je to u svakom segmentu amaterske pozorišne scene:

sve je manji broj mladih ljudi kojima se pozorišni amaterizam čini atraktivnom aktivnošću, pa se, nužno, pozorišni animatori opredeljuju sve češće za kamerne forme; standardi u opremanju predstava su odavno zanemareni, na sceni je vidljiva krajnje nesolidna oprema („od kuće doneti“ elementi dekora ili mnogostruko menjani i prepravljani elementi, višeputa premundurivani kostimi, i sl.). Srećom, pomenuto siromaštvo vizuelne komponente izvedbe često se uklopi u „moderni“ rediteljski omiljeni koncept krajnje pojednostavljenog shvatanja deziluzionističkog teatra za koji su potrebne četiri stolice i tri mikrofona, konfekcijska odeću kao kostim, itd. A nasuprot tome, pojavljuju se i predstave tradicionalnog realističkog teatra u kojim se pošto-poto insistira na glomaznoj scenografiji bez imalo stilizacije i teatralizacije koji ne funkcioniše uvek na najsrećniji način u predstavi te umesto da prostor igre bude u sadejstvu glumačke

igre, on postaje prepreka za umetnički razmah. Slično važi i za ostale elemente predstave: originalna muzika se vrlo retko može čuti u predstavama, a dizajn svetla je jedva zamisliv u amaterskim predstavama.

9. *Slaninica za budžetske džukce...* Tradicionalno, amatersko stvaralaštvo uglavnom se vezuje za ruralna područja, u kojima je ono bilo zamena za takozovanu visoku, elitističku profesionalnu umetničku kulturu. Amaterizam je jedan nadomestak da se popuni ono tobožnje čovekovo slobodno vreme, kojim se danas više niko i ne bavi, pa nikakvo nije čudo da nam u selima vlada pustoš, da s kokoškama u smiraj dana i ono malo življa utone u mrak omamljeno otrovnom izmaglicom *reality* isparenja. Medijske nemani, ale estrade, lake zabave babaroge kockarnica, kladionica i primitivizma žderu halapljivo tkivo zdravog, autentičnog i lepog aktivizma. To nam je to. Dok amatere nema za šta kuće da ujede, država pred neke budžetske džukce baca slaninicu.

10. *Kula – utvrda amaterizma.* Ukratko, svaku iskru pozorišnog amaterizma valja ohrabrivati iz dana u dan, jer je ona impuls profesionalizmu, a vrlo često i jedino svetlo u provincijskoj tamnini. U samom predvorju pozorišnog profesionalizma amaterske pozorišne zajednice Vojvodine visok standard pozorišne produkcije izgradili su glumci Kulturnog centra Kula i glumci Pozorišta „Stevan Sremac“ iz Crvenke. Tome je doprinelo sigurno i dugogodišnje održavanje Republičkog festivala pozorišnih amatera upravo u organizaciji Opštine Kula. Rastur-kolu, devastaciji i pustošenju, unižavanju pozorišnog amaterizma otpor pružaju upravo Kuljani i Crvenčani, a potom i sivački pozorišni amateri. Kontinuitet solidnog pozorišnog stvaranja može se pratiti u ova tri mesta. Drugim rečima, pozorišni amaterizam je najrazvijeniji u opštini Kula. Godinama na ovoj manifestaciji dominiraju upravo predstave iz amaterskih pozorišnih društava iz ove Opštine. Kula je ostala

poslednja ozbiljna utvrda pozorišnog amaterizma, brana protiv sveopšteg posrtanja u kulturi, njenog višedecenijskog unižavanja pred nasrtajima agresivnog populizma i favorizovanja estrade kao zamene za iskonske vrednosti. Pohvalu zaslužuju i amateri iz Sombora okupljeni u KUD-u „Vladimir Nazor“ što dosledno neguju dramski amaterizam negovan na jeziku hrvatske manjine⁶⁾. I entuzijasti okupljeni u Dramskom studiju „ART“ Doma kulture Ruski Krstur, koji igraju predstave na rusinskom jeziku, deluju u krajnje skromnim produkcionim uslovima. Dramski amateri dramskog studija „Luča“ i Crnogorskog dramskog recitatorskog društva iz Kruščića su donedavno, značajne uspehe postizali. Ohrabruje pojava dramskih amatera iz Lipara nakon dugih godina izbijanja sa zonske smotre u Crvenki, kao i prva pojava dramskih amatera iz Sonte, CEKOS iz Sonte koji su, uz Dom kulture u Apatinu, jedini predstavnici amaterskih pozorišta iz ove Opštine. Više tužno, nego interesantno, deluje podatak da u Opštini Odžaci nema u bilo kojoj formi organizovanog pozorišnog života.

Otuda valja čestitati na svemu onom što se pod amaterskim naherenim krovovima stvara, jer je to sve ravno podvigu. Svako okupljanje amatera je nesumnjivo vredno, važno i valja ga ohrabriti, ali ne i laskati neumereno, jer ćemo se onda vratiti na početak priče o tome da nikog ovde nevinog nema – od Ministarstva kulture, do nadmenih profesionalaca i poslednjeg seoskog lola i bekrije koji smatra da je svaki njegov pozorišni pokret-preokret ravan scenskom otkrovenju.

6) Iako u Gradu Somboru deluje jedno od najprestižnijih srpskih pozorišta, sa tradicijom dužom od sto trideset godina, pozorišni amaterizam je vrlo slabo razvijen. U drugoj polovini prošlog veka somborski glumci (Milojko Topalović Penda, Bora Stojanović, Bogomir Đorđević) bili su vrlo aktivni saradnici amaterskih društava iz Grada Sombora (naročito RKUD „Nikola Predojević“ koji danas ne postoji) i okoline. U novije vreme sa somborskim pozorišnim amaterima radili su Nemanja Bakić i Lea Jevtić.

Piše > Aleksandra Glovacki

Svetlo u beznadežnoj noći

Pismo Luki Grbiću povodom predstave „Ide gas“

Dragi Luka, Hvala ti, od srca, na pozivu. Bez njega, teško da bih se odvažila da izađem u ovu beznadežnu noć, u ovu beznadežnu zimu i godinu srpsku, beogradsku... samo zato da bih otišla na neku predstavu. Na neko pozorje unutar četiri zida, unutar nekog čvrstog, a estetski relevantnog babla. Jer sve što pozorište, i umetnost, i sam život mogu i treba da kažu, bar meni, trenutno je baš sve na ulici.

Od moje kuće pa do Cara Uroša, tamo gde „Ide gas“, treba proći pored đaka i njihovih roditelja koji se smrzavaju ispred Pete, dok je svojim telima čuvaju (tu su mi išle i majka i mlađa ćerka, i pola mog društva iz osnovne). Zatim brzo skrenuti pogled na stranu suprotnu od Aberdareve, jer me od zgrade na njenom vrhu hvata jeza, a posvetila sam joj dobar deo svog profesionalnog života. Potom korak usmeriti ravno, ne bi li se preskočila *Cloaca Maxima*, ona ispred i unutar parka u čijem sam pesku pravila neke od najlepših kula i kolača. Malo dalje, nema načina da se izbegne zgrada živ-klan-nedoklanog Narodnog pozorišta, koje nit radi nit ne radi, s tim da je manji problem u ovom potonjem

glagolu, bar što se tiče čoveka koji je tu postavljen da donosi odluke.

Dakle, Luka, da nisi bio ti u pitanju, izbegla bih to kataklizmično putovanje kroz vlažnu, mračnu, decembarsku noć.

A onda si nas dočekaao, nas stotinak – možda i više staje u salu – sa potrebom da поделиš nešto svoje, važno. Da nam govoriš o sebi, o svom glumačkom putu (zaboga, imaš tek 25 godina, ali rano si počeo) još od onog klinca koji je završio u nekom jako poznatom filmu već sa 17 godina. Sve klasika, sve po redu, ideali, očekivanja, ambicije, pa dum – glavom o zid, pa dum – drugi, treći put... U tvom slučaju zid nije bio od uobičajenih prepreka i odbijanja, tebi su se vrata otvarala, nego od spoznaje – čekaj, šta stoji iza ovoga? Ko stoji? Jesam li saučesnik korumpiranog društva, mogu li da preživim ako nisam... Kuda dalje? Otprilike tako, da ne banalizujem prepričavanjem. Intimna priča, ali epskih dimenzija, jer hvata precizno, posredno analitički, ovaj (anti)civilizacijski segment vremena u kojem živimo. Uz svu tvoju duhovitost, onaj bezizlaz decembarske beogradske noći sa ulice polako je ušao u

Iz predstave **Ide gas**, foto: Zoran Jovanović Mačak

salu i ako sada govorimo na tom nivou, prepoznavanja i katarze, katarzičan je osećaj deljenja i zajedništva. Ono – čekaj, nisam lud, ne pričinjava mi se, nije samo meni ovako, nisam kriv/a što mi je loše.

Da je ovo tekst pozorišne kritike, pisala bih i o harizmatičnom protagonistu koji savršeno drži pod kontrolom svih sedamdesetak minuta, koji deluju kao čista improvizacija. Da je ovo kritika, govorila bih o *lecture performance*, ili predavanju performansu,

Iz predstave **Ide gas**, foto: Zoran Jovanović Mačak

potentnoj hibridnoj formi koja se najčešće zasniva na intimnoj ispovesti, gde se materijal sopstvenog života modifikuje svim raspoloživim pozorišnim sredstvima, posebno dramaturškim. Svaka istina je konstrukcija, čak i kad nije izmišljotina. Istina u pozorištu nije faktografija, nego performativni čin; efekat, a ne dokument. Ovo večeras je bilo efektno do bola.

Vraćajući se posle predstave kroz još mračniju i hladniju noć, pitajući se šta ćemo i kako ćemo dalje, iznebuha mi pade na pamet: Jesmo li mi baš sigurni da je poezija preživela Aušvic?

* * *

P.S. Predstava „Ide gas“ je završni ispit Luke Grbića na master studijama režije na Akademiji (AGRFT) u Ljubljani, pod mentorstvom profesora Dragana Živadinova i Žige Divjaka. Sam naziv je pesma iz nekog filma, ali taj deo, vezan za film, ne bih umela da vam objasnim.



Piše > Siniša I. Kovačević

Pet premijera u hrvatskim kazalištima

ZLOČIN I KAZNA DOSTOJEVSKOG U REŽIJI JERNEJA LORENCIJA NA SCENI ZAGREBAČKOG HRVATSKOG NARODNOG KAZALIŠTA

Početkom jula, tokom neobično toplog vremena, jedan mladi čovek predveče je izašao na ulicu, i polako, kao da ne može da se odluči, krenuo prema mostu. Tako započinje jedan od najvećih romana svetske književnosti *Zločin i kazna* Fjodora M. Dostojevskog (1821–1881).

Mladić koji se zove Raskoljnikov siromašni je intelektualac i bivši student, predstavnik intelektualno-moralnog duha nove generacije. Već i njegovo ime označava raskol, ne samo između njega i drugog, filozofije nove generacije i navika ostarelog društva, nego i raskol u njemu samom. Tokom psihološkog rastrojstva i raskoraka sa stvarnošću on će uzeti sekiru i ubiti staru lihvarku Aljonu i njenu nesrećnu sestru, počinivši jedan od najpoznatijih zločina u istoriji književnosti. Ipak, u svetu u kojem je ljudski život potpuno devalviran i deluje kao da вреди manje od sitnog predmeta, ubistvo ne može proći nekažnjeno.



Iz predstave *Zločin i kazna*, foto: Marko Ercegović

Zločin i kazna je kriminalistički roman gde su zločin i počinitelj poznati od početka, a kazna je već i iz samog naslova upisana u svakog od nas – kazna gora od robije i brža od prava. *Komad* je zapravo meditacija o krivici koja se preliva Raskoljnikovim telom i podsvešću, o njenom neumornom radu koji nadilazi racionalizovanje ili osećaj intelektualne nadmoći, o



Iz predstave **Majka**, foto: Mak Vejzović

krivici koja prodire u snove, koja guši, zapinje u grlu, raspiruje temperaturu i prouzrokuje košmare. Za Dostojevskog, krivica je tačka u pojedincu u kojoj se prelamaju greh i zločin, crkva i društvo, susreću svest i savest. U *Zločinu i kazni* Raskolnikov postaje realitet i ontologija krivice, krivica u akciji, u pokretu, u životu. Dela Fjodora Dostojevskog nude i mogućnost iskupljenja koje je, kao i život, obeleženo izdržavanjem patnje. Jer

samo tako, može se preživeti toliko neizdržive muke i toliko beskrajne sreće.

Čuveni roman na scenu Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu postavio je slovenački reditelj Jernej Lorenci.

MAJKA FLORIJANA ZELERA U DRAMSKOM KAZALIŠTU „GAVELA“

Dramski tekst *Majka* francuskog romanopisca, dramatičara, scenariste, pozorišnog i filmskog reditelja Florijana Zelera, deo je trilogije u kojoj su i podjednako hvaljeni *Otac* i *Sin*. Zelerove drame igrane su u pedesetak zemalja, a neke od njih proglašene su vrhuncima nove dramske književnosti 21. veka.

I *Majka* je izuzetan glumački materijal, potresna studija karaktera, ispisana u inventivnoj dramaturškoj matrici u kojoj se prepliću doživljeno i zamišljeno, (ne) ostvareno i izmaštano, u atmosferi „rastuće napetosti i čudnovatog ozračja“. Ovaj komad, kome je autor stavio podnaslov „crna farsa“, na malu scenu „Gavele“ dolazi u koprodukciji s Ludens Teatrom. U predstavi koju je režirao Enes Vejzović, igraju Bojana Gregorić Vejzović, Matija Gašpari, Amar Bukvić i Tena Nemet Brankov.

Majku je prevela Ursula Burger. Scenografi su Enes Vejzović i Marita Čopo koja je i kostimografinja, dok je autor muzike Šimun Matišić.

MOLIJEV MOIZANTROP U DUBROVAČKOM KAZALIŠTU MARINA DRŽIČA

U slučaju ove inscenacije *Mizantropa*, koga je prema originalnom delu Molijera, prilagodio i preveo na dubrovački osamnaestovekovni jezik Marin Tudišić, radi se o dvostrukoj adaptaciji izvornog teksta. Tudišićevim „preispisivanjem“ komedije, a stih originala zamenjen je prozom. Bogati i nakićeni jezik ispunjen je italijanizmima, dok je radnja iz pariskog salona 17. stoleća preseljena u građanski život Dubrovnika 18. veka. Aktuelna dubrovačka adaptacija *Mizantropa* tako

Iz predstave **Mizantrop**, foto: promo

je smeštena u fiktivni prostor koji je istovremeno lokalni i univerzalni i, premda estetski koketira s postratnom dekadom kasnih 40-ih i ranih 50-ih 20. veka, u mnogo čemu je savremen.

Koje su to dramaturške postavke Molijerove „uzorne“ klasicističke komedije koje je, uz pomoć procesa višestruke adaptacije, čine toliko prepoznatljivom savremenoj publici?

Najprije, naslovna osobina glavnog lika – *mizantropija*. Ona bi u današnjem svakodnevnom diskursu verovatno imala odlike „*socijalne anksioznosti*“, mada je protagonist *komada* (*Džono*) u dubrovačkom „prevodu“ razvio filozofiju kojom argumentuje svoje gnušanje prema neiskrenosti i zatvorenosti takozvanog visokog društva. Osobina koja Džona čini tragikomičnim je njegova nesposobnost da spozna (ili prizna) kako

svaka socijalna interakcija podrazumeva udvajanje – dakle licemjerje, odnosno *glumu*.

U Molijerovom univerzumu teško je izbeći metateatarske aluzije. Otuda i Džonova ljubav (Margarita), simbolički gledano, uživa status glavne glumice svog društvenog miljea, pozornice socijalnih odnosa na kojoj se „sve čini za interes“. Iako naslov komedije navodi na trag već spomenute mizantropije i socijalne nelagode, dominantna emocija komada, zapravo vezivno tkivo svih odnosa među likovima sasvim sigurno je – ljubomora. Džonov prezir prema društvenosti uveliko proizlazi iz njegove iracionalne želje da izoluje Margaritu, koju postavlja na pijedestal iznad svih drugih likova, negujući (infantilnu) fantaziju o njihovom zajedničkom begu u samoću.

Ljubomora pokreće i sve ostale likove okupljene oko Margarite kao gospodarice salona, sunca oko kojeg se vrte udvarači i rivalke. Tako svi članovi društvene zajednice ove dramske strukture svoj „žučeni objekat“ biraju tek ako ga izabere i neko drugi. Stoga sve žene u komadu luduju za Džonom, kao i svi muškarci za Margaritom.

Dok bi u nekoj dramskoj strukturi Margarita zbog svoje raskrinkane zatvorenosti bila izgnana iz društva, zajedno sa Džonom koji tokom kompletne radnje ove komedije uporno preti da će to uraditi sam, u ovom *Mizantropu* ne dozvoljava se tako lak beg iz zatvora socijalnih interakcija. Lišena direktne političnosti koju u originalu donosi tema Džonovih sudskih procesa, ova adaptacija se fokusirala na eksperimentalnost društvene situacije i romantičnih konfiguracija. Džonova tragedija nije, dakle, u tome što ne voli ljude, nego u tome što ne može opstati bez publike koja će se njegovim kritikama i okrutnim portretima društvenih aktera smejati i aplaudirati. Mizantrop nije biće progresa. Njemu je potreban svet, pokvaren i korumpiran kakav jeste.

PAOLO MAĐELI REŽIRA DRAMU BEZ NASLOVA A. P. ČEHOVA U ZAGREBAČKOM KAZALIŠTU MLADIH

Četiri godine nakon premijere drame Mate Matišića *Ja sam ona koja nisam*, koja je u teatarskim krugovima izazvala veliku pažnju, Paolo Mađeli, legendarni reditelj „talijanskih korena i velike europske karijere“ vraća se u Zagrebačko kazalište mladih, a istovremeno se vraća i Antonu Pavloviću Čehovu, nakon što je njegova dvostruka inscenacija ruskog klasika *Ujka Vanja i Tri sestre* (1997) do danas ostala zapamćena kao jedna od antologijskih ne samo u ZeKaeM-u nego i hrvatskom glumištu u celini.

Ovom prilikom reditelj se u svojoj punoj životnoj i umetničkoj zrelosti odlučio da uhvati u koštac s mladim ili, tačnije, najmlađim Čehovom i njegovim prvim pozorišnim tekstom *Dramom bez naslova*. Ovaj komad je docnije poznat pod naslovom *Platonov*, imenu jednog od protagonista – seoskog učitelja Mihaila Vasiljeviča Platonova. To je drama koja u svojim elementima otvara kako poetiku tako i „motiviku“ slavnog ruskog dramatičara. Uočava se to od prostornog situiranja u provinciju, na ivici propasti jednog društvenog sistema, preko lako prepoznatljivih likova seoskih lekara i učitelja, elite i inteligencije lišene iluzija, do dokonih besposličara. Svi oni se na svoj način trude da održe privid neke bolje i uglavnom izmaštane prošlosti. Preciznim promenama fokusa, ovi neobuzdani, neposredni, čak frenetični likovi donose širok spektar svestremenih ličnih i društvenih problema.

Za razliku od ostalih, vrlo čvrsto idejno i formalno struktuiranih Čehovljevih tekstova, *Drama bez naslova* traži jasan i konkretan dramaturško-izvođački pristup, što Mađeli, u saradnji sa svojom stalnom dramaturškinjom Željkom Udovičić, sasvim sigurno nudi. Dakako, uz pomoć uvek raspoloženog ansambla Zagrebačkog kazališta mladih.

Iz predstave **Vojcek**, foto: Milan Šabić



**PREMIJERA HRVATSKOG NARODNOG
KAZALIŠTA SPLIT – VOJCEK GEORGA BIHNERA
U REŽIJA BORUTA ŠEPAROVIĆA**

Priča o Johanu Kristijanu Vojceku, vojniku koji iz ljubomore ubije udovicu s kojom živi, delom je bazirana na stvarnim događajima i osobama. Sastavljena od fragmenata i zapisa, Bihnerova drama ostala je nedovršena zbog rane autorove smrti. Iako je napisao tek nekoliko komada, Bihnerov uticaj na promenu paradigme unutar dramske književnosti je značajan.

U svom čitanju reditelj Borut Šeparović će se fokusirati na problematiku relativizacije opšteg naoružanja, (ne)prihvatljivosti oružanog nasilja i militarizacije društva, ali i na večno bolnu temu femicida.

Šeparović, osnivač kultnog Montažstroja, reditelj je predstava intenzivnog ritma, snažnog i autentičnog opusa, pa će njegov *Vojcek* biti jednako zanimljiv ljubiteljima nemačke klasike i mlađoj publici, koja će uživati u interpretaciji u kojoj razaznajemo mnoštvo referenci na današnje vreme i trendove.

Piše > Siniša I. Kovačević

Umetnice koje su obeležile festival u Dubrovniku

Izložba *Žene – na sceni i iza scene Dubrovačkih ljetnih igara*,
Etnografski muzej, Dubrovnik

Raskošna izložba *Žene – na sceni i iza scene Dubrovačkih ljetnih igara*, otvorena je u Etnografskom muzeju tokom ovogodišnjeg trajanja Festivala. Autorke ove postavke nastale u saradnji Dubrovačkih ljetnih igara i Dubrovačkih muzeja su Barbara Margaretić i Viktorija Žuvela. Veliko interesovanje za ovu studiozno osmišljenu izložbu, učinilo je da njeno trajanje bude nastavljeno i posle okončanja Igara.

Višedecenijsko postojanje Festivala u gradu pod Srđem, njegova umetnička respektibilnost i popularnost, bogatstvo programskih sadržaja, podstakli su mnoga interdisciplinarna istraživanja. Ona su rezultirala kataloškim i monografskim pregledima, kao i bogatim postavkama vezanim za promene u vizuelnom identitetu Igara, kostimografiju, scenografiju i druge važne aspekte koji su pratili Igre.

Na ovogodišnjoj izložbi, koja je kao i mnoge ranije neopravdano pominjana kao „prateći program“, autorke nas podsećaju na značaj umetnica koje su mahom delovale iza scene. Ne ograničavajući se na grad i

područje Hrvatske, postavka ukazuje i na delatnost stvarateljki iz nekadašnje Jugoslavije i njihov doprinos dubrovačkom Festivalu.

U SENCI GLAVNOG PROGRAMA

Niz ličnosti kojima obiluje katalog započinje Adelom Negrini Gracić, poslednjom vlasnicom Palate Kerša, koja je 1961. sklopila ugovor sa čelnicima Festivala. Obaveza Igara bila je plaćanje penzije Gracićevoj, kao i osiguravanje njenog boravka u delu kuće. Kada je stanodavka preminula 1969, palata je postala vlasništvo Dubrovačkih ljetnih igara.

U nastavku, autorke predstavljaju kostimografkinje koje su svojim delovanjem doprinele razvoju Festivala. Posebna pažnja posvećena je aktivnostima – Inge Kostinčer Bregovac, Vande Pavelić Vajnert (Weinert), Anke Šimunović, Miroslave Mire Glišić, Ingrid Begović, Mariji Maci Žarak. Njihova pregnuća u ovom domenu, predstavljaju značajne primere kostimografskih rešenja u različitim decenijama Dubrovačkih igara.



„Ja kreiram kostim,
glumac lik, režija predstavu.
U dobrom trenutku svi isto želimo.
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.”



VANDA PAVELIC-WEINERT (1911.-1979.)

Vanda Pavelic-Weinert was a prominent figure in the Dubrovnik theatrical scene. She was a talented actress and director, known for her work in various productions. Her contributions to the arts were significant, and she is remembered for her dedication and creativity.

Vanda Pavelic-Weinert was a prominent figure in the Dubrovnik theatrical scene. She was a talented actress and director, known for her work in various productions. Her contributions to the arts were significant, and she is remembered for her dedication and creativity.

Izložba: **Žene – na sceni i iza scene Dubrovačkih ljetnih igara**, foto: promo



Izložba: **Žene – na sceni i iza scene Dubrovačkih ljetnih igara**, foto: promo

Sažeti osvrti na ovom planu posvećeni su supruzi Ive Andrića, Milici Babić, kao i umetnici Jagodi Buić koja je u svojstvu kostimografkinje sarađivala s Igrama. Kao doajenka srpske i jugoslovenske pozorišne kostimografije, Milica Babić je ostavila neizbrisiv pečat u više od 300 dramskih, operskih i baletskih predstava Narodnog pozorišta u Beogradu. Na Dubrovačkim ljetnim igrama učestvovala je od samih početaka, od 1951. do 1959. godine. Uradila je nacрте kostima za veliki broj antologijskih dramskih predstava, poput *Sna letnje noći* (1954), kao i prvog *Hamleta* (1958) na Lovrjencu, reditelja Marka Foteza. Istakla se i kao autorka kostima za balete (*Žetva* Borisa Papandopula) i opere (*Gorski vijenac* Nikole Hercigonje).

U daljem nizu delatnica, autorke skreću pažnju na značajne scenografkinje (Dinka Jeričević) i koreografkinje (Olga Solovjeva, Ivica Boban). Solovjeva je bila svestrana umetnica, čija se karijera odvijala na polju baleta, filma i skulptorske delatnosti. Na talasu mnogih ruskih umetnika koji su emigrirali nakon Oktobarske revolucije, Solovjevi su novi dom našli u Kraljevini Srba Hrvata i Slovenaca. Nakon rada u Sarajevu gde je držala privatnu baletsku školu, Olga se seli u Beograd. Po završetku angažmana u Narodnom pozorištu, s roditeljima i sestrom odlazi u Cavtat u kome će ostati do kraja života. Bila je stalni koreograf dubrovačkih Igara više od dvadeset godina. Pri Muzičkoj školi u Dubrovniku, pedesetih godina osniva baletsko odeljenje.

Postavkom je obuhvaćen i predani rad Fani Muhoberac, Mani Gotovac i Ljubice Bube Marinović. Fani Muhoberac je bila dugogodišnja članica Vijeća Dubrovačkih ljetnih igara, a u njihovo „zlatno doba“ (1964–1971) i prva žena na čelu istoimenog festivala. Sedamdesetih godina prošlog veka Igrama se pridružuje pozorišna kritičarka, spisateljica i teatrološkinja Mani Gotovac. Gotovčeva je istinski živela teatar. Veliki deo profesionalnog rada posvetila je Festivalu u Dubrovniku, prateći ga više od pet decenija. Priređivala je radijske emisije, pisala brojne teatrološke eseje za Igre i bila urednik festivalskih publikacija i monografija. Pored pomenutog, Mani Gotovac je obavljala dužnost pomoćnice intendanta Igara 2015. i 2016. godine.

Diriljivi osvrti na izložbi posvećeni su aktivnostima Vice Križe-Grom (garderoberka), Lidije Martinović (inspicijentkinja) i Marije Braut (fotografkinja). Lidija je bila supruga Miša Martinovića (1926–2021), prvaka dubrovačkog teatra, i majka glumaca Mara i Perice Martinović. Radni vek proživela je u Kazalištu Marina Držića, radeći kao inspicijentkinja.

Autorke dodaju i da je na Dubrovačkim ljetnim igrama pamte „kao samozatajnu, najčešće u mraku lijevo od pozornice, ili u visokoj kabini na Lovrijencu i u 'ptičjem gnijezdu' u Parku Muzičke škole“. Skrivena od javnosti „ispod persijana na Gundulićevoj poljani, bila je precizna i stroga u svojem poslu, najpoznatija dubrovačka inspicijentica“.

BRAVURE NA SCENI

Deo izložbe posvećen je i „festivalskom učinku“ pojedinih glumica – Katici Labaš, Desi Begović Mrkušić, Žuži Egreni (Egrenyi), Nevi Rošić i Milki Podrug Kokotović. Neva Rošić se na dubrovačkim ambijentalnim pozornicama prvi put pojavljuje 1958. u ulozi Tirene, u istoimenoj Držićевой pastorali. Antologijske su i njene uloge na Igrama iz sedamdesetih godina prethodnog veka. Za ulogu Julijine dadilje u najčuvenijoj Šekspirovoj tragediji, postavljenoj u režiji

Jagoša Markovića u letnjakovcu Skočibuha, dobila je Nagradu „Orlando“ za najbolje umetničko ostvarenje (2014). Isto priznanje biće joj uručeno i 2022. za životno delo. Monografija posvećena ovoj vrsnoj glumici objavljena je 2014. u izdanju Dubrovačkih ljetnih igara.

Tekst o Milki Podrug Kokotović, preminuloj mesec dana pre otvaranja ovogodišnjeg Festivala, govori da je u dubrovačkom teatru nastupala od 1954. Ovoj pozorišnoj kući ostaće verna do kraja života. Na Dubrovačkim ljetnim igrama učestvovala je od 1964. godine. Ostvarila je niz uloga u više od dvadeset predstava, od kojih se mnoge smatraju antologijskim. Godine 1987. dodeljena joj je nagrada „Orlando“ za celokupan doprinos Dubrovačkim ljetnim igrama. Gotovo deceniju i po kasnije, dobila je nagradu Grada Dubrovnika za životno delo (2000). Među priznanjima koja su joj pripala izdvaja se i nagrada „Dubravko Dujšin“, koja joj je uručena 2001. za uloge u predstavama *Dundo Maroje* i *Otrov kazališta*.

DRAGOCENI PROJEKAT

Izložbom *Žene – na sceni i iza scene Dubrovačkih ljetnih igara* dat je koncizan pregled učesnica, umetnica, teatarskih stvarateljki koje su svojim režijama, scenografskim rešenjima, autentičnim kostimima i maštovitim koreografijama doprinele radu i afirmaciji Festivala, od njegovog osnivanja do kraja sedamdesetih godina prošlog veka.

Koliko je to omogućavao ograničeni prostor i svedeni i sažeto izneti tekstovi o umetnicama čiji je opus sagledan u studijama i monografijama, dat je kvalitetno prezentovan pregled učesnica Igara. Postavka i katalog koji je prati, svakako će poslužiti u daljim istraživanjima kompleksnih sadržaja jednog od najboljih regionalnih festivala kakve su Igre u Dubrovniku.



POZORIŠNA PUTOVANJA

scena

Piše > Miloš Latinović

Stanice X

140.

1. 9. 2025.

Iz paklene vrelina Beograda stižem u vrelinom leta pritisnuti Zaječar, na prvu probu komada *Galerije*, koji sam napisao za Narodno pozorište Timočke krajine „Zoran Radmilović“, a koji režira Nebojša Bradić, dok je dramaturg Aleksandar Milosavljević. Prožima me snažno osećanje zadovoljstva, slično stanju koje doživljava trkač na duge staze prolaskom kroz cilj, koji se tokom trke bori protiv konkurenata, ali i vlastitih demona, jer drama, kao književna forma – bez obzira ne njen literarni kvalitet – oživi tek na sceni. Drama i jeste, kako Grci kažu „izvedena stvar“. A pisac, gledajući „sebe na sceni“ stiže mogućnost da se prepusti boginji Taliji, koja bi trebala da se pobrine za dobra rediteljska rešenja, inspiraciju glumaca, zajedništvo tehničke ekipe i – veru svih u projekat kojem je osnova tekst, iskovan u književnoj radionici, jedne tamne, tihe, kišovite noći...

