

Scena **I / 2026**

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 2026.

Broj 1

Godina LXII

JANUAR–MART

Scena

UZ NOVI BROJ> 5

Miloš Latinović

Najbolja predstava po izboru „Scene“ u 2025. godini

Proces Peliko> 6

I / INTERVJU „SCENE“:

EGON SAVIN> 10

Ne prihvatam kompromise> 11

(Razgovarao > Željko Jovanović)

II / TEORIJA> 26

Tanja Šljivar

Kostim kao dramaturško sredstvo u radu Maje Mirković> 27

Ruža Perunović

Traganje za višim smislom> 40

Tesla u kontekstu poetičkih i idejnih načela
Miloša Crnjanskog

Marija Kovačević

Socijalni i egzistencijalni revolt: Heda Gabler i Vojcek u režijama Tomasa Ostermajera (4)> 44

Svetislav Jovanov

Junak, sudbina i sukob u klasičnoj komediji (6)> 53

III / SCENSKI DIZAJN

– 10 GODINA RUBRIKE> 57

Tatjana Dadić Dinulović i Dragana Vilotić

Deset godina rubrike „Scenski dizajn“ (2016–2026)> 59

Dimitrije Kokanov

Scenski dizajn – dramaturško iskustvo> 61

Anđelka Nikolić

**Kako produkcijske neprilike dovode
do prilika da se u praksi proba
scenski dizajn**> 65

IV / UPRAVLJANJE POZORIŠTEM> 72

Aleksandar Milosavljević

Da li Alisi ima pomoći?> 73

Nebojša Bradić

Biti upravnik> 76

Milivoje Mladenović

**Teatar p(r)okazuje i valjalstvo
i nevaljalstvo ljudsko**> 78

V / ESEJ „SCENE“> 86

Aleksandar Milosavljević

Užas zla i pobune> 87

Aleksandar Milosavljević

Ustajte prezreni na svetu...> 96

VI / AKTUELNOSTI> 100

Siniša I. Kovačević

**Pet premijera u četiri
grada Hrvatske**> 101

VII / POZORIŠNA PUTOVANJA> 106

Miloš Latinović

Stanice XI> 107

VIII / ISTORIJSKA SCENA> 111

Siniša I. Kovačević

Zavesa dubrovačkog teatra> 112

IX / POZORIŠTE I OBRAZOVANJE> 117

Marina Milivojević Mađarev

Po svaku cenu i urpkos svemu> 118

Miomir Milosavac

SPAŠAVANJE FSP-A> 119

Arina Bolihova

Da li ima promena u Promeni?> 125

Bjanka Badovinac

**FIST postaje Utočište:
21. izdanje Festivala internacionalnog
studentskog teatra**> 129

Marija Delić

**Da li dramaturg gradi prostor
ili prostor gradi dramaturga?**> 132

X / IN MEMORIAM> 137

Goran Cvetković (1950–1925)

Bespoštedan i beskompromisan> 138
(Piše > Egon Savin)

Tom Stopard (1937–2025)

**Odlazak slavnog dramatičara
i scenariste**> 140
(Piše > Siniša I. Kovačević)

Nikolaj Vladimirovič Koljada (1957–2026)

**Uglaslo je „sunce
uralske dramaturgije“**> 143
(Piše > Dragana Bošković)

XI / KNJIGE > 148

Milan Novaković

Glumac i komično > 149

(Piše > Marina Milivojević Mađarev)

Vitka Vujnović

Sat starog kapetana > 151

(Piše > Miloš Latinović)

Aleksandar Milosavljević

Galerije, dosije predstave > 152

(Piše > Željko Jovanović)

Krištof Plešnarović

Kantor > 153

(Piše > Miloš Latinović)

Zoran Radmilović na radiju

i televiziji > 155

(priredio > Marko Misirača)

(Piše > Ruža Perunović)

XII / NOVA DRAMA:

NEMANJA OSTOJIĆ > 158

Biografija autora > 159

Nemanja Ostojić

Nepokretnosti ili Pacovske utopije > 160

Dramaturška beleška

Ključ u ruke ili država je uvek u pravu > 188

(Piše > Miloš Latinović)

* * *

Tehnička uputstva

za autore priloga u „Sceni“ > 190



UZ NOVI BROJ

Na početku godine, u novom broju časopisa „Scena“, odmah najavljujemo jedinstven jubilej, jer ne postoji takav kontinuitet kakav ima rubrika Scenski dizajn u našem časopisu. S tim u vezi, u ovom broju „Scene“ objavljujemo tri zanimljiva teksta iz pera Tatjane Dadić Dinulović i Dragane Vilotić, (*Deset godina rubrike „Scenski dizajn“ (2016–2026)*), Dimitrija Kokanova (*Scenski dizajn – dramaturško iskustvo*), te Anđelke Nikolić (*Kako produkcijske neprilike dovode do prilika da se u praksi proba scenski dizajn*), koji znalački i iz različitih uglova obrađuju važnu scensku temu. Takođe, u kontekstu aktuelnosti, čitalačkoj pažnji preporučujem esej „Scene“, autora

Aleksandra Milosavljevića pod naslovim *Užas zla i pobune*, koji je nastao povodom izvođenja predstave *Proces Peliko, Omaž za Žizel Peliko* Mila Raua na beogradskom ne: Bitefu.

U konačnom, uz bogatu rubriku posvećenu novim knjigama, kao i izveštaj o rezultatima izjašnjavanja kritičara u anketi najbolja predstava po izboru „Scene“, zadovoljstvo je pomenuti dramaturga Nemanju Ostojića, čiji zanimljiv tatarski komad *Nepokretnosti ili Pacovske utopije*, objavljujemo u prvom ovogodišnjem broju „Scene“.



Piše > Miloš Latinović

„Scena“ bira

Proces Peliko najbolja predstava

ma, čini mi se, neke dublje logike (i pravde) u činjenici da ovaj izbor predstava – osim što je razumljivo subjektivan – karakteriše dominantnost opredeljenja za predstave nastale izvan našeg teatarskog prostora (*Proces Peliko*, *Jezik kopačke* i *Kontra mundum*), kao i onih koje, poput predstave *Mati* (NP Kruševac), *Ogigijanke* (NP „Toša Jovanović“, Zrenjanin) ili *Na otvorenom drumu* (NP Subotica) pružaju rečiti dokaz da u ovom času uzbudljivije i provokativnije pozorište uglavnom nastaje van takozvanih velikih teatarskih centara, Beograda ponajpre, dakle u takozvanoj provinciji.

U glasanju je učestvovalo 11 kritičara, a najviše glasova – 5 (Aleksandar Mlosavljević, Ivan Medenica, Marina Milivojević Mađarev, Sanja Glovacki, Andrej Čanji) dobila je predstava **Proces Peliko**, režija Milo Rau, dramaturgija Servan Dekl, Viner festvohen i Avinjonski festival, a koja je izvedena u okviru Ne:Bitefa.

Aleksandar Milosavljević je, glasajuću za predstavu *Proces Peliko*, u suštini objasnio zbog čega

je ovaj projekat kandidovan, izabran i na kraju podržan kao pobednički, navodeći da *bez obzira na sudbinu prošlogodišnjeg Bitefa, ovaj projekat Mila Raua je i po temi, i zbog rediteljskog prosedea, ali i specifičnog izvođenja u Beogradu, jedan od najuzbudljivijih pozorišnih događaja koje nam je ponudio lanjski teatarski život. Dokumentaristički postupak osnažen promišljenim kombinovanjem profesionalaca i naturščika, definiše inscenaciju priče koja se postepeno i pažljivo izdiže iz sfere konkretnog specifičnog sudskog slučaja i dobija smisao opštosti i analize stanja karakterističnog za savremeni svet. Osim toga, iako originalno nastao kao koprodukcija dve valika evropske festivala, beogradski Proces Peliko je, blagodareći rediteljskim intervencijama Miloša Lolića, stekao donekle drugačiju kontekstualizaciju, a samim tim, izborom učesnica i učesnika, i novu dimenziju, te na taj način, makar i nakratko, postao organski deo i ovdašnjeg pozorišnog života.*

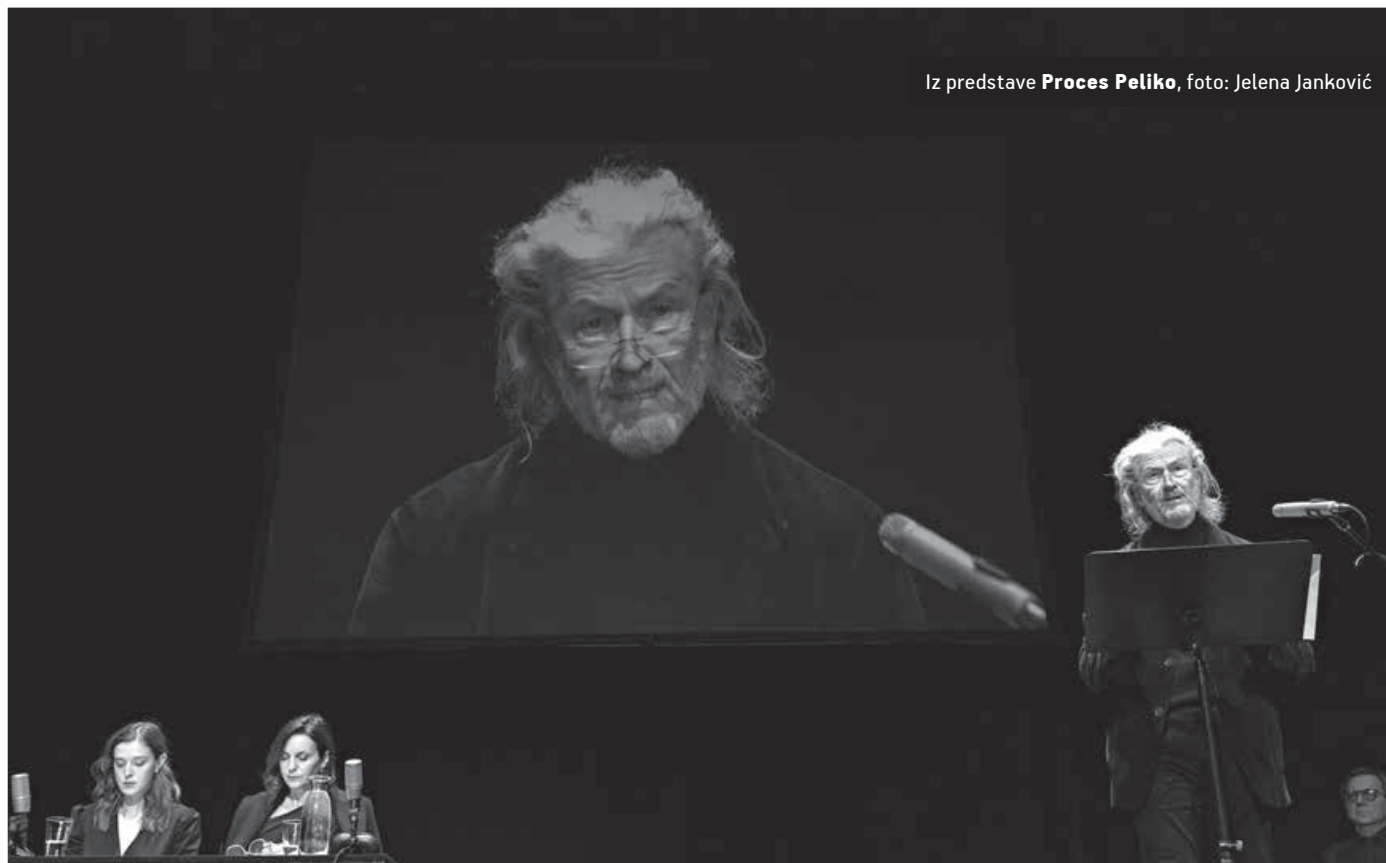
Ivan Medenica je dodao da je *ova predstava suptilna mešavina umetničkog čina, dokumentovanog sudskog svedočenja i aktivističkog performansa, te sasvim*

u skladu s tim, a vrlo promišljeno, Rau sastavlja i podelu. Izvođači su i profesionalni glumci i aktivisti, a pripadaju, kao i silovatelji Peliko, različitim, kako generacijskim grupama, tako i etničkim, onim koje pružaju verni presek multikulturalnog francuskog društva u kome su se i desili prikazivani monstruozi događaji. Koncept predstave je takav da u svakoj sredini u kojoj se ona igra nastupaju lokalni izvođači, i na tom jeziku.

Prethodno navedeno predstavlja samo jedan deo kritičarskih eksplikacija o predstavi *Proces Peliko*, a pismenim izjašnjavanjem smo došli treći put do najbolje predstave prema mišljenju kritičara u okviru ankete „Scena bira“. Treba, međutim, napomenuti

da je ovogodišnji izbor bio prilično razuđen i stoga u određenom smislu zanimljiv, jer su osim predstave *Proces Peliko*, koja je akumulirala glasove, kritičari izdvojili još dvadesetak predstava koje su prema njihovom stavu obeležile prethodnu godinu. Među njima se izdvajaju: *Ako pčele nestanu sa lica zemlje*, *Una*, *Samoubistvo kao društvena činjenica*, *Mati*, *Moje pozorište* koje su dobile po dva kritičarska glasa. Ostale predstave, iako jednom pomenute, dobile su lepu preporuku, ali svakako treba razmisliti o navedenom na početku teksta – i videti gde nam je pozorište.

Iz predstave **Proces Peliko**, foto: Jelena Janković



Proce



A black and white photograph of a town, likely Peliko, featuring a prominent church with a tall, pointed spire. The town is built on a hillside, and the image is partially obscured by a dark, textured overlay on the right side. The title 'S Peliko' is overlaid in a large, white, serif font across the middle of the image.

S Peliko

Iz predstave **Proces Peliko**, foto: Jelena Janković

Intervju „Scene“

EGON SAVIN



Egon Savin, foto: B. Lučić

Razgovarao > Željko Jovanović

Ne prihvatam kompromise

Iako je sa rediteljem Egonom Savinom postojao dogovor da izbegnemo teme vezane za stanje savremenog srpskog društva i politička pitanja, ona su se, međutim, povremeno ipak umešala u naš razgovor, kao da su se krišom ušunjala kroz prozor. Pritom, razgovor za Scenu vođen je neposredno pre objavljivanja rezultata rada komisije za dodelu priznanja za vrhunski doprinos nacionalnoj kulturi i odluke da na spisak dobitnika ne bude uvršteno troje značajnih pozorišnih umetnika, među kojima i Savin, jedan od svakako najznačajnijih naših teatarskih stvaralaca. I eto politike, nepozvane, ipak u našem razgovoru.

Egon Savin režirao je više od sto predstava, među kojima i neke antologijske, dobitnik je više od pedeset nagrada za režiju na najvažnijim festivalima, a njegove predstave osvojile su i bezbroj glumačkih priznanja, nagrade za scenografiju, kostime, muziku...

Započnimo razgovor zanimljivim podatkom iz vaše biografije: naime, kao da nije bilo šansi da izbegnete pozorište.

Moji roditelji su radili u operi sarajevskog Narodnog pozorišta i pošto sam odrastao u vremenima u kojima nije bilo dadilja, kućnih pomoćnica i staratelja, sa njima sam odlazio na probe. Zato je u

mom slučaju – i to nije fraza – teatar zaista bio moja druga kuća. Za mene, docnije, nije bilo dilema da li da na prijemni ispit dođem na Fakultet dramskih umetnosti u Beogradu jer je u to doba to bila najbolja pozorišna škola, a Beograd istinski jugoslovenski teatarski i kulturni centar. Selekcija na prijemnom je bila zaista oštra, prijavio se ogroman broj kandidata, a naspram nas su bili ugledni profesori. Ipak, nisam imao tremu. Kretao sam se unutar poznatih stvari, kao dete sam mnogo čitao i imao sam neposredno iskustvo iz pozorišta. Jedino sam imao dilemu na koju katedru da konkurišem; na kraju, opredelio sam se za režiju, možda iz neke komocije.

Šalim se, naravno. Otac mi je sugerisao da upišem pozorišnu režiju, govorio je da je to osnova iz koje se potom mogu baviti i filmom i pozorištem. Posebno dobro je bilo što su u to vreme na FDU predavali profesori koji su bili legendarni reditelji. Profesorski kadar je bio neuporediv, meni su režiju predavali Dimitrije Mita Đurković i Dejan Mijač, a istoriju pozorišta i drame istinski velika teatarska imena kakvih danas nema.

U čemu je razlika između tog i današnjeg vremena?

Bilo je to potpuno drugačije vreme, mi smo živeli na fakultetu, bavili se pozorištem od jutra

do mraka. Bez pauze. Voleli smo tu sredinu i jedni druge, vladala je skoro idilična atmosfera, nije bilo surevnjivosti, klanova. Pritom, Beograd je bio prepun kulturnih sadržaja, kad nismo bili na fakultetu išli smo u pozorište, bioskope, na festivale. Možda je, ipak, najtačniji odgovor na ovo pitanje konstatacija da smo mi tada bili otvoreni, srdačni, prijatni i vaspitani. Beograd je bio jedan od kulturnih centara Evrope, a to nije bilo samo pitanje kulturnih sadržaja nego i načina života.

Što se politike tiče – iako se poslednjih tridesetak godina vodi hajka na komuniste – ono je bilo vreme velike tolerancije. Nisu mogle da prođu samo izuzetno provokativne stvari. Neko vreme je na tapetu bilo nekoliko filozofa i intelektualca iz beogradskog kruga, inače izrazitih antititoista, da bi se posle ispostavilo da su neki od njih radili za policiju.

Beograd je tada bio grad za poželeti. Slušali smo i gledali svetske premijere filmova, slušali fantastične koncerte ozbiljne muzike i džeza. Danas Beograd ne liči na sebe, kao da je neki potpuno izmenjeni grad. Šta se desilo ne umem da objasnim, niti želim time da se bavim. Osećam duboki prezir prema stanju u kulturi, a politička dešavanja izbegavam da pratim.

Kakve su u tom sistemu – kako ga opisujete – bile angažovane predstave? Koje vrste angažovanosti su postojale?

Postojala je kritika onoga što se posle Drugog svetskog rata ispostavilo kao zloupotreba elementarnih marksističkih postavki i kada su loše strane mentaliteta trijumfovale nad principima na kojima je država trebalo da počiva. Pomenuću *Jeretičku priču* Branka Ćopića, koji je među prvima uočio te deformacije i doživeo da ga „drug“ Tito prozove i osudi za izdaju, što je pisca jako pogodilo. Pa ipak je ubrzo potom bez problema primljen u Akademiju nauka, dobio Ninovu nagradu i etablirao se kao neprevaziđeni pisac za decu. Objavili su mu *Glupi barut* koji govori

o podelama unutar partizanskog pokreta. Niko od tadašnjih disidenata nije likvidiran, pa ni Branko Ćopić.

U dramskoj literaturi Aca Popović je, kao izraziti levičar, takođe pisao o anomalijama komunizma i devijacijama društva.

Rekao mi je jednom prilikom da nijedna njegova drama, bez obzira na to koliko je bila protiv anomalija društva i ukazivala na ono što je počelo da uzima maha, nije bila zabranjena, niti je ijedan njegov komad skinut s repertoara odlukom nekog komiteta, Saveza boraca ili Centralnog komiteta partije. Aca je tvrdio da su neki njegovi komadi bivali skinuti zbog prijava kolega, ljudi iz pozorišta. Recimo, skidanje njegovih spornih komada iz *Ateljea Prva vrata levo* i *Kape dole*, po rečima Aleksandra Popovića potpisao je partijski sekretar Jovan Ćirilov.

To danas zvuči neverovatno!

Nije neverovatno, to je tipično i mislim da je do dana današnjeg ostalo isto. Nama se ne bave i nikada se nije ni bavila visoka politika, čak ni opštinska. Nama su se bavili naše kolege i prijatelji iz partijskih ćelija pozorišta, i tu je bilo svega, a najmanje politike.

Da se vratim na Acu Popovića u ovom kontekstu. On nije bio samo levičar, nego lenjinista koji se protivio staljinističkim metodama. U ozbiljnom razgovoru nakon što je dobio priznanje za *Razvojni put Bore šnajdera* kao najbolji posleratni dramski komad, rekao mi je „znaš šta, dali su mi nagradu jer misle da je to drama protiv sistema, ali ja nisam želeo da pravim kritiku nikakvog sistema nego mentaliteta“. To je naš mentalitet u tim okolnostima, a mentalitet je nepromenljiv. Reč je o komediji naravi, a narav se sporo menja; taj proces traje stotinama godina, pa i tada je promena minimalna. Sistemi i društvena uređenja menjaju se mnogo brže i lakše.

Iz predstave **Ujkin san** (2006), foto: Branko Brandajs





Iz predstave **Mletački trgovac** (2004), foto: Branko Brandajs





Egon Savin, foto: B. Lučić

Danas se prećutno prelazi preko loših stvari i pojava u društvu, ali kao da mentalitet o kome govorite takođe miruje, kao da narod trpi i ono što se trpeti ne može...

Reč je o nekoliko faktora. Steknu se takve društvene okolnosti u kojima dolaze do izražaja izvesne osobine koje u drugim okolnostima ne bi mogle doći do izražaja. Nabolji primer je pojava fašizma u srednjoj Evropi tridesetih godina 20. veka. Samo pedeset godina ranije dešavao se procvat humanizma, a onda se dogodilo najmračnije vreme u istoriji čovečanstva. Verovatno se ne bi dogodilo da nije bilo upravo takvih ekonomskih, političkih i mnogih drugih okolnosti koje su omogućile toliko zlo. Mislim da je ovo naše vreme loše, mi globalno živimo u rđavom vremenu kada na površinu izlaze mnoge negativne osobine. Uostalom, ono što se danas smatra normalnim je pre tridesetak godina bilo nenormalno, i sad čovek pokušava da se adaptira na tu novu okolnost, da se nenormalno proglasi normalnim, i onda se, naravno, ljudska psiha i fizičko zdravlje deformišu, ljudi se razboljevaju. Mi sada imamo novog čoveka i nove tipologije. Pre samo trideset godina nismo za njih znali, a i kada su se i pojavljivale, bile su prokažene.

Šta to onda pozorište treba da radi, kako da odgovori?

Nema definitivnog odgovora. Ima reditelja i reditelja, ali ja ovde mislim na ozbiljne reditelje. Kada mi reditelji čitamo dramski tekst, prepoznajemo nešto što je za nas uzbudljivo i osećamo kao istinito. Reditelje najviše privlači komadi u kojima otkrivaju istinu o svetu u kom živimo. Manje je važno na koji je način ta istina eksponirana. Važno je da pozorište u bilo kom vidu nastaje i otkriva neku istinu u svetu u kome živimo i ukazuje na ono što bi valjalo menjati.

Režirali ste Nušića, ali ste adaptirali i njegove manje poznate drame, a i jedan ste od reditelja koji je često režirao dela Aleksandra Popovića.

Iz predstave **Močvara** (2009), foto: Branko Brandajs



Volim dela koja pripadaju lektiri, klasične komade, i žao mi što nisam režirao više takvih tekstova. Ipak, nisam nezadovoljan koliko sam ih postavio na scenu. Mislim da srpsko pozorište počiva na Steriji, Nušiću i Aleksandru Popoviću. Naravno da postoje pisci između, iz međuratnog perioda, koji su napisali po jedan ili nekoliko važnih komada, ali Aca je napisao na desetine komada, njega je teško postavljati u neki kontekst. Aleksandra Popovića nisu razumeli ni mnogi reditelji, a kamoli teoretičari koji se slabije razumeju u pozorište od praktičara. Otuda i činjenica da Nušić za života nije dobio pozitivnu kritiku, što može da znači i da nismo imali relevantnu kritiku.

Lično ne delim vaše mišljenje o kritici.

Nećemo se naravno zbog toga prepirati. Aca Popović – da zaključim ovu temu njim – kretao se ivicom, pisao je mnogo i mogao je da piše sve – drame, komedije, televizijske serije za decu i odrasle...

Šta preporučujete studentima, postoji li neko uputstvo?

Ne postoji. Pedagogija – četiri godine koliko traju studije režije, sada i master, zasniva se na prenošenju iskustva. Ne može se umetnost drugačije predavati. Govorim o umetničkoj praksi ne o teoriji. Pričao sam sa studentima tokom četrdeset godina, proizveo mogo dobrih reditelja i nisam docnije izgubio kontakt s njima. Uvek sam imao kontakt, razumevao sam različite ljude, različite tendencije i sam sâm se priklanjao raznim pozorišnim jezicima, ali suštinski sve je to bazirano na posvećenosti pozorištu.

Vaša definicija režije glasi „režija je stav, misao, energija i zanos“.

U radu na monografiji prisetio sam se svojih početaka i to sam napisao kao neku vrstu krilatice baš za studente. I to je nešto što je po mom mišljenju neophodno da bi čovek uopšte uspešno počeo taj

posao. A onda sledi ulazak u pozorište što je u stvari pravi šok. Ono što mi sanjamo, kako vidimo sebe u budućnosti, kako zamišljamo da će se razvijati naše karijere, to obično nema nikakve veze sa realnošću. Najveći šok za studenta režije je prelazak u pozorište. Ulazak u pozorište je za svakog od nas bio veliko otrežnjenje. Usudio bih se reći čak neprijatno. Počinjao sam sa radom u Jugoslovenskom dramskom pozorištu i možete misliti kakav je to za mene bio užas. Bio sam zatečen. Osim toga, teško je postati reditelj, ali je još teže (i važnije) ostati reditelj. Trajati. A možda je najvažnija istina: ako hoćeš da postaneš reditelj, ne postoji ništa drugo čime se možeš baviti. To sam uvek govorio studentima.

Režirali ste, između ostalog, **Šovinstičku farsu** Radoslava Pavlovića i **Tamna je noć** Aleksandra Popovića. Ove predstave su, možda, neka vrsta crnih kutija svog vremena, označile su ili nagovestile krupne društvene promene.

Ove predstave imaju zajedničku sudbinu, percepciju, doživljaj, a pre svega zajedničko im je što oba komada nisu prihvaćena u pozorišnim institucijama. Radili smo ih skoro privatno i to na poseban način. Pravili smo, naime, pozorište tamo gde ga prethodno nije bilo. Kada kažem „pravili pozorište“ mislim da smo uistinu stvarali pozorište, nije nam bilo bitno gde – u Domu kulture Studentski grad, Studentskom kulturnom centru, Pivari u Skadarliji, Domu kulture „Vuk Karadžić“. Bio je to poseban gerilski način pravljenja pozorišta, bilo je potrebno animirati svaku od ovih sredina gde smo uspostavljali pozorište. Nažalost, ovaj model nije dugoročno opstao.

Ispostavilo se, međutim, da su pomenute dve predstave, kako kažete, obeležile svoje doba, a možda i najavile epohu u političkom smislu. Bilo je to vreme kada se već nazirao raspad Jugoslavije. *Farsa* je bila važna da bismo ukazali ko će u budućnosti preuzeti vlast, ona je sugerisala da će, kad komunisti odu,



Iz predstave **Knjiga o Milutinu** (2021), foto: Branko Brandajs



Egon Savin, foto: B. Lučić

doći nacionalisti. Tako je i bilo. Za nekoga je ono pre bilo bolje, dok je za drugog ovo sad bolje. Mislim da je za nas koji radimo u kulturi ono vreme bilo bolje.

Uradili ste važne predstave u JDP-u, beogradskom Narodnom pozorištu, Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu i mnogim drugim teatrima, kreirali scene tamo gde ih pre nije bilo... Imate ogromno iskustvo. Šta je, po vašem mišljenju, recept za uspešno pozorište danas?

Ovo je dobra tema za seminar koji bi okupio stotine ljudi da govore o tome kakvo nam je pozorište potrebno, kako do njega doći i zašto nam ovakvo pozorište nije potrebno. Kada je reč o velikim institucijama, mislim da tu ne možemo napraviti ništa bez dobrog sporazumevanja s vlašću. Potrebno je razgovarati s ljudima iz vlasti koji znaju šta je kultura. Na trenutak ću se vratiti predstavi *Tamna je noć*. Igrali smo je u vreme kad su tenkovi autoputem išli ka Vukovaru. Bila je to antiratna predstava o mladiću koji se vraća iz rata bez noge. Toliko je bila popularna da smo dobili poziv da igramo u Njujorku, ali nismo imali para za put. Obratili smo se Nadi Popović Perišić, tadašnjoj ministarki kulture, i ona je, kao kulturna osoba, razumela da je to značajno pozorišno delo i da je nebitno što kritikuje aktuelnu vlast, pa nam je, uz pomoć predsednika, obezbedila putovanje u Njujorku. Bilo je tada ljudi – evo pominjem i predsednika Miloševića – koji su razumeli šta je kultura. Iako smo bili na suprotnim stranama naišli smo na razumevanje ljudi koji odlučuju o novcu. Dakle, ne može biti nikakvog a kamoli dobrog pozorišta, ako država ne prepozna da je to za nju važno. Bez ideje da državi treba pozorište nema napretka. Neophodni su ljudi koji će razumeti da su kultura i teatar potrebni. Mislim da danas nije moguće okupiti ni pozorišne ljude koji tako misle i istinski shvataju važnost teatra za društvo, a ne samo za određene opcije.

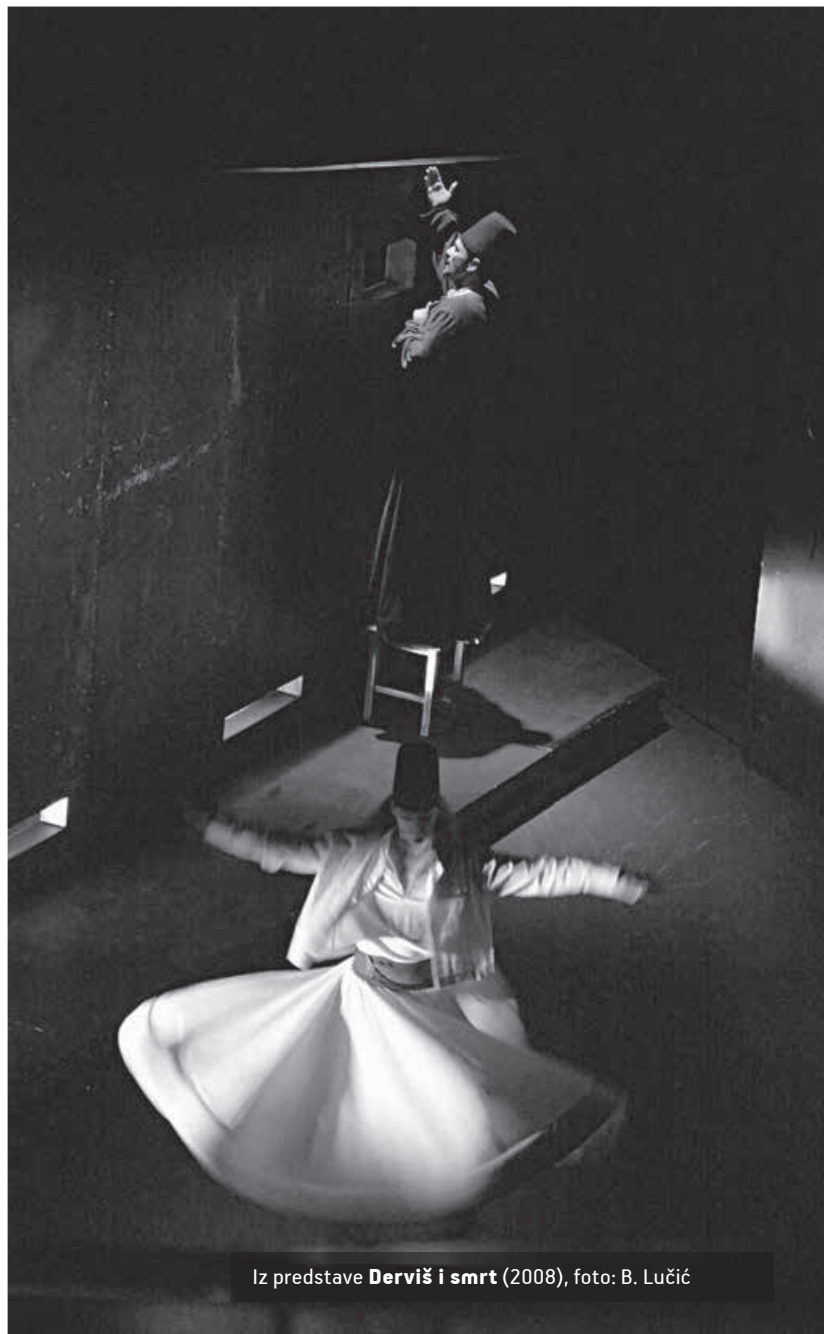
Aca i ja smo prvo odneli dramu *Tamna je noć* u JDP Jovanu Ćirilovu, o kome obično govorim s divljenjem, ali je on rekao da je komad fantastičan, ali da on ne sme da ga stavi na repertoar.

I Nušić je kao upravnik Narodnog pozorišta od samog sebe sakrio svoje **Sumnjivo lice**.

Tako je, sakrio je od samog sebe taj komad i zaboravio gde je, i da ga slučajano nije pronašla njegova majka, dok je Nušić po kazni službovao u Makedoniji, *Sumnjivo lice* bilo bi izgubljeno. Inače je zanimljivo da Nušićevi komadi koje danas igramo kao aktuelne pokazuju da se ovde ništa ne menja i da je naša sudbina manje određena vlastima i društvenim rešenjima, a više mentalitetom.

Nemoguće je ne pomenuti studentski protest i sve što se zbivalo u pozorištima tokom prošle godine.

Nisam se snašao u toj situaciji. Mojim studentima sam, izgleda u nevreme, pokušao da skrenem pažnju da je režija zanat koji oni studiraju i da je nemoguće prekinuti bavljenje režijom. Režija je nešto o čemu čovek mora neprekidno da razmišlja, bez pauze, svakodnevno. Reditelj mora neprestano da čita, zapisuje, proverava svoje stavove i ideje. Režija je permanentan proces. Hteo sam da kažem da se ne možemo baviti politikom, uspešno ili neuspešno svejedno, i neko vreme ostaviti režiju po strani. Naravno da su studenti u pravu, a teme koje su pokrenuli opšta su mesta iza kojih će stati svaki intelektualac koji se nije prodao vlastima. Ponavljam, nisam se snašao u tome, mislim da mladi ljudi koji se bave režijom moraju da budu celi, potpuni i temeljni, a studiranje na umetničkim fakultetima, konkretno studije režije, nije moguće prekidati. To je kao i sviranje violine: ako prekinete vežbanje na godinu dana, biće potrebno dve, čak tri godine da se vratite tamo gde ste bili kad se prekinuli s vežbanjem.



Iz predstave **Derviš i smrt** (2008), foto: B. Lučić

Za tridesetak godina, što je iz ugla istorije kratko vreme, već drugi put se u pozorištima postavlja pitanje smisla igrati ili ne u određenim društvenim momentima. Zašto često, na nivou celokupnog društva, upadamo u „ili – ili“ dileme?

Zbog nerešenih stvari u društvu pojavila se potreba da se neke stvari iz svakodnevnog života probiju na scenu. I probile su se – neki politički stavovi, neke akcije, one sa crvenim rukama koje je publika gotovo aklamativno prihvatila. A pozorište čim oseti da publika nešto prihvata, odmah se tome priklanja. Na kraju, sve je to pozorište. Ne slažem se s onima koji kažu: a ne, predstava je dovde, a odavde je politika. Ne, sve zajedno je pozorište.

Vaša najnovija režija, **Koza ili ko je Silvija** Edvarda Olbija, izvedena je u SNP.

To je najbolje napisana drama u 21. veku. Naravno, to za autora kao što je Olbi nije neobično, ali je neobično što, kao i mnoga druga značajna dela, ova drama nije prepoznata. Čak mi je direkcija drame Narodnog pozorišta u Beogradu odbila ovaj predlog, najpre zbog podele, jer su se neki glumci koje sam želeo istakli u kritici vlasti, ali je važniji argument bio da to nije komad za publiku Narodnog pozorišta zato što je u komadu reč o ekstremnoj devijaciji. Ipak, imao sam zadovoljstvo da radim u SNP sa najboljom mogućom podelom, Jasnom Đurić i Borisom Isakovićem, ali i Nenadom Pećinarom i Aleksandrom Sarapom. Meni je uvek važno da režiram komade u kojima publika razume šta gleda. I trudim se da se običan gledalac mojih predstava oseća privilegovan, da može da prati, identifikuje se, da donese sud o onome što gleda i da na kraju, uz pomoć toga što gleda, izvede zaključak o svetu u kome živi. Sada, koliko čujem, iako je premijera izvedena i njeni odjeci su izvanredni, postoji problem jer još uvek nisu obezbeđena autorska prava na izvođenje.

Verujem da imate uvid u dešavanja vezana za Sterijino pozorje. U kavom je, po vašem mišljenju, danas stanju najznačajniji domaći pozorišni festival?

Na Pozorju sam od svojih profesionalnih početaka, za svoje rane predstave dobio sam svoje prve Sterijine nagrade, u međuvremenu ih je bilo mnogo i naravno da pratim šta se dešava s ovim festivalom. Imam utisak da se Sterijino pozorje vraća sebi jer je poslednjih 20-ak godina ono izgubilo kontakt sa beogradskim pozorištem. Kad se raspala Jugoslavija ispostavilo se da je jedini naš ozbiljan pozorišni centar Beograd, a tu i tamo i Novi Sad, pa da predstave iz drugih sredina ne mogu da konkurišu za nagrade. U takvoj situaciji kao da se Pozorje uplašilo dominacije Beograda, pa je došlo do izvesne provincijalizacije i neke od najznačajnijih beogradskih predstava ignorisane su, a na festival su dovodene predstave iz takozvane provincije. I sam sâm radio u provinciji i pravio značajne predstave; dolazio sam na Pozorje sa recimo Kruševačkim pozorištem, ali su retki primeri koji mogu da konkurišu najboljim beogradskim predstavama. Kao da se Pozorje branilo da ne postane beogradski festival pa su pozivane, ne samo u estetskom smislu sporne predstave, nego i one teško razumljive koje je publika prihvata po principu „kada je na Pozorju, mora de je to nešto dobro“.

Izašla je iz štampe dobro urađena i lepo opremljena monografija o vama. Kako se umetnik oseća među koricama?

Zaprepastio sam se kad sam video da sam do objavljivanja monografije režirao 103 predstave, bilo mi je malo neprijatno kada sam video da sam dobio više od 50 nagrada samo za režiju. Generalno sam miran u vezi sa monografijom zato što tu knjigu mogu čitati i oni koji nisu eksperti za pozorište, mogu je čitati i oni koji ne idu u pozorište, biće im zanimljivo. Smatrao sam celog života da je važno da održavam



Egon Savin na probi predstave **Koza ili ko je Silviya** (2025), foto: Branko Brandajs

pažnju. Zadovoljan sam generalno jer sam uspeo da trajem da ne napravim nikakav kompromis. Jedino sam spreman da prvim svaku vrstu finansijskog kompromisa.

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



Iz predstave **Koza ili ko je Silvija** (2025), foto: Branko Brandajs





TEORIJA

scena

Piše > Tanja Šljivar

Kostim kao dramaturško sredstvo u radu Maje Mirković

Na primjeru dvije predstave **Orlando** ili **Korzet**, krinolina, snijeg i tamni oblak devetnaestog vijeka

Adaptirati za izvedbu na sceni „Raša Plaović“ Narodnog pozorišta u Beogradu, uticajni modernistički roman Virdžinije Vulf *Orlando*, čija se radnja proteže na više od 300 godina – o životu britanskog plemića/plemkinje Orlanda, i koji je pisan kao ljubavno pismo Viti Sakvil-Vest, bio je zadatak koji sam dobila usred pandemije (premijerno izvođenje bilo je u proljeće 2021. godine), i koji mi je pomogao da u karantinu prebrodim povredu zadobijenu prilikom pada s bicikla. I kao što je meni reditelj predstave Bojan Đorđev u stvari zadao okvir, pravac i sačinio okosnicu i scenoslijed te adaptacije – koja se sastojala od 12 scena s uvijek novim naratorom/naratorkom, sa uvijek novim Ne-Orlandom, kog Orlando, radoznao/-la i ljubopitljiv/-a sreće, i koji Orlanda (i njegove/njene čuvene noge) opisuje, o njemu/njoj pripovijeda, tako je i scenograf Siniša Ilić na izvjestan način „zadao“ kostimografkinji Maji Mirković paletu boja i katalog oblika i šara, unutar kojih je trebalo izgraditi scenski svijet tog romana: svijetloplava, jarko zelena i narandžasto-roza, na jednoj granici tog svijeta i crna i bijela na njegovoj drugoj granici. Kakav je

to svijet? Britanski, imperijalistički, patrijarhalan, naizgled beskrajan (iako u granicama navedenih boja) – eklektičan.

Na početku romana, iscrtava se veličina Orlandovog imanja i tadašnjeg njegovog svijeta: „Zaobilazio je sve štale, štenare, pivare, drvodeljske radionice, praonice, mesta gde su se pravile lojane sveće, ubijali volovi, prikivale potkovice, šili kožni prsluci – jer kuća je bila *grad okružen ljudima na poslu u svojim različitim zanatima* – i stigao je do u paprat obrasle staze koja je neopažena vodila uzbrdo“¹⁾. Vidjela sam, u to vrijeme pandemije, među bilješkama Siniše Ilića, gdje su se u umjetnikovoj svesci, smjenjivale skice, crteži, riječi i citati u samo njemu svojstvenom kolažu – dio koji sam u citiranoj rečenici označila kurzivom. Ne mogu to sa sigurnošću da tvrdim, ali mi djeluje da je baš taj opis inspirisao veliko platno, koje je bilo glavni element scenografije beogradskog *Orlanda* – jedno od onih kakva Ilić često štampa za potrebe instalacija u galerijama ili scenografija na pozornicama.

1) Vulf, Virdžinija, *Orlando*, prevod s engleskog: Slavica Stojanović, Beograd, 2017. str. 14

Iz predstave **Orlando**, foto: Željko Jovanović



Ova platna nastaju specifičnim uvećavanjem crteža flomasterima na papiru i njihovim prilagođavanjem za digitalno štampanje na sintetičkom tekstilu. To platno je „kulisa“ svega što se dešava u ovoj predstavi – iako su u adaptaciji, na sceni i na platnu, osim imanja Orlandoovog prisutni i obrisi Konstantinopolja i Londona, dvorova i salona, gdje je plemić Orlando tek imao stići, kada se usudio da sa sopstvenog velikog imanja onom „u paprat obraslom stazom“ iskorači. Ovim velikim platnom, uz ljubičastu, dominiraju upravo

boje koje će, umnogome, odrediti i kostime Maje Mirković.

Maja Mirković, Siniša Ilić i Bojan Đorđev kolektivno rade u pozorištu, ali i u drugim medijima već četvrt vijeka. U istinskim saradnjama individualno autorstvo je ponekad zatumljeno, a ponekad može i još jače da zablista, a ponekad, zaista, nije čak ni umjetnicima, koji su u procesu učestvovali, moguće da u krajnjem proizvodu i u retrospektivi razluče ko je tačno šta nacrtao, napisao, obojio, predložio, kolažirao, koju indikaciju dao, kako scenu osvijetlio, i

slično... I znam da sam, u to isto vrijeme pandemije, u nekoj od Majinih radnih svezaka vidjela tu istu paletu boja, kao flomasterom nacrtanu trobojnu zastavu. Svijetloplava, jarko zelena i narandžasto-roza, su sa Sinišinog predimenzioniranog platna naselile i Majine skice i kostime. Maja Mirković odgovara na okolnost slike koju uspostavlja Siniša Ilić, kao osnovne scenske situacije²⁾. U kostime takvih boja obučeni su u ovoj predstavi i gosti velelepne Orlandove zabave u Konstantinopolju (među njima i Tri misteriozne gospe), i domaćica beskrajnih salonskih zabava osamnaestovjekovnog Londona (i Pariza) Madam di Defand (Vanja Ejodus), i Neimenovani turski ljubavnik (Pavle Jerinić), i pesnik Nik Grin (Nikola Vujović) u mantilu boje koju nosi i u prezimenu, pa i sam(a) Orlando, ponekad, kada se „maskira“ i poželi da živi sa Romima u čergi. Konstantinopolj i London su tako predstavljeni kao *gradovi naseljeni ljudima na poslu u svojim različitim zanatima*, ljudima obučenim u različite, šarene, jarke, skoro drečave odore i aksesoare: kućne ogrtače, ogrtače za lov, duble prsluke, haljine s krinolinama, mantile, fesove, turbane, lepeze i sunčane naočari...

Naspram jarko-šarenog stoji crno-bijeli svijet, kao druga pomenuta granica Orlandovog svijeta. Njegovi predstavnici su dvije kraljice – Elizabeta i Viktorija, po kojima su nazvane i cijele epohe (koje, naravno uključuju i običaje oblačenja), kao i Orlandove mnogobrojne sluškinje i sluge. Klasno društvo je crno-bijelo. Šareni su britanski saloni u koje odlaze pisci, vlastelini, domaćice zabava. Ali šareni su i oni udaljeni,

2) U neobjavljenom razgovoru između Maje Mirković i Tanje Šljivar, kostimografinja dodatno pojašnjava dinamiku nastanka scenografije i kostima u ovoj predstavi: „Pravim karaktere kao isečke, u utisku slivene sa platna. Činjeničnost slike, njen sadržaj i njena plošnost, prve su događajnosti i prvi prostor koji gledalac iskusi kada uđe u pozorišnu salu. Ljudi koji dospevaju u taj prostor, nužno pripadaju toj slici, a potom, odlučiću – i njenom potezu. Praktično gledano, mudrost ove odluke je u tome da se između kostima i scenografije ne stvara odnos takmičenja, nego međusobnog preplitanja, višeglasnog pevanja ili sviranja u nekoliko ruku“.

ne-njihovi, ne-britanski predjeli. Bijelo-crne haljine s krinolinama i slojevima i slojevima podsuknji, oko vratnog izreza ukrašene nezaobilaznim kragnama – krezlama, su kako na tijelima najviše rangiranih Britanki – kraljica, tako i na tijelima onih najniže rangiranih – slugu, koji su *na poslu u svojim različitim zanatima*, na plemićevom imanju. Kraljica Elizabeta (Saška Nikolić) ima posebnu, visoko podignutu kragnu – otvorenu krezlu, njena krinolina je najšira (dok se ne pojavi kraljica Viktorija), ona ima najveći broj podsuknji, njen korset je najstegnutiji, ali joj je šara na haljini, u romanu opisanoj kao da je „nije promenila čitav mesec“³⁾ – i koja je „smrdela, upravo, mislio je, prizivajući dečačka sećanja, kao stari kućni ormar gde su stajala majčina krzna“⁴⁾, istovjetna kao i šara na odorama slugu. Siniša Ilić je i za mustre na kraljičinoj haljini i za one na odijelima slugu, na bijelom papiru iscrtao flomasterima crne šare, koje izgledaju skoro kao platna isprskana kistom ili isflekana mastilom – crno na bijeloj podlozi, crno na bijelom platnu, crno na bijelom sintetičkom materijalu. Elizabeta se u romanu pojavljuje sa nezaobilaznim skiptrom (koga u rekviziti ove predstave nema), oko koga je bila zgrčena ta „nezaboravna ruka; tanka, s dugačkim prstima (...); nervozna, zlovoljna, nezdrava ruka, (...) ruka koja je trebalo samo da se podigne pa da glava padne“.⁵⁾ Na ruke, pak, kraljičine (i glumičine) Maja Mirković obraća posebnu pažnju, te na njih navlači dugačke, upečatljive ali – rasporene rukavice. Jedna rukavica je zlatna – na šaci koja žudi da pomiluje dječaka Orlanda koji ima „zlatno srce“⁶⁾ i tako se podmladi, a druga je crna – groteskna, kao nešto između fetiš modnog dodatka i dijela radne odore – na šaci koja komanduje i određuje kome će biti dozvoljeno da živi.

3) Vulf, op. cit. str. 20.

4) Ibidem.

5) Ibidem, str. 18.

6) Ibidem.

Ista glumica, Sena Đorović, a prema ideji B. Dorđeva, igra raskalašnu prostitutku Neli i stegnutu kraljicu Viktoriju – i ono što se desilo između romana, moje adaptacije, glumačke izvedbe, scenografskog i kostimskog rješenja je dobar primjer za ono što pokušavam da nazovem *dramaturgijom kostima*. Dolazak devetnaestog vijeka, u ponoć, dok sat otkucava, u romanu je opisan ovako: „Kod devetog, desetog i jedanaestog otkucaja, ogromno crnilo navuklo se nad ceo London. S dvanaestim otkucajem ponoći zavladao je potpuni mrak. Olujni kovitlac oblaka pokrio je grad. Sve je bilo pomračeno, sve je bila sumnja; sve je bila zbrka. Osamnaesti vek se završio, počeo je devetnaesti vek“⁷⁾. Obrnuta logika šare i mustre, od one na Elizabetinoj i na haljinama i odijelima slugu, je upotrijebljena na Viktorijinom kostimu. Zasivljeno (*zablaćeno*) bijelo isprskano je po tamnosivom, gotovo crnom, mračnom i sveobuhvatnom materijalu i kroju – a sve je to, razumije se, prethodno Sinišinim flomasterom na papiru iscrtano. Crnina, sivilo, tama i oblak, koji je s devetnaestim vijekom prekrpio i cijeli grad London – prekriva i skoro svaki dio kraljičinog-glumičinog tela. Najšira suknja s krinolinom i strogi korsetirani žaket na kopčanje kraljice Viktorije su sam taj oblak. Kostim dakle postaje apstraktan motiv prolaska vremena iz romana, ali i vrlo konkretna vremenska nepogoda. Ako znamo i da je „Veliki oblak koji je visio ne samo iznad Londona, već iznad celih Britanskih otoka na prvi dan devetnaestog veka stajao, ili bolje reći nije stajao, jer su ga neprestano udarale navale grada, toliko dugo da je ostavio izvanredne posledice na one koji su živeli u njegovoj senci.“⁸⁾, onda nije nemoguće pretpostaviti da je taj oblak u romanu metafora i za samu kraljicu, bazu hemofiličarskih evropskih kraljevskih loza. U izvjesnom smislu – kraljica Viktorija, u strogoj odori,

7) Ibidem, str. 164.