Do sredine oktobra verovaću i strepeti, da će priča o Galeriju, rimskom imperatoru, rođenom u dolini Gamzigradske reke, u okolini današnjeg Zaječara upaliti buktinju i osvetliti, poput starinskog svetionika, sliku na kojoj ćemo se prepoznati...

141.

2. 9. 2025.

Iz Zaječarske kafane *Kod Bebe*, posle ručka sa prijateljem Vladom Đuričićem, direktorom pozorišta, krećem za Beograd, a odale ću u Čortanovce, idilično fruškogorsko mesto, u kojem voz više ne staje, ali pozorišne trupe dolaze dva puta godišnje, na *Šekspir fest* (organizator je reditelj Nikita Milivojević) i *Novi tvrđava teatar*, koji organizuje profesorka, književnica i rediteljka Vida Ognjenović. Na ovom potonjem festivalu u Vili Stanković, produkcija Bitef teatra i Kulturnog centra iz Tivta – *Učutkivanje Sokrata*, u režiji Nebojše Bradića, u kojoj igraju Bojan Dimitrijević, Sanja Ristić Krajnov, Jelena

Stupljanin i Jugoslav Krajnov, osvojila je tri nagrade – za najbolju predstavu, režiju i glavnu žensku ulogu u tumačenju Sanje Ristić Krajnov. Lepo veče. I veliko zadovoljstvo, jer predstava *Ućutkivanje Sokrata*, ne samo što na festivalima osvaja nagrade, nego nas autorski ispisano/histrionski saopšteno kontinuirano izvlači iz okvira aksioma i nametnutih istina, jer nas mudro/strpljivo inspiriše i prisiljava da razmišljamo, analiziramo i gledamo na stvari drugačije.

Odlazim zadovoljan u tihu noć, dok preko Svetog Dunava trepere svetla banatskih kuća.

144.

Ako iz nekog razloga – a savremeno dokoličarenje je teško objasniti – potrošite vreme gledajući medije u Srbiji, shvatićete kako ovde postoji izuzetno mnogo stručnjaka za različite oblasti društvenog delovanja, koji uglavnom pohvalno govore o dostignućima našeg društva, ali kada se – iz znatiželje ili profesionalnog opredeljenja – prepustite analizi dostignuća i rezultata u privredi, politici, kulturi, sportu – o čemu se najčešće u medijima diskutuje – shvatate da smo u svemu na začelju liste. Politički u devetnaestom veku, privredi u prvoj polovini dvadesetog, kultura nam je u opancima, a sport u odelu kriminalaca...

Definitivno, reč je o paralelnim viđenjima (u euklidskoj geometriji: *dve prave su paralelne ukoliko se nalaze u jednoj ravni i ne seku se*), ili slikovito rečeno – svetovima, jer jasno je da analitičarska obraćanja javnosti, posredstvom medija, nisu relevantna usled jasnog nedostatka ozbiljne analize slučaja i neutemeljenosti (svakog) ličnog stava koji je oduvek bio *ribar ljudskih duša*, jer ne kaže slučajno Niče:

„Svojim najboljim mamcem mamim sebi danas najčudesnije ljudske ribe“.

Dakle, analitičari bacaju udicu, očekujući da im ljudi veruju, ali sve je manje takvih u našem svetu, a

čini mi se da je sve više ljudi koji uviđaju da je naša stvarnost i naš život (ne)olimpijska disciplina (paralelni slalom) u kojoj treba, kao i u svakoj trci, stići na cilj, a na toj nizbrdici neko izgubi ritam, neko promaši kapiju, a neko – padne i odustane.

145. 7–10. 10. 2025.

Kao i uvek, preko Mladenovca i Topole, stižem u Kragujevac na otvaranje *Joakimfesta*, internacionalnog pozorišnog festivala, koji se održava dvadeseti put pod sloganom – *Pozorište izvan vremena*. Šest predstava iz Italije, Slovenije, Severne Makedonije, Crne Gore i Srbije – žanrovski različite, ali zanimljivo angažovane u smislu želje da se u prvi plan istakne (ne)moć pojedinca u odnosu na zastrašujuću svakodnevicu. Festival je otvoren predstavom prema eseju Bertolda Brehta *Pet teškoća u pisanju istine*, trupe ErosAntEros iz Ravene (Italija). Višeslojan politički tekst priznatog nemačkog dramatičara, napisan u Francuskoj 1934. godine nakon Hitlerovog dolaska na vlast u Nemačkoj, u ekspresivnoj interpretaciji Agate Tomšić, uz vizuelnu potporu autora Davide Saka, podsećaju nas da vreme nije u stanju da izniveliše ljudske slabosti, te da je borba obespravljenih protiv laži vlastodržaca/kapitalista, očito, večna.

Sutradan preko Gornje i Donje Sabante – u kojoj je učiteljevao pesnik Đura Jakšić (1865. godine) Dragocveta, Jagodine, Čuprije, Paraćina – krećem prema Zaječaru, gde u Pozorištu Timočke krajine „Zoran Radmilović“ traju probe za predstavu *Galerije*. Teško je govoriti o vlastitoj književnoj/umetničkoj tvorevini pokušavajući da se izbegne subjektivnost, ali proba koju sam gledao ukazuje na ozbiljnost autorskog tima i posvećenost glumaca koji igraju Galerija, Dioklecijana, Valeriju i druge likove u pozorišnom komadu koji sam napisao o rimskom imperatoru čije je poreklo iz dolina i brda oko reke Timok. Posle

probe sedimo u kafeu *Džez*, pijemo vino *Žuti cvet* i diskutujemo o budućoj predstavi čija je premijera zakazana za 16. oktobar kada počinje Festival *Zoranova dani*.

Posle jutarnje probe istim putem, kroz Levač, vraćam se u Kragujevac. Tamo nastupaju prijatelji iz Velesa, koji na festivalu izvede predstavu *Otac*, autora Florijana Zelera u režiji Nenada Vitanova. Srdačan, drugarski susret sa Jordanom Vitanovim, odličnim glumcem i rediteljem i Žarkom Spaskovskim, mladim direktorom i umetnikom, koji znalački vodi teatar *Jordan Hadži Konstantinov – Džinot*.

Uveče posle predstave u pozorišni klub stižu kolege iz Slovenije, koji igraju predstavu *Pegule* (režija Vito Taufer) među njima moj dragi prijatelj Dragan Klarica. Veče se pretvara u pravi festivalski hepening, što je danas redak slučaj, jer se ansambli koji gostuju na festivalima, usled obaveza i pretrpanih termina, ne zadržavaju dugo u mestima gde igraju predstave. Ali, ove večeri u Kragujevcu teme su razne kao i jezici na kojima se razgovara – italijanski, makedonski, slovenački, engleski i srpski. Veličanstvena priča festivalska – kao nekada.

Petak, poslednja etapa putovanja, povratak za Beograd.

Kolone vozila kod Mladenovca, loš izbor muzike na radiju, kiša – povremeno, poruke na mobilnom telefonu – stalno, i informacije o pojeftinjenju benzina, koje se čini kao gest dobre volje pred moguću nestašicu zbog sankcija NIS-u.

Uveče predstava Oskara Vajlda *Slika Dorijana Greja*, u Jugoslovenskom dramskom pozorištu na sceni Studio Ćirilov, u režiji Nataše Radulović. Saglasan sam sa nastojanjem da lečimo dušu, ali mislim da ovo nije najbolje prepisani recept.

Šareno i nevažno.

Čekam trolej na Slaviji. Hladno je kao u januaru.

Listam promrzlim prstima katalog i pronalazim rečenicu, zbog koje ovo veče ne bojim crnilom:

Shvatite da postoje dva sveta: jedan, koji postoji i o kom se ne govori, zove se stvarni svet, jer nema potrebe da govorimo o njemu da bismo ga videli. A drugi, to je svet umetnosti, to je onaj o kom se mora govoriti, jer bez toga on ne bi postojao.

Nekad je dovoljno samo toliko.

146.

12. 10. 2025.

Stevan Koprivica napisao je prema motivima romana *Una* Mome Kaporu dramski komad istog imena – *Una*, a u beogradskom *Zvezdara teatru* režirao ga je makedonski reditelj Dejan Projkovski. *Una*, jedna i jedina, ime je studentkinje, kako kaže autor Koprivica, *samosvojne i eruptivne*, čije je prvo iskustvo – drugarstva, zaljubljuivanja, poslovnih odnosa, odnosa prema režimu – poslužilo Kaporu da prikaže sve anomalije jugoslovenskog društva u raspadu, oblažući ih, skrivajući ih kako se govorilo „kaporovski vešto“, jer je to često (primoran u kontekstu društveno-političkih okolnosti) činio, u celofan pitke setno/ljubavne storije. U takvom kontekstu Kaporova priča koja je dospela na scenu *Zvezdara teatra*, propuštena kroz panoptikum iskusnog dramatičara Stevana Koprivice nije se mnogo udaljila od izvornika – željom autora drame, ali i statusom životnih uzusa današnjeg vremena – jer u fokus stavlja ljudska osećanja, ljubavne igre, empatiju, žrtvovanje spram, za obične ljude, nedokučivih tehnoloških i konfuznih društvenih promena. *Una*, jedna i jedina, tačnije njen ponekad elegantni, a nekada trapavi hod kroz pesak i šipražje svakodnevice, je mastiks koji povezuje sve navedene relacije i osobe, koji imaju svoje razloge i ciljeve. Koprivica na takvom temelju gradi priču, bez obzira što je Mišel Babić, popularni beogradski profesor, glavni lik komada, *Una* je ta koja pokreće točak dramske radnje. I to je vrlina dramskog predloška, koji je u rediteljskom čitanju Dejana Projkovskog imao korektnog saveznika, pre

svega lepim i originalnim rešenjima, kojima je, istina, ponekad nedostajalo malo mere. Reditelj Projkovski, ipak, prepoznajući vezu teksta i aktuelnog trenutka u dobroj meri se znalački „sklonio u stranu“ puštajući glumcima njihov prostor – scenu.

Nikola Ristanovski u ulozi Mišela Babića, profesora čija fakultetska predavanja predstavljaju prostor slobodne reči, a takvih je bilo nekoliko krajem sedamdesetih i početkom osamdeseti godina prošlog veka, još jednom pokazuje jedinstveno majstorstvo, upotrebljavajući sva moguća verbalna histrijska sredstva, koja krase prve scene današnjeg vremena, ali ne bežeći od odgovornosti – novih formi, poput repa ili plesa, u kojem ga nismo do sada videli. Ristanovski suvereno vlada scenom i pretvara duge, mnogima sasvim sam siguran, nerazumljive i teško shvatljive, jer su suštinski nepozorišni, sociološke monologe i glumačke stilske vežbe, a dijaloge sa Unom, ženom i svojim prijateljem i političkim neistomišljenikom u žovijalne eskapade. Glumački master klas.

Una u tumačenju Magdalene Mijatović je onakava kakvu je pamtimo iz fakultetskih učionica. Drska, hrabra, radoznala, lepa i zgodna. Žena koja menja svet. Takve su bile dame Kaporovog, pa i mog vremena, a one su postale inspiracija današnjoj mladosti koja ne pristaje na kompromise i korača uzdignute glave kroz život. Mijatovićeva je kao Una bila hrabra i tačna, dosledna i istrajna, čak i u scenama koje nisu morale biti zamorne i nedovoljno pročišćene. Predana poslu zanemarivala je rediteljska preterivanja, te je i takav umetnički stav doprineo povoljnom utisku o njenom scenskom ostvarenju.

Sena Ćorović, iz uloge u ulogu, uspostavlja svoj glumački habitus. Uvek u liku, precizna i scenski jasna, tako i u liku supruge profesora Babića, beogradske dame s puno obaveza i bez mnogo vremena za druge, dominantno je pokazala da je njen glumački dijapazon širok i još neistražen.

Gvero je znalački odigrao prorektora Dukića, mada usled godina životno uskraćen za takvo ideološko iskustvo. Rešio je taj problem vremenskog okvira – koji nije precizno razrešen i u samoj drami – suverenošću karijeriste iz današnjih vremena. Tačno i odvratno/simpatično – što može postojati samo u teatru – kazujući da su vremena različita, ali ljudi, pogotovo zli, uvek isti.

148.
20–23. 10. 2025.

Povratak u Zaječar.
S razlogom, jer na repertoaru festivala *Dani Zorana Radmilovića* je prestava *Ućutkivanje Sokrata* – Bitef teatra i Kulturnog centra iz Tivta.

U Novostima je objavljen tekst – *Carsko vreme i etičke dileme* – o premijeri predstave Galerije, novinarkе Vukice Strugar, koja je za sagovornika imala reditelja predstave Nebojšu Bradića, koji je dobro objasnio našu suštinsku nameru da drama o rimskom imperatoru *nije rekonstrukcija epohe nego nastojanje da uspostavi dijalog sa vremenom o kojem veoma malo znamo*.

Uveče u istim novinama čitam temat o Danilu Kišu povodom devedeset godina od rođenja srpskog pisca i kosmopolite – i pronalazim fragment u tekstu pod naslovom *U Parizu je pisao na srpskom, na jeziku na kome je sanjao*, gde autor Milivoje Pavlović piše: Posebno je voleo toleranciju francuske prestonice, gde je kako je sam govorio: „uvek bilo mesta za svaku ideju, tendenciju, političku i književnu, i široko spektar oprečnih mišljenja ljudi koji žive pod istim krovom kao kakva velika, bučna i zavađena porodica“.

Takav Pariz pamtim – prilikom prvog boravka u gradu za koji je Hemingvej govorio da je *pokretni praznik* – 1982. godine u leto, a da li je takav i danas?

U jutro u lepoj dvorani u Kotlujevcu gledam prvu generalnu probu kabarea za koji je tekst napisao moj prijatelj Željko Jovanović, koji i režira predstavu. Fragmentarno struktuiran tekst je duhovit i povremeno oštar, gust, ali razbokoren, što daje glumcima prostor za mnogo valera, a oni to vešto koriste. Primetno je precizno glumačko usvajanje žanra u lepo osmišljenoj scenskoj kretnji i uvežbanim interpretacijama znalački odabranog muzičkog repertoara. Teatarsko iskustvo Željka Jovanovića, stečeno kroz Jovanovićev kritičarsko-teatrološki, ali i praktičan dramaturški rad, u rediteljskom smislu ne dozvoljava akterima predstave iskakanje iz žanra i čvrsto drži dizgine koncepta u pravom smeru. Smelo, duhovito, veselo čitanje savremenog komada, kakvi nisu česti na našim scenama, posebno u teatrima koji deluju izvan centara.

Ručak je u restoranu *Kod Bebe*. Genijalan kao i uvek.

Veče i noć protiču u razgovorima (Aleksandar Milosavljević, Mihajlo Nestorović) o teatru, posebno o mojoj želji za organizovanjem ambijentalnog festivala

u pravom smislu reči, dakle s ukidanjem pozornice i, kako objašnjava Ivica Kunčević, uvlačenjem teatra u *stvarni ambijent sa što manje intervencija*. Konstruktivno i inspirativno, naročito kasnije, kada je i *Nostalgija* od vinarskog sestrinstva Aleksić počela da deluje.

Sa osmog sprata iz sobe 802 gledam Zaječar koji se budi. Nad njim sivo, i sivo. Juče su se mnogi žalili da teško dišu zbog zagađenja.

Ali, turneja mora biti nastavljena, sledi nova etapa, kao na Tur de Fransu, za koji je Rolan Bart rekao da ima homersku geografiju, kao i svako histrionsko lutanje.

Put prema Vranju, vodi preko Knjaževca i Svrljiga. Putujemo kroz divnu jesen, pastelnih boja i čarobne pitomine.

U Vranju topao doček, koji briše strahove i nedoumice nastale zbog mogućeg odsutva predstave sa festivala *Borini dani*, zbog „vlastima nepodobnog javnog angažmana“ pojedinih aktera (kao da drugi glumci čute) predstave Bitef teatra. No, razum je prevladao. Pozorište je odnelo još jednu pobjedu.



Piše > Ruža Perunović

Žene našeg pozorišta (9)

Olga Kiš Životić (1900–1987)

Biografija Olge Životić rođ. Kiš još jedna je u nizu glumačkih biografija koja ukazuje na specifičnosti i izazove profesije koja se institucionalno formirala u prvim decenijama dvadesetog veka. Osim toga, cela njena porodica je, kao i mnoge druge o kojima smo u ovoj rubrici pisali, učestvovala u pozorišnom životu, te je organizovanje pozorišnih družina i pravljenje predstava bio porodični posao.

Rođena je u Šapcu 12. aprila 1900. godine kao Ilona Kiš, a školovala se u Zrenjaninu i u Đeru (Mađarska) gde je završila građansku školu 1915. Glumačku karijeru započela je 1922. u Podrinskom povlašćenom pozorištu, uspešnoj i dobro organizovanoj putujućoj trupi kojom je upravljao njen muž Dušan Životić, glumac, reditelj, pozorišni upravnik, dramaturg i prevodilac. Možda je najviše ostao upamćen upravo kao osnivač pozorišnih družina i organizator pozorišnog života u Srbiji jer je u ovom segmentu ostavio izuzetnog traga. Osnivao je pozorišne trupe u Šapcu, Beogradu i zapadnoj Srbiji, a uporedo sa tim i sam je menjao angažmane, te radio kao glumac u beogradskom Narodnom pozorištu, u Narodnom pozorištu Sterija u Vršcu i Vojvođanskom narodnom pozorištu.



Olga Životić, foto: Pozorišni muzej Vojvodine



Olga Životić kao baronica Kasteli, foto: Srpsko narodno pozorište

U već pomenutom Podrinskom povlašćenom pozorištu koje je radilo u Valjevu, Čačku, Kragujevcu, Kruševcu i drugim većim mestima Srbije, počela je da glumi njegova supruga, Olga Životić koja je u ovom pozorištu prošla veoma šarolik repertoar, marljivo učeći od najboljih članova, naročito od svoga muža i istaknutih prvaka beogradskog Narodnog pozorišta koji su često gostovali na sceni Životićevog pozorišta. U to vreme ona igra Porciju u Šekspirovom *Mletačkom*



Olga i Dušan Životić, foto: Muzej pozorišne umetnosti Srbije

trgovcu, naslovne uloge u Stankovićevoj *Koštani* i *Tašani*, Dezdemonu u *Otelu*, Reginu u Ibzenovim *Avetima*, Anđeliju u Vojnovićevoj *Smrti majke Jugovića*, a popis uloga ukazuje na raznovrsnost repertoara kao i na različite profile koje je Olga igrala. Godine 1931. njen suprug osniva u Beogradu Malo pozorište na „Slaviji“, koje je prevashodno negovalo vodviljski repertoar, naročito laku francusku komediju, što je Olgi Životić otvorilo priliku da se upozna i sa ovim žanrom.

Neposredno pred Drugi svetski rat angažovana je u Narodnom pozorištu Dunavske banovine u Novom Sadu, dok ratne godine provodi u izbegličkom Pančevačkom pozorištu. Nakon oslobođenja vraća se u obnovljeno Srpsko narodno pozorište, u kojem, sem dve sezone provedene u beogradskom Narodnom pozorištu (pozajmljivanje i gostovanje glumaca bila je i u to vreme uobičajena praksa), ostaje do penzionisanja 1959. Tu je ostvarila najzrelije i najvažnije uloge u svojoj karijeri i ostavila značajnog traga na repertoar tadašnjeg novosadskog pozorišta. Enciklopedija

Srpskog narodnog pozorišta beleži da je Olga Životić bila prepoznatljiva po svojoj markantnoj pojavi, specifičnom glasu, dobroj dikciji i izuzetnoj emotivnosti. Biografi ističu njenu posvećenost ulogama, inteligenciju i volju da uči i marljivo radi na formiranju uloge. Naročito se pominju njene govorne mogućnosti, dikcija i specifična dubina glasa, ali i uloge majki u kojima se, čini se, najviše istakla. Te uloge je ponekad igrala i sa svojom decom, a njen osećaj majčinstva bio je prepoznatljiv u brojnim ulogama, pre svega ulozi Jevrosime u Kostićevom *Maksimu Crnojeviću*. Ostala je upamćena i po istom tipu uloge u predstavi *Krvave svadbe*, povodom koje je kritika složno hvalila njenu bravuru i istakla da Životićeva predstavlja sve majke svih svetova u borbi i brizi za svoje sinove.

Ljubav prema pozorištu bračni par Životić preneo je i na potomke. Njihov sin, Velimir Životić bio je glumac i reditelj koji je sa pet godina počeo da nastupa u očevom pozorištu, a kasnije postao jedan od najznačajnijih posleratnih glumaca Srpskog narodnog pozorišta. I njihova ćerka, Ljiljana Životić udata Rebezov, takođe je bila glumica koja je prvo igrala u očevom teatru, a svoje najznačajnije uloge ostvarila je u pozorištu „Toša Jovanović“ u Zrenjaninu.

Olga Životić i sin Velimir Životić u predstavi **Ekvinocio**, foto: Srpsko narodno pozorište



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'.

POZORIŠTE I OBRAZOVANJE

scena

Piše > Marina Milivojević Mađarev

Školsko pozorište kao početak početka

Više nego ikada pre možemo se uveriti da Prosveta i pozorište u našem društvu dele zajedničku sudbinu. Upravo iz tog razloga blok Pozorište i obrazovanje posvećujemo školskom pozorištu.

ZAJEDNIČKI POČETAK

Emanuil Kozačinski je na poziv mitropolita Vikentija Jovanovića, zajedno sa još dvanaest profesora, došao u Sremske Karlovce radi obnove i organizovanja *Collegium slaveno-latinum carloviciense* u oktobru 1733. godine. Na kraju prve školske godine, 15. juna 1734, Emanuil Kozačinski je zajedno sa učenicima četvrtog i petog razreda izveo prvu pozorišnu predstavu kod nas *Traedokomedija*. Tema dela je bila smrt Uroša V (poznatiji kao sin cara Dušana – Uroš nejaki), a delo je bilo napisano u slavu Emanuilovog zaštitnika Vikentija Jovanovića. Kozačinski je bio i pisac dramskog teksta, reditelj, dramski pedagog i organizator školskog pozorišta kod nas (elektronsko izdanje enciklopedije

SNP-a). Već na prvom koraku vidi se zajednička društveno-politička misija pozorišta i obrazovanja kao i njihova zavisnost od dobre volje donosioca odluke – Emanuil Kozačinski je morao da napusti svoje mesto u Karlovcima nakon smrt Vikentija Jovanovića. U ovoj prvoj predstavi već postoje naznake onoga što je školsko pozorište i danas: priredba organizovana u čast značajnog događaja, način da učenici kroz pozorište savladaju školsko gradivo i da učenici i nastavnici kroz pozorište izraze stav o važnim fenomenima svoje zajednice (ovde je to zahvalnost Vićentiju Jovanoviću).

Školsko pozorište bilo je od tada pa sve do pojave većeg broja profesionalnih trupa glavni vid pozorišnog života. Privlačilo je značajnu pažnju javnosti, ugledni građani su pomagali rad pozorišnih družina, novine su izveštavale o predstavama, a pojedine predstave su bile i dobro opremljene scenografijom i kostimom. Joakim Vujić je, kao učitelj u Sentandreji, postavio prvu profesionalnu predstavu *Kreštalica*. Sa svojim đacima Joakim Vujić je u više gradova postavljao





Iz predstave **Romeo gotivi Juliju**, Gimnazija Svetozar Marković 2024, foto: promo

predstave. Treba izdvojiti izvođenje *Crnog Đorđa* 1815. godine u Novom Sadu jer je to bila prva pozorišna predstava u ovom gradu. Kako se tokom 19. veka razvija profesionalno pozorište, školsko pozorište prestaje da bude primarni vid pozorišnog života. I školsko i profesionalno pozorište je inspirisano Šilerovim idejama o pozorištu kao moralnoj ustanovi. Ideja o moralnoj i obrazovnoj misiji razvija svest o značaju pozorišta kao umetnosti.

Skoro tri veka kasnije škola, prosveta i pozorište istrajavaju (sa promenljivim uspehom) u misiji od koje su zajedno krenuli, a to je emancipacija društva i promocija vrednosti. Od vremena kada se ustalilo profesionalno pozorište, školsko pozorište nastoji da ga prati i u skladu sa sopstvenim mogućnosti oponaša dramsko pozorište. Ono ne odustaje ni od svoje prvobitne misije: da pomogne u savladavanju gradiva i da bude važan deo proslava kojima se potvrđuje kulturni identitet zajednice. Tako je bilo u vreme *Traedokomedije*, tako je i danas kada školska pozorišta proslavljaju Dan škole, školsku slavu ili neki drugi, za društvo važan, događaj.

IZMEĐU DVA SVETSKA RATA – ODUSTAJANJE OD ZANOSA, KOMERCIJALIZACIJA, AVANGARDA, POZORIŠTE ZA DECU I DEČJE POZORIŠTE

Nakon završetka Prvog svetskog rata nacionalni zanos više nema snagu koju je imao u 19. veku. Pažnju publike privlače komadi sa komercijalnim potencijalom (komedije i melodrame) i drame iz građanskog života. Važan doprinos razvoju dramskog pozorišta daju postavke naših prvih, međuratnih drama. Profesionalni glumci igraju u narodnim i banovskim i privatnim pozorištima. Važna promena je otvaranje pozorišta za decu i dečjih pozorišta (najpoznatiji primer je Rodino pozorište).

U ovo vreme i u obrazovanju se uvode prvi pokušaji „avangardnog“, odnosno pedocentričnog pristupa, a taj pristup svoju inspiraciju pronalazi u

pozorištu. U duhu ideja o slobodnijem obrazovanju naš pedagog i učitelj Petar Savić koristi elemente pozorišta kao pomoćnu aktivnost u školi. Savić je naša rana prethodnica onoga što će se u drugoj polovini 20. veka nazivati kreativna drama. No, Petar Savić je bio pedagoška avangarda, a kreativnije korišćenje pozorišnih i dramskih praksi odvijace se tek krajem 20. i početkom 21. veka.

U međuvremenu, pregaoci školskog pozorišta, nastavnici i učenici, kako se profesionalno pozorište razvija, sve više se ugledaju na profesionalno pozorište. Takođe vannastavne aktivnosti mladih postaju plodno tle za pripremu za političko udruživanje (radnička pozorišta, sokolska društva). Zalog koji se prenosi u budućnost iz ovog vremena važan je razvoj dečjeg pozorišta, pisanja komada za decu i naročito primenu pozorišnih tehnika u učenju.

POSLE DRUGOG SVETSKOG RATA POZORIŠTE I OBRAZOVANJE DOBIJAJU NOVI DRUŠTVENU MISIJU

Nakon Drugog svetskog rata i socijalističke revolucije pozorište i obrazovanje zajednički rade na novoj društvenoj misiji. Kultura i obrazovanje treba da budu dostupni svima. Otvaraju se nova profesionalna pozorišta, pozorišne i filmske akademije, podržava rad kulturno-umetničkih društava i dramskih sekcija. Kultura za decu, dečija kultura i vaspitanje i obrazovanje mladih su prepoznati kao posebna vrednost novog društva. Nakon Drugog svetskog rata izlaze i priručnici koji pišu pozorišni profesionalci koji nastoje da svoja iskustva u radu na profesionalnim predstavama prilagode potrebi rada sa mladima i učenicima. Nastavnici prolaze kurseve koje vode iskusni reditelji (Miroslav Belović, Zora Bokšan) i nastoje da ih oponašaju kako u načinu pripreme predstave (čitaće probe, mizanscenske, progoni) tako i u rezultatu rada. Čak i kada ova vrsta školskog pozorišta oponaša dramsko pozorište ono je značajno za razvoj učenika, jer osim

što doprinosi savladavanju gradiva doprinosi i vežbanju memorije, artikulaciji, socijalizaciji, razvija ljubav prema umetnosti i pozorištu (brojni pozorišni umetnici su upravo na ovaj način počeli svoju umetnički put) i pripremanje za eventualno bavljenje umetnošću. Novi momenat koji se javlja prvo u pozorištu, a zatim se prenosi i na kulturu za decu (kulturi za decu se posvećuje posebna pažnja) su festivali. Jugoslovenske pozorišne igre su osnovane 1956. godine, a Majske igre u Bečeju 1958.

Početak sedamdesetih u našem dramskom pozorištu jača ideja o rediteljskom pozorištu, angažovanom pozorištu i novim pozorišnim tendencijama. Istovremeno se sve više šire prostori i metode na osnovu kojih se pristupa radu u dramskim grupama i sekcijama koje pohađaju školarci. Posebno značajna je pojava kreativne drame i primenjenog pozorišta. Krajem 20. i početkom 21. veka kada različiti oblici primenjenog pozorišta nalaze svoju primenu i u profesionalnim i u školskim pozorištima (Vidi u knjizi *Primenjeno pozorište u Vojvodini*). Primenjeno pozorište je krovni naziv „koji opisuje široki krug pozorišnih praksi i kreativnih procesa koji se odnose prema učesnicima i publici izvan okvira konvencionalnog mainstream pozorišta (...) koje se bave običnim ljudima i njihovim pričama, lokalnim okolnostima i potrebama.“ (Prestki, Preston, 2009: 9).

A DANAS?

Situacija je kompleksna i paradoksalna. S jedne strane imamo različite i razgranate oblike saradnje pozorišnih umetnika i škole – organizovani odlazak u pozorište, dolazak pozorišnih trupa u školu, radionice za pozorišnu publiku, master program sa dramske pedagoge i lutkarstvo na AUNS, predstave za sve uzraste od beba do tinejdžera, razne oblike rada sa decom u dramskim studijima, školskim pozorištima (od pripreme za profesionalno bavljenje pozorištem, preko prigodnih priredbi do kreativnih dramskih procesa), festivale...

Tako gledano, različite mogućnosti rada su nikad veće. S druge strane, postoji veliko nezadovoljstvo i među dramskim umetnicima i među pedagogima koje ima slične uzroke u obe društvene grane. Zarade u kulturi i obrazovanju su ispod republičkog proseka, veoma veliki broj i umetnika i pedagoga radi na ugovor uz stalni rizik da im ugovor neće biti produžen i da će imati prekid u radnom stažu, forsiranje prevashodno projektnog finansiranja onemogućava kontinuitet u radu – mnogo toga se vrti oko novaca i načina njegove raspodele. Komercijalizacija kulture i obrazovanja postaje razlog za pobunu i nezadovoljstvo – problemi su nam isti, pa ne čudi što nam je i način borbe sličan.