8) Ibidem, str. 165, kurziv moj.

u tako konceptualizovanom kostimu nosi i samu sebe, i nebo iznad sebe i epohu u kojoj je vladala i koju je i obilježila. Pored svega navedenog, Viktorija u ovakvom kostimu predstavlja i istorijsku figuru – udovicu u dubokoj žalosti i dubokoj crnini, koju punih četrdeset godina, do kraja sopstvenog života, nije skidala.

Vremenske, i druge prilike devetnaestog vijeka V. Vulf u romanu dalje opisuje ovako: „Pod tim pomodrelim i neprijateljskim svodom zelenilo kupusa bilo je manje izraženo, a belina snega *zablaćena*“⁹⁾. Baš ta *zablaćena belina snega* tačno opisuje boju šara na Viktorijinoj haljini, a boja koja je dolaskom tog oblaka postala manje izražena je kroz kostimsko, ali u najužem smislu i dramaturško rješenje predstave – od kupus-zelene iz romana – postala tamnoljubičasta na gornjem dijelu Nelinog kostima. Prostitutka Neli (dok se ne transformiše u kraljicu Viktoriju) nosi tamnoljubičasti korset s ušivenim grudnjakom bez bretela, koji joj otkriva leđa, ramena i dekolte. U mojoj adaptaciji prve replike Kraljice Viktorije glase: „Oblak je rastao i mračio se izvanrednom brzinom. Olujni kovitlac oblaka pokrio je grad. Sve je bilo pomračeno; sve je bila sumnja; sve je bila zbrka. Osamnaesti vek se završava; počinje devetnaesti vek. Neli završava. Počinje Kraljica Viktorija. Dom se promenio. I partnerstvo se promenilo“¹⁰⁾. Dok ih izgovara, Sena Đorović preko ljubičastog, izazovnog i smjelog odjevnog predmeta oblači, i do grla zakopčava sako-tamni oblak i njime mijenja konvencije oblačenja, a njima i konvencije življenja – doma i partnerstva. Tamnoljubičasta nije u tom trenutku transformacije, promjene i prolaska samo manje izražena – dolaskom viktorijanskog devetnaestog vijeka ona postaje i nevidljiva.

Vrijedi na ovom mjestu, još jednom ponoviti: režija i reditelj su informisali adaptaciju (pa i sam izbor) romana, a scenografija i scenograf paletu boja,

9) Vulf, op. cit. str. 165, kurziv moj.

10) Šljivar, Tanja, *Orlando*, neobjavljeni rukopis adaptacije, str. 96.

Iz predstave **Orlando**, foto: Željko Jovanović



mustre i šare za kostime. Takođe, vrijedi ponoviti da je kroz scenografska i kostimografska rješenja u ovoj predstavi klasno društvo i dalje predstavljeno kao crno i bijelo, a Britanska imperija kao ona koja se, još uvijek, proteže i do svojih jarkih i šarenijih dijelova. A vrijedi istaći i nemali doprinos, koji su u izradi ovih kostima dale i dalje odlično radeće radionice: muške i ženske krojačnice i obučarnice, koje su i dalje ponos tog pozorišta: *Narodno pozorište je grad okružen ljudima na poslu u svojim različitim zanatima.*

U konačnom rezultatu rada Maje Mirković na ovoj predstavi, izrađeni su i na sceni nošeni odjevni predmeti i komadi koji su zaista, riječnikom *haute*

couture-a, ali i pozorišne kostimografije – muzejski primjerci. Bilo je i prijedloga od strane članica ansambla da se s ovim kostimima i glumcima kao modelima organizuje i modna revija, a neki komadi su naknadno, tokom 2024. izlagani i u okviru izložbe „Igra scene i kostima – izložba s povodom“ u palati umetnosti „Madlena“. Ovi kostimi su, s jedne strane, napravljeni da u potpunosti pripadaju baš ovoj predstavi i djeluju kao njen neodvojivi dio, kao nešto bez čega ove i ovakve predstave ne bi ni bilo, a s druge strane zazivaju i osjećaj da su i samostalan umjetnički i društveni događaj. Ovakav učinak postignut je, između ostalog, i odlukom da se površine, nesumnjivo istorijskih oblika

ovih odjevnih predmeta, obrade savremeno i uz svjesno korišćenje uticaja iz likovne umjetnosti i pop-kulture. Stvarajući kod posmatrača određenu fascinaciju, želju i divljenje, dakle, osjećaje koje bi im tipično izazvala revija visoke mode, kostimi Maje Mirković pri tom ne gube ništa od svoje dramske učinkovitosti unutar predstave – i tako se postiže balans značenja, funkcije i atrakcije. Maja Mirković je za rad na ovoj predstavi nagrađena i *godišnjom nagradom Narodnog pozorišta za rezultate u radu od izuzetnog značaja*.

Ova predstava na svom tekstualnom i značenjskom nivou nije bila smještena u „epohu“, jer je moja adaptacija, između ostalog, tematizovala i „slijepe mrlje“ romana – prije svega klasizam i britanski kolonijalizam i imperijalizam iz tri vremena: vremena u kom je roman objavljen, dugog vremena koje obuhvata radnja romana, kao i našeg sadašnjeg trenutka. U scenskom i vizuelnom, ali prvenstveno u kostimografskom smislu, ova predstava jeste bila smještna u „epohu“ ali u epohu koja obuhvata četiri vijeka, čijim prolaskom se mijenjaju običaji življenja, pa posljedično i oblačenja – čak se može i reći – čijim prolaskom se mijenjaju običaji oblačenja, pa posljedično i življenja. Takođe, pomenutom savremenom obradom površina, kostimi zazivaju i naše vrijeme, i tako se otimaju epohi/epohama iz koje/kjih izviru. Na neki način, kostim Maje Mirković u ovoj predstavi odgovara i na pitanje iz teksta Gorana Ferčeca – završnog Orlandovog monologa, koji je izveden i napisan kao svojevrsni epilog na moju adaptaciju. Goranovo (i Orlandovo) pitanje glasi: „Što je to stoljeće?“, a odgovor, koji je i sam autor u tekstu dao: „Stoljeće ni po čemu nije po ljudskoj mjeri nego je podvala, konstrukt predug za onoliko koliko tijelo može trajati.“¹¹⁾, nalazimo i u konceptualno osmišljenim kostimima Maje Mirković.

KAKO OBUĆI ORLANDA? ILI NJIH SEDAM?

11) Ferčec, Goran, *ORLANDO, MONOLOG, MRLJA*, neobjavljeni rukopis.

Najčešće su u pozorištu Orlanda, književnog lika najpoznatijeg po iznenadnoj promjeni pola iz muškog u ženski, su igrale *cis* žene – glumice. U režiji Bojana Đorđeva Orlanda su igrali, naizmjenično, iz izvedbe u izvedbu glumac Dragan Sekulić i glumica Iva Milanović. U večeri u kojoj ne igra Orlanda, parnjak igra Marmaduka Bontropa Šelmerdina, Orlandovu „srodnu dušu“, supružnika i figuru u ogledalu. Dok je Orlando još uvijek dječak, na početku predstave, obučen je u crne pumperice, helanke, uzani sako s velikim naramenicama i jedan ekscentrični aksesuar-anahronizam – masivnu kajlu od lažnog zlata. Tokom beskrajnih salonskih sedeljki, kada je Orlando već žena, nakratko je primorana da nosi jarko roze haljinu s mnoštvom nepraktičnih podsuknji, koju ubrzo ponovo mijenja za svoju staru dječачku crnu i elegantnu odjeću uz dodatak roze lakovanih cipela, kao omaž proživljenoj promjeni. Te cipele su, uprkos boji i takozvanoj „Lujevoj“ potpetici, zbog arhaičnog modela u stvari neobično androgine i podsjećaju na one koje su i muškarci nosili na evropskim dvorovima i renesansnim slikama. Rečenicu iz romana kada Orlando, umorna i sputana haljinama, odustaje od uzusa ženstvenog oblačenja: „Sad otvori orman u kome je visilo još uvek mnogo odeće koju je nosila kao mladi kicoš i izabra crno somotsko odelo bogato opšiveno venecijanskom čipkom. Bilo je već zapravo izašlo iz mode, ali joj je savršeno pristajalo...“¹²⁾, ja sam pretvorila u didaskaliju, a Đorđev i Mirković pretvaraju u scenski događaj i pitanje: „Da li je ‘pukom’ promjenom odjeće Orlando sada, iznova, slobodan dečak na imanju?“.

Kada slomi članak i upoznađe budućeg supruga, Orlando je već u bijeloj krep vjenčanici, a Marmaduk u gotovo istovjetnom dječачkom odjelu (naramenice i pumperice) u kom je ona sama odrastala i upoznavala svijet i van granica sopstvenog imanja. Takvo

12) Vulf, op. cit. str. 156.

Iz predstave **Orlando**, foto: Željko Jovanović



kostimsko rješenje omogućava iluziju, ili stvarnu mogućnost, prepoznavanja sebe u drugome. Dječak i djevojčica, obučeni u bijelo i crno, i sa istovjetnim, pomalo neurednim kovrčavim perikama tamne boje, naprasno se vjenčavaju. Nije samo realnost klasnog poretka u ovoj predstavi crno-bijela – to je i realnost rodnih uloga. Roze cipele koje oboje nose na ceremoniji vjenčanja – scenski i narativni su znakovi toga da su oboje, i pomorac Šel i avanturista-plemić Orlando, tokom dugih i uzbuđljivih života, stigli i u druge, šareno-fluorescente dijelove tadašnjeg

poznatog i dostupnog svijeta – Britanske Imperije. Te cipele su takođe i simboli rodne fluidnosti kod oboje. Uzajamnu privlačnost, ali i strepnju osjećaju baš zbog nemogućnosti konačne potvrde roda i pola ovog drugog: „Jesi li sigurna da nisi muškarac?“, pitao bi je zabrinuto a ona bi odvrtila, 'Da ti možda nisi žena?', a onda to moraju da dokažu bez mnogo buke. Jer oboje su bili tako začuđeni brzinom simpatije onog drugog i za oboje je bilo takvo otkriće da žena može da bude tako tolerantna i slobodna u govoru kao muškarac, a muškarac tako neobičan u govoru i

tanan kao žena, da su to morali odmah da provere¹³⁾. Da li je Orlandu lakše zaljubiti se u androginu, rodno neodređenu figuru sličnu sebi? I koliko je udio odjeće i običaja oblačenja u samoj izvedbi roda, ali i pola? Vulf daje nedvosmislene odgovore u romanu: „Zadatak¹⁴⁾ je još teži zbog činjenice da je ona tada nalazila da je zgodno često prelaziti iz jedne vrste odeće u drugu. (...) Izgleda da joj nije predstavljalo teškoću da odigra različite uloge, jer joj se pol menjao mnogo češće, nego što oni koji nose samo jednu vrstu odeće mogu da zamisle (...) Za časnost pumperica ona je trampila zavodljivost podsuknji i podjednako joj je prijala ljubav oba pola¹⁵⁾. Promjena odjeće, zaista, mijenja životne i scenske okolnosti ovih likova. Orlando je svoj/svoja samo u takvoj dualnosti i u neprestanom obećanju i potencijalu promjene, kao i u mogućnosti lakog prelaska iz jednog u drugo, i unazad. Zbog toga joj je jedino i moguće sklopiti brak sa jednom sebi istovjetno obučenom figurom, sa samom sobom iz prošlosti, iz dječastva, ili pak, zaista, sa samom sobom iz prethodne izvedbe, prethodne pozorišne večeri kada je Orlando (Iva, na primjer) igrala Marmaduka a Marmaduk (Dragan, na primjer) igrao Orlanda.

* * *

Četiri godine kasnije, Maja Mirković je dobila ponudu da još jednom radi kostime za još jednog pozorišnog Orlanda. Prema sopstvenom priznanju kostimografkinja je „u tematskom smislu, privremeno, iscrpila 'bazen oduševljenja' za rad na jednom ovako obimnom i razlivenom pozorišnom, tekstualnom i scenskom materijalu¹⁶⁾. Ipak, adaptacija romana koju je napisao danski pisac i dramaturg Tom Silkeberg, kao i režija Tereze Vilštet prate drugačiju pripovjednu,

13) Ibidem, str. 187.

14) Odnosi se na zadatak biografa, same V. Vulf da opiše Orlandov život od momenta kad postaje ženom.

15) Vulf, op. cit. str 160 i 161.

16) Neobjavljena prepiska između Maje Mirković i Tanje Šljivar.

dramaturšku i izvedbenu logiku – pa je na sceni „Akademie Theater“ u Burg teatru u Beču (premijerno izvođenje u jesen 2024. godine), Maja Mirković dala kostimsko-dramaturške odgovore ali, ovaj put, na sasvim drugačiji set pitanja iz *Orlanda*'.

Predstava počinje sporim i nesigurnim prelaskom jedne androgine (ili, tačnije, *androgino obučeno* predstavljene) figure preko scene. Onda ta ista figura pređe preko prazne scene, još jednom. Pa još jednom i još jednom, kada gledaocima postaje jasno da to nije, svaki put, jedan te isti glumac (ili glumica). Sve ove figure su obučene uglavnom u savremene satenske haljine tankih bretela nalik na spavačice, šortseve, pumperice, helanke, košulje, svilene potkošulje, dugačke pamučne ravno krojene suknje, ženske široke sakoe i plisirane tunike. Svi navedeni odjevni predmeti su crni, mat ili sa sjajem, ali crni. U crno obučen Orlando, odnosno njih sedam glumaca i glumica različitih godišta i građe odaje pomalo i začudan, čak jezovit utisak. Neprijatnost kod gledaoca izaziva još uvek neodgovoreno pitanje – da li je on jedan ili je on, nekako, njih sedmoro, ili su njih sedmoro, nekako, on jedan. Neobičnom utisku doprinose, naročito – istovjetne perike – uniseks kratke frizure, riđo-plave boje dlake, sa kovrdžama oko ušiju i niz vrat, kratke naprijed, duge pozadi, kao popularne „*mullet*“ frizure, koja je, prema riječima same kostimografkinje: „Mahom nošena u delu društva, koji sebe prepoznaje kao hrabre, moderne, umetnički nastrojene, intelektualne – upravo oni za koje naslućujem koji bi mogli da se se prepoznaju, odobre ili vole, današnji zahvat na temi *Orlanda*. Prepoznajem je kao 'tačnu' za Orlanda kojim se bavimo u predstavi 'Akademie Theater-a', mapirajući njene početke u slikarskim i skulptoralnim predstavama androginih figura tokom dugog perioda istorije umetnosti, poput one iz antike dospevše na Mikelandelovog 'Davida' ili Gejnsborouov portret

Iz predstave *Orlando*, foto: Željko Jovanović



Gejnsborou Dipona¹⁷⁾. Perika, kosa, frizura, bila je ono što nas je na početku zavaralo i omađijalo. Jedan od glavnih dramaturških problema predstave *Orlando* iz Narodnog pozorišta – mogao bi se definisati kao – „ko je ne-Orlando?“, a jedan od glavnih dramaturških problema predstave *Orlando* iz Burg teatra mogao bi se definisati kao „ko je Orlando?“. Silkebergova adaptacija ima podnaslov „monolog za sedam glasova“

17) Ibidem.

– što upućuje na izvjesno dramaturško-konceptualno mišljenje, koje se iz adaptacije prenosi na (uglavnom praznu) scenu, ali i na samu inscenaciju i kostim. Ako je Silkebergova adaptacija – u rukopisu jasno podijeljena na dijaloge i replike dodijeljene „likovima“ (nazvanim po glumcima koji ih igraju jer svi su Orlando) – ipak konceptualizovana i imenovana kao monolog – onda je jasno da njih sedam jesu jedno, i to ne nikako u tjelesnom smislu, jer to Orlando ni ne može da bude, nego u pripovjednom i diskurzivnom smislu. Iz trećeg

lica romana, u ovoj adaptaciji prelazi se u radikalno, ispovjedno, prvo lice. Moja adaptacija nalazi „treći put“, jer u svakoj sceni novi pripovjedač, novi „Ne-Orlando“ sopstvenim glasom prelazi iz prvog kada govori o sebi, u treće lice kada govori o Orlando, što mu je i glavni pripovjedačko-scenski zadatak.

Orlando u predstavi Burg teatra su „oni“ – i to kako u smislu mnoštva, množine tijela i identiteta, ali i u našem, savremenom smislu u kom upotrebljavamo zamjenicu *they* za nebinarne osobe. Prva poznata upotreba zamjenice *they*, u takvom kontekstu – kontekstu promjene pola, u svjetskoj književnosti, dolazi upravo iz romana *Orlando*: „Orlando je postao žena – to se ne može poreći. Ali u svakom drugom smislu, Orlando je ostao do detalja onakav kakav je bio. Promena pola, iako im je promenila budućnost, nije ništa uradila da im promeni identitet. Njihova su lica ostala, kao što im pokazuju portreti, zapravo ista.“¹⁸⁾ Rejčel Krosland, profesorka engleske književnosti Univerziteta u Čičesteru, ovako analizira citirani paragraf iz romana: „Dakle, Orlando se promijeni iz muškarca u ženu, iako je važno istaći da Orlando nije transrodna osoba u onom smislu u kom termin razumemo danas. (...) ipak upotreba termina ‘they/oni’ od strane Vulf dobila je na značaju u svjetlu sve učestalije upotrebe rodno neutralnih zamjenica. Ipak, u tom trenutku rodne promjene upečatljivo je da riječ ‘oni/njihov’ omogućava Vulf da učini nešto vrlo značajno: da priča o Orlando kao o muškarcu i kao o ženi, istovremeno“¹⁹⁾. Odabirom sedam različitih izvođačkih tijela, rediteljka Vilštet uspijeva da već u uvodnoj sceni uradi to isto: da predstavi na sceni Orlanda kao muškarca i kao ženu, kao mladića i kao staricu, istovremeno.

18) Vulf, str 103.

19) Krosland, Rejčel, *Waves, particles and pronouns – Virginia Wolf's 'Orlando'*, <https://royalsociety.org/blog/2020/06/waves-particles-and-pronouns-virginia-woolfs-orlando/>, pristupljeno 15. 9. 2025, prevod sa engleskog T. Šljivar.

Željela bih da u nastavku teksta objasnim upotrebu kostima kao dramaturškog sredstva od strane Maje Mirković na dva upečatljiva primjera iz ove predstave.

Prvi primjer je pojava Saše, Orlandove prve ljubavi, misteriozne ruske princeze, za vreme „Velikog mraza“ na britanskim ostrvima. U romanu se Saša pojavljuje iz „paviljona moskovskog poslanstva“²⁰⁾ i opisana je kao „figura, dečačka ili ženska jer su široka tunika i pantalone po ruskoj modi služile da maskiraju pol...“²¹⁾, što je još jedan pokazatelj da je Orlando, bilo kao dječaku, bilo kao ženi, moguće zaljubiti se samo u pojave kod kojih polne i rodne karakteristike u najmanju ruku ostavljaju onakvu zapitanost kakvu publika ima pri prvom prolasku Orlanda preko scene u ovoj predstavi. U Silkebergovoj adaptaciji, na mjestu Sašinog pojavljivanja, pak, stoji: „To je čudno. Figura iz vedra neba, univerzum za sebe, pojava, osoba za koju se ne zna da li je mladić ili djevojka, djevojka il’ mladić...“²²⁾ Iz „vedra neba“ je idiom koji označava iznenadnost kojom se Saša pojavljuje u Orlandovom životu, iznenadnost i silinu zaljublivanja. U inscenaciji T. Vilštet, a naročito u kostimografsko-dramaturškom rješenju M. Mirković, sama Saša se isprva pojavljuje kao par čizama, koje se na scenu spuštaju „iz vedra neba“. Najfinija pozorišna čarolija – sa cugova i nevidljivim koncem, kao prava prva ljubav i ljubav na prvi pogled – biva „iz vedra pozorišna neba“ servirana i Orlando. Čak ne ceo kostim lika, nego jedan njegov deo, gotovo rekvizita, obuća, postaje taj lik – Saša, koja je u prvoj svojoj pojavi u romanu obučena u „somot boje ostrige, optočen nekim nepoznatim krznom“²³⁾. Kakve su to čizme? Kožne, metalik-srebrne (mogle

20) Vulf, str 28.

21) Ibidem.

22) Silkeberg, Tom, *Orlando, Ein Monolog für 7 Stimmen*, neobjavljeni rukopis adaptacije, str 13, prevod s njemačkog T. Šljivar (prevod sa danskog na njemački: M. Valc i U. Alenštajn).

23) Vulf, str 29.

Iz predstave **Orlando**, foto: Željko Jovanović



bi biti opisane i bojom *ostrige*), sjajne, glatke, duboke (do iznad koljena), kao mraz, kao snijeg, kao Rusija. Nije manje značajno da „Veliki mraz“, kao i u vezi sa prvom predstavom pomenut „tamni oblak“ predstavlja i vremensku nepogodu, i cijelu jednu britansku epohu, ali i nešto što nam dolazi kao sudbina, „s neba“. I kao što su čizme Saša, tako je i tamna, stroga haljina sama kraljica Viktorija, koju nosi glumica koja igra kraljicu Viktoriju. Sa tamnog neba iz oblaka pada kiša, sa neba pada snijeg i sa neba padaju i čizme.

Sama kostimografkinja Mirković ove čizme opisuje na sljedeći način: „Oštra i glatka, ubojita i bezobrazna, drugačija od svega okolo. Nešto što bi retki smeli da nose, a još ređi umeli, sa naročitim dostojanstvom i misterijom, kakvo je i Sašino držanje u romanu. Nešto čemu je teško prigovoriti i, istovremeno, nešto toliko označeno kao 'drugo' (...) Jedna srebrna čizma je *deus ex machina*, burni život koji se dešava negde drugde, negde gde nikada nismo bili, negde gde je, fantaziramo, sve luđe. Ona je ono što će promeniti

'sve', božanstvo nekog drugog sveta, obećanje, predmet želje, namerno odabrani fetiš objekat". Iako je ova čizma nedvojbeno ženska, mada ju je naravno, u okvirima dreg kulture moguće zamisliti i na muškim tijelima, isprva po jednu čizmu iz para na ruke, a ne na noge (kao kraljica Elizabeta rukavice u prethodnoj predstavi) navlače i jedan glumac i jedna glumica, i to tako da je jasno da ju oni ispituju, ne znajući šta s njom tačno da rade. Onda glumac Šon Mekdona obuva obje čizme iz para i počinje da igra Sašu. I tako čizme iz lika, iz predstavljanja figure prelaze u ono što „jesu“ u obući, u deo kostima, a Mekdona, muškarac predstavlja Sašu, za koju dječak Orlando nakon heteronormativnih sumnji, strahova i dvojbi ipak neosporno utvrdi da je žena.

Drugi primjer za dramaturško mišljenje kroz rad na kostimu je „postajanje ženom“ tokom vožnje brodom, kojim se Orlando vraća kući iz Konstantinopolja u London. Sa grupom žena putnica, Orlando je prvi put žena pred drugima. U svojoj konstantinopoljskoj sobi, kroz već citiranu i analiziranu rečenicu u kojoj je prvi put upotrebljena zamjenica they/oni, utvrđeno je da je, bez obzira na neočekivanu promjenu pola, po buđenju iz dugotrajnog sna „Orlando ostao do detalja onakav kakav je bio“, kao i da „Promena pola (...) nije ništa uradila da im promeni identitet.“. Na brodu se, pak, utvrđuje da ta promjena pola hoće da im (njima, them) promijeni „budućnost“. Scena na brodu je najava te i takve, promijenjene budućnosti. Rediteljka, sa kostimografkinjom i glumačkim ansamblom od scene plovidbe brodom pravi izvedbeni vrhunac predstave, ono što kritičarka protala *nachtkritik.de* Gabi Hift, pišući o ovoj predstavi naziva „kišom krinolina“. Ovako Hift opisuje to scensko događanje: „Na brodu, na povratku u Englesku i u susret 18. vijeku, pada kiša od perja, žičanih podsuknji, perika, raskošnih nabora od svile i tila, tkanina u bijeloj, oker, i u boji kamilje

kože, u školjkastim nijansama, i u različitim stepenima providnosti“²⁴).

Naime, svi drugi Orlandi (ili sve saputnice s broda) udruže se u oblačenju jednog Orlanda – muškog glumca Markusa Majera u izrazito žensku, ženstvenu i žensko-kodiranu odeću. I kao što je Hift opisala, paleta boja iz crne – mat ili sjajne prelazi u oker, bež, bijelo, boju ostrige, pa i u roze i zlatno u prišivenim detaljima i ukrasima. A krojevi od ravnih, savremenih, kao za kustose ili gejmere (kakvi su Orlandi bili na početku predstave) postaju gomila baletskih pački, krinolina, svečanih haljina i podsuknji. Ono što se Orlando dogodilo po buđenju u hotelskoj sobi, dakle polno postajanje ženom – izmjena tijela i sekundarskih i primarnih polnih karakteristika, kazuje nam autorski tim ovakvim izvedbenim postupkom, spada u lake (dramaturške) probleme, u ono što Vulf u više puta citiranoj rečenici naziva „nepromenjenim identitetom“. Ono što se dogodilo na brodu, što se ovom scenom Orlando Markusa Majera događa – odnosno rodno postajanje ženom spada u teške (dramaturške) probleme, u ono što Vulf naziva „promenjenom budućnošću“. Vulf opisuje Orlanda na brodu ovako: „tek kad je osetila kako joj se suknje motaju oko nogu... shvatila je sve sankcije i privilegije svog položaja“²⁵), a Silkeberg, neznatno parafrazirajući originalne rečenice situaciju pojačava u: „ove suknje su prava napast ako čovek treba da ih trpi oko listova. Iako je materijal najlepší na svetu“.²⁶) Dugo trajanje nabacivanja te gomile odjeće na Majera, kao i gotovo nasilni karakter tog čina, pa činjenica da on ni ne uspeva da sve te slojeve i komade odjeće zaista obuče na sebe, nego

24) Hift, Gabi, *Immer noch hier*, <https://nachtkritik.de/nachtkritiken/oesterreich/wien-niederoesterreich/wien/burgtheater-wien/orlandoburgtheater-wien-therese-willstedts-inszenierung-macht-virginia-woolfs-kult-roman-zur-autobiographie-einer-multiplen-persoenlichkeit>, pristupljeno 12. 10. 2025, prevod s njemačkog T. Šljivar.

25) Vulf, str. 113.

26) Silkeberg, op. cit. str. 44.

da ih navlači na ekstremitete, uvlači jedne u druge, naslojava kako zna i umije, usput tvrdeći da mu se to sve „dopada“ – pokazuju najdirektnije i isključivo izvedbeno-dramaturško-kostimografskim sredstvima Orlandov put, i stvarni momenat „postajanja ženom“.

Glumci i glumice dok nabacuju odjeću na Majera govore sljedeće rečenice iz romana/adaptacije: „Setila se kako je, kao mladić, insistirala da žena treba da bude poslušna, čedna, mirisna i prefinjeno nakićena. Sad ću ja lično da platim zbog tih želja“, razmišljala je, „jer žene nisu (sudeći iz mog kratkog ličnog iskustva tog pola) poslušne, čedne mirisne i prefinjeno kitnjaste po prirodi. (...) Samo friziranje uzeće mi sat ujutru; ogledanje još jedan sat; pa zatezanje i podvezivanje; pa umivanje i pudranje; presvlačenje iz svile u čipku i iz čipke u padovansku svilu, tako se protraće godine i godine“²⁷⁾. Trajanje ove scene je u vezi sa motivom traćenja vremena na uljepšavanje, na ono što nas čeka kada započne naše „postajanje ženom“, ali i sa ukupnim trajanjem Orlandovog života, Ferčecovog i Virdžinjinog stoljeća. Na kraju duge i izvanredne scene Markus Majer i sam postaje predmet, možda štender za odlaganje odeće, ali mnogo više krinolina. Ramena su mu pod slojevima tila sad vještački proširena – kao

27) Vulf, str 116, ali i Silkeberg, str 45.

kukovi žena u krinolinama, ili kako ih Virdžinija Vulf u prevodu Slavice Stojanović naziva – u „suknjama na obruče“. Sam Orlando tako postaje krinolina ili *pannier* – taj simbol jedne potisnute, gotovo zaboravljene i pervertirane ženstvenosti koja još uvijek ponekad izroni i u našem vremenu u obliku večernjih haljina ili vjenčanica da nas očara i/ili zaplaši. I kao što su Elizabetina rukavica ili Sašina čizma, izdvojene od ostatka kostima funkcionisale kao fetiš objekti, ali i kao zamjene za likove same, tako sada lik (glumac), postajući ženom postaje groteskni i predimenzionirani fetiš objekat, i gubi na humanosti, na životnosti, na tjelesnosti, na slobodi.

U obje predstave Maja Mirković je, uostalom, suvereno, kroz dramaturško mišljenje o kostimu pokazala ono što je Virdžinija Vulf prije skoro jednog vijeka zapisala: „Naizgled zaludne sitnice na odeći, kažu, imaju važniju svrhu nego da nas utople. One nam menjaju pogled na svet i pogled sveta na nas“²⁸⁾. A ima li prikladnijeg medijuma za „gledanje na svijet“ od pozorišta – gdje od pažnje posmatrača zavise cjelokupna recepcija i interpretacija gledanog, kao i tzv. *feedback*-sprega²⁹⁾.

28) Vulf, str 137.

29) Pojam Erike Fišer Lihte iz *Estetike performativne umjetnosti*, prevod s njemačkog Sulejman Bosto, Sarajevo-Zagreb, 2009.

Piše > Ruža Perunović

Traganje za višim smislom

Tesla u kontekstu poetičkih i idejnih načela Miloša Crnjanskog

Književni lik Nikole Tesle, naučnika impresivne profesionalne i inrigantne privatne biografije, prisutan je u proznoj i dramskoj književnosti kao lik vrhunskog naučnika, intelektualca, idealiste, čoveka koji je u tuđini ostao svestan svog porekla i razloga zbog kojih se obreo u dalekom svetu. U najvećem broju umetničkih dela priča o Tesli ispletena je oko ovih imenitelja, a razlike su napravljene u pristupu temi, formi, apostrofiranju pojedinih segmenata njegovog života ili aspekata ličnosti, i stavljanjem težišta na određeni period njegovog života. Povodom 170 godina od rođenja našeg naučnika istraživaćemo dramske tekstove u kojima je prisutan njegov lik, počev od drame *Tesla* Miloša Crnjanskog koju čitamo u kontekstu celokupne poetike ovog pisca.

Nesporna je činjenica da su dramska dela Miloša Crnjanskog (*Maska, Konak, Tesla*) (s razlogom) ostala u senci njegove pozije i romaneskne proze, ali je očigledna i činjenica da je pisac u dramama potvrdio poetičke i idejne preokupacije koje su prisutne u

njegovim najznačajnijim književnim delima. Dramu *Tesla* Crnjanski je završio 1966. godine, mada se razmišljanja o njoj javljaju još 1952, dakle u vreme kada je pisac bio u engleskoj emigraciji, u egzistencijalno i umetnički nezavidnom položaju, pa se, gledano iz te perspektive, interesovanje za Teslinu sudbinu, u kojoj se nedvosmisleno mogu pronaći biografske paralele, čini očekivanim. Veza između dvojice osobenjaka, pisca i naučnika, dve ličnosti sa jakim integritetom i izraženim osećanjem nacionalnog ponosa, koji su se zatekli u stranom svetu koji ne razumeju i koji njih ne razume, prirodna je, kao što je prirodna paralela između razmišljanja Crnjanskog, Tesle, Vuka Isakovića, kneza Rjepnina, Petra Rajića i Pavla Isakovića, likova u kojima se odigrava jednaka drama, drama svakog iseljenika koji se bori za opstanak u stranom svetu u kom su dani ispunjeni usamljenošću i egzistencijalnim brigama.

Radnja komada *Tesla* odigrava se 1900. godine u Njujorku i njena narativna struktura predstavlja deo one opšteprihvatačene biografske priče. Tesla je

prikazan kao naučnik, najbolji fizičar svog vremena, osoba čiji se potencijali prepoznaju, a izumi cene. U materijalističkom svetu „obećane zemlje“ u koju je naučnik stigao sa entuzijazmom, on je u centru pažnje jer postoji snažna volja da se njegovi intelektualni resursi iskoriste/unovče. Ali Tesla je kod Crnjanskog mnogo više od genijalnog naučnika – on je *izumetnik*¹⁾ kako ga je krstio Laza Kostić, čovek izuzetnog senzibiliteta, moralne čvrstine i humanističkih vizija. Crnjanskog je, dakle, privukla ona osobenost Teslinog lika koja se odnosi na širinu unutrašnjeg sveta, ljubav prema umetnosti i držanje do časti i ideala. Pisac je sa oduševljenjem pričao o Teslinom jeziku, kao jeziku pesnika, njegovoj upotrebi engleskog jezika, koji i u naučnom diskursu ima sofisticiran, iznijansiran i biran stil. Stoga u drami Miloša Crnjanskog Tesla o svim temama govori trezveno, ali nadahnuto – o ljubavi, višefaznoj stuji, idealima, novcu, ali i grčkim skulpturama, umetninama i muzejima. Izražava se poetski, ima oko za detalje, oko sebe, primećuje njujoršku zimu i krajolik koji ga okružuje, dok istovremeno čezne za pejzažom rodnog mesta, a elegancija i osobenost sa kojom pristupa rečima nalikuje prepoznatljivom jezičkom senzibilitetu (iako ne i stilu) koji je sam Crnjanski imao.

Tesla je, dakle, kod Crnjanskog prikazan kao neobična, tajanstvena ličnost, ali on nije daleki, nepristupačni naučnik, nego običan čovek; on jeste osobenjak, ali nije zbunjen i nesnalažljiv. Zna ko je i šta je, on je čuvar svog porekla i svojih ideala, ali i naočit čovek za kog se žene i te kako interesuju. Budi pažnju ženskog pola zbog svoje osobenosti, dostojanstva i lepih manira, ne uklapa se ni u jedan šablon i uvek ostaje nepristupačan. Svestan je da živi u svetu preljube i licemerja, ali za njega brak predstavlja svetinju iako zna da će ostati samac. Žene mu se otvoreno nude, ali

1) Komad pod nazivom *Tesla izumetnik*, koji je napisao i režirao Nebojša Brađića izvedena je 2022. u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu.



Miloš Crnjanski (1922)

ih on odbija i time još više potpaljuje njihovu čežnju. Pre svega Elen, čiji lik Crnjanski opisuje kao tipičnu Amerikanku, razmaženu i poželjnu bogatašicu, ali odvažnu i hrabru ženu koja ne mari za kuloarske priče – želi da osvoji Teslu kao trofej jer je privlači njegovo odbijanje. Zbog njega krši razne konvencije, ali Tesla ipak ostaje dalek, nepokolebljiv u svojim razmišljanjima o ljubavi, koja mora biti neukaljana. Tu je i Rozamund, žena njegovog poslovnog saradnika, klasičnog Amerikanca, poreklom Francuskinja, koja Teslu kao stankinja najbolje razume. Dobro procenjuje njegovu čestitost, potajno je zaljubljena u njega baš zbog čvrstog morala i osećajnosti koji ga razlikuju od njenog muža kapitaliste. Tesla i Rozamund se dobro razumeju na osnovu tuđinstva, oboje pripadaju drugim kulturama i mentalitetu, drugim duhovnim dimenzijama – visinama. Ali, kada u jednom trenutku Rozamund ostane raspuštenica, Tesla ostaje nepokolebljiv i povodom ove ljubavne ponude. U prilog ovakvom, gotovo svetačkom, građenju lika, Crnjanski uvodi još jedan biografski motiv – sećanje naučnika na prvu i jedinu ljubav prema Mandi, na čistu, neiskvarenu ljubav iz detinjstva zasnovanu na razumevanju bez suvišnih reči.

Od prvih redova drame Tesla živi sa samoćom u koju je uveren, za koju se čvrsto drži i koja daje jasne konture njegovom liku. Nisu to ni genijalnost ni naučni dostignuća, ni konflikti sa okolinom, već samoća koju priznaje i prihvata kao nepomerivu činjenicu svoje sudbine određene okolnostima, kontekstom prostora i vremena. Slični obrasci ponašanja prisutni su i romanima Miloša Crnjanskog. Glavni likovi romana *Seobe*, i Vuk i Pavle Isaković, stupaju u odnose sa ženama, ali i kada ostvare partnerske odnose ne pripadaju do kraja porodici već nečem drugom, višem. Oni čežnu za svojom mladošću, za neukaljanom i čistom ljubavi koja ostaje nedostižna jer je svakodnevica poništava, oni pristaju na tu svakodnevicu, ali ne mogu da zaborave prošlost koja

se u emotivnom kontekstu prikazuje kao svetinja. Celokupna njihova duševna snaga, kao i kod Tesle, usmerena je ka dalekim predelima, sumatraističkim vezama i ostvarenjem višeg cilja koji ne može biti individualan.

Stoga je Tesla u ovoj drami, kao i romaneskni likovi nosioci ideja samog pisca, osoba rezignacije i melanholije, svestan je neetičnosti sveta koji ga okružuje, kao i činjenice da je usamljenost njegova sudbina. Svi pokušaji da ostvari prisnost u tuđini, ne samo u pravcu partnerskih odnosa, nisu uspeli jer su razlike nepremostive, a te mostove porušio je sam naučnik koji jasno uviđa nepomirivost životnih načela. Njega, kao i Rjepnina i Isakoviče muči isto osećanje stranstvovanja, bitisanja u tuđini za tuđe interese i ciljeve. U taj svet oni donose moral i čestitost pravo iz svog zavičaja, za kojim Crnjanski čežne od *Lirike Itake do Romana o Londonu*. U *Seobama* se ta čežnja definiše kao čežnja za „majčicom Rusijom“ i san u kom će se realizovati zavičajne čežnje istog mentaliteta, vere i načela, dok Tesla, koji je u Ameriku otišao kao u onovremeni sinonim slobode, čežne za jednostavnoću Smiljana, smenom godišnjih doba, prirodom koja je opisana sugestivnim, gotovo pesničkim jezikom kojim se potvrđuje nostalgija i čežnja za čistotom rodnog kraja. Svi ovi likovi opstaju u tuđini zbog zvezde u beskrajnom krugu, kolektivnog dobra ka kojem hrabro idu, u ime svih. Vuka vodi ideja da „Negde mora da ima nečeg nebeskog za njega, za sve njih“, potraga za obećanom zemljom, a Teslu otkiće koja će biti na korist čovečanstvu, što razumemo kao isto *vjeruju* u čestitu budućnost.

Osim naučnika i Rozamund, ostali likovi u drami Crnjanskog su mahom Amerikanci, većinom neimenovani, svedeni na materijalno, podrugljivi i bez vizije i to je sigurno najslabija tačka drame koju Slobodan Selenić kritikuje upravo zbog crno-belog prikazivanja likova. Amerikancima je Tesla ličnost od značaja, oni ga kroz čitavu dramu traže, gotovo

progone, ne poštuju njegov mir, žele da konsultuju njegovo mišljenje i iskoriste njegov um, ali ga ne gledaju kao osobu, on je za njih sredstvo, oružje koje im treba iz interesnih razloga. Tesla se izjašnjava kao pacifista, ne zanimaju ga ratovi ni oružje za uništenje koje bi mogao stvoriti, zgrožen je primenom svog pronalaska naizmjenične struje za izvršenje smrtno kazne na električnoj stolici i to je suštinska distinkcija između njega i sredine u kojoj se našao. On sanja o jeftinoj struji za svaku ulicu, za i najsiromašniju kuću, da bude budzašto. Odgovor Amerikanaca „Pa mi nećemo, Tesla, da budu budzašto“ (Crnjanski 1966: 319) iznova potvrđuje da između Tesle i drugih u ovoj drami postoji nepremostiva prepreka i ona je postavljena od samog naučnika.

Besmislenost i uzaludnost ratovanja je misao vodilja Crnjanskog, ona je prisutna od *Lirike Itake*, preko *Seoba* i *Dnevnika o Čarnojeviću*, objašnjena i u sumatraističkom manifestu pisca. Duboka razočaranost u svet, u posleratno bezumlje i haos, nihilistička vizija stvarnosti ogrezle u duhovnu bedu, predstavljaju duboka ubeđenja samog pisca i suštinu egzistencijalističkog umetničkog pravca.

Drama *Tesla* Miloša Crnjanskog svakako ostaje u senci njegovih drugih ostvarenja, njeno izvođenje nije prošlo najbolje ni kod publike ni kod stručne javnosti. Osim već pomenutog crno-belog slikanja likova, kritika

je Crnjanskom zamerila i svedenost dramske radnje, nepostojanje pravog početka i kraja, iako smatramo da ovaj „propust“ ne može biti slučajna. Priča, sama po sebi, nema primat, razgranatost, niti hronološku i logičku povezanost ni u njegovom proznom opusu. Akcenat je uvek stavljen na unutrašnji svet likova – on je bogat, razgranat, u njemu se odigrava čitava drama, dok su događaji spolja, iako važni okidači unutrašnjih nemira, tek skicirani. Osećanje praznine i ravnodušnosti u tuđini, Teslin pogled usmeren ka visinama, kao i pogled Rajića, Isakovića, Rjepnina, sumatraistička vizija, sumatraistički zanos pokrenut kosmičkim širinama, to *vjeruju* predstavlja vezivnu nit celokupnog književnog opusa Miloša Crnjanskog.

„Za nečim nadzemaljskim zažude to noći Vuk Isakovič, ne samo za sebe, već i za svoje, zaspavši pred svojom kolibom u zapari letnje noći pred Štrasburgom, osetiv da je prevaren, ponižen, a da beše rođen za nešto čisto, svetlo, vanredno i neprolazno, kao ti komadi neba, što srebrni i plavi lebde svu noć, ispod sjajnih sazvežđa, nad krovovima varoši, travama, brdima i rekama, duž kojih su treperile logorske vatre vojske, koju je, kao tiha letnja kiša, zasipala mesečina.“

Miloš Crnjanski *Seobe*

Piše > Marija Kovačević

Socijalni i egzistencijalni revolt: Heda Gabler i Vojcek u režijama Tomasa Ostermajera (4)

2.2 HENRIK IBZEN

Henrik Ibzen, sin propalog trgovca iz jedne male luke na jugu Norveške, postao je jedan od najslavljenijih i najuglednijih pisaca svog vremena. Njegova dela dala su revolucionarne podstreke daljem razvoju dramaturgije, budući da se u njima nalaze koreni naturalizma, modernog simbolizma, impresionizma, ekspresionizma i egzistencijalizma. Hauptman, Strinberg, Šo, Kajzer, Sartr, Anuj i mnogi drugi imali su u Ibzenovom delu neiscrpan izvor nadahnuća.¹⁾ I danas je jedan od najproučavanijih modernih pisaca, a koliko je kod svojih savremenika izazivao divljenje govori i podatak da je Džojks učio norveški jezik kako bi ga čitao u originalu i pismeno mu iskazao svoje poštovanje.²⁾

Prvih trideset pet godina Ibzen proveo je u svojoj zemlji, suočen sa brojnim nedaćama i preokretima,

te je ovaj period nazvan šegrtovanjem.³⁾ Rođen je u gradiću Šijenu na jugu norveškog poluostrva u uglednoj i dobrostojećoj trgovačkoj porodici koja tridesetih godina doživljava bankrot usled industrijalizacije i nagle modernizacije društva. U zemlji koja će svoju nezavisnost izboriti tek 1905, godinu dana pre Ibzenove smrti, i pitanje jezika bilo je sporno – umesto izbora između jezika glavne vlasti (*riskmol*, koji se nije razlikovao od danskog) i jezika naroda (*landsmol*), Ibzen je taj problem rešio tako što je iskovao sopstveni jezik, istančanu kombinaciju narodskog i danskog.⁴⁾

U svojoj petnaestoj godini napustio je srednju školu jer njegova porodica nije imala sredstava da mu omogući nastavak školovanja i odlazi u stotinak kilometara južniji Grimstad da radi kao apotekarski pomoćnik. Tako počinje njegov dug i bogat, ali pun prepreka životni put. Politika ga je mnogo zanimala,

1) Preuzeto iz *Enciklopedije Srpskog narodnog pozorišta*, elektronsko izdanje: <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=4784>

2) Deker, Žak de, *Henrik Ibzen biografija*, Karpos, 2016, str. 8.

3) Termin preuzet od Rejmonda Vilijamsa, *Drama od Ibzena do Brehta*, Nolit, Beograd 1979.

4) Deker, *op.cit*, str.12.

pogotovo posle događaja iz februara 1848. kada je abdicirao francuski kralj, a usledile su italijanska revolucija i Meternihov pad. Ibzen je okupio svoje prijatelje na „banket reforme“ na kom je izrazio revolt protiv svih kraljeva i careva, te „gamadi na zemlji“⁵⁾.

Tokom svog apotekarskog rada, napisao je svoju prvu dramu u stihu, *Katalinu*, pod pseudonimom Brinjulf Bjarme, a koja „otkriva majstorstvo koje se retko sreće kod samoukog početnika“⁶⁾. Prijatelji su bili uvereni da svedoče rađanju jednog genija, te je jedan prepisao komad krasnopisom, a drugi ga odneo u gradsko pozorište ubeđen da ni trenutka neće oklevati da ga postavi na scenu. Pošto je odbijen, uzalud se obraćao izdavačima da komad objavi, a prijatelj je zatim prodao svoje malo nasledstvo da finansira štampanje dvesta pedeset primeraka. Prodato je četrdeset, a a ostatak su, u nemaštini, rasprodali kao papir za pakovanje.

Iste godine Ibzen se seli u Kristijaniju, današnji Oslo, gde zajedno sa mnogim drugim perspektivnim mladićima iz provincije pohađa pripremnu školu za upis na univerzitet. Ispit nije položio, ali će upravo ovde, preko žive intelektualne razmene sa izuzetno talentovanim i kasnije čuvenim norveškim književnicima, Ibzen usvojiti političke ideje koje su preplavile Norvešku nakon što su 1848. uzdrmale Evropu. Tu će se prikloniti modernim, revolucionarno-rodoljubivim i nacionalno-romantičarskim idejama, napuštajući klasičnu tradiciju.⁷⁾ Sa prijateljima pokreće časopis *Andhrimmer* u kom vredno saraduje: objavljuje crteže, pesme i pozorišne prikaze jer su mu omogućavale da besplatno gleda predstave, a piše i političke komentare. Pišući u ovom listu, Ibzen oštro kritikuje opštu tendenciju francuske drame da se

previše oslanja na „situaciju“, na užtrb „psihologije“. Ali je potonje pozorišno iskustvo tokom nekoliko godina izmenilo ovo njegovo stanovište. Pozorišni efekat drame intrige bio je nesumnjiv i Ibzen je, sasvim svesno, počeo da radi u skladu sa njenim metodama,⁸⁾ što će se приметiti u njegovim dramama završno sa *Pretendentima na presto* izvedenim 1864. godine.

Iste godine je u pozorištu Kristijanija teater izvedena i njegova prva jednočinka s motivima iz norveške istorije, što Ibzenu obezbeđuje mesto pomoćnika direktora pri pozorištu u Bergenu, prvom pozorištu na norveškom jeziku, čije se otvaranje smatra nastankom norveške pozorišne umetnosti. Tu će ovladati pozorišnim zanimanjima, počev od utvrđivanja programa do upravljanja blagajnom, od koncepcije kostima do gradnje kulisa, a pogotovo je stekao bitno iskustvo suočavanja sa publikom. Ni posle brojnih neuspeha Ibzen nije bio obeshrabren, nego je tražio nove načine da osvoji ćudljivu publiku. Tokom tromesečnog studijskog putovanja obišao je pozorišta u Kopenhagenu, Berlinu, Drezdenu i Hamburgu. U Bergenu upoznaje i Suzanu Toresen, buduću suprugu, sa kojom će dobiti sina Sigurda.

Veliku borbu je vodio protiv „danofila“ koji su ga napadali komentarima da je svaki lik iz njegove drame „obeležen žigom niskosti“⁹⁾, a on je branio norvešku književnost u duhu „internacionalnog nacionalizma“ tako što je bio uveren, kako je sažeto rekao Pjer Žorže La Šene, da „jedna književnost može samo uz potvrđivanje sopstvene nacionalnosti da zauzme mesto među književnostima različitih zemalja“¹⁰⁾.

Sve je teže podnosio teret i sputavanja koje nosi upravljanje pozorištem. Postao je česta meta napada, podlegao depresiji i pijanstvu, a dramaturška

5) Deker, *op.cit.*, str. 18.

6) Deker, *op.cit.*, str. 19.

7) Preuzeto iz *Beleška o autoru, Henrik Ibzen, Izabrane drame II*, Geopoetika, Beograd, 2014.

8) Vilijams, Rejmond, *Od Ibzena do Brehta*, Nolit, Beograd, 1979, str. 34.

9) Deker, *op.cit.*, str. 37.

10) Oeuvres Completes, prevod i prezentacija P.G. La Chesnais, Plon, 1935–1940, t. 5, str. 43.

Iz predstave **Heda Gabler** Tomasa Ostermajera, Narodno pozorište Bukurešt (2024) foto: Mihaela Marin



kreativnost je presušila. Pozorište je završilo u stečaju. Norveška vlada mu nije odobrila traženu novčanu pomoć, a jedan član akademskog kolegijuma rekao je da pisac jedne tako nemoralne komedije, misleći na *Komediju ljubavi*¹¹⁾, zaslužuje batine, a ne traženu stipendiju.

Politička zbivanja nakon smrti danskog kralja, Frederika VII, 1863. godine bila su zakomplikovana okupiranjem dva vojvodstava od strane Germanske

.....