Ipak, iako nedovoljno plaćeni, često ponižavani, pozorišnici i pedagozi nastavljaju da rade – novac je potreban za život, ali niko se ni pozorištem i pedagogijom ne bavi zbog novca već zbog ljubavi prema pozivu – i to je još jedna sličnosti između pozorišta i obrazovanja. Zato imamo posvećene nastavnike i profesore koji se bave pozorištem u školama: Valentina Nađ, Sonja Ljubotinja, Daliborka Purić i Ivana Bošnjak iz Zrenjanina, Miša Blizanac, Tamara Ćurčić Despotović, Vera Stojić Gašparovski i Jelena Zdravković iz Novog Sada, Dušica Varga iz Novog Bečeja, Marija Benčić iz Rume, Zora Cvetković iz Prokuplja, Milan Popović iz Valjeva, Dušan Blagojević iz Lebana, Irena Alispahić iz Beograda, Sandra Maksimović iz Kruševca... U Matici srpskoj je pokrenut Pozorišni projekat namenjen istraživanju školskog pozorišta.

* * *

U ovom broju Scene uključili smo u istraživanje dvoje studenata Dramaturgije Akademije umetnosti Novi Sad – Miomira Milisavca i Arine Bolihove. Njih dvoje su takođe bili učesnici školskog pozorišta. To je bio njihov početak života u pozorištu i jedan od razloga zašto su odlučili da upišu AUNS.

Piše > Miomir Milosavac

Vetar u leđa najmlađim pozorišnicima

Analiza repertoara Školskog pozorja od 2003. do 2024. godine

Festival „Školsko pozorje“ održava se preko 30 godina u Gimnaziji „Svetozar Marković“ u Novom Sadu. Prvo izdanje održano je 1994. godine i od tada ima kontinuitet koji je prekidan 1999. zbog NATO bombardovanja i u periodu od 2020–2024. zbog korona virusa. Festival je takmičarskog karaktera, a na njemu učestvuju srednjoškolske dramske sekcije sa teritorije Vojvodine. Svake godine selektor, uvek istaknuti dramski umetnik sa teritorije Vojvodine, bira 6 predstava koje će se izvoditi u takmičarskoj selekciji, s tim da u pojedinim izdanjima ovaj broj varira, a predstave se uglavnom izvode na sceni Novosadskog pozorišta – Újvidéki Színház. Školsko pozorje pruža priliku brojnim mladim umetnicima da se dokažu pred publikom i stručnim žirijem podstičući ih da nastave da se bave pozorištem. Mnogi od bivših učesnika Školskog pozorja sada se bave profesionalno pozorištem a neki od njih su: Brankica Sebastijanović, Isidora Vlček, Stefan Bočo Ostojić, Mia Simonović, Stefan Isaković, Tijana Grumić i mnogi drugi.

Školsko pozorje nije dovoljno istražen fenomen, a s obzirom na to da ima kontinuitet od preko 30 godina, značajno je posvetiti mu pažnju. O festivalu su pisale

ОРГАНИЗАТОР ФЕСТИВАЛА

ГИМНАЗИЈА „СВЕТОЗАР МАРКОВИЋ“ НОВИ САД

Svetozar Marković Gimnázium Újvidék

ПОКРОВИТЕЉ ФЕСТИВАЛА - ПОКРАЈИНСКИ СЕКРЕТАРИЈАТ ЗА
ОБРАЗОВАЊЕ, ПРОПИСЕ, УПРАВУ И НАЦИОНАЛНЕ МАЊИНЕ - 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 Вуклиновић Уметничка порука Позорја - Зоран Максимовић, театролог 10.00 часова Лилиана Першић-Бурсаћ: „Где смо погрешили“ Редитељ: Лилиана Першић-Бурсаћ, професор ЕТШ „Милорад Пупин“, Нови Сад 11.30 часова Зорница Ивановић: „Матурантски“ Редитељ: Јелена Стојић, Тања Ђурић и Светозар Марковић, професори Гимназија „Свајст“, Нови Сад 14.00 часова Округли сто (Свечана сала Гимназије)	10.00 часова Зоран Митић: „Заслепљеност“ Редитељ: Зоран Митић, ученик Гимназија „Јан Колар“, Бански Петровац 11.30 часова По мотивима Шекспировог дела: „Ромео и Јулија“ Редитељи: Тамара Деспотовић Ђурић, професор и драмски труп Гимназија „Светозар Марковић“, Нови Сад 14.00 часова Округли сто (Свечана сала Гимназије)	10.00 часова По мотивима текста „Телемахида“ Ана Вукаловић: „Средина окупације три часа и пет минута“ Редитељ: Стефан Ђурић, студент Сарајевског универзитета „Др Милош Срећковић“ Сремска Митровица 10.45 часова Снежана Бекет: „Чекати Гордо“ Редитељ: Марина Антић Карачић, професор Гимназија „Драгољуб Петровић“, Сомбор 12.00 часова Миролка Антић: „Невероватна морска песма“ Редитељи: Стана Бањас и Мирко Скавчин, професори ШОСО „Милан Петровић“, Нови Сад 14.00 часова Округли сто (Свечана сала Гимназије) 18.30 часова Проглашење победника и учествовање 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

dugogodišnje organizatorke festivala: direktorica Gimnazije „Svetožar Marković“ Tatjana Vukadinović i profesorka Sandra Antić, dok se van ove institucije istorijatom festivala bavio teatrolog Zoran Maksimović. Ovaj rad ima cilj da detaljnije ispita repertoar Školskog pozorja kako bi pružio uvid u to kakvi se dramski tekstovi izvode na ovom festivalu i šta repertoar govori o značaju festivala.

Istraživanje je ograničeno na vremenski period od 2003. do 2024. godine, odnosno od 9. do 26. Školskog pozorja. Razlog za ovo ograničenje je u tome što se tek od 2003. godine vodi detaljna evidencija o predstavama koje učestvuju na Pozorju i u tu svrhu štampa se katalog u kom su date sve informacije o učesnicima, autorima i predstavama što značajno olakšava praćenje programa. Godina 2024. predstavlja poslednje realizovano Pozorje u trenutku pisanja ovog teksta, a razlog za neuvršćavanje selekcije za 2025. godinu jeste nesigurnost održavanja usled rastućih političkih tenzija u državi. U analizi repertoara interesovali su me sledeći podaci: ko je autor dramskog teksta, da li je delo prvobitno namenjeno scenskom izvođenju ili je adaptacija proze ili poezije, da li je autor domaći ili strani, da li je u pitanju savremeni komad ili dramska klasika, da li je u pitanju dramski pisac ili spisateljica, kom uzrastu je dramski tekst prvobitno namenjen, te da li je autor teksta afirmisani pisac, profesor ili učenik. Svi podaci o učesnicima, autorskim ekipama i predstavama preuzeti su iz kataloga koji se štampaju uoči svakog izdanja festivala.

U periodu od 2003. do 2024. godine izvedeno je 107 predstava, odnosno 93 dramskih predložaka, od čega 70 tekstova potpisuju domaći autori, odnosno 70% repertoara, dok 30 tekstova potpisuju strani autori, a pisci iz regiona zastupljeni su sa svega 2 teksta (Ljubica Ostojić i Dubravka Ugrešić). Iako predstave izvode mladi ljudi i Školsko pozorje prvenstveno postoji kao prilika gde mogu da pokažu svoje veštine, to ne znači da oni uvek izvode tekstove koji su namenjeni

njihovom uzrastu. Naprotiv, česta je praksa da se izvode tekstovi koji se ne uklapaju u njihov uzrast što zbog svoje tematske i idejne kompleksnosti, što zbog zahteva koje stavljaju pred autorsku ekipu. Čak 68% izvedenih predstava čine tekstovi koji prvobitno nisu pisani za mlade. To su tekstovi pisaca kao što su Jovan Sterija Popović, Branislav Nušić, Ljubomir Simović, Dušan Kovačević, Biljana Srbljanović, Šekspir, Molijer, Enda Volš i mnogi drugi. Neki od pisaca tekstova za mlade koji su izvedeni na Školskom pozorju jesu Tode Nikoletić, Miroslav Antić, Oskar Vajld i Ljudmila Razumovska. Na festivalu su učestvovala i predstave koje su rađene po klasičnim tekstovima, kao i predstave rađene po savremenim tekstovima. Savremeni tekstovi su se češće izvodili u periodu od 2003. do 2024, a u njih su uvršćeni i tekstovi koji su pisali profesori i učenici.

Najizvođeniji dramski pisac Školskog pozorja ubedljivo je Dušan Kovačević sa osam izvedbi: *Maratonci trče počasni krug* (Mitrovačka gimnazija, 2006, Gimnazija „Dušan Vasiljev“ Kikinda, 2017, Gimnazija „Branko Radičević“ Stara Pazova, 2018), *Radovan III* (Gimnazija „Dušan Vasiljev“ Kikinda, 2015, Gimnazija „Jan Kolar“ sa domom učenika Bački Petrovac, 2018.), *Balkanski špijun* (Srednja škola „Svetožar Miletić“ Novi Sad, 2003), *Šta je to u ljudskom biću što ga vodi prema piću* (Gimnazija „Uroš Predić“, 2007), *Lari Tompson, tragedija jedne mladosti* (Gimnazija „Svetožar Marković“ Novi Sad, 2014). Zastupljenost dramskih tekstova Dušana Kovačevića na ovom festivalu prati njegovu opštu popularnost na srpskim scenama profesionalnih i amaterskih pozorišta kao i brojna izdanja njegovih dela koje je moguće pronaći u knjižarama i na internetu. Treba napomenuti i da je Dušan Kovačević bivši učenik Gimnazije „Svetožar Marković“ u Novom Sadu, te da su prvi dramski tekstovi koje je pisao kao srednjoškolac izvedeni u okviru gimnazijske dramske sekcije.

26. ШКОЛСК





ПОЗОРЈЕ

26. Školsko pozorje 2024, foto: web sajt Gimnazije Svetozar Marković

Komedije Branislava Nušića izvedene su tri puta na Školskom pozorju: *Ožalošćena porodica* (Mitrovačka gimnazija, 2005, Mitrovačka gimnazija, 2015) i *Gospođa ministarka* (Mitrovačka gimnazija, 2010). Tode Nikoletić, proslavljeni autor za decu, takođe je prisutan sa tri teksta: *Začarana princeza*, 2011; *Ko nekad u 8 ili Taj ludi svet*, 2017 i *Kraljevki festival*, 2018. Sve tri predstave izveli su učenici ŠOSO „Milan Petrović“ iz Novog Sada, škole namenjene učenicima sa smetnjama u razvoju, a režirao ih je njihov profesor Miodrag Miša Blizanac. Učešće ŠOSO „Milan Petrović“ obogatilo je festival i učinilo ga inkluzivnim, a uvrščivanje predstava u takmičarski program festivala pružilo je njihovim učenicima jednaku šansu da se bore za glavne nagrade.

Najizvođeniji strani autor je Vilijem Šekspir sa tri izvedbe: *Ukroćena goropad* (Mitrovačka gimnazija, 2007, Gimnazija „Dušan Vasiljev“ Kikinda, 2010) i *San letnje noći* (Gimnazija „Dušan Vasiljev“ Kikinda, 2011). Iako je Šekspir poznat i kao komediograf i tragičar, zanimljivo je da se na Školskom pozorju u periodu koji obuhvata ovo istraživanje nijednom nije izvodila neka njegova tragedija. Najbliže izvođenju Šekspirove tragedije jeste predstava *Romeo gotivi Juliju* po tekstu profesorke Tamare Despotović Čurčić 2024. u izvedbi učenika Gimnazije „Svetozar Marković“ Novi Sad. Ipak, u pitanju je prerada u kojoj Romeo i Julija, uprkos svim poteškoćama, uspevaju da pronađu srećan kraj negde daleko van Verone, a predstava se određenim elementima približava političkom pozorištu. Takođe je moguće primetiti da se i drame koje su sastavni deo školske lektire retko izvode na festivalu. Sofoklova *Antigona* nijednom nije izvedena u ovom periodu, niti Gogoljev *Revizor* i Šekspirov *Hamlet*, a 2024. učenici Gimnazije „Veljko Petrović“ iz Sombora izveli su *Čekajući Godoa* Semjuela Beketa.

Od 107 predstava, 18 predstava su adaptacije proznog ili poetskog dela. Autori dramatizacija uglavnom su profesori, a mnogo ređe učenici.

Među učenicima-autorima adaptacija izdvaja se dramaturškinja Bojana Babić, tadašnja učenica Gimnazije „Uroš Predić“ iz Pančeva, koja je 2008. adaptirala i režirala predstavu *U raljama života* prema romanu *Štefica Cvek u raljama života* Dubravke Ugrešić. Za razliku od dramskih tekstova iz lektire, prozna dela iz lektire češće su adaptirana, a to su pisci kao što su Alber Kami, Džordž Orvel, F.M. Dostojevski, Antoan de Sent Egziperi i Radoje Domanović. Prethodne, 2024. godine profesori ŠOSO „Milan Petrović“ Novi Sad adaptirali su poeziju Mirsolava Antića u predstavi *Neverovatna morska pesma*, dok su 2005. godine učenici Tehničke škole „Ivan Sarić“ iz Subotice izveli predstavu *Hasanaginica* prema istoimenoj narodnoj pesmi. Popularna knjiga Vesne Ognjenović i Budimira Nešića *Pozdravi nekog* koja govori o maloletničkom prestupništvu i zanemarivanju adaptirana je i izvedena je 2017. od strane učenika Gimnazija „Mihajlo Pupin“ iz Kovačice.

Što se tiče zastupljenosti autora odnosno autorki, iz pregleda repertoara može se videti da je u 66 predstava autor muškarac dok je u 32 predstave žena. U 8 slučajeva radi se o koautorstvu pisca i spisateljice a to su najčešće tekstovi koje su pisali profesori i učenici, dok u jednom slučaju (adaptacija narodne pripovetke) nije moguće odrediti autorstvo. Neke od spisateljica čiji su se komadi izvodili jesu: Vida Ognjenović, Biljana Srbljanović, Milena Marković, Agata Kristi i Ljudmila Razumovska. Posebno je interesantna 2008. godina gde u pet od šest selektovanih predstava tekst potpisuje autorka. Autorke zastupljene te godine su: Vida Ognjenović sa dve izvedbe teksta *Mileva Ajnštajn* (Gimnazija „Svetozar Marković“ Novi Sad i Gimnazija „Isidora Sekulić“ Novi Sad), Biljana Srbljanović *Porodične priče* (Srednja škola „22. oktobar“ Žabalj), Marija Markov Ilić *Možda je ovo vaš srećan dan* (Hemijsko-prehrambena škola Čoka) i već pomenuta adaptacija romana Dubravke Ugrešić. Godine 2008. obeležavalo se 60 godina od



Iz predstave **Čekajući Godoa**, Gimnazija Veljko Petrović 2024, foto: promo

smrti Mileve Marić Ajnštajn što bi moglo da objasni prisustvo čak dve inscenacije drame Vide Ognjenović, a zanimljivo je da se te godine na festival prijavila i Srednja tehnička škola „Mileva Marić Ajnštajn“ iz Titela sa istim tekstom, međutim nisu uvršteni u selekciju.

Osim afirmisanih autora, na festivalu su izvođeni i tekstovi profesora i učenika. Neki od profesora koji su postavljali svoje tekstove jesu Aida Tvica (*Gospoja direktorka*, Tehnička škola „Pavle Savić“ Novi Sad, 2004), Jasmina Marić (*Oni više ne postoje*, Tehnička škola „Ivan Sarić“ Subotica, 2007), Mira Šestić (1974, Gimnazija „Svetozar Marković“ Subotica, 2018) i Tamara Despotović Ćurčić (*Romeo gotivi Juliju*, Gimnazija „Svetozar Marković“ Novi Sad, 2024).

Jedna od možda najvećih vrednosti ovog festivala jeste pojavljivanje mladih dramskih pisaca koji uz pomoć svojih vršnjaka postavljaju svoje prvence na scenu. Period od 2010. je posebno plodan za mlade dramske pisce koji se u poređenju sa prethodnom dekadom javljaju mnogo učestalije na repertoaru. Već pomenuta Bojana Babić je 2009. postavila svoj komad *Ljubav i njena agregatna stanja* koji je i režirala, dok 2012. učenici Gimnazije „Uroš Predić“ Pančevo, Milan Beč i Aleksandra Hrib, postavljaju svoj komad *Mandala*. Iste godine Tijana Grumić, dramaturškinja a tadašnja maturantkinja Gimnazije „Branko Radičević“ Stara Pazova, piše i režira svoj komad „Na usni moga đeda cigara zavijena“ o četvorici staraca koji se vraćaju u rodnu zemlju da umru. Grumić pored teksta i režije

potpisuje scenografiju i kostime. Već sledeće godine učenici Gimnazije „Branko Radičević“ izvede njen komad *Dan Republike*. Učenici Gimnazije „Svetozar Marković“ Novi Sad 2015. izveli su komad *Nirvana* učenika Aleksandra Ivkovića, a 2019. komad *Krivi ekser* koji potpisuje troje učenika: Atina Mihaljčić, Una Lukić i Nikša Bošković. Godine 2024. učenici Gimnazije „Jan Kolar“ sa domom učenika Bački Petrovac izveli su predstavu *Zaslepljenost* koju je napisao i režirao učenik Zoran Mitić.

Osim prilike da glume i pišu za pozorište, Školsko pozorje pruža priliku učenicima da se oprobaju i kao reditelji. Čak 30 predstava potpisuju učenici, a neki od njih odabrali su da se bave pozorištem kao profesionalci. Dramaturškinja Bojana Babić, kao učenica Gimnazija „Uroš Predić“ Pančevo, dva puta je učestvovala na Školskom pozorju: 2008. sa predstavom *U raljama života* i 2009. sa predstavom *Ljubav i njena agregatna stanja*, po sopstvenom tekstu. Rediteljka Lana Pavkov 2009. i 2010. režirala je predstave sa kojim je Gimnazija „Branko Radičević“ iz Stare Pazove učestvovala na ovom festivalu. Dramaturg Stefan Isaković, tadašnji učenik Gimnazije „Svetozar Marković“ Novi Sad, 2009. režirao je predstavu *Odumiranje* po tekstu Dušana Spasojevića. Tadašnji učenik Zrenjanske gimnazije, a sadašnji pozorišni kritičar i teatrolog, Andrej Čanji režirao je 2011. predstavu *U Edenu na Istoku* Borislava Pekića i za to dobio nagradu za učeničku režiju. Glumac Stefan Bočo Ostojić 2013, kao učenik Gimnazije „Mihajlo Pupin“ Kovačica režirao je *Čelavu pevačicu* Ežena Joneska. Kuriozitet na repertoaru jeste i predstava *Balada o Ljubi Moljcu* po tekstu Dragana Aleksića a u izvođenju učenika Srećka Milosavljevića koji potpisuje i režiju, izvedena na 10. Školskom pozorju 2004. godine. Ovo je jedini primer monodrame koja je izvedena na festivalu u vremenskom periodu koji obuhvata ovo istraživanje.

Na festivalu su izvedene i dve predstave van takmičarskog programa, a one svojom formom

odudaraju od predstava selektovanih za takmičarski program. Predstava *Prozor* Omladinskog dramskog studija Centra za pozorišna istraživanja Novi Sad uvela je forum teatar na festival, dok su učenici Trupe „Tačka gledišta“ Gimnazije „Svetozar Marković“ Novi Sad odigrali interaktivnu predstavu *Martin san* koja predstavlja primer primenjenog pozorišta.

Proučavanjem repertoara Školskog pozorja u periodu od 2003. do 2024. moguće je zaključiti da su domaći autori najizvođeniji te da se uglavnom igraju predstave koje nisu namenjene uzrastu učenika koji ih izvede. Upravo je to ono što bi moglo da se zameri festivalu odnosno rukovodiocima dramskih sekcija koji se prijavljuju na festival jer se pre odlučuju za tekstove koji nisu namenjeni mladim izvođačima umesto tekstova sa kojim bi oni mogli da se poistovete. Pohvalna je raznovrsnost autora i autorki čiji se tekstovi igraju jer osim Dušana Kovačevića koji je igran 8 puta, nije bilo previše ponavljanja istih imena i istih tekstova. Izuzetno važna praksa ovog festivala jeste podsticanje mladih da se oprobaju i kao autori tekstova što se pogotovo izrazilo u slučaju Tijane Grumić koja je trenutno jedna od najizvođenijih autora mlađe generacije. Značaj Školskog pozorja ogleda se u pružanju „vetra u leđa“ mladima koji su zainteresovani za pozorišnu umetnost ohrabrujući ih da posmatraju svet oko sebe kroz drugačiju perspektivu koju im omogućava scena. Značaj istraživanja istorijata i repertoara Školskog pozorja jeste u tome što je važno pratiti i kritički promatrati festival na kojem se prvi put javljaju brojni pozorišni umetnici koji trenutno ostavljaju trag na našim pozornicama kao i u tome što jedan festival koji traje preko 30 godina svakako zauzima važno mesto u pozorišnom životu Vojvodine i Novog Sada i zbog toga bi trebalo da dobije više pažnje stručne javnosti.

Piše > Arina Bolihova

Totus mundus agit histrionem

Studija slučaja: srpsko i rusko školsko pozorište na stranom jeziku. Uporedna analiza istorijata, repertoara, osobenosti i načina funkcionisanja

ŠKOLSKO POZORIŠTE NA STRANOM JEZIKU

Školsko pozorište je vekovima unazad nosilo ne samo funkciju zabave za učenike, već i edukativnu ulogu. Tokom XVI veka, u doba renesansnog pozorišta, u evropskim školama su se izvodile komedije Plauta i Terentija i na taj način su đaci učili latinski jezik. Prilika da se jezik uči uz pomoć pozorišnih predstava pruža se i savremenim gimnazijalcima u mnogim zemljama. Tradicija školskog pozorišta na stranim jezicima postoji više od petsto godina i pokazuje se efikasnim i zanimljivim kako za učenike, tako i za učitelje i nastavnike koji traže kreativni pedagoški pristup učenju stranih jezika.

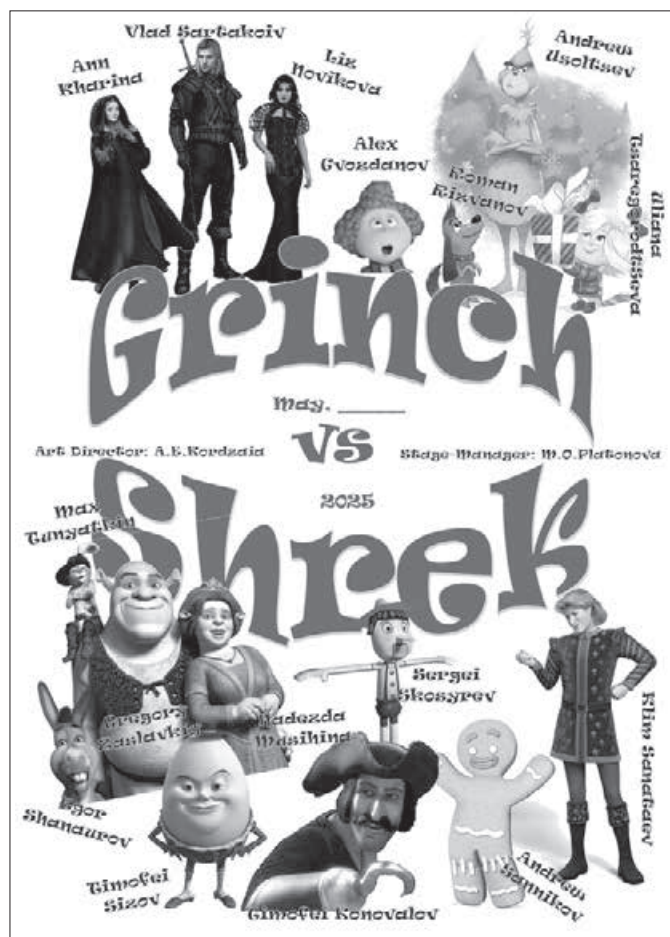
Istorijski, rusko i srpsko školsko pozorište na stranim jezicima su direktno povezani. Prvo školsko pozorište na latinskom u Srbiji osnovao je Emanuil Kozačinski u Sremskim Karlovcima. Njegovo školsko pozorište na latinskom bilo je inspirisano sličnim praksama u slavjansko-greko-latinskoj školi u Moskvi, gde je Kozačinski studirao na početku HVIII veka. Na taj način, postoji veza između Srbije i Rusije u kontekstu ove pozorišne prakse.

U ovom radu biće poređena dva različita slučaja savremenog školskog pozorišta na stranom jeziku. Razmatrano će biti školsko pozorište na engleskom jeziku „Scarlet Sails“ jezičke Gimnazije №13, Jekaterinburg, Rusija i pozorišna trupa na francuskom jeziku „Point de vue“ Gimnazije „Svetozar Marković“, Novi Sad. Cilj ovog rada jeste analiza i poređenje istorijata, repertoara, načina funkcionisanja i ciljeva ova dva školska pozorišta, kako bi se istakle prednosti, mane i osobenosti različitih pristupa organizaciji školskih pozorišta na stranim jezicima, kao i proučile njihove specifičnosti u Srbiji i Rusiji na primeru ova dva slučaja. Izbor ova dva slučaja zasnovan je na činjenici da su to pozorišne studije sa kojima su direktno povezana dva studenta treće godine dramaturgije AUNS-a. Autorka ovog teksta je završila Gimnaziju №13 u Jekaterinburgu i imala je priliku da posmatra rad pozorišta „Scarlet Sails“, a kolega sa klase dramaturgije Miomir Milosavac završio je Svetinu gimnaziju i bio deo trupe „Tačka gledišta“. Na taj način, ove dve studije su uticale na formiranje klase dramaturgije AUNS-a 2023. godine i predstavljaju predmet interesovanja za uporednu analizu, jer imaju uticaj na formiranje mladih pozorišnih profesionalaca u Srbiji.

POZORIŠTE „SCARLET SAILS“ , JEZIČKA GIMNAZIJA №13, JEKATERINBURG, RUSIJA

Pozorište „Scarlet Sails“ u Jezičkoj gimnaziji №13 u Jekaterinburgu, osnovano je 1971. godine. Voditelji dramske sekcije bili su Nadežda Mihajlovna Arakčejeva, profesorka engleskog jezika, koja je 40 godina posvetila vođenju „Scarlet Sails“ i Lav Leonidovič Montau, profesor Državnog pozorišnog instituta u Jekaterinburgu, koji je godinama sarađivao sa školskim pozorištem Gimnazije №13. Pozorišni studio „Scarlet Sails“ radio je sa mlađim učenicima i N. M. Arakčejeva se trudila da prilagodi repertoar njihovom uzrastu, adaptirala je i prevodila prozu, na primer, predstava „Tri musketara“ bila je izvedena 1972. Kasnije su se izvodile predstave prema bajkama „Snežana i sedam patuljaka“ i „Snežna kraljica“, 1976. godine „Krvavi kapetan“ prema romanu Rafaela Sabatini. Zahvaljujući tome što u sekciji kao saradnik učestvovao L. L. Montau, koji je radio kao zamenik direktora u Dramskom pozorištu Jekaterinburga, u rad sa decom su se uvodile različite glumačke tehnike. Prema sećanjima maturanata, u radu sa učenicima su se koristile glumačke metode sistema Stanislavskog.

Sedamdesetih godina u školi su paralelno postojala dva pozorišta na engleskom jeziku. Pored „Scarlet Sails“ funkcionisala je i dramska sekcija na engleskom, koju je vodio legendarni profesor engleskog jezika i englesko-američke književnosti Mihail Jurjevič Borodin. Njegova pozorišna sekcija je bila za maturante, repertoar se sastojao od klasičnih dramskih komada, čiji originalni jezik je engleski. Tako je 1972. godine bila izvedena predstava „Pigmalion“ prema drami Bernarda Šoa, u kojoj je Borodin glumio mistera Higinsa. U dramskoj sekciji Borodina su se izvodili tekstovi Šekspira, zajedno sa učenicima Borodin je adaptirao prozna dela O. Henrija. Kasnije se nastavila školska tradicija izvođenja Šekspira, 1990. godine je bila izvedena predstava „Bogojavljenka



noć“, a 1991. „Romeo i Julija“. Nakon penzionisanja Jurija Mihajloviča Borodina, dve dramske sekcije su se spojile u jednu, „Scarlet sails“ je postalo jedino školsko pozorište na engleskom jeziku u gimnaziji. Pristup izvođenju predstava i izbor repertoara uvek su zavisili od pedagoga koji je preuzimao vođenje „Scarlet Sails“, ali neko vreme nakon penzionisanja N. M. Arakčejeve pozorište nije funkcionisalo.

Nakon duge pauze, 2018. godine školsko pozorište „Scarlet Sails“ je nastavilo svoj rad sa predstavom „The Crow and the Fox“ prema adaptaciji



Iz predstave **GRINCH vs SHRECK**, Scarlet sails 2025, foto: promo

Natalije Mihajlovne Arakčejeve. Ona je udahнула novi život svom pozorištu i rad je ponovo počeo. Godine 2019. u pozorištu su formirane dve trupe: prva pod vođstvom nastavnice engleskog jezika Anastasije Jevgnjenjevne Korzdoj i glumice Marije Olegovne Platonove iz jednog od jekaterinburških pozorišta, a druga pod vođstvom nastavnica engleskog jezika Marine Nikolajevne Belove i Ljubov Pavlovne Maline. U periodu od 2019. do 2023. godine kolektivi su izveli sledeće predstave: „Shakespeare Forever“, „The House that Jack Built“, „Canterville Ghost“, „Happy Birthday“, „Blurred Out in Space and Time“ (po motivima dela Kurta Vonegata); „Land of Books“, „Jumanji“. Većinu ovih komada su pisali ili adaptirali nastavnici zajedno sa učenicima. U XXI veku desio se

prelaz sa klasičnijih dramskih formi koje su dominirale na početku funkcionisanja pozorišta, na predstave sa fragmentarnom dramaturgijom. Takođe, više značaja u stvaralačkom procesu dobila je glumačka improvizacija, koja je postala osnov za nastanak pojedinih predstava. Predstava po delima Šekspira osvojila je drugo mesto na gradskom festivalu – takmičenju predstava na stranom jeziku „Fant“ (2020), dok je predstava „Happy B-day“ dobila diplomu prvog stepena na međunarodnom festivalu – takmičenju „Žar Ptica“ u Rusiji (2022). U junu 2022. godine, pozorište „Scarlet Sails“ uvršteno je u registar školskih pozorišta Rusije. Godine 2025. školsko pozorište „Scarlet Sails“ otvorilo je 54. sezonu pozorišne tradicije gimnazije. Za učenike je učešće u predstavama pozorišta „Scarlet Sails“ spoj

mogućnosti da nauče engleski, glumu, dramaturgiju i druge pozorišne delatnosti, dok neki učenici izaberu pozorište kao profesiju nakon završetka škole. Tako je inicijativa jedne profesorke stvorila pozorišnu i edukativnu praksu koja nastavlja svoje postojanje decenijama.

**POZORIŠNA TRUPA „POINT DE VUE“
GIMNAZIJA „SVETOZAR MARKOVIĆ“,
NOVI SAD, SRBIJA**

Dramsku sekciju u Gimnaziji „Svetozar Marković“ osnovala je 2004. Tamara Despotović Ćurčić, profesorka francuskog i latinskog jezika i književnosti. Njen cilj je bio da spoji učenje francuskog jezika i pravljenje pozorišnih predstava. Prva predstava nastala je 2004. godine, to je bio adaptiran i preveden komad Branislava Nušića „Dr“. Profesorka Despotović Ćurčić je odlučila da prijavljuje predstavu na festivali frankofonog pozorišta kako bi dala učenicima mogućnost da putuju sa predstavom i da praktikuju francuski jezik sa maternjim govornicima. Predstava „Dr“ se izvodila na festivalima u Beogradu, Pečuju i Ortezu (Francuska). Prema rečima profesorke učenici su bili oduševljeni mogućnostima koje im je pružilo učešće u predstavama na francuskom jeziku. Najveći problem je bilo traženje budžeta za putovanja, ali učenici i nastavnica su imali volju da ih ostvaruju. U narednih 8 godina trupa „Point de vue“ je izvela 6 predstava i posetila 5 frankofonih festivala u različitim zemljama. Trupa je sastojala od 10–12 učenika koji su imali od 14 do 18 godina. Predstave su bile na gostovanjima u Francuskoj, Španiji, Italiji i Turskoj. Repertoar koji je izvodila trupa menjao se u skladu sa sastavom trupe i trenutnim interesovanjima učenika i profesorke. Godine 2007. bila je izvedena predstava „Smrtonosni aperitiv“ prema komadu Gi Vormesera, 2008. „Priča s onu stranu groba“ predstava prema komadu Ž. P. Sartra „Iza Zatvorenih vrata“, koja je osvojila specijalnu nagradu žirija na festivalu u



Beogradu. Većinu komada je adaptirala i prevodila na francuski Tamara Despotović Ćurčić, a 2012. je bio izveden njen autorski komad na francuskom „Hodnici vremena“, koji je dobio nagradu za najoriginalniji scenario i žensku ulogu na festivalu u Turskoj. Trupa „Point de vue“ je 2012. sa predstavom „Čekajući Metroa“ dobila diplomu za posebno umeće francuskog jezika na festivalu u Sen Malou, Francuska.

Iskustvo frankofonih festivala u različitim zemljama pružilo je učenicima mogućnost da praktikuju francuski jezik uživo sa drugim izvođačima i da gledaju predstave na francuskom jeziku. Zbog korona virusa putovanja su prekinuta, a trupa „Tačka gledišta“ nastavlja svoje postojanje u Gimnaziji „Svetozar Marković“ i izvodi predstave na srpskom jeziku pod vođstvom iste profesorke, koja je završila master studije „Primenjeno pozorište“ na Akademiji umetnosti u Novom Sadu kako bi poboljšala kvalitet rada.



Iz predstave **Romeo gotivi Juliju**, Tačka gledišta 2024, foto: promo

UPOREDNA ANALIZA SLUČAJEVA

Kao rezultat poređenja ova dva slučaja, može da se zaključi da je za nastanak dramskog studija na stranom jeziku potrebna inicijativa profesora.

Trupa „Point de Vue“ imala je projekat koji je trajao oko decenije, dok studio nije prestao da izvodi predstave na francuskom. Studio „Scarlet Sails“ ima pedesetogodišnju istoriju i uspostavljenu tradiciju koja se nastavlja, što utiče na formiranja repertoara, jer u „Scarlet Sails“ decenijama izvede komade Šekspira i „Pigmalion“ Šoa, dok je repertoar trupe „Point de vue“ bio slobodniji. Međutim, repertoar dva školska pozorišta je ipak dosta sličan po sadržaju: školska pozorišta izvedu kako adaptacije klasičnih komada na jeziku originala, tako i autorske testove i adaptacije prozних i dramskih dela na drugim jezicima. Repertoar

oba školska pozorišna studija se prilagođavaju uzrastu i interesovanjima učenika.

Najveća razlika između ova dva školska pozorišta je način funkcionisanja i ciljevi koje sebi postavljaju. Cilj i glavna inicijativa trupe „Point de vue“ je bilo učešće u festivalima frankofonog pozorišta izvan Srbije, mogućnost jezičke prakse sa maternjim govornicima, međunarodna saradnja. Sa druge strane, pozorište „Scarlet Sails“ postoji pola veka, ali sve to vreme postoji samo unutar zidova Gimnazije №13. Učenici imaju mogućnost da praktikuju jezik isključivo međusobno i sa profesorima, ali veliki značaj se daje nastavljanju tradicije. Na taj način, geopolitička situacija, tradicija same škole i, naravno, nastavnik, formiraju školsko pozorište i njegov način funkcionisanja.



Piše > Jelena Paligorić Sinkević

Prostori emocionalne slobode

O predstavi „Podela moći“, KC Magacin

Pozorište je u proteklih godinu dana, više nego ikad, ono što bi trebalo da bude – agora, mesto susretanja, sloboda, zapitanost. Ali, predstava koje te potrebe prate, jako je malo. Godinama unazad suočavamo se sa problemom budžeta, hroničnim nedostatkom novca koji diktira broj i obim produkcija, pa pozorišta uglavnom igraju na sigurno i rezultat često izostaje. Ili je osrednji. Odgovor koji dobijamo je da se zna šta publika voli. Iza toga se krije potcenjivanje publike i nagrada za sopstveni strah.

Hrabro pozorište je, bez izuzetka, pozorište koje postavlja pitanja i testira granice. *Podela moći* je takva predstava.

Korišćenjem izveštaja Šer Hajt, feministkinje i istraživačice seksa i ženskog zadovoljstva nastalih sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka, rediteljke Anđelka Nikolić i Bojana Lazić, sa dramaturgom Dimitrijem Kokanovim, pre svega istražuju prostor poverenja, iskrenosti i reči u javnom prostoru.

Izvedena u Magacinu u Kraljevića Marka, *Podela moći* prostornim rešenjem (Anđelka Nikolić, Radivoje Dinulović) koje je nešto između dnevne sobe i učionice, izaziva prostor čudne bliskosti. Ona

se u predstavi formira dvojako. Raspored stolica podseća na fakultetski amfiteatar, iako nema katedre. Jugoslovenska retro fotelja u centru pretpostavljenog prostora pozornice, direktna je asocijacija na dom i ono što se u kolokvijalnom govoru zvalo – *opet drži predavanje*. Stolice raspoređene sa strane, koje okružuju naratora-postavljača pitanja, aludiraju i na klupu-prostor odakle se igrači na sportskim terenima bodre i kritikuju. Na ovaj način prostor izvođenja predstave zauzima filozofsko stanovište kritike koje prelazi u lični, emocionalni diskurs. Kao pojedinci, kritikovani smo u amfiteatru, zatim sa trenerske klupe, ali najveća i najsurovija kritika često dolazi sa fotelje iz doma u kojem odrastamo. Ovo je naročito interesantno jer predstava u dobroj meri aludira na to koliko još uvek retko i šturo govorimo o pitanjima seksa i seksualnosti u svojim kućama, sa svojim najbližima.

Osećaj bliskosti od samog početka direktno je vezan i sa načinom na koji je osvetljen prostor i vezom između svetla i interaktivnosti predstave. Neretko mi je u interaktivnim predstavama smetalo direktno svetlo na publici. Zato što možda želim nešto da kažem, ali ne želim da budem osvetljena kao izvođač. Pitanje

Podjela moći, foto: Puls teatar, Lazarevac, Milica T.



treme i straha postoji i u odraslom, zreлом dobu. Biti učesnik ili učesnica u pozorištu, aktivna publika, zahteva suptilnost, neinvazivnost i poštovanje ličnih granica.

Predstava počinje trenutnim uspostavljanjem jezika koji će postati i sam žanr – jedno lice čita pitanja, dok se publika deli i odgovara. Kada je svetlo u sali odgovara se dizanjem ruke, kada je mrak publika govori. Pravo na izbor da li želimo da učestvujemo se ne podrazumeva, ono zahteva jasno opredeljenje. Pitanja počinju i njihova sistematizacija izaziva humor, stid, zbunjenost. Pitanja koja se postavljaju, postavljaju se iz ukoričene sveske sa natpisom UPITNIK. Ono što publika ne zna na samom početku je ko su glumci

u publici, a ko publika koja učestvuje bez unapred naučenog teksta. U nekim trenucima to je moguće naslutiti, ali ne sasvim.

Najveća snaga ove predstava svakako je prostor slobode koji su autori stvorili. U ovakvom tipu pozorišta nekada se publika oseća previše izloženo, manipulisano i u konačnici iskorišćeno. Ovde je slučaj sasvim suprotan. Sat i po vremena proletelo je kao desetak minuta, potreba za daljim razgovorom mogla se opipati rukom. Da li to govori samo koliko nam je ovakvo pozorište potrebno ili i to koliko smo usamljeni?

Da nas neko čuje.



Podela moći, foto: Puls teatar, Lazarevac, Milica T.

Da budemo saslušani bez da platimo sat vremena termina psihoterapije.

Najveći luksuz komunikacije savremenog sveta je upravo to. Predstava *Podela moći* govori o onome što smo mi – ljudi ograđeni žicom koju smo sami stvorili, koju su nam nametnuli, u stalnoj jurnjavi za kratkim dopaminskim udarima, koji se svaki dan bore da život ne prođe onako kako je neko drugi zamislio. Zato idemo u pozorište. Zato dođemo baš na ovu predstavu.

Velika je hrabrost u ovom vremenu pustiti ljude da slobodno govore. Neočekivano je, uzbuđljivo i strašno. Bila sam aktivna učesnica u predstavi, ali nisam rekla sve. Ovakve predstave izazivaju kod čoveka osećaj pripadnosti, katarza se dešava u odloženom

trajanju. Pitanja se nastavljaju i kad predstava utihne. Zato što nismo svesni količine pitanja koja želimo da postavimo, a nešto ili neko nam to ne dozvoljava.

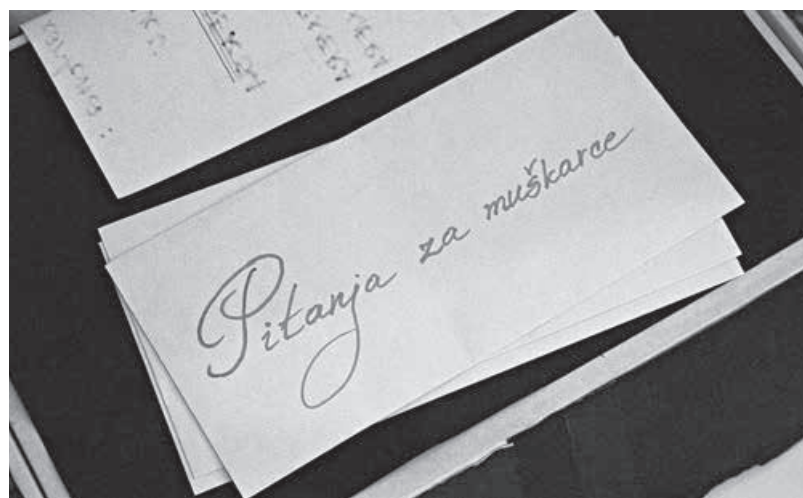
U centru *Podele moći* nalaze se pitanja seksualnih, ljubavnih odnosa i preispitivanja raznih oblika zajednice. Ono što se iza svega toga krije je pitanje klasnog društva i njegovog uticaja na nešto tako jednostavno – ljubav. Sa rečenicom koju su izgovarale moje babe – Pare kroz vrata, ljubav kroz prozor – odlazim kući. Predstava je gotova, a zapravo još uvek traje. U tome je njena najveća snaga. Ovakav način tretiranja neke teme pokazao se jako uspešno. Toliko, da me inspirisao da mislim kako bi funkcionisala pitanja akuškog nasilja, materinstva, odgajanja



Podela moći, foto: Puls teatar, Lazarevac, Milica T.

dece, kao i da li je ovakav princip moguće iskoristiti u pravljenju predstava za tinejdžere.

Ove jeseni verovatno nema Bitefa. Događaja koji je označavao početak sezone i povratak sa raznih vrsta raspusta. Lupom tražimo zamene za Bitef, nešto što će podsećati, nešto što će izazvati debate nakon predstave sa slučajnim prolaznicima. Tako je pronađena predstava *Podela moći* (produkcija Puls teatar Lazarevac, Hop.la) koja na najbolji mogući način tretira nasleđe Bitefa. Otvorena vrata, otvorena pozornica, mnogo pitanja, debata ispred pozorišta i neki spontani zagrljaj. Jer pozorište je mnogo više od zgrade i budžeta. Pozorište je uteha, utočište, sklonište, sigurno mesto. Možda i jedino mesto gde nikad niste sami.



XII

IN MEMORIAM

Piše > Milivoje Mladenović

Odlazak gospodstvene figure Sombora i somborskog teatra

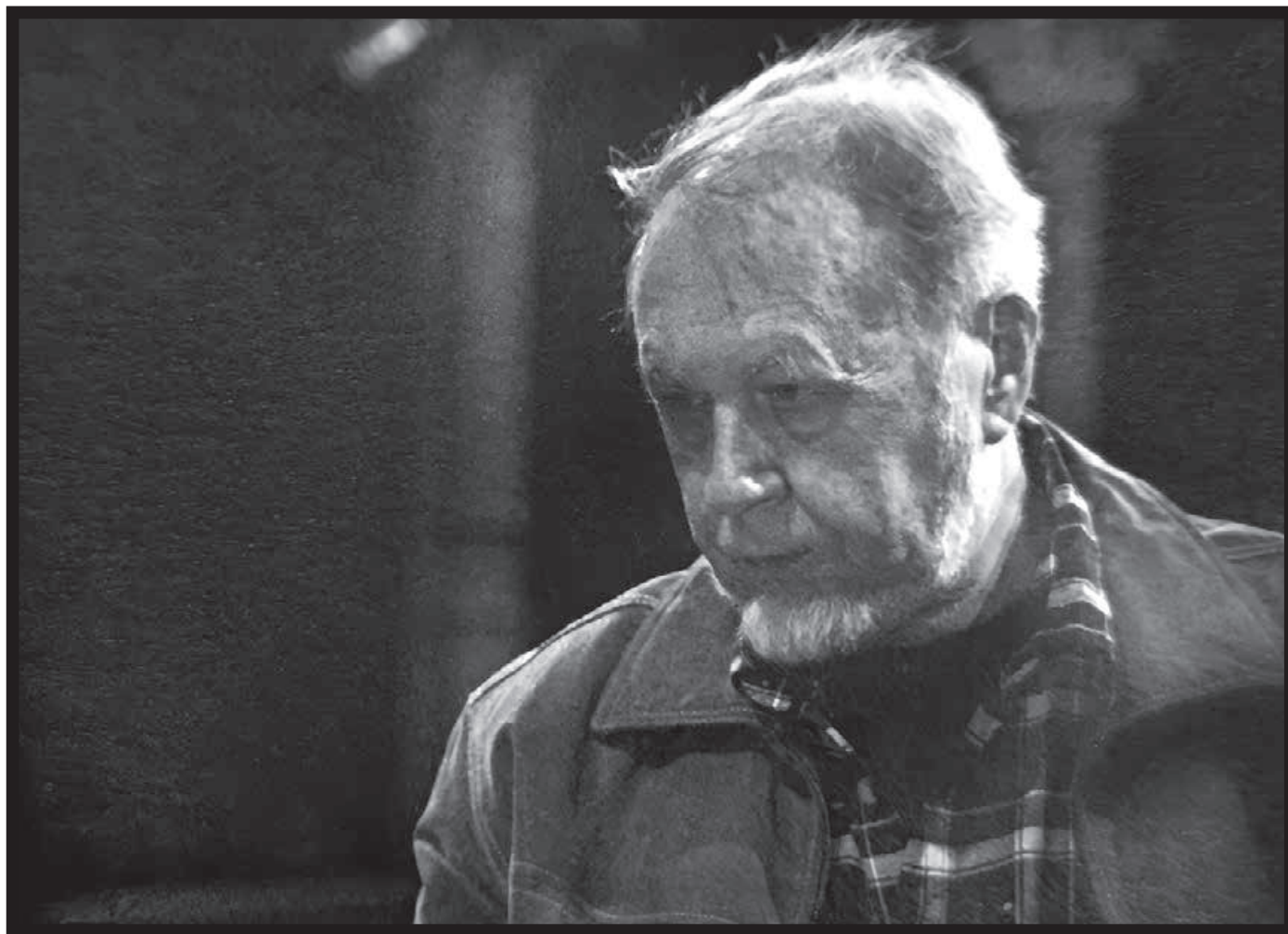
Ištvan Koso

(1941–2025)

Zimus je u Somboru preminuo Ištvan Koso, znan kao gosn Pišta, jedna zaista osobena, nesvakidašnja umetnička duša i svestrani stvaralac. U Narodnom pozorištu Sombor od 1971. do 1989. bio je scenograf, pa tehnički direktor, a povremeno i vršilac dužnosti upravnika. U pozorištu je kao scenograf i dizajner plakata i druge grafičke opreme bio angažovan i dok je bio profesor likovnog u somborskoj Gimnaziji. Pre toga je kratko vreme, posle završetka studija 1968. na Akademiji za primenjenu umetnost, radio na Beogradskoj televiziji scenografije i grafička titlovanja.

Svoj umetnički senzibilitet Ištvan Koso je ispoljavao i kad se neumetničkim poslovima bavio, a kakvih je neprebroj u opisu radnog mesta tehničkog direktora. U podne i u ponoć, obavljao je s punom odgovornošću sve te prozaične poslove, ali na takav način da je sve čega se dotakao bilo u službi umetnosti i lepote. Bio je veran saradnik upravnika Nikole Pece Petrovića i Bože Despotovića, a potom i upravnice

Mirjane Markovinović. Moj ulazak u somborsko Narodno pozorište, bojažljiv i nesiguran korak neiskusnog i premladog „profesorčića književnosti“, ohrabrio je i branio upravo Ištvan Koso, učeći me onom čega u knjigama nema – o ljudskoj čudi u sferi „proizvodnje“ pozorišne umetnosti. Nažalost, posle osamnaest godina posvećenih somborskom teatru, vođen svojim poslovima i porodičnim životom, Pišta je otišao u Beč. Ne verujem da je iko zažalio toliko zbog njegovog odlaska kao ja, ostajući sam među virmanima, cugovima, bratijom dekoratera i majstora koju je samo Pišta umeo da ukroti. Srećom, Koso je, budući rođen kao otmen gospodin, postao Bečlija, tamo je i magistrirao 1994. ali sa somborskim pozorištem nikada nije prekinuo kontakt. Naprotiv, pomagao je nesebično savetima i vrlo konkretnim potezima. Recimo, prvo posleratno gostovanje predstave *Kate Kapuralica* u Beču, organizovao je takoreći u celini brižljivo i besprekorno, glumeći čak i vođu puta i vodiča i domaćina...



Koso je u somborskom pozorištu kreirao scenografiju za više od trideset predstava radeći s Ljubomirom Draškićem Mucijem, Željkom Oreškovićem, Radoslavom Zlatanom Dorićem, Dimitrijem Jovanovićem, Petrom Večekom i drugim rediteljima tog razdoblja u istoriji somborskog Pozorišta. Pamte se njegova likovna rešenja za predstave *Višnjik*, *Mizantrop*, *Tako je ako vam se tako*

čini, *Ljudi*, *Vojcek*, *Čovek na položaju*, *Buđenje vampira*, *Razvojni put Bore šnajdera*, *Galeb*, *Hydrocentrala u Suhom dolu*, *Izбираčica*. Bio je takoreći specijalista za žanr kabaretskih predstava koje su tada bile prepoznatljiva oznaka stila somborskog pozorišta koji je forsirao Nikola Peca Petrović (*Onda lole izmisle parole*, *Usklađivao lud zbunjenog*, *Ne uz vetar*, *Kabare Duška Radovića*, itd). Osim scenografija, on je i autor

grafičkih rešenja plakata, mesečnih repertoara, grafičkih rešenja ulaznice, pečata, oznaka na vratima prostorija, putokaza, pozorišnog lista „Premijera“, biltena. A osim toga, stizao je da uradi i veliki broj plakata i scenografija za nekoliko jugoslovenskih, mađarskih i poljskih pozorišta. Još jedna osobina krasila je nesvakidašnju pojavu ovog našeg umetnika. Prihvatao je s lakoćom sve što donosi nova, elektronska era. I u grafičkoj i dizajnerskoj sferi umetnosti, među prvim u nas, primenio je prednosti digitalne umetnosti, na primer.

Ima u biografiji ovog somborskog umetnika i jedan zaista čudesan detalj: knjigu inspirisanu pesmama Vaska Pope „Zev nad zevovima“ grafički je opremio, ilustrovao i štampao Ištvan Koso kao diplomski zadatak na grafičkom odseku Akademije za primenjenu umetnost u Beogradu 1968. Knjiga je štampana u malom tiražu od svega 32 numerisana primerka s potpisima Vaska Pope i Ištvana Kosa. Takođe, malo je onih koji znaju da je organizovao popravku sata sa četiri lica na tornju Gradske kuće u Somboru i izradio maketu grba grada Sombora. Ali, to se ipak samo kuriozumi, jer je doprinos koji je somborskoj pozorišnoj kulturi dao Ištvan Koso izrazito važniji. On je, kao tehnički direktor, nadzirao veliku i detaljnu rekonstrukciju zgrade Narodnog pozorišta Sombor 1982. godine, a potom i onu sledeću, četvrt veka kasnije. Njegovo znanje, osećanje za arhitektoniku, a naročito za neke detalje eksterijera i enterijera, bili su dragoceni u realizaciji ovog projekta. Tehnički direktor i scenograf u jednoj ličnosti – to je visoko estetizantan spoj, srećan da srećniji ne može biti u oblasti pozorišta. Koso je tako celoj kući

na Trifkovićevom trgu odredio stil, gospodstven, aristokratski, ugađen, decantan.

Poznavao je svaki kutak somborskog pozorišta, ali on je znao i svaki zakutak duše radnika tehničkog sektora, administracije i glumačkog ansambla, takođe. I bio ravnopravan i cenjen sagovornik reditelja i drugih umetničkih saradnika. Znao je, spolja, Ištvan Koso da prikaže i šarmantno lice boema, uživaoca života, ali ga je urođena gospoština od velikokikindske strane, od koje je poreklom, uvek prečila da sklizne u banalnost. U suštini, beše to jedno iskonski nezlobivo, pozorištu odano biće, umetnik i intelektualac, čovek koji je gdegod se našao, gradio trajna prijateljstva.

Paralelno sa njegovim pozorišnim i dizajnerskim životom tekao je i njegov život likovnog umetnika. Samostalno je izlagao u Beogradu, Somboru, Baji, Kečkemetu, Bjalistoku, Beču. A pred sam smiraj ovozemaljskog života, pokazao je javnosti trideset nesvakidašnjih slika koje prikazuju ženski akt. Sa njegovih slika isijava autentična težnja da se obuhvati sva složenost značenja ženskosti, odnosno ženskog erosa, da se dopre do ukupnog značenja ženskog bića u vremenu koje inače karakterišu gomile vulgarne golotinje u medijima.

Ako se za Pecu Petrovića govorilo da je režirao somborsko Pozorište, za Koso Ištvana bi se moglo reći da je bio arhitekta i dizajner ove pozorišne institucije, čuvar njegove lepote i sklada, njegove istorijske vrednosti, ali i modernosti. Nestala je zimus, jedna doista stamena, negovana, gospodstvena figura grada Sombora, za kojom će se Somborci još dugo osvrtnuti u svojim sećanjima.

Piše > Sašo Ogdenovski

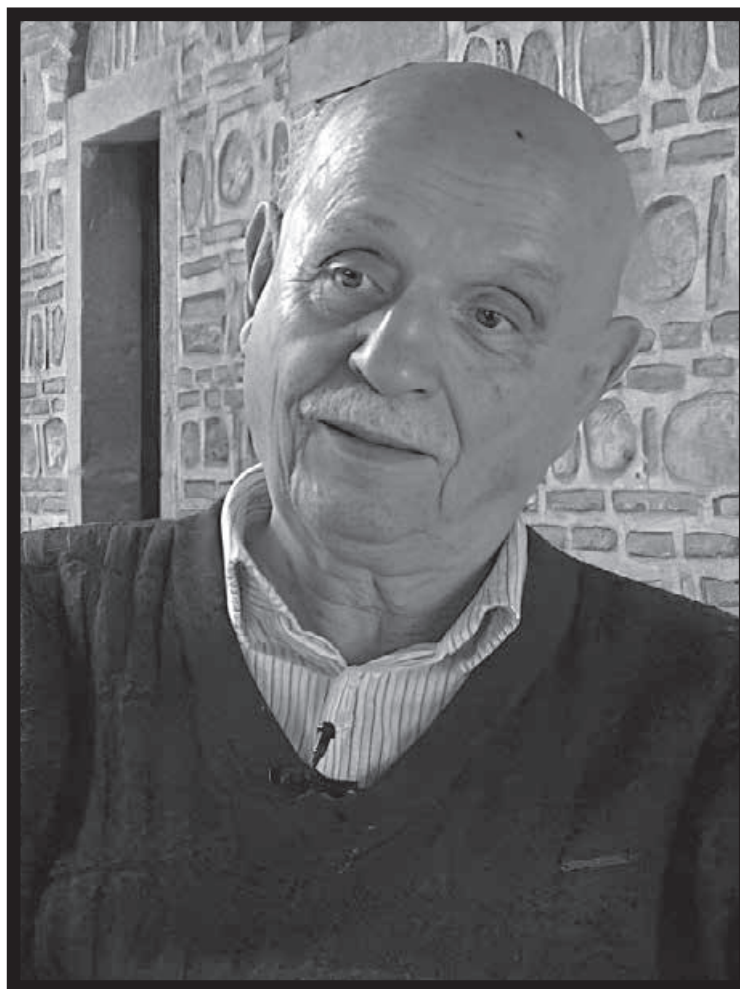
Risto Stefanovski i evolucija makedonskog pozorišta

Risto Stefanovski

(1928–2022)

Ogromna je gama aktivnosti velikog pozorišnog maga Rista Stefanovskog. Kada pogledamo njegov životni put imamo osećaj da je on proživio nekoliko pozorišnih života. Taj teatarski gigant svoj životni put započeo je daleko pre početka Drugog svetskog rata, da bi se početkom pedesetih godina školovao u Beogradu i karijeru otpočeo kao glumac na sceni Makedonskog narodnog teatra. Sa Ristom Stefanovskim u tim krhkim godinama razvoja makedonskog teatra dogodilo se ono što se dešavalo sa malim brojem pozorišnih umetnika – da otvore i druge svoje talente u pozorišnoj umetnosti.

Posle zavidne teatrografije i filmografije (igrao u oko tridesetak filmskih i televizijskih projekata skoro do svog poslednjeg daha), Stefanovski se okrenuo poslu menadžera, pa je tako posle diplomiranja na odseku za organizaciju Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu, stao na čelo tada novoosnovanog Dramskog teatra u Skoplju. Pod njegovim vođstvom ovo pozorište je tokom tri zvezdane



decenije doživelo najveće uspehe: *Pokojnik*, *Divlje meso*, *Jane Zadrogaz*, *Oslobođenje Skoplja*, *Erigon*, *Haj-faj* – predstave koje su osvojile veliki broj nagrada na Sterijinom pozorju, MESS-u, festivalu „Vojdan Černodrinski“, a u vreme kada su pozorišni reditelji formata Ljubiše Georgijevskog, Slobodana Unkovskog, Vladimira Milčina, Koleta Angelovskog i dr, te glumci poput Ace Đorčeva, Nenada Stojanovskog, Milice Stojanove, Kruma Stojanova, Blagoja Čorevskog, Meri Boškove, Meta Jovanovskog i dr. doživeli svoje najviše umetničke vrhove. Risto Stefanovski je u Dramskom teatru realizovao kompletan produktivan teatarski život pokazujući svojom menadžerskom umešnošću da pozorište mora biti živo i u dosluhu s društvenim promenama. Navedene predstave, producirane u to vreme, ostale su kao pozorišne paradigme, a njihova tadašnja aktuelnost postala je istorijska relikvija koja je obeležila jedno turbulentno vreme puno neizvesnosti i preispitivanja.

Stefanovski je u ovim blistavim decenijama Dramskog teatra otvorio vrata konstruktivnim saradnjama, ali i mladim teatarskim umetnicima koji su kasnije svojim uspesima pokazali da su njegove pretpostavke tačne, a Dramski teatar je postao teatarski brend s velikim glumačkim, dramaturškim i rediteljskim imenima. Ovde ne možemo da ne pomenemo rane tekstove velikog makedonskog dramskog pisca Gorana Stefanovskog (*Divlje meso*, *Haj-faj*, *Jane Zadrogaz*, *Duplo dno*), čije je dramsko promišljanje postalo i jugoslovenska umetnička vrednost. Otkrivši u produkcijskom smislu ovog velikog autora, Risto Stefanovski je 70-ih godina 20. veka započeo veliki preokret u makedonskom teatru. Zajedno s njim, tokom tih godina u Dramskom teatru su izvođeni i tekstovi Jordana Plevneša, a kasnije, u 80-im i 90-im godinama i drame Saška Naseva, Dejana Dukovskog, Žanine Mirčevske itd. Nova pozorišna realnost, koja je bila angažovana do kraja u repertoarskoj politici Rista Stefanovskog, odvijala se

snažno i moćno evolutivno. Tadašnji veliki pozorišni festivali prepoznali su novu pozorišnu istinu koju je afirmisao Risto Stefanovski i znali su dostojno da valorizuju predstave i drame tadašnjih reditelja, glumaca i dramatičara formirajući produkcijski optimum koji je danas klasika makedonskog teatra. Risto Stefanovski je, pored rukovođenja, bio i teatarski delatnik koji je umeo duboko da ponire i u istoriju makedonskog teatra. Njegova praktična delatnost na sceni pomogla mu je u memorabilijama koje je umeo uredno da sakupi u knjigama, čija su svedočanstva o tektonici makedonskog pozorišta dragocena. Tako je on tokom 90-ih i u prvoj deceniji 21. veka makedonskom teatru poklonio 20-ak knjiga bogatih analizom svakog teatarskog ostvarenja, s osvrtom i kritičkim odnosom prema celokupnoj makedonskoj teatarskoj trajektoriji, te tako ostavljajući nasleđe koje svedoči o istoriji makedonskog teatarskog i njegovom sazrevanju, a dostupno je novim generacijama teatarskih umetnika. Autor je knjiga *Pozorište u Makedoniji* (1976), *Pozorište u Makedoniji od antičkog perioda do 1944. godine* (1990), *Od Herakleje do narodnog teatra u Bitolju* (1994), *Pozorište u Makedoniji – od partizanskog do Mladinsko-dejeg* (1998); istoriografskih dela *Pozorište u Makedoniji (1963–1967)* (2006) i *Podem pozorišta (1968–1971)* (2006), kao i mnogih drugih; a javlja se i kao ko-autor brojnih radova iz oblasti teatarske delatnosti, uključujući *30 godina Dramskog teatra i Letopis MNT 1945–1995*.