11) Deker, *op.cit.*, str. 43.

konfederacije. Ibzen je, posle svih poniženja koje je pretrpeo poslednjih godina, povređen kukavičlukom Norveške prilikom rata za Šlezvig-Holštajn i razočaran javnim mnjenjem i raznim politikama, odlučio da napusti svoju zemlju dobivši novčanu pomoć od nekoliko manje ili više bogatih ljudi koji su mu bili naklonjeni. Narednih dvadeset sedam godina proživio je u inostranstvu, u Italiji i Nemačkoj, stvorivši tamo svoja glavna dela. Dobrovoljno izgnanstvo bilo je spočetka obeleženo oskudicom, neizvesnošću i sumnjama: „Imam utisak da se nalazim u ogromnoj

praznini u kojoj sam odvojen istovremeno i od Boga i od ljudi“ pisao je, ali nastavio sa tračkom nade: „Ovo mora da je prolazno, ja hoću i ja moram odneti neku pobedu jednog dana.“¹²⁾

Pobeda je ubrzo stigla. *Brand* je rasprodat, doštampan u Danskoj, Švedskoj i Norveškoj, postao je „društvena pojava“¹³⁾, senzacija, a Ibzen se izborio za redovnu stipendiju od Akademije nauka uputivši kralju molbu: „Ne borim se ja ovde da dobijem prihod koji bi me oslobodio svake brige, nego da bih mogao da ispunim poslanje za koje čvrsto verujem da mi je povereno od Boga – poslanje, koje je po mom mišljenju, Norveškoj najvažnije, najneophodnije: da probudim svoj narod i nadahnem ga uzvišenim mislima.“¹⁴⁾

Saznavši da su u međuvremenu sudski izvršitelji rasprodali svu njegovu imovinu zaostalu u Kristijaniji, a rukopisi i dokumenta nađeni su rasuti, „obuzela ga je neopisiva gorčina.“ Podstaknut ovim, još jednim nasrtajem na njega, kao i svim do tada nakupljenim pritužbama, a oslobođen materijalnih nedaća i priznat za umetnika, odlučuje da napiše podsmešljivu sagu kakva je *Per Gint*.¹⁵⁾ Trijumfalna premijera u pozorištu u Kristijaniji bila je tek 1876, sa muzikom Edvarda Griga.

Dalji plodan Ibzenov rad pratili su naizmenično uspesi i razočarenja, divljenja i obezvređivanja, a on je istrajavao u svojoj pobuni: „Osećam da mi snaga raste uporedo s gnevom. Ako neko hoće rat, dobiće ga! Ako nisam pesnik, nemam šta da izgubim. Okušaću se u poslu fotografa. No dočepavaću se svojih zemljaka pojedinačno, neću štedeti ni misli ni stanje duha iza

12) Hans Heiberg, *Henrik Ibsen*, preuzeto iz Žak de Deke, *op. cit.*, str. 51.

13) Deker, *op.cit.*, str. 52.

14) Oeuvres Completes, *op.cit.*, t 7, str. 130, preizeto iz Žak de Deke, *op.cit.*, str. 52.

15) Belgijski kritičar Šarl Sarolea (Charles Sarolea), autor, 1891, prve studije na francuskom o Ibzenu, klasifikuje Pera Ginta kao „Don Kihota sa Severa“. Preuzeto iz Deker, *op.cit.*, str. 55.

reči bilo koga ko zavređuje da ga počastvujem svojim napadom!“¹⁶⁾

Nakon pomenute dve istorijske dramske poeme, Ibzen iznenađuje portretisanjem svojih političkih savremenika u *Savezu mladih* prelazeći u fazu realizma. Slede još žešće optužbe u *Stubovima društva* i *Narodnom neprijatelju*. Užasavao se šupljih govora u politici i svuda ih je primećivao, a zbog raskrinkavanja političkih manevara izazivao je najrazličitije polemike.

Po povratku u Rim, došla je na red i tema koja ga je odavno zaokupljala: sudbina žene u modernom svetu. U vreme sazrevanja potonje *Lutkine kuće*, komada za koji se kroz istoriju i različite kulture njegovo ime najviše vezuje, Ibzen je pokazivao brigu o unapređenju položaja žene na druge načine, ne pisanjem. Na primer, isposlovao je da na mesto bibliotekara u Skandinavskom društvu može da dođe žena i poveo kampanju da žene budu primane za prave članove Društva, s pravom glasa: „Žene imaju nešto zajedničko s pravim umetnikom, kao i s mladošću, uopšte uzev, i to zamenjuje praktični smisao za stvari, genijalni instinkt koji ide ravno na ispravno rešenje.“¹⁷⁾ Predlog je bio odbačen zbog jednog nedostajućeg glasa, ali je *Lutkina kuća* pokrenula nebrojene rasprave i daleko izvan publike koja voli umetnost i pozorište. (Na kineskom, reč za feminizam potekla je od korena Nora, prema Nori iz komada).

„Posle Nore“, rekao je Ibzen, „morala je doći gospođa Alving“ iz *Aveti*, koje su, mada je pretpostavio da će uznemiriti neke sredine, izazvale ogromnu preneraženost i neprijateljstvo. *Avetima* se Ibzen obrušio na svetinju braka i tabu koji je opterećivao venerične bolesti, branio slobodnu ljubav i naveo na ideju o eutanaziji. Još jednom je Ibzen izazvao gnev konzervativnih struktura. U vreme kad su ga prezirali i grdili zbog *Aveti*, saopštio je svom prijatelju: „Nisu li

16) Hans Heiberg, *Henrik Ibsen*, preuzeto iz Deker, *op.cit.*, str. 60.

17) Michael Meyer, *Ibsen*, Sutton Publishing, 2004, preuzeto iz Deker, *op.cit.*, str. 77.

tu na prvom mestu duhovi kojima je potrebno da se oslobode? Te ropske duše što nas nastanjuju nisu u stanju da uživaju čak i u slobodama koje već imaju.“¹⁸⁾

Sledeća Ibzenova pobuna nalazi izraz u liku Stokmana iz *Narodnog neprijatelja*. (Konstantin Stanislavski je potvrdio da je tu ulogu voleo više od svih koje je odigrao u karijeri.) Ovaj komad zasnovao je na istinitom događaju i u njemu postavio moralne i ljudske obzire glavnog lika iznad birokratske mašinerije, demagogije i svih vrsta ekonomskog interesa.

Nakon političkih i društveno angažovanih komada u kojima kritikuje institucije, društvo i ličnosti koje ga predstavljaju, Ibzen svoj stvaralački poriv usmerava ka pojedincu i njegovoj sudbini, ka tajnama ljudskog bića i njegovim dubinama, te se poslednjih osam komada često nazivaju psihološkim. Kako se izrazio Majkl Majer, sad „unutrašnji trolovi, ne spoljni trolovi“ određuju životne sudbine likova.

Socijalni bunt, artikulisani u komadima prethodnog perioda svrstanog u građanski ili kritički realizam, a koji teže ka objektivnosti i jasnoći, ustupa mesto egzistencijalnom buntu kojim razotkriva maske i oguljuje ljudsko biće za dublje psihološke spoznaje. Drame ovog perioda „duboko su ambivalentne, nedokučive i misteriozne“.¹⁹⁾ Ibzen dramaturški i dalje ostaje veran sebi: da slika i opisuje, a ne da tumači i objašnjava. Ovaj prelaz sa dominantno socijalnog ka egzistencijalnom revoltu poklapa se sa periodom u njegovom životu kada je bio manje razgovorljiv i društven nego obično, na šta upućuje svedočenje jednog od retkih tadašnjih sagovornika kome je rekao: „Ljudski rod mora ponovo da gradi svet iz početka, i da počne od pojedinca... Veliki zadatak našeg vremena jeste ukinuti sve postojeće institucije.“ i da „svaka ptica treba da peva iz sopstvenog grla i time ispuni

18) *Ibid*, str. 85.

19) Mirna Stevanović i Sofija Kristensen, *Umetnost je pružanje otpora, Izabrane drame II*, Geopoetika, Beograd, 2014, str. 241.

zadatak koji joj je dala priroda...“²⁰⁾ U ovim rečima vidimo Ibzenovo večno protivljenje institucijama i konzervativnosti, ali i uviđanja ograničenosti takvih namera i napora. Borba likova njegovih drama prenosi se na unutrašnji plan ljudskog bića.

Ibzen je bio i pesnik (150 pesama objavljeno je u jednoj zbirci 1871). Jedna od njih je:

„Rudar
Stenu razbijam uz tresak
udarcima teškoga malja
dole moram da krčim sebi put
prema cilju koji se jedva usuđujem da nazrem.
Da li sam se prevario?
Zar taj put ne vodi svetlosti?
Potražim li uvis,
svetlost mi zaslepljuje oči.
Ne, moram sići do dna,
gde je odvajkada noć...
Teški malju, prokrči mi put
do srca prirode!“²¹⁾

Njegova žena Suzana dala je da se na njegovom grobu podigne mali stub, bez reči, ali da se u njega ukleše čekić. Rudarski čekić.²²⁾ U Ibzenovom maniru, nećemo je pojašnjavati.

2.2.1 HEDA GABLER

Na pozornici u pozorištu u Kristijaniji 26. februara 1891. pojavila se jedna osobena dramska figura koja otkriva da „život sam po sebi predstavlja teško rešiv problem“²³⁾.

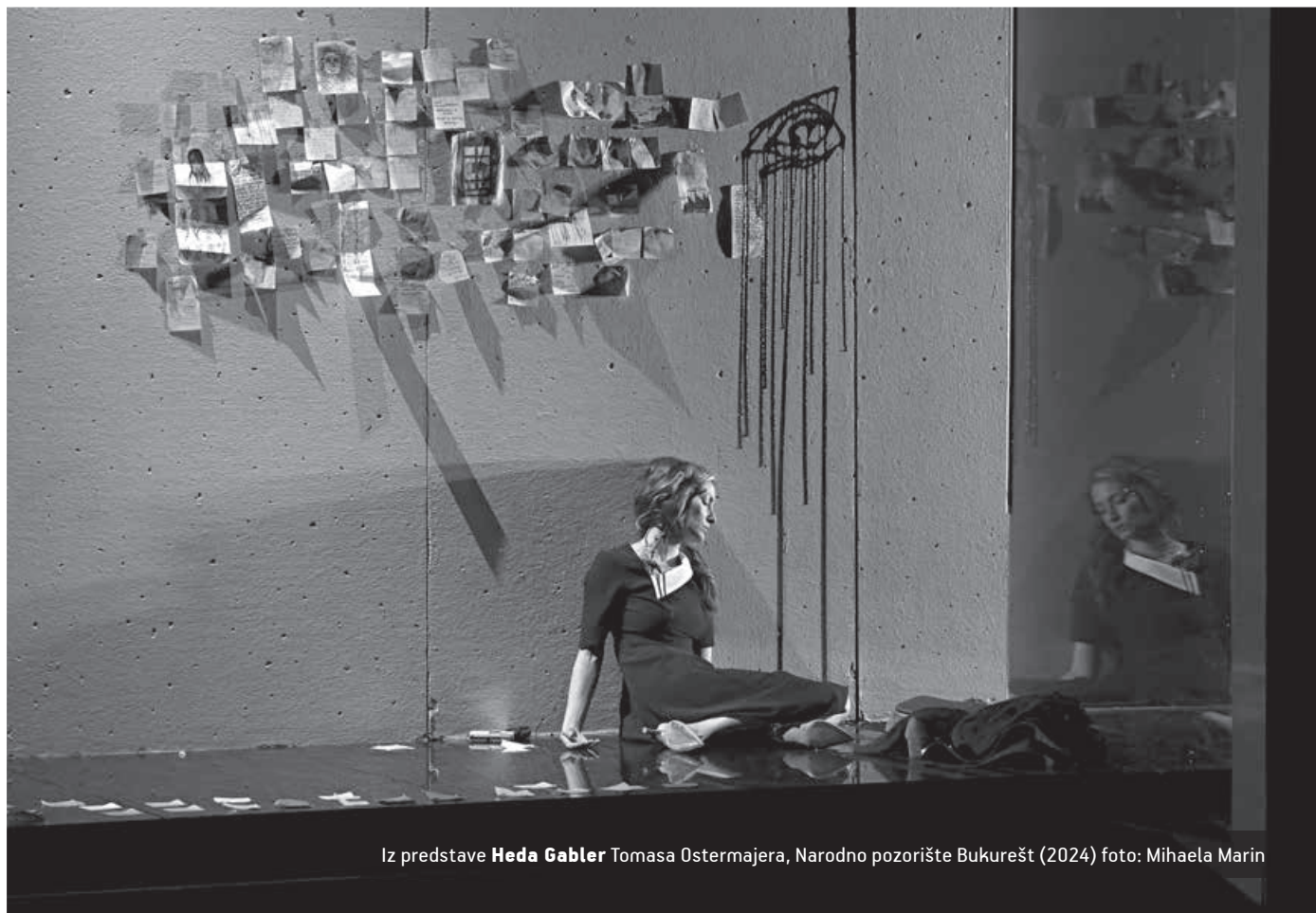
Neposredno pre premijere, početkom decembra 1890, kada se pojavila u štampanom obliku, *Heda*

20) Deker, *op.cit*, str. 90.

21) *Ibid*, str. 24.

22) *Ibid.*, str. 133.

23) Divinjo, *op.cit*, str. 740.



Iz predstave **Heda Gabler** Tomasa Ostermajera, Narodno pozorište Bukurešt (2024) foto: Mihaela Marin

Gabler je, poput *Aveti* devet godina ranije, izazvala i preneraženost i utučenost. Henrik Ibzen je već bio poznat po tome da svojim komadima ide bar deset godina ispred svog vremena, ali se s *Hedom* taj fenomen protegao do današnjih dana. Još uvek ovaj komad nije do kraja protumačen i rasvetljen, a publiku i dalje intrigira, zbunjuje i ljuti. Od svog nastanka neprekidno se postavlja na scenu, ali ga nije glas da je mučan i nezahvalan. Heda je na evropskim scenama izazivala i gromoglasne aplauze i zviždanje:

„jeziva fantazmagorija, čudovište koje je autor stvorio u obliku žene, bez uzora u stvarnosti“²⁴⁾, „mračan, bizaran i nezdrav psihološki plan i veoma žalostan utisak praznine što ga ostavlja ta slika naravi ovde je izrazitiji nego igde“²⁵⁾ ili „O novom Ibzenovom komadu raspravlja se u svetu. Postoje danas dva-tri pisca koja pokreću duhove ljudi kad neko delo ode sa njihovog

24) Deker, *op.cit.*, str. 100.

25) *Ibid.*, str. 101.

radnog stola – Tolstoj, Zola – ali roman ne pogađa duh i ne iziskuje reakciju kao pozorišni komad. Možemo ga čitati ponovo i ponovo, i otkrivati nova čuda²⁶⁾.

A kakva je Heda Gabler, zbog koje je jedan danski kritičar nazvao Ibzena neprijateljem žena? Nije li se sam Ibzen klonio ma i prizvuka izricanja suda svojim likovima? Upravo to je uvek poricao: „Pokušao sam da opišem ljude, da ih opišem što je tačnije moguće i s onoliko pojedinosti koliko je moguće, ništa više.“²⁷⁾

Heda Tesman rođena je kao jedina ćerka kapetana Gablera, predstavnika propale aristokratije, od koga je nasledila i očuvala ljubav prema oružju i konjima. Odrekla se veze sa mladim i talentovanim intelektualcem Levborgom zbog njegove ekstravagantne naravi i sklonosti ka razvratu i udala se za pristojnog, ispravnog, ali bezličnog, takođe intelektualca, Tesmana, koji se i na bračnom putovanju bavio više svojom dosadnom naukom nego suprugom. Njihovom novom poskupom kućom naizgled nenametljivo i dalje vlada jedna Tesmanova tetka.

Levborg ponovo ulazi u Hedin život, ali ovaj put kao ozbiljan rival Tesmanu u njegovoj profesorskoj karijeri, budući da je napisao izvrstan naučni rad o budućnosti kulture. Istina, to je uspeo uz pomoć Hedine srednjoškolske poznanice Tee, koja je napustila svog muža da bi se posvetila Levborgu i njegovom talentu. Heda navodi Levborga da se vrati nekadašnjim porocima i da tako upropasti svoje životno delo. Misleći da ga je zaturio, Levborg slučajno ranjava samog sebe u jednom kabareu i to poštoljem koji mu je dala Heda. Istovremeno, jedan sudija u penziji, počinje da je ucenjuje i Heda, drugim nasleđenim pištoljem, puca sebi u glavu, ubivši verovatno i svoje nerođeno dete.

Džoan Templton rezimira ovaj komad kao „dva poslednja dana u kojima jedna žena priterana do zida ulaže sve besmislenije napore da bi živela životom koji

26) *Ibid.*

27) *Ibid.*

prezire, te na kraju donosi odluku da ga okonča.“²⁸⁾ Heda je otišla sa ovog sveta u pobuni protiv svog života – života žene koji bi bio podređen služenju muškarcu.

2.2.1.1 ELEMENTI SOCIJALNOG REVOLTA U HEDI GABLER

Drame socijalnog revolta tematski se oslanjaju na sukob između pojedinca i društva. Brustajn kaže da je kod Ibzena taj sukob između pojedinca i društva toliko suštinski suprotstavljen da pobeda jednog neizbežno dovodi do poraza drugog, tako da se pravo građanina uvek ostvaruje po cenu slobode pojedinca. Građanin je pripitomljen čovek, agent postojećih institucija, koji svoje potrebe identifikuje sa potrebama zajednice, dok je pojedinac revolucionaran čovek koji svoju svrhu pronalazi u potrazi za vlastitom istinom.²⁹⁾ Znači, socijalni revolt odnosi se na čovekovo stremljenje da se otrgne iz društvenih konvencija koje mu suzbijaju slobodu delovanja. Ibzenov socijalni revolt je radikaln i potpun; on je neprijateljski nastrojen prema svim pokretima zasnovanim na socijalnoj koncepciji čoveka (u pismu Brandesu on državu naziva „prokletstvom pojedinca“), te smatra da je nemoguće poistovetiti se s bilo kojim postojećim sistemom, pa čak i udružiti se sa bilo kojim postojećim revolucionarnim principom³⁰⁾.

Heda Gabler je u pogledu strukture drama koja sadrži mnogobrojne jedinstvenosti drame socijalnog revolta koje navodi Brustajn. To je drama u četiri čina, tesna i kompaktna, a pisana je realističkim i naturalističkim stilom. Celokupna radnja odvija se u salonu Tesmanovih, u periodu od dva dana. Likovi su bazirani na karakterističnim predstavnicima savremenog društva Ibzenovog vremena, a centralna uloga pripada ženi.

28) Naveo Deker, *op.cit.* str. 103.

29) Brustein, *op.cit.* str. 31.

30) *Ibid.*

Kao što smo na početku rada definisali, pobuna u dramama socijalnog revolta može da se odvija na planu borbe protiv više konvencija istovremeno i to je slučaj u *Hedi Gabler*. Ibzenovi likovi u ovoj drami nalaze se u konfliktu sa svojom rodnom i klasnom pripadnošću, stegama koje im nameće institucija porodice, kao i sa strahom od osude društva. Postoji više društvenih konvencija koje sputavaju Ibzenove likove u *Hedi Gabler*, a protiv kojih se oni bore, bilo na spoljašnjem ili unutrašnjem planu.

Centralni lik je Heda Tesman, na prvi pogled privilegovana žena, ali koja se oseća sputanom u društvu tog vremena koje nije naklonjeno ženama. Osnova socijalnog revolta koji prožima njen lik nalazi se u stegama patrijarhalnog društva koje je podrazumevalo i zahtevalo tradicionalnu ulogu žene fokusirane na brak, porodicu i održavanje domaćinstva. Za žene tog vremena nije postojala mogućnost za samostalnost i slobodu izražavanja i delovanja. Hedina nesposobnost ili nevoljnost da se ukalupi u, tada jedini prihvatljivi, model tradicionalne žene dovodi je, konačno, do samouništenja.

Naslov drame, *Heda Gabler*, sadrži simboličku konotaciju Hedinog identiteta i njenog osećaja pripadnosti. Heda, ćerka generala Gablera, odrasla je u visokom društvu i vaspitavana je više kao sin, nego kao ćerka (to zaključujemo na osnovu detalja koji se odnose na njeno jahanje konja i pucanje iz pištolja u detinjstvu). Uprkos svojoj udaji, njen identitet je i dalje bliži generalovoj kći nego Tesmanovoj supruzi, a Ibzenova odluka da dramu nazove po njenom devojačkom prezimenu podvlači njenu suštinsku nepripadnost novoj porodici i ulozi supruge. Brak za nju predstavlja društveni stegu i ograničenje individualnosti, pogotovo uzimajući u obzir da ne oseća ljubav prema svom mužu. Identitet žene u to vreme definisan je samo i apsolutno identitetom njenog supruga, a Heda se tome intuitivno opire. Patrijarhalno društvo 19. veka uvažava samo one žene koje se uklapaju u tradicionalni kalup *prave žene*.

Prava žena je ona koja ispunjava svoju primarnu ulogu u društvu, a to je da bude supruga i majka. Njenu vrednost određuje to koliko je sposobna da se snađe u te dve uloge, te da održava domaćinstvo i mir u kući, a ukoliko je pripadnica više klase ona je svedena na reprezentovanje muževljevog statusa i bogatstva, čime je besposlica postala gotovo statusni simbol žene.³¹⁾

Iza Hedinog izbora da se uda za Tesmana stoji procena da bi joj taj brak pružio finansijski stabilan život i društveni status, s obzirom da će njenom suprugu zvanje profesora, koje je za njega skoro sasvim izvesno, pružiti visok ugled u društvu, a svakako i stabilan finansijski položaj. Heda je, poput svake žene tadašnjeg vremena, primorana da svoju egzistenciju obezbedi udajom i time postaje potpuno zavisna i u mnogim slučajevima ucenjena. Međutim, Hedin revolt ne ispoljava se buntom protiv društvenih normi, ona svoj bunt i nezadovoljstvo okreće prema sebi samoj.

Reputacija koju će Tesmanovi da uživaju nakon što Jergen postane profesor svakako je važan faktor njene udaje, ali pored toga postoji još nešto što ju je privuklo. Naime, Heda poseduje veliku potrebu za kontrolom i manipulacijom, bez cilja da postigne bilo šta, izuzev trenutnih pobeda³²⁾. Jergen je po prirodi naivan čovek i, budući zaljubljen i slab na Hedu, u stanju je da usliši svaku njenu želju i svaki hir. Hedina nasušna potreba za kontrolom provlači se kroz celu dramu: od toga da premešta nameštaj u svojoj novoj vili do toga da manipulacijom uspeva prvo da uništi Tein i Levborgov odnos, a zatim da njega otera u smrt. Težnja za dominacijom proizilazi direktno iz ograničenosti uticaja na sopstvenu sudbinu, koja je uslovljena rodnim normama tog vremena. Hedina životna energija, intelektualni potencijal i duhovna radoznalost našli su se sapeti, a neostvareni, u njenoj novoj ulozi supruge. Može se reći da je lik Hede najava

31) Petrović, *op.cit*, str. 41.

32) *Ibid*.

moderne, emancipovane žene u budućnosti. Heda je, kao i njen tvorac Ibzen, bila daleko ispred svog vremena.

Klasne razlike između Hedine porodice iz koje potiče i građanske porodice srednje klase njenog supruga Jergena Tesmana kojoj sada i ona pripada Ibzen diskretno, ali veoma precizno, oslikava detaljima poput položaja klavira u salonu, vaze sa cvećem, prekrivačima koje Heda ne podnosi, tetka Julinog šešira, Jergenovih kućnih papuča itd. Premda je Jergen visoko obrazovan i vredan čovek, potpuno posvećen svojoj karijeri, on uprkos dobroj akademskoj reputaciji ne poseduje bogastvo i rafiniranost kao porodica Gabler i nema aristokratsko poreklo. Heda je udajom postala deo porodice koja je za njene visoke standarde primitivna. Tesmanova tetka Jule, koja ga je i odgajila, dolazi im u posetu nakon njihovog medenog meseca, a za tu priliku kupuje novi šešir u pokušaju da se ne obruka pred Hedom – šešir za koji je Heda pomislila da je služavkin. Pošto Hedu, sem lepote, krasi otmenost i sofisticiranost, njena pojava izaziva nelagodu u služavki Berti i tetki Jule. Njih dve su svesne Hedine klasne superiornosti i osećaju strahopoštovanje prema njoj. Heda održava distancu u odnosu sa njima i suptilno pokazuje prezir i hladnoću, ali nipošto ne dozvoljavajući sebi da izgubi formalnost u razgovoru (odbija Tesmanovu molbu da ne persira njegovoj tetki). Njen socijalni revolt ogleda se u njenom neprilagođavanju i nepristajanju na ono što od nje zajednica očekuje.

Hedino vreme proživljavao je u velikoj meri strah od skandala, te je to jedan od važnih motiva u ovoj drami. Naime, saznajemo da je Heda bila u nekoj vrsti romantičnog odnosa sa strastvenim, destruktivnim i haotičnim Ejlertom Levborgom, proteranim iz naučne zajednice zbog svog raskalašanog načina života. Možemo da pretpostavimo da ga je upravo iz tog razloga Heda odbacila. Neprimeren i sklon skandalima, on nikada ne bi mogao da joj pruži sigurnost za koju

smatra da joj je potrebna. Strah od skandala predstavlja najveći unutrašnji Hedin motiv za njeno kompromisno rešenje sopstvenog života. Ona je svojom udajom pristala na život koji ne ume i ne želi da živi. Izabrala je pristojan, društveno prilagođen, ali mlak i neuzbudljiv život sa kojim njen karakter i priroda nisu mogli da se pomire i uklupe.

Problem Hedinog karaktera i prirode može se posmatrati i iz ugla njenog porodičnog nasleđa, a koreni tog problema mogu se pronaći u njenom specifičnom vaspitavanju i odgajanju. Razvijanje ljubavi prema konjima i oružju u to vreme nije bilo tipično za podizanje ženskog deteta, te propuste u primenjivanju društveno afirmisanih normi uviđamo i kod njenog oca. Kapetan Gabler je svoju ćerku odgajao kao sina, a motiv te njegove pobune protiv konvencija mogao bi biti tema neke druge socijalne drame.

Ukratko, nemogućnost prilagođavanja na klasnu razliku i tradicionalnu ulogu žene, odustajanje od sopstvenog identiteta zarad egzistencijalne sigurnosti i strah od skandala ključni su pokretači socijalnog revolta koji se ispoljavaju kroz glavni like Hede. A vidovi tog ispoljavanja su drastični. Prvi je „ubistvo Levborgovog i Teinog deteta“ kojim ona naziva genijalno naučno delo nastalo u spoju Levborgove inteligencije i talenta i Teine marljivosti i posvećenosti. Jedinostveni rukopis tog dela dospeva u Hedine ruke da bi ga čuvala, a ona ga spaljuje. Osim što tim činom uklanja Levborga kao konkurenta svom suprugu za mesto profesora i osigurava sopstvenu statusnu i finansijsku sigurnost, ona uništava i simboliku koju taj rukopis nosi. A rukopis je simbol društvenog i akademskog razvoja i napretka, iz kojih je ona kao žena isključena. Drugi vid ekstremnog revolta je Hedino samoubistvo kojim ubija i svoju (jedinu) ulogu u društvu: ulogu supruge i ulogu majke.

Piše > Svetislav Jovanov

Junak, sudbina i sukob u klasičnoj komediji (6)

Utočište u neredu

FIGAROVA ŽENIDBA: SOCIJALNO-RODNI PREOBRAŽAJ

Kao što smo videli, obrazac sukoba između (istorijski uslovljenog) tipa komičkog junaka i (aktuelnog vida) univerzalnog poretka (sudbine) klasične komedije – pri čemu se ponašanje junaka odvija u okviru protivrečnosti između iluzije i stvarnosti – pokazuje u novovekovnom razdoblju simptome sve dubljih žanrovskih promena. U kontekstu ovih promena, nakon momenta alazonskog preobražaja u Klajstovom *Razbijenom krčagu* i fenomena eironskog preobražaja u *Slugi dvaju gospodara* Karla Goldonija, završnu transformaciju – a bez obzira na činjenicu remećenja hronološkog niza – predočava nam Pjer Ogisten Karon de Bomarše u komediji *Ludi dan ili Figarova ženidba* (*La Folle Journée, ou Le Mariage de Figaro*, 1778).

Složenost poetičko-žanrovskih relacija u slučaju Bomaršeovog komada – inače, drugog nastavka trilogije započete *Seviljskim berberinom* (1775) – predstavlja organski „proizvod“ autorovog višeslojnog, vrtoglavo dinamičnog i ponekad (prividno) čudljivog zapleta.

Figarova ženidba, naime, počinje tri godine nakon završetka „*Seviljskog berberina*“, kada je Figaro veren sa Suzanom. Mladi par koji želi da se venča, nalazi se sada u službi grofa Almavive – Figaro kao grofov poverljivi sluga, Suzana kao sobarica grofice Rosine. Međutim, od trenutka kada je Figaro pomogao u sklapanju braka grofa Almavive i Rozine, grofu je već dosadio bračni sklad i sve intenzivnije „baca oko“ na Suzanu, nameravajući da ponovo uvede plemićku privilegiju *prima noctis*, kako bi konzumirao brak sa budućom nevestom pre (njenog i Figarovog) medenog meseca. Ističući dosledno u prvi plan težnju za ljubavnim sjedinjenjem dvoje slugu – dakle, „niže klase“ za koju su obično rezervisane funkcije pomoćnih *eirons* – Bomarše uvodi bitno novu dimenziju, premda se, u formalnom smislu, njegov zaplet „uglavnom bavi preprekama i zamkama koje ovom sjedinjavanju stoje na putu.“¹⁾ Pored Grofovih spletki, međutim, vezu Figara i Suzane dodatno ugrožava i sudski zahtev

1) Harry Levin, *Zanyism*, u: *Playboys and Killjoys: An Essay on the Theory and Practice of Comedy*, Oxford University Press, Oxford – New York – Toronto, 1988, 88.

sredovečne domoupraviteljke Marseline, od koje je Figaro svojevremeno pozajmio novac uz obećanje da će se, ako ga ne uzmogne vratiti u roku, njome za naknadu, oženiti.

Uobličavajući lik Figara kao okretne i lukave osobe, autor ga, na samom početku, prikazuje i kao artikulirano *samosvesnu* individuu, što je vidljivo iz apelacije upućene (odsutnom) gospodaru:

„**FIGARO:** Dok se ja kaljavim, izvijam grbaču za slavu Vaše porodice, Vi biste saizvoleli učestvovati u povećanju moje!

(Prvi čin, 2. scena)

Novostečena samosvest odlikuje i Figarove prve konkretne reakcije na Grofove (prilično prozirne) namere, a te reakcije možemo posmatrati u sklopu dveju faza. U prvu, *odbrambenu* fazu, svrstava se Figarovo prefinjeno lukavstvo kojim, pred svim dvoranima predvođenim Groficom, apelujući na njegovu plemenitost, primorava Grofa da se javno i zauvek odrekne „prava prve bračne noći“.

„**GRAF** (*za sebe*): Sve je ovo udešeno.

GRAFICA: Ja im se pridružujem, gospodine grafe, a ovaj obred biće im uvek drag, pošto potiče iz divne ljubavi, koju ste osećali prema meni“.

(Prvi čin, 10. scena)

Međutim, pošto Grof ne odustaje istinski od svojih aspiracija prema Suzani – kako posredstvom udvaranja, tako i kroz podsticanje Marselinine parnice protiv Figara – autor, nakon taktičkih, otkriva i Figarove strategijske sposobnosti, koje, isto tako, najpre bivaju načelno formulisane pred saučesnicima – Suzanom i Groficom:

„**FIGARO:** Svetiti se onima koji ,ude našim smerovima, time što će se upropastiti njihovi, to čini svako, to ćemo činiti i mi“.

(Drugi čin, 1. scena)

Reč je o prelasku na *napadačku* fazu delovanja: dok će, s jedne strane, preko posrednika Grofu biti uručena anonimna dostava o sastanku „izvesnog muškarca“ sa Groficom u njenoj sobi, istovremeno će Suzana Grofu zakazati „randevu“ – na koji će biti poslat maloletni lakej Heruvim (prerušen u njene haljine). Međutim, kada Suzana i Grofica, iznenađene pri doterivanju Heruvima u svrhu druge od pomenutih smicalica Grofovih nailaskom, s mukom uspevaju – zahvaljujući kako svojoj rečitosti i prisebnosti, tako i vrtoglavom smenjivanju prostornih pozicija – ne samo da otklone Grofove sumnje, nego i da ga nateraju da se izvini supruzi i pokaje zbog svoje bolesne ljubomore – menja se ne samo tempo, nego i hijerarhija unutar „zavereničke“ trojke. Proglašavajući čitav događaj namerno insceniranom šalom usmerenom na Grofovu „pouku“, a uz to i otkrivajući Figarovo učešće u slanju pisma, Suzana i Grofica presudno *nadgrađuju* Figarovu smicalicu, svrstavajući se time u ravnopravne eirons, voditelje zapleta: reč je, takođe, o prvom koraku u njihovom dosezanju statusa *Junak(inj)a*. Ipak, činjenica da, u završnici opisane zbrke, Figaro svojom žovijalnošću i improvizatorskim nervom (u vezi identiteta „muškaraca koji je iskočio kroz prozor“) funkcionalno obezbeđuje dodatni alibi „ženskoj smicalici“, svedoči da se Bomaršeov protagonist razvija kao višedimenzionalna figura u čijoj osnovi stoji „gotovo beskrajn niz drskih pozorišnih slugu koji se protežu od predstava Marivoa, Dankura, Renjara i Molijera pa sve do komedija Terencija i Plauta“²⁾.

Da se iza Bomaršeove „razbarušenosti“ zapleta krije gotovo matematička preciznost, pokazuju dve scene na razmeđi 2. i 3. čina *Figarove ženidbe*, koje pružaju komplementarne impulse u višoj fazi emancipacije „ženskog načela“. Najpre, kako bi se – na efikasan i poučan način! – suprotstavila Grofovoj nesmanjenoj žudnji za Suzanom, Grofica rešava da sama, prerušena u

.....
2) Walter E. Rex, *Figaro's Games*, PMLA, Vol. 89, No. 3 (May, 1974), Cambridge University Press, 6.



Iz predstave **Figarova ženidba**, Pozorište Ranela, Pariz (2014), foto: Šarlot Spilemaker

sobaričinu odeću, umesto kompromitovanog Heruvima ode na večernji randevu sa rođenim suprugom. Sa svoje strane, Suzana se ubrzo odlučuje da povoljan efekat ovakve „operacije“ obezbedi time što će u kratkom susretu sama uveriti Grofa u sospstvenu spremnost da na pomenuti randevu sama dođe, potkrepljujući takva uveravanja detaljnim dogovorom o mestu i vremenu (koji će Grofu biti dostavljen posebnom porukom). Budući da je ovakvo, složeno i aktivno suprotstavljanje Grofovoj volji, smišljeno i pripremljeno *bez Figarovog učešća i znanja*, ono za Suzanu i Groficu predstavlja završnu etapu u procesu *rodne emancipacije*, etapu krunisanu osvajanjem statusa Junakinje. Najzad, značaj ove etape je obogaćen preobražajem koji doživljava Marselina u finalu Trećeg čina. Nakon otkrića da je izvor Figarove privlačnosti činjenica da on predstavlja njenog davno izgubljenog i srećnim obrtom ponovo nađenog sina-jedinca, domoupraviteljica poentira problematiku patnje žena, prouzrokovane patrijarhalnom represijom i socijalnom nepravdom:

„**MARSELINA:** ... Vas treba kažnjavati za grehe naše mladosti; vas i vaše vlasnike, koji se tako gorde pravom što imaju da nas sude, dok nas svojom grešnom nehatnošću ostavljaju bez svakog sredstva za izdržavanje. Ima li ikojeg zanimanja za nesrećne devojke?“

I upravo dimenzija socijalne nejednakosti, nagoveštena u Marselininom protestu protiv atmosfere patrijarhalnog licemerja, predstavlja najavu velikog Figarovog programskog pledoajea (3. scena 5. čina), posredstvom kojeg, po Levinu, „sluga izrasta u Junaka“³⁾:

.....

3) Harry Levin, *Zanyism, u: Playboys and Killjoys: An Essay on the Theory and Practice of Comedy*, Oxford University Press, Oxford – New York – Toronto, 1988, 90.

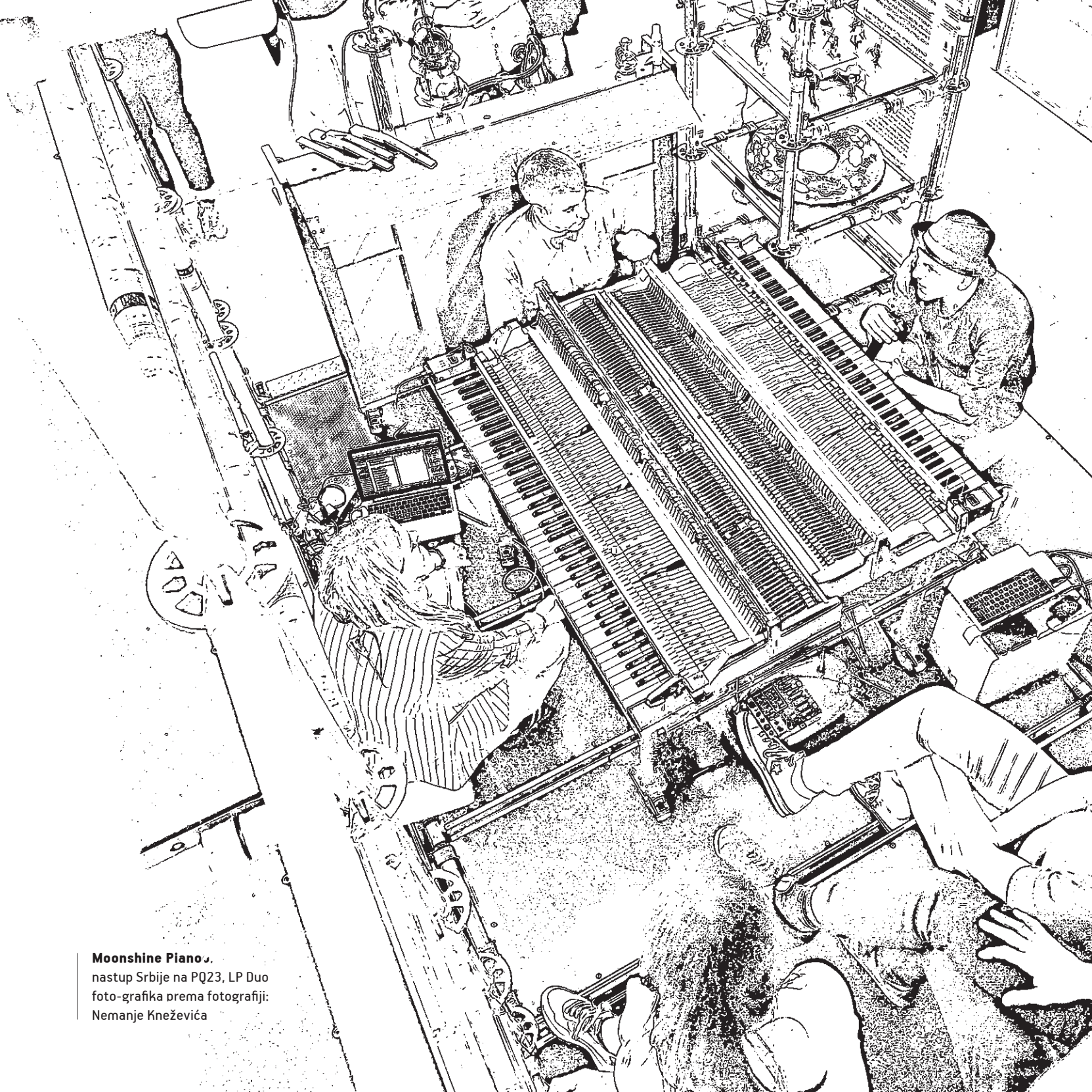
„**FIGARO:** ... Plemstvo, bogatstvo, položaj, zvanje, kako sve to čoveka pogordi! Šta ste vi uradili za tolika dobra? Potrudili ste se da se rodite i ništa više. Međutim, čovek dosta običan; dok je meni, sto mu muka! – zaturenom tamo negde u neznanjoj gomili, trebalo pokazati više znanja i domišljanja samo za održanje no što ga je upotrebljeno kroz sto godina u upravljanju svima Španijama... I vi hoćete da se merite sa mnom?“

Figarov status junaka, na ovaj način principijelno objavljen, biva istinski potvrđen tek nakon prolaska kroz iskušenje izazvano pomenutom smicalicom dvostrukog (fingiranog za Suzanu, stvarnog za Groficu) „randevua“ sa Grofom. Drugim rečima, tek nakon dvostrukog preobražaja na osi „lukavi sluga – Junak/Ljubavnik“: dok je za Figara, kao vitalnog posmatrača, reč o „zasluženju“ spoznaj, za Grofa, kao raskrinkanog učesnika, reč je o slomu iluzije, i to *iluzije o dvostrukoj nadmoći – rodnoj i socijalnoj*. Stoga je, u izvesnom smislu, upravo odnos prema Grofu Almagu, liku-prepreki, žarište u kojem se stiču ključni elementi komičkog sukoba u *Figarovoj ženidbi*. Princip samoostvarenja subjekta koji pokreće Bomaršeove komičke junake jeste, u konačnom svođenju, *egalitarizam* – u Figarovom slučaju *socijalni*, u slučaju Suzane i Grofice *rodni*. Nasuprot ovakvog „dvostrukog“ principa, u ulozi komičke sudbine pojavljuje se potpuno „decentrirano“ polje društvenih i etičkih mogućnosti, tačnije, *istorijski Nered*. Ali, dok je egalitarizam kao odlika komičkog junaka najčešće do izvesne mere kompatibilan sa metodima nagodbe i/ili lukavstva, komička sudbina u vidu istorijskog Nereda teško se može uskladiti sa arbitrarnošću i kompromisom kao temeljno *racionalnim* postulatima: otuda ubedljivost, atraktivnost i dalekosežni uticaj Bomaršeovog komada skupa nagoveštavaju krah žanrovskog obrasca klasične komedije.



SCENSKI DIZAJN – 10 GODINA RUBRIKE

scena



Moonshine Piano,
nastup Srbije na PQ23, LP Duo
foto-grafika prema fotografiji:
Nemanje Kneževića

Pišu > Tatjana Dadić Dinulović
i Dragana Vilotić

Deset godina rubrike „Scenski dizajn“ (2016–2026)

Pogled na rubriku „Scenski dizajn“ neminovno podstiče sećanje na Ognjenku Milićević i njenu ideju da baš u časopisu „Scena“ ova rubrika započne svoj život. Trebalo je skoro dvadeset godina da ta zamisao bude ostvarena i da 2016. bude objavljen prvi tekst¹⁾. Deset godina kasnije, obeležavajući ovaj jubilej, pravimo rekapitulaciju svega što smo uspeli da uradimo.

Ukupno je objavljeno 59 tekstova koje su pisali autori čije prakse pripadaju različitim disciplinama – arhitekturi, urbanizmu, pozorišnoj kritici i teatrologiji, pozorišnoj režiji, menadžmentu i produkciji u kulturi, scenografiji, kostimografiji, dizajnu svetla, dizajnu lutaka, fotografiji, vajarstvu, slikarstvu, i, naravno, scenskom dizajnu. Osim što su tekstove, najčešće, pisali praktičari i profesionalci, često i univerzitetski

1) Prvi tekst, pod nazivom „O scenskom dizajnu: dug Ognjenki Milićević – dve decenije kasnije“, napisao je Radivoje Dinulović, u Sceni 1–2/2016.

profesori, priliku su imali i studenti doktorskih, a ponekad, i master studija.

Raspon tema bio je veliki. S obzirom da je časopis „Scena“ posvećen pozorišnoj umetnosti, a da je sintagma „scenski dizajn“ nastala upravo u pozorištu, težište je bilo na problemskim tekstovima, to jest na radovima koji su se bavili autorskim pristupom scenskom dizajnu u pozorištu. Sledili su tekstovi u kojima je problematizovana upotreba scenskih sredstava u dizajnu vanpozorišnog spektakla, a zatim i oni posvećeni scenskom dizajnu kao samostalnim umetničkim praksama.

S obzirom da je scenski dizajn interdisciplinarna oblast koja se nalazi na susretu pozorišta, arhitekture i vizuelnih umetnosti, ili tačnije, izvođačkih i izlagačkih praksi kod kojih prostor i njegova artikulacija zauzimaju centralno mesto, autorima je sugerisano široko polje istraživanja – od nove arhitekture scenskih objekata, preko sajt-specifik izvođačkih prostora, ambijentalnog pozorišta i prostora za lutkarsko pozorište, do razmatranja rada malih vaninstitucionalnih „kuća“, kao i velikih pozorišnih manifestacija i *Showcase* programa. U problemskom smislu, najveći broj autora bavio se temama vezanim za proces identifikacije, analize i vrednovanja scenskog dizajna u pozorištu, posebno razmatrajući i ocenjujući primere dobre prakse u rediteljskom radu. Naročita pažnja bila je posvećena procesima u kojima je scenski dizajn tretiran kao zajednički ili, čak, kolektivni stvaralački zadatak. Jedan broj tekstova ticao se obrazovanja scenskih tehničara, važne teme koja u našoj, ali i u sredinama u regionu, nije dovoljno zastupljena, kao ni tema tehničke produkcije prostora i događaja.

Značajan segment izbora tema ticao se scenskog dizajna kao skupa samostalnih umetničkih praksi. U ovom segmentu predstavljene su važne manifestacije, značajne za razvoj oblasti – međunarodne, regionalne



i nacionalne. Osim toga, bilo je prostora za tekstove koji su se bavili umetničkim i kustoskim radom u ovoj oblasti, u želji da ozbiljnije bude promovisana, van konteksta umetničkih ishoda doktorskih umetničkih projekata.

Sledi vreme u kome je potrebno dalje širiti krug ljudi, posebno mladih autora, koji će kritički promišljati široko polje scenskog dizajna u svim relevantnim segmentima. Značajno će biti i dalje prepoznavanje i vrednovanje scenskih fenomena u savremenom društvu. Posebnu pažnju i prostor treba posvetiti oblasti tehničke produkcije i realizacije scenskih događaja, kao i obrazovanja u domenu scenske tehnike i tehnologije.

Piše > Dimitrije Kokanov

Scenski dizajn – dramaturško iskustvo

Bavljenje dramaturgijom, u najširem smislu saradničkog delovanja, unutar okvira različitih izvođačkih umetnosti, počevši od tradicionalnog dramskog teatra, preko savremenog plesa, muzike i umetnosti performansa, neprestano me suočava sa problemima nerazumevanja šta posao dramaturga jeste. Šta je dramaturgija kao praksa? Samim tim i na koji način se i zašto koristim/o ovom praksom, a ekonomski je nikada ne podrazumevamo, u procesima proizvodnje nekog umetničkog dela? Marijan van Kerkhofen (Marianne Van Kerkhoven), jedna je od najznačajnijih dramaturškinja u promišljanju same profesije i pozicije dramaturga, sama ističe da nakon dvadeset godina bavljenja dramaturgijom i dalje ne može sa sigurnošću da kaže šta je tačno dramaturgija.¹⁾ Ona zaključuje da nestabilnost određenja ove pozicije dolazi od pokretljivosti, stalne promene samog pojma pa samim tim i same prakse. Emancipacija dramaturgije

od Lesingovog i Brehtovog određenja²⁾, a koje je uvek postavlja u relaciju sa tekstom, između teorijske i umetničke prakse, dovodi do fluidnosti i ponovnog promišljanja dramaturgije u osamdesetim godinama dvadesetog veka. Ovaj proces postajanja nezavisnom od teksta jeste ono što istorijski zovemo *Novom Dramaturgijom* ili *Belgijskim talasom*. Još radikalniji zaokret dramaturgija kao praksa doživela je u susretu sa savremenim plesom, kroz saradnje dramaturga i koreografa devedesetih godina dvadesetog veka. Gotovo sinhrono sa ovim redefinisanjima dramaturškog rada dolazi do pojava onoga što u svom značenjskom mnoštvu danas predstavlja scenski dizajn. U ovom radu ni na koji način ne želim da tvrdim da su dramaturgija i scenski dizajn iste prakse, niti da scenski dizajn ima da zahvali dramaturgiji za svoje postojanje. Posebno jer za ovu vezu do sada nisam našao temeljnije dokaze, do

1) Kerkhoven, Marinanne van, „European Dramaturgy in the 21st Century – A constant movement“, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 14:3, 7–13.

2) Lesingova ideja dramaturgije je ona koja dramaturga drži odvojenog od same predstave i čvrsto ga vezuje za tekst i repertoar, dok Breht dramaturga premešta u proces rada na predstavi, iako ga ne odvaja od teksta.

sopstvenog iskustva i doživljaja. Međutim nije moguće da ne uočim kustoski karakter i jedne i druge profesije, činjenicu da i jedna i druga praksa podrazumevaju artikulaciju celine uklapanjem pojedinačnih delova i elemenata, te da se razvijaju ne samo kao metod rada već i kao način mišljenja³⁾.

A gde bih drugo, posle petnaestogodišnjeg iskustva rada kao dramaturg, tražio (ne)stabilnost, nego u nekom novom prostoru nestabilnosti?

Upravo u ovoj nestabilnosti prepoznajem prvu tačku sličnosti, a ona je ideološka. Nestabilnost je karakteristika koja je ovde vrsta izbora, opredeljenje da se tvrde klasifikacije uvek mogu smekšati i poništiti, da su granice uvek tu da budu zamagljene ili srušene, da su ivice tu da se otupe, a prostori da se prošire i spoje. Nestabilnost je okolnost koja nas stalno poziva na dijalog, u želji da se okolnosti promišljaju dalje, da se o njima raspravlja i da se propituje svaka ideja stabilnog i unapred zadatog određenja. Nestabilnost nastaje iz potrebe za novim načinom rada i razumevanjem nekog konteksta. Ovako shvaćena nestabilnost plodno je tle za razvoj novih ideja.