U njegovoj teatrografiji su i monografije pozorišta, svedočanstva, zapisi, komentari, ali i naučni uvidi u evolutivnu putanju makedonskog teatra. Pogled na rad ovog velikog teatarskog umetnika i praktičara potvrđuje da je Stefanovski skoro četiri decenije proveo u oblasti teatarskog menadžmenta, sa ogromnim osećajem za teatarsku avanturu, za plasman teatarskog proizvoda, rečju za kreiranje teatarskog života čije umetničke vrhove nisu mogli da ne prepoznaju širi teatarski krugovi.

Poslednje godine u karijeri posvetio je podizanju nacionalne teatarske kuće, Makedonskog narodnog teatra, koji je sredinom 80-ih godina 20. stoleća prolazio kroz veliku kreativnu i organizacionu krizu. U to vreme, takođe, u najreprezentativnijoj makedonskoj teatarskoj kući igrane su legendarne predstave poput *Srećna Nova 49*, koja je bila laureat i makedonskih i jugoslovenskih pozorišnih festivala.

Risto Stefanovski odlaskom u penziju nije prestao da doprinosi razvoju pozorišne umetnosti u Makedoniji. Okrenuo se povesti makedonskog teatra i njegovom nacionalnom legitimitetu. Da je kriterijum ovog velikog pozorišnog radnika bio od posebne važnosti svedoče i njegova učešća u žirijima najznačajnijih makedonskih i jugoslovenskih teatarskih festivala, kao što su Sterijino pozorje, MESS, „Vojdan Černodrinski“, a izvesno vreme je bio i na čelu nacionalne sekcije Međunarodnog pozorišnog instituta (1994–96). Pozorišno delo Rista Stefanovskog ovenčano je najvećim makedonskim nagradama: „13. Novembar“ grada Skoplja, državnim nagradama „11. Oktobar“ i „Kliment Ohridski“, te priznanjima za životno delo na festivalu „Vojdan Černodrinski“ i Sterijinom pozorju.

O njegovom delu govorili su mnogi makedonski i regionalni pozorišni umetnici. Jordan Plevneš je

jednom prilikom rekao da je „Risto Stefanovski ličnost kojoj je pozorište životno zanimanje, on je jedan od najneumornijih tragača kroz istoriju pozorišne umetnosti u zemlji, koji je kroz sistematsko istraživanje napisao hronološke radove o pozorištu koji se protežu od antike, antičkorimskog, srednjovekovnorimskog, osmanskog vremena i početaka bitovne drame, pa sve do savremenih tendencija makedonskog teatra“, a reditelj Vlado Cvetanovski je rekao da „Risto Stefanovski prolazi kroz tačke istorije makedonskog teatra, ne pokušavajući da nam ispriča neiskazivo osećanje za određeni scenski događaj, ali pažljivo opisuje specifične okolnosti koje su dovele do određenog scenskog rezultata. Kroz podatke, činjenice, kroz društvena previranja, kroz dramatične trenutke zarobljene u fotografijama, kroz reakcije zvaničnih recenzenata, cenzora u partijskim ćelijama, kroz verifikaciju događaja kroz broj gledalaca... Najzad, nama kao čitaocima ove hronologije ostaje imaginacija, moć pretpostavke, ako želimo da saznamo kakva je bila emotivna energija koju je određeni teatarski događaj proizveo kod gledalaca...“

Risto Stefanovski je otišao tiho, duboko zagazivši u desetu deceniju života, tiho kao što je znao da bude nenametljiv. Danas velika scena Dramskog teatra nosi njegovo ime.



Piše > Miloš Latinović

Knjiga o umetniku koji postavlja pitanja



Aleksandar Milosavljević
EGON SAVIN, REDITELJ – ŽIVOT
U POZORIŠTU

Sterijino pozorje i Udruženje
dramskih umetnika Srbije, 2025.

*Teatar, to je human, drzak i neprijatan
kritički pogled na svet nepravde predrasuda i
manipulacije, bez straha i autocenzure.*

Egon Savin

Na početku treba istaći – monografija Aleksandra Milosavljevića *Egon Savin, reditelj – Život u pozorištu* vrhunski je urađen posao priređivača, i sadržajno i likovno, te predstavlja primer kako bi trebalo da izgledaju knjige posvećene velikanima dramske umetnosti u Srbiji. Konstatacija o valjanosti je na samom početku kratkog predstavljanja knjige, jer prvo, monografija je publicistička kategorija, ali je po svojoj strukturi i žanru, najbliža naučnom radu te su metodologija i sveobuhvatnost u osnovi istraživanja, a drugo, jer su u prethodnom periodu, čast izuzecima (npr. monografija posvećena scenografu Miodragu Tabackom) mnogi zaslužni umetnici zaboravljeni ili je njihov rad, lik i delo, sabran i opisan u loše pripremljenim – sadržajno i vizuelno – knjigama, slikovnicama i čak kiosk brošurama. Zbog toga je istarživački rad autora monografije Aleksandra Milosavljevića o reditelju Egonu Savinu primer koji priređivači moraju slediti, a angažman izdavača Sterijino Pozorje i UDUS zaslužuje respekt.

Monografija *Egon Savin, reditelj – Život u pozorištu* koncipirana je na četiri stuba, temeljna i čvrsta, dovoljna da sublimira i protumači nekoliko najvažnijih aspekata opredeljenja i umetničkih dometa poznatog reditelja. Prvi stub „otkiva“ kako se, skidajući velove prostrte preko teatarske tajne, Savin pripremao za posao u kojem će dostići najviše domete, zatim kako je, režirajući u teatru – „radeći u Kruševcu, Somboru, Zrenjaninu, Kragujevcu uvideo (...) da je priča o metropolizaciji koještarija: bez posebnog truda može se napraviti podjednako dobra predstava i van Beograda“ – istrajno brusio svoju umetničku poetiku,

da bi u trećem segmentu bio ponuđen autopoetički rezime, koji jasno ukazuje na Savinov stav o teatru – jasan i beskompromisan u odnosu na društvo – jer „politička tribina nije pozorište, a avangarda je sterilna, dosadna“.

Drugi stub monografije je segment *Drugi o Egonu Savinu, reditelju* i u njemu se fokus čitalačke/istraživačke pažnje premešta ka ocenama/opseravacijama o radu uglednih dramskih pisaca i teatrologa Nebojše Romčevića, Petra Marjanovića i Svetozara Rapajića. Ovo su teatrološki značajni prilozi, a ne „mozaik sećanja“ ili ispis nastao kao prigodna sinekura. Tekstovi su, uz prethodno navedeno, nastali pre ove monografije, dakle svoju relevantnost su potvrdili mnogo ranije, a Aleksandar Milosavljević ih je uvrstio u ovaj odeljak, odnosno knjigu, upravo zbog precizno definisanih stavova o umetnosti reditelja Egon Savina.

Treći stub, logično je oslonjen na kritičrske osvrte o režijama Egon Savina. Radi se naravno o izboru, a priređivač objašnjava da je kriterijum za izbor zasnovan na ideji i postupku Dejana Penčića Poljanskog, pedantnog tetarskog hroničara i britkog kritičara, koji je priredio 2011. godine monografiju o Savinu, prvenstveno sagledavajući angažman ovog reditelja u Srpskom narodnom pozorištu. Značajno je, dakle, da ovaj izbor kritika

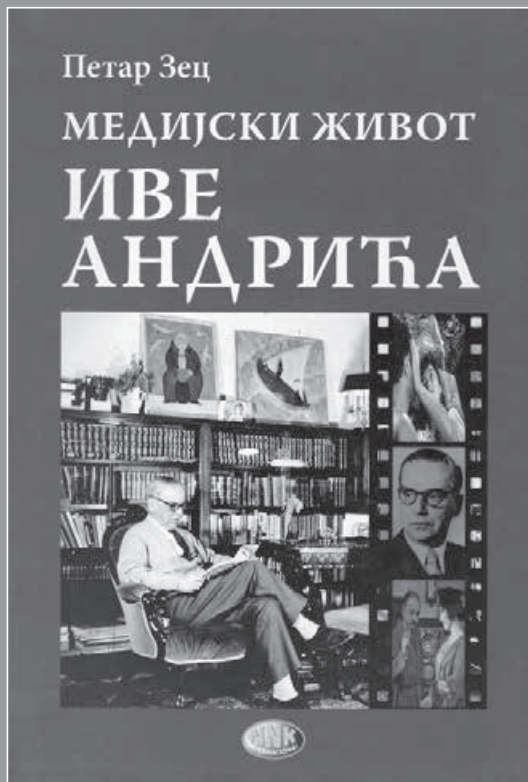
(mogao je biti i opširniji) nije baziran na kritičarskim hvalospevima nego na analizi rediteljskog postupka, što je za očekivati od Jovana Ćirilova, Muharema Pervića, Avda Mujčinovića, Ivana Medenice, Gorana Cvetkovića.

Četvrti stub je *Teatrografija*, pedantno i minuciozna prikupljeni podaci o premijernim ostvarenjima Egon Savina, sa navedenim imenima saradnika i glumaca koji su nastupili na prvom izvođenju. Ovaj segment važan je za istraživače, ali je i značajan zbog analize raspona saradnika i kolega s kojima je Savin radio.

Poseban segment ovog kratkog prikaza monografije Aleksandra Milosavljevića *Egon Savin, reditelj – Život u pozorištu* je vizuelni izgled, može se reći identitet knjige za koji je zaslužna Sonja Vidaković Savić. Kombinujući osnovni tekst s odabranim antrfileima, odlomcima i odlično izabranim fotografijama, koje ne samo da ilustruju nego i objašnjavaju, jasno pozicioniraju neka kostimografsko-scenografska, kao i rediteljska rešenja – poput *Gospode Glembajevi* – SNP ili *Tejble i njen demon* HDK (Sušak) Rijeka. Format, izbor hartije i odlična štampa (Sajnos, Novi Sad), kao i prilježan rad uredničko-saradničkog tima Sterijinog pozorja, dopinose ukupno odličnom utisku o knjizi kakvu malo koji autor u Srbiji ima.

Piše > Siniša I. Kovačević

Andrić kao skriveni dramatičar



Petar Zec

MEDIJSKI ŽIVOT IVE ANDRIĆA

NNK Internacional, Beograd, 2024.

Među knjigama ove renomirane izdavačke kuće izdava se studija Petra Zeca *Medijski život Ive Andrića*. Naslov bi isprva mogao navesti na odnos slavnog pisca s medijima, posebno nakon njegovog proglašenja za laureata Nobelovog priznanja. Poznato je da se introvertni Andrić nije lako nosio s popularnošću, koja je podrazumevala mnoštvo foto-reportera, novinara, znatiželjnika. Međutim, autor knjige govori o scenskim realizacijama piščevih dela, i njihovim televizijskim i filmskim ostvarenjima. Iako nije podeljena na zasebna poglavlja, sadržaj obuhvata nekoliko tematskih celina. Posebna pažnja posvećena je sceničnosti i medijskom potencijalu Andrićevih dela. Osim toga, Zec se fokusira na dramske elemente koje je pisac koristio u svojim romanima i pripovetkama.

U knjizi je ukazano na uspešne, ali i manje prihvaćene realizacije ostvarene u teatru, na televiziji i filmu. Autor nas podseća i na svoje televizijske projekte, rađene prema delima slavnog književnika. Deo studije govori i o savremenim tehničkim mogućnostima filmsko-televizijske vizuelne kulture, koji bi mogli doprineti uspešnijem prenošenju pisane reči u drugi medij.

Andrićevo delo je primer da u „velikoj književnosti ne postoji izdvojeno lirsko, samo epsko ili čisto dramsko, već da je sve to u jednom skladnom sazvučju“. Autor dodaje da „Andrić-hroničar“ neretko potiskuje „Andrića-dramaturga“, ponirući ga u dublje slojeve pripovedačkog toka. U osnovi piščevog dela prisutno je dramsko, koje „ponekad nije do kraja vidljivo iskorišćeno za razvoj radnje i zapleta“.

Kada je reč o Andrićevom opusu u funkciji scenskih i ekranskih realizacija, posebna pažnja poklonjena je piščevim najznačajnijim delima (*Na Drini ćuprija*, *Travnička hronika*, *Prokleta avlija*, *Gospođica*). Osim obimnijih prozних formi, ekranizacije i teatarska čitanja dobile su i mnoge Andrićeve pripovetke (*Anikina vremena*, *Priča o vezirovom slonu*, *Bife Titanik* i druge).

Autor naglašava da je *Na Drini ćuprija* „monumentalna istorijska pozornica na kojoj se odvija dramatičan život pravog epskog teatra i filmskog spektakla“. U vezi sa drugim velikim delom, piše da pojedine slike iz *Travničke hronike* podsećaju „na razrađen dugi filmski kadar“. Travnik je „pozornica na kojoj se odigravaju diplomatske igre sa puno ukrštenih likova – veziri, konzuli, lekari, vojnici, trgovci“. Slično gledište nalazimo i u razmišljanjima posvećenim *Prokletoj avliji*. U potrazi za vezama epskog i dramskog u ovom delu, uočava se „srodan umetnički postupak u gradnji literarne vizije sveta poput one u pozorištu“. Autor navodi da su funkcionalni uticaj i prodor pozorišnih umetničkih sredstava i elemenata doveli do nadilaženja „žanrovske omeđenosti“ u *Prokletoj avliji*.

Odlike dramaturškog pristupa u građenju radnje, opisima, karakterizaciji likova, postaju nezaobilazni deo Andrićevih proznih radova. Prema rečima autora, pisac je u romanu *Gospođica* ostvario lik žene tvrđice nasuprot uvreženom satiričnom pozorišnom obrascu. On se opredeljuje za literarne elemente na osnovu kojih se glavna akterka umesto u komično boji u tragično.

Osim čuvenih romana, pripovetke takođe poseduju snažan potencijal dramskih formi. Autor posebno skreće pažnju na zbirku *Znakovi*, iz koje izdvaja triptihon *Put Alije Đezerleza*. U pripovetkama uočava elemente pogodne za filmsku adaptaciju. Analizira one koje su na njega ostavile poseban utisak, pa ih je realizovao kao TV filmove i drame (*Zlostavljanje*, *Znakovi*, *Susedi*), ali i druge.

Podstaknuti kompleksnom ličnošću Andrića, njegovim aktivnostima i delima, mnogi su osećali potrebu za istraživanjem pojedinih segmenata vezanih za piščev život. Tako su nastajali tekstovi, radovi, studije vezani za Andrićeve boravke u određenim sredinama, delovanju u diplomatiji, njegova razmišljanja o savremenici, slikarstvu, pozorištu.

Mladalačko oduševljenje teatrom, saznanje stečeno gledanjem putujućih pozorišnih trupa,

uključivanje dela dramskih klasika (Šekspir, Šiler, Rasin, Gete, Strindberg) u svoju „izabranu lektiru“, kao i studentska opsednutost da postane pozorišni dramaturg u periodu intenzivnog druženja sa dubrovačkim dramatičarem Ivom Vojnovićem – neminovno su ostavili dramski pečat u Andrićevom proznom delu. I u ovoj studiji ukazuje se na piščeva razmišljanja o teatru, ostavljena u mnogim Andrićevim zapisima (korespondencija, eseji, dela...). U nekima pisac poseže za konkretnim rečima koje upućuju na pozorište – lična drama, pozorje, glavno lice, gledalac i drugi. Kada su u pitanju Andrićeve misli o teatru, autor posebnu pažnju skreće na *Znakove pored puta* i *Sveske*.

Piščeve refleksije o fenomenu pozorišta, date su „bez pretenzija i ambicija za jedno integralno estetsko viđenje dramskog“. Međutim, iz ovih razmišljanja ipak se naslućuje zainteresovanost za teatersku formu, prikrivena sklonost prema dramaturškom oblikovanju i realizaciji, kao i doživljaj pozornice „kao nemirnog sna punog čudesnih vizija“. O neskrivenim simpatijama prema teatru svedoči i činjenica da je Andrić bio redovni posetilac predstava, kao i njegova naklonost prema dramskim klasicima. Ne treba zaboraviti da je pisac bio predsednik saveta Jugoslovenskog dramskog pozorišta. Ovu aktivnost shvatao je ozbiljno, donekle i kao vrstu privilegije. O tome svedoče njegove beleške, aktivno učešće u debatama saveta, prisustvo probama.

Andrić je „proncljiv analitičar kako zakonitosti scene tako i tajni zanata glumačke veštine“. Njegovoj pažnji ne promiču i glumci (ne samo tokom boravka na sceni), atmosfera u pozorišnim foajeima, ponašanje publike. Dokaz o Andriću kao dramatičaru predstavlja i posthumno nađena početnička drama *Konac komedije*, čiji se rukopis čuva u Arhivu Srpske akademije nauka i umetnosti.

Godine 1962. na sceni JDP-a realizovana je adaptacija *Proklete avlije* (objavljene 1954. u Matici srpskoj). Ideja za ovaj poduhvat potekla je od



Ivo Andrić u svom kabinetu u SANU (Beograd, oko 1965), foto: Zadužbina Ive Andrića

tadašnjeg upravnika Milana Dedinca. Pisac je odobrio i scensko oblikovanje *Proklete avlije* u dramatizaciji Jovana Ćirilova i režiji Mate Miloševića. Predstava je naišla na loš prijem kritike, ali i afirmativne tekstove Slobodana Selenića i Milosava Mirko-
vića.

Andriću su stalno stizale molbe da dozvoli dramsko „uprizorenje“ svojih dela. Moguće da su realizacije na koje je imao primedbe, ali i loše kritike, uticale na neblagonaklon stav prema daljim pokušajima. U skladu s pomenutim pisac je svojstveno

svom karakteru i manirima, ljubazno uspevao da odgovori dramaturge i reditelje od takvih inicijativa.

Budućnost realizacije Andrićevih prozних dela i dalje ostaje izazov za autore teatarskih predstava, kao i televizijskih filmova i drama. Ukazujući na scenski potencijal i dramaturške elemente, ova studija daje podsticaj u nadolazećim pokušajima predstavljanja piščevih dela. Ona će poslužiti i kao nezaobilazna bibliografska referenca u daljim istraživanjima Andrića kao „skrivenog dramatičara“.

Piše > Ruža Perunović

Na putevima slobode



Monografija

ANDRAŠ URBAN: NA PUTEVIMA SLOBODE

Urednica: Ana Tasić

Knjaževsko-srpski teatar, Kragujevac, 2025.

Monografija posvećena jednom od najznačajnijih savremenih reditelja, Andrašu Urbanu, sugestivnog podnaslova – Na putevima slobode – predstavlja deo edicije „Joakimovi potomci“, edicije koju čine monografije posvećene dobitnicima statuete „Joakim Vujić“, koju od 1985. dodeljuje Knjaževsko-srpski teatar za izuzetan doprinos pozorišnoj umetnosti. Nagrada je Andrašu Urbanu dodeljena još 2014. godine, a u obrazloženju žirija (Nebojša Bradić, Vlastimir Đuza Stojiljković, Vojo Lučić, Marija Soldatović, Miloš Krstović) je, između ostalog, navedeno da *Urban traga za pozorištem strasti, brzine, dinamike i u svojim traganjima prevazilazi nacionalne suženosti. Zato Urbanove predstave teže interkulturalnosti, a ne multikulturalnosti. One nastaju iz potrebe da se postave važna pitanja epohe u kojoj živimo.* U ovoj publikaciji su, različitim metodama sagledavanja, integrisane osobenosti njegovog rada u pozorištu, rada koji nedvosmisleno predstavlja jedinstvenu pojavu u novijoj pozorišnoj istoriji.

Monografiju otvara uvodna reč kritičarke i teatrološkinje Ane Tasić, urednice ovog izdanja, koja iznosi svojevrsnu retrospektivu ličnog susreta sa Urbanovim predstavama. Ona opisuje trenutak u kom je postala fascinirana njegovim radom, kada je gledala predstavu *Sabirni centar* („Narodno pozorište“, Subotica, 2007), predstavu neuporedivu sa svim koje je do tada gledala, koju opisuje kao *iskonsku poeziju*, a jednako oduševljenje zadržala je i povodom narednih projekata ovog reditelja. Ona ukratko predstavlja razvojni put autora, faze rada, učešće na festivalima, stilsko i značenjsko bogatstvo njegovih predstava i probijanje granica sa svakom novom, koja, istakla je kritičarka, neizbežno vodi katarzičnom kraju.

U uvodnom delu nalazi se i dragocen tekst Vedrane Božinović, koja je kao dramaturškinja sarađivala sa Andrašem Urbanom na petnaest predstava i taj rad opisuje kao suočavanje sa svetom, *sa svim njegovim leševima, zadahom lažno-konvencionalnog izraza, sa svime što smo pristali da zovemo umjetnošću, a*

to nije. Vedrana ističe Urbanovo posvećeno, dugotrajno i dubinsko bavljenje materijalom, način rada u kom se tekst ne postavlja na scenu, već se razlaže, rastapa, pretresa, pa ponovo sklapa. Probe opisuje kao laboratorije, a saradnju kao proces u kome na kraju izađeš povređen jer samo to znači da si išao do kraja, pošto predstave Andraša Urbana ispituju koliko smo mi svi, i učesnici u procesu rada i publika, spremni da podnesemo istinu.

Deo monografije nazvan „Razgovori sa Andrašom Urbanom“ sastavljen je od pet intervjuja koji su nastajali u periodu od 2009. do 2025. godine. Većinu razgovora je pozorišna publika imala prilike da čita (objavljeni su u *Sceni*, *Ludusu*, novosadskom *Dnevniku*), ali se njihovim odabirom podseća na ono što je sam reditelj rekao o svom radu i viđenju pozorišta uopšte. Poglavlje otvara ovogodišnji razgovor Ane Tasić sa rediteljem, intervju u kom se pričalo o dramskim predlošcima od kojih počinje rad, scenskom jeziku, rafiniranoj ironiji i humoru njegovih komada, o nagradama, o direktorskoj poziciji u pozorištu, festivalima. U monografiji su se našla i tri intervjuja koja je sa rediteljem vodio Igor Burić (2008, 2016, 2018) u kojima se najviše pričalo o (tada) aktuelnim projektima: o Danilu Kišu (povodom pripremanja predstave *Čas anatomije*) o sličnostima i razlikama između pisca i reditelja, o kišovskim temama koje su i danas aktuelne i dokle smo stigli u slobodama, kao i intervju u kom se razgovor bazirao na *Hasanaginici*, rodnim i socijalnim komponentama teksta i procesu rada koji tek predstoji.

U narednom segmentu imenovanom kao „Sinteze“ nalaze se dva teksta Atila Antala iz knjige *Političko u postramskom pozorištu (recentni opus*

Andraša Urbana), 2011. U jednom od njih autor tumači zašto nam je bitno stvaralaštvo Andraša Urbana, analizirajući, između ostalog, i društveni okvir delovanja pozorišta „Deže Kostolanji“, u kontekstu pozorišta nacionalne manjine koje je zahvaljujući radu Urbana i njegovom ansamblu izašlo iz marginalizovanog položaja koje mu je, po prirodi stvari, kao manjinskom pozorištu bilo predodređeno. Tu je i Antalovo lično i stručno tumačenje predstave *Urbi et Orbi* (pozorište „Deže Kostolanji“, Subotica) njenih scenskih, umetničkih i društvenih aspekata, odnosa prema publici, probijanje granica intimnosti i onih segmenata naše ličnosti sa kojima nas pozorište Andraša Urbana suočava.

Poslednji odeljak monografije čine pozorišne kritike Ane Tasić napisane o predstavama Andraša Urbana i objavljenih u listu *Politika* od 2007. do 2024. Ovom kritičarskom hronologijom urednica izdanja ističe značajan i bogat rediteljski opus, kontinuitet rada, odabir dramskih tekstova, raspon tema i principe rada, ukazuje na razvojne faze i najvažnija poetička usmerenja Andraša Urbana, a pojedinačnim tekstovima podseća na ostvarenja koja smo imali prilike da gledamo u raznim pozorišnim kućama.

Izuzetan doprinos monografiji predstavlja izbor fantastičnih pozorišnih fotografija Evarda Molnara koje funkcionišu kao foto materijal, ilustracija tekstova, njihova dopuna i ravnopravna interpretacija teme, kao i podsetnik nama gledaocima na karakteristične scene iz pozorišnog opusa Andraša Urbana, jednog od najznačajnijih i najosobenijih reditelja u regionu.

Piše > Janko Ljumović

Počast Erakoviću, a više od monografije



Aleksandar Milosavljević
**MEĐU SVIMA KAO DA JE SAM – PRIČA
O BLAGOTI ERAKOVIĆU, REDITELJU**
Crnogorsko narodno pozorište, Podgorica, 2025.

Knjiga *Među svima kao da je sam – priča o Blagoti Erakoviću, reditelju* autora Aleksandra Milosavljevića predstavlja izuzetan izdavački projekat Crnogorskog narodnog pozorišta. Knjiga potvrđuje da pozorišna institucija može djelovati i kao aktivni producent kulturnog pamćenja, te da odgovornost za očuvanje nacionalne teatarske istorije uključuje i sistematsku brigu o biografijama ključnih stvaralaca.

Milosavljević oblikuje knjigu koja premašuje konvencionalni model monografije. Kombinacijom kreativnog, tematski profilisanog intervjua sa Blagotom Erakovićem, pažljivo odabranim tekstovima savremenika i pozorišnih kritičara i teatrologa, bogate arhivske dokumentacije i precizno strukturisane teatrografije, autor stvara višeslojni i inovativan portret reditelja čiji je opus obilježio razvoj modernog crnogorskog i jugoslovenskog teatra. Ovakav pristup omogućava da se Erakovićevo stvaralaštvo sagleda ne samo kao individualni doprinos, nego i kao integralni dio šireg pozorišnog i kulturnog sistema. I to u različitim vremenima u kojima možemo bolje da razumijemo pozorišne predstave i samo pozorište kao mjesto *povišene vidljivosti*.

Posebna vrijednost ovog izdanja je u načinu na koji su isprepletene privatna biografija i profesionalna istorija, čineći knjigu ne samo pričom o jednom reditelju nego i svjedočanstvom o razvoju pozorišne umjetnosti u Crnoj Gori i širem regionalnom kontekstu. Kroz glasove brojnih autora (Boža Koprivice, Srećna Perovića, Vlatka Simunovića, Dragana Koprivice, autora knjige Aleksandra Milosavljevića i dr.) kao i kroz Erakovićeva vlastita sjećanja, knjiga svjedoči o nastanku i sazrijevanju rediteljskog pozorišta u Crnoj Gori, njegovim estetskim temeljima i izazovima s kojima se nosilo.

Vizuelna komponenta knjige – njen dizajn, fotografije i arhivski materijal, kao i tehnička oprema – nije samo dopunski ili podrazumijevajući element nego integralni dio narativne strukture. Dizajn Vuka Erakovića i njegov rad ili vizuelna dramaturgija knjige

značajno doprinosi čitalačkom ugođaju. S druge strane, materijalna dimenzija izdanja doprinosi valorizaciji estetskog i dokumentarnog potencijala pozorišnog arhiva, što ovo izdanje čini relevantnim i u kontekstu savremene arhivske i vizuelne dramaturgije.

Posebno mjesto zauzima podsjećanje na važna ostvarenja Blagote Erakovića. Svi ti naslovi i primjeri ističu Erakovićevu ulogu u formiranju repertoarske politike i njegov doprinos afirmaciji crnogorske dramske tradicije. U knjizi čitamo i repertoar niza pozorišta i festivala koji rediteljski potpisuje Blagota Eraković, autor koji je crnogorskoj kulturi podario praisvedbe važnih djela crnogorske, južnoslovenske i svjetske dramske klasike i savremene drame. Ova lična istorija teatra, kroz priču o reditelju Erakoviću, kao i sve dobre knjige iz istorije pozorišta, omogućava uvid i istraživanje naslova, koncepata i izazova repertoarske politike. Ovaj aspekt je izuzetno važan i za buduće vrijeme, jer istorija drame i pozorišta je uvijek savremena priča, a izazov bavljenja istorijom drame i pozorišta je potraga za savremenim i novim čitanjima dramske literature.

Knjiga je i posveta kolektivitetu dramske umjetnosti i svim saradničkim vezama koje grade biće i karakter pozorišne umjetnosti. U sinkretizmu kao osnovi pozorišne umjetnosti, zapravo kroz višeglasje, knjiga ističe značaj i ulogu reditelja i teatra koje zovemo rediteljsko pozorište, ili modernog teatra, čiji je začetnik u Crnoj Gori bio Blagota Eraković. Ona otkriva misiju i potrebu njenog glavnog junaka da svoju

profesionalnu i životnu karijeru veže za Crnu Goru u vremenu kada je to pre bio izuzetak a ne pravilo.

Knjiga nas nostalgично vraća u gradove odrastanja i gradove bivstvovanja, u priče šta smo doživjeli i preživjeli. Knjiga je i posveta Nikšiću ali i gradu kao primarnom nosiocu kulture. Ona nas podsjeća koliko su na tom putovanju važni porodica i prijatelji. Tačka susreta je u pozorištu, na sceni i iza nje, u gledalištu. Prisutnost koja dovodi do katarze.

Milosavljevićeva knjiga je dragocjen doprinos pozorišnoj historiografiji, ali i živo i inspirativno štivo koje otvara prostor za ponovno čitanje našeg pozorišnog nasljeđa. Ona je, kao sinteza sjećanja i arhiv jednog umjetničkog iskustva, od značaja i za teoriju dramskih umjetnosti.

Knjiga funkcioniše i kao metodološki model — ona pokazuje kako se savremena pozorišna istorija može pisati putem višeperspektivnog pristupa koji objedinjuje autopoetiku, dokumentaristiku, interpretaciju i kritičku analizu. U tom smislu, predstavlja vrijedan doprinos domaćoj teatrološkoj i kulturološkoj bibliografiji.

Među svima kao da je sam je knjiga koja čuva, potvrđuje i slavi Blagotu Erakovića kao značajno ime našeg teatra, ali i poziva na promišljanje mjesta pozorišne umjetnosti u kulturi. Ona promoviše vrijednosti stvaralaštva i kulture, i ponovimo još jednom, važnost pamćenja.

XIV

NOVA DRAMA

scena

KATARINA
MITROVIĆ

ČASOPIS ZA POZORIŠNU UMETNOST

scena

KATARINA MITROVIĆ



KATARINA MITROVIĆ (1991) rođena je u Beogradu. Diplomirala dramaturgiju na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu gde je trenutno na master studijama. Objavila je dve knjige poezije: *Utroba* (Matica srpska, 2017) i *Dok čekam da prođe* (Gradska biblioteka Karlo Bjelicki, 2018); roman u stihu *Nemaju sve kuće dvorište* (PPM Enklava, 2020) i prozni roman *Sve dobre barbike* (PPM Enklava, 2024). Radila je kao scenaristkinja na različitim serijama, između ostalog: *Grupa* (2019), *Mama i tata se igraju rata* (2020) i *Deca zla* (2023). Njena drama *Kidanje* (2021) adaptirana je u TV film istog naziva, u režiji Siniše Cvetića. Za izvedbeni tekst *Naked* dobila je 2024. nagradu „Profesor Boško Milin“ koju dodeljuje Katedra za dramaturgiju Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu.

Katarina Mitrović

~~NAKED~~

– Dunja, vidi me kako sam gola i nema i kako uspevam da se ne pomerim, pravim se da telo uopšte nije moje, to su samo neki stomak, kolena, laktovi, obrve, bradavice, ključne kosti, i preko njih koža, jedino nju osećam kao svoju, i pitam se da li vidiš ožiljak na butini od opekotine ključalom vodom, i da mi je desna ruka kriva u laktu jer sam jednom pala sa bicikla, a drugi put sa rolera, i udarila baš to isto mesto, i ožiljak na kolenu, da li vidiš njega, ni ja se ne sećam odakle mi taj ožiljak, i onaj na levom stopalu kada sam ušla u Savu i hodala po blatu, i rasekla kožu, koža je pukla i nisam htela da neko vidi krv, pa sam ostala u vodi dok mi nisu pomodrele usne, i nisam mogla da sakrijem šta se desilo, i onda je to moje smežurano, dečije stopalo, bilo obojeno u crveno, i tu je i trouglic od pegle, slučajno sam je juče prislonila na ruku i bilo je baš lepo, znam da se takve stvari ne govore naglas, ali ja uvek kažem više od onog što bi trebalo, tako da tu su i beli krugovi od ugašenih cigareta, i stvarno nije bitno da li se sve to desilo, moram o nečemu da pričam, i mislim, plašim se ako začutim nešto strašno će se desiti, ali nešto strašno se već dešava, teško mi je da zamislim nešto strašnije od svog tela i svojih reči i ove zatvorene kutije, pokušavam da zaboravim da sam uopšte ovde i da ne vidim ko je sve došao, nadam se samo da nisu neki ljudi sa kojima nisam završila dobro, ili nisam završila uopšte, neću da ih gledam, gledam samo u tebe, i stvarno nije bitno da li ćeš lepo da me naslikaš, to ne moram da budem ja, može na primer da bude zgrada ili drvo ili tvoja sestra, rekla si mi jednom da ličimo, je l' se sećaš, Dunja?

Dunja. Dunja, svako jutro ustajem u sedam, i znam da mi sad ne veruješ, ali zaista ustajem u sedam, ne presvlačim se, ostajem u pižami, samo navučem preko dugačku jaknu da mi pokrije dupe jer ispod pižame ne nosim gaće, tako krenem, odem u zgradu broj 6, kupim Lunu, izađemo napolje. Luna piša ispred zgrade, jer Luna je pas, Luna je mator pas, ne može da kontroliše bešiku, ja to govorim naglas

ako neko prolazi, ponavljam mator pas, ne može da kontroliše bešiku, i sramota me je što piša, pa ako me neko pita kako se zove, ja se pravim da ne mogu odmah da se setim i dodajem nije moj, i mislim na onu ženu iz Banjaluke koja je pišala ispred pozorišta i onda se ubila, setim se toga svako jutro u sedam i petnaest dok idem iza zgrade da Luna obavi veliku nuždu, i onda se Luna okrene ka meni, pogleda me svojim psećim očima i kaže:

– Ja sam slabovida i nagluva, moraš da vučeš povodac i vičeš Lunče ako hoćeš da krenem za tobom.

– I onda ja zaista vučem povodac i vičem Lunče, ona krene, ja gledam izraslinu u obliku i veličini teniske loptice koja joj visi sa dupeta, teško je ne gledati u taj rak, ako Luna ide ispred tebe, kao što ide ispred mene, i onda se malo setim tate i njegovog raka i njegove smrti, prosto tako teče tok misli, svako jutro nekako isto, malo se uplašim da ga zaboravljam, i onda ga se malo sećam na silu, pa i tata nekako progovori i kaže:

– Nije ovde tako loše.

– A onda prođe i to, krenem pored Kalenić pijace, napravim nekoliko krugova u ukupnom trajanju od dvadeset minuta i Luna se već umorila, vratim je u zgradu broj 6, i namerno, dok se penjem uz stepenice, jer ne idem liftom, znači namerno govorim bravo Lunče, dobar pas, tako da njen vlasnik čuje kako sam fina, i onda uzmem četristo dinara. Svratim u pekaru i odmah potrošim taj novac, dođem kući, Dejzi mi njuška noge, jer Dejzi je pas, moj pas, i nekako me gleda kao da zna da sam šetala nekog drugog, optužuje me pogledom i kaže:

– Znam šta si radila, nemoj sad da se praviš.

– Ja samo skinem jaknu, popnem se na razvučen kauč u dnevnoj sobi, jedem to što sam kupila, a sa plastične kutije kolača prvo pročitam rok trajanja i to nekoliko puta, kao da cifre u međuvremenu mogu tek tako da se promene, da budem sigurna da kolač nije pokvaren i tek onda ga pojedem, pa odremam još

malo, i to nikada nije kako treba, imam košmare, na primer jutros sam sanjala kako se vozim u mustangu punom stvari toliko da jedva mogu da provirim kroz prozor i shvatim gde se nalazim, a bila sam u ulici gde mi je živela drugarica iz detinjstva, i dođem joj baš pred kuću, a na stepenicama sede njeni roditelji, ali to nisu stvarno njeni roditelji, ona nije imala roditelje, nego babu i dedu, uglavnom oni tu sede i nemaju normalne oči, samo beonjače, nekako iskolačene, i odjednom sam u stanu bez zidova, mogu da vidim nebo, a sa neba visi krvavi zec, kao da je obešen, klati se, ne vidi se vrh konopca, negde je iznad oblaka, kao što se kod Trira na kraju Breaking the Waves vide zvona, i ja shvatim da sam na radionici, a inače nikad ne idem na radionice, ali eto u snu sam bila, i ti si tu, Dunja. I mi prve treba da uradimo vežbu i ti legneš na mene tako da ne mogu da se pomerim, i počnem da se gušim i gurnem te i kažem prestani bre, koji ti je kurac, ja sam klaustrofobična, i ti mi kažeš:

– Znam.

– I pogledaš me kao da si razočarana, a onda i svi drugi, nepoznati ljudi koji stoje oko nas, gledaju me tim istim pogledom i ja kažem dobro, ajde, plašim se, ali nema veze, dođi, i ti opet legneš na mene, ja odjednom imam i plastičnu kesu na glavi, slepljena je uz kožu, i tvoje lice počne da se transformiše, postaneš moja mama, pa postaneš onaj gitarista sa kojim sam otišla kući, je l' se sećaš njega, nikada ti nisam ispričala, ali to veče sam na fotografijama koje su stajale na najvišoj polici videla da ima baš veliku decu, a onda sam postala anksiozna i htela da odem, ali ruke – hobotnice su se progurale iza mojih leđa i zalepile na stomak, ne mogu da kažem šta je to bilo, znam da nije silovanje, samo mi je gurnuo prste, tako da je to bilo silovanje prstima, a to se baš ne važi, nije bilo dovoljno silovanje da bih ti o tome pričala, i uglavnom ti se transformišeš u njega, pa opet postaneš ti, i odjednom te ne vidim baš dobro, gledam onog zeca koji visi sa neba, ti pocepaš kesu da mogu da

dišem, uhvatim ti kraj kose, znam da je do ramena, znam da si onda to ti, i ti me poljubiš i dodirneš me između nogu, i baš se zbunim, znam da to radiš samo zbog svih tih ljudi, jer moramo da im pokažemo da se uopšte ne plašimo što prelazimo granice, i konačno se probudim, pokušavam da rastumačim san, a Dejzi priđe krevetu, tačnije kauču, nije to pravi krevet, i bolje je da budem precizna, i stavi belu njušku uz mene i gleda me, i na sajtu darkdreams.org čitam da videti nekoga sa belim očima može sugerisati da se susrećem sa moćnom silom ili osobom u svom životu, i to može biti neko koga dobro poznajem ili prvi put srećem, i onda još piše da alternativno može biti znak da ću doživeti ličnu transformaciju, i pokušavam da shvatim da li je to sve sa tim snom zbog naše ideje da me slikaš голу, i to pred publikom, i to u kutiji, mene klaustrofobičnu i anksioznu preko svake mere, i evo nas, zaista to radimo, i setim se kako si mi u decembru rekla:

– Naravno da ćemo to uraditi, čega se uopšte plašiš?

– A ti znaš da se ja plašim što sam gola, i što me ljudi gledaju, i što moram da slušam svoj tekst, i što ne mogu da se pomerim, i šta ako postanem uznemirena i poželim da odem i ne izdržim do kraja, ne mora ništa strašno da se desi, ne mora niko da me uštine za bradavicu i fotografiše i uhapsi, i prekine u trenutku kada si naslikala samo obrise nečega što sam možda ja, a možda i nisam, može samo da bude nedovoljno, osećam nedovoljnost svega što radim, inače ne bih morala da sedim u ateljeu i poziram srednjoškolcima za dvesta pedeset dinara po satu, ali to valjda nije ni bitno, što su to srednjoškolci koji se spremaju za fakultet, isto bi bilo i da su užasno poznati umetnici, zar ne, jedino što oni crtaju na jeftinom braon papiru i što se posle ti radovi izgube i bace, i što te žene na slikama uopšte ne liče na mene, nikada me nisu slikali momci, ali te devojke ako su debele crtaju i mene debelu, ako su mršave, crtaju me

žgoljavu, i često zapravo ličim na njih, a ne na sebe, nekada čak izgledam kao starica, pa se uplašim da je prošlo pedeset godina, i da zaista jesam starica, zamisli to, sednem da poziram i sat i po kasnije, lice mi je u flekama, grudi su usahle, dlake su mi proređene, tresu mi se noge kada hodam, i uglavnom dok to mislim oni komentarišu moje proporcije i kakav mi je nos, i brada, i usta, i da li su mi veći kukovi ili ramena, a onda njihov profesor priđe sa nekim štapićem, i meri rastojanje između na primer mojih kolena, a one drže vizir, naučila sam da se tako zove karton sa pravougaonom rupom u sredini, i gledaju me kroz njega, i setim se kako smo se upoznale u Cetinjskoj, i da si se ti napila, i gledala mi u dekolte tako da ja kao ne vidim, i pričala kako ti nije jasno da se nismo srele tamo u našem gradu iz kog ne možeš da odeš, i kako ljudi tamo pričaju svašta, i onda sam ja nabrajala šta su sve pričali o meni i ti si nastavljala da me pitaš:

– I šta su još rekli?

– I ja sam rekla pričali su da sam sektašica i narkomanka, ljudi pričaju takve stvari u malim gradovima, čak i kad se ne drogiraš, ali ja ne mogu da kažem da se nikad nisam drogirala i onda si ti rekla:

– To sam i ja čula.

– Za sebe?

– Za tebe.

– Za sebe?

– Dobro da, i za sebe.

– I šta još?

– Da mlatim opštinske pare, da ne vredim kao umetnica i da imam čudne ljubavne izbore.

– I malo ćutimo. Malo se čuje tišina. I uskoro počinjemo da vežbamo za performans i više mi ne smeta što sam gola pred tobom, ali bih volela da se malo pomerim, i ti mi kažeš:

– Slobodno se pomeri.

– Ne mogu.

– Niko neće znati da li to radiš zato što a)moraš ili b)želiš, ako ti dođe da se pomeriš, ti se pomeri.

– Ali ti ćeš znati, Dunja.

– Ponašaj se kao da ti život zavisi od toga da li ćeš se pomeriti. Ne gledam te. Ne gledam te. Ne gledam te. Haha. Neće ni oni da te gledaju.

– I stvarno neće. Gledaće svoj odraz, i videti oca i majku, i brata, i sestru, i bivše, i mrtve, i drugarice, i mrtve drugarice, i profesora likovnog iz osnovne škole, i sa kim su izgubili nevinost, i zašto su baš to tetovirali, kako glupa tetovaža, i rupe od izvađenih pirsinga, i mladež na levoj butini, i neostvorene fantazije, sinovane poruke, paralize sna, i kako su se osećali kad su saznali da će postati roditelji, i kad su saznali da nikada neće biti ničiji roditelji, i kad su rekli nisam lud da imam decu u ovom jebenom svetu koji umire, nekako će se setiti svega toga, i uopšte više neće čuti stvarne glasove, bitnije je koga će večeras da sretnu i sanjaju po prvi put, o čemu mislim tačno u 09:00 posle one dremke i sna o ljudima bez zenica, i konačno ustanem i uvek istim redom uradim sledeće: skinem posteljinu, sklopim kauč, pomolim se da se nešto baš dobro desi tog dana, operem zube, umijem se, očešljam, obučem, tek onda stavim dezodorans, iz daljine i preko odeće, da ne dobijem rak kože kako su rekli na sajtu Ana.rs, pa konačno izvedem i Dejzi. Prolazimo Kursulinom ulicom u kojoj na fasadi piše Tamara nije nevina i ispod je datum 9.9.2008. i setim se kako sam i ja malo pre Tamare izgubila nevinost na spratu jedne kuće dok se na radiju čula neka pesma koje nikako ne mogu da se setim, i pogledam Dejzi, Dejzi je u teranju, drugi psi pokušavaju da je naskoče, ja je vučem dalje, usput joj se izvinjavam što je tako, ali jebiga Dejzi, ne možeš u iznajmljenom stanu da se oštetiš, niko neće štence da mu prave sranja po kući, stvarno neću ni ja, tako da ćeš verovatno biti sterilisana i da kažem nevina, uostalom veterinar je rekao da je tako najbolje, znači to nije baš samo moja odluka, i situacija je trenutno takva, ali Dejzi, možda

ni ja neću imati decu, možda to i nije tako strašno, možda to i jeste tako strašno, zaista ne znam, nekada bih volela da mogu samo da ležim i jedem i šetam i da me neko mazi i da se obraduje kada me vidi i ne očekuje ništa više od mene, da se oraspoloži ako uspem da sednem i legnem, i da ne lajem mnogo, ti Dejzi nekako znaš kada treba da začutiš, ja to još nismam naučila, možda i ne želim, i pričam previše neprikladnih stvari, možda mi se to i sviđa, iako znam da je nekada lepše biti nedorečen, ali nekada i želim da pokvarim lepo, i nikada ti nisam rekla, ali Dunja, postoje dani kada ne mogu da ustanem iz kreveta, nekada su to i nedelje, nekada je krevet ceo moj prostor za život, okružim se čašama, cigaretama, laptopom, ponekad i hranom, isključim telefon i pravim se da ne postojim van tih nekoliko metara, pravim se da sam Trejsi Emin, pitam se koliko ću izdržati ovaj put, mislim da su najgori ti trenuci kada ne mogu ništa, a istovremeno mi je teško i to ništa, i onda se situacija zakomplikuje, plašim se da zaspim, plašim se što ne spavam, postanu mi nepodnošljivi ljudi, ali me uznemirava i da budem sama, gledam po sobi u predmete koji dobijaju čudovišne oblike, gledam svoj odraz na crnom ekranu televizora, zamišljam kako će svi koje poznajem da budu ljuti što im se ne javljam, i što ih opet ispaljujem, i što ih opet lažem da moram da radim, i zamišljam nema nas sutra, Dunja, tebe vraćaju u tvoju ulicu sa drvećem, mene na beton i groblje koje gleda na Termoelektranu, i pomislim možda ljudi zaista ne žele da slušaju sve ovo, možda ih uznemiruje što sam već tri puta pomenula rak, možda bi zaista želeli da budem kao slika, i pričam samo mislima sa njima, ali tako da mogu da me razumeju pogledom, kao što me ti razumeš kad te dodirujem po kolenu i leđima, a tebi ne smeta, i pričaš mi o umetničkoj zaljubljenosti i da si me sanjala kako sadim drvo i da mi je u tom snu kosa bila rasuta po šumi, i da si to morala da naslikaš čim si se probudila, kao što ja moram da pišem ovo, i ulazim u tuđe snove, ne mogu ništa intimnije da

zamislim, Dunja, u tebi su se spojili moji mama i tata i brat i drugarice i ljubavnice i ljubavnici i moja vera da ima nešto posle smrti, i moji strahovi da ću umreti pre nego što bi trebalo, i nekada bih volela da mogu svaki put da ti se obratim drugim imenom, i kažem Nikola, Mirjana, Jasmine, Saro, Sergej, Milice, Divna, Džejla, Vanja, Aleksandre, i da mogu da kažem sva ta imena koja sad ne mogu da izgovorim, i eto, Dunja, bila si u pravu, vidiš da jesam kukavica.

– Nikada nisam rekla da si kukavica.

– Dobro, ja sam to rekla, uglavnom, nakon razgovora sa Dejzi, vratim je u kuću, tačnije u dnevnu sobu, neću da grebe na cimerkina vrata kada odem, i moram da joj ponovim uvek tu jednu istu rečenicu, budi dobra, čuvaj kuću, brzo se vraćam, i to je smiri, ili to mene smiri i možda samo predstavlja spregu opsesivnih misli i kompulsivnih radnji, uglavnom sve to uradim, i uh, konačno sednem u automobil i krenem u atelje da poziram. U kolima, jer očigledno nemam para za psihijatra, pustim glasno radio i pevam, pričam sama sa sobom, derem se, plačem, psujem druge vozače, i to ne uvek tim istim redom, i nekada više tih stvari radim istovremeno, proderem se u retrovizor šta mi se lepiš dok mi idu suze zbog neke druge stvari, na primer o ne, imam trideset i dve godine, a osećam se kao da imam petnaest, o ne, još uvek nemam decu, o ne, opet nisam zaljubljena, o ne, opet sam zaljubljena u pogrešnu osobu, i onda o ne, o ne, malo mi se samopovređuje, ne mogu da prestanem da mislim kako mi je bilo lepo kada je vrela pegla dodirnula kožu, a ti samo čutiš, i puštaš me da sve ovo guram u tebe, i onda plačem zbog svega toga, i uvek na kraju pomislim, ali o ne zašto sam baš takva, i onda za trenutak zaboravim samosažaljenje i viknem u retrovizor šta se lepiš, debilu, hoćeš sad ti da mi platiš za sve, ali onda počne pesma koju volim i to me brzo smiri, i pevam: 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, i bude mi lakše, iz tramvaja me redovno gledaju ljudi kako na semaforu lupam o volan – bubanj, i volim kad osetim da me gledaju, nekako se potrudim da što bolje sve to uradim, i dođem do parkinga, stvarno je teško iz prvog pokušaja uvući automobil na jedno uzdužno mesto, i kada uđem u atelje uglavnom je zagušljivo od prethodnog dana, osetim anksioznost, ali znam da je to zato što sam opet počela da duvam, i krivo mi je zbog toga, ali onda shvatim da su svi na nečemu, pa mi bude lakše, eto sinoć su baš dve devojčice pričale na ulici, i jedna je drugoj rekla:

– Znaš, tvoji ćale se baš ne ponaša normalno.

– I onda sam zastala, kao čekam jer Dejzi nešto njuška, ali baš me je zanimalo po čemu je nenormalan taj otac, i ona nastavlja:

– Nenormalan je zato što pred tobom pije lekove i priča o kreditima i parama, a moja mama se nakljuje lekovima krišom, kako je i normalno, i nikada je nisam videla da to radi, znam da ako spava ne treba da ulazim u sobu, ali ona mi nikada ne bi rekla nešto o tome, je l' shvataš razliku, Marijana?

– I onda je Marijana klimala glavom, i ja sam bila okej što opet duvam, ali tako je teško ne spavati noću i gledati zgradu po kojoj igraju senke, preko dana uvek imam košmare, rekla sam ti to već, ali sve to mi je prošlo kroz glavu dok sam u ateljeu skidala odeću i stavljala je na stočić pored postavke u koju treba da uđem. Skinem se i ostanem u donjem vešu, sednem na stolicu, izvadim papuče, stavim stopala na njih da mi ne bude hladno, tražim da zatvore prozor i približe grejalicu, pa biramo položaj, uvek žele nešto izuzetno neudobno, da malo još ispružim ruku, i iskrivim nogu, i da se ne naslanjam temenom glave o zid, i ako mogu još malo da ispravim leđa, i raširim prste, i eto ga, pretvaram se u lutku, zamišljam da sam dobila anesteziju i da ne osećam svoje telo,

pokušavam da ga isključim, i postaje mi vrućina od grejalice, ali nikako da progovorim i zatražim da je ugase, ali onda će mi možda biti hladno, i kako ću opet pitati da je upale, i ponavljam besomučno tu rečenicu u glavi možete li da ugasite grejalicu, izvinite, izvinite, izvinite mama i tata, ni ja nisam verovala da ću postati ovakva. I gledam štafelaj, pa na polici biste, tu je i šolja sa čajem, visi iz njega kesica, onda se umorim od pokretanja očiju bez mrđanja glave, i pitam se koliko li je sati, kada će pauza, zašto sam završavala fakultet ako ću na kraju ovo da radim, možda samo treba da ustanem i odem, zamisli to, samo ustanem i kažem ja ne mogu i odem čao čao imam ja pametnija posla. I pokušavam da gledam ispred sebe u istu tačku, ali čujem neke devojke kako pričaju o meni, kao šapuću, ćućuću, ali ja ipak čujem, i jedna kaže:

– Jao. Ovo je ona što je radila onu seriju, je l' znaš?

– Koju seriju?

– Ma ona, znaš, išla je sa mojom sestrom na FDU, radila je onu seriju, ko zna koliko je uzela love.

– A ova druga ćuti, pa njene oči nekako progovore:

– Pa što bi sedela ovde da ima lov.

– A ja pomislim da sam postala statua jer zašto bi inače pričale ovako kao da nisam tu, ali se ne pomeram, jedva trepcem, tek kad oči skoro počnu da mi suze, ali sam i sa tim pažljiva, ne bih da pomisle da plačem, pa da još to i nacrtaju, i setim se kako je bilo kada sam imala desetine hiljade evra i plakala na kuhinjskim pločicama, i shvatim da mi je sad mnogo bolje, i nema veze što nemam lov, pronalazim je kad mi treba, pre neko veće sam išla na promociju knjige i imala tačno trista dinara i dok sam se dvoumila da li je bolje potrošiti ih na alkohol ili hranu, našla sam na semaforu još dve hiljade, i onda sledeći dan, ostala sam bez trave i nisam mogla da spavam, izašla sam da šetam oko zgrade i našla sam paket ispod jednog prozora, i onda treći dan, bila sam na žurci, upoznala

sam u kuhinji devojku koja je sa dvesta dinara vukla spid i pričala kako je odrasla pogrešno i ukrivo, kao neko čudno drvo, i onda je otišla, ja sam obrisala tih dvesta dinara o pantalone i stavila ih u džep, i na ulici sam još našla špil karata kad su mi se igrale, povodac za Dejzi kada je stari pokidala, naočare za sunce sa plavim staklom kada su moje pukle, i nadam se da mi veruješ, Dunja, sve što ti pričam je bitno reći, iako se možda nije baš tako desilo, i nekada uopšte ne pričam o tebi nego o nekom drugom, i znam da sam ti rekla da ću to uraditi, ali se ipak plašim šta ćeš misliti o meni, i šta će misliti ti drugi koji znaju da pišem o njima, i oni koji nas gledaju, i pitaju se da li zaista tako nađem sve što poželim na ulici, i nije mi jasno da iako sve to znam o sreći i parama i plakanju na kuhinjskom podu, ipak, za svaki slučaj, na pauzi kao slučajno i neobavezno počnem da pričam sa profesorom onih devojaka, i onda mu isto tako kao neobavezno kažem da ja ne poziram zbog novca nego da je to istraživanje za fakultet, to je moj master rad, imam ja neku ideju, sve mu to tako ispričam dovoljno glasno da one čuju, a profesor mi kaže:

– Sve te razumem, i ja pišem, dođi da ti pokažem.

– I onda psujem sebe što sam mu uopšte prilazila i umesto da malo prošetam i jedem i skrolujem Instagram, stojim nagnuta nad laptopom i gledam njegov neobjavljen roman o teškom detinjstvu, i ti mi pošalješ glasovnu poruku, konačno uspem da prekinem razgovor, odem u toalet, pojačam zvuk, tako da odjekuješ i ti mi kažeš:

– Našla sam onu tvoju fotku iz Berlina kada na stepenicama motaš džoint.

– I jedva još stigneš da izgovoriš jebemti jer ti počinje čas i srednjoškolci ti govore dobar dan, profesorka i onda mi šalješ drugu glasovnu poruku u kojoj šapućeš:

– Jebeni prvaci došli ranije, nego je l' mogu da naslikam taj Berlin i tebe i džoint?

– I ja se smejem, uopšte mi nije jasno zašto me pitaš takvu stvar, ja bez pitanja uzimam naša dopisivanja i tvoje reči i ubacujem ih u tekst, iako bi to moglo da te povredi, kao što sigurno povređuje moju porodicu to kako pišem o njima, skoro mi je brat rekao da ima nešto strašno u meni što ne može da razume, i da treba da pustim mrtve da budu mrtvi, i sećanja da budu sećanja, a onda sam mu ispričala i za performans, pa me je pitao ima li na tom mom fakultetu još nekih ludaka osim mene, ili smo prosto svi takvi, a onda se rastužio i rekao:

– Molim te nemoj da se skidaš.

– I ja nisam mogla tačno da mu objasnim zašto moram to da uradim, pričala sam nešto o tome kako bih raznim ljudima dozvolila da me slikaju obučenu, ali ne i голу, i kako se već osećam golo kada čujem svoj tekst, i kako se već osećam ranjeno kada ga pišem, i da možda želim da pomerim sve svoje granice, i ko zna gde će to da me odvede, on kaže da neće nigde, ili će negde gde ne treba, i da moram da odrastem i udam se i nađem normalan posao koji će mi plaćati račune, a onda je došla i majka, morala sam opet sve da ispričam pre nego što on to uradi, i ona je ćutala, gledala me, čekala je da ostanemo same i tek onda nekako spontano iskreno rekla:

– Stvarno pokušavam da shvatim zašto imaš potrebu da radiš takve stvari, ali ne mogu.

– I to me je rastužilo, nekako nam je obema bilo žao što se bolje ne razumemo, a onda me je brat pozvao da mi kaže da zna da ima taj neki Knausgor koga je tužila porodica, i da će on tako da tuži mene ako budem pisala o njemu, i mislim da se nije šalio, i mislim da bih baš volela da to uradi, i zamišljam suđenje kao da će zaista da se desi, pokušavam da shvatim ono strašno u meni zbog čega radim razne stvari samo da bih imala dobru priču, i onda želim da doživim sve, namerno se zaljubljujem u pogrešne ljude, odlazim na mesta koja me plaše, prilazim čudacima

na ulici i puštam ih u stan, ali nekada se umorim, i želim običan dan u kome ću praviti ručak i slušati podkast i napuniti kadu i spustiti glavu ispod vode, i zamišljati da sam u stomaku, i proživljuju još jedan život, rodiću se na primer pored mora, ili još bolje rodiću se iz mora, jednostavno ću izroniti na obalu i početi da postojim, bez početka i kraja, i maštam, i učim da budem manipulativna, da zavedem da je sve što pričam istina, ali nije, Dunja. Ne ustajem u sedam, i ne šetam nikakvog psa za novac, i Luna ne postoji. I nikada nisam sanjala kako si na radionici i ležiš na meni, to uopšte nisi bila ti, upoznala sam nekog onaj dan kad si završila u bolnici, ruka mi je i dalje bila u zavoju zbog onog pada sa rolera, i bilo mi je teško da ti kuckam, a ti si mi slala poruke kako je u Narodni front došla Danica Grujičić, i kako hodnik sija, tu su kokteli, radnici su se poređali da se slikaju sa ministarkom zdravlja, i kako se toliko zabavljaš da si čak kupila smoki i sok, a ja sam maštala o toj osobi koju sam upoznala, i mislila da se znamo sto hiljada godina, ali nije tako, i mislim da ima tajnu, ali verovatno nema, i verovatno će me povrediti, ili ću ja biti ta koja povređuje, to je možda i gore, i plakaću u tvom ateljeu pored razvučenog čaršava na kome slikaš moje snove, i uviću se u čaršav, zaspaću u tvom dvorištu, probudiće me tvoja sestra, skuvaće mi kafu, i onda ću da odem, neću nikome da se javim, samo ću sesti u automobil, ostaviću jednu reč na jednom zidu, biće to grad pored okeana u koji maštam da pobegnem, promeniću ime, mogu na primer da se zovem Vanja, i radim u kafiću, i pišem kratke priče na drugom jeziku, o tome kako ljudi misle da sam mrtva, i sahranjuju prazan kovčeg i...

- Prestani da pričaš takve stvari.
- Je l' ti neprijatno?
- Jeste.
- Hoćeš da ti kažem nešto lepo?
- Reci.

– Nije ovde tako loše.

– To nije dovoljno lepo.

– Ovde je sjajno.

– I šta još?

– Mislim da ne postoji mesto na kome bih radije bila.

– Mislim da razumem šta znači kada mi pričaš o mrtvima koji govore, i mene to smiruje, nekada maštam da su svi oni na istom mestu, i moji i tvoji, i oni koje obe znamo, koji nisu doživeli dvadeset petu, prvo je tu Igor iz škole koga su upucali u bašti onog kafića, gde je sad kladionica, setila sam se kako je u sedmom razredu kada je na času trebalo da pričamo šta bismo voleli da budemo kad porastemo, i kada sam ja rekla da hoću da crtam po zidovima, Igor rekao:

– Kada napunim osamnaest, ići ću u Italiju da kradem.