Scenski dizajn se formira na neki način upravo sa ciljem da stabilne, okoštale pojedinačne esnafske sektore rada: scenografija, kostim, dizajn svetla, dizajn zvuka itd. organizuje u jednu nestabilnu celinu. Nestabilnost ove celine je u tome što je ona u sukobu sa fiksnim autoritetima mišljenja (pozorišni reditelj i/ili dramaturzi) tako što ih stalno propituje i podstiče na dalje razmatranje upotrebe scenskih jezika u i izvan tradicionalno scenskih okruženja.

Kada se dramaturgija odmakla od teksta kao osnovnog predmeta bavljenja, kao polazišta i mesta povratka, kao falocentrične ose rotacije, kao izvora stabilnog značenja ili logocentričnog principa, dramaturgija se opredelila za fluidnost – za nestabilnost. Gde se premešta onda dramaturgija? Dramaturgija se premešta iz unapred zadatih

3) Radivoje Dinulović kaže da je scenski dizajn oblik mišljenja.

značenjskih okvira i koncepata u proces rada. Ona tranzitira neprekidno. Dramaturzi (ne muškarci nego rodno inkluzivna grupa) jednako su zainteresovani za značenja svakog pojedinačnog elementa, ali i za proces uspostavljanja tih znakova, novih znakova, za dijalog uspostavljanja metoda rada, za sam rad i distribuciju zadataka ili kolektivno preuzimanje tih zadataka. Dramaturzi postaju svesni da se dramaturški proces odvija između svih učesnika u razvoju nekog dela. Dramaturškinja čuvenog autora Alena Platela (Alain Platel) Hildegard du Vejest (Hildegard De Vuyst) ističe da je intelektualna odgovornost podeljena između svih članova grupe⁴⁾, te da nije više samo dramaturškinja ona koja odgovara za taj aspekt rada unutar jedne produkcije. Pomenuta Marijan von Kerkhoven još kaže da je dramaturški rad zapravo konverzija znanja u osećanja, i obrnuto pretvaranje osećanja u znanje.⁵⁾ Uplitanje osećanja u ovoj relaciji, otvara zapravo ključno polje dramaturškog rada u savremenim praksama, a to je pitanje odnosa izvođača (ili dela) i publike. Dijalog dramaturški⁶⁾ se ne zaustavlja između učesnika koji proizvode umetničko delo, već uključuje i samu publiku, kao ključne učesnike u raspravi o delu.

Scenski dizajn se za razliku od savremene dramaturgije ne artikuliše procesom osamostaljivanja (od teksta) već u mehanizmu udruživanja (pa i teksta). Naravno, dramaturgija u svojoj prirodi podrazumeva zavisnu poziciju u odnosu sa drugim elementima

4) Stalpaert, Christel, „A dramaturgy of the Body“, u *Peformance Research: A journal of the Performing Arts*, 14:3, 121–125.

5) Marianne van Kerkhoven, Looking without a pancile in heand, <http://sarma.be/docs/2858>.

6) Holandski dramaturg i scenograf (između ostalog) Jan Joris Lamors (Jan Joris Lamors) kaže da za dramaturški dijalog i rad nije nužno neophodna figura dramaturga, već da su svi učesnici procesa jedni drugima dramaturzi. Na sličnom tragu dramaturškinja i koreografkinja Ana Dubljević u svojoj knjizi polemíše o zajedničkom dramaturškom radu.

Videti: Dubljević Ana, *Feministički porno-pejzaži, o feminističkim dramaturškom mišljenju u praksi plesa i performansa*, Stanica servis za savremeni ples, Beograd, 2021.

izvedbe, ali se sada postavlja kao ravnopravna, ukidajući svoju pojedinačnu figuru dramaturga i šireći dramaturški rad na sve članove grupe, tako i scenski dizajn postaje krovni *oKvir*⁷⁾ koji omogućava brisanje strogih granica i separacija vizuelnih, prostornih, auditivnih i izvedbenih elemenata, objedinjujući ih u jedan događaj, ili njegovu najavu ili trag. Sođa Lotker (Sodja Lotker) ističe da instalacija bez prisustva izvođača može biti shvaćena kao sećanje na radnju, njeno predviđanje, mogućnost da se radnja dogodi ili kao prostor „radnje publike“.⁸⁾ Scenski dizajn počinje na mestu potrebe da se neko novo polje uspostavi sintezom. Scenski dizajn je tako praksa mišljenja različitih pojedinačnih elemenata u jednu koherentnu celinu. Baš kao i dramaturgija. Scenski dizajn je u nastajanju, dok je dramaturgija u transformisanju.

Još ćemo reći da je dramaturgija tkanje⁹⁾ svih elemenata i značenja u jednu celinu. Postoji čitav niz analiza dramaturške prakse kao tkanja, njenog porekla u ženskom ručnom radu, njene materinske pozicije kao one koja razrešava probleme, utišava psihoze u procesima rada i iznad svega uvek mora da ponudi pravi odgovor.¹⁰⁾ Zato je u ovom radu uvek adresirana kao ona – dramaturgija. Scenski dizajn bi se onda mogao po sličnom principu odrediti kao slaganje ili sastavljanje, uklapanje i kombinovanje drugačijih gradivnih elemenata u jednu scenu. On – scenski dizajn. Onaj koji je u nestabilnosti i stalnom nastajanju. Tkanje i sastavljanje. Kvirnes (queerne s) scenskog dizajna leži u teškoći da ovaj sin bude prihvaćen od strane konzervativne zajednice koja funkcioniše kako smo na početku rekli u sistemima

7) oKvir – igra slovima referiše na pojam kvir (queer) koji uvek označava karakteristike pokreta, mišljenja i identiteta koji intervišu tako što ruše zadate okvire.

8) Dadić Dinulović, Tatjana, *Scenski dizajn kao umetnost*, Clío/ SCEN, Beograd, Novi sad, 2017, 76.

9) Brizzell Cindey and Andre Lepecki, „Introduction: The Labor of the question in the (feminist) question of dramaturgy”, u *Woman and Performance: a journal of feminist theory*, 13:2, 15–16.

10) *Ibid.*

separacije, radikalanih ekskluzivnih granica, ne želeći da interdisciplinarnost postane princip mišljenja unutar svakog pojedinačnog esnafskog sektora. Dramaturgija je zato moguća majka (Drag Mother) scenskog dizajna, ona koja može isplesti mrežu podrške i prepoznavanja principa mišljenja, rada i podsticaja za razvoj praksi scenskog dizajna.

Scenski dizajn u fokus ne postavlja jedan pojedinačni vizuelni i/ili prostorni element, scenski dizajn identifikuje sve pojedinačne elemente scenskog izražavanja kao svoj materijal za rad. Scena je događaj, rad smešten u koordinate vremena i prostora, prostor mišljenja nekog fenomena kao scenskog, a izražavanje u polju scenskog dizajna uključuje i samo dramaturško tkanje i mišljenje. Scena koja je oblikovana uopšte ne mora i ne treba da bude shvaćena kao dramski isećak, naprotiv, reč je o preuzimanju onih izražajnih sredstava potrebnih za dizajniranje scene i prepoznavanju istih u već ponuđenim scenama.

Došli smo do nove dokse po kojoj je dramaturg neko ko je obučen u poststrukturalističkom kritičkom maniru i upoznat je sa postdramskim proširenjima izvedbenih praksi: dramaturškinja je garant interdisciplinarnosti.¹¹⁾ Još nismo došli do dokse o scenskom dizajneru, koji isto tako može biti obučen u poststrukturalističkom kritičkom maniru i upoznat sa postdramskim proširenjima izvedbenih praksi, ali pored toga poznaje i različite prakse vizuelnih umetnosti: scenski dizajner je onda takođe garant interdisciplinarnosti.

Razne su kolege dramaturzi kritikovale čuvenu ideju da je dramaturg prva publika, da je *spoljno oko* nekog procesa. Andre Lepecki (Andre Lepecki) dovodi ovu zamisao u vezu sa Dekartovim razdvajanjem uma i tela, te pripisivanju spoznajnih prednosti čulu vida. Dramaturg je kako Lepecki uočava postavljan kao intelektualni član u paru sa koreografom, gde

11) Kunst Bojana, „The Economy of Proximity”, *Performance Research: A journal of the Performing Arts*, 14:3, 81–88.

je koreograf telo procesa.¹²⁾ Ova dihotomija, binarni opozit, upravo je ono što savremeni dramaturzi odbacuju. Dramaturg, ne samo da nije nevidljiv i da se njegov rad ne rastapa i ne nestaje u produkciji (kako kaže van Kerkhoven) već je ravnopravni deo tima. Dramaturškinja ima svoje telo koje je materijalno. Scenski dizajn je moguće delo pojedinačnog autora, mislioca, ali i kolektiva scenskih dizajnera. Scenski dizajner nije samo oko i misao, već i telo u radu koje čeka da bude prepoznato (pa samim tim i adekvatno vrednovano za svoj rad). Ideja da je scenski dizajner dodatni ili *spoljni par očiju* reditelja, *spoljno oko* kustosa, postavlja upravo dihotomiju koja je u osnovi prakse scenskog dizajna isključena. Kostimografkinja Maja Mirković ističe: „Namesto daljeg fokusiranja na samo jedan aspekt pozorišnog delovanja... čini se da je namera scenskog dizajna da u interakciji svih učesnika jadnog događaja, izgradi sopstveni sistem koji će ga definisati kao vrstu mišljenja i pristupa.“¹³⁾

Ovde iznosim tezu da su dramaturškinja i scenski dizajner srodnici u izabranoj porodici (Chosen family). Oboje stasavaju u želji za propitivanjem hijerarhija i strogih međa u praksama rada, sa ciljem da izgrade i ispletu nove sisteme i relacije među članovima. Dramaturgija svoj razvoj zasniva u zagovaranju mnoštva, fluidnosti i dijaloga unutar sopstvenog polja delovanja, dok scenski dizajn nastaje u polju dijaloga, mnoštva i fluidnosti delovanja zajednice različitih elemenata i praksi. Ili, kako dramaturg Tomas Frank (Thomas Frank) opisuje dramaturga kao nekog ko umiruje, nudi emocionalnu podršku pa čak i veru.¹⁴⁾

.....
12) Van Imschoot, Myriam, „Anxious Dramaturgy“ u *Woman and Performance: a journal of feminist theory*, 13:2, 57–68.

13) Dadić Dinulović, Tatjana, *Scenski dizajn kao umetnost*, Clío/SCEN, Beograd, Novi sad, 2017, 78.

14) Behrndt, Synne K. and Turner, Cathy, *Dramaturgy and performance*, Palgrave Macmillan, 2007, 112.



Epske igrice **Zidanje Skadra**, foto: Lidija Antonović



Piše > Anđelka Nikolić

Kako produkcijske neprilike dovode do prilika da se u praksi proba scenski dizajn

Pohađanje umetničkih doktorskih studija scenskog dizajna¹⁾ mi je, osim mogućnosti da proširim svoja znanja iz oblasti izvođačkih i vizuelnih umetnosti, donelo i razna pitanja i dileme, i osvetlilo mi neke nesklade – kako u mom ličnom pristupu, tako i u objektivnim uslovima *proizvodnje* pozorišta. Jedan od takvih nesklada osetila sam u odnosu pojmova scenografija, scenski dizajn i pozorišna režija (što je moja primarna, sportskim jezikom rečeno, disciplina).

Pre studija scenskog dizajna imala sam nekoliko iskustava samostalnog *bavljenja prostorom* u predstavama koje sam režirala, ali uglavnom se nisam potpisivala kao scenografkinja, delimično zato što mi je to delovalo neukusno (budući da se ranije nisam obrazovala u polju scenografije i srodnih oblasti). Drugi

1) Studijski program na Odseku za umetnost i dizajn Fakulteta tehničkih nauka u Novom Sadu.

Epske igrice **Zidanje Skadra** (učionica) foto: autorska



razlog je što se u tim projektima i nije radilo, po mom osećaju, o scenografiji u uobičajenom značenju te reči, nego pre o konceptualnom promišljanju, zamišljanju i realizaciji predstave u totalitetu, što je blisko domenu rada rediteljke.

U ovom tekstu analiziraću dva takva projekta, u težnji da sebi i drugima pojasnim iskustvo bavljenja scenskim dizajnom u pozorištu, iz perspektive klasično obrazovane pozorišne rediteljke, u kontekstu ograničenja, ali i slobode koje donosi rad u vaninstitucionalnim uslovima.

U Srbiji (a bojim se da ni u susednim zemljama situacija nije dramatično bolja), rad na nezavisnoj sceni obeležen je viškom entuzijazma i manjkom novca da se neki projekat ostvari. Projekti o kojima ću govoriti uklapaju se u ovaj opis. U oba slučaja je *neprilika* (nedostatak finansijskih sredstava) ukinula mogućnost da se angažuju stručni saradnici i dovela do *prilike*²⁾ da se sama bavim osmišljavanjem prostora,

.....
2) Da li je termin *prilika* eufemizam za reč *nužda*? Biram prvu reč, jer iz ove tačke gledišta, kada sa izvesne vremenske distance mogu da sagledam oba projekta, uviđam da su mi otvorili prostor za eksperimentaciju i učenje koji smatram vrednim.

kostima, rekvizite, svetla i zvuka. Tome sam pristupila onako kako mi se činilo jedino moguće: objedinjeno, sa uporištem u jedinoj premisi projekta – rediteljskom, odnosno produkcijskom konceptu.

Predstavu „Epske igrice: Zidanje Skadra“³⁾ režirala sam 2018. godine, pre nego što sam se bliže upoznala sa idejom, teorijom i praksom scenskog dizajna, a „U potrazi za domom“ 2025, u vreme kada sam uveliko pohađala doktorske umetničke studije na istoimenom programu. U prvom slučaju, dakle, reagovala sam/ radila intuitivno, a u drugom već sa svešću o tome da ovakav, holistički, pristup zapravo koincidira sa idejom o scenskom dizajnu u pozorištu, koji retko može da se isproba u institucionalnoj praksi, odnosno produkcijskom modelu koji predviđa jasnu podelu uloga i poslova i strukturiranu saradnju rediteljke⁴⁾ sa scenografkinjom, kostimografkinjom, dizajnerkom⁵⁾/realizatorkom svetla, zvuka, videa.

EPSKE IGRICE: ZIDANJE SKADRA

Ovaj projekat proistekao je iz višegodišnje prakse primenjenog pozorišta koju smo Irena Ristić i ja razvijale kroz različite projekte Umetničke grupe Hop.La!, često pod okriljem Bitef polifonije.

Aktivistička pozadina projekta odnosi se na korišćenje pozorišta kao moćne alatke u radu sa mladim ljudima, ali i nastavnicima, u okviru školskog

3) Predstava je premijerno izvedena 27. 9. 2018. u OŠ „Mihajlo Petrović Alas“ u Beogradu, u okviru 18. Bitef polifonije, u produkciji Umetničke grupe Hop.La!, u režiji Anđelke Nikolić, koja je potpisala i dramaturgiju. Dramaturškinja je bila Olga Dimitrijević, a uloge su igrali Anita Stojadinović i Đorđe Živadinović. Predstava je osvojila nagrade za režiju i žensku ulogu na prvom Festivalu nezavisnih produkcija u Kragujevcu, nagradu za režiju na 15. festivalu Zvezdarište i Specijalnu nagradu 27. Kotorskog festivala pozorišta za djecu.

4) U ovom radu koristim ženski rod zanimanja, podrazumevajući, naravno da se odnosi i na muškarce i rodno neopredeljene.

5) Podsećam da u srpskoj pozorišnoj praksi još uvek nije uobičajen angažman dizajnera svetla, kao autorskog saradnika, nego se rad na konceptu i postavci svetla obično prepušta/nameće scenografkinji, a svakako rediteljki.

sistema.⁶⁾ U ovom slučaju, ulazak u školu bio je i doslovan – predstava je probana i igrana u školskoj učionici⁷⁾.

Prostor učionice tretirala sam u totalitetu prakse koja ga definiše u uobičajenoj upotrebi. Neraskidiv deo tog prostora je kodovani način njegove upotrebe (raspored sedenja, pravci kretanja i pogleda), mobilijar i rekvizita koja mu pripada (klupe, stolice, katedra, tabla, kreda/flomaster, dnevnik), zvuk (školsko zvono), svetlo (dnevno svetlo, odnosno veštačko osvetljenje koje se pali i gasi na prekidač), vremenski parametri (trajanje časa i odmora). Primarna značenja prostora nisam, dakle, neutralisala, nego sam ih povezala sa dramaturgijom predstave; situacija školskog časa, odnos (glumca u ulozi) nastavnika prema učenicima i koleginici sa nižim statusom (glumici u ulozi higijeničarke) postali su okvir priče. Epizode u fabuli epske pesme oblikovane su u skladu sa sadržajem i jezikom pojedinačnih školskih predmeta⁸⁾.

Naravno da ovaj princip povezivanja dramske situacije sa realnom situacijom časa nije bilo moguće, niti potrebno, sprovesti na planu cele predstave. Glumačkom igrom (prelaskom iz lika u lik, promenom jezika i koda kretanja, načina tretiranja prostora, partnera, publike i rekvizite) prostor učionice transformisao se u druge prostore (postajao je prostor temelja odnosno ruševina Skadra, porodične kuće, bračnog kreveta itd), da bi se, potom, opet vratio

6) *Pozorište u učionici ili pozorište u obrazovanju* je praksa prvi put isprobana u britanskom gradu Koventriju, u prvom pozorištu izgrađenom u Velikoj Britaniji posle 2. svetskog rata, sa zanimljivim nazivom Pozorište Beograd. 1965. napravljene su prve predstave koje su profesionalni glumci izvodili u školama, sa ciljem da utiču na povećanje znanja, korekciju ponašanja, razvijanje kritičkih stavova mladih. <https://www.belgrade.co.uk/theatre-in-education-tie/>

7) OŠ „Mihajlo Petrović Alas“ i Farmaceutsko-fizioerapeutska škola, Beograd

8) Predstava, na primer, počinje časom matematike, na kome se računa finansijski gubitak koji su braća Mrnjavčević pretrpela zbog neprestanog rušenja grada.

prvobitnom značenju (prostoru i vremenu školskog časa).

U ovim transformacijama značajnu ulogu igrao je zvuk. U skladu sa odlukom da se u originalni ambijent ne unose predmeti koji mu ne pripadaju, a naročito ne elementi pozorišne opreme i tehnike, zvuk je emitovan sa mobilnih telefona koje su koristili glumci u osnovnim ulogama. Muzika sa naglašenim atmosferskim dejstvom pomagala je da publika jasno doživi promenu prostora i vremena iz „ovde/sada“ u vreme i prostor epske pesme.

Način tretiranja prostora u ovoj predstavi u velikoj meri odgovara Lemanovom opisu *site-specific* teatra: „Prostor predstavlja sebe. Postaje saigrač, nemajući pritom određeno značenje. Nije dodatno opremljen, samo je učinjen vidljivim“.⁹⁾

Ono što u ovom slučaju ne koincidira sa nastavkom ove definicije je faktor publike. Leman, naime, navodi da je *za site specific* pozorište značajno što se tu uspostavlja zajedništvo između izvođača i publike, jer su svi „gosti u istom prostoru“.¹⁰⁾ Sasvim je drugačije kada profesionalne glumice uđu u učionicu koja, zapravo, pripada publici – učenicama koje u tom prostoru provode veliki deo svog vremena, i obeležavaju ga svojim potrebama, iskustvom, navikama, najzad i predmetima (torbe, pribor, knjige, delovi odeće). Ustezanje od bilo kakvih intervencija značilo je i to da nije bilo promena u rasporedu sedenja – publika je sedela na istim mestima kao, na primer, na prethodnom školskom času (koji je *stvarno* bio školski čas). Strategija je, zapravo, bila da se učenice *iznenade* pozorištem koje se, bez posebne najave, odigrava usred njihove svakodnevnice, a one su odgovorile pomnim praćenjem (sa potrebom da prepoznaju šta se to, zapravo, dešava), simpatijom, aktivnim učešćem.

9) Hans-Thies Lehmann, „Postdramatic Theatre“, New York, 2006, poglavlje *Dramatic and Postdramatic Space*, str.146

10) *Ibid.*

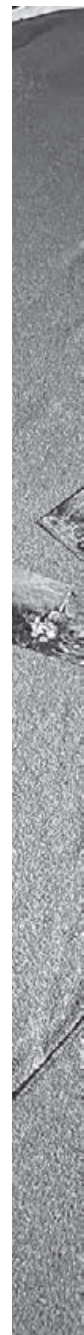
Drugačiju situaciju donela su festivalska izvođenja, sa odraslom publikom koja je namenski došla u školu da bi prisustvovala predstavi. Zbog jasnih asocijacija koje u svima nama pokreće prostor učionice (i pripadajuća mu ikonografija), gledateljke koje su u tom slučaju zaista bile „gošće u prostoru“ su sedajući u školske klupe spontano ulazile u uloge dece, što je uticalo na žanr predstave, bojeći je blagom ironijom (prilikom igranja na Bitef polifoniji u Beogradu), odnosno povišenom emocionalnošću (na Festivalu nezavisnih produkcija u Kragujevcu).

„U POTRAZI ZA DOMOM“

Ova predstava nastala je u okviru regionalnog projekta „Pozorište u jednim kolima“, koji je bio posvećen produkcijama mobilnih pozorišnih predstava namenjenih publici u ruralnim pograničnim područjima.¹¹⁾ Pre svih drugih izbora i odluka, bilo je jasno da se očekuje minimalistički, lako prenosiv dekor, i scenografski koncept koji se može prilagoditi različitim prostornim (ne) mogućnostima malih, prvenstveno seoskih zajednica.

Sama predstava inspirisana je doktorskim umetničkim projektom Jelene Vladušić posvećenom njenim susretima sa izbeglicama koje su prolazile kroz našu zemlju na tzv. balkanskoj ruti. Ti susreti su bili dokumentovani fotografijama, koje su ušle u sastav Jeleninog rada, zajedno sa video sekvencama i jednim jedinim predmetom koji je autorka odabrala da trodimenzionalno svedoči o izbegličkom iskustvu: reč je o prekrivačima koje je UNHCR dodeljivao izbeglicama. Prostorno rešenje naše predstave zapravo se oslonilo

11) Predstava je premijerno izvedena 31. 5. 2025. u Prostoru „Miljenko Dereta“ u Beogradu, u produkciji Miksera, a u okviru projekta *Pozorište u jednim kolima (Theater in one car)*, koji je realizovan u saradnji sa Nezavisnim pozorištem iz Budimpešte (Independent Theater) i Pozorištem Baska (Basca Theater) iz Temišvara. Dramatizaciju doktorskog umetničkog rada Jelene Vladušić, kao i režiju i scenski dizajn, potpisala je Anđelka Nikolić, a igraju Andrijana Draganić i Jana Dekanski.





Mixer House **U potrazi za domom**, foto: Mixer arhiva

na jednu konkretnu rečenicu iz Jeleninog rada – njen opis blatnjavog puta koje je osoblje izbegličkog centra prekrilo pomenutim prekrivačima, da bi ljudi mogli lakše da se kreću. Odlučila sam da ovu moćnu sliku rekonstruišem u predstavi, koja počinje tako što glumice po tlu ređaju čebad, praveći tako pistu okruženu publikom sa tri strane, koja će biti prostor za njihovu igru.

Iako je i ovde reč o izmeštanju iz prostora pozornice, postupak je znatno drugačiji od *site specific* pristupa primenjenog u „Zidanju Skadra“. Znajući da ćemo u postprodukciji predstave manje birati prostore u kojima će se predstava igrati, a više pristajati na njih, težila sam tome da nekim (jednostavnim, lakim, prenosivim) elementima izuzmem svet predstave od okruženja u kome se igra, odnosno da ga u njega umetnem. Dejstvo ove zaista minimalne scenografije bilo je podvučeno postupkom umnožavanja jednog istog elementa (desetak identičnih prekrivača), kao i time što su se oni „postavljali“ pred očima gledalaca, u vremenu predstave, uritmjenim kretanjem glumica, podvučenim muzikom. Osim što je na ovaj način definisan prostor igre u podu, jedno čebe je postavljeno da služi kao projekcijsko platno, tako da je, po vertikali, prostor igre bio određen ljudskim telima i licima (gledateljki koje su ivičile tri strane piste), odnosno slikom projektovanom na gruboj sivoj teksturi čebeta, na četvrtoj strani. Kostim je takođe sadržao citate na odevnu situaciju protagonistkinja drame (migratkinja), na veoma sveden način – glumice su bile odevene slojevito, kao putnice, koloristički neutralno (nijanse bež i tamnoplave boje).

Elementi opreme (rasvetna tela, projektor, kompjuter, zvučnici) bili su nesakriveni, veoma vidljivi u prostoru igre i imali i dodatnu funkciju – da podvuku dokumentarni, istraživački, predstavljajući karakter predstave. Ljudi o kojima i umesto kojih ova predstava govori bili su predstavljeni najpre stilizovanom

igrom glumica, da bi zatim njihovo prisustvo bilo zaokruženo, a realnost potvrđena projektovanjem njihovih fotografija. Komplementaran postupak bio je sproveden uvođenjem audio snimaka (drugih) ljudi koji su posmatrali fotografije o kojima se u predstavi govori.

UMESTO ZAKLJUČKA

Uporedno opisujući ove dve predstave, dolazim do još jednog njihovog zajedničkog imenitelja – za obe bi se moglo reći da su *autorske*. Objektivnu potvrdu ovog utiska nalazim i u percepciji stručnih gledateljki – pozorišnih kritičarki.¹²⁾ Nisam uspela da nađem tačnu definiciju sintagme *autorsko pozorište*, niti adekvatni prevod na druge jezike; pa ću smisao probati da rekonstruišem induktivnim putem. Poredeći nekoliko predstava koje su u medijima nazivane autorskim, dolazim do zaključka da je u njihovom nastanku, ali i percepciji, posebno izražena i vidljiva lična motivacija, snažan interes za obradu određene teme iz novog, ličnog ugla, i stvaralačka energija autorke koja može biti pojedinka ili grupa (gotovo uvek izvođačka grupa). To da je neko ostvarenje autorsko ne govori o njegovom kvalitetu, nego prvenstveno o pristupu, koji definitivno ne pripada jasno strukturisanoj podeli poslova i rigidnoj hijerarhiji pozorišta uprizoravanja dramskog teksta. Shodno tome, može se reći da je i scenski dizajn analogan autorskom pristupu (jasno je, naravno, da autorka ne mora biti rediteljka). To što je pozorište samo jedna od oblasti u kojima percipiramo scenski dizajn takođe potvrđuje pripadnost ovog postupka savremenom trenutku u razvoju izvođačkih umetnosti,

12) Ana Tasić predstavu „U potrazi za domom“ opisuje kao „nesvakidašnji scenski čin, izazovni spoj predavanja-performansa i dramske igre“ („Sudbine iskorenjenih ljudi“, „Politika“ 26. 6. 2025). Igor Burić piše: „U kompleksnosti odnosa koncepta i režije, dramaturgije, izvođačkog dela predstave, interakcije koja se menja spram aktera u publici, može se reći da je predstava „Epske igrice“ socijalni umetničko-edukativni eksperiment“ („Dnevnik“, septembar 2018)

čija je temeljna odlika, između ostalih, multidisciplinarnost.

Ovaj tekst pišem u decembru 2025, u najtežim trenucima za našu kulturnu scenu u poslednjih dvadesetak godina (koliko sam njen deo). Razmatranje pitanja suptilnih i manje suptilnih razlika između različitih pristupa kreaciji scenografije, odnosno scenskog dizajna pomalo podseća na pijenje šampanjca u potpalublju Titanika koji tone.

Ipak, verujući da će pozorište u Srbiji (i njegove akterke) nadživeti i ovu strahovladu, zamišljam pozorišnu produkciju nekih budućih sezona, u kojoj:

- i dalje opstaje konvencionalni model rada, koji podrazumeva da predstavu realizuje tim profilisanih stručnjaka iz klasično diferenciranih pozorišnih disciplina,
- ali se otvara i prostor za projekte koji promovisu ideju scenskog dizajna – holističkog, konceptualnog osmišljavanja kompletne „scenske slike“¹³⁾.

Možda se tu i doslovno radi o otvaranju nekih novih prostora za istraživanje scenskog jezika i pozorišta koje se graniči sa konceptualnom i vizuelnim umetnostima. To bi podrazumevalo strateško snaženje nezavisne kulturne scene, koju je aktuelno Ministarstvo kulture (ili, tačnije rečeno, grupacija koja okupira ovu instituciju, potpuno izneveravajući njenu misiju) ove godine očigledno namerilo da ugasi, nemim neispunjavanjem obaveze realizacije godišnjeg konkursa za podršku savremenom stvaralaštvu.

13) Radivoje Dinulović, „Proširena scenografija ili Šta je scenski dizajn“ chrome-extension://efaidnbnmnibpcjpcglclefindmkaj/https://scen.uns.ac.rs/h-content/uploads/2023/09/Prosirena-scenografija-ili-Sta-je-scenski-dizajn-scen.pdf

U POTRAZI ZA DOMOM
u 88 scena

Mixer House **U potrazi za domom**, foto: Mixer arhiva



UPRAVLJANJE POZORIŠTEM

scena

Piše > Aleksandar Milosavljević

Da li Alisi ima pomoći?

Ili kako se danas snaći u Zemlji čuda

Na samom početku, važna napomena: ovaj tekst nastaje februara 2026. godine. Navedeni podatak relevantan je iz nekoliko razloga, ponajpre zato što se prilike u ovdašnjem društvu, kao i teatarskom životu, dramatično brzo menjaju, pa je važno utvrditi u kojem je tačno momentu dijagnostikovano baš ovakvo stanje. Teško je poverovati da će članci iz ove rubrike, barem u času publikovanja, nešto značiti onima kojima bi mogli biti od pomoći. Uostalom, ni do sada tekstovi ove tematike, štampani bezbroj puta na raznim mestima tokom minulih tridesetak godina, evidentno nisu bili delotvorni, na njih nisu obraćali pažnju oni od kojih je onomad zavisilo ovdašnje pozorište. Današnji „donosioci odluka“, osim što očigledno preziru konkurse, teško da bi razumeli išta od onoga o čemu je ovde reč. Ipak, ova svedočanstva ostaće tragovi u pesku, dokaz o okolnostima u kojima danas funkcioniše teatar, o vremenu u kojem živimo i pokušavamo da se bavimo pozorištem.

Svakome ko zaviri iza scene bilo kog domaćeg pozorišta jasno je da u današnjim uslovima nije zahvalno naći se u pozicije koja podrazumeva

odgovornost za sudbinu – repertoarsku i kadrovsku pre svega, ali i finansijsku i organizacionu, ma kog domaćeg teatra. Tim pre čuđenje izaziva entuzijazam s kojim se mnogi prihvataju pozicija teatarskih rukovodilaca, a sa pozicijom preuzimajući i konkretnu odgovornost. Valja podsetiti da su u povesti domaćeg teatra zabeležena, često uprkos pažljivim revizijama „istoriografa“, imena izvesnog broja direktora i upravnika za koje se vezuje uništavanje pozorišta kojima su rukovodili i, mnogo šire, ugrožavanje funkcionisanja tadašnjeg teatarskog života. No dobro, svako bira vlastitu sudbinu.

Zanemarimo prošlost i fokusirajmo se na sadašnjost. Kako danas izgleda okvir u kojem se odvija teatarski život? Bez zakona o pozorištu i adekvatnog Zakona o kulturi, sa sveprisutnom kadrovskom politikom zasnovanom na odlukama koje stižu „odozgo“ i mahom nisu zasnovane na profesionalnim kriterijumima, uz primenu niza pravila uspostavljenih uredbama i neadekvatnu usaglašenost sa takozvanim krovnim zakonima (o radu, izvršenju budžeta, javnim nabavkama...), bez sopstvenog prihoda (onog s blagajne, koji pozorišta ubiraju sveke večeri i

često im već narednog dana „spasava“ predstavu koja je uveče na repertoaru)¹⁾ ..., naša pozorišta nemaju čemu dobrom da se nadaju. Uostalom, neka od njih su i prestala da se nadaju. Gurnuta su u letargiju.

No, da se ne bismo prepustili subjektivnoj vizuri, oslušnimo i drugačija mišljenja. Tako se nedavno čula konstatacija da naš pozorišni život i nije u nekoj odveć velikoj i ozbiljnoj krizi, da su krize, inače, imanentne teatru i da je ono preživelo tokom perioda dužeg od dva milenijuma. Kao dokaz je, pored ostalog, poslužila ilustracija: dugi redovi ispred domaćih teataru u kojima strpljivo stoje oni što su željni pozorišta. Da li je stvarnost baš takva? Da li ovi redovi uistinu postoje? Nesumnjivo postoje! No gde su viđeni redovi? U prestonici! O tome, uostalom, svedoče i tamošnje rasprodate sale. Sledi pitanje: da li se kompletan pozorišni život Srbije odvija samo u prestonici? Ne, naravno, uprkos činjenici da je najviše teataru u Beogradu. Novo pitanje: da li smo zaista uvereni da su redovi ispred blagajni i rasprodate sale prestoničkih teataru pouzdani argument u prilog tvrdnji da je (potencijalna) publika uistinu željna teatra? Ne nužno! Zašto? Najduže redove pred pozorištima zapravo formiraju gledaoci televizijskih serija. Otkud to? Jednostavno zato što u rasprodatim predstavama, po pravilu, igraju glumice i glumci koji su najširu slavu stekli blagodareći TV serijama i, u manjoj meri, snimljenim filmovima.

Nije potrebno baviti se istraživenjima, dovoljno je proveriti kast-liste najvećih pozorišnih hitova i konstatovati da u ovim predstavama igraju nosioci uloga u najpopularnijim televizijskim serijama i filmovima. Da li je ovo neobično? Ni najamanje. Tako je i svuda u svetu. Razlika ipak postoje. I na Brodveju ili Vest Endu vlada jagma za predstavama u kojima nastupaju velike filmske zvezde, ali one povremeno

1) Ovom rešenju koje radikalno utiče na funkcionisanje teatarskog života u Srbiji odlevaju mahom jedino prestonička pozorišta.

gostuju u teatrima da bi održale glumačku kondiciju, da bi se ispunili onom vrstom glumačkog iskustva i glumačke energije kakve jedino može da pruži igra na pozornici i susret sa gledaocima u publici.

Kod nas, međutim, stvari stoje ponešto drugačije, pa pozorišnom kritičaru ne može da promakne da zajedno s ogromnom popularnošću i pouzdanim uverenjem da će svojim imenima rasprodati pozorišne sale, glumci i glumice sa snimanja u teatar donose i bagaž u kojem su glumačka rešenja plasirana u televizijskim serijama i filmovima. Dakle, vraćaju se na pozornice s onim što im je najčešće i obezbedilo široku popularnost, a što ima malo (ili uopšte nema) veze sa zadacima koji ih očekuju na pozornici.

Da li u ovakvim okolnostima – prvenstveno određenim idejom o repertoarskom uspehu valorizavanim rasprodatom salom – ima smisla ozbiljno tretirati promišljanje repertoara? Ima li smisla gajiti ideju da je, makar jednim svojim delom, smisao repertoarske politike i negovanje ukusa publike koju valja pripremiti i za ambicioznije predstave? Kako, napokon, u ovako uspostavljenom konceptu formiranja repertoara planirati i realizovati razvoj kapaciteta glumačkog ansambla kao celine i, posebno, kako omogućiti uravnoteženi razvoj svakog člana ansambla? I na koncu, da li aktuelne uprave naših teataru uopšte osećaju potrebu da se bave ovim pitanjima?

Ili se pak ponajpre bave rešenjem enigme koju pred pozorišne uprave postavljaju odredbe Zakona o javnim nabavkama, koje onemogućavaju svako ozbiljno planiranje repertoara. Kako planirati repertoar na temelju rezultata prethodno raspisanog tendera za (najjeftinije) daske, šrafove, pleksiglas ili eksere...? Na koji način staviti na repertoar naslov dela, imena reditelja i članova umetničkog tima, a samim tim i glumica i glumaca, kada upravama u času predaje repertoarskog plana nadležnima nije poznato kolikim sredstvima raspoložu? Kako uspostaviti srednjoročnu, a kamoli dugoročnu projekciju

repertoara, što bi, barem po Zakonu, trebalo da bude jedan od temeljnih kriterijuma na osnovu kog se bira uprava?

Ovo su tek neke od „banalnosti“ s kojima se mnogim direktorima i upravnicima danas ipak nije odveć teško nositi, jer sve navedene probleme, snagom svog autoriteta, često uspostavljenim mimo njihovih umetničkih biografija, rešavaju lako. Drugo je, međutim, pitanje da li ovako formirani programi imaju dugoročne posledice na repertoarske profile tih istih teatarara. Navedena situacija drugačije odjekuje u teatrima van velikih kulturnih centara. Njima neka je bog u pomoći. Ali i publici tamošnjih pozorišta. O glumačkim ansamblima da ne govorim, jer tamo uprave i ansambli nisu suočeni s pomenutim dugim redovima pred blagajnama. To što ove redove glumački ansambli u unitrašnjosti retko viđaju (osim kada kod njih gostuju „velike“ predstave prestoničkih pozorišta), njihov je problem. Kao i njihova frustracija, uostalom.

S druge strane, ukidanje sopstvenog prihoda (koje se ne tiče samo malog broja ponajpre prestoničkih pozorišta), poništava motivaciju na planu repertoarske politike, što dovodi u pitanje sistematsku borbu pozorišta za publiku, ukida i samu ideju o profilisanju publike i smisao eventualnih paralelnih repertoarskih tokova koji će proširiti horizont očekivanja lokalnih gledalaca, a neku novu publiku će uvesti u drugačije teatarske i dramske prostore.

Ovome valja dodati i sve zakukuljenije administrativne situacije i složenije zahteve koje

pred pozorišta postavlja birokratija, što usporava i komplikuje donošenje repertoarskih i drugih odluka, najdirektivnije onemogućavajući proizvodnju predstava. Na zdravim osnovama postavljene ambicije pozorišta već je ugrozila aktuelna kadrovska politika, čiji je rezultat izvođenje na pozornicu ansambala sumnjivih umetničkih kapaciteta, ali i angažman članova tehničkog sektora čije (ne)iskustvo ne garantuje da se dekor neće sručiti na glave onima na pozornici. S angažmanom izvršilaca u tehnicu stvari se još više komplikuju u svetlu činjenice da zaposleni u ovom sektoru masovno napuštaju radna mesta u pozorištima, tragajući za bolje plaćenim poslovima. Otuda je sve teže obezbediti kvalifikovane dizajnere (majstore) svetla i tona, ali i dekoratere, rekvizitere, inspicijente, suflere, producente. Za većinu navedenih zanimanja ne postoje odgovarajuće škole, nego se konkretna znanja stiču iskustvom koje se prenosi s kolena na koleno (tacit znanja). Bavi li se neko rešenjem ovog problema?

Koga je, uostalom, briga za navedene probleme kada je sve više direktora i upravnih odbora koji se ne razumeju u problematiku kakvu podrazumeva odgovorno donošenje odluka. U ovom kontekstu indikativno je da imena direktora i članova i upravnih odbora sve većeg broja ovdašnjih pozorišnih institucija ne postoje u iole relevantnim imenicima domaćih teatarskih i dramskih stvaralaca.

Piše > Nebojša Bradić

Biti upravnik

Biti upravnik pozorišta nalik je nezavidnoj sudbini vrhu spomenika Vuka Karadžića: neizbežno ste izloženi „pažnji“ golubova. No, uprkos tome, smatram se izuzetno srećnim čovekom što mi je bilo dato da obavljam taj posao.

Kruševačko pozorište je bilo jednosmerni posao: nikada nisam sumnjao u ono što sam želeo, mada sam uvek sumnjao u sposobnost da to uradim. Bilo je važno obnoviti teatarsku zgradu, ojačati ansambl i postaviti novi program. Izgleda da sam u tome uspeo, jer sam prvi dobitnik nagrade „Nikola Peca Petrović“ za najboljeg jugoslovenskog pozorišnog menadžera.

Kada sam na mestu upravnika Pozorišta Atelje 212 zamenio Ljubomira Draškića, odgovornost je bila sasvim drugačija: dovoljno je bilo baciti pogled na arhivu sjajnih predstava koje je Draškić producirao i režirao. Svaki ulazak u pozorište koje je on rekonstruisao iziskivao je prolazak pored bifea u kome se događala istorija ovog pozorišta. Godina provedena u Ateljeu dovela me je u kontakt sa piscima, rediteljima i glumcima čiji sam rad odranije poznavao, ali nisam imao priliku da ih gledam dok rade. Istovremeno, to je bio period kada sam morao da se intenzivnije sastajem sa potencijalnim donatorima i da na tim sastancima prećutkujem koliko novca pozorište dobija od grada Beograda.

Narodno pozorište je bilo nešto sasvim drugačije: bio je to društveni zadatak koji mi je poverila ministarka kulture Nada Popović Perišić, a ubrzo se

pretvorio u rat koji je trebalo dobiti. Moj raspored je bio toliko ispunjen akcijom i pokušavanjima, da detalji sa sastanaka kolegijuma i Upravnog odbora, kukavičluk Ministarstva kulture i stalne prevare od strane Vlade danas izgledaju kao ishlapeli tračevi od pre mnogo godina. Bez obzira na sve, određeni događaji, pojedine predstave i ljudi, ponovo me uzbuđuju kada ih se setim.

Gledao sam kako se Ministarstvo kulture, od javnog šampiona u podršci umetnosti, pretvara u instrument vladine politike, na taj način slabeći ideju onoga što Narodno pozorište treba i mora da bude. Imao sam viziju koja je možda bila naivna. Želeo sam da Narodno pozorište bude stvarno narodno, da bude dostupno za pozorišta iz regiona i da razmenjuje predstave sa njima. Verovao sam da ovo pozorište treba da bude više nego grupa glumaca, pevača, igrača i muzičara: trebalo je da postane matično pozorište kompletnog teatarskog života Srbije. Ali, Ministarstvo kulture je to odbijalo i tako je odbačena jedna od najvažijih obaveza koju ima ova pozorišna kuća.

Počinjao sam posao sa mnogo entuzijazma, ali je zgrada bila skupa za održavanje, plate zaposlenih često su kasnile, programska sredstva izostajala, a nervoza rasla. Tako sam i sâm, premda često „mažen“ od strane medija, postao meta izvesne poruge. Jedni su žalili za prethodnim upravnikom, dok je manja grupa, zvanično i nezvanično, sa opsesivnom upornošću raspredala o mojoj slabosti.

I tada su bili pogubni štrajkovi koji su „gutali“ ostvarene prihode na blagajni ili one sa gostovanja. U današnje vreme, kada aktuelna uprava Narodnog pozorišta sama obustavlja rad da bi onemogućila štrajk zaposlenih, izgleda glupo skretati pogled na neizdrživo bolan kraj devedesetih godina prošlog veka. Tada sam, na svojoj koži, osetio udarce republičke Vlade koja razgrađuje izvođačke umetnosti, urušava naš obrazovni sistem i delimično razara veliku tradiciju javnog emitovanja. Žestoko sam i javno protestovao i, pomalo nalik političaru, živeo u dijalogu s medijima. Moj mandat u Narodnom pozorištu okončala je odluka te iste Vlade.

Trojanskog konja komercijalnog pozorišta, koji se kotrlja ka subvencionisanoj umetnosti, video sam u Beogradskom dramskom pozorištu. U mešovitoj ekonomiji je to u početku delovalo nesporno. Štaviše, rečeno nam je da će novac prikupljen na taj način biti namenjen novim projektima; obećano nam je da nikada neće biti oduzet od centralne subvencije. Takvo obećanje je prekršeno. Svojom zaradom, pozorište je samo olakšalo vlastima da smanje svoje obaveze prema kulturi, a budžetski novac namenjen pozorištu odlazio jena druge strane. Postalo je jasno da je komercijalno sponzorstvo imalo za cilj smanjenje angažmana vlasti, i u tome je ona bila uspešna.

Kada mi je gradska sekretarka za kulturu predložila da Beogradsko dramsko pozorište oblikujemo po modelu teatra bez stalnog glumačkog ansambla, uzdrhtao sam. Model burgeteatra, po kojem je bio oblikovan pozorišni život, parališe rad savremenog pozorišta. Uz državno ograničenje zapošljavanja novih ljudi, naš teatar gubi vitalnost.

Uvek sam mislio da je privilegija imati pozorište koje može da igra komade koje režiraju reditelji koji mogu da računaju na „pravu“ glumačku podelu – onako kako to, na primer, rade u Nacionalnom pozorištu u Londonu. U tradiciji britanskog teatra je da glumci nisu „na plati“. To omogućava dinamičnost teatra, veći protok ljudi i ideja, raznovrsniju produkciju...

Nisam, međutim, prihvatio predlog da Beogradsko dramsko pozorište bude probni poligon za drugačiju pozorišnu praksu u nas. U postojećem sistemu finansiranja, bez zakona o kulturi i zakona o pozorištu, nismo imali čvrste garancije. Oklevao sam: u prvom trenutku sam prihvatio, a zatim se predomislio. Danas bih, verovatno, postupio isto, jer smo jasno videli da država odustaje od obaveza kakve podrazumeva uvažavanje kulture.

S druge strane, ipak je u obavljanju ovog posla bilo mnogo toga u čemu se moglo uživati. Na repertoarima pozorišta koja sam vodio dominirale su nove drame. Od Romčevića, Kovačevića, Markovića, preko Makdone, Mameta do Elfride Jelinek. I sam sâm uživao, jer su samo „moja“ pozorišta mogla da stvore predstave kakve su bile: *Prokleta avlija*, *Turneja*, *San letnje noći*, *Pepeljuga*, *Zlatno runo*, *Čeif...* Za njih je bilo potrebno dodatno vreme i specijalni resursi.

Kad sam postajao upravnik, oni koji su tražili „popularno pozorište“ su verovali da sve što je „za narod“ automatski u sebi nosi vitalnost, a da je „elitno pozorište“ nema tu vrstu snage. „Elita“ je, istovremeno, sebe smatrala povlašćenim učesnicima u ozbiljnoj intelektualnoj avanturi koja je sušta suprotnost „komercijalnom teatru“. S druge strane, oni koji su radili na „velikim klasičnim tekstovima“ bili su ubeđeni da „visoka kultura“ podrazumeva kvalitet koji je neuporediv s niskim adrenalinom vulgarne komedije.

Iskustvo me je naučilo da je dobro pozorište ono u koje se slivaju mnoge raznorodne energije, u kome nestaju sve kategorije. Dobri glumci podjednako igraju Šekspira, vodvilj ili muzičke komedije. Pritom, publika i kritičari ih sa istom pažnjom gledaju i nemaju osećanje da su oni ili pozorišna umetnost iznevereni. Jer, u teatru nema kategorija, on govori o životu. To je jedina polazna tačka, izvan nje ništa nije temeljno. Sa tim uverenjem dobar upravnik stvara i vodi dobro pozorište.

Piše > Milivoje Mladenović

Teatar p(r)okazuje i valjalstvo i nevaljalstvo ljudsko

Fragmenti iz knjige u pripremi „Saveti mladom upravniku pozorišta – praktikum bez upotrebne vrednosti“

ZA POČETAK – NAPOMENA

Predočena uputstva mogu da budu korisna samo ako imaš dovoljnu dozu ludila. Ako si pametan, kao što očekujem, čitaćeš sve suprotno. Ako nisi ni pametan, ni lud, tj. ako si standardno normalan, što nikako ne očekujem od tebe, okani se čorava posla. Gledaj kako da se što pre iščupaš iz pozorišta. Za dobrobit tvoju, sudbinu pozorišta i sveta.

Ovaj tekst je, između ostalog, nastao i zbog toga da ti pruži malo utehe, jer nisi ti jedini koji misli da radi posao koje nema nikakvog smisla, koji ništa ne pokreće, ne pomera....

VOLI GLUMCA!

„Voleti znači strepeti za drugoga, uočiti njegovu slabost i priteći joj u pomoć“ (prema Emanuelu Levinasu, filozofija komunikacije).

Eto, već prvi zahtev sadrži u sebi veliku količinu oveštalog, patetičnog, pa skoro banalnog. A pozorište, najuočljivija glumačka umetnost, upravo se tome

žestoko, prezrivo odupire. Gnuša se svake banalnosti, jednostavnosti, naviknutosti!

Uopšte, šta znači voleti? Skinimo značenjski sloj ovog glagola koji postoji u svim jezicima sveta. Voleti: biti sklon, odan, svakom mišlju u svakom trenu biti usmeren prema objektu ljubavi, braniti, unapređivati, želeti dobro.

Ljubav je, dakle, aktivan odnos, materijalizacija osećanja bliskosti. Ljubav ima zvuk ushićenja, radosti. Izražava dragost, milinu, želju za životom. Nasuprot njoj je mržnja, klica zla, zadah smrti. Zato je prirodno da voliš glumca, iskreno. Kao što se voli žena, dete, život. Da voliš njegovu sigurnost u nesigurnom pokušaju stvaranja nove, drugačije realnosti. Da voliš njegov rizik svakodnevnog, večito izlaganje sudu javnosti, ocenama, procenama. Da voliš njegovu oduševljenje večnom igrom, odanost igri kao načelu života u kojem nema ničeg izvitoperenog, bolesnog, zlomislećeg. Da voliš njegov duh otvoren, njegovu neprijemčivost za bilo šta zavodljivo, kratkotrajno, pomodno. Da voliš

njegovu reč: vazdušnu struju propuštenu kroz organ govora na takav način kakav ti nikad ne možeš postići. Da ga voliš zato što svakoj misli da one dimenzije koje ti, koliko god vičan pismu nikada ne možeš dostići.

POŠTUJ GLUMCA!

Odavno je potrošen oblik iskazivanja uvažavanja vrednosti koje ljudi stvaraju, a koji je značio meru razlikovanja između delatnog i nedelatnog, između mene i tebe.

Poštovanje je moralna kategorija koja je imala uticaj na evoluciju homo sapiensa, na njegovo uspravljanje.