– I svi smo se smejali, stvarno smejala se i nastavnica, ali Igor je bio ozbiljan i ostvario je svoj san, i posle sam čula da mu se sestra obesila kad su je silovali, i da mu je čale završio u zatvoru, i da tamo nikako nije uspevao da se ubije, a želeo je, i posle mislim o onoj devojci što je pevala, ne mogu da izgovorim njeno ime, još mi je teško, ali setim je se svaki put kada čujem California Dreamin' i pitam se da li je osećala da će nešto strašno da joj se desi tako naglo i bez pripreme, i setim se Milice koja je umrla od raka i kako sam je sanjala da širi ruke, i onog što je vozio motor, ali je umro od leukemije, i onog drugog što je mrtav baš zbog motora, znam da je živeo prekoputa tvojih vrata i da je imao pirsinge po licu.

– I imao je iguanu za kućnog ljubimca, učio me je da vozim rolere, njegov otac mi je kada je poginuo rekao da je bio toliko dobar da je morao sve da mu dozvoljava, i da mu je on kupio motor, i da mu nije krivo što je to uradio, ali onda se rasplakao, sada je sam, noću pije i sluša muziku, kupio je velike zvučnike, cela zgrada odjekuje, pitam se kako izgleda to kada on

sedi sam u stanu, i setim se kako sam bila u školi kada sam čula za Petra, i da sam pomislila nešto strašno, pomislila sam da nije pravedno što je umro i da je na primer umesto njega mogao da umre moj brat, jer se loše ponašao prema sebi i drugima, a Petar nas je sve zasmehavao, i nisam mogla sebi da oprostim te misli, i onda sam sanjala mrtve kako me dozivaju da dođem kod njih, i budila se uplašena, i iskradala se iz kuće i šetala po naselju dok ne svane, i Dunja, to je zapravo istina, iako bih volela da nije, i htela bih da zaista pričam lepe stvari, bilo je toliko lepih stvari, na primer taj dan u Berlinu kada sam motala džoint na stepenicama bio je baš dobar, Aleksa je spremao izložbu, išli smo po kućama njegovih prijatelja i skidali njegove slike sa njihovih zidova i nosili ih kroz grad, i videli smo tunel, kada smo prošli kroz njega tu je bila reka i puno ljudi je sedelo na zidiću pored obale, ušli smo među njih, pivo je bilo hladno, bili smo siti, delili smo džoint, bilo je dovoljno toplo, gledali smo u reku dok nije pao mrak, i onda smo otišli kod njega, u tom stanu je bio koncertni klavir, ja sam odsvirala nešto od Satija, a to nikada ne radim pred drugima, i bilo mi je lepo, pokazao mi je kako na terasi ima začine i paradajz i onda smo uključili video bim i gledali Nebo nad Berlinom, i onda sam se opet setila kako je lepo biti čovek, i kako je lepo biti živ, i biti zaljubljen, ne mora ništa drugo da se dešava, dovoljno je samo da budemo tu i sledeći dan smo kuvali, i pakovali hranu u kutije, i delili je onima koji spavaju na ulici, nešto što nikad ne radim, nešto što on radi stalno, i zaista je dobro što nisam pustila mrtve da me odvuču, i što sam i dalje tu, i izvini ako nekad pričam drugačije, zaista volim kad osetim koliko ljudi mogu da budu topli, nežni, i nasmejani, uprkos svemu što im se dešava, i kako je lepo pogledati u nekog, ko možda uopšte ne govori tvoj jezik, i razumeti ga pogledom, makar za trenutak, kada sve drugo postane manje važno, i ne mogu da zaboravim oči jedne devojke iz voza koji je išao iz Amsterdama u Najmigen, provela sam mesec

dana sama u Holandiji, i dalje je bila korona, a mene su baš tad pozvali na neku rezidenciju, i nisam uspela ništa da napišem, i nisam uspela nikog da upoznam, i nisam nikoga dodirnula za sve to vreme, ljudi su bili previše uplašeni, spavala sam sama u zgradi iz šesnaestog veka, svako jutro sam čitala pored prozora, turisti su stajali ispred i fotografisali zgradu i mene na prozoru, i upirali su prstom, trudila sam se da se ne pomerim, možda su se pitali da li sam duh ili stvarna osoba, i gledala sam kako ljudi tamo svako jutro trče, nije im smetalo što je novembar i pada kiša, i dopuštala sam sebi da se gubim po gradu, vozila sam bicikl, pela se na mostove, gledala reku koja bi mogla da me proguta, i jedan dan sam sela u voz i otišla u Amsterdam, ugasio mi se telefon, nisam mogla da pokažem bar kod i dokažem da sam zdrava i uđem bilo gde, a kiša je padala ko luda, i gole žene su bile u izlozima, i muzeje sam videla samo spolja, i nisam duvala, gledala sam patke kako plivaju u kanalu, i golubove koji lete po trgu, i kada sam se vraćala već je pao mrak, u vozu je bila samo ona devojka čije sam oči zapamtila, onda je ušao neki ludak, počeo je da udara o prozore i da se dere nešto na holandskom, nisam mogla da ga razumem, ali kako me je ta devojka pogledala, znala sam da nije dobro, i nekako sam zamišljala da govori da će sve da nas pobije, i da ću tako glupo da završim u tom vozu, ali onda je otišao u drugi vagon, a mi smo nastavile da se gledamo, i onda je na sledećoj stanici došla policija i tek tad se ona okrenula, videle smo kroz prozor kako ga odvođe, i dok je izlazila iz voza prošla je pored mene i stavila mi ruku na rame, bilo je čudno osetiti dodir posle mesec dana, i u tom trenutku bile smo samo dva ljudska bića koja su u istom trenutku na planeti i zamisli Dunja, mogla si da se rodiš pre četiristo godina i da čitam o tebi samo u knjigama negde pored Artemizije Đentileski i pitam se kakva si zaista bila i o čemu si mislila dok si slikala.

– Možda ne moraš sve da analiziraš.

– Možda i ne moram, ispričaj mi nešto što nisi nikome.

– Bila sam jednom na dejt u sa nekim pričljivim tipom, seli smo da ručamo, ali ja nisam jela, tada sam nešto bila izgubljena, pre toga mi je tata bio loše, ali onda smo saznali da je tumor dobroćudni i da nije ništa strašno, ali mislim i da ta moja osećanja tad i nisu imala veze sa njim, i tamo na tom ručku, taj lik je pričao o nekim knjigama i užasno me nervirao, i pili smo martini, pojela sam maslinu iz njegove čaše, uopšte ne znam zašto sam to uradila, ali nakon toga sam samo htela da nestanem kroz stolicu, ako je to moguće, bila sam nekako destruktivno nastrojena, otišla sam u toalet, zavukla se u poslednju kabinu, sela sam i skupila kolena, pokušala sam da se smanjim, i plakala tako da ne suzbijem nijedan zvuk, i kada sam prestala, prestala sam sasvim, bez onog bolnog uzdisanja koje seče kao nož, vratila sam se za sto, i pitala onog lika: „Izvini, jesi li pomislio da sam umrla?“

– Dunja, to se nije stvarno desilo, to je knjiga Freni i Zui.

– Znam, htela sam da se nasmeješ, i u stvari, na dejt uvek jedem, uopšte nemam problem da neko vidi kako sam na primer musava, i prvi put sam zapravo izašla sa nekim tek kada sam počela da studiram, upoznala sam lika, nije bio mnogo visok, i naravno, naložio se na moju kosu, uvek mi se lože na kosu, nekada mislim da bez kose ne bi znali kako izgledam, i razmenimo kontakte, ja nisam nešto bila za njega, ali dobro, bilo mu je egzotično moje zanimanje, tada sam pravila životinje u mozaiku, ubeđivao me je da radim lava jer je on lav, posle smo izašli, ja sam šepala jer sam pre toga bila na svirci, a ja sam jako neartikulisana kada igram, bukvalno ne znam šta mi se desi, ali desi se eksplozija, i nekako su mi klecnula kolena, i završila sam na podu, ne mogu da objasnim, uglavnom tad smo išli na neko uglačano mesto, bila je baš široka čaša sa pivom, pitao me je kako se ljubim, ljubili smo se, nešto mi tu nije leglo, osećala sam se kao da propadam

u neku rupu i pobegla sam kući i nisam mu se više javljala, i onda je bio jedan stolar, ja volim zanatlije, da sam muško bila bih stolar i zvala bih se Mlađa, tako me je baba zvala kad sam bila mala, i taj stolar i ja to veče nismo bilo sami, ali smo pobegli, i mnogo smo se lepo dohvatili negde kod Politike, posle smo se vratili u društvo, oboma je bilo neprijatno, a baš smo težili jedno ka drugom, osećala sam kako ima potrebu da me dodirne, uvek smo pričali na uvo tako da nam se lica dodiruju, tako da ako u isto vreme počnemo da pričamo sudare nam se nosevi, i onda se razdvojimo, i niko ništa ne kaže, i posle njega, jer to nije potrajalo, išla sam na dejt u 14h u kafić ispred crkve Svetog Marka, i lik se začudio što sam mu se javila na telefon, a ja nisam neozbiljan čovek i ne znam zašto ga je to začudilo, i nisam smela da naručim pivo, bilo mi je nekako bezveze, iako inače nemam taj problem, ali to je bio dejt dva čoveka koji razgovaraju o planinarenju, ishrani, zdravlju i ponajviše o slikarstvu, bio je dobar, ali je idejno mimoilaženje bilo očigledno, i zapravo najzanimljiviji su mi ti susreti sa ljudima sa kojima na kraju nisam bila, tu se osećala čista hemija, bar sam ja mislila da se oseća, i mislim da mi je najteže bilo sa Matijom, on je slikar hobista i slao mi je radove na korekturu, i onda podržavam ga, dobar je, usmeravam ga malo, i desi se da sam dobila da za jedan dan moram da naslikam scenografiju za predstavu, i znam da je nemoguće, ali prihvatam posao, i u nekom trenutku vidim Matiju kroz prozor sale kako puši, on vidi mene kako slikam, dođe, zasuče rukave, završimo, bude prilično dobro, bez njega ne bih uspela, i sad tu počinje produbljivanje, ja osetim kako je to kad mogu da se oslonim na nekoga ko mi nije porodica ili najbliži prijatelj i vidim način na koji počinje da me gleda, i ne brza, ne dira me, ali mi stavi do znanja da se zaljubio, meni zanimljivo, gledamo film Najlepši dečak na svetu, i slikam dve stolice, on je leva stolica, ja sam desna sa crvenim trouglom, to jest pičkom, i jedno veče me doprati do kuće, a samo tri puta mi se

desilo da me neko prati, i poljubimo se ispred kapije, i setim se filma, i kako sam videla neke druge stvari, a ne njega, i pisao mi je pesme, ali ja njemu nisam mogla, i shvatim, meni nije potrebna samo podrška i partner, meni je potrebna muza, a ako imam levo partnera, a desno muzu, onda je to dvostruki život, i posle tog poljupca uđem u kuću i počnem da ridam, moji su se mnogo uplašili, a ja sam im samo rekla da ne mogu. I onda se on smuvao sa mojom drugaricom, ona je rekla da mi on kaže, i on mi je rekao, i nije mi bilo svejedno, ali više mi je smetalo što ona nije mogla da mi kaže, jer bez obzira na sve, lepo je znati da te neko želi, i skoro sam mu poslala poruku i pitala ga da li i dalje piše i napisao je:

– Ne.

– Dunja, mislim da mi nije dobro i da ću se onesvestiti, možda ovo nije bila pametna ideja, možda ja ne mogu da pobedim klaustrofobiju, možda i ne moram, pokušavala sam to ranije i nikada mi nije uspelo, ne znam zašto sam mislila da sad hoće, ja sam na primer živela na osmom spratu u 29. novembra i išla stepenicama i jednom me je sreo neki komšija i pitao da li sam uopšte normalna, zaista je to rekao, ja sam se tako glupo nasmejala da mi je sad krivo zbog toga, i prošlog leta sam odlučila da je možda najbolje da prespavam u šatoru i tako pobedim taj besmisleni strah, i onda smo Nevena, Jovana i ja sele u automobil i otišle na Adu Bojanu, i stigle smo u kamp, na plaži je bio šank, pored šatori, momak koji je tu radio počeo je da sklapa i naš šator, ja sam stala pored njega, i onda je došao lik koji je tu kuvao i pitao me:

– Da li si gladna?

– I posle mi je rekao da nikada ne pišem o njemu, da mogu tek ako raskinemo, i ja sam znala da ćemo sigurno raskinuti, doneo je dve flaše piva, nismo se razdvojili dvanaest sati, i to veče smo ležali na plaži, on me je odjednom samo zagrlio, imala sam utisak da

je neki prijatelj iz detinjstva koga nisam videla dugo, a on je rekao:

– Grlim te kao da te poznajem oduvek.

– I onda smo se poljubili, nisam bila sigurna da li sam upala u neku maniju, i šta se uopšte dešava, ali nismo mogli da se razdvojimo, počeli smo da pravimo decu tu na toj plaži, zaista smo to hteli, ali nismo uspeli, i nisam ni ja uspela da prespavam u šatoru-kovčegu, počela sam da se gušim, i sedela sam pored mora, i gledala u nebo, i posle se ispostavilo da se on ne bavi kuvanjem nego kriminalom, a ja sam pomislila da možda i ne mogu da imam decu, i ne mogu da pobedim strahove, i ne znam kada su nastali, i zašto zamišljam da će zidovi da se skupe i zatvore me tako da jedva mogu da se pomerim.

– I šta bude kada završiš sa poziranjem u ateljeu?

– Zavisi od dana, ne osećam se svaki put isto, uglavnom izađem i šetam da oslobodim telo napetosti, i pogleda tih devojaka, i njihovog profesora, i mislim o njima, ali taj dan na primer nisam, stigla sam kući, i već je bilo sedam, pao je mrak, otvorila sam laptop i pokušala da pišem tekst za performans, htela sam da se setim o čemu sam zaista mislila dok sam sedela tamo osam sati i bilo mi je žao što još uvek nisu izmislili mašinu koja će direktno beležiti tok mojih misli, kada sam pokušala da ga napišem izgledao je konstruisano, onda sam pokušala da sednem i dopustim spontani tok misli kao da ga uopšte neću napisati, ali misli kao da su znale da će biti iskorišćene, postajale su čudne i veštačke, nije tu bilo ničeg prirodnog, i nekoliko puta sam napisala celu stranu, pa je obrisala, svaki put je to drugačije izgledalo iako su moje misli bile slične, na primer, pustiću muziku, trebalo bi da pustim neku klasičnu muziku da se lepo koncentrišem, pustiću Erika Satija, Gymnopedie broj jedan, pa dva, pa tri, i do tad će valjda nešto da se desi, u stvari bolje je da prvo skuvam kafu i smotam cigaretu, i onda ako budem imala Satija, cigaretu i kafu, moći ću to da uradim, i

onda ustanem da skuvam kafu, Sati već odsvira svoje jer sam usput počela da rasklanjam sudove, praznim pikslu, odlažem trenutak kada ću se vratiti za laptop, a onda sam otišla i do kupatila, usput sam videla kako u hodniku na polici stoji stari muzički stub i onda sam pomislila da je pravi trenutak da vidim da li radi, odnela sam ga u sobu, uključila kabl u struju, na njega su bila povezana dva mala zvučnika, znala sam gde stoje diskovi, počela sam da preturam po njima, i našla Rage Against The Machine, ali ništa se nije desilo, na malom ekranu pisalo je no disk, vrteo se u prazno, čulo se jednolično lupkanje, ali ne i muzika, pa sam se okupala, isfenirala kosu, namazala nokte, skувala još jednu kafu, i konačno se vratila za laptop, ali sam uzela i telefon da proverim sve grupe i mreže nekoliko puta, i na kraju kada više nisam znala šta ću od sebe poslala sam ti poruku da mi pišeš o tome kako si se osećala kada si prvi put slikala nekoga u koga si zaljubljena, a ti si već navikla da ti iznenada samo pošaljem tako nešto, i nisi to preispitivala, jednostavno bi počela da pišeš, ja sam taj dan držala telefon i pisala u tekst sve što je stizalo, a ti brzo kucaš i telefon mi je ispadao iz ruke, pa sam ga prislonila na ekran laptopa, i tako prepisivala, samo mi je bio problem što se ekran gasio, pa sam stalno morala da ga pipkam da nastavi da svetli i u jednom trenutku si mi poslala govornu poruku i rekla:

– Šta radiš ti jebeno, da li si sada za laptopom?

– I nisam ti ništa odgovorila, samo sam gledala u te poruke, i moj tekst, i laptop, a onda si ti poslala još jednu poruku:

– Znam šta si radila, nemoj sad da se praviš.

– I ja sam počela da se smejem i rekla da jesam za laptopom, i ti si poslala još jednu poruku u kojoj si rekla koji kurac ti meni radiš, osećam se kao da ću poludeti, ali si onda nastavila da pišeš kao da se ništa nije desilo, o onom Danku koji svira klavir, sa kojim si pre nekoliko godina napisala grafit u Obrenovcu,

na samom ulazu u grad, u onom tunelu pored moje zgrade, gde kurve dovode muškarce, i nisi morala da mi kažeš šta ste napisali, tuda sam šetala Dejzi i bilo je puno grafita, ali sam naročito gledala jedan, i znala sam da je baš to tvoj, morao je da bude, i jeste bio, a ja sam svima pričala kako mi je to omiljeni grafit, dok ti još uvek nisi postojala u mom svetu, i ti si mislila da neka od nas dve laže, jer kako je moguće da nam se takve stvari dešavaju i onda si mi rekla da se osećaš toplo i da ti je drago što si ljudska rasa, a ne na primer delfin, pa smo prestale da se dopisujemo, ja sam isključila internet i počela da menjam tvoje reči, i domaštavam šta bi sve mogla da kaže ova izmišljena Dunja, jer to nisi stvarno ti, a mogla bi da budeš, kao što bi na primer mogao da bude neko drugi, i razmišljala sam kako volim kada mogu da gledam ljude oslobođeno i dugo, evo na primer tebe dok me slikaš mogu tako da gledam, i kada si prvi put došla kod mene sa platnom da vidimo mogu li ja uopšte da se ne pomerim sat i po vremena, i kako će izgledati to kada me naslikaš, osetila sam takvo olakšanje jer mogu da te gledam direktno u oči, ranije sam to radila tako da samo ti vidiš, i znam da si videla, ali to iziskuje mnogo napora i manipulacije tuđim pogledima, u nekoj konkretnoj situaciji za stolom sa ljudima koji pričaju na primer o tome kako rade kao tehničari u bolnici i u telefonu imaju fotografije sa plastičnim vrećama u kojima su oni koji nisu preživeli operaciju, a ja nastavljam da te gledam i osećam kako si puna želje, ne umem tačno da objasnim za čim, odakle to, da li je tako bilo oduvek, ili ti se nešto konkretno desilo, postojao je trenutak u kome si postala živa, i sada imaš osećaj da ćeš se polomiti na pola, u jednom delu ostaće tvoja žudnja da radiš sve što te uzbuđuje, u drugoj onaj razumni deo, i mislila sam o svemu tome na toj prvoj probi u mom stanu, i setila se kako si me pozvala pre nego što si stigla i rekla:

– Mislila sam da napravim izložbu od tvojih slika sa proba, ali nisam sigurna da li bi tebi to bilo u redu,

već neko vreme planiram da razvijem malo drugačiju estetiku, mislim da će mi ovo sa tobom biti početak, i raduje me što želiš da mi poziraš više od jedne slike, ali znam šta će mi se desiti, poznajem sebe, ima da naučim tvoje telo i počecu da ga koristim svaki put kada crtam telo.

– Je l' to dobro ili loše?

– Ne znam, ali odmah da ti kažem nećeš cela biti nebesko plava, iako znam da želiš, moram da ti uhvatim boju očiju, a čudna je i menja se, i vuče me da je nađem, i ne pomaže što ne umeš da mi kažeš koje su ti boje oči, ali mislim da će imati elemente fantazmagoričnog i izmaštanog, ali oči ne smem da diram, nego da li se odmah skidaš gola čim ti uđem u stan, ili ćeš na primer gola da mi otvoriš vrata, ako to uradiš zamrači hodnik da te ne vide prekoputa, ali bar smo ustanovile da će biti akt, pa je lakše, da nismo, znam šta bi bio slučaj, ti bi pitala kako hoću da te slikam, ja bih se pogubila i ne bih tek tako rekla akt nego bih verovatno nešto nemušto odgovorila, a meni je ovo drugi akt u životu za koji imam motivaciju, ostali su bili više kroz oblik posmatrani, a tebi je prvi, i valjda smo dobro, i htela sam da te pitam da li misliš da će ti biti neprijatno, ne pred publikom, nego preda mnom, sad, kad dođem kod tebe.

– Ne znam da li će mi biti neprijatno i znam koga si prvo slikala.

– I Bojana zna za tebe. Kaže da te poznaje iz grada, mislim da hoće da te upozna, pričala sam joj o tebi prvi put kad smo se videle u Cetinjskoj, nisam mogla lepo da udahnem vazduh danima posle te večeri, previše stvari se poklopilo, sećam se da si mi pričala kako mesečariš, i da si imala tikove kada si bila mala, i da si jednom htela da se ubiješ jer ti je nedostajao neko ko je mrtav, i nisam tad htela da ti priznam, ali i ja često sanjam visoke, okamenjene ljude koji imaju hladan izraz lica i hodaju kao roboti, plašila sam se da to kažem, već se previše stvari povezalo, onaj

moj performans kada sam se skinula gola i dopustila telu da se grči i dopustila tikovima da me obuzmu, i kako nisam mogla na njega da pozovem nikoga koga poznajem, a kako bih tebe mogla, i to me nervira, jer kad malo bolje razmislim, uopšte ne znam ko si bre ti, bilo mi je lakše kada sam shvatila da poznajemo neke iste ljude, tada sam znala da si stvarna osoba, do tad si mi izgledala nekako snoliko, kao da zapravo ne postojiš, kada si tu mnogo si tu, i imam osećaj da se izlivaš svuda po meni, ali mislim da ćeš samo nestati, i da ću te sresti na ulici posle godinu dana i da me se nećeš sećati, ne znam zašto imam te strahove, to nisu kao tvoji strahovi od napuštanja, nego nešto drugo, nekada ne mogu da shvatim kako tako lako postavljaš čudna i intimna pitanja od prvog trenutka, kao da se znamo ceo život i da smo otišle na more i napile se na plaži, i da ti kažem dobro je što mi nisi prvi model, prvi put kad sam radila akt cela sam se tresla i mnogo je bilo smešno, i onda je Bojana rekla da bi možda i ja trebalo da se skinem da bismo bile ravnopravne, i ja sam se skinula.

– I onda si već stigla do mene, i prekinula vezu kad sam ti otvorila vrata, i nisam bila gola, i ti si me pitala da li će moja cimerka da prolazi kroz sobu da na primer skuva kafu, i ja sam ti rekla da možda i hoće, ali onda je ona izašla, i ostale smo same, i nekako smo odlagale trenutak kada ćemo početi, prvo smo jele, pa smo pile kafu, pa smo pile rakiju, pa sam stavila još jednu kafu, i onda si ti prvo stavila najlon na pod, pa si podigla stolicu na sto i na nju naslonila platno, i onda si tražila ugao iz kog ćeš me slikati, ja sam na kauč stavila nebesko plavi čaršav, i počela sam da se skidam kao da obavljam neku rutinsku radnju, nisam te gledala, nisi ni ti mene, počela sam od čarapa, pa sam skinula trenerku, pa majicu, pa donji veš, stvari su visile sa stolice, Dejzi je njuškala oko njih, bila sam sasvim ozbiljna iako sam se osećala neskladno i ranjivo, kao da se skidam kod doktora, i legla sam na kauč kao da me spuštaju u kovčeg, i da se stvarno

više nikad neću pomeriti, mislila sam o tome kako izgledam, da li misliš da mi je telo lepo, i da li misliš da mi je koža previše svetla, i nisam mogla da podnesem sve te misli i onda sam rekla:

– Pričaj mi kako si pozirala deci u školi.

– Imaš jako čudne i iznenadne zahteve, ali dobro, sama sam to pomenula i pričaću ti, četvrtaci su završavali godinu, i pitali me da li mogu da me naslikaju za kraj, ja to nikada pre nisam radila, ali sam došla i sela, ja sam slikarka, pa znam kako treba da se ponašam, nisam uzela udobnu stolicu namerno, sama sam obeležila položaj stopala belom kredom, izabrali su neku pozu gde su kolena i noge u različitoj ravni, i pitali:

– Možete li da skinete naočare?

– I skinula sam ih, i izabrala tačku za gledanje, malo levo od nekog crteža oka na pozadini štafelaja, svrbeo me je vrat, stopala su mi malo klecnula jer im težište nije imalo potpun oslonac, u nekim trenucima sam vizuelizovala kako te crtam, nije mi bilo jednostavno da se prebacim, malo sam se osećala kao da usta nisu moja i šake nisu moje, povremeno su mi prilazili i dodirivali me, da sklone kragnu, da nađu zglob, nije mi bilo neprijatno, nisam se brinula zbog svog izgleda, teže mi je bilo da ne pomeram lice nego telo, kad bi lupili nešto nasmejala bih se, ali sam se trudila da budem mirna, i tebe kada sam pokušavala da vizuelizujem, da zamislim kako te crtam, nisam ti videla celo telo, videla sam samo portret, i bila je tu jedna učenica, imala je drugačiji pogled nego ostali, intenzivan i uporan, podsetila me je na tebe, i to me je nekako uplašilo, ne umem da objasnim zašto, ali mislim da je osetila moj strah.

– I kakva je bila?

– Bila je tiha, dugo nisam znala kakav joj je glas, ali sam znala kakve su joj oči, to uvek znam, i stalno je bila ustreptala, imala sam osećaj da želi nešto da kaže, ali ne može, i uvek su ona i njene drugarice ostajale

poslednje, kada zvoni, one puste da svi izađu, naravno ja uvek čekam da ispratim decu, izlazim posle njih, i u nekom trenutku mi se prema njoj javio zaštitnički instinkt, mislim da sam bila nežnija nego prema drugima, sanjala sam jednom kako smo u školi, i kako nju napadaju trolovi, a ja ne umem da je odbranim, jer ne znam toliko napredne čini, i skapiram u snu da mogu da je zaštitim jedino ako je sklonim van škole, tako da sam našla nekog prijatelja kod koga može da bude dok ne prođe napad trolova, i izašli smo svi da je ispratimo, bili smo baš sjeban i što ide, ali pre nego što je otišla, pogledala me je i rekla:

– Jebi se, Dunja.

– Pričala sam im posle taj san u segmentima, i kada sam im davala neke igre birala je drugačije reči nego ostali, menjala je boje kose, i nije išla na maturu, ali su me ona i njena ekipa pozvali da idem sa njima napolje odmah posle dodele diploma, bila sam ponosna na njih, posle je kratko imala nekog lika, zaposlila se u kaficu, jako ju je otvorio taj posao, bilo mi je drago da je vidim, upisala je fakultet sa mnogo dobrim skorom, odmah mi je javila, baš sam se radovala, bila mi je na svakoj izložbi, i nekako sam na kraju shvatila da me podseća na mene, i da ona to nekako zna, i bilo mi je bitno da budem nežna prema maloj sebi i kažem joj da će sve biti dobro.

– I onda si me pogledala i rekla:

– Koji kurac mi radiš, saznaješ o mojim patologijama više nego što želim, ali kada počnem da ti pričam ne mogu da stanem.

– I ja sam ućutala. Neko vreme se baš ništa nije čulo, možda malo kako dišemo, a onda je počela da pada kiša, pa se to čulo, pa je neki komšija na kratko izbušio na primer rupu u zidu, tako sam zamislila, pa je neko prošao hodnikom zgrade i glasno se smejaao, i Dejzi je otrčala do ulaznih vrata i rekla:

– Ne mogu da spavam, prekinite sa tom jebenom bukom.

– I onda se vratila i legla na tepih pored mene, gledala me je par trenutaka, pa je iznova zaspala. Mi smo nastavile da ćutimo, ti si me pitala da pustimo muziku, i ja sam htela, ali smo onda shvatile da na performansu neće biti muzike, samo tih mojih reči, i da je možda bolje da vežbamo u tišini, i onda si me pitala:

– Da li imaš neku traumu?

– I odjednom si ti bila ta koja postavlja čudna pitanja, i moje reči su preskakale kroz tišinu, a ti si samo ćutala, pa nisam znala da li treba da nastavim da pričam, i onda smo promenile temu, i pomislile da možemo u performans da ubacimo i muziku, i disanje, i lupanje srca, nije bitno čijeg, bitno da se čuje da smo živi i da smo tu. I kada si završila sliku, ostavila si je kod mene, da ne bi ceo grad morao da me vidi golu, i otišla si, naslonila sam je na zid, bilo je čudno gledati u sebe, izgledala sam završeno i mrtvo, kao da sam prošlost, i užasno mi se spavalo, ali dan još nije bio gotov, morala sam još nešto da uradim da bih skupila lov za kiriju, niko mi nije kriv kada sam odlučila da budem umetnica u Srbiji, tako da sam se presvukla, sela u automobil i otišla u Zemun, da još malo pomerim svoje granice, nekako što ih više guram, one sve više beže od mene, i ne mogu da postignem sve što mi padne na pamet, a razne stvari mi se motaju po glavi, i verovatno ne bi trebalo da pristajem na sve, ali eto pristala sam, Dunja, i par minuta kasnije sedim na kauču u maloj dnevnoj sobi, na nogama imam roze papuče, pored mene su njih dvoje, ne mogu da im kažem prava imena, tako da ću na primer da ih nazovem Tamara i Dejan, tako da Tamara sedi pored mene na kauču, Dejan desno od mene u fotelji, tu je i njihov sin koji je upravo krenuo u prvi razred, njega na primer mogu da nazovem Luka, on mi donosi priče braće Grim i traži da mu čitam, ja pokušavam da pronađem onu za koju si rekla da ti je bila omiljena u detinjstvu, ali da nikako ne možeš da se setiš kako se zove, a ni tačno o čemu se u njoj radi,

a ni zašto ti je baš ona bila najdraža, i onda listam te stranice, tražim nešto, a ne znam ni šta tražim, ni zašto mi je to bitno, pa kažem njemu da izabere, pomislim desiće se magija i izabraće baš tu, i ja ću znati da je baš to tvoja priča, ali magija se ne dešava, nekada u životu nema magije, to ja samo želim da sve bude kao na filmu, ali tu su samo ljudi koji rade neke obične stvari, tu su predmeti oko nas, posmatram sobu, ne vidim ništa posebno, vlaga probija kroz zidove, Luka muca, ja ne umem da budem u sadašnjosti, zamišljam ko bih bila da sam lik iz priče, setim se Trnove Ružice, i razmišljam zašto je meni baš to bila omiljena bajka, i dok ga Tamara vodi u sobu da ga uspava, Dejan izlazi na terasu, vidim samo njegovu senku koja se provlači kroz mrak, nalazim Ružicu na sajtu bistrooki.rs i čitam da vidim u čemu je stvar, pomislim da je Ružica danas živa i da padne u stogodišnji san, to bi bio super performans, na koji bi različite generacije mogle da dolaze i gledaju je kako leži i spava, i čekaju da se probudi, možda baš u trenutku kada oni dođu, možda bi i ja trebalo da zaspim na performansu, možda bi u uputstvu za publiku moglo da bude da pokušaju da zaspe, da svi zajedno spavamo, i vidimo šta ćemo da sanjamo, i kako ćeš sve da nas naslikaš, Dunja, i opet zamišljam ko će sve da bude u publici, izmišljam nepoznate ljude, devojkicu sa plavim pramenom koja je spustila glavu na skupljena kolena i tako me gleda, momka sa naočarima koji ima tik da ih sve vreme podiže kažiprstom uz nos, stariju ženu koja nije sigurna čemu uopšte prisustvuje, komšiju iz zgrade koji se tu slučajno našao i šalje poruku drugaru da je upao u stan gde je neka gola žena i da ne nije previše naduvan, stvarno je tu, leži na nekom krevetu, u nekoj plastičnoj kutiji, i tu je i neka druga koja je slika, i misli o travi koja mu je u džepu, i onda zamišlja mene i njega u stanici zbog različitih stvari, i onda pomislim na ljude koje poznajem, pitam se da li će doći onaj bivši koga sam povredila, koji nije razumeo kako to da umetnici nemaju radno vreme, i kako će me gledati baš jedna

konkretna osoba koja mi se sviđa, a koja mi se možda neće sviđati kada dođe trenutak performansa, i da li je čudno da me vidi голу pre nego što se bilo šta desi, i da li posle ovog možda ništa neće da se desi, ili će da se desi tek kad počne leto, a mi se razgolitimo i sretnemo jedne večeri kada ne znamo šta ćemo od sebe, a najviše mislim na ljude na koje sam mislila dok sam pisala, nije to sve o tebi, a naročito nije sve o meni, ljudi me stalno pitaju da li je sve što radim samo u svrhu pisanja, i uopšte ne znam šta da im kažem, malo me brine što tako misle, jer nekada me zaista ne zanima pisanje, nego se prosto zaljubim, i to nekako i kažem, ili mi se negde ide, i neću nikada pisati šta se tamo desilo, to najviše volim, kada se dogodi nešto dovoljno značajno da želim da ga sačuvam, i ništa ne pokvarim pričom o tome, pričam samo o stvarima koje želim da odu od mene, a postoji toliko takvih stvari da previše pričam, i prestaću, ovako se samo osećam kao Ceca kad kaže:

– Ja sam sve lepo upropastila.