Iskazivanjem poštovanja pothranjivan je stvaralački egoizam, ali samo do tačke gde on preti da se pretvori u nadmenost kao posledicu prevelikog poštovanja. Zato, oprezno:

- poštuju glumčevu veru, jer on, u stvari, u sve sumnja,
- poštuju glumčevu neusiljenost, jer on zna šta je usiljenost,
- poštuju glumčevu upornost da se iz svakog komunikacijskog znaka proizvede novi smisao, novo značenje, jer o tome on nikada ne razmišlja i ne sme da misli,
- poštuju glumčevu krhkost, njegovu ranjivost jer je on nesalomljiv,
- poštuju glumčevu veličinu, jer on zna koliko čovek može biti mali,
- poštuju glumčevu silinu, jer on zna koliko čovek može biti slab,
- poštuju glumčevu slabost, jer on zna šta jesu vrline.
- itd. (slobodno nastavi niz!)

A kako ćeš izraziti, batice, to svoje poštovanje prema glumcima?

- a) Rečima?
 - b) Gestom?
 - v) Naredbom?
 - g) Kešom?
 - đ) Pravilnikom?
 - e) Pokušajem razumevanja njegove ukupne pojave i akcije na sceni?
- (Zaokruži tačan odgovor!)

DIVI SE GLUMCU!

Osećanje divljenja izazivaju dela u kojima se pojavljuje neka natprirodna sila. Ono nešto što ima oblik čudesnog, skoro natčovečanskog postignuća. Nešto što izmiče racionalnom rasuđivanju. Divljenje izazivaju oni činovi ljudske aktivnosti koji pokazuju da čovek, u izvesnim situacijama, može imati takvu čarobnjačku, pretvaračku moć. Tako i glumac zaslužuje naše divljenje (ono se ne može kontrolisati). Osim kada je reč o stereotipu, obrascu, situaciji kada je najlakše reći „divim se“, „divota“.

Glumac zaslužuje tvoje divljenje, ako je kadar da: (dopiši)_____.

NE SMATRAJ GLUMČEV SUD NIKAD PRETERANO OZBILJNIM!

Ne dao Bog da time hoću nekako da sugerišem da je glumac neozbiljan, nepostojan. Samo time hoću da kažem da je glumac, umetnik, krhko i ranjivo biće. (*To sam već pominjao, je l da?! Mnogo zaudara na patetiku!*) Njegovu stvarnu prirodu teško da ćeš ikada upoznati. Ti, kao upravnik, moraš ga, jednostavno, razumeti. Prihvatiti.

Danas će ti uleteti u kancelariju. Grmeće i sevaće, pretiće otkazom, vraćanjem uloge, odlaskom u drugo pozorište. Sutra će sve to biti zgodna, anegdota. Naravno, ako umeš da razgovaraš s njim. U komunikaciji sa glumcem moraš da ispoljiš znanje, razumevanje.

Glumac će promeniti stav lakše no ljudi drugih profesija, jer on misli, oseća. Čovek koji misli i oseća, lakše menja stav, uvek sumnjajući i u sebe i u druge. U tome je mudrost komunikacije s glumcem. Ne ubeđivanje, ne naredba, ne dekret, ne viša sila. Njegovo se biće opire zatom, regularnom, jednom zauvek definisanom, dogmatskom.

ČUVAJ SE GLUMACA KOJI VOLE UPRAVNIKA!

Ti si – da znaš – za glumca nužno zlo, iako pripadaš pozorišnom redu, taman da si i sâm glumac. Ako si postao upravnik, budi spreman da se u njegovim očima odjednom preobradiš u čoveka koji sputava njegovo glumačko umeće, koje se ne razume u repertoarsku politiku, u prihode i rashode, u tehnologiju. Ukratko, budi spreman da budeš označen kao birokrata u umetnosti, politički apartčik, administrativna hulja, karijerista, koristoljubivi tvor koji hoće za sebe da izvuče vajdu iz glumačke muke, patnje. Tako će na tebe gledati većina, u početku. Dok se ne dokažeš.

Postoji i druga grupa, kategorija glumaca koja će ti odmah prići. I koja će servilno, slatkorečivo, blago, svaki tvoj pokret, svaku tvoju reč, misao i ideju pozdraviti, odobriti, pothraniti, podržati. Sve što ti predložiš, pokreneš, predstaviće kao epohalno, važno, skoro istorijski značajno, kao osnovu za veliko pozorišno delo. Tada naročito budi oprezan. Razmisli šta je cilj njihove neprirodne privrženosti. Može to biti sitno koristoljublje, bolji položaj u podeli glumačkih zadataka, uočljivije mesto u repertoaru, bolja plata. Može biti i prostije, a opasnije.

Postoje ljudi čije udvorištvo, servilnost, idolopoklonstvo nemaju nikakav pragmatičan cilj po sebi, nego su, jednostavno, posledica genetski predodređenog ubogog ropskog položaja, koje traje vekovima s kolena na koleno prenošenog. To je ono

što razara stvaralaštvo, ono što je upropastilo i našu naciju.

BORI SE S GLUMCEM KOJI JE DOSTOJAN TE BORBE!

Viteški je. Ako pođeš od stava da je sve što ti znaš o dramskoj i pozorišnoj umetnosti uopšte, najispravnije, najcelishodnije i najracionalnije, tada ti ja ne mogu ništa pomoći. Ne moraš dalje ni da čitaš. Preporučujem da lepo ostaviš ovaj tekst, presaviješ tabak i napišeš ostavku onom ko te poslao u Pozorište.

Možda upravo ovako, kao što je to svojevremeno bio moj slučaj:

„(Republika Srbija
Autonomna pokrajina Vojvodina
Izvršno veće
Novi Sad
Predsedniku, gospodinu Bojanu Pajtiću

Poštovani,

Ovim putem Vas obaveštavam da sam odlučio da podnesem neopozivu ostavku na funkciju upravnika Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu. Ostavku podnosim iz ličnih razloga.

Dr Milivoje Mladenović
Novi Sad, 18. 11. 2009.“

Sasvim je moguće da je tebe neko iskusan uputio da u pozorištu moraš da deluješ snagom autoriteta, da gradiš gvozdenu disciplinu i tome slično. Da ne smeš da popustiš, jer će onda to svi da zloupotrebe, da te iskoriste, te će pozorište postati alajbegova slama, da se neće znati ko je gazda, itd. Gluposti, kažem ti.

Pozorište je – dijalog. Tada je najbolje. Postoje, međutim, i glumci – silnici koji ne prihvataju dijalog. Pozorište doživljavaju kao monolog. Obično je reč o

velikim glumcima, snažnim glumačkim autoritetima. Njih moraš da uvažavaš.

Ali ne smeš da budeš njihov poslušnik.

Jer, ne jednom i oni greše, da ne govorim o namerama da ceo pozorišni organizam podrede svojoj slavi, veličini. Tad ne smeš da ustukneš, nego da prihvatiš borbu činjenicama, dokazima, argumentima. Tako ćeš, ako si kadar, moći da ostvariš svoj cilj i gradiš veliko pozorište, ne obarajući autoritet glumca s kojim se boriš. A tako ćeš i ti postati autoritet. Velika pozorišna figura.

Nemoj ni pokušati da kupiš glumca, da ga „podmitiš“ velikim ulogama, jer one njemu i pripadaju, ako pripadaju.

NE PREZIRI GLUMCA KOJI TE „RUŠI“. RAZMISLI GDE GADNO GREŠIŠ!

Vredan, autentičan, profesionalan, disciplinovan, umetnički snažan glumac nema drugih ciljeva i ambicija osim da igra, da ima ozbiljan repertoar, publiku, dostojne partnere, da svi ostali segmenti pozorišta, kao što je red i zakon, budu podređeni ne njemu, nego zahtevima pozornice. Prema tome, ako se desi da te potkopava, ruši, da traži tvoju smenu, znači da stvarno nešto ne valja, ne štima, da u pozorišnom osetljivom tkivu postoji sigurno neko žarište.

Tada moraš da savladaš svoju sujetu, gnev i prirodno odgonetneš gde je žarište. Najodvratnije bi bilo da ti prva pomisao bude kako te glumac ne voli, da je njegov bes lično usmeren prema tebi. Ako ti tako misliš – i prema tome se ravnaš – onda je najpametnije da postupiš kao što sam ti savetovao u prethodnom odeljku.

NE KINJI GLUMCA KOJI HOĆE DA VRATI ULOGU!

Svojevremeno, na samom početku upravljanja Pozorištem, desilo se da u prvom poslu dvoje glumaca, itekako važnih za podelu Harmsove *Jelizavete Bam*,

vrata uloge. Tadašnji umetnički savetnik, Petar Veček, reditelj iz Zagreba, savetovao mi je da sazovem Savet pozorišta (tada se to tako zvalo i nalikuje današnjem Upravnom odboru!), a podrazumevalo je otprilike partijski Komitet, službu ONO i DSZ, vojsku i policiju. Naravno, malo preterujem da bih ti dočarao s kakvom je ozbiljnošću gospon redatelj pristupao toj instituciji „vraćene“ uloge. Nisam tako postupio. Uvaženi gospon reditelj su mi rekli da je to velika greška i da će mi se to osvetiti. Svejedno, nisam mogao da postupim tako, intuicija mi je drugačije nalagala. Osvetilo se to više glumcima koji su vratili uloge. Znam mnoštvo primera iz pozorišne prakse da su glumci izgradili lepu karijeru na ulogama koje su vratili probirači.

Ali, još je blistaviji primer glumice koja nikad nije vratila ulogu! I to joj se posrećilo. Njeni uspesi su svi zlatni. Tu, veruj, ima nešto. Stvaralačka imaginacija, kreativnost i talenat razvija se, kao što ti je poznato, radom. Ima glumaca koji kalkulišu, biraju dela, uloge, pa čak i reditelje. Smatraju da će reditelj koji nije na velikom glasu, pogotovo ako je mlad, na početku pozorišnog posla, bez velikog iskustva, oštetiti njihovu umetnost. „Ne mogu više da trpim da se na meni vežbaju klinici“ – otrpilike glasi njihovo odbijanje. Ili: „Pusti me malo da se odomorim“. Ređe se pojavljuju razlozi: „Ne verujem u delo, ne verujem u ideju, reditelja“. A ja ti tvrdim da će glumac biti na dobitku i u radu s rediteljem koji se nije predstavio kao „genije“. Tada mora da se sâm pomuči u stvaranju lika i vlastitim udelom u koncepciji predstave.

Naravno, najlepše je kada se ansambl i reditelj savršeno dobro razumeju, kad su istokrvni, kada zajednički stvaraju razgaljujuću atmosferu u radu. Mada, možeš mi verovati, opasno je i ansambl naviknuti na krug saradnika koji im potpuno odgovara, koji su im savršeno srodni. Potom će teže prihvatiti promenu i imaćeš grdne muke da ih privloži da rade s rediteljem drugog stila i drugačije poetike. Tada će ti svi vratiti uloge. I tu onda počinje klupko pozorišnih

problema koje ćeš teško razmrstiti, a da presečeš čvor, kao što je meni savetovao ugledni reditelj, bilo bi pogubno.

Sve u svemu: kada ti na vrata zakuca glumac s molbom da ga oslobodiš obaveze u novom „projektu“, ako je reč o glumcima velikog autoriteta, ili imaju posebno jak razlog, usliši molbu. Mladima, početnicima, ako je pozorišna kuća koju vodiš utemeljena kako valja, ako u njoj vladaju dobri pozorišni običaji – to ne bi ni smelo da padne na um.

ČUVAJ ADMINISTRACIJU!

Potreba da se evidentira, zabeleži, uskladišti podatak, izračuna, proračuna, raspodeli novac, donese pošta, zavede, protokoliše, obavesti, prihvati, prosledi, nasledi, izvede zaključak, i tako dalje – nije tvoja izmišljotina. I čini se da je to kad je reč o pozorišnom stvaranju, potpuno izlišno. Glumci po pravilu preziru i nipodaštavaju administraciju. Shvataš da je to normalno, očekivano. Oni sve beležnike i kancelarijske službenike smatraju parazitima. I to je normalno. Nije normalno ako smatraju da ih treba najuriti, rasterati, da su... g... i tome slično. Takođe nije primereno da kreativan glumački rad meriš istim aršinima kao doprinos kancelarijskih službenika.

To moraš dobro da razdvojiš, utvrdiš, neprikosnoveno i pravično vrednuješ. Onda će sve da funkcioniše kako valja. Najbitnije je da postigneš da ti kancelarijski ljudi gledaju pozorišne predstave, ponešto shvate od teatarskih zakonitosti, pod uslovom da kod njih uspeš da razviješ naklonost prema umetnosti. Jednom sam na zboru svih zaposlenih zapretio da ću jednom godišnje da vršim proveru iz **POZNAVANJA PRIRODE I DRUŠTVA** pozorišta! Ako je i šef računovodstva, knjigovođa, ili arhivski radnik, on takođe mora da zna kako nastaje i kako nestaje pozorišna predstava, šta sve u sebe ona uključuje. Kancelarijski službenik u pozorištu nije isto što i kancelarijski službenik Pošte.

NE DAJ NA ORGANIZATORE!

Posle tebe, u pozorištu su, za svaku grešku, znaj, najkrivlji organizatori.

Ako glumački ansambl u tvom pozorištu smatra organizatore delom administracije, onda, bez uvrede, nešto ne štima u tvom pozorištu. Dobri organizatori nisu nikako mastiljari, beleškari, no ozbiljni pozorišni radnici. I veoma su bitni. Oni mogu da „gotov pozorišni proizvod“ – predstavu, sasvim upropaste. Ali isto tako mogu i da „robu s greškom“ utrape po dobroj ceni. Govorimo o organizatorima prodaje.

Organizatori mogu biti tvorci mira u pozorišnoj kući, ali isto tako i uzročnici najvećih nevolja koje će potom izazvati takve nesuglasice, trvenja i svađe, od kojih će te danima boleti glava. Ako ne poludiš, dobro si prošao.

I opet ti kažem: od tebe sve zavisi. Previde nenamerne, neznanje, nesigurnost, koje će ponekad ispoljiti tvoji organizatori, moraš ti da pokriješ svojim znanjem, umećem, sposobnošću brzog reagovanja.

PUTUJ S ANSAMBLOM!

Pričao mi je Vladimir Amidžić, amblematski glumac somborskog pozorišta, hvaleći delo Josipa Jasenovića Žige, nekadašnjeg upravnika, šta je sve odlikovalo njegovo upravljanje: disciplina, briga za ansambl, saradnike, domaćinsko poslovanje, ceremonijal, higijena, itd. Jedino, kaže Vladimir Amidžić, da Žiga nije voleo da putuje s ansamblom, ali je uvek ispratio glumce na put i dočekao ih s puta, i u pola crne noći.

Mislim da je veoma važno da si s ansamblom na gostovanju, osim ako te ne spreče neke veće obaveze. Ako dobro planiraš, teško da to može da se desi, osim ako to od tebe zahteva predsednik države ili izaslanik nekog stranog pozorišta. Tada ansamblu moraš objasniti da je takav susret, sastanak, preča obaveza.

Zašto te teram na put? Nije taj zahtev demagoške prirode. To bi bilo jeftino i providno da si s njima na

putu da bi u truckanju hladnim autobusom s njima podelio lošu pansionsku večeru; to je najmanje bitno. Nisi ti ni vođa koji će da utiče na to da glumci bolje igraju predstavu, niti da ih čuvaš, disciplinuješ. Ne, sve to nije bitno. Bitno je da si – tu. Zbog neophodnog iskustva. Da razgovaraš s članovima drugog ansambla, tehnikom, upravom. Posle svakog putovanja, bio sam drugačiji. Nekad sam delovao pouzdanije, a neka su gostovanja na mene delovala kao opomena. Sediš tako s glumcem nekog pozorišta u unutrašnjosti i on počinje da ti se žali na rad uprave, da ogovora tvog kolegu. Slušaš, i prepoznaješ svoj „slučaj“. Ista priča. Shvatiš da postupaš na isti način kao i tvoj kolega – ili ih nisi pravilno nagradio, ili nisi poklonio dovoljnu pažnju, ili toleriraš javašluk u tehnici – vraćaš se kući i donosiš odluku da promeniš stav... Neka te pozorišta impresioniraju svojim skladom, harmonijom, dosetkom u orgnazaciji prijema (sve je bitno u pozorištu, upamti, nema nevažnih detalja, pitanje je samo kojim detaljima daješ prioritet!). I ti se prilagođavaš, ali ne kopiraš, ne imitiraš. Nikada, nikoga.

Zato putuj s ansamblom! Ne zato da biste igrali karte, pili zajedno špricere, brali cveće i posećivali manastire, nego da bi mogao da deluješ obnoviteljski, preporoditeljski. I ne pristaj da izigravaš vođu puta. Za to valjda da imaš određenog čoveka... I nemoj da kasniš, čoveče, ako je objavljeno da se polazi u deset sati, ti budi u petnest do deset.

BUDI DOBAR S TEHNIČKIM ANSAMBLOM!

Naravno da znaš opšte mesto o tome da su u pozorištu najvažniji glumci, odnosno predstava. I to da publika dolazi da vidi predstavu, odnosno glumce, a ne dekoratere, rasvetljiivače, garderobere i stolare, šminkere i vlasuljare ili, ne daj bože, tebe. Iz toga ne bi smeo da polučiš zaključak da ostale u pozorištu valja maltretirati kao služinčad. To bi bilo koliko opasno, toliko i beskorisno. Moraš da nađeš onaj lepi put do

ostvarenja pozorišnog cilja, do predstave koja je publici važna.

Ako počneš da namičeš mak na konac i da se svađaš s dekoraterima i rekviziterima, da ih za svaku sitnicu kačiš na tablu, kažnjavaš i maltretiraš, nema ništa od tvog pozorišta. Najsrećnije bi bilo da postoji specijalizovna škola za radnička zanimanja u pozorištu, ona zanimanja iz svakodnevnog života, koja su primenjena u pozorištu. Jer, glavni je problem radnika u pozorištu ako u njemu nisu započeli svoj rad od prvog dana, neprihvatanje, neshvatanje prirode pozorišnog posla. Dolazeći iz „firme“ (tako ćeš najlakše prepoznati pozorišnog dekoratera, ako nazove pozorište „firmom“), znaćeš da nosi u sebi specifičnu crtu odnosa prema radu, da je zaražen tipično samopuravnim, radničkim odnosom prema pozorištu. Tebi su u tehnici potrebni momci kadri da daju sve od sebe. Da budu spremni da rade za pozorište, dan i noć. Da stave sebe u službu pozorišta, u službu lepote. Normalno, danas (2007) vrlo je teško da ga na to nateraš, jer on prima zaradu manju od svih njegovih kolega koji rade u „firmama“.

Valjda znaš koje su najopasnije faze u stvaranju nove pozorišne predstave? Da u vreme generalnih proba u tehničkom ansamblu mora da bude opsadno stanje. Da tada na sceni glumačka nervoza, sasvim opravdana, dostiže vrhunac. I da je dovoljna i najmanja nesmotrenost, tehničke prirode, najmanji previd, da se proba prekine, da se dobra, produhovljena atmosfera koja vlada oko predstave rasprši. I tehnički ansambl mora da bude uigran, kao i glumački. On takođe mora da ima svoje probe, da ovlada svim promenama, koje ne smeju da traju ni delić sekunde duže no što rediteljska koncepcija nalaže. Da se dekorateri ne mogu sudarati s elementima dekora, da majstor na zavesi mora u centimetar tačno da „ubode“, da ti je tonski tehničar precizan, besprekoran. Zato je važno da stanje mobilizacije u tehničkom sektoru traje permanentno.

Naravno, to ne znači da ih treba stalno držati na okupu i izmišljati poslove...

Uzor bi ti mogao biti već pominjani Žiga Jasenović, upravnik somborskog teatra koji je svakodnevno „silazio“ među radnike, zapovedao šta da se radi. Tehnički ansambl mora da zna da, slično kao i glumci, nema zakonom utvrđeno radno vreme, ima da se radi kad valja da se radi. Prosto. Evo ti primera izvađenog iz besmrtnog Geteovog dela, pošto znam da mlad upravnik potekao iz bilo koje sfere odmah kidiše na dramu, teorijsku literaturu, a to što ne zna da mu je šef portirske službe kamatar i zelenaš koji urniše ceo tehnički sektor, nikom ništa. Bratac moj, dok ti čitaš *Fausta*, oni će u tehnici da se pokolju. Prema tome, moraš to nekako paralelno – i čitanje ljudi i njihovih naravi, i čitanje literature.

„Na pozornici nemačkoj
svak kuša što mu volja, sve;
ne štedite mi danas stog
mašine niti prospekte!
Mesec i sunce neka vam posluže,
A zvezde trošite do mile volje,
Voda je tu, i plam, i stene, polje,
Životinje i ptice svuda kruže.
U daščari prikažite skućenoj
Stvorenja sviju vaskoliki broj...“

(*Faust*, 1989, Prosveta, str. 51)

USPOSTAVI VEZE SA SVIM POZORIŠTIMA NA SVETU!

Jesi li nekad razmišljao koliko ljudi se na planeti bavi pozorištem? Koliko uopšte ima pozorišnih ansambala na svetu. Ne mogu nigde taj podatak da pronađem. I teško da je moguće da bi on mogao biti egzaktno. Pozorišta su u stalnim promenama, jedna nastaju, druga nestaju, treća se iz jedne forme

organizovanja preobraćaju u drugu. Koliko različitih formi pozorišta, stilskih opredeljenja i pravaca. I koliko god da ih ima, malo ti je to. Jesi li se pitao o funkcijama, ulozi koju pozorište ima u razvoju jedne nacije, kulture, civilizacije?

Nemoj ono o idejama Nikolaja Jevrejinova da sve u prirodi ima ponešto od prirode pozorišta, nemoj ni Šekspirovu gnomu o tome da je ceo svet pozornica i da svako od nas za života odigra nebrojeno uloga, nemoj, kad te lepo molim... Više bih voleo da ti govorim o stvarnoj ulozi pozorišta, kao svesno organizovanoj ljudskoj delatnosti usmerenoj ka tome da... (*dopuni sam*).

Zato je važno da imaš kontakt s pozorišnim svetom, pozorišnim kosmosom. Osvajaćeš ga lagano, bez žurbe. Kad osvojiš grad, oblast, regiju, prestonicu, Srbiju...

Ne mislim da je potrebno da se po svaku cenu namećeš i nadmećeš. Kontakti među pozorištima važni su zbog pozorišta. Ne zato da bi se ti pred onima koji ti daju pare dokazivao, hvalisao. Jedna od najružnijih spojeva reči koje sam čuo jeste – osvajanje publike! Šta to znači?! Tvoje pozorište treba da utiče na publiku, ne da je osvaja. Osvajanje je proces izvesnog nasilja, nametanja ili lukavog podilaženja. Štogođ da jeste, nije lepo. Publika treba da usvaja pozorište. Bitna je komunikacija između publike i pozorišta. Osvajanje je ratnički termin, ili pripada području ekonomije, biznisa; delatnost pozorišna tome ne pripada. Iz istih razloga ne volim termin pozorišni hit. Mislim da su to izmislili novinari.

ZAPAMTI DOBRO!

Svako ozbiljno i bitno pozorište uvek je aktuelno, angažovano, delatno!

Angažman pozorišta prističe iz njegovog bića, ustrojstva teatarskog delovanja. To je zato što pozorište čine ljudi koji se obraćaju drugim ljudima s određenom porukom, iskazuju neki stav o prirodi ljudskoj koja

može biti u sudaru ili u saglasnosti s nekim drugim silama – s Bogom, prirodnim pojavama, sa mikro i makro kosmosom. I to se događa u istoj vremenskoj ravni. Ali, ono što pretekne, što nadjača trenutak, pretvori se u klasiku, u večnu istinu. A onda Teatar – ako pod pozorištem podrazumevamo njegove tvorce – valjan, produktivan, mudar i večne istine, osvetljava novom svetlošću ili šara senke na zidu nove stvarnosti.

Trajanje, neiskorenjivost nekih izvitoperenja ljudskih govori samo da je čovek – čovek. I ništa više. Tvarca jedna te je zemlja vara, družu moj. Ali menjaju se obrasci moralni, društveno-prihvatljivi ili neprihvatljivi. Ima čovek tu težnju da bude večan i bezgrešan, ne da bude kao Bog, nego da upravo bude potpuno Savršenstvo. I negujući, od kako traje, tu svoju težnju, on postaje bolji, ali pravi i neviđene greške. Prema tome, veliki umetnici, a među njima

i dramski pisci od čijeg se teksta danas prave sada vredne, autentične pozorišne predstave, su nam **prokazali** koje su to nepromenljive determinante ljudskog, i valjalstvo i nevaljalstvo njegovo. Nema tu šta da društvo uspe ili ne uspe, jer društvo čine upravo ljudi sa svim tim svojim manama i vrlinama.

Naša pozorišta – i velika i mala – imaju matricu po kojoj kroje svoje repertoare. U njoj su obavezno sadržana i klasična dramska dela. E, ko tako pristupa repertoaru može ponekad da uspe. Ali je uvek uspešan repertoar onaj koji je struktuiran tako da je u međusobnoj komunikaciji, dopunjavanju, komentaranju. Tako se dobije celovita misao, slika, pozorišni pokret, ali još je bolje kada se dogodi pozorišni preokret, kada se ta ustaljena, a istanjena matrica promeni.



ESEJ SCENE

scena

Piše > Aleksandar Milosavljević

Užas zla i pobune

Beleške povodom predstave „Proces Peliko, Omaž za Žizel Peliko“ Mila Raua na beogradskom ne: Bitefu

pre no što se pojavila na ne: Bitefu¹⁾, predstava *Proces Peliko* Mila Raua imala je nekoliko dimenzija. Naime, priču o suđenju Dominiku Pelikou, koji bi tokom deset godina prvo uspavao vlastitu suprugu Žizel, a onda je silovao i podvodio drugim muškarcima i pritom snimao ove seanse, Rau ne tretira kao puku dokumentarističku rekonstrukciju konkretnog sudskog procesa nego je transformiše u formu pozorišnog predavanja (*theater lecture*), u uzbudljivu scensku raspravu o različitim aspektima manifestovanja zla. Zla koje je u konkretnom slučaju uzbudilo Francusku, ali je i pokazalo nakazno lice ovog sveta. Jer, reditelj u analizi slučaja Peliko zaranja dublje i preispituje pitanje kojim se čovečanstvo oduvek bavi – od Svetog

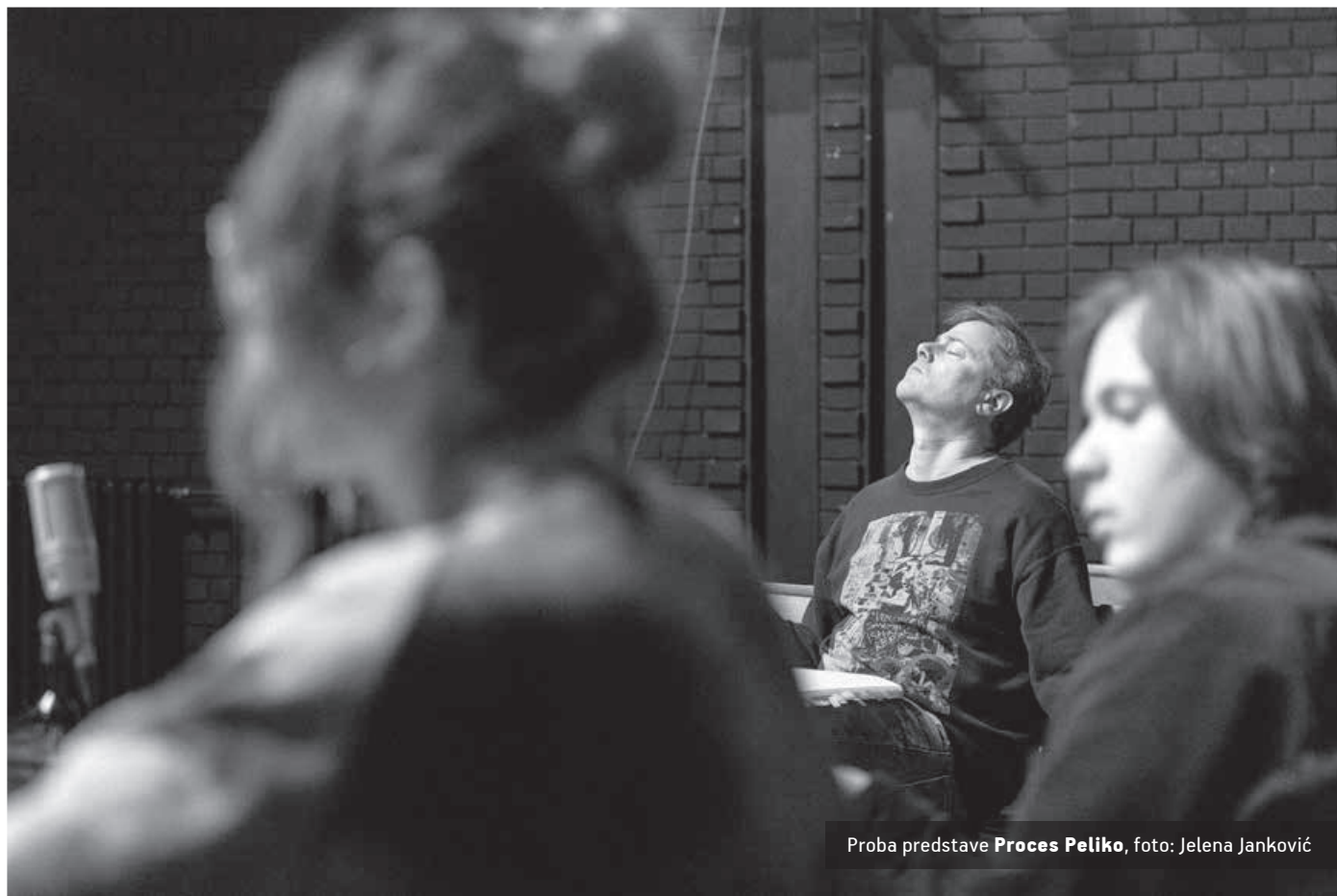
Milo Rau, Foto: Bea Borgers



pisma do Tolstoja, Dostojevskog ili Tomasa Mana, ili, u dramskoj literaturi, od Šekspira do Edvarda Olbija. Reč je, dabome, o pitanju porekla zla u čoveku.

Na početku predstave, u svojevrsnom prologu, Rau uspostavlja luk kroz istoriju: na jednoj strani je Petrarkin opis pejzaža okoline francuskog provincijskog gradića, upravo onog u kojem su živeli Pelikoovi, a na drugoj je gnusni zločin Dominika Pelikoa. Tako nam reditelj ukazuje na izneverene

1) ne: Bitef ili nezavisni, necenzurisani, neinstitucionalni Bitef, neformalno nazvan i gerilski Bitef, reakcija je dela ovdašnje teatarske javnosti na odluku da 59. Bitef ne bude održan, a da teatarsku manifestaciju zasnovanu na smelim pozorišnim istraživanjima i slobodnom scenskom izrazu ipak valja darivati ovdašnjoj kulturnoj zajednici. Jedan od presudnih razloga za odluku o neodržavanju 59. Bitefa upravo je selekcija Miloša Lolića i njegov poziv predstavi *Proces Peliko* reditelja Mila Raua i dramaturškinja i rediteljeve saradnice Servan Dekle, nastaloj u koprodukciji dva ugledna festivala – bečkog Viner Festvohera i avinjonskog festivala.



Proba predstave **Proces Peliko**, foto: Jelena Janković

nade jedne civilizacije i podseća nas da živimo u svetu koji je izneverio očekivanja renesanse. Nije, takođe, slučajnost ni što pomenuti opis krajolika, osim što označava rađanje čvrste renesansne vere u čoveka i njegovu humanost, ujedno budi i asocijacije na neka od idiličnih sela u koja engleski pisci smeštaju radnju svojih krimića bremenitih najsurovijim ubistvima. Gde bi nas, inače, žešće iznenadila pojava zla ako ne u ambijentu koji je uokviren predivnom prirodom, ili – kako veli Olbi u drami *Koza Ili ko je Silvija* – šta drugo može izazvati nespokoj u čovekovoju duši ako ne

uverenje da je s našim životom i našom stvarnošću sve u najboljem redu. A ima li prikladnijeg ambijenta od pastoralnog u kojem bismo sebe s razlogom smatrali srećnim? No upravo su spokoj, zadovoljstvo i osećanje sreće, baš sklad kakav potvrđuje idilična priroda, jasni nagoveštaji da nešto nije uredu, da je nešto trulo u državi Danskoj i da će svakog časa iz mračnih dubina naše prirode na površinu života izmiletati strašni crvi da bi nam pokazali koliko je naš spokoj prividan. Rečju, veru da živimo u najboljem od svih svetova podjednako



ugrožavaju i *Ubistva u Midsameru*, i filmovi Džona Karpentera, baš kao i slučaj Peliko.

Suđenje Dominiku Pelikou – za potrebe ove predstave rekonstruisano kroz sudske beleške, ispovesti aktera, svedoka, sudija, advokata, reakcije javnosti i medijske izveštaje – otvara priču koja na početku nudi portret monstruma. Pelikoova zlodela su do te mere odvratna, šokantna i bizarna da već i njihovo nabranje stvara snažan utisak da ovoj osobi uopšte i nije mesto u sudnici nego ga smesta valja deportovati

u duševnu bolnicu. Stvari – dabome i po nas i po ovaj svet – stoje mnogo gore.

Tok sudskog procesa Pelikou postepeno otkriva privid idile i naličje ambijenta iz davnašnjeg Petrarkinog opisa, tako da pred nama iskrsava nakazna slika koja prikazuje funkcionisanje zastrašujućeg mehanizma. Između ostalog, šrafovi ove mašine su: bezdušnost, sistematska zloupotreba poverenja, na pogrešnim osnovama građeni autoriteti, više decenija potiskivane frustracije, prividna sloboda kakvu nude društvene mreže, komercijalizacija seksa,



Process IP



Proba predstave **Proces Peliko**, foto: Jelena Janković



eliko



Proba predstave **Proces Peliko**, foto: Jelena Janković

industrijalizacija pornografije, naličje medija čiji je karakter određen plasmanom senzacionalizma, raznovrsni pritisci iz političke ili šire društvene sfere... Naravno, presudna je ovde i ljudska priroda, vazda nepouzdana i lomna.

* * *

Već je rečeno da Rau i njegova saradnica Servan Dekle, koja je obavila istraživački posao, ovaj monumentalni mozaik grade od iskaza optuženih i njima bliskih svedoka, od pitanja koja postavljaju

sudije i advokati optužbe i odbrane, od ekspertskih mišljenja lekara, psihijataru, sudskih veštaka, od saopštenja nevladinih organizacija i raznovrsnih medijskih komentara, ali na prvom mestu od potresnih svedočenja Žisel Peliko i priznanja njenog supruga Dominika. Tako, poput pentimenta, na površinu slikarskog platna pred nas iskrsavaju frapantni podaci o devijantnostima koje daleko nadmašuju okvire individualne mentalne poremećenosti i ukazuju na beznadežnost dijagnoze savremenog sveta. No, da li samo našeg današnjeg? Da li su razlika između



Proba predstave **Proces Peliko**, foto: Jelena Janković

epoha i protok vremena koje je prošlo od doba kada su Petrarkini opisi prirode francuskih provincija obeležili rađanje renesanse do naših dana, suštinski uticali na promenu čovekove prirode?

Autori predstave polako i strpljivo prolaze kroz sve faze sudskog procesa i postepeno ga razlistavaju kao kada se ljušti kupus. Ubojitost Rauove predstave je u tekstu, njena snaga je u primeni minimalnih scenskih efekata i, naročito, u dokumentarnosti koja od fragmenata gradi celinu istine. Dokumenti na kojima se temelji ova predstava i, posebno, način na

koji ih reditelj scenski plasira, te hladan način na koji akteri ovog scenskog događanja interpretiraju tekst (dokumenta), kao da doprinose uspostavljanju distance između scene i gledališta. No, baš nas ovaj privid distance intrigira i uzbuđuje, provocira da temu i aktere priče doživljavamo lično i kao nešto što nas se i te kako tiče. Pokazaće se da nam ovako kreirani privid distanciranosti zapravo stvara prostor u koji gledaoci unose vlastite emocije, lična razmišljanja i svoje (unutrašnje) komentare. Ova karakteristika biće od ogromnog značaja za

beogradsko izvođenje predstave, o čemu će biti reči docnije.

I kao što *Proces Peliko* započinje reminiscencijom na Petrarku, tekstom koji u svojstvu naratorke govori Svetlana Bojković, glumica koja će nam na kraju saopštiti i epilog, drugu vrstu okvira čini barokna Perselova kompozicija koju operiski pevač interpretira i na početku i na kraju predstave. Unutar ovako postavljenog rama smeštena je dramatična sudska priča. Uostalom, i rešenje scenskog prostora asocira na sudnicu: u središtu pozornice sede sudije – naratori koji rukovode procesom, ispred njihovog stola je mikrofona na govornici za koju staju svedoci, sa obe strane centralnog punkta, iznad koga je ekran na kojem je emitovan krupni plan govornika, postavljene su klupe za optužene, svedoke, advokate, eksperte, predstavnike medija... Naspram „sudnice“ smo mi – u isti mah i gledaoci predstave i porotnici i javno mnjenje. I to je – sve. Ipak, ovo „sve“ nije malo. Naprotiv. Sasvim je dovoljno da bismo formirali tačnu sliku – i procesa vođenog protiv Dominika Pelikoa, i sveta u kojem živimo, i čovekove prirode...

* * *

Vratimo se načas istini koju afirmiše *Proces Peliko*.

Valja konstatovati da Rau predstavom ne nudi jedino istinu Žizel Peliko, ne samo istinu jedne strane naspram koje se nahode mračne sile individualnog ludila, nepravedno ustrojstvo društva ili rđavo funkcinisanje političkog sistema. Sve pomenute okolnosti mogu biti tek okvir za ovu stravičnu povest, pa otuda reditelj postepeno i neminovno dospeva do središta „glavice kupusa“, do preispitivanja ljudske prirode i čovekove sposobnosti (i spremnosti) da drugima čini zlo, pa i da najbrutalnije povređuje svoje bližnje.

Odgovor na pitanje o poreklu zla, barem onaj direktan i konačan, naravno ni ovom prilikom nećemo dobiti, ali nam zato, kao svojevrсна nada da taj odgovor ne mora nužno da podrazumeva beznađe, ostaje Žizel

Peliko. Ona je insistirala da suđenje njenom suprugu bude javno, pa je tako, bez obzira na visoku cenu koju je spremna platila, njena bolna priča, a naročito njan bolna suočavanja s istinom o čoveku kojeg je volela poslužila kao upozorenje ostalim ženama i kompletnom društvu. Ostaje nam, naravno, i predstava *Proces Peliko* – i kao mučno i potresno *umetničko* svedočanstvo, ali i kao potvrda istine da pokatkad umetnost, u ovom slučaju pozorišna, može biti jača od onoga što nam se predstavlja kao preki nalog vremena.

* * *

Za ovdašnje izdanje predstave važan je podatak da je rediteljeva odluka bila da na prethodnim igranjima *Procesa Peliko*, na festivalima u Beču i Avinjonu, izvođači predstave budu profesionalni glumci, ali i naturščići²⁾, precizno: aktivisti koji će predstavljati različite segmenate društva i reprezentovati dve složene strukture – i francuskog društva i aktera afere Peliko.

Za izvođenje Rauove predstave na ne: Bitefu – javno čitanje kao legitimnu scensku formu – izbor učesnika je načinio reditelj Miloš Lolić, donedavni selektor Bitefa. Njegov izbor je, dabome, uvažio striktnu Rauove zahteve, što znači da je na scenu „Mata Milošević“ beogradskog Fakulteta dramskih umetnosti izašlo tridesetak glumaca, reditelja, dramaturga, radnika u kulturi i aktivista. No, Lolić je vodio računa i da učesnici beogradske verzije predstave reprezentuju specifičnosti ovdašnje aktivističke infrastrukture, recimo manjinske etničke grupe ili transrodnu zajednicu. Ipak, najšira zajednička odrednica za sve učesnike je aktivna borba za bolje srpsko društvo.

I baš će ovaj podatak – naročito u svetlu razloga zbog kojih je otkazan 59. Bitef³⁾ – dati poseban pečat

2) Rau je precizno odredio broj svakog dela akterske strukture.

3) Misli se na aferu koju je inspirisao Milo Rau govorom na otvaranju 58. Beogradskog internacionalnog teatarskog festivala, što je dovelo

darujući autentičnost beogradskoj verziji *Procesa Peliko*. Naime, činjenica da originalni tekst, zasnovan na kritičkom preispitivanju stvarnosti, izgovaraju i profesionalci i naturščici, s jedne strane, osnažuju argumente optužnice protiv Dominika Pelikoa i društvenog konteksta koji je omogućio Pelikou da bezmalo jednu deceniju sprovodi nečovečno nasilje nad svojom ženom, ali ova činjenica, s druge strane, indirektno ukazuje i na žrtve nasilja koje se danas sprovodi nad ugroženima u Srbiji.

* * *

Pokazaće se, takođe, i da tema o kojoj je ovde reč ima konkretne reperkusije na planu glumačke interpretacije. I sada je, naime, potvrđena poznata distinkcija između amatera i profesionalaca, afirmisano je drevno pravilo da amateri koji podražavaju profesionalce, gotovo po pravilu, deluju inferiorno. U njihovom nastupu, ako je zasnovan na oponašanju profesionalaca, uvek je lako prepoznati odsustvo (glumačkog) zanata i (glumačkih) tehnika. U naglašeno dokumentarističkoj fakturi koju nudi tekst predstave naturščici su, ipak, uspeli da sačuvaju prirodnost, a samim tim i uverljivost (na primer Ljiljana Bralović, Emina Spahić, Nebojša Romčević). Na drugoj pak strani našli su se profesionalci. Neki od njih, kao što

.....
do cenzure Lolićeve ovogodišnje selekcije.

je to bio slučaj sa Nadom Šargin i Svetlanom Bojković, čuvali su se naglašene glume, zadržali su neutralni ton i plenili unutrašnjom glumačkom harizmom, tako da su obezbedili adekvatnu autentičnost; drugi su, poput Tihomira Stanića, Marka Grabeža ili Milana Marića, a naročito briljantne Vesne Trivalić, u svoje interpretacije unosili snažne glumačke elemente, odmakli su se od dokumentarizma, ali su svoj nastup ispunili moćnim, ne jedino zanatskim habitusom i, ponajpre, superiornom kontrolom vlastitih emocija.

Na drugoj strani, neki od profesionalnih pozorišnika nisu uspevali da primene dobro znani nauk da glumac uvek treba da brani lik koji tumači, pa nisu odoleli da, na primer, naglašenom karikaturalnošću još više ocrne likove koji su im bili povereni.

Ipak, ni prethodna, bečka i avinjonska izvođenja *Procesa Peliko*, kao ni ovo beogradsko, nisu isključivo determinisana umetničkim ambicijama autora (i izvođača). U prvom planu je aktivizam i ideja društvenog angažmana. Upravo će aktivizam Rauove predstave na gerilskom Bitefu biti dodatno kontekstualizovan izlaskom na pozornicu aktera ovdašnje društvene pobune. Govoreći i čitajući tekstove iz procesa Peliko oni su posredovali između afere koja je onomad potresala Francusku, ostavljajući duboke ožiljke na licu savremenosti, i naše aktuelne stvarnosti. I eto, dakle, još jednog luka koji povezuje žrtve – silovanu Fracuskinju i nas ovde.

Piše > Aleksandar Milosavljević

Ustajte prezreni na svetu...

Ko su današnje dobre radnice i gde im je mesto?
Ili šta je sada i ovde nezavisna scena?

Provokativnost, a donekle i subverzivnost predstave *Mesto dobrih radnica*, nastale u produkciji udruženja Praktikabl, sadržana je, donekle, u njenom naslovu, o čemu će, naravno, biti reči docnije, ali se ipak čini da se najviše nahodi u podnaslovu Udruženja. Naime, odrednica Praktikabla kao „platforme za savremenu umetnost i kulturu“, upućuje na ambiciju osnivača da, na prvom mestu, uspostave okvir za široko bavljenje savremenom umetnošću. Praktikabl, kao teatarski pojam, označava čvrsti elemenat (objekat) na pozornici, no u isti mah ovaj objekat podrazumeva i primenjivost, izvodljivost, upotrebljivost. Rečju, praktikabl istovremeno ima i dekorativan i praktičan smisao, a u ovom slučaju i njegova dekorativnost kao i njegova upotrebljivost ne tiču se samo (savremenog) stvaralaštva nego upućuju i na mnogo širi pojam – na kulturu. No, ovde se kultura nije našla u kontekstu pojmovima kakav, recimo, definišu danas tako široko rasprostranjene „kulturne industrije“, pa se, sledstveno, a videćemo i na delu,

u Praktikablu „savremena umetnost“ distancira od komercijalizacije. Uostalom, Praktikabl se otvoreno priklonio takozvanoj ovdašnjoj nezavisnoj sceni. I u tome, naravno, nije usamljen, ali ovde važi napomena da njihova nezavisnost ne podrazumeva (samo) rezerve prema institucijama. Neki od možda najpresudnijih elemenata na temelju kojih je moguće uspostaviti preciznu distinkciju između različitih aktera nezavisne scene podrazumevaju (specifičan) sistem rada i (unapred precizno utvrđene) ciljeve, odnosno misiju nezavisnih ili „nezavisnih“ produkcija. Distanciranje od institucija – barem po mišljenju potpisnika ovih redova – ne mora i ne treba uzimati kao presudni kriterijum. Tako dolazimo i do suštinske subverzivnosti predstave *Mesto dobrih radnica*.

Ko bi, dakle, mogle da budu dobre radnice o kojima svedoči predstava čije su autorke jedna dramaturškinja, jedna muzičarka i dve balerine? Ako nas na zaključak upute njihove profesije, pomislićemo, logično, da su umetnice. Istina je, međutim, da su one



Dunja Crnjanski, Ista Stepanov i Forosina Dimovska u predstavi **Mesto dobre radnice**, foto: Aleksandar Ramadanović

još mnogo šta drugo: tri su i majke, što odavno više nije samo titula nego i – ma koliko to grubo zvučalo – radno mesto, a pošto se sve bave i pedagogijom – dve rade u baletskoj, jedna u muzičkoj školi, dok četvrta vodi radionice o upotrebi dramskih tekstova u obrazovanju, o razvoju dramskog teksta i slem poeziji – evidentno je da su i nastavnice. Upravo bi ovakva profesionalna raznolikost mogla da bude jedna od tema predstave koja pokušava da odgonetne kakva je pozicija žena koje, obavljajući sve navedene dužnosti, sebe

prepoznaju kao – radnice, a sve četiri su osvedočeno dobre i uspešne. I to u svim poslovima kojima se bave.

Svojevremeno, u predstavi *Balerine* Foruma za novi ples¹⁾, Minja Bogavac je – sarađujući i sa nekim od akterki iz sadašnje podele – primenila radioničarski

1) Forum za novi ples je do pre desetak godina funkcionisao kao deo Baleta Srpskog narodnog pozorišta, a predstave ovog segmenta složene organizacione strukture najstarijeg profesionalnog domaćeg teatra donele su SNP-u neke od najprestižnijih pozorišnih nagrada. Udruženje Praktikabl, ne samo u formalnom smislu, baštini i ponešto od Foruma. Videti: Aleksandar Milosavljević i Olivera Kovačević Crnjanski, *Forum*

postupak zasnovan na ličnim pričama učesnica, na ispovestima koje otkrivaju surovo naličje plesne umetnosti i ono što publika ne sluti gledajući, recimo, scenu umiranja labuda iz slavnog dela Čajkovskog. Isti princip primenjen je i sada, u *Mestu dobrih radnica*, ali je rezultat još složenija (no ništa manje surova) priča o položaju žene–umetnice, i to slobodne umetnice koja je s mnogo valjanih razloga utekla iz ovdašnjih teatarskih institucija, da bi se – obezbeđujući egzistenciju – suočila s našim školskim sistemom. Naspram istinski slobodnih umetnica (i umetnika) postavlja se, dakle, bauk institucionalnog načina mišljenja, odnosno logika funkcionisanja institucija – podjednako i pozorišnih i prosvetnih. Stvari, dabome, ne stoje mnogo drugačije i drugde širom sveta, no iskustvo s našim institucijama i ovdašnjom odgovarajućom logikom njihovog funkcionisanja ipak ukazuju na izvesne lokalne specifičnosti. O njima će, između ostalog, biti reči u ovoj predstavi.

Iako nijedna od akterki u ranoj mladosti sebe nije videla kao nastavnicu, svaka u prosvetnom radu primenjuje principe stečene bavljenjem umetnošću. To znači da kod svojih učenica i učenika ponajpre istrajno podstiču kreativnost i bodre ih da se izbere za prostore slobode; ove umetnice–nastavnice su, naime, uverene da je istinsko bavljenje umetnošću moguće jedino u prostorima slobode, ali i da je adekvatno obrazovanje osnovni preduslov svakog kritičkog mišljenja, bez kojeg nije moguće ni slobodno pristupiti umetničkom stvaralaštvu.

Nevolja je, međutim, što se kod nas teatarski sistem tek neznatno razlikuje od onog prosvetnog. I jedan i drugi nisu utemeljeni na kreativnosti, a oba kao da zaziru od afirmacije slobode i njenog ispoljavanja. Ovako stvari sa umetnošću i prosvetom ne stoje od juče, ali se situacija naglo i sve više zaoštava od kada smo zabasali u takozvanu tranziciju,

.....
 za novi ples – monografija, Udruženje baletskih umetnika Vojvodine i Bitef, Novi Sad – Beograd 2018.

a iz nje stupili u kapitalizam. I premda su iskustva ugrađena u predstavu *Mesto dobrih radnica* ponajpre ovdašnja, ova scenska priča je, dakle, neizbežno određena i širim kontekstom definisanim praksom neoliberalnog kapitalizma, a on umetnost tretira kao zabavu dok kreativnost valorizuje zaradom na blagajni.

Otuda ženu koja pokušava da se izbori za status slobodne umetnice, ženu koja je vredna i posvećena – i umetnosti i pedagoškom radu, ženu određenu autentično umetničkom potrebom za stvaralačkom slobodom, ženu koja svoje učenice i učenike pokušava da uvede u svet slobodnog mišljenja, prepoznamo kao marginalizovanu radnicu osuđenu na prekarni rad – u umetnosti, u prosveti, ali i u vlastitom domu.

Već je konstatovano, a to je u uvodnoj sceni i apostrofirano, da su autorke predstave, radeći na njoj, primenile princip radionice. Nisu se, dakle, vodile unapred formulisanim tekstom i tokom proba su postepeno definisale strukturu predstave. Radioničarski proces rada na realizaciji predstave podrazumeva vreme, strpljenje, predanost i, možda ponajviše, iskrenost, pa otuda nije teško pretpostaviti da su upravo ova vlastita iskustva, katkad i najintimnija, postepeno utkana u scene predstave *Mesto dobre radnice*. No autorke očigledno nisu svoja iskustva crpele samo iz prošlosti, opisujući bolne sudare svojih mladalačkih ideala sa surovo osveščujućom stvarnošću. Svako pozorište, pa i ova predstava, uvek je ogledalo najneposrednije stvarnosti. Budući da je *Mesto dobre radnice* nastajalo nakon pandemije, jasno je da je ova dramatična situacija odjeknula u pojedinim scenama, baš onim koje svedoče o nakaradnom sistemu *on line* nastave koja je, razumljivo, u slučaju baletske i muzičke škole imala dimenzije teatra apsurdna. Pandemija, kao i niz drugih dramatičnih situacija opisanih u predstavi, ma koliko bile traumatične, samo su polazna osnova, signifikantan trag, no radioničarski princip rada bi

bio nepotpun da se kao iz sfere principa nije prelio u praksu koja nastavlja da funkcioniše i nakon premijere, uvodeći nove elemente i nove talase svakodnevice u svako izvođenje ove predstave.

Posledica primene radionice je, dakle, i činjenica da autorke ovu priču ne tretiraju kao jednom za svagda ispričanu. Priča se, naime, menja svakim novim izvođenjem, ali ove méne nadilaze dobro poznatu istinu da se svako igranje bilo koje predstave uvek nužno razlikuje od prethodnih i potonjih. Sadržaj teksta se u slučaju *Mesta dobrih radnica* menja i u zavisnosti od društvenih i svih drugih okolnosti, pa predstava neprestano vibrira u skladu s diktatom aktuelne svakodnevice. Ako je prvobitna verzija između ostalog bila određena i pandemijom, aktuelne verzije bivaju dopunjene direktnim odjecima konkretnih novinskih naslova i dešavanjima na ulicama naših gradova. Iako se događa u današnjoj Srbiji koja u marginalizaciji umetnosti i obrazovanja prednjači u odnosu na ostatak sveta, u državi koja besprimerno unižava i svoje stvaraoce i vlastiti obrazovni sistem, ovo nije pamfletska i politikantska predstava. U njoj nema parola, političkih proklamacija, a politički stav zamenjen je ispovestima koje svedoče o društvenom aktivizmu.

Frosina Dimovska, Ista Stepanov, Dunja Crnjanski i Minja Bogavac, koja se u predstavi pojavljuje posredstvom video-snimka, nisu glumice. One se, uostalom, na sceni i ne ponašaju kao glumice. Ne glume. One su naprosto – one. Otuda povremene persiflaže u predstavi neće skliznuti u amatersko preglumljivanje i banalnu šmiru nego će biti sastavni deo autentične igre. Igre kakvu podrazumeva saopštavanje smešnog, tužnog, neprijatnog ili tragičnog događaja. Katkad će kontekst koji određuje karakter scenskog angažmana biti definisan odnosima u kolektivu, sudarom s predrasudama i društvenim (ne)prilikama koje kod nas svakodnevicu najčešće pretvaraju u apsurd, a sve to će se kroz monologe,

zajedničke scene i songove slivati u priču o pozorištu, umetnosti, obrazovnom sistemu, odnosu države prema pojedincu, društvenoj poziciji umetnica... Zapravo će to postati priče o nama i ovom vremenu.

Songovi u predstavi nisu brehtovski komentar, niti im je funkcija teatarsko oneobičavanje. Direknošću stihova i nežnošću muzike oni postaju organski deo scenskog zbivanja, a prirodnošću interpretacije se, katkad veselo, a ponekad gorko, stapaju s emocijama pojedinih scena.

Živimo u konkretnoj društveno-političkoj situaciji u kojoj se neumorno raspravlja o tome kako će zainteresovani (ujedno ugroženi) najefikasnije reagovati na sve otvorenije i intenzivnije pritiske vlasti koja više ne pokušava da prikrije nameru da marginalizuje a na koncu i uništi postojeći, premda odavno neefikasan sistem neke od najvažnijih elemenata javnog sektora, a pre svega prosvetu, zdravstvo i kulturu. Socijalna stvarnost ove države se ubrzano menja, a na ove promene nekako valja reagovati. Otuda smo svedoci najčešće jalovijih diskusija o načinima na koje prosveta i savremeno stvaralaštvo mogu da iskažu protekst. Osim, naravno, generalnog štrajka, čini se da je upravo predstava *Mesto dobrih radnica* jedan od tačnih putokaza kako valja reagovati, pre svega, u ovom slučaju, umetnici i prosvetari. Kao što je svojevremeno predstava *Magbet/Ono* Sonje Vukićević i tematski i po svojoj formi bila adekvatan odgovor represiji tadašnjeg režima, i manifestacija umetničke pobune, tako se isto i *Mesto dobrih radnica* nudi kao jedna od mogućih tačnih dijagnoza stvarnosti u kojoj živimo.

Nimalo slučajno prikazana u okviru nedavno održane manifestacije *Mesec nezavisne scene* Bitef teatra, ova predstava krepí nadu da je onaj uistinu važan segment naše pozorišne nezavisne scene, uprkos svemu, još uvek živ, da i te kako ima šta da ponudi i, naročito, da je baš u ovom segmentu zapravo budućnost ovdašnjeg odavno posrćućeg teatra.



Piše > Siniša I. Kovačević

Pet premijera u četiri grada Hrvatske

A. P. ČEHOV TRI SESTRE, JA, REŽIJA BORIS LIJEŠEVIĆ, HRVATSKO NARODNO KAZALIŠTE IVANA PL. ZAJCA, RIJEKA

Šta se tačno događa kada se pozorišni ansambl sretno s velikim dramskim tekstom? U procesu rada, pokreću se lavine asocijacija, prizivaju se priče i sećanja, stvaraju se vrlo intimni prostori. Razotkriva se ono što obično ostaje sakriveno u pozadini kreacije lika. Taj unutrašnji proces fermentacije, to „vrenje“ koje prethodi finalnom obliku (predstavi), ovde postaje središnji fokus. Umesto gotovog proizvoda, ova predstava usmerava se upravo u to dinamično stanje i proces fermentacije, u njegovu snagu, nepredvidivost, neizvesnost i nesvodivost na formu. Taj proces je snažan, opasan i preteći.

Liješevićev pogled na Čehovljevu dramu nije klasična interpretacija ovog komada. U uobičajenim rediteljskim postupcima, resursi iz (ne)svesnog koriste se kako bi se izgradio lik. Međutim, ovde se događa suprotno. Dramski komad koristi se da bi se pokušalo izgraditi ono nesvesno koje priziva tekst. Ova predstava je intimno svedočanstvo o glumačkom stvaranju i



Iz predstave **Tri sestre, ja**, foto: Dražen Šokčević

procesima, jer reditelj polazi od teze da je put do lika često puno životniji nego sam lik. Ko smo mi danas u odnosu na Olgu, Mašu i Irinu? Šta za nas znači ta mitska Moskva – simbol čežnje, promene, nedostižnog? S kim se identifikujemo i zašto?

Predstava *Tri sestre, ja* ne traži odgovore nego nudi prostor za ispitivanje sopstvenih odziva na dramski tekst. To je intimno svedočanstvo o glumačkom stvaranju. Proces koji je često životniji, dublji i istinitiji od fikcije.



Iz predstave **Zastave**, foto: Marko Ercegović

MIROSLAV KRLEŽA ZASTAVE, REŽIJA IVAN PLANINIĆ, HNK U ZAGREBU

Opremijeri Hrvatskog narodnog kazališta Vesna Muhoberac piše: „Jedan od najiščekivanijih kazališnih događaja u Zagrebu u većini je segmenata opravdao očekivanja knjigoljubaca i kazalištoljubaca. Priče i najave o novim čitanjima Krleže nisu ni bile potrebne, jer vrlo malo njih ga danas čita, a još je manje je pročitao *Zastave*, piščeve poslednji roman.

Samo su neki među nama gledali Parovu režiju *Zastava* u Zagrebačkom kazalištu mladih 1991, u predvorju rata, kad je mladoga Emeričkoga igrao Rene Medvešek, njegova oca Pero Kvrgić, a u tadašnjoj su

glumačkoj reprezentaciji igrali, izdvojimo samo neke, Ana Karić, Relja Bašić, Drago Krča, Zvonimir Zoričić, Alma Prica, Ljuba Tadić, glumački gost iz Beograda.

Tadić se u jednom trenutku zahvalio na povjerenju, izjavljujući: 'Moje glumačko i ljudsko dostojanstvo nalaže mi da zaćutim i da treba da se povučem'. Bio je to trenutak nevjerojatnoga prožimanja stvarnosti i umjetnosti, mimetično i katarzično.

Adaptator i redatelj Ivan Planinić i dramaturzi Mirna Rustemović i Dubravko Mihanović uspjeli su ovaj najkompleksniji i najopširniji roman hrvatske književnosti, koji problematizira devet godina prije i poslije Prvoga svjetskog rata i tematizira raspad Austro-Ugarske monarhije i osnivanje Kraljevstva Srba, Hrvata i Slovenaca – oblikovati kao prohodan i fluidan tekst, logičan i s jasnim kauzalitetom.

Planinić je dvosatne *Zastave* sveo na šest glumaca koji preuzimaju različite uloge i ulaze u razne identitete, što je dobro realizirano, ali se pitamo da li se moglo drukčije riješiti, pogotovo zato što znamo koliki je 'haenkaovski' ansambl. Osim toga, postoje neke nelogičnosti kad se nadovezuju scene u kojima je isti glumac u istome kostimu, a u drugome karakteru.

Predstava počinje u trenutku djetinjstva i djetinjih prijateljstava, a život se dalje razvija i kreće u vrlo oprečnim smjerovima i obitelji i prijatelja i prati se odrastanje, ali i političko Kamilovo sazrijevanje svjedočeci o jednom vremenu, o ljudima koji su se u njemu našli, o njihovim snovima i tjeskobama.

Univerzalno, aktualno, i tad se dramatično mijenja svijet, urušava se i stvara neki novi poredak, ljudi se traže, ne snalaze, ne zna se što dolazi nakon smrti staroga svijeta. Ostaje praznina, apsurd, tuga jedne generacije. *Zastave* su istovremeno povijesni i politički roman, koliko i ljubavni roman i roman odrastanja“.

**DOROTEA ŠUŠAK KUĆA JE VELIKA,
NE MOŽE SE ONA NOSIT, REŽIJA ROMANO
NIKOLIĆ KAZALIŠTE MARINA DRŽIĆA
U DUBROVNIKU**

Kuća je velika, ne može se ona nosit prvi je premijerni naslov ove sezone izveden na Velikoj sceni Kazališta Marina Držića. Reditelj je Romano Nikolić, a autori teksta su Dorotea Šušak i Romano Nikolić.

Poetski naslov u svojoj esenciji otkriva „izvedbeni“ odnos spram emocionalnog „zavežljaja“ koji u sebi nosi i sakriva sećanja, obrise naših istorija i detinjstva u gradu, ali i uopšte.

Zaborav i demencija su česte pojave čije posledice s razlogom zaokupljaju kako pojedinca i porodicu, tako i cela društva. Zaborav je deo ljudske fiziologije, patofiziologije, psihologije, naravi, ali i odluke. On utiče na pamćenje, kao što i tuga utiče na sreću.

Naša su sećanja fragilna, krhka. Ponekad ih nesvesno dopisujemo ili korigujemo. Nekad ih potiskujemo i time se čuvamo, ili ih jednostavno zaboravljamo kao prirodan proces starenja. Neretko sećanja iščeznu u stanjima neuroloških ali i nekih drugih oboljenja, kada se naš memorijski korpus sasvim dekonstruiše sve do mere onemogućavanja dnevnog funkcionisanja. U tim trenucima dolazimo do saznanja da čoveka čini njegovo sećanje. Bez njega naš identitet gubi obrise. Međutim, i u tom stanju ljudska potreba za bliskošću, dodirnom ili zvukom ne jenjava. To su naše potrebe dok god dišemo.

Upravo slojevitost i neminovnost zaboravljanja, kako onog individualnog, tako i onog kolektivnog, čini suštinu ove predstave. Dubrovnik u ovom komadu nije tek „izvedbena kulisa“ ili fakt konteksta, nego živi organizam i saputnik sećanja, pamćenja, ali i zaborava. Kroz njegove transgeneracijske simbole – večernji ples u „Excelsioru“, gradski tramvaj, zvuk zvonika Mara i Bara, žubor vode i glas čiopa – konstruišu se slike svakodnevice koje su u međuvremenu



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

transformisane pod pritiskom turističke eksploatacije.

Konstrukcija, rekonstrukcija i dekonstrukcija identitetskih simbola, njihovo zaboravljanje i ponovo uspostavljanje, neke su od tema ove predstave. Grad, upravo kao i čovek, nosi svoje brazde i ožiljke, šupljine i pukotine u kojima se sakrivaju i istina i ranjivost, i obraz i laž.

Kuća je velika, ne može se ona nosit posmatra Dubrovnik kao živi arhiv u kome se prošlost neprestano briše i ponovo upisuje ostavljajući zauvek otvoreno pitanje šta ostaje kad sećanja izblede? Jesu li naše praznine jednako vitalne, kao i naša ispunjenost? Poetski i estetski obrisi ove predstave donose dramaturški vispren, postdramski pogled na autentičnost izvođača i autora kao nosilaca neotuđive individualnosti i lične istorije koja se kroz izvođenje nadograđuje, umesto da se supstituiše ili transkribuje sadašnjošću.



Iz predstave **Subota, nedjelja i ponedjeljak**, foto: Luka Dubroja

Kuća je velika... je predstava o ženi čija sećanja blede zbog demencije, o sinu koji brine i preko granica izdržljivosti, snaji koja ostaje, prijateljici koja se oprašta, porodici koja je svedočanstvo ljubavi, čak i onda kada je bol njena najistaknutija dimenzija. Ona govori o istoriji, kao i gradu koji u sebi krije i ljubavi i tuge, i krhkost i snagu, i fragilnost i trajnost sećanja.

**EDUARDO DE FILIPO SUBOTA, NEDJELJA
I PONEDJELJAK, REŽIJA PAOLO MADELI
SATIRIČKO KAZALIŠTE KEREMPUH**

Vreme je da gledaoci upoznaju porodicu Priore. Tri generacije pod istim napuljskim krovom skuvaće pravi kazališni ragu prepun „obiteljskih“ odnosa, bračnih izazova, tradicije, sukoba, nežnosti i ljubavi.

Subota, nedjelja i ponedjeljak, remek-delo Eduarda de Filipa, italijanskog dramatičara, glumca i reditelja, istražuje dinamiku porodičnih odnosa i društvenih normi. U nizu komičnih situacija koje se

dogadaju tokom jednog vikenda, predstava otkriva različite poglede na partnerske odnose, brak, karijeru i sam život. Iako je drama napisana pre nekoliko decenija, njene teme, kao što su analiza života u zajednici, nedostatak prave komunikacije, traženje ravnoteže između poslovnih obaveza i privatnog života, položaj žene u društvu koji traži promenu, generacijske razlike - i danas su itekako relevantne.

Kroz humor i satiru, ali i dozu sete i tuge, predstava oslikava univerzalne aspekte međuljudskih odnosa i pruža povod za razmišljanje o ličnim prioritetima i vrednostima u ovom našem ubrzanom svetu.

Nedeljni ručak u domu porodice Priore okuplja tri generacije koje žive pod istim krovom. Tu je deda, zatim roditelji, deca, njihovi partneri, tetka, nećak, susedi i drugi nezvani ili zvani gosti – plejada likova čija šarolikost nas uvodi u bogat i često turbulentan svet razgranatih porodičnih i inih odnosa. U ovom mediteranski glasnom ali ipak intimnom okruženju otkrivaju se univerzalne istine koje nas sve povezuju, kao što je prirodna želja za ljubavlju, razumevanjem i pripadnošću.

Kao intrigantan okvir priči poslužio je sukob između starog i novog, interakcija tradicije i modernosti. Obitelj Priore čvrsto je ukorijenjena u svojim napolitanskim tradicijama, ali se suočava s vetrovima promena koji duvaju kroz njihove živote. Sukob generacija jasno ilustruje napetosti između prihvatanja uspostavljenih normi i neizbežnog traženja novih puteva. Svet predstave poslužio je kao mikrokosmos društva, odražavajući promenjiva vremena i složene odnose koji definišu ljudsku egzistenciju.

Istražujući partnerske odnose, porodicu, tradiciju, modernost i lične ambicije, drama nudi nijansirano razumevanje izazova i kompleksnosti s kojima se ljudi suočavaju u svojoj potrazi za srećom i ispunjenjem.

**DŽON KENDER, FRED EB I DŽO MASTERF,
KABARE, REŽIJA LEO MUJIĆ, ANSAMBLI
DRAME, OPERE I BALETA HNK, ZAGREB**

Premijerno izvođenje mjuzikla *Kabare* održano je na sceni HNK 2 (ul. Božidara Adžije 7a), ubrzo nakon svečanog otvaranja nove pozornice Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu.

Ovo kultno delo, čiji su autori Džon Kender (muzika), Fred Eb (tekst) i Džo Masterf (libreto), temelji se na drami *I Am a Camera* Džona Van Drutena, napisanoj prema romanu Kristofera Išervoda *Goodbye to Berlin* (1939).

U režiji i koreografiji Lea Mujića i muzičko vođstvo Ivana Josipa Skendera, *Kabare* je prva umetnička produkcija novootvorene scene koja se okreće savremenim izvođačkim praksama, a nastaje u saradnji tri umetnička ansambla zagrebačkog nacionalnog teatra – Drame, Opere i Baleta.

Iako *Kabare* mnogi pamte po glamuru i prepoznatljivim songovima, reč je o jednom od najkompleksnijih i najslojevitijih mjuzikala 20. veka. Njegova struktura ukazuje na pitanja o ulozi umetnosti u vremenu političkih previranja i njenoj funkciji da zabavi, sakrije istinu ili je razotkrije. Upravo u ovoj dvoznačnosti leži snaga *Kabarea* – prostor zabave istovremeno je prostor lucidnog svedočenja o istoriji, a muzika, ples i humor otvaraju drugačije intimne i povesne perspektive.

U trenutku kada se na sceni smenjuju šarm, ironija i tuga, postaje jasno da je *Kabare* delo koje nas i danas pita: koliko smo spremni da istinski vidimo baš sve što se oko nas događa, a koliko se radije, uz smeh, pravimo da stvarnost ne vidimo?

Nova scena HNK 2, fleksibilno projektovana i tehnički opremljena za istraživanje novih prostora izvođenja, prirodno pogoduje *Kabareu*, delu koje na granici zabave i pretnje, ličnog sna i istorijskog preloma oblikuje iskustvo koje gledaoca neprestano poziva na učešće i emocionalni rizik.



Iz predstave **Kabare**, foto: Marko Ercegović

U ovom scenskom čitanju, predstava vodi publiku u noćne prostore i zadimljene klubove kasnog vajmarskog Berlina, u vrtlog zabave koja krije slom, kao i u intimu likova koji pokušavaju da sačuvaju ono najličnije u vremenu koje im izmiče.

U glavnim ulogama izmjenjuju se Fabijan Komljenović, Ivan Čuić i Devin Juraj, Lana Ujević Telenta, Franka Batelić i Iva Jerković Oreški, Marin Klišmanić, Ivan Colarić i Lovro Juraga, Ivana Boban i Mirta Zečević, kao i Ozren Bilušić i Adalbert Turner. Ostale uloge tumače Tesa Litvan, Marina Žužić i Rea Bušić, te Silvio Vovk, Damir Markovina i Marin Stević. Uz njih, učestvuje veliki ansambl Baleta i za ovu produkciju formiran ansambl Kit Kat Kluba.

Autorski tim čine reditelj i koreograf Leo Mujić, dirigent i autor prepeva Ivan Josip Skender, prevodilac dramskog predloška i autor prepeva Dino Pešut, scenograf Stefano Katunar i kostimografkinja Manuela Paladin Šabanović.

VIV

POZORIŠNA PUTOVANJA

scena

Piše > Miloš Latinović

Stanice XI

151.
1. 12. 2025.

Komad Dušana Jovanovića *Život provincijskih plejboja posle Drugog svetskog rata* izveden u režiji Ivana Penovića u produkciji Mestnog gledališta ljubljanskog, Gestivala Grad teatar, Beogradsko framsko pozorište i Dramski teatar Skoplje, trebao je biti *virtlog žive erotike, mladosti i neobuzdane, večno nezasite strasti*, ali to se u predmetnom slučaju nije dogodilo, jer je, pre svega, rediteljski neprecizan, a glumački nekozistentan. Možda je u godinama koje su obeležile teške teme ideoloških preispitivanja, opstanka države, egzistencijalnih problema, komad Dušana Jovanovića delovao „osvežavajuće“ ali ne i lekovito, jer je iza kulisa velikih priča ukazivao na sve prisutniji egoizam i sujetu, srebroljublje i prevrtljivost „nove klase“. Na tom fonu konstruisana je Penovićeva režija, koju pozitivno karakteriše istrajnost na dinamičnim i insistiranje na scenskom preuveličavanju, te raspon scenskog dešavanja ima zamah od izvorno komedije zabune do elemenata groteske, ali nedostaje čvrstine

koja bi harmonično objedinila koloplet veza i odnosa među akterima komedije čija je osnova na temelju komedije del arte. Netačnost i persiflaža, a povrh svega nedostatak, za komediju tako bitnog glumačkog šarma u ovom „međunarodnom“ ansamblu, preovlađuju nad očitom željom „za zabavom“ pod kojom ima i pomalo pouke. U konačnom, dobar repertoarski pokušaj, ali bez šireg umetničkog značaja.

152.
10. 12. 2025.

Nikola Zavišić je teatarski reditelj raznovrsnog opusa od *Dečaka Pavlove ulice* i *Aladinove čarobne lampe*, preko *Zbranih dela Viljema Šekspira* u Sloveniji, *Transformacije* u Rusiji, preko *Čehovljeve sobe* u Zaječaru, do antologijskog *Kao da kraj nije ni sasvim blizu* u Bitef teatru. U kontekstu navedenog, nije iznenađujuće da je Zavišić u Narodnom pozorištu iz Prištine, sa sedištem u Gračanici, uprizorio predstavu pod nazivom *Kosovski ciklus*, jer opredeljenje deluje

kao lična reakcija na mit o kosovskom boju, koji je temeljni narativ o identitetu, žrtvovanju, dostojanstvu i časti ljudi u Srbiji. Dakle, za Srbe to je etički ideal, ali i kohezioni element, koji je povezivao narod bez države i koji je držao „propali“ svet u jedinstvu sa religijom i istorijom. Još je značajnije kada se o herojskom mitu, kroz lepotu pesama kosovskog ciklusa, govori tamo gde se i danas oseti potreba za narodnim jedinstvom i snagom zajedništva – na Kosovu i Metohiji. Tako je predstva *Kosovski ciklus* deo jednostvanog, ali promišljenog repertoara Narodnog pozorišta iz Prištine, sa sedištem u Gračanici, u kojem ne manjka tema iz prostora na kojem deluje (*Usud, Čekajuči kraj partije*), jer to postaje lako uočljiva značajka u teško razmrsivim lavirintima repertoarske politike srpskih teatarara. Zbog svega ovoga *Kosovski ciklus* zaslužuje pohvale – najviše zbog celokupnog teatarskog doživljaja. Precizna, osmišljena režija – koja se kreće od jasno naglašene staromodne scensko-recitatorske pozicije, sve do vešto konstruisane dramske strukture u finišu komada, čime se ostvaruje dinamička relacija Zavišićevog koncepta, koji se proteže preko dramske jednostavnosti zasnovane na podršci definisanoj elegičnosti/herojstvu/tragici pesama kosovskog ciklusa, jednostavnih scenskih i univerzalnih kostimografskih rešenja, sve do vrlo izražajnih i ekspresivnih glumačkih kreacija koje su temeljna vrednost predstave. Opređeljujući se za dominantnost kolektivne igre, bez želje za izdvajanjem pojedinca, Zavišić dobija još jedna kvalitet – snagu antičkog hora, koji nužno oplemenjuje poetske strukture, koje su prema Ilarionu Ruvarcu nastale na crkvenim propovedima, ali su postepeno i dobrodušno „sišle“ u narod i postale njegov neraskidiv deo.

I, kako što je u drevnoj Atini „kazalište bijaše polis“, kako tvrdi Sigfrid Melcinger, tako je poezija kosovskog ciklusa dugo godina bila podsećanje Srbima na postojanje države i herojsku propast jednog, nekad moćnog, carstva. Danas su pesme

kosovskog ciklusa jedinstvena kulturna vrednost, a predstava *Kosovski ciklus*, Narodnog pozorišta iz Prištine sa sedištem u Gračanici, značajan teatarski iskorak.

153.
17. 12. 2025.

Premijera u Jugoslovenskom dramskom pozorištu u kojem je reditelj Vito Taufer postavio komad Branislava Nušića *Narodni poslanik*, usled katastrofalnih, povremeno negledljivih rediteljskih rešenja i gulumačkih kreacije, navodi na razmišljanje da li je gospodin dramski klasik Nušić zaslužio ovakav tretman.

154.
24. 12. 2025.

Jednostavno je početi mišljenjem teatarskog autoriteta *par excellence* – Jovana Hristića, koji je za pozorišni komad Milutina Bojića *Gospođa Olga* napisao da je *najbolja građanska drama srpske književnosti* i takav stav je dugo (do analize profesora Petra Grujičića objavljene u tekstu *Pogrešna čitanja u istoriji nacionalne drame na primeru Gospođe Olge Milutina Bojića*) preovladavao bez obzira što je konačna verzija komada nestala negde u „vihoru ratnih zbivanja“. Autoritete, definitivno, valja poštovati i njihovom stavu treba verovati, ali dobre pisce je nužno kontinuirano igrati, a komad Milutina Bojića nije u Narodnom pozorištu u Beogradu izveden od 1979. (*Gospođa Olga*, rediteljke Vide Ognjenović) Opređeljujući se da Bojića vrate na scenu – koprodukcijski NP u Beogradu i NP Republike Srpske u Banja Luci – reditelj Jug Đorđević jasno učitava konekcije dramskog predložka sa anomalijama današnjeg vremena – izraženi egoizam, dominantna poslovna/emotivna

beskrupuloznost, primarnost profita, vulgarnost u ophođenju. Sve to je izraženo kod Bojića pre svega u karakterima glavnih likova – advokata Novakovića, gospođe Olge Ristić i, najdominantnije figure Gidre Novakovića, advokatovog sina i Olginog budućeg zeta. Njihov uzajamni ljubavno/poslovni odnos stvara dramski koloplet, očito crn i dobrano kaljav, skriven pod krinkom građanske uglađenosti i nivoa. Ali, tu gospodsku maskaradu detonira Gidra Novaković, nesvršeni student, razmaženi mladić, ozbiljno korumpiran i bezobrazan, željan ličnog komfora i dobrog života na tuđ račun. Njegova razarajuća kombinatorika zavođenja, tašte, gospođe Olge, očito sklone, u maniru Šarlote Kasteli, *kultu telesnog*, te lakonskim pristajanjem na ženidbu sa Vukom, Olginom ćerkom i moguće svojom sestrom, jer gospođa Olga i advokat Novaković pored poslovne imaju i dugogodišnju ljubavnu vezu za koju svi u varoši, pa i Novakovićeve žena, znaju. Reditelj Đorđević zna, da bi moralni sunovrat građanske klase bilo scenski uverljiv potrebna je do savršenstva precizna realistička gluma, na kojoj insistira i koju donosi odlični Aleksandar Vučković, zreloom, suverenom interpretacijom. Njegov Gidra je pragmatičan mladi čovek svestan prostora koji mu otvaraju nesleđeni porodično/partnerski odnosi, koje lako, gotovo nezainteresovano docira kontrolišući dinamičku radnju. U toj igri mačke i miševa Vučković nas vodi kroz meandre emocija i moralnih dilema, kao efektnom kraju, koji ostaje u relacijama – svih mogućih kompromisa zarad mira u kući i lagodnog života.

Uz Vučkovića, za uverljivost Bojićeve priče, nužna su valjana glumačka ostvarenje ostalih, što dobijamo u odličnim kreacijama Nele Mihajlović (Olga) i Ljubiše Savanovića (advokat Novaković). To je osovina oko koje se obrće Bojićeva priča, ali nužno je podsetiti da su svoj doprinos ukupno pozitivnom utisku dali: Slađana Zrnić (Novakovićeve žena), Iva

Milanović (Vuka) i Smiljana Marinković (služavka Marija).

Lep povratak klasičnom teatru.

155.

28. 12. 2025.

Predstava u produkciji Bitez teatra, Free republik Wiener Fest Wochen *Dora ili ko će prošivati prsluke* je autorski projekat mlade rediteljke Andreje Kargačin, koji ekvilibriski pleše na rubu koji deli, danas tako bliske, umetnost i aktivizam. Prateći Andrejinu storiju o njenoj dugogodišnjoj prijateljici Dori A. devojci u političkom egzilu koja je optužena za rušenje ustavnog poretka države Srbije, jasno vam je da ste uvučeni u lavirint priča o mladalačkom sazrevanju, prijateljstvu, poverenju, posvećenosti, hrabrosti, politici, aktivizmu, slobodi. I, naravno, još mnogo čemu – osmom, desetom, dvadesetom, ali povezanim sa tom iskonskom pričom – egzil. Progonstvo ili izgnanstvo – prisilno ili dobrovoljno – zbog političkih razloga, ili ograničavanja slobode, ili građanskog protesta, ili ko zna kog razloga. U egzilu možemo pronaći Ovidija, ali i Bretona, Šagala, Nurejeva, Česlava Miloša, Borislava Pekića i hiljade drugih, ali vreme je takvo, tamo, preko noći, možete se naći/otići – i vi, mali i nevažni. Egzil očito pripada svima. I tu je temelj priče Andreje Kargačin – o Dori, ali i o svima nama, koji pred nazaustavljivom nepogodom odlazimo u egzil – u inostranstvo, u brda, u sobe, u sebe. Rediteljka istražuje u većem delu predstave mogućnosti umetnosti u datoj situaciji, prostor slobode i važnost umetničkog delanja, bez obzira na društvene okvire. Suštinski, Kargačin se opredeljuje za epistolarnu strukturu, ne tako često korišćenu u poslednje vreme, ali svakako potentnu i zanimljivu, a u ovom slučaju, sada/ovde jedinu moguću. Svoj katarzični momenat predstava doživljava kada rediteljka i odlična mlada glumica Natalija Stapanović uvode u teatarsku priču osobu

koja je udaljena miljama, a njen političko/životni problem je osnova teataraske priče *Dora ili ko će da prošiva prsluke*. Opređeljuju se za video link telefonom i to izaziva različite reakcije, ali ono što nedostaje ovom segmentu je teatarski kontekst, jer u dijalogu je prevladao privatni ton, u smislu mi smo sve rekli, ti se samo pojavi, da narod vidi da postijiš, da si stvarna. To je važno, ali ne i teatarski, jer valjan umetnički prosede oduvek je zasnovan na osmišljenoj i čvrstoj dramaturgiji. Sve ovo ne dovodi u opasnost predstavu *Dora ili ko će da prošiva prsluke* od isklizavanja u aktivizam, koji često neutrališe umetničku autonomiju, ali predstava u svojoj strukturi ne boluje od viška umetnosti, koja na drugoj strani, ume da estetski otupi aktivističku oštricu. Andreja Kargačin pronašla je balans na teatarskim terazijama i ponudila nam još jednu predstavu kakve su nužne u našem umetničkom prostoru i kakve je nužno da, osmišljavaju i realizuju, bez obzira na određene manjkavosti, ovdašnji mladi autori stasali na Bitefu.

157.

31. 1. 2026.

Fedor Šili napisao je komediju *Oda radosti ili dobročinitelj* verujući da će ona razrešiti određene nedoumice i probleme u kojima se našla porodica Andrei iz njegovog predhodnog komada *Noćna straža*, odigranog na istom mestu na sceni *Ateljea 212* u Beogradu. Istina, umesto Borisa Liješevića, novu predstavu je kao svoju prvu pozorišnu režiju pred publiku postavio glumac Gordan Kičić. I, nažalost,

razlika je vidljiva po svim osnovama sagledavanja ovog teatarskog događaja, ali najviše baš u suštini rediteljske promene – jer očito je nedostajao studiozniji rad sa glumcima, jednostavnije rečeno glumačka interpretacija najveći je problem *Ode radosti*. Reći: neujednačena, bilo bi možda najtačnije, jer konstruisanjem koherentnog ansambla – u igranju komedije iskusnog, u gegu veštog i naklonjenog – iskusni reditelji umeli su da pokriju sve pojedinačne nedostatke. Ako ste videli – čak i na snimku, što nije preporuka – bar jednu od režija ranih radova Ljubiše Ristića, Ljubomira Draškića, a pogotovo danas zaboravljenog, majstora postavljanja vodvilja, Velje Mitrovića, onda zbilja *Odu radosti* ne možete doživeti kao vrsnog predstavnika žanra. Njihova inscenacija, kao gumicom brisala je razlike u ansamblu i često amatere uzdizala u vrhove glume, samo zato što su uz matematičku preciznost, scensku brzinu, otvorenu partnerski igru, tražili/zahtevali iskrenost i ozbiljnost nastupa u interpretaciji kolopleta promena, iznenadnih susreta i situacija, nepredviđenih obrta. Ali, to jeste značajka komedije kao žanra, pa posebno vodvilja koji ima svoje tipske zakonamernosti, nestvarnu dinamiku i likovnu ekstravagantnost. U slučaju *Ode radosti* toga nema, šta više izvedba je glumači neuverljiva i potpuno *pase*. Odgovornost je, kao i uvek, na reditelju. Prva režija je možda opravdanje, ali dugogodišnje teatarsko iskustvo moralo je doneti više, više bar scenskog šarma. Ovako, sve viđeno deluje prema onoj narodnoj: malo je mačku, teleća glava.

VIIW

ISTORIJSKA

scena

Piše > Siniša I. Kovačević

Zavesa dubrovačkog teatra

Kada su u pitanju dekor i simbolika dela pozorišne dvorane koji odvaja gledalište od scene, zavesa je dobijala poseban značaj. Rešenja teatarskih zavesa najčešće su se kretala u dva pravca. Jedan je bio usmeren na obeležja lokalnog prostora, koji se ogledao u predstavljanju grada ili panteona njegovih pozorišnih i kulturnih delatnika. Drugi se odnosio na dekorativno rešenje koje se stilski uklapalo u ostatak gledališnog prostora.

Kada su u pitanju ugledne pozorišne kuće (nacionalni teatri, važnija regionalna pozorišta), za oslikavanje zavesa angažovani su čuveni slikari (Steva Todorović, Vlaho Bukovac...), ili stvaraoci iz domena primenjenih umetnosti koji su dobro vladali slikarskom veštinom. Podloga i velika površina zaves mogli su biti razlog odbijanja ovakvih porudžbina, posebno ako je umetnik imao druge obaveze.

S druge strane, osmišljavanje i realizacija dekoracije važnijih upravnih i kulturnih zdanja (teatri, biblioteke...) smatrani su nekom vrstom ukazivanja časti, pa su se slikari odazivali ovakvim pozivima. Pošto se radilo o većim površinama, majstor je mogao

raditi sam, ili je izvodio nacrt kompozicije, a detalje i bojene površine izvodili su pomoćnici.

DUBROVAČKI „ZASTOR“

O zavesi dubrovačkog teatra nije pisano mnogo. Zdanje gradske luke (Orsan) prvi je zatvoreni teatarski prostor, koji deluje od kraja 17. veka do 1808. godine. Posle pada Dubrovačke republike institucija Velike većnice gubi svoju funkciju, pa je teatar organizovan upravo u ovoj dvorani. Zgrada u kojoj se nalazi današnje Kazalište Marina Držića izgrađena je 1865. godine.

Gradnju pozorišta finansirao je Luko Bonda (Bundić), potomak stare dubrovačke porodice. Zdanje je nosilo naziv Bondin teatar, i pod tim imenom deluje do Drugog svetskog rata. Godine 1944. dobija status profesionalnog pozorišta koje nosi naziv Narodno kazalište Dubrovnik. Povodom obeležavanja 400. godišnjice smrti komediografa Marina Držića (1508–1567) dubrovački teatar dobija današnje ime.

Nakon zemljotresa 1979. arhitektonska celina pozorišta bila je delimično oštećena. Istraživanje unutrašnjih delova zgrade izveo je Zavod za zaštitu spomenika kulture i prirode Dubrovnika. Istražne radove u unutrašnjosti zdanja sproveo je Restauratorski zavod Hrvatske, posle čega je izrađen projekat obnove gledališta koje je restaurirano prema pronađenim izvornim slikanim slojevima.

U zdanju dubrovačkog teatra, umesto zaveses postojala je vodootporna ploča koja je imala protivpožarnu namenu. Njena jednobojna površina odudarala je od raskošno ukrašenog svoda i zidova dvorane koje je slikarski ukraasio Vlaho Bukovac, kao i pozlaćenih štuko elemenata. Ovde valja dodati i obnovljene tkanine sedišta u ložama i parteru gledališta.

S obzirom na ovakve okolnosti, sredinom 1980-ih opštinski čelnici naručili su oslikavanje ploče koja je odvajala binu od ostatka dvorane. Raspisan je javni konkurs na kome je prihvaćena ideja umetnika Frane Delalea. Teatar do tada nije imao zavesu u klasičnom smislu koja bi služila prilikom svečanosti i posebnih prilika, pa je odlučeno da se problem konačno reši.

Na zavesi koju je Delale oslikao prilikom restauracije zdanja (1986), predstavljeni su motivi iz dubrovačkog gradskog života. Ovim rešenjem je njen izgled usklađen sa sredinom u kojoj se nalazila zgrada, ostalim dekorativnim elementima gledališta i bine, kao i dominantnim programskim nastojanjima kada je u pitanju repertoar teatra u Dubrovniku.

TROGIRANIN SA VRAČARSKOM ADRESOM

Frane Delale (Trogir, 1929 – Beograd, 2008) završio je Akademiju primenjenih umetnosti u Zagrebu, ali je najveći deo života proveo u Beogradu. Bavio se slikarstvom, vajarstvom i oblikovanjem enterijera. Ova aktivnost kretala se u rasponu od privatnih kuća, preko luksuznih hotela, banaka, trgovinskih i fabričkih prostora, do ustanova kulture.

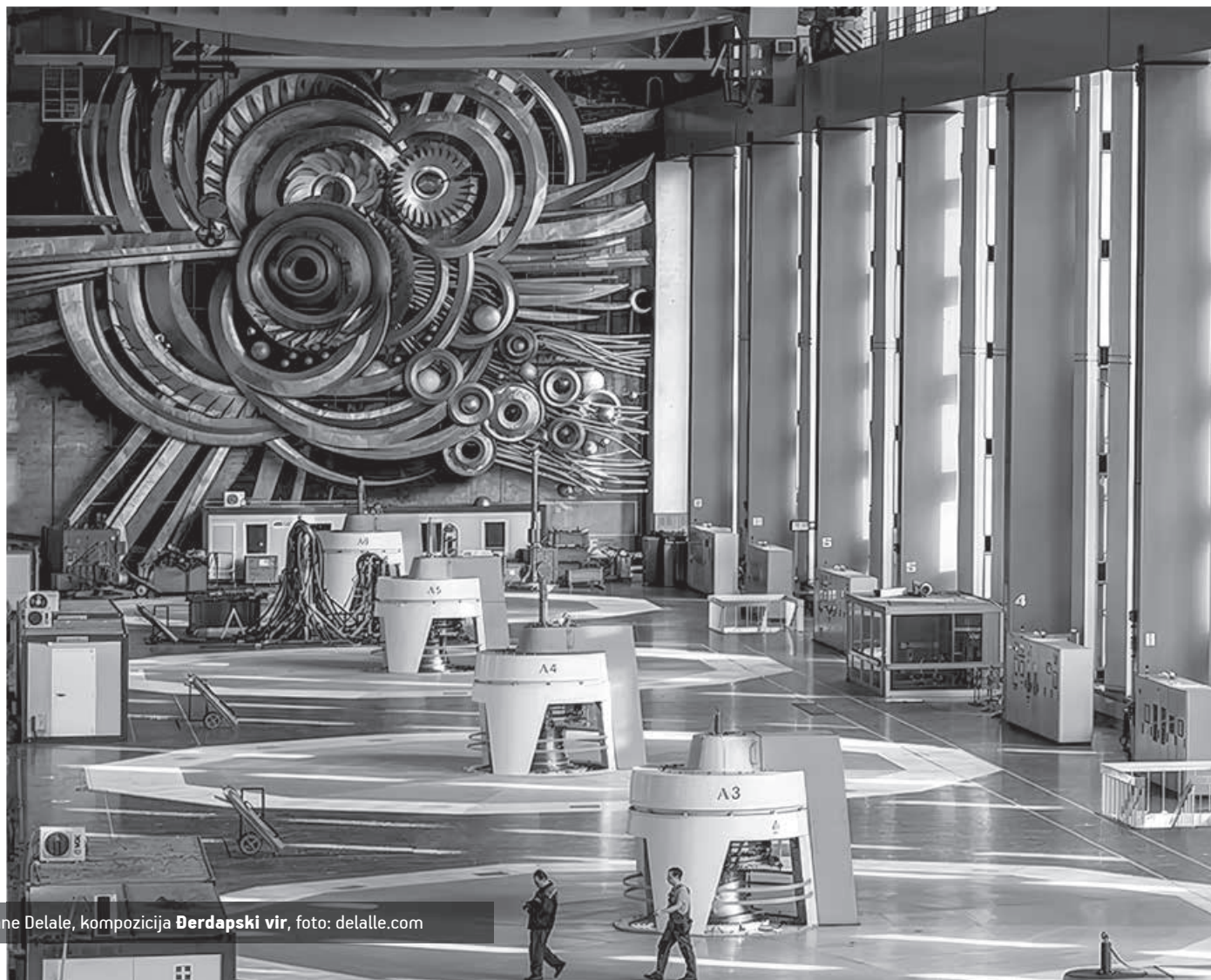


Frane Delale, foto: delalle.com

Ostvario je brojna dela širom bivše Jugoslavije, ali i u inostranstvu (Češka, Rusija, SAD, Egipat, Gana, Irak...). Ušao je i u Ginisovu knjigu za nacrt i dizajn najveće tapiserije na svetu (nije poznato da li je ovaj „rekord“ u međuvremenu nadmašen). Smatra se da se ovo delo, veličine 1.242 kvadratna metra, i danas nalazi u nekoj od palata u Bagdadu.

Palata „Beograd“ (popularno nazvana „Beograđanka“), jedinstveno je građevinsko ostvarenje arhitekta Branka Pešića, izgrađeno u periodu od 1969. do 1974. godine. Posebnu vrednost unutrašnjeg uređenja Palate čine dela umetnika koje je autor okupio. Među njima treba pomenuti radove – Nebojše Mitrića, Ota Loga, Frana Delalea, Olje Ivanjicki, Koste Bradića i drugih.

Delale je osmislio graviru na aluminijum panou koja prekriva veliki talasasti zid na terasi. Delo čine stilizovano predstavljene bitke koje su vođene za



Frane Delale, kompozicija **Đerdapski vir**, foto: delalle.com

oslobođenje Beograda, simbolišući nepobedivi grad. U grupi radova i ambijentalnih celina koje je radio treba pomenuti i kompoziciju u enterijeru hotela „Croatia“ u Cavtatu, izgrađenom prema projektu beogradskog arhitekta Slobodana Milićevića.

Veliki značaj imaju Delaleovi radovi koji ukrašavaju prostore zgrade hidroelektrane „Đerdap“ kod Kladova. Među njima se posebno izdvaja monumentalni bakropis na četvrtom spratu ovog zdanja, koji je „Energoprojekt“ poklonio hidroelektrani.

U mašinskoj hali nalazi još jedno umetničko delo Frane Delalea. Reč o skulptoralnoj kompoziciji *Derdapski vir*, još jednom simbolu ovog pogona.

IZDANAK UMETNIČKE PORODICE

Rodom iz Trogira, Frane je vodio poreklo iz porodice u kojoj je u nekoliko generacija stasalo više slikara, istraživača umetnosti, kolekcionara. Josip-Bepo Delale (1904–1985), rano je otkrio talenat za crtanje. U srednjoj školi likovno mu je predavao čuveni slikar Emanuel Vidović. Nažalost, skromne finansijske mogućnosti uticale su da obrazovanje nije mogao da nastavi na likovnoj akademiji.

Velika potpora Josipu bio je njegov najstariji brat, sveštenik Ivo Delale. Ivo je bio neka vrsta gradskog hroničara. Pisao je tekstove o kulturnoj baštini i aktuelnim događajima, koje je crtežima oplemenio mladi Josip. Zabeleženo je da su engleski kralj Edvard i njegova prijateljica Volis Simpson 1936. posetili Trogir. U vezi sa tim, list „Jadranski dnevnik“ pominje da ih je tokom posete katedrali dočekao don Ivo Delale.

Sakrivajući se od paparaca, britanski kralj i Simpsonova obilazili su istočnu obalu Jadrana (ostrvo Rab, Trogir). Premijer Boldvin je skrenuo pažnju na to da narod neće prihvatiti Volis kao kraljicu, čija dva razvoda nije priznavala Anglikanska crkva. Edvard je ubrzo potom abdicirao, posle nepunih godinu dana. Krunu je nasledio mlađi brat Džordž VI, čiji smo deo vladavine pratili u filmu *Kraljev govor* (*The King's Speech*).

Osim Josipa, i ostali članovi porodice Delale, njegova braća Vjekoslav i Šimun, kao i nećaci Frane i Radovan, takođe su bili likovno nadareni. Uz skriveni talenat, svakako da su njihovu mladalačku radoznalost privukla brojna umetnička dela – od vizantijskih ikona, preko radova poznogotičkog slikara Blaža Jurjeva Trogirana, do raskošnih slika baroknih umetnika u brojnim trogirskim crkvama.

I mlađe generacije ove porodice su pokazale afinitet za likovne umetnosti. Franov sin Darko (r. 1961), diplomirani inženjer arhitekture, postao je talentovani slikar. Još u osnovnoj školi dobio je prvu nagradu za ilustraciju priče Pitera Justinova, u organizaciji Ujedinjenih nacija. I njegov sin Mateo (1998) pokazao je afinitet prema slikarstvu, koji prati zapažena izlagačka delatnost.

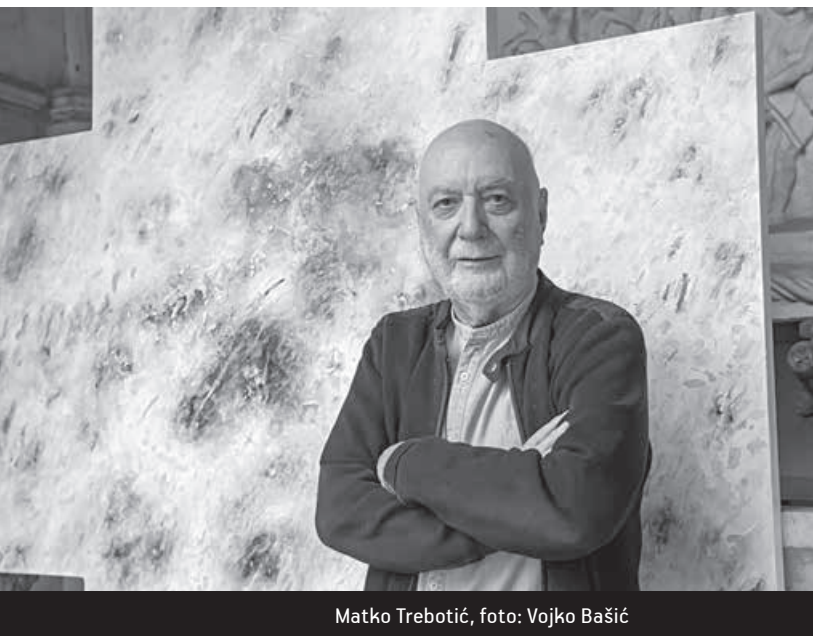
REŠENJE BEOGRADSKOG DIPLOMCA ZA DRUGU ZAVESU

Posle dve decenije odlučeno je da teatar u gradu pod Srđem dobije nov „zastor“. Kao neposredni povod uzet je jubilej kojim je proslavljena 500. godišnjica rođenja Marina Držića (1508–1567). Iz tog razloga, zavesa koju je osmislio Matko Trebotić, imala je radni naslov *U susret Držićevom jubileju*. Na ideju o njenoj izradi, slikar je došao 2007, kada je imao izložbu u Sponzi.

Trebotić će izjaviti da je izrada zaveses bila „završni akcent“ njegovog odnosa prema Dubrovniku („sretan sam što sam došao u situaciju da mogu neki svoj rad ostaviti trajno ovom gradu“). Kod odabira teme nije se mogao izbeći ni Dubrovnik, ni slavni komediograf: „Neizbježan je bio kontakt s Držićevim 16. vekom“, rekao je Trebotić dodavši kako je „zastor visok pet, a širok sedam i po metara“.