– I nemoj da mi se smeješ, Dunja, ništa iskrenije ti nisam rekla, nego zamisli mi svi stvarno zaspimo na performansu, i taj neko ko mi se sviđa, i ti, i komšija sa travom, čak i njegov drugar dok čita poruku, i probudimo se za sto godina, šta li će tad biti sa svetom, previše mislim o tome, krivo mi je što verovatno neću znati kako će sve izgledati, zamišljam te ljude iz budućnosti koji nas gledaju kako spavamo i pitaju se zašto sam gola i gledaju tvoju sliku, i onda to moje maštanje prekida Dejan i ispred mojih nogu tresne veliki džak ispunjen hedovima marihuane, a nije to baš džak, nego neki predmet koji izgleda kao da služi za more i plažu, neki providni, plastični jastuk, u kome je sva ta trava koja me čeka da skinem sa nje sve bezvredno, da ostane lep cvet za one koji vole da duvaju, i onda se vraća i Tamara, nas troje sedimo i čupkamo hedove, tako da sve izgleda lepo, ali ipak Dejan insistira da se što manje baci, i pali televizor,

pa onda nastavljamo da skidamo lišće, ali sad gledamo i Poteru i Memedović pita:

–Kako se prema legendi zove vodena vila sa obale Rajne?

– I mi pogađamo, sve pogrešni odgovori, i na ovo, i na sva sledeća pitanja, nešto nam ne ide, ali se količina smanjuje, i posle pet sati Dejan kaže da je dosta, daje mi pedeset evra, ali prvo izvadi nešto da popijemo, i ja pijem, Dunja, iako znam da treba da vozim, ali jednostavno to radim, i na vratima mi Dejan daje poklon, peticu trave, i ja šta ću, kako da odbijem poklon kad volim poklone, stavim sve to u brushalter i izađem ispred zgrade, kupim pivo, sednem u automobil, pušim i pijem, pustim muziku na radiju, poštujem taj prostor koji je najbliže stanu što imam, vrtim radio, nikako da se desi neka pesma zbog koje bih se rasplakala, danima ne mogu da plaćem, i to mi nedostaje, oči su mi stalno vodene, ali ništa više od toga se ne desi, i onda počnem da puštam što tužnije pesme na YouTube-u, ali ne вреди, iz vodenih očiju ništa ne izlazi, onda pišem redom u sve grupe da mi ljudi šalju omiljene pesme za plakanje, kao mi treba zbog istraživanja za neki tekst, puštam i njihove pesme, ali opet se ništa ne dešava, nikako da naiđe ta jedna, pa odustanem, i već sam pijana, ubacujem u brzinu, i pomolim se da se na primer ne slupam, i na prvom semaforu obećavam sebi da neću to više da radim, i na drugom semaforu želim negde da parkiram i vratim se taksijem, ali na trećem semaforu zaboravljam na tu odluku i prolazim kroz crveno, nema nikoga na ulicama, kao da se sve oslobodilo za moju pijanu vožnju, i odmah posle tog semafora zaustavlja me policija, i stvarno, Dunja, sve se tako desilo, parkiram se ukrivo, pandur me gleda i kaže:

– Ajde sad parkiraj lepo.

– I ja samo klimnem glavom, ispravim automobil, nemam snage da lažem, možda bih imala da sam se isplakala, i samo želim da odmah pre nego što me bilo

šta pita sve kažem, i onda pomislim, pa dobro, ako me odvede u stanicu to je bar još tri stranice teksta o tome šta se tamo dešava, on mi traži dokumenta i odlazi iza automobila da me proveri, ja pogledam oko sebe, tu je ona limenka, i još nekoliko koje sam ponela da mogu kod kuće još malo da pokušavam da plaćem, tu su i neke rizle, ja ne znam šta ću, pa skinem bundu i bacim je preko svega toga, kao da sakrijem, i sramota me je čak iako me niko ne vidi, ali ne mogu više da radim sve te besmislene poslove da bih zaradila novac od kog ne mogu da preživim, da bih posle svega toga provela noć tako što ću da pišem nešto što možda nikada neće biti dovoljno dobro, i možda je brat bio u pravu i treba da se uozbiljim i ne treba da se skidam gola, i mislim o svemu tome, a onaj pandur se vraća i pita:

– Je l' znaš što sam te zaustavio?

– I Dunja, da si me samo videla kako se pretvaram da sam normalna, i kako uspevam da lažem da se to crveno svetlo upalilo baš u poslednjem trenutku, i da uopšte nisam pijana, i da nemam ništa u brushalteru, i onda me je još pitao:

– Čime se baviš?

– I ja sam rekla da sam scenaristkinja, ali on nije bio siguran šta to znači, tačnije rekao je:

– A?!

– I ja sam počela da mu objašnjavam da pišem serije, i on je smekšao, setio se nečeg što sam radila, pa me je pustio bez kazne, i malo mi je bilo krivo, postalo mi je teško što sam eto takva i što eto živim u takvoj državi, i sutradan su počeli protesti jer su izbori pokradeni, i pomislila sam iste smo ova država i ja, i misli su postale mračnije, ali smirilo me je kada si rekla:

– Nemoj to više da radiš.

– I tada sam se posle svega rasplakala, bilo mi je drago što si to rekla, nešto me je utešilo u toj rečenici, ali sam odjednom imala želju da budem nevidljiva

i da me niko ne gleda jer sam sledeće jutro bila u automobilu ispred Kliničkog centra, čekala sam nekog, i ništa strašno se nije dešavalo, ali me bolnice uvek podsete na tatu, i setila sam se romana u kome neko kaže:

– Bolnica je samo zgrada dok u nju ne uđeš.

– I stvarno je tako, nisam mogla da se setim koja je to knjiga, onda sam htela da je izguglam, ali su mi ugasili telefon, plaćanje računa nije bilo na listi prioriteta, rekla sam ti da svi oni poslovi nisu dovoljni da iznesu moje troškove u trenutku kada je svet počeo da ratuje, i koga je briga za umetnost i naš performans kada ljudi umiru tek tako, bez nekog posebnog razloga, i onda si me pozvala da mi kažeš da si pročitala prvu polovinu teksta, ali sam te ja prekinula i zamolila da mi prvo izguglaš kako se ta knjiga zove i ti si nervozno odgovorila:

– Meduze žive zauvek dok ih ne uhvate.

– I nekako sam se osetila kao meduza iako to nisam mogla da objasnim sebi, a ti si počela da mi govoriš šta sve želiš da izbacim iz teksta i ja sam samo klimala glavom iako me ne vidiš, i pomislila da ti možda misliš da sam čak i zaljubljena u tebe, jer kada malo bolje pogledam sve što sam napisala, mogla bi to da pomisliš, bez obzira što sam ti rekla da pišem svašta i da volim da sve to izgleda stvarno čak i kad nije, ali nekada jeste stvarno, i kako sad ti da razlomiš tu tanku liniju između stvarnosti i fikcije, nekada ni ja nisam sigurna koliko izmišljam, i samo se prepuštam trenutku u kome osećam da nešto treba reći na određen način, i onda si sve više zvučala ljuto i daleko, i prekinula si vezu u pola reči, znajući da ne mogu da te pozovem, a u automobilu je postalo hladno, meni se opet spavalo, htela sam malo da pobegnem od stvarnosti, čak sam bila spremna da pristanem i na košmare, na skamenjene ljude, na ljude bez zenica, i njihove čudne beonjače, i opet sam mislila na Trnovu Ružicu, i onda sam spustila sedište,

pokrila se bundom, navukla kapuljaču i odlučila da dremnem, ali su mi vozači uporno trubili da me pitaju da li ću možda uskoro da se isparkiram i nekako su baš besno odmahivali glavom kada bi shvatili da neću, i nisam mogla da zaspim jer su trotoarom prolazili ljudi i gledali me, kosa mi se raščupala, verovatno su razmišljali vidi ovu ludaču kako spava u kolima, i neki klinci su čak počeli da se smeju dok su prolazili, i možda to uopšte nije bilo zbog mene, ali nisam htela dublje da razmišljam o tome, počela sam i ja njih da gledam, ležeći tako, objašnjavala sam sebi da vežbam za performans koji se možda neće ni desiti, ali eto ima neko staklo između nas, i možda nisam gola, ali se tako osećam, i hladno je, i neprijatno, i tekst se čuje makar u mojoj glavi i kada sam stigla kući, posle celog dana koji nekako nije bio dobar, već je bila noć i ti si mi samo došla na vrata, kada sam ih otvorila zagrlila si me i otišla, ništa nisi rekla, nisam ni ja, ostala sam zbunjena, i kada sam se vratila u sobu videla sam da si mi poslala mejl, i to baš u trenutku kada sam razmišljala kako ništa neću da izbacim od onog što si rekla, i osećala sam se užasno, i pitala se zašto radim te stvari, i shvatila da se sigurno kaješ što si mi kada sam ti prvi put ispričala ideju za performans rekla da mogu da pišem o tebi, i nekako sam se plašila da otvorim mejl, nisam mogla da pretpostavim šta je u njemu, da li je taj zagrljaj značio opraštanje, i mislila sam da ćeš odustati i reći mi kako nisam normalna i da se jebemo i ja i performans i moja potreba da o svemu pišem, zbog koje ću verovatno i ceo mejl ubaciti u tekst, ali kada sam počela da ga čitam zaista mi se činilo da je to ono što fali, negde pri samom kraju, i čitala sam ga naglas, nekako tvojim glasom, odjednom mi se promenila boja, tonalitet, način na koji izgovaram slova i rekla sam, tačnije ti si rekla:

– Stojim na Zelenjaku ispred Balkan Bet kladionice i plaćem i naravno niko mi ne prilazi jer samo ti prilaziš ljudima koji plaću na ulici da ih pitaš da li su dobro, i htela bih sad da ti odgovorim kao

nedomaštana Dunja prateći tvoju dinamiku koja ne zastaje da se udahne vazduh, kao da je neka sila ušla u tekst, kao kad hodaš po pljusku, i bezbedna si, jer možeš da plačeš, i niko neće videti, jer ti ipak ne voliš kada tebi neko pride kao što ti prilaziš drugima, a sad nekako mislim, da si ovde, mogla bi čak i da vičeš, opet možda niko ne bi primetio, i zamišljam hodaš, razlivaju mi se tvoja slova svuda po telu, na raskrscima stoje moji saobraćajni znakovi, sećaš se kad sam ih slikala, rekla si da ti se dopadaju, ne gledam ih, tačnije ti ih ne gledaš, ne zastaješ, eksterijer ti nije važan, dišeš između zarez, stopala su ti mokra od napora i kiše, i ne, nisam videla ožiljke od pegle, cigareta i vrele vode, mislila sam nešto o tome kako umeš da se uvučeš pod kožu, i kako uvek strepim kada treba da se vidimo jer ne znam da li ćeš tog dana biti hladna ili topla, i kada sam te prvi put slikala bilo mi je krivo što sam te pitala ono, da li imaš neku traumu, i bilo mi je krivo zbog svega što si rekla, to se ipak na tebi ne vidi, možda kad ti se malo bolje pogleda u oči, i bilo mi je krivo što sam ja samo ćutala, i opet mislila kako me fascinira tvoj svetlooki pogled, previše stvari tu ima, nekada se plašim da vidiš neizrečeno, i još me fascinira tvoj torzo, predeo između boka i karlice, linija podlaktice i fina mimika, ostalo nisam najbolje videla, mada sam gledala kako ti se pozadina uha spaja sa linijom vrata dok si spavala, i ne, koža ti nije previše svetla, izgledaš naročito lepo, znaš da dobijem tikove kada se uzбудim, samo ne mogu to da dopustim u trenucima kada slikam, i rekla sam Sari tvoju ulicu i broj stana, zapamtila sam i šifru ulaza, četiri broja i taraba, uletele smo u taksi, ona je pošla za mnom dajući podršku poreklu mog ludila, tvoja Dada i moja Sara su možda ista osoba, arhetip neupitnog, i boli me kurac za noćnu tarifu, potreba da te zagrlim je vrednija od taksimetra, mada bi tebi verovatno bilo draže da sam nekom obezbedila vunene čarape i obrok, i moram što pre da stignem kući, opsedaju me spomenici, čvorovi, dijalози i oči, i zašto

ne mogu posthumno da se odseku pipci hobotnice, od danas mrzim hobotnice, i sve ruke – hobotnice kao što je imao onaj tvoj gitarista, više nikad neću pitati srednjoškolce o kritskoj vazi oktopoda i kako njegovi pipci naglašavaju nabreklost posude, iako je kritska kultura mirnodopska, da smo u drugom milenijumu pre nove ere verovatno se ne bismo plašile hobotnica u moru, i evo stižem kući, moram da slikam, mada bih više želela da te zagrlim opet, i zapravo mi se jebe što si pisac, i što sam ja slikarka, i jebe mi se za poreklo tvojih i mojih narativa jer sve mora da bude u redu i ne smeju da postoje preispitivanja i sumnje, i strahovima i smrti će jednom dokurčiti da budu strahovi i smrt, sigurna sam, i Luna neće imati viseću izraslinu koju sam videla, a nisam smela da pitam šta je, i sada znam da zaista postoji i da zapravo ustaješ svako jutro u pola osam, a ležeš u pola četiri, i nećeš se osećati kao otvorena rana koju sve zaboli, i neću se osećati izopšteno, i da, odazvaće se Bogorodica kojoj smo se molile istovremeno, ti u dnevnoj sobi, ja u kupatilu, ne znajući šta ova druga radi, i ti ćeš dobiti razjašnjenja i odgovore za sve što ti se dešava, i možda ćeš ipak odlučiti da ne odeš, ali zapravo me plaši da ćeš otići pre nego što uradimo performans, ali ne zbog performansa, bitnije mi je da li ćeš se vratiti, pokušavam da razumem zašto moraš to da uradiš, i uznemiruje me što kada te pogledam vidim da ne mogu da te sprečim, ali mi je drago što si samo meni najavila odlazak, volim što imamo tajnu, i znam da ja ne mogu da odem, ali ću opet ući u crkvu, i postojaće pijaca, i paradajz, i maline, i orbit od lubenice, i tvoja metafora iz prvog romana koju obožavam, bez obzira što mi se jebe što si pisac, i postojaće nebo, i tvoje objašnjenje da imaš fotku neba na Viberu zato što nemaš nijednu fotogeničnu sliku sebe, i moje ma nemoj, ne razumem šta je za tebe nadahnjujuće lepo, ali da ti kažem gledam te, i vidim te, i bićeš dobro, moraš da mi veruješ.

– I ništa ti nisam odgovorila, izašla sam iz mejla, ali sam onda otvorila čet, i sve što sam pokušala da otkucam izgledalo je čudno i neodgovarajuće, i uznemiravalo me je što vidiš da nešto kucam, ali ništa ne šaljem, i posle svega toga sam jednostavno poslala srce, otišla sam u atelje da poziram, tamo je profesor onih srednjoškolki pričao o tebi, i to mi nije pomoglo, tog dana sam htela da te niko ne pominje, skinula sam se u donji veš, sela na stolicu, ovog puta sam sama obeležila kredom svoja stopala, vrlo brzo smo našli odgovarajući položaj, i na prvoj pauzi, profesor je rekao da želi da im pusti video rad koji im je pominjao, i ja sam sela ispred televizora da ga gledam sa njima, tu su bile neke slike prirode, i ženski glas koji proizvodi čudne zvukove, i one su počele da se smeju, meni je bilo teško da gledam, nisam mogla da objasnim zašto, bilo mi je uznemirujuće ono što čujem, a onda su, u neravnomernim razmacima, sa televizora počeli da odjekuju glasni i iznenadni zvukovi – udarci, i ja bih se svaki put cela trgnula, telo je nekontrolisano počelo da reaguje, pokušala sam da prekrstim ruke, pokušala sam da se ne pomerim, ali nije vredelo, telo se trzalo bez moje kontrole, i onda sam morala da izađem, sela sam ispred vrata, hodnik je bio mali i mračan, počele su da mi se tresu ruke, imala sam osećaj da se neko sećanje spaja sa tim zvukovima, ali je previše prigušeno da bi izvuklo svoju ružnu glavu i pogledalo me, i onda sam se vratila, pokupila stvari i rekla kako moram da odem, i mislim da više ne mogu da poziram za novac, i mislim da više ne mogu da šetam tuđe pse, i mislim da ne mogu da čupkam travu, i da treba da obrišem profil na sajtu rentacyberfriend.com, i mislim da neću uraditi sve ono što sam planirala da bih zaradila novac, i ne znam šta ću, Dunja, ali nekako imam osećaj da je sve kako treba.

– I onda ubrzano stižemo u sadašnji trenutak.

– I onda ubrzano stižemo u sadašnji trenutak, u kome konačno zaista radimo performans, i ljudi me ne gledaju kroz šoferku nego kroz kutiju, i shvatim

da mi jeste hladno, i da je trebalo da te poslušam kada si rekla da će biti i da treba da sačekamo leto, ali nisam mogla da sačekam, i ne znam šta zapravo želim da kažem, možda nešto o tome kako je proces stvaranja težak, naročito kad dođe taj trenutak da bi lupao glavom o zid, kada osećaš da nemaš više šta da pružiš, i kada ti umetnost zaposedne život, a nisi siguran ni da li je vredno toga, ni da li bi to uopšte trebalo da radiš, možda bih iznova mogla da budem konobarica, ali da ovog puta naučim da pravim dobre kafe, tako da mogu da obradujem ljude makar u tih nekoliko trenutaka kada ulete u lokal pre posla, da im se osmehnem i da to bude dovoljno od mene za taj dan, i znam da sam ti rekla da moram da izvedem performans jer je to moj master rad, ali eto to je još jedna laž, uopšte nisam morala, mogla sam samo da ga napišem, to bi bilo dovoljno za ispit, ali htela sam još malo da izazovem sebe, jer ovo je poslednji trenutak u mom životu da mogu da radim ovakve stvari, ne znam zašto to govorim, ali osećam da je tako, i razmišljam šta si na kraju naslikala, da li sam to zaista ja koja ležim na krevetu, ili slikaš nekog iz publike, ili misliš na naš grad, pa slikaš njega, i ti onda, kao da me nisi slušala, počinješ da pričaš neke stvari koje uopšte nemaju veze sa svim ovim, valjda i ja to radim, valjda svi to radimo i pitaš me:

– Da li znaš za one ljude koje sahranjuju u saksijama, slikala sam nešto na tu temu, jer postoje ti ljudi koji umru, i onda ih spale, i taj pepeo polože u saksiju, jer to pospešuje rast drveta, i zamisli, Katarina, umreš i postaneš breza, plače mi se kad pomislim

na to, zbog jednog momka koji je pomogao mojoj porodici kada je bila poplava, i onda su me zamolili da nešto naslikam za njega, na primer Britni jer mu je to omiljena pevačica, a ja mrzim da slikam po porudžbini, odlagala sam godinama da to uradim, zaista je prošlo tri godine, i onda je taj momak iznenada umro, a ja mu nikad nisam naslikala Britni, i više ga nema, i onda sam na platnu napisala sve to, nisam čak mogla ništa da naslikam, samo sam sve to spojila u jednu dugačku rečenicu u obliku drveta, kao da to sad nešto znači bilo kome, i to me je podsetilo na onu tvoju priču kada je trebalo da napišeš epitaf na čaletovom grobu, a nisi umela, iako je to samo nekoliko reči koje daju smisao, i žao mi je što nisi uspela u tome, ali mi je malo i drago, jer eto nisam ni ja uspela ovo, pa nismo uspele zajedno, i ima nešto lepo što želim da ti kažem, u Velikim Banjanima postoji drvo koje izgleda kao čitava šuma, sve je jedan organizam, sve je toliko ispovezano kao nervi i krvni sudovi, sve je jedno celo, i valjda je zato lepo raditi performans, stvori se jedno kolektivno sećanje koje postoji samo sad, i nema veze ako ćemo svi da se sećamo drugih stvari, ovo je jedini trenutak u našim životima da smo baš svi mi na istom mestu, i svi dišemo, i svima nam lupaju srca, ne moramo čak ni da mislimo o tome, to se samo dešava, i samo će jednom prestati, ali još uvek nije, još uvek smo drvo koje izgleda kao šuma, još uvek smo nervi, i krvni sudovi, i koža, gola koža, i preko nje ožiljci.

K R A J

Koža, gola koža, a preko nje ožiljci

Dramska literatura odavno je iskoračila iz uobičajenih, tradicionalnih formi pisanja, ali nije, u većini slučajeva, zaboravila kvalitet priče kao osnovni i jedini meritoran za određivanje dometa dramskog teksta. Pozorišni komad *Naked* Katarine Mitrović definitivno spada u krug dramske literature apostrofirane u prethodnoj rečenici, jer ne poseduje određen popis likova, niti je fragmentarno razlučen, ustrojen po scenama ili činovima, nego se u ovom teatarskom predlošku radi o pregnantnoj naraciji. Naravno, Mitrovićeva ne zanemaruje osnovnu zakonitost dramskog ispisa – dijalog, ali ga ne obeležava i ne odrđuje u smislu likova koji saopštavaju replike. U tom kontekstu tekst *Naked* (Gola) već na prvom čitanju deluje veoma potentno za scensko prikazivanje, jer otvara i nudi obilje mogućnosti za razigravanje i scensku nadgradnju.

Suštinski autorski rukopis Katarine Mitrović mogao bi se podvesti pod žanr toka svesti, poznatiji u romanesknom okviru, ali u ovom slučaju veoma funkcionalnom u formi dramskog teksta. Shodno tome priča nije jednostavna, ni laka, ni prijemčiva u smislu prvog odabira za čitanje, jer zahteva da se

zaroni u mutnu vodu, ukorači u tamni vilajet jedne mladosti, jednog sveta koji često samo brutalno okrivljujemo, ali ga ne poznajemo. O toj (ne)sređenoj mladosti, problemima traganja za sobom, pokušajima primicanja drugom, otkrivanju i zatamnivanju prošlih dana i maglama budućnosti govori komad *Naked* – iskreno, bez patetike i razumevanja za društvo u kojem trulimo. Kontrapunkt je osnovni element Mitrovićkinog dramskog jezika, pa se usled takvog stila recimo suočavamo sa lakoćom saopštavanja smrtnih ishoda u društvu glavnog lika, što povremeno deluje nalik gruboj nabraljici, a onda se volšebno njen život/misao pretapa u bolnu čežnju za ljubavlju, za pažnjom i nežnošću. Takođe, konstrukcija rečenice često je negacija negacije, što jeste dijaloška osobina mladih ljudi, ali u ovoj literarnoj formi deluje sveže i utiče na dinamiku radnje.

Što se likova tiče – na jednoj strani je književnica, glumica, devojka za šetanje tuđeg psa, model u slikarskom ateljeu, na rubu depresivnosti, a na drugoj – Dunja, slikarka i osoba u kojoj su se *spojili moji tata i mama i brat i drugarice i ljubavnice i ljubavnici i moja vera da ima nešto posle smrti*, dakle, neko ko

možda ne postoji, a predstavljao bi autorkin alter ego ili zamišljenu drugaricu, ljubavnicu. Njihov odnos je, rekli bi danas, turbulentan, često neobjašnjiv, s obzirom da je pun nerazumevanja i suprotnosti, ali je očito taj golemi teg depresije, provincijske muke i blata neuspеха zajednički, te im se i njihov put kroz život – ruku pod ruku – čini jedino mogućim.

Komad *Naked* – jasno, do detalja, ogoljava život glavne junakinje, ali beskompromisno skida velove i sa društva u kojem se ova priča dešava, društva bez empatije, a samim tim i bez perspektive za one kojima imetak i materijalna korist nisu primarni. Mitrovićeva priča o ljudima kojima treba podrška, ali i volja da se nastavi izabranim putem. A ovde, ali i tamo negde, u svetu, odavno nema ni podrške, ni volje, a često ni puta.

Naked je komad koji nam donosi sočnu i zanimljivu priču, oštar jezik baziran na verbalnim eskapadama današnjih generacija, što je važno za njegovu eventualnu scensku realizaciju, ali takvom izboru doprinosi i široki prostor scenskih mogućnosti u kojima bi komad Katarine Mitrović mogao biti ostvaren u punom zamahu.

Tehnička uputstva za autore priloga u „Sceni“

Redakcija časopisa za pozorišnu umetnost „Scena“ prima radove koje autori predlažu za objavljivanje tokom cele godine, elektronskom poštom, na adrese scena@pozorje.org.rs ili casopis.scena@gmail.com. Radove treba dostaviti kao Word dokument.

AUTORSKI TEKST, PREVOD, STUDIJA, INTERVJU

- **Font: ćirilica, Times New Roman, 12 pt;** latinični delovi teksta fontom Times New Roman, 12 pt;
- Pasus: obostrano ravnanje; razmak između redova: Before: 0; After: 0; Line specing: Single. Prvi red uvučen automatski (Col 1)
- Ime autora: na vrhu strane, **kurent bold**
- Naslov teksta: **kurent bold**
- Nadnaslov/podnaslov/: kurent običan
- Međunaslovi: nakon prethodnog pasusa ostaviti prazan red, međunaslov napisati u novom redu, zatim sledeći psaus u novom redu, font Times New Roman, 12 pt, kurent bold
- Navođenje naslova knjiga, studija, drama, isticanje pojedinih reči ili celina u okviru teksta: *kurent italik*
- Za naslove tekstova u okviru zbornika radova, pozorišnih i drugih časopisa, za nazive pripovedaka, pesama, za reči koje se donose u navodnicima... koristiti pravopisne navodnike (primer: „Scena“)
- Fusnote: obeležavanje u tekstu brojevima od 1., font: ćirilica, Times New Roman, 10 pt; latinični delovi teksta fontom Times New Roman, 10 pt;

DRAMSKI TEKST

- **Font: ćirilica, Times New Roman, 12 pt;** latinični delovi teksta fontom Times New Roman, 12 pt;
- Pasus: bez uvlačenja, obostrano ravnanje; razmak između redova: Before: 0; After: 0; Line specing: Single.
- Ime lika: verzalom, dvotačka, jedan slovni razmak, tekst replike –

Primer:

MILICA: Koliko je sati?

RANKO: Nemam sat.

- Ime lika sa didaskalijom: verzal, didaskalija u zagradi italikom, dvotačka, jedan slovni razmak, tekst replike –

Primer:

MILICA (*Tegli se i zeva.*): Koliko je sati?

RANKO (*Nezainteresovano.*): Nemam sat.

(*Uzima mobilni telefon i kuca SMS poruku.*)

TEHNIČKA UPUTSTVA ZA FOTOGRAFIJE

- Rezolucija fajla: 300 dpi ili više u razmeri 1:1 u odnosu na očekivani format reprodukcije
- Minimalna širina (visina) fotografije u okviru tekstova: 10 cm sa rezolucijom 300 dpi
- Fotografija za naslovnu stranu: visina najmanje 22 cm sa proporcionalnom širinom, rezolucija 300 dpi
- Vrsta fajlova: TIF, PSD i JPG (bez kompresije)
- Logotipi, znakovi i slične grafike dati i u vektorskim formatima (Ai, CDR, PDF, EPS...), a zbog univerzalne kompatibilnosti najpoželjnije je da fajlovi budu u PDF formatu
- Kolorni model:
kolor fotografije: 24 bit Color
crno bele fotografije: 8 bit Grayscale
- Naziv fajla treba da ima elemente iz legende fotografije (na primer: bitef1.jpg, bitef2.jpg...), a ne apstraktni nizovi slova, brojeva ili skraćenice (poželjno je da nazivi fajlova budu ispisani latiničnim slovima bez dijakritičkih znakova zbog naknadne kompatibilnosti u korišćenju fajla u različitim programima).
- U slučaju da se materijal skenira (sa štampane osnove), prilikom skeniranja uključiti „deskrining“ filter, uz poštovanje prethodnih uputstava.
- Potrebno je priložiti odgovarajuće podatke o izvoru likovnog priloga (ime autora/fotografa).



CIP – Katalogizacija u publikaciji
Biblioteka Matice srpske, Novi Sad

792

Scena: časopis za pozorišnu umetnost / glavni i
odgovorni urednik Miloš Latinović. – God. 1, br. 1 (1965)–.
Novi Sad: Sterijino pozorje, 1965–. – ilustr.; 22 cm

Tromesečno
ISSN 0036-5734 = Scena (Novi Sad)

COBISS.SR-ID 319245