Za realizaciju zaveses kojoj je dao konačni naziv *Boje i svetlosti Grada*, najzaslužnijim smatra Ivicu Prlendera, tadašnjeg direktora Dubrovačkih letnjih igara. U početku je mislio da na zavesi naslika vedute Dubrovnika, ali je od toga ubrzo odustao („Mislim da je to potrošena tema. Pogotovo zato što autentičnih gravura Dubrovnika iz Držićeva vremena nema“).

„Apstraktna poruka univerzalne vrijednosti svjetla i boje Dubrovnika najprimjerenija, a za takvu apstrakciju odgovarao je tekst Prologa Držićeve *Tirene*, jedine knjige koja je tiskana za vrijeme Dum Marinova života. Ostao sam na boji i duhovnosti teksta, i to je



Matko Trebotić, foto: Vojko Bašić

veza između Držića i mene“, rekao je Trebotić, koji ima i ličnu vezu s Držićevim teatrom.

„Prva predstava koju sam kao dječak vidio u splitskom kazalištu bio je Držićev *Dundo Maroje* u režiji Marka Foteza. Bili smo susjedi Ive Tijardovića i moj otac je zahvaljujući njegovu pozivu mogao cijelu svoju šestočlanu obitelj odvesti u kazalište. I tako je moj prvi teatarski praznik bio susret s Držićem. A takvi događaji u životu se pamte“, rekao je Trebotić koji je zavesu oslikao u hali splitskog brodogradilišta.

Inače, Trebotić je dve godine pre dubrovačkog bio autor svečane zavesu u Hrvatskom narodnom kazalištu u Splitu. Koristeći se prethodnim iskustvima (Split, Dubrovnik) uradiće i treći „divovski“ format (8

x 12 m). Radi se o zavesi HNK Ivana pl. Zajca u Rijeci, kojom je ostvario svoj „jadranski triptih“. Ubrzo će oslikati i zavesu teatra u Šibeniku, čime će se njegov „triptih“ proširiti u „jadranski poliptih“.

Na posljednjem „zastoru“ našlo se 16 portreta znamenitih Šibenčana koji su obeležili istoriju i kulturu ovog grada. Predložak za portretni deo bio je Dalmatinčev friz glava sa šibenske katedrale Sv. Jakova. Portreti, čiji je izbor autor prepustio istoričarima umetnosti, poređani su u dva reda s leve i desne strane, dok središnjim delom dominira apstraktna slika s glagoljskim slovima.

Matko Trebotić rođen je 1935. u Milni na ostrvu Braču. Završio je splitsku Klasičnu gimnaziju, a 1961. diplomirao na beogradskom Arhitektonskom fakultetu. Tokom 1971–72. pohađa poznatu Folkwangschule u Esenu, kod profesora Hermana Šarda. Od 1970. počinje intenzivno da izlaže širom Evrope i sveta, ostvarivši više samostalnih i grupnih postavki.

Trebotić je pronašao formulu kojom je na kreativan i slikarski vrstan način uspeo da poveže lokalno i globalno, da izraz baštine prevedu na univerzalni jezik. Njegov opus poseduje stilsku, ikonografsku i izražajnu zaokruženost i prepoznatljivost. O Trebotićevom radu štampano je pet monografija, a dela mu se nalaze u mnogim domaćim i stranim zbirkama i muzejima.

Za svoj umetnički rad dobio je dvadesetak nagrada, od kojih treba istaknuti – godišnju nagradu „Vladimir Nazor“ (1990), priznanje bijenala u Seulu (2000), nagradu „Jure Kaštelan“ (2004), nagradu „Rudolf Bunk“ (2006) koju dodeljuje Hrvatsko narodno kazalište u Splitu za najbolji likovni rad u pozorištu, kao i nagradu Grada Splita za životno delo (2009).

POZORIŠTE I OBRAZOVANJE

scena

Piše > Marina Milivojević Mađarev

Po svaku cenu i urpkos svemu

Rubriku Pozorište i obrazovanje u ovom broju posvećujemo studentskim pozorištima i njihovim festivalima. Pozorišta i festivali za studente pozorišnih fakulteta i akademija nisu deo razonode. Naprotiv, oni su veoma važan deo sazrevanja i školovanja budućih dramskih umetnika. U svojim pozorištima i na svojim festivalima oni uče kako se stvara pozorište, ispituju sopstvene estetike i upoznaju se sa budućim kolegama iz drugih pozorišnim centara. Preko pozorišta i pozorišnih festivala oni se umetnički razvijaju. Prošle godine studenti su naučili važnu lekciju koja nije bila u kurikulumu – bićete kažnjeni ukidanjem sredstava za rad, ako niste poslušni. Hvata me jeza od nesvesti onih koji su ukinuli sredstva umetnicima koji tek stasavaju. Jer, ako mladom dramaturgu ukinete sredstva za rad sa kolegama glumcima, rediteljima, producentima... ako on ili ona ne može nikada da čuje i vidi na sceni

svoju dramu i tako proveri svoje dramaturške zamisli, to je za njegov ili njen umetnički razvoj isto kao da ste im slomili desnu ruku. Može se, naravno, pisati i levom rukom, ne bi to bilo ništa novo, bivalo je i takvih generacija pisaca u našoj istoriji.

Na svu sreću, studenti ne dele strah i zabrinutost nas starijih. Tekstovi Miomira Milosavca, Arine Bolihove, Bjanke Badovinac i Marije Delić ukazuju na spremnost nove generacije da živi i stvara po svaku scenu i uprkos svemu. Tekstovi Miomira, Arine i Bjanke prate hronologiju pozorišnih dešavanja na AUNS i FDU – od FSP-a koji je bio krajem zimskog semestra, preko Nedelje Promene koja je početkom letnjeg semestra, do FISTA koji se očekuje krajem letnjeg semestra. Marija Delić u svom tekstu istražuje profesionalni put prethodnih generacija dramaturga AUNS i postavlja pitanje kako i kuda da krene njena generacija.

Piše > Miomir Milosavac¹⁾

Spašavanje FSP-a

10. izdanje Festivala studentskog pozorišta

FESTIVAL STUDENTSKOG POZORIŠTA

Festival studentskog pozorišta (FSP) jedan je od najznačajnijih pozorišnih festivala namenjen studentima dramskih akademija u regionu i šire, koji se održava na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Prvo izdanje održano je 2013. godine na inicijativu profesora Borisa Isakovića i samo te godine festival je bio takmičarskog karaktera. Festival je osnovan sa namerom da se studenti dramskih akademija međusobno povežu u cilju poboljšanja međunarodne saradnje i razmene iskustava. Sledeće dve godine festival se održao redovno, nakon čega dolazi do pauze koja je trajala do 2019. godine. Od 2019. FSP se održava svake godine, a 2020. kada su brojni festivali otkazani, održalo se onlajn izdanje koje se sastojalo od javnih čitanja drama objavljenih na Jutjub-u.

Uobičajeni sadržaj festivala čini igranje studentskih predstava u prostorima AUNS i novosadskim pozorištima uz brojne prateće programe. Broj predstava se smanjivao od godine do godine, pa

1) Student treće godine Dramaturgije Akademije umetnosti Novi Sad.



Pozorišna etida **Samo keš**, foto: Matija Mršić

je tako na primer 2021. bilo 11 predstava, 2023. 9 predstava, a 2024. 6 predstava. Uz predstave, priređene su i brojne promocije knjiga iz oblasti pozorišta, panel diskusije, javna čitanja i izložbe studenata fotografije, a 2021. štampan je i zbornik studentskih drama. Osim studenata AUNS, na festivalu učestvuju studenti iz drugih gradova kao što su Beograd, Zagreb, Banjaluka, Sarajevo, Skoplje, Cetinje, Ljubljana, Budimpešta, Atina i Banjska Bistrica. Važan deo festivala jesu i žurke za učesnike i publiku koje pružaju priliku za



Iz predstave **Putujuće pozorište Šopalović**, foto: Pozorište Promena

neformalno upoznavanje i produblјivanje konekcija. Deveto izdanje FSP-a bio je jedan od poslednjih događaja pre nego što je nastupila blokada AUNS početkom decembra 2024.

UŠUŠKANOST FESTIVALA I ŠTA AKO TO IZGUBIMO?

Skandalozne vesti o pokrajinskom konkursu za finansiranje i su-finansiranje projekata scenskog stvaralaštva AP Vojvodine dobar deo čitalaca, uključujući i mene, dočekalo je na terasi pozorišnog kluba „Trema“ sumirajući utiske sa tek završenog 70. Sterijinog pozorja. Kada se vest pročula, a raspoloženje promenilo iz prijatne letnje večeri u zabrinutost, svesni smo bili da nas čeka problem. I dok su se

brojni umetnici oglašavali na svojim profilima, delili objave, davali izjave za opozicione listove po ko zna koji put proglašavajući situaciju u kulturi „gorom nego ikada“, postavilo se pitanje: „Kako zapravo odgovoriti na ovu situaciju?“. Godina 2025. nas je naučila da reči nisu dovoljne ako nema ko da ih čuje, a situacija u junu predstavljala je zatišje u protestima pred nasilnu eskalaciju u julu i avgustu. Masovnost studenata na plenumima i samim blokiranim fakultetima je opala, a protesti su se održavali sve ređe. U takvoj situaciji teško bi bilo organizovati neki radikalniji vid borbe radnika u kulturi, koji su svakako i ranije pružali podršku studentima i često obustavljali svoj rad kao vid borbe za promenu društva.

Te večeri smo saznali i da nijedan projekat AUNS nije prošao na konkursima. Dakle, tad smo znali da je ugrožen FSP koji nam je svima na Akademiji mnogo bitan. Pošto sam znao da je radionica pravljenja predstave za 24 sata planirana za 10. izdanje kao prateći program, jedna od prvih misli bila mi je da je nama, studentima dramaturgije, propala jedna od retkih prilika da prikažemo svoj rad i umeće. Prikazivanje naših radova pred pozorišnom publikom značajnije nam je od beskrajnog slanja tekstova u nadi da će neko nešto i da pročita. Neodržavanjem festivala izgubili bismo priliku da se povežemo sa studentima sa naše akademije i drugih akademija, a gostujuće predstave spadaju u najkvalitetnije studentske produkcije sa pomenutih akademija koje drugačije verovatno ne bi ni gostovale u Novom Sadu. Festival budi i veliko interesovanje kod publike koja je uvek mnogobrojna i raznolika čime se utiče na kvalitet kulturnog života zajednice – što bi trebalo da je jedan od presudnih faktora za dobijanje finansijskih sredstava.

KAKO JE DO FESTIVALA IPAK DOŠLO?

10. FSP ipak je održan od 28. do 30. novembra 2025, uprkos nedobojanju sredstava. Program se sastojao od premijere diplomatske predstave *Putujuće pozorište Šopalović* klase profesora Borisa Liješevića, 24-časovnog pozorišnog stvaralačkog maratona i premijere 4 pozorišne etide nastale u 24-časovnom procesu. Dakle, ove godine, za razliku od prethodnih izvedena je samo jedna predstava (koja nije bila otvorena publici FSP-a!), a program 24-časovni pozorišni stvaralački maraton koji je planiran kao prateći, postao je deo glavnog programa i zapravo jedini kojem je šira publika mogla da prisustvuje.

O organizaciji ovogodišnjeg FSP-a razgovarao sam sa profesorkom dr Ljubicom Ristovski, dugogodišnjom organizatoricom ovog festivala.

Kako ste se odlučili da će festival ipak da se održi ove godine?

LJUBICA RISTOVSKI: Ovo je trebalo da bude jubilarno izdanje festivala i zbog toga smo isplanirali da napravimo radionicu pravljenja pozorišnih etida za 24 sata kao deo pratećeg programa. Kada smo saznali da nismo dobili nikakva sredstva za održavanje festivala, u meni se probudio inat da se jubilarno izdanje ipak održi. Zbog finansijske situacije, kako kod nas na fakultetu, tako i na drugima akademijama, nije bilo moguće dovesti gostujuće ansamble da igraju predstave, pa je tako 24-časovni pozorišni stvaralački maraton postao glavni deo festivala. Iako nije bilo gostujućih predstava, potrudili smo se da ugostimo po dvoje studenata glume iz Sarajeva i Ljubljane koji su učestvovali u stvaranju pozorišnih etida.

Radionica pravljenja pozorišnih etida za 24 sata prvi put je održana u okviru FSP-a. Da li će se nastaviti sa ovom praksom u budućim izdanjima?

LJUBICA RISTOVSKI: S obzirom na pozitivne reakcije studenata kojima je ovo bilo novo iskustvo i pozitivnog odjeka kod publike, radionica bi trebala da postane deo centralnog programa festivala.

Šta će se desiti sa FSP-om ukoliko finansijska podrška na konkursima nastavi da izostaje?

LJUBICA RISTOVSKI: Jednom je moguće održati festival na ovaj način, ali ukoliko nastavimo da ne dobijamo finansijsku podršku FSP neće moći da nastavi da se održava. Ovo nikako ne sme da postane obrazac kojim se održavaju pozorišni festivali, i ako država nastavi da ih ne podržava, neće ih više imati. FSP nije naša privatna zabava koju organizujemo radi sebe, već je festival koji ima širi značaj za zajednicu.

Osim profesorke Ristovski, intervjuisao sam i Janu Stanišić, studentkinju 4. godine produkcije u audiovizualnim medijima.

Ovo je tvoja četvrta godina studija, dakle četvrti FSP. Koliko su se izazovi ovog izdanja razlikovali od prethodnih?

JANA STANIŠIĆ: Izazovi su se mnogo razlikovali u odnosu na prethodne godine. Do sada smo imali gostujuće ansamble kojima smo se mi kao studenti produkcije bavili, a ove godine toga nije bilo. Imali smo samo pozorišnu radionicu koja nam je svima bila nova i niko nije bio siguran kako tačno treba to da se izvede, ali baš zbog toga je bilo zabavno i euforično.

Kako dalje vidiš budućnost FSP-a?

JANA STANIŠIĆ: Budućnost festivala zavisi od političke situacije i od ljudi koji odlučuju o finansiranju projekata, ali ja se nadam da ćemo se mi kao studenti uvek držati zajedno i truditi da FSP opstane.

ŠTA JE 24-ČASOVNI POZORIŠNI STVARALAČKI MARATON I KAKO ODGOVORITI OVAKVOM ZADATKU?

29. novembra otpočeta je radionica 24-časovni pozorišni stvaralački maraton u zgradi AUNS u Đure Jakšića 7. U radionici su učestvovali studenti režije, dramaturgije, glume na srpskom i mađarskom, produkcije i četvoro gostujućih studenata glume iz Ljubljane i Sarajeva. Studenti su bili podeljeni u četiri grupe i svaka grupa je dobila svoj prostor gde su 24 sata radili na stvaranju petnaestominutne pozorišne etide. Grupe su oformljene nedelju dana ranije i učesnici su mogli da se dogovaraju unapred oko izrade teksta i koncepta etide. Ovo je predstavljalo jedinstvenu priliku da se studenti različitih smerova na dramskom departmanu ujedine i zajedno stvaraju – pogotovo je značajna uključenost studenata glume na mađarskom, jer sa njima najmanje imamo priliku da sarađujemo. Moju grupu činili su rediteljka

Maša Pavlović, master studentkinja, Urban Brenčić, student glume na AGRFT Ljubljana, studenti treće godine glume na srpskom, Ivona Golić, Đorđe Stošić i Nikola Radulović, studentkinja prve godine glume na mađarskom Ines Bubalo, kao i producenti tim: Lenka Jovičević, Aleksandar Cvetičanin i Matija Mršić.

Maša i ja smo se našli ranije kako bismo dogovorili koncept naše etide. Nismo bili sigurni da li ćemo odmah da radimo na tekstu ili ćemo da ga osmislimo kroz improvizacije, međutim, kako smo ubrzo došli do čvrstog koncepta, shvatili smo da nam treba osmišljen tekst unapred. Za temu smo uzeli sam FSP i finansiranje projekata u kulturi u AP Vojvodini. Prvobitno je to trebalo da bude performans u kome bi se čitale stavke konkursa, ali daljim razmaštavanjem došli smo do ideje da napravimo parodični performans za čiju nam je osnovu služila informacija da je tek osnovanom udruženju „Muzika i harmonija“ iz sela Mileševo dodeljeno 950 000 dinara za realizaciju projekta *Vodvilj „Bitanga i Princeza u manastiru“*. Želeli smo da našoj publici prikažemo kako zamišljamo da bi jedna predstava takvog naziva izgledala kada bi se zapravo napravila i šta to govori o stanju kulture u našoj zemlji. Sam naziv projekta delovao nam je apsurdno, a iz njega smo zaključili da bi naša predstava trebalo da bude:

1. smešna, ako ne pravi vodvilj
2. da ima veze sa pesmom *Bitanga i Princeza Bijelog Dugmeta*
3. da se nekako dešava u manastiru

Za aktere našeg performansa osmislili smo petoro stanovnika sela Mileševo koji izvode svoju predstavu i „pičuju“ projekat publici.

Nekoliko dana pred početak radionice počeo sam da pišem izvođački tekst pod radnim naslovom *Bitanga i Princeza*. Uzeli smo sam tekst pesme Bijelog dugmeta kao narativni okvir, direktno citirajući stihove. Dakle, imali smo maminu princezu (u našoj postavci bukvalno princezu) koja se zaljubila u lošeg momka (Bitangu) i



Iz predstave **Sve dok govorimo o ljubavi**, foto: Pozorište Promena

provodi ludu noć sa njime, nakon čega on nju odbacuje. Pošto smo radili komediju, a sam naslov projekta dao nam je uslovnost manastira, odlučili smo da će se oni ponovo spojiti u manastiru gde će se i venčati. Pored pesama Bijelog dugmeta, u tekst sam dodao i gomilu drugih direktnih citata iz pesama turbo folk, pop i rok izvođača sa ovih prostora, pa smo tako imali i reference na Miru Škorić, Leb i Sol, K2, Slavicu Ćukteraš, Gabi Novak, kao i trenutno popularne pevače kod mladih kao što su Grše i Senidah.

Ovakav pristup otvorio je prostor za dalje „nabacivanje“ referenci na popularnu muziku, te smo tokom probe sa glumcima došli i do naslova *Samo Keš* nakon što je na probi Urban Brenčić u ulozi sveštenika izveo džez verziju popularne rep pesme Mimi Mercedes. Ovaj vid referisanja na popularnu muziku, pogotovo na treš estetiku turbo folka, povremeno se sreće u nekim našim produkcijama i nije stran našoj publici, a moj cilj je bio da odem još dalje u tom postupku i napravim tekst koji većinski čine stihovi iz popularnih pesama, uklopljeni tako da

funkcionišu u zadatom narativu. Ovo je bilo moje prvo iskustvo rada na predstavi kao dramaturg, ali i prvo iskustvo rada na izvođačkom tekstu, jer to nije deo kurikulumu osnovnih studija dramaturgije na AUNS. Najveći inspiracija za rad na tekstu bile su mi predstave Olge Dimitrijević i Maje Pelević koje su zajedno radile u Bitefu. Pored referenci na muziku, ubacio sam i nekoliko opštepoznatih referenci iz istorije drame kao što su *Galeb* i *Romeo i Julija*, a u izvođački tekst ušli su i dokumentarni delovi konkursa i obrazloženje zbog čega je udruženje „Muzika i harmonija“ dobilo sredstva, a FSP nije.

Zamolio sam i rediteljku Mašu Pavlović da napiše svoje utiske:

Eksperimentalnu radionicu pravljenja predstave za 24 sata pamtiću kao veoma autentično i uzbuđljivo iskustvo pre svega zbog susreta i rada sa izuzetno darovitim studentima glume, dramaturgije i produkcije sa kojima do sada nisam imala priliku da radim. Stvoriti iole suvisli performans za 24 sata za mene je bio pravi rediteljski izazov, stoga sam se tematski fokusirala upravo na situaciju u kojoj se nalazi festival na kojem i imam priliku da radim. Estetski pristup stvaranju ovog performansa za većinu nas bio je potpuno nov i predstavljao je iskakanje iz stvaralačkih obrazaca kojima smo se bavili tokom i nakon studiranja kao i polje za neka nova saznanja o stvaranju u pozorištu.

ČETIRI POZORIŠNE ETIDE

30. novembra na velikoj sceni Novosadskog pozorišta odigrane su četiri pozorišne etide pred punom salom. Prvo je izvedena etida „Moralna vertikalna“ rediteljke Mie Mlinarević i dramaturškinje Marije Delić (glumci: Ana Grebnik, Bogdan Bogdanović, Šamu David, Anja Vorkapi i Anja Vujković, producenti: Sara Šnel, Amelia Stakić) koja tematizuje moralnu problematiku pozorišnog stvaralaštva u savremenom političkom trenutku. Nakon toga izvedena je etida „Na granici“ rediteljke Jovane Đurović i dramaturškinje

Dragane Đokić (glumci: Nikola Vuković, Sandra Tomić, Ema Trifković, Keri Šandor, Jakob Podjavoršek i Nađ Aniko, producenti: Miljana Mirić i Mario Šalbot) koja predstavlja komediju situacije smeštenu na graničnom prelazu vešto se koristeći okolnosti da glumci govore tri različita jezika. Treća etida „Dom“ reditelja Uglješe Ranisavljevića i dramaturškinje Arine Bolihove (glumci: Petar Davidović, David Popadić, Natalija Jorgić, Zelenka Mate, Olah Reka, Kovač Nemeš Kata i Hana Grđan, producenti: Jelena Ćirić i Nikolina Tarajić) predstavlja intimne ispovesti glumaca o tome šta za njih predstavlja reč dom. Naša etida „Samo Keš“ izvedena je poslednja. Sve četiri etide stilski i tematski su se razlikovale i prikazale su drugačije pozorišne afinitete svojih autora pridobivši oduševljenje publike.

KAKAV JE AFTERTEJST OVOGODIŠENJEG FSP-A?

Otežani uslovi održavanja direktno utiču na sadržaj festivala što možemo da vidimo u slučaju 2020. kada su napravljena onlajn čitanja studentskih drama i 2025. kada je napravljen već pomenuti pozorišni maraton. Iako izvođenje pozorišnih predstava čini osnovu ovog festivala, nezgodne okolnosti primorale su organizatore da razmišljaju van okvira ustaljenih praksi pozorišnih festivala, dublje promišljajući šta sve može da bude Festival studentskog pozorišta, što je rezultiralo kreativnim rešenjima koje je publika dobro prihvatila i koje želi ponovo da vidi. Ovo prikazuje da umetnost kada biva ućutkivana, uvek pronalazi nove forme kroz koje će da progovori. Lično, koliko god prvi izvedeni tekst, aplauzi i smeh publike na pravim mestima prijali svakom autoru, jedan od najboljih trenutaka bio mi je kada nam se na jednom od sastanaka profesorka Ristovski zahvalila što spašavamo Festival studentskog pozorišta.

Piše > Arina Bolihova¹⁾

Da li ima promena u Promeni?

Kako su blokada, protesti i potpuno odsustvo državnog finansiranja uticali na rad pozorišta Promena

ŠTA JE PROMENA?

Pozorište Promena prvi put je osnovano 1987. godine na Akademiji umetnosti u Novom Sadu zbog potrebe da se igraju predstave koje su glumci kreirali tokom svojih studija. Međutim, pozorište se više puta gasilo kada su određeni studenti koji su bili aktivni u organizaciji pozorišta, diplomirali. Nakon pauze, 2015. pozorište Promena je ponovo osnovano sa ciljem da se više ne gasi i da postane konstantna mogućnost za studente AUNS da uđu u profesionalni rad. Sada pozorište Promena nastavlja svoj rad i regularno predstavlja publici nove studentske predstave.

Na kome se drži Pozorište promena i kako funkcioniše? U razgovoru sa studentkinjom Natalijom Jorgić sa treće godine glume, koja aktivno učestvuje u organizaciji funkcionisanja Promene, i bitan je deo marketinškog tima Promene, saznala sam da studenti glume svih godina studija samostalno održavaju rad pozorišta, samostalno se bave produkcijom predstava,

dogovaraju gostovanja, bave se pravljenjem repertoara, marketingom na društvenim mrežama, prodajom karata. Studenti glume se dele na timove i svako je odgovoran za svoj deo posla. Oni nemaju vođu ili organizatora i svako doprinosi Promeni onoliko koliko može. Rad pozorišta Promena osnovan je sa željom studenata glume da imaju prostor i mogućnost da igraju svoje predstave. Pozorište je uvek radilo sa veoma ograničenim budžetom, a svi troškovi oko produkcije predstava su se pokrivali prodajom karata i sredstvima sa pokrajinskih konkursa kada i ako bi ih dobili. Natalija kaže da u Promeni nikad nisu imali puno sredstava, ali sve što su dobijali od prodaje karata i pokrajinskih konkursa bilo je dovoljno da se život pozorišta nastavi.

PROMENA U BLOKADI

Godine 2024. i 2025, nakon pada nadstrešnice železničke stanice u Novom Sadu, u kojoj je nastradalo 16 ljudi, razvijanja studentskog protest i ulaska u blokadu Akademije umetnosti u Novom Sadu situacija se bitno promenila. Bilo je postavljeno pitanje da li

1) Studentkinja treće godine Dramaturgije AUNS.



Iz predstave **Tri zime**, foto: Sandra Tomić

je vreme ozbiljnih protesta i blokada pravo vreme za pozorišne predstave i da li pozorište treba da radi tokom ovih dešavanja. Za vreme blokade Akademije nastaje diplomatska predstava klase glume u režiji Borisa Liješevića „Putujuće pozorište Šopalović“ po drami Ljubomira Simovića. Predstava se bavi sudbinom pozorišta tokom rata i protesta. Glumci dele sa gledaocima lična razmišljanja o tome da li je etički korektno igrati predstave dok se dešavaju bitne društvene promene i pričaju o iskustvu nastanka predstave tokom blokada, bez stalnog prostora za probe i pod pritiskom trenutnih dešavanja, hapšenja

njihovih kolega i aktivnog učešća u studentskom protestu.

U početku blokada mnoge predstave bile su otkazivane, ali kako se protest nastavljao, studenti Akademije su krenuli da aktivno igraju predstave za studente sa drugih fakulteta. Postavlja se pitanje održavanja desete jubilarne Nedelje promene jer je na pokrajinskom konkursu za finansiranje za kulturu u Vojvodini u 2025. godini pozorište Promena dobilo 0 dinara za svoj projekat „Publika u promeni“ sa obrazloženjem da „Projekat nema veći stepen uticaja na kvalitet kulturnog života zajednice“. Prema rečima



Publika predstave **Tri zime**, foto: Sandra Tomić

glumice Saše Sinđelić, koja je diplomirala glumu 2025. i učestvuje u životu Promene, glumce je više uvredilo ne to što nisu dobili budžet za svoj projekat, nego obrazloženje koje su dobili na pokrajinskom konkursu. „Činjenica da smo jedino akademsko pozorište ne samo u Srbiji, nego i u regionu, koje samo funkcioniše, i da država ne zna to da prepozna i da to nagradi, to je ono što nas je povredilo – to da smo procenjeni kao neko ko nema nikakav doprinos našoj zajednici“ – kaže Saša. Izostajanje sredstava od države nije bio problem za redovno funkcionisanje Promene, ali u pitanje se dovela mogućnost održavanja festivala Nedelja Promene.

NEDELJA PROMENE

U februaru 2016, osnovan je festival Nedelja Promene, da se obeleži rođendan ponovo otvorenog pozorišta Promena. Od tada se festival održavao svake godine, sedam dana su se igrale predstave, koje su nastale na Akademiji umetnosti u Novom Sadu i na drugim umetničkim fakultetima u Srbiji i regionu. Pored predstava, na festivalu su se održavali tribine, radionice, filmske projekcije, javna čitanja i okrugli stolovi. Festival Nedelja promene postao je krucijalan deo novosadskog pozorišnog života. U poslednjoj deceniji na Akademiji Umetnosti se održavaju dva

pozorišna festivala: Festival studentskog pozorišta u oktobru, o kojem piše moj kolega sa dramaturgije Mimir Milosavac, i festival Nedelja promene na početku marta. Ta dva festivala obeležavaju vrhunac pozorišne sezone i veoma su bitni za tok pozorišnog života na Akademiji. Na oba festivala gostuju predstave iz cele Srbije i regiona, sa ciljem da se studenti, mladi umetnici iz različitih gradova i zemalja povežu, razmene iskustva i dobiju mogućnost za profesionalnu saradnju u budućnosti.

Promenašima je bilo veoma bitno da održe desetu Nedelju Promene tokom blokada uprkos tome, što nisu dobili nikakav budžet za to. Bilo im je važno da dovedu studente sa drugih fakulteta i da naprave prostor gde može kroz umetnost da se govori o aktuelnim dešavanjima i da se studenti objedinjuju. U tom duhu, zahvaljujući solidarnosti i pomoći studenata bila je održana deseta Nedelja promene. Svake godine Nedelja promene posvećena je nekoj temi ili relevantnom problemu i blokadna Nedelja promene je prošla pod sloganom „Indeksom do promene“, a ulaz na predstave je bio besplatan i dozvoljen samo studentima uz važeći indeks. Na Nedelji promene su gostovale studentske predstave iz Beograda, Cetinja, Banja Luke i Prištine (sa privremenim sedištem u Kosovskoj Mitrovici). Sve kolege sa umetničkih fakulteta su se same organizovale i došle da podrže studente Akademije umetnosti u njihovoj inicijativi, uprkos tome što Promena nije mogla da im pokrije putne troškove. Gostujući glumci su se smestali na Akademiji ili su bili ugošćeni kod studenata glume iz Novog Sada. Festival je uspeo isključivo zbog solidarnosti i međusobne podrške. Po utiscima Natalije, koja se aktivno bavila organizacijom Nedelje promene, festival je, uprkos odsustvu sredstava prošao bogatije i bolje od prethodnih, i po količini gostovanja, i po druženju sa studentima, žurkama i generalnoj atmosferi. Na jedan od dana u Nedelji

promene, 7. marta nije bila odigrana predstava, i tog dana su učesnici festivala izašli na protest i podržali generalni štrajk.

ŠTA DALJE?

Ove godine pozorište Promena nastavlja svoj rad, redovno igra predstave na Akademiji i ide u gostovanja u druga pozorišta i na pozorišne festivale. Održavanje ovogodišnje Nedelje promene je trenutno u procesu planiranja. Jedanaesta Nedelja promene će biti održana od 15. do 22. marta. Planirana su gostovanja predstava iz Srbije i regiona i projekcija studentskog filma „Indeks“. Organizatori ove Nedelje promene, studenti glume, žele da posvete ovogodišnju Nedelju promene igranjima društveno angažovanih predstava. Prema rečima Natalije, mnoge kolege koje oni kontaktiraju i pozivaju na ovu Nedelju promene izlaze njima u susret finansijski i, kao i prošle godine, organizacija festivala je moguća zbog solidarnosti između studenata i pozorišnih umetnika.

Trenutno funkcionisanje pozorišta Promena i način na koji se organizuje njegov rad je dokaz da studentsko pozorište može da funkcioniše samostalno, osnivajući se na internoj inicijativi i solidarnosti kolega, a čak i veći projekti, poput festivala, mogu da se održe zajedničkim snagama. Na pitanje da li može i da li treba studentsko pozorište da radi bez podrške države, Saša Sinđelić je odgovorila: „Mislim da ne treba, ali ne znam šta mi, koji se samostalno održavamo možemo da očekujemo od države, ako država nije u stanju da izdržava državna pozorišta. Mislim da je to problem sistema koji treba da se promeni u korenu, a i ako se promeni, kultura neće biti na prvom mestu, i to je nešto za šta mi, umetnici, moramo sami da se izborimo.“ Tako, pozorište Promena se ponovo izborilo za svoje mesto u kulturi Novog Sada i ne planira da se zaustavi.

Piše > Bjanka Badovinac¹⁾

FIST postaje Utočište: 21. izdanje Festivala internacionalnog studentskog teatra

Festival internacionalnog studentskog teatra ove godine postaje Utočište – za vas, za nas, za svakoga. Samo je pitanje ko će to Utočište da finansira.

FIST je internacionalni pozorišni festival koji od 2005. godine organizuju studenti Katedre za Menadžment i produkciju pozorišta, radija i kulture Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu. Nastao je sa idejom da okupi mlade umetnike iz celog sveta, kreira prostor za prikazivanje njihovih prvih koraka u svetu kulture i umetnosti, kao i da im pruži mogućnost za lični razvoj i umrežavanje napravivši jednu interkulturalnu zajednicu studenata umetničkih fakulteta. Uvek aktuelne, angažovane i promišljene teme koje su ispitivale, kako lične, tako i društvene probleme mladih su glavna odlika FIST-a. Od samog početka, festival je dobijao stalnu podršku značajnih

državnih ustanova kao što su Ministarstvo kulture, Ministarstvo omladine i sporta, Opština Novi Beograd, Sekretarijat za kulturu itd... Međutim, za svoj jubilarni 20. rođendan, podrška u vidu finansijskih sredstava je izostala. Kao i sve značajnije manifestacije u kulturi, ni FIST, između ostalog, nije dobio sredstva iz budžeta koja su bila namenjena za umetnost i kulturu. Kao što već znamo, rezultati konkursa za prošlu godinu nikada nisu objavljeni. Zbog toga smo mi studenti morali da se, po ko zna koji put, suočimo sa relnošću i shvatimo koliko je kultura u našoj zemlji zapostavljena. Morali smo i da primenimo znanje stečeno tokom studiranja i pronađemo neke druge načine finansiranja. Traženje sponzorstava, crowdfunding, kontaktiranje različitih partnera koji bi bili spremni da podrže jednu odvažnu anti EXPO kampanju, koja je bila tema prošlogodišnjeg FISTA, je bio veliki zadatak koji je sačekao naše starije kolege. Okupljanje zajednice istomišljenika koji su želeli da pomognu u ostvarivanju ove ideje, rezultiralo

1) Studentkinja Fakulteta dramskih umetnosti u Beogradu.



je uspešno održanim festivalom u septembru prošle godine. Tako su nam kolege pokazale da je ipak moguće napraviti festival bez podrške javnih institucija. Mada, to ne bi trebalo da bude normalno. Raspisani konkursi, za koje nikada nismo saznali rezultate nisu normalna stvar. Mi opet nekako pristajemo na to da je moguće da pravimo festivale bez pristojnih budžeta, ili u ovom slučaju bez ikakvog budžeta, tako da izgledaju kao da su finansirani milionima. Starije kolege su uvek ćutale. Trudili se da njihovi gosti i publika koja dolazi na festivale misle da je sve u redu, da sve perfektno funkcioniše. Istina je da je retko kad sve bilo u redu. Odlučili smo da više ne želimo da ćutimo, ali i da nam je potreban jedan kolektivni zagrljaj podrške.

Ovogodišnji FIST će se održati u maju i tema festivala biće Utočište.

Razmišljajući šta bih mogla da napišem o tome kako mi, studenti treće godine menadžmenta, ovu temu vidimo i doživljavamo, shvatila sam koliko smo podsvesno napravili temu koja ima veze sa antičkim

teatrom. Iz istorije svetske drame, na samom početku studiranja, učili smo da je odlazak u pozorište u Atini u 5. veku pre nove ere bio obavezan čin. Odlazak u pozorište bio je sastavni deo života svakog stanovnika polisa. To je bilo mesto gde su se izražavale političke i moralne dileme, mesto koje je možda imalo više demokratskih elemenata, nego mesto na kojem mi danas živimo.

E baš takvo mesto, na kojem se slobodno promišlja i izražava, a koje je otvoreno za sve ljude, je ono Utočište koje mi želimo da stvorimo. Ono Utočište koje nam je potrebno i koje smo svi zamislili na prvom času kada smo pričali o temi ovogodišnjeg festivala. Na tom mestu dobrodošle su naše kolege iz čitavog sveta, naši vršnjaci sa kojima ćemo razmenjivati mišljenja i maštati o nekom boljem svetu. A kako u antičkim tragedijama uvek imamo neke junake koji se bore za pravdu, mogu napraviti paralelu sa njima, ali ipak iskreno verujući da će ova naša priča imati srećan kraj. Budžet ni ove godine ne postoji. Mi ćemo se potruditi da ga ipak napravimo, ali možda nećemo uspeti i to je sasvim u redu. Nemojte se začuditi ako se naša predstava na zatvaranju festivala završi odmah posle zapleta. Možda za rasplet nećemo imati sredstava.

Mi u naše Utočište ne bežimo, već se u njemu okupljamo, promišljajući i skupljajući energiju za nove borbe. Svako od nas ovaj pojam doživljava drugačije, za svakog je on ličan i poseban, ali osećaj koji nam pruža je za sve isti. Daje nam prostor da budemo ranjivi, ali i nadu da možemo biti izlečeni. Utočište su ljudi, utočište je nečiji osmeh, utočište je pas, mačka, plišani meda, more, jedan platan u dvorištu vikendice, utočište smo sami sebi. Naše utočište je oduvek bilo pozorište, mesto gde slobodno i hrabro tražimo odgovore na pitanja koja nas muče, ali i mesto koje nas prigrlji kada je to najpotrebnije. Ovako će otprilike zvučati ovogodišnji programski tekst koji predstavlja naše misli pretočene u reči.



FDU FIST, foto: Tamara Janković

Nekada davno, u Staroj Grčkoj, pozorište je bilo mesto gde se zajednica okupljala stvarajući i negujući svoje vrednosti. Kako je civilizacija došla do trenutka kada državni vrh naređuje da se pozorišta zatvaraju, a festivali otkazuju? Da li su se sve vrednosti ovog društva izgubile u naletu neljudskosti i pohlepe? Gde je nestala pravda i ko sme da odluči da kultura i umetnost više nisu bitne? Odgovori na sva ova pitanja bi verovatno

mogli da postanu ceo jedan novi članak, ali ono što mogu da tvrdim, jeste da ćemo se mi za ovaj naš festival i ovo naše pozorište boriti, jer to je ono što su nas naučili junaci iz najvažnijih dela istorije svetskog pozorišta.

Zato, osećajte se i više nego dobrodošli u naš topli zagrljaj, u naše sigurno *Utočište!*

Piše > Marija Delić¹⁾

Da li dramaturg gradi prostor ili prostor gradi dramaturga?

Ovaj tekst ima za cilj istraživanje prostora za rad koji se pruža ili ne pruža dramaturzima, naspram onog prostora koji sami stvaraju. Analizira se period studiranja, sa glavnim fokusom na omogućeni prostor za delanje van kabineta za dramaturgiju, ali i period nakon diplomiranja koji može predstavljati raskrnicu u profilisanju karijere jednog dramaturga. U pitanju je studija slučaja na primeru Katedre za dramaturgiju na Akademiji umetnosti u Novom Sadu. Ova studija nastoji da istraži u kojoj meri gore pomenuti aspekti utiču na oblikovanje identiteta jednog dramaturga.

O KATEDRI ZA DRAMATURGIJU

Katedra za dramaturgiju osnovana je 2005. godine i od tada do danas upis na dramaturgiju vrši se bijenalno. Prva klasa primljena je 2005/06, a poslednja 2025/26, što predstavlja ukupno jedanaest primljenih klasa. Na prvom prijemnom ispitu primljeno je troje studenata, na drugom četvero, a na svakom

narednom petoro studenata. Glavni predmeti na smeru dramaturgije su Pozorišna dramaturgija i FTV dramaturgija. Pozorišnu dramaturgiju tokom prve i druge godine studija predaje profesor Uglješa Šajtinac, koji ujedno predstavlja prvog zaposlenog profesora na Katedri za dramaturgiju, dok FTV dramaturgiju predaje profesor dr Dejan Nikolaj Kraljačić. Tokom treće i četvrte godine dolazi do smene profesora, pa tako Pozorišnu dramaturgiju preuzima profesor Ivan Pravdić, koji predaje i Radijsku dramaturgiju, dok FTV dramaturgiju predaje profesor Milan Pužić. Marina Milivojević Mađarev predaje Analizu dramskog stvaralaštva, predmet specifičan za AUNS, a Katarina Torodović dramaturgiju studentima AV medija. Nekadašnje studentkinje Dramaturgije Irina Subakov i Mina Petrić sada su stručne saradnice. Kako predmet ovog istraživanja nije sam studijski program, detaljnija analiza neće biti sprovedena.

Važno je naglasiti da studenti dramaturgije imaju kontinuitet stvaranja raznovrsnih studentskih radova: scenariji za kratkometražne i dugometražne filmove, scenariji za serije, scenariji za TV emisije, jednočinke, dramaturgije romana, radio drame, celovečernji dramski tekstovi. Kada govorimo o pisanju, jasno je da dramaturg uvek ima svoj prostor, jer može da piše u svojoj sobi, u autobusu, u učionici... Međutim, ono što će biti predmet dalje analize jeste ispitivanje toga

1) Studentkinja Dramaturgije AUNS treća godina

šta se dešava sa studentskim radovima nakon što se pisanje završi. Da li radovi završavaju u kompjuterskim folderima koje više niko, sem samih studenata, neće otvarati ili postoji mogućnost da se za njih čuje dalje?

ANKETA

S obzirom na to da je glavni akcenat ove analize na studentima dramaturgije i na njihovom iskustvu tokom i neposredno nakon završetka studiranja, za potrebe ovog rada anketirani su diplomirani dramaturzi sa Akademije umetnosti. Ukupan broj diplomiranih dramaturga na AUNS-u iznosi dvadeset osam. Kontaktirani su svi dramaturzi do kojih smo uspeli da pronađemo, dok su u sam rad uvršteni svi odgovori koji su pristigli do početka pisanja teksta. Sprovedena anketa omogućila je sagledavanje vremenskog perioda od oko dve decenije, što predstavlja dovoljnu distancu za uočavanje potencijalnih sličnosti i razlika u samom procesu od generacije do generacije.

PROSTOR ZA SARADNJU SA OSTALIM KOLEGAMA NA DRAMSKOM DEPARTMANU

Većina ispitanika saglasna je da nije postojala saradnja sa kolegama podrazumevana nastavnim planom i programom, već je do najvećeg broja saradnji dolazilo upravo zbog lične inicijative studenata. Ostali smerovi poput glume i režije su zbog prirode posla mnogo usmereniji jedni na druge i zajednički rad je neizostavan deo procesa. Sa druge strane, smer dramaturgije često ostaje izolovan u odnosu na druge katedre. Proces pisanja uglavnom predstavlja usamljenički proces, a kada na red dođe „oživljavanje“ dela, iz perspektive drugih učesnika dramaturg često nema jasno definisanu poziciju i biva skrajnut. Najčešći vid saradnje predstavlja pomoć kolegama sa Katedre za AV medije, u pisanju kratkometražnih scenarija na zadatu temu.

Do uspostavljanja kontakta dolazi na zahtev studenata ili na predlog njihovih profesora, dok se saradnja u najvećem broju slučajeva svodi na

ispunjenje ispitne obaveze. Kao primeri projekata koji spajaju različite katedre izdvajaju se Pozorište Promena, predmet Dramski projekat i Festival studentskog pozorišta. Određeni studijski programi poput glume i režije od samog početka usmeravaju studente na rad u Promeni, dok dramaturzi nisu integrisani u sistem i do saradnje dolaze kroz lične inicijative i kontakte. Dramski projekat je predmet osmišljen sa ciljem da omogućujući povezivanje studenata sa Dramskog departmana kroz rad na zajedničkom projektu. Iako postoji i dalje, predmet Dramski projekat više ne nudi prostor za zajednički rad. Kada je reč o Festivalu studentskog pozorišta održava se od 2013. godine sve do danas, uz povremene prekide. FSP podstiče zajednički rad Dramskog departmana AUNS-a, kao i saradnju sa akademijama iz regiona i sveta. Ono što posebno raduje jeste činjenica da je tokom poslednjeg FSP-a uspostavljena 24-časovna radionica tokom koje su formirane ekipe sačinjene od studenta dramaturgije, režije, glume (klasa na srpskom jeziku, klasa na mađarskom jeziku, kao i gostujući studenti glume iz regiona) i produkcije koji su zajedno osmišljavali dramske etide, koje su narednog dana izvođene u Novosadskom pozorištu. Ovaj projekat iznedrio je sjajne studentske zadatke, ukazujući da volja za zajedničkim radom među studentima postoji i da je važno negovati tradiciju međusobne saradnje još u ranim fazama studija.

PROSTOR ZA RADOVE STUDENATA DRAMATURGIJE VAN KABINETA ZA DRAMATURGIJU

Ovaj prostor je uglavnom minimalan i svodi se na javna čitanja dramskih tekstova studenata završnih godina dramaturgije, ali je važno da postoji i da se dodatno razvija. Prva javna čitanja organizovana su u Pozorištu Promena, što je pomoglo studentima dramaturgije da se povežu sa studentima glume, angažovanih prilikom čitanja dramskih tekstova. Nakon toga, omogućena su javna čitanja u sklopu Sterijinog pozorja, tokom kojih se saradnja sa

studentima glume nastavila. Na Sterijinom pozorju čitane su prve drame čitavih klasa dramaturgije. Tako su u sklopu Sterijinog pozorja prvi put pročitane drame Mine Petrić, Divne Stojanov, Uroša Čupića... autora čije su drame kasnije izvedene na drugim scenama i pobedile na javnim konkursima za dramu.

Javna čitanja predstavljaju važan prostor u sklopu kojeg i ljudi van Katedre za dramaturgiju mogu da se upoznaju sa stvaralaštvom mladih dramaturga. Takođe, ovakvi događaji mogu predstavljati dobru osnovu za ostvarivanje budućih profesionalnih saradnji. Osim javnih čitanja, ne postoji druga praksa izvođenja radova studenata dramaturgije u okviru fakulteta. Ipak, kada postoji inicijativa profesora studenti mnogo lakše dođu do izražaja. Dobar primer je angažovanje profesorke dr Marine Milivojević Mađarev, koja se trudi da studente dramaturgije upozna i poveže sa profesionalnim okruženjem. Studentima je omogućeno da pišu pozorišne kritika za *Sterijino pozorje* i da tom prilikom pogledaju veliki broj predstava. Takođe, studenti su motivisani da istražuju i da svoja zapažanja iznose pišući tekstove za *Scenu*. Ovo je veoma važan aspekt koji pomaže studentima dramaturgije da razviju kritičko mišljenje i da usavrše izražavanje. Sprovedena anketa pokazuje da studentima veoma znači podrška profesora. Dok neki smatraju da podrška profesora nije izostajala tokom njihovih studija, određeni ispitanici zaključuju da je upravo podrška ono što nedostaje i što bi moglo da doprinese boljoj saradnji na Dramskom departmanu. Pored svega navedenog, važno je naglasiti i značaj posećivanja filmskih i pozorišnih festivala. U poređenju sa studentima glume i režije, koji često imaju mogućnost učestvovanja na festivalima sa radovima nastalim u okviru fakulteta, poseta se u slučaju studenata dramaturgije odvija samoinicijativno ili predlogom profesora. Angažman studenata dramaturgije može obuhvatati volonterski rad, koji nije nužno vezan za njihove autorske projekte, ali svakako doprinosi njihovom profesionalnom iskustvu i ranom umrežavanju u struci.

PROSTOR ZA DRAMATURGE NAKON DIPLOMIRANJA

Rezultati ankete pokazuju da se položaj mladih dramaturga nakon završetka osnovnih studija nije značajnije menjao. Kulturne institucije predstavljaju zatvorene sisteme do kojih nije lako doći i zato je već tokom studiranja potrebno proučavati mehanizme funkcionisanja institucija, razvijati kontakte, posećivati festivale, učestvovati na konkursima. Prilike su retke i ne zavise samo od talenta i diplome.

Uglavnom je potrebno da budete primećeni od strane nekoga ko je deo tog zatvorenog sistema, kako bi vam se pružila prilika za rad u istom. Dakle, potrebno je uložiti mnogo truda kako bi postali zapaženi, jer kulturne institucije često odbijaju da pruže šansu nekome sa čijim radom nisu upoznati. Kada govorimo o pozorištima u Novom Sadu, Novosadsko pozorište i Pozorište mladih nemaju zaposlenog dramaturga, dok je u Srpskom narodnom pozorištu zaposlena jedna dramaturškinja. U toku prethodne godine razvio se studentski pokret koji su podržali brojni umetnici i umetnička udruženja. To je za posledicu imalo ukidanje finansijske podrške umetničkim projektima, umetničkim organizacijama i institucijama, iznenadne smene rukovodilaca usred pozorišne sezone, targetiranja umetnika, zatvaranja određenih pozorišta, postavljanja podobnih na važne funkcije bez jasnih stručnih i umetničkih kompetencija. Na taj način jako je otežan, a ponegde i sasvim onemogućen rad umetnika i umetnica u kulturi. Zbog svega ovoga nezavisna scena je u posebno teškoj situaciji i prevashodno zavisi od lične inicijative i poznanstava. Svi navedeni faktori utiču na to da se većina diplomiranih dramaturga odluči za rad van struke u privatnim (međunarodnim i nacionalnim) korporacijama, jer ne postoji stabilan prostor za rad, niti siguran izvor prihoda. Statistika sprovedena na primeru diplomiranih dramaturga na AUNS-u ukazuje da je najmanji procenat onih koji su ostali u struci. Oni koji jesu angažovani su i veoma uspešni



Iz predstave **Ljudi**, foto: Pozorište Promene

u oblastima pozorišta (dramski pisci, dramaturzi, pozorišni teoretičari i kritičari, stručni saradnici na fakultetu) i televizije (scenaristi serija i TV emisija, stručni saradnici na fakultetu). Neki su nastavili da se bave ovom profesijom u inostranstvu, dok ima i onih koji se bave stvaranjem i izradom video igara. Najveći procenat diplomiranih dramaturga više ne radi u struci. Koliko god se trudili da odolevaju izazovima i da istraju u profesiji, teški uslovi i nepostojanje adekvatnog prostora za rad, često rezultiraju promenom zanimanja.

PROSTOR KOJI SU DRAMATURZI SAMOINICIJATIVNO STVORILI

Većina prvih profesionalnih angažmana dogodila se tokom studiranja, u vidu tekstova i kritika za pozorišne časopise i festivale. Kao što je ranije ustanovljeno, ovakva prilika omogućena je zbog

postojanja profesorske inicijative, bez koje bi takva vrsta angažmana bila teško ostvariva.

Određeni broj ispitanika se prvobitno probao sa radom na nezavisnoj sceni, jer su institucije bile (i ostale) poprilično nedodirljive. Prvi kontakt sa institucionalnim radom često je omogućen ili zalaganjem profesora ili uspostavljanjem kontakata iz kojih kasnije proizilaze saradnje. Međutim, studenti dramaturgije se nisu zaustavljali na postojećim granicama, već su nastojali u tome da stvaraju nove prostore za rad, kako bi omogućili sebi i svojim kolegama da se reč dramaturga dalje čuje. Naravno, sa ovakvom praksom nastavili su i nakon studija. Kada govorimo o pojedinačnim inicijativama koje su kasnije izrasle u prostor za izražavanje većeg broja ljudi, izdvaja se Tomislav Čeleketić koji osniva svoj teatar pod nazivom „Džep“, koji je funkcionisao kao putujuće pozorište dok nije stiglo do stalne adrese. Zatim, primer

Nine Sibinović koji pokazuje da je moguće spojiti i kombinovati različite vidove stvaralaštva. Naime, ona trenutno radi na razvijanju interaktivne Solo TTRPG novele *Carnage on Cape Cod*. S obzirom da živimo u izrazito nepredvidivim i nestabilnim vremenima, većina klasa je u periodu svog studiranja uporedo proživljavala manju ili veću državnu krizu, a neki čak i globalnu. Ovi teški periodi inspirisali su studente dramaturgije da iznedre dodatne mogućnosti za rad u nemogućim uslovima. Tokom pandemije kovida 19, Mina Petrić pokreće onlajn magazin *Iz OFF-a*, stvarajući prostor za analizu predstava, filmova, serija, festivala, pravljenja temata... Ovoj inicijativi se ubrzo pridružuju Divna Stojanov i Marija Pejcin, a kasnije i mnogobrojne mlađe i starije kolege i kolegice. Mina Petrić je pokrenula i Festival filmskih autorki u Novom Sadu. Kada se osvrnemo na sadašnji trenutak, studentske proteste i blokade fakulteta obeležila je teška i nemilosrdna borbu za pravdu i istinu, koja i dalje traje. U moru crnila, studenti su opet pronašli način za stvaranje i sprovođenje raznih inicijativa. Uspostavljena je povezanost između sva tri departmana kakva nije postojala do sad i samim tim oformljen je prostor za saradnju različitih smerova. Za vreme blokade pokrenuto je štampanje studentskog časopisa AUNS-a simbolično nazvanog „Blokadni gulaš“. Štampa časopisa je nastavljena i nakon završetka blokade pružajući mogućnost svim studentima koji to žele da se kreativno izražavaju, na način koji njima odgovara. Student treće godine dramaturgije, Mimir Milosavac, aktivno učestvuje u stvaranju časopisa od prvog broja.

Određeni procenat dramaturga sprovodio je projekte na svoju inicijativu i o svom trošku, u želji za pokretanjem promene, dok su neki od njih upravo nakon prvih profesionalnih angažmana došli do zaključka da rad u pozorištu nije za njih. Projekti koji ne budu onakvi kakvim smo ih zamislili ukažu nam na profesionalni put kojim ne želimo da idemo,

i predstavljaju važno iskustvo koje definiše karakter jednog dramaturga.

DIPLOMIRANI DRAMATURZI O BUDUĆIM DRAMATURZIMA

Poslednje anketno pitanje upućeno diplomiranim dramaturzima bilo je posvećeno osvrtu na to koliko je položaj budućih generacija dramaturga sličan ili drugačiji u odnosu na trenutak kad su oni diplomirali, odnosno da li generacije koje tek dolaze imaju više ili manje prostora za rad. Mišljenja su podeljena. Postoje oni koji smatraju da je situacija znatno lošija zbog toga što politička podobnost postaje važnija od kvalitetnog rada u struci, ali i oni koji smatraju da danas postoji mnogo više mogućnosti i događanja u svetu kulture. Ipak, svi su saglasni da ne može doći do većih promena u kulturi, ukoliko prvo ne dođe do velikih sistemskih promena, u kojima bi se umesto političke podobnosti i favorizovanja projekata sa podobnim temama akcent stavlja na projekte koji doprinose razvoju umetnosti u Srbiji i jačanju pozicije naših umetnika u evropskom i svetskom kontekstu. Generacije i generacije dramaturga na svom ličnom primeru pokazuju koliko je važno postojanje adekvatnog prostora za rad i kako odsustvo istog dovodi do smanjenog broja dramaturga u struci. Sa druge strane, analizirani period od preko dvadeset godina jasno naglašava važnost prostora koji dramaturzi stvaraju sami za sebe i za svoje kolege, čime direktno utiču na poboljšanje uslova za rad i položaj mladih dramaturga. U začaranom krugu kulture koja je u krizi (ne)omogućeni prostor za rad utiče na karakter dramaturga, ali i dramaturg svojim karakterom utiče na stvaranje dodatnog prostora. Kao što je Aristotel davnih godina zaključio u definiciji tragedije, važno je da lica u tragediji delaju, a ne pripovedaju. To je jedna od umetničkih istina koju bismo mogli da upotrebimo i u realnosti koju trenutno živimo.



IN MEMORIAM

scena

Piše > Egon Savin

Bespoštedan i beskompromisan

Goran Cvetković

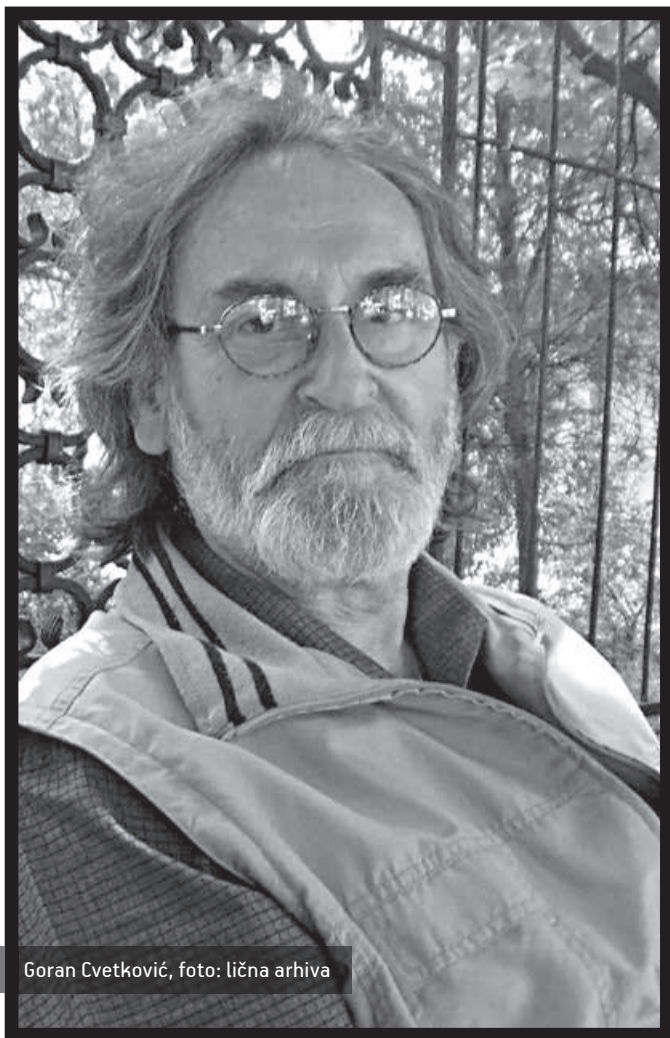
(Beograd, 30. XI 1950 – Beograd, 25. X 2025)

Goran Cvetković je bio buntovnik, znalac i neumorni borac za istinu u pozorištu. Verovao je u univerzalnu moć teatra, sposobnost da razumeva i vrednuje, da se poigrava i eksperimentiše, da pronikne u ono nepromenjivo, da uveseljava i opominje. Goran je strasno voleo pozorište, pa je baš tako i pisao o predstavama. Jednom se prilikom dovezao čak do Trsta da bi prisustvovao mojoj premijeri. Bilo je sutradan zadovoljstvo čitati njegove opservacije. Često je u kritikama otkrivao neslućena značenja ali i autorske zablude. Nije propustao priliku da predoči sopstvenu analizu dela i da na taj način naslutiti neiskorišćene mogućnosti interpretacije. To je ona dragocenost koju retko srećemo u našoj pozorišnoj kritici.

I sâm reditelj, u svojim kritikama bespoštedno je korigovao rediteljske zamisli i zablude kao i izvođačke proizvoljnosti i nedovoljnosti. Znao je da se ushiti i

pozdravi svaku jasnu i provokativnu rediteljsku ideju, baš kao i izvođački scenski perfekcionizam. Goran je bio najobrazovaniji reditelj kog sam upoznao, sve njegove kritike zapravo su eseji o piscima, epohama, stilovima... ali i više od toga, on je nepogrešivo i nepristrasno umeo da u savremenom pozorištu odvoji vredno od bezvrednog.

Goran je u svojim opažanjima bio ličan, voleo je predstave koje uznemiravaju, koje pozivaju na pobunu i osudu ispraznog i uzaludnog života. Prezirao je prosečnost i svo ono zlo koje proističe iz osrednjosti. Prezirao je malograđanštinu, zabavnost i površnost. Nije birao reči da osudi ove pojave. Zato ga mnogi nisu voleli. Neka pozorišta su mu uskraćivala karte za premijere. Uprkos svemu, knjiga njegovih kritika je najtačniji i najdetaljniji prikaz stanja u srpskom pozorištu s kraja dvadesetog i početka dvadeset prvog veka.



Goran Cvetković, foto: lična arhiva

GORAN CVETKOVIĆ je diplomirao na Akademiji za pozorište, film, radio i TV juna 1974. godine. Studirao je u poslednjoj klasi prof. Vjekoslava Afrića, a diplomirao je predstavom *Na dnu* Maksima Gorkog.

Tokom tridesetak godina režirao je u Srpskom narodnom pozorištu u Novom Sadu, u kojem je, kao stalni reditelj, bio zaposlen od 1976. do 1980. godine, u Kruševačkom pozorištu, Narodnom pozorištu – Nepszinhasz Subotica i mnogim drugim teatrima, pa i u Aleksincu, Budimpešti, Beogradu – na srpskom, mađarskom, poljskom i engleskom jeziku.

Predstave koje je Goran Cvetković režirao su, osim na domaćim, učestvovala i na festivalima u Francuskoj, Nemačkoj i Poljskoj.

Svojim režijama i predstavama, ali i kao upravnik (1996–2004) i umetnički rukovodilac (1985–1987) Cvetković je dao veliki doprinos povesti Akademskog pozorišta „Branko Krsmanović“. Bilo je to vreme kada je amaterizam otvarao prostore za smela teatarska istraživanja, a o poziciji „Krsmanca“ Cvetković je svojevremeno svedočio: „Mi smo radili kada je bilo najteže u društvu, a moćnicima ovog društva Akademsko pozorište nije bilo interesantno, jer nije ni komercijalno ni medijski privlačno. Oni su nas zaboravili i tako pustili da eksperimentišemo do mile volje“.

Goran Cvetković je radio kao urednik emisija o pozorištu Drugog programa Radio Beograda, a od 2002. bio je stalni pozorišni kritičar ovog programa.

(A.M)

Piše > Siniša I. Kovačević

Odlazak slavnog dramatičara i scenariste

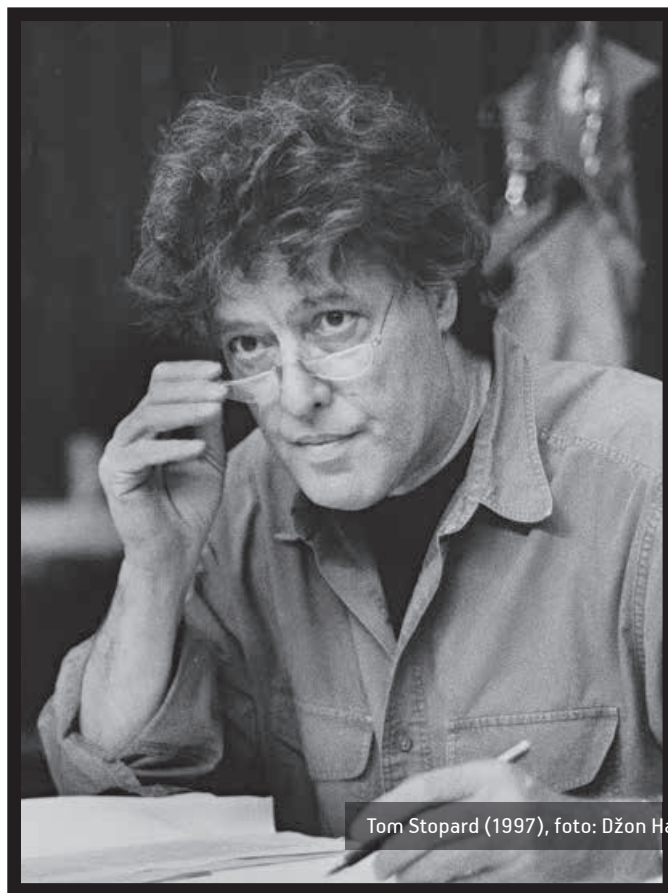
Tom Stopard

(1937–2025)

Ser Tom Stopard, jedan od najvažnijih dramatičara modernog doba, preminuo je u svom domu u Dorsetu (Engleska). Iako ga svet pamti kao „najengleskijeg od svih Engleza“, čoveka koji je svojim rečima redefinisao britanski teatar, njegova životna priča počinje u srcu Evrope.

Rođen je u Čehoslovačkoj kao Tomaš Štojsler, njegov otac, Eugen, bio je lekar zaposlen u fabrici cipela „Bata“, kada su nacisti okupirali Čehoslovačku. Porodica je, budući da su bili jevrejskog porekla, morala da napusti zemlju, a prvo pribežište su našli u Singapuru. I u novoj sredini mir nije dugo trajao. Japanska invazija 1942. ponovo ih je naterala u beg. U tom haosu, mali Tomaš se sa bratom i majkom ukrcao na brod za Indiju. Otac je nakratko ostao. Kasnije su saznali da je poginuo kada su japanske snage bombardovale brod na kojem je bio.

Ova trauma, gubitak oca i stalna selidba, obeležili su Stopardov rani život, iako je on retko o tome govorio javno sve do kasnijih godina. U Indiji majka upoznaje britanskog oficira Keneta Stoparda za koga se udaje



Tom Stopard (1997), foto: Džon Hajns

1945. godine. Porodica se seli u Englesku, a mladi Tomaš postaje Tom Stopard. Uzeo je očuhovo prezime, naučio jezik i postao, kako je sam u šali govorio, „lažni Englez“. Napustio je školu sa 17 godina i počeo da radi kao novinar u Bristolu. Glad za pisanjem bila je

prevelika. Preusmerio se na dramsko stvaralaštvo, a 1966. godine događa se čudo.

Njegova predstava *Rozenkranc i Gildensstern su mrtvi* izvedena na festivalu u Edinburgu, preko noći postaje senzacija. Ideja da uzme dva sporedna lika iz *Hamleta* i stavi ih u centar pažnje, dok se radnja Šekspirove tragedije odvija negde u pozadini, bila je revolucionarna.

Nakon ovog uspeha Stopardova karijera kreće uzlaznom putanjom. Njegove drame *Skakači*, *Groteska* i *Prava stvar* osvajaju nagrade „Toni“ i „Olivije“. Bio je majstor dijaloga, poznat po tome što je u svojim delima spajao visoku filozofiju, istoriju i slapstik komediju. Poslednja Stopardova velika drama, *Leopoldštát* (2020), bavi se sudbinom jevrejske porodice u Beču tokom prve polovine 20. veka. Bilo je to njegovo najličnije delo, svojevrsno priznanje vlastitog porekla i suočavanje s holokaustom koji je desetkovao njegovu širu familiju.

NA NAŠIM SCENAMA

Ubrzo nakon premijera u Engleskoj i SAD, Stopardovi komadi igraju se na scenama teataru u Jugoslaviji. Već 1970. u Jugoslovenskom dramskom postavljen je komad *Rozenkranc i Gildensstern su mrtvi* u režiji Nebojše Komadine. Isti tekst Nikita Milivojević režiraće u šabačkom teatru (1997), a Igor Pavlović u Srpskom narodnom pozorištu (2020).

U Ateljeu 212, Mira Trailović će 1974. postaviti Stopardov komad *Akrobati*. Dramu koju je preveo Jovan Ćirilov, scenski će adaptirati slikar Miro Glavurčić. Tri godine kasnije na sceni pozorišta „Pod razno“ igran je komad *Prava stvar* sa Predragom Ejdusom, Josifom Tatićem, Milanom Erakom i Vladimirom Jevtovićem.

Komadi Toma Stoparda nisu često postavljeni na pozornicama teataru u Hrvatskoj, a jedan je igran u riječkom Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca. Bila je to *Arkadija* koju je 1996. režirao beogradski student Lari Zapija.

No, svakako će najveći broj pozorišnih „čitanja“ imati dramski tekst *Rozenkranc i Gildensstern su mrtvi*. U vezi sa ovim komadom treba pomenuti predstavu postavljenu 1971. u zagrebačkom teatru „ITD“ sa Radetom Šerbedžijom i Ivicom Vidovićem u glavnim ulogama. Pohvale kritike i dobar prijem publike, daće ovom izvođenju kulturni status. Predstava je gostovala širom Jugoslavije, a ušla je i u program Dubrovačkih letnjih igara.

Od Stopardovih dramskih dela biće izvođen i komad *Prava stvar*, postavljen 2014. u Kazalištu „Mala scena“. Predstava je igrana gotovo istovremeno s brodvejskim izvođenjem, u kome će se naći holivudske zvezde poput Juana Mekgregora i Sintije Nikson.

OKRETANJE SEDMOJ UMETNOSTI

I u ovoj stvaralačkoj „avanturi“ nisu izostali, uspesi, laskave kritike, priznanja. Svoj dramski prvenac *Rozenkranc i Gildensstern su mrtvi* on sam adaptira u filmski scenario. Zanimljivo je da će se autor teksta ovoga puta oprobati i u ulozi režisera. Film u kome glavne uloge igraju Geri Oldman i Tim Rot, snimljen je 1990. godine.

Uspeh filma bio je neočekivan. Na Venecijanskom filmskom festivalu 1990, apsolutni favorit bio je Martin Skorseze s remek-delom *Dobri momci*. Niko nije očekivao da će debitantski film jednog dramatičara, s budžetom koji je bio „sitniš“ za holivudske pojmove, uzeti glavnu nagradu.

Stopard se javlja kao scenarista filmova *Brazil* (1985, režija Teri Gilijam), *Carstvo sunca* (1987, režija Stiven Spielberg), *Ruska kuća* (1990), *Bili Badgejt* (1991), *Zaljubljeni Šekspir* (1998, režija Džon Maden), *Enigma* (2001) i *Ana Karenjina* (2012, režija Džo Rajt).

Široj publici postao je najpoznatiji kada je, zajedno s Markom Normanom, napisao scenario za film *Zaljubljeni Šekspir*. Film je postao globalni fenomen. Nominovan je za trinaest Oskara, a osvojio

sedam. Među njima je i onaj za najbolji originalni scenario, koji su s ponosom podigli Stopard i Norman.

Stopard je tako postao jedan od retkih ljudi u istoriji koji su osvojili Oskara, priznanje „Toni“ i Zlatnog lava. Kraljica Elizabeta II proglasila ga je vitezom 1997. Tri godine kasnije dobija prestižni Red za zasluge (*Order of Merit*). Iza sebe je ostavio četiri sina i opus koji će se izvoditi dokle god postoji pozorište.

FILMSKI PRVENAC SNIMAN U JUGOSLAVIJI

Budući da je tražio specifičnu atmosferu koja bi dočarala turobni ali veličanstveni Elsinor, kao i nadrealne pejzaže kojima lutaju njegovi zbunjeni protagonisti, izbor je pao na tadašnju Jugoslaviju. „Bilo je to čudesno, intenzivno razdoblje. Mislim da smo snimali 35 dana“, rekao je Stopard prisećajući se vremena provedenog u Zagrebu.

Iako je originalni scenario predviđao otvaranje filma na morskoj obali, Stopard nije bio zadovoljan lokacijama na Jadranu koje su mu prvobitno ponuđene. Tako je kulturna scena u kojoj Rozenkranc baca novčić

koji više od sto puta pada na „glavu“, snimljena u jednom kamenolomu u Zagrebu.

Ključne scene enterijera kraljevskog dvora snimane su u neposrednoj blizini, u dvorcu Brežice u Sloveniji. Taj renesansni dragulj, sa svojom slavnom Viteškom dvoranom oslikanom baroknim freskama, „glumio“ je dvorac Elsinor, glavni prostor radnje u *Hamletu*.

Stopard je iskoristio arhitekturu dvorca na genijalan način. Viteška dvorana pružila je vizuelno raskošnu, ali i pomalo klaustrofobičnu pozadinu za egzistencijalne rasprave dvojice antijunaka. Scena s teniskim mečom bez lopte, koja je jedna od najupečatljivijih u filmu, duguje svoju estetiku upravo tom prostoru.

Osim lokacija, Stopard je u svoj tim uključio i domaće umetnike. Zlatko Bourek, slikar i reditelj, bio je zadužen za koreografiju lutaka, elementa koji je u filmu imao simboličku ulogu. Ivica Boban radila je kao koreografkinja pantomime, pomažući glumcima da savladaju fizički teatar koji je Stopard zahtevao.

Piše > Dragana Bošković

Ugaslo je „sunce uralske dramaturgije“

Nikolaj Vladimirovič Koljada

(1957–2026)

Vodeći ruski pozorišni kritičar, Pavel Rudnjev, Nikolaja Koljadu nazvao je „suncem ruske uralske dramaturgije“. Sam Koljada se slatko smejao tom komplimentu. Slavan širom sveta kao dramatičar (od čega je u potpunosti sam finansirao svoj teatar i festival i kupio stanove glumcima iz svog ansambla), Kolja je bio nadasve skroman čovek. Potresno je njegovo svedočenje o dolasku iz Kazahstana (rođen u selu Presnogorska) u milionski Jekaterinburg sedamdesetih, da studira glumu. Pričao je kako je sa strahom gledao ogromna zdanja i upijao istoriju carskog Jekaterinburga, ranije zvanog Sverdlovsk, grada u kojem su ubijeni Romanovi. I dalje nije mogao da veruje da, na velikom Bulevaru Lenjina, sada na fasadi piše „Koljada teatar“. Početkom dvehiljaditih, na tom mestu je osnovao i pozorišni festival „Koljada-Plays“, gde je svake godine prikazivao, uz značajne predstave ruskih teatarara, i one nastale po delima njegovih učenika, kojima je na Univerzitetu predavao dramaturgiju.

Svake godine, festival okuplja mlade dramske pisce, u okviru Škole uralske dramaturgije („Evroazija“),



foto: VK/Nikolaj Koljada

Dragana Bošković i Nikolaj Koljada, foto: lična arhiva



„G lumci se trude da nasmeju publiku po svaku cenu, gotovo da izigravaju budale, a publika sedi zavaljena, kao da kaže – hajde, igray, pleši, zabavljaj me, samo da mi bude zanimljivo. To ne treba da bude tako. I u Rusiji, i u Srbiji u poslednje vreme se javlja to osećanje u publici da pozorište spada u sferu usluga, da su pozorišni stvaraoci dužni da ih usluže za njihove pare, samo da publici bude lepo i veselo. To nikada u teatru nije bilo tako i tu praksu treba prekinuti“

Nikolaj Koljada prilikom susreta s publikom Festivala ruske drame u Beogradu 2016)

koje je učitelj podržavao i promovisao. Takođe je, u svom teatru, vodio Školu pozorišne režije, prenoseći na mlade polaznike čudo koje je posedovao – magiju na sceni, kojoj nije potreban ni prostor, ni glamur. Koljadini slušaoci su bili upućeni u tajnu njegovog vladanja scenom, a dobijali su samo interne potvrde da su režiju kod njega pohađali. „Ako hoćeš diplomu, idi na pijacu, pa je kupi!“ – bio je odgovor majstora na neumesno pitanje... U pratećem programu festivala bilo je moguće steći uvid u predstave Koljada teatra nastale po delim svetskih pisaca, ali i po tekstovima

samog autora i u njegovoj režiji, u kojima je neretko i sam igrao.

Kao deo međunarodnog žirija Koljadinog festivala, u nekoliko „mandata“ bila sam i ja. Otuda ovde, sa stanovišta ličnog iskustva, ističem specifičnost ruskih festivala uopšte, a pogotovu Koljadinog, kako po brojnosti prikazanih predstava u desetak dana trajanja (pedesetak), tako i po značaju koji im se pridaje. Naime, svakoga prepodneva započinje tzv „osuždenije“, analiza prethodnog dana odgledanih predstava, igranih simultano, na mnogo scena Jekaterinburga, a

Nikolaj Koljada ispred Koljada teatra u Jekaterinburgu, foto: Anton Bucenko



gleda ih petnaestak članova žirija! Pri dolasku, svako dobija kompletan raspored igranja predstava, sa jasno potcrtanim delima koje mora da pogleda. Dakle, ne gledaju svi sve. Na razgovoru sutradan, svaki član žirija je obavezan da analizira odgledano, pred umetnicima iz tih predstava, gostima festivala, novinarima, publikom... Razgovor je uvek uzbudljiv, iskren a, dešava se, i bolan po učesnike...

Po rečima Novice Antića, prevodioca Koljadinih dela na naš jezik i priređivača antologije njegovih drama *Velika (post) sovjetska enciklopedija* (izdanje „Cepter

book“), Koljadino delo je nama otkrio nezaboravni Jovan Ćirilov, koji ga je i pozvao, jednom, u žiri Bitefa.

Rediteljka Nataša Radulović je 2016. godine u „Vuku“, na svoju i Koljadinu inicijativu, osnovala *Dane savremenog ruskog teatra*, i tada se nastavlja *Sturm und Drang* Koljadinih svedremenih tekstova na našim scenama, a inscenacijama njegovih komada *Murlin Murlo*, *Poloneza Oginskog*, *Kokoška...*, pridružuju se i postavke drama *Violina, daire i pegla, Lažljivica...*, ali i pohod srpskih pozorišta na „Koljada-Plays“.

Najpre je tamo gostovala Natašina *Bajka o mrtvoj carevoj kćeri* i Teodora Ristovski je dobila Nagradu za najbolju glumicu na festivalu. Nataša Radulović se još jednom pojavila na istom mestu, sada sa predstavom *Ključevi od Leraha* Beogradskog dramskog pozorišta, koju je sama prevela. Igrali, su tamo, sećam se, i Kragujevčani, opet sa u svetu veoma popularnom *Bajkom o mrtvoj carevoj kćeri*, u režiji Boška Dimitrijevića, zatim *Pračka* iz Bačkog Petrovca, rediteljke Sonje Petrović (Ivan Marković najbolji glumac), pa onda *Šuplji kamen*, koji je Tanja Mandić Rigonat režirala u „Vuku“ sa Brankom Petrić, Ljiljanom Stjepanović, Radom Đuričin, Lanetom Gutovićem i Katarinom Marković. Desio se tad i događaj koji nas je neraskidivo povezao. Radi Đuričin je, posle predstave, pozlilo i svi smo se skupili ispred njene hotelske sobe, pozvan je i lekar. Kolja(da) je satima sedeo na tepihu u hodniku, a i mi sa njim. Na kraju, lekar je odlučio da Rada mora u Urgentni centar. Kako je let za Beograd bio u zoru, a već je bila prošla ponoć, odlučeno je da ja sa Radom odem u bolnicu, a ostali će da lete u Srbiju. Posle dugog vremena, pred jutro, dežurni hirurg je dao dijagnozu: Rada hitno mora na operaciju slepog creva, a on ne može da dozvoli da pacijantkinja leti u Beograd. Ostavila sam je na sat-dva i otišla da prikupim najpotrebnije stvari za boravak u bolnici. Oko osam sati sam, na izlasku iz hotela, srela Koljadu. Došao je da mi kaže da je Radi kupio poslednju kartu za prvi jutarnji avion za Beograd. Bezuslovno je htela kući! I sve se, napokon, dobro završilo. Nikakve operacije nije bilo! A predstava je nagrađena.

Poslednji srpski učesnik (zbog korone, a posle i sankcija Rusiji) na Koljadinom festivalu je gostovao 2021, i nije bio po Koljadinom tekstu. Atelje 212 je, uz prisustvo autorke, sa uspehom odigrao *Rusku smrt* Koljadine studentkinje Irine Vaskovske, u režiji Ade Lazić.

Pamtiću ga zauvek kako se pred svaku (baš svaku) predstavu u svom divnom, jedinstvenom Koljada teatru klanja pred mnogobrojnom publikom, oči u

oči (jer odvojene scene i nema) i nadahnuto najavljuje predstavu i učesnike, posebno i sa ljubavlju govoreći o njima. Redovno u beloj košulji, sa „tjupetjkom“ na glavi (nikada nismo saznali zašto je uvek nosio), svako svoje istupanje (propraćeno oduševljenjem prisutnih) završavao je molbom da pomognu da se njegov teatar održi, svojim dolaskom na predstave, kupovinom njegovih knjiga u holu, suvenira... Ponovo i ponovo je govorio o više od četrdesetoro zaposlenih, teškom položaju privatnih teatarara, misiji pozorišta...

Ruske kolege pišu da je, pre nego što će mu se stanje fatalno pogoršati, pobjegao iz bolnice da završi svoju poslednju predstavu, *Orfej silazi u Had Tenesi Vilijamsa*. Kad se razboleo, pišu oni, otišao je u svoju preskromnu kućicu u selu Loginovo (gde smo se svaki put gostili iz kazana i javno čitali nove uralske drame) i napisao da sada zaista razmišlja o smrti, iako su, kaže, i inače sve njegove drame o životu i smrti... „Umreš, i ničega više nema. Ni tebe, ni teatra, ni tvoga dela... Konačno, sanjaš o raju, kako ja napisah u mojoj drami *Baba Šanel*. Ako budem u raju, biću ovde, u mojoj kućici, sa mačkama, u Loginovu...“

Nikolaj Vladimirovič Koljada, glumac, pisac, reditelj, profesor, prijatelj i genije, umro je rano ujutro 2. marta.

Uveče je, uprkos svemu, održana premijera njegove predstave *Orfej silazi u Had* (kakva simbolika!) u Koljada teatru, kome je zaveštao sve, za „Koljada fond“. Eka Vašakidze, direktorka i u svemu desna Koljadina ruka, sa njegovim sledbenicima, nesvakidašnjim glumcem Olegom Jagodinom i ostalima će, sigurna sam, sačuvati sjaj one zvezde koja zasija svaki put, kada se na fasadi zgrade na adresi Bulevar Lenjina 97, Jekaterinburg, upale crvena slova „Koljada teatar“.

A svet će, kako reče povodom Koljinog odlaska Paša Rudnjev, odsada biti hladnije mesto.



Nikolaj Koljada, foto: Anton Bucenko

XIV

KNJIGE

scena

Piše > Marina Milivojević Mađarev

Temeljna analiza glume u komediji



Milan Novaković
GLUMAC I KOMIČNO
Sterijino pozorje, Novi Sad, 2025.

Milan Novaković je samostalni stručni saradnik na predmetu Gluma na Akademiji umetnosti Novi Sad. Novaković je i sam završio osnovne studije glume, a zatim i master i umetničke doktorske studije glume na Akademiji. Njegov zadatak kao stručnog saradnika je da bude u stalnom kontaktu sa mladim glumcima, da uočava teškoće sa kojima se suočavaju i da im pomogne da ih prevaziđu kako bi postali profesionalni glumci. Jedan od najvećih izazova u glumačkom poslu sigurno je pitanje kako igrati komediju. Profesionalna, a sasvim sigurno i lična potreba da se stalno i iznova, iz godine u godinu, ispituju postojeći i pronalaze novi načini da se izuči gluma, bila je podstrek za Novakovića da se i sam usavršava na doktorskim umetničkim studijama. To je bio dobar motiv za nastanak ove stručne knjige. U njegovom radu, pa i načinu na koji je pisana knjiga, jasno se vidi „pečat“ novosadske glumačke škole čije temelje su udarili doajeni Branko Pleša i Rade Marković. To je gluma koja je u osnovi bazirana na glumačkom metodu Stanislavskog oplemenjena savremenim saznanjima o značaju tela i glasa u formiranju dramskog lika. Zatim, to je škola koja zahteva od glumca da bude intelektualac koji ima šira znanja i interesovanja od onoga što zahteva njegov posao. I na kraju, ali nikako najmanje bitno, u ovoj vrsti glumačke škole važna je i sposobnost i spremnost da se temeljno analizira dramska literatura. Ovakav pristup umetnosti glume vidljiv je i u knjizi *Glumac i komično*.

Na početku autor Milan Novaković nam ukazuje na važan razlog za nastajanje ove knjige – a to je nedostatak literature o glumi u komediji kod nas. I tu je on sasvim u pravu. Kod nas je malo pisano o komediji i možda još manje o glumi, a o glumi u komediji eventualno u kritikama i monografijama posvećenim poznatim glumcima. Saznanja o ovoj važnoj temi rasuta su na raznim stranama i odavno je bilo vreme da se to znanje sistematizuje i ukaže na rupe. U svetu su značajne knjige o komediji i glumi pisane, ali nažalost

nisu prevedene kod nas. Zato je autor sebi dao zadatak da neke odlomke za potrebe svog rada sam prevede. To je naravno pohvalno, ali je šteta što knjiga nema spisak literature i registar imena, već se o literaturi obaveštavamo prateći tekst i fusnote. To knjigu čini manje „prohodnom“ i tera vas da je čitate kao prozu, a ne kao stručnu literaturu. Srećom po čitaocima koji tragaju za korisnim informacijama iz domena struke, knjiga je dobro strukturisana, naslovi poglavlja su jasni što ipak olakšava čitanje. Tri prva poglavlja posvećena su stvaralaštvu Aleksandra Popovića, teorijskim postavkama komedije i problemu smeha u svakodnevnom životu i umetnosti. O Aleksandru Popoviću je kod nas dosta pisano i autor nam daje pregled značajnih teatroloških uvida. O komediji i smehu pisano je manje. Iz samog spiska njegovih potpoglavlja (Zašto se smejemo? Šta je smešno? Terminološke odrednice, Predmeti smeha...) jasno je da on kreće od osnovnih teorijski postavljenih problema, a zatim ide u pravcu onoga što njega suštinski interesuje, a to je glumac u komediji. Zato on u drugom delu ovog bloka obrađuje teme koje se tiču parodiranja, karikature, prerusavanja, jezika, imitacije... Izbor je dobar jer autora pre svega najviše zanimaju principi kreiranja komičkog na primeru poznatog dela našeg vrsnog komediografa.

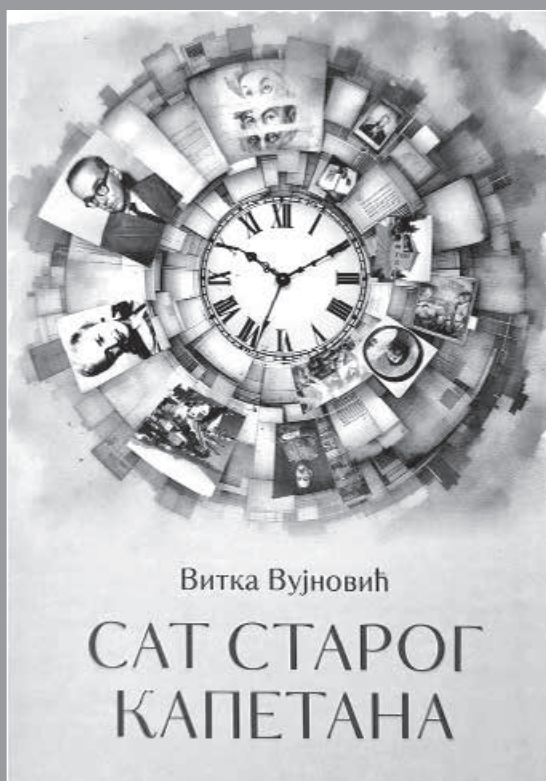
Za sve glumce, i ne samo glumce već i dramaturge i reditelje, posebno je dragocen deo knjige koji se tiče analize dela *Ljubinko i Desanka* iz perspektive glumačkih radova. Ne jednom sam se susrela sa činjenicom da je pisanje o umetnosti od strane umetnika praktičara, pod uslovom da su artikulisani

i introspektivni, veoma dragoceno jer daje svež ugao sagledavanja pozorišta – glumac mora da reši konkretne probleme dok teoretičar može da plovi od jedne do druge teorije. Zato mislim da bi svaki glumac, i ne samo glumac već i dramaturg i reditelj, morao da prođe kroz Novakovićevu analizu praktičnog rada i da njegove principe pokuša da primeni i na sopstvenom primeru. Takav rad zahteva posvećenost i temeljnost i nije „zgodan“ za praksu koja se svodi na „brzo hodanje“ poznatim stazama. Novakovićev pristup ima nešto od plemenitosti starih pristupa koji zahtevaju dugotrajno iščitavanje teksta drame, a koji su oplemenjeni novim saznanjima o čoveku, o čovekovom telu i glasu kao glavnim sredstvima rada glumca. Njegov rad na liku počinje ličnom kartom lika, zatim prelazi na telo, govor, lični tempo-ritam, karakterne osobine, tip, odnose sa drugim likovima. Tako od slova na papiru (što je u suštini svaki lik) nastaje živo biće u pozorištu.

Knjiga *Glumac i komično* je svedočanstvo o posvećenom glumačkom istraživanju, ali istovremeno može biti i putokaz za istraživanja budućih glumaca. Verujem da će knjiga biti korisno štivo za sve studente glume i ne samo glume – mnogo o liku i odnosima među likovima na sceni mogu iz ove knjige naučiti i reditelji i glumci. Na kraju moram da požalim što u knjizi nije bilo više fotografija na kojima bismo mogli da vidimo Milana Novakovića na sceni kako igra u izvanrednoj farsii i po Aleksandra Popovića i da se ponadam da ću uskoro imati prilike da ga gledam u pozorištu.

Piše > Miloš Latinović

Drame Vitke Vujnović: bezvremene priče iz želje i sna



Vitka Vujnović

SAT STAROG KAPETANA

Unireks grupa MB i Unireks, 2025.

Čitajući radio drame Vitke Vujnović, sabrane u knjizi *Sat starog kapetana* (izdavači Unireks grupa MB i Unireks, 2025. godine) prožme vas osećaj da udobnom kočijom putujete u prošlost – u bolju prošlost, jer taj posebni, divni i emotivni, žanr koji pamtimo kao neke slike srećnog detinjstva, lagano pripada pepelu zaborava, dok su priče koje ispisuje Vitka Vujnović nostalgично podsećanje na neponovljive ljude i drugačije vreme u kojem su trajali braneci, do poslednjeg razloga, vrednosti koje su ih činili posebnim.

Vitka Vujnović je prvorazredna novinarka, dugogodišnja hroničarka kulturnih događanja u Herceg Novom i gotovo mitskom prostoru Boke. Žurnalistika je za Vujnović, uz životno opredeljenje, značajna mogućnost da se dohvati priča, da do tančina upozna određeni slučaj i podrobno istražuje određenu temu, a onda tako prikupljeni materijal, u tišini književne radionice, alhemičarski oblikuje i pretvara u dramu – *duhovna igra bremenita životom*.

Među koricama knjige su četiri drame – *Mirko i Olga Komnenović, narodu, Kralj i Kamenorezac, Sat kapetana Štumbergera i Jedna ljubavna priča – Milica i Ivo* – a u njima su glavni akteri Kralj Tvrtko, Mirko Komnenović, Miroslav Štumberger, Ivo Andrić, Milica Babić, svi čvrsto vezani za primorsko podnevlje, bilo da su na obalama raskošnog zaliva rođeni ili su odnekud, iz nepoznate tuđine, poslom il' znatiželjom ovde došli i zauvek se, očarani, u Boki nastanili. Takvim opredeljenjem autorka je sačinila važan panoptikum priča koje vas nose kroz vekove, osvetljavaju staze prošlosti i čuvaju stečke vrednosti koji i danas krasi ljude na ovom delu sveta, ali ono što je nekako još bitnije Vujnovićkine dramske priče ostavljaju neizbrisiv žig o iskrenosti, požrtvovanosti, veri u buduće naraštaje, o ljubavi i čovečnosti, bez obzira na društvene okolnosti i moguće posledice. Komnenovići su jasna slika požrtvovnosti i uspešnosti koja nije dozvolila da bude izvitoperena u sinekurama i egoizmu, začudni i genijalni kapetan

Štumberger jeste renesansna ličnost, ali je pre svega obelisk moralnosti i oficirske čestitosti, dok su Andrić i njegova gospa Milica, u Vujnovićkinom iskazu, lica koja ne izneveravaju ljubav i ljubomorno čuvaju uzajamno poštovanje, kao osnovu za njeno trajanje.

Možda se na prvi pogled komad *Kralj i kamenorezac* ne uklapa u ovaj venac drama, ali naravno da nije tako, jer ne samo da govori o osnivaču grada – koji odaje *utisak kao da se približavaš nekoj gazdinskoj, gostoljubivoj kući, čija je kapija svakome i u svako doba širom otvorena* – i umetniku, zapodevajući intrigu o vrednostima i značenju, kao i o onome šta ostaje na kraju – carska reč ili umetničko delo.

Knjiga *Sat starog kapetana* vredna je zbirka dramskih radova koji su svoje javno predstavljanje i lep uspeh, imali na radio talasima, ali nedvosmisleno je da sve četiri publikovane (i izvedene) drame imaju potencijal i za klasično scensko uprizorenje. Dramski potentno, jezički vredno i čak osobeno, istorijski značajno i etički utemeljeno saopštavanje Vitke Vujnović zaslužuje produbljivanje i proširivanje – bez obzira da li se sama autorka odluči na takav korak ili pak da neka produkcija zaduži dramaturga da deluje u tom pravcu. Verujem da će uskoro tako i biti.

Piše > Željko Jovanović

Svedočanstvo o procesu rada

Knjiga *Galerije, dosije predstave* opisuje proces proba i pripremu predstave *Galerije* Miloša Latinovića. Premijera predstave u režiji Nebojše

Александар
Милосављевић



ГАЛЕРИЈЕ
ДОСИЈЕ ПРЕДСТАВЕ

Aleksandar Milosavljević

GALERIJE, DOSIJE PREDSTAVE

Narodno pozorište Timočke Krajine – Centar za kulturu „Zoran Radmilović“, Zaječar 2025.

Bradića izvedena je u pozorištu koje je i izdavač knjige. Zaječarsko pozorište je jedno od retkih koje se ne bavi samo produkcijom predstava nego se već izvesno vreme i na širem planu bavi sudbinom vlastitih produkcija. Tako je povodom premijere prestave *Galerije* zaječarski teatar najpre publikovao dramu Miloša Latinovića, a ubrzo potom i knjigu Aleksandra Milosavljevića o kojoj je ovde reč.

U svojim beleškama, zapažanjima, svedočenjima i razmišljanjima o ovom komadu Milosavljević najpre navodi početne stavove članova autorske ekipe, umetničkih saradnika reditelja Nebojše Bradića, da bi u centralnom delu knjige opisivao i analizirao proces nastanka *Galerija*. Posebno su zanimljive autorove beleške vezane za konkretne probleme koji su iskršavali u pojedinim fazama rada, kao opisivanje načina na koje su ovi problemi rešavani. Značaj ovog dela knjige je, između ostalog, i u tome što iskusniji čitaoci sve ove probleme prepoznaju kao opšta mesta karakteristična za funkcionisanje aktuelnog pozorišnog života Srbije.

Otkrivajući konkretan proces rada autor očekivano najpre navodi vlastite zadatke kao dramaturga predstave, no i svoja razmišljanja i dileme u vezi sa neposrednim problemima i pitanjima koja logično iskršavaju tokom procesa rada na realizaciji zaječarske predstave.

Knjiga Aleksandra Milosavljevića je neposredno svedočanstvo o nastanku ovog projekta, ona detaljno opisuje kompletan proces, od čitaćih proba, preko rada „za stolom“ sa glumcima, do susreta aktera sa scenografijom, kostimima i, napokon, do zajedničkog traganja za najboljim rešenjima.

Na kraju ovog dosijea rada na predstavi, objavljena je i konačna verzija Latinovićevog dramskog teksta, naime ona koja je prihvaćena i usvojena nakon proba, štrihova i dodavanja pojedinih scena i replika, kao definitivan tekst predstave, što takođe predstavlja zanimljivo i rečito svedočanstvo o procesu rada.

Piše > Miloš Latinović

O pozorištu ljubavi i smrti

Tadeuš Kantor, nesumnjivo jedan od najvažnijih savremenih stvaralaca u pozorišnoj istoriji, dugo je u našoj sredini važio za mit i izazivao, još jednu od mnogih ovdašnjih podela, koja odvaja one koji su gledali njegove predstave i one koji su o *Mrtvom razredu*, ali i o uprizorenjima *Vjelopolje*, *Vjelopolje* ili *Neka crknu ti umetnici* – čitali ili slušali od starijih kolega. Knjiga Krištofa Plešnjarovića *Kantor* (izdanje *Clio*, Beograd, 2025) ne samo što jedinstveno studioznim i iskrenim pristupom izjednačava empirijska i knjiška saznanja o velikim umetniku, nego se vaspostavlja kao značajan sadržaj za daljna izučavanja Kantorovog rada.

Teško da bismo delo Plešnjarovića mogli podvesti samo pod odrednicu monografija o Tadeušu Kantoru, jer je knjiga rezultat dugogodišnjeg istraživačkog rada, ali i kontinuiranog drugovanja sa velikim teatarskim umetnikom. Nedvosmisleno je, bez obzira na žanr, da smo dobili izuzetan materijal preveden na srpski (prevodilac Olga Lalić Krovicka) koji i podseća i otkriva značajne uglove stvaralaštva velikana svetske teatarske scene Tadeuša Kantora iz Vjelopolja, kasnije Krakova, *nastavljača velikog poljskog simbolizma u znaku Vispjanjskog, Malčevskog, Vitkjevića, kao i nastavljača buntovničkog stava Vitkacija, Gombrovića i Šulca, te takođe buntovni partner inovatora u slikarstvu i teatru, Pronaška, Vičinskog, Friča, Jaremjanke...* Dakle, Kantorovo delo i delovanje, je širokog opsega i time se pedantno bavi Plešnjarović od prvih dana, kroz poglavlje *Iz Vjeropolja u svet*, važnog za prve i možda najvažnije slike sveta, koji se rastače do

konačnog *Ući u svetski muzej* u kojem se otkrivaju motivi „njegove borbe“ protiv *mrtvih konvencija, protiv institucija i vlasti, protiv samog sebe*. Između je snažna i pedantno složena umetnička biografija Tadeuša Kantora, ali i popis izvođenja i gostovanja predstava njegovog pozorišta *Criko 2*. Sećanja na nastupe u



Krištof Plešnjariović
KANTOR
Clio, Beograd, 2025.

Edinburgu (*Mrtvi razred*), Parizu (*Obučari* koji nisu blagonaklono prihvaćeni), Rimu (krikotaž *Gde je lanjski sneg*), Beogradu (*Mrtvi razred*, na BITEF-u, u septembru 1977) i mnogim drugim gradovima sveta nisu puka hronologija, nego informacija o prihvatanju novog teatarskog izraza koji krasi, kako kaže Kantor, usmerenost ka glumcu i publici – ka gledaocu koji mora biti svestan da *celinu ne može shvatiti i protumačiti – iz perspektive gledaoca*. Značajno je i to što Plešnjariović u svojoj analizi ne zaboravlja da Kantor, poput mnogih umetničkih veličina, nije bio apsolutno prihvaćen u vlastitoj zemlji, nego je turobno vreme – staljinizam i radikalni socijal-realizam – nenaklonjeno umetničkoj avangardi, zakačilo i Kantora i njegovo delo. Ipak, interesovanje međunarodne javnosti (Bruk je govorio: *u pozorištu neki sijaju kao svetiljke, sav Kantorov rad je kao svetlo*) sačuvalo ga je od grubosti poljskog režima.

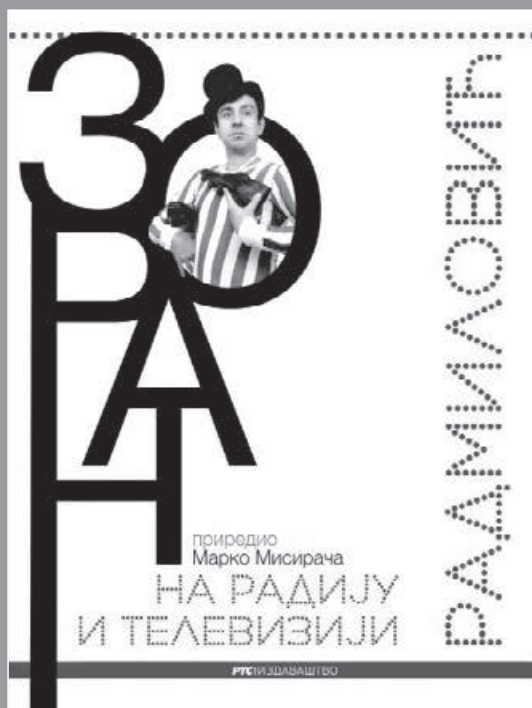
Sve to je autor Krištof Plešnjariović sabrao u koricama knjige koja predstavlja značajan deo svake umetničke biblioteke, ali vrednost ove studije leži i u kulturi sećanja. Upravo onako kako je govorio Tadeuš Kantor: *Kada čovek i njegovo delo prestanu da postoje ostaje pamćenje, poruka koja se šalje u budućnost, sledećoj generaciji. Pamćenje je preduslov za razvoj, koje je opet suština života. Sve naše krize uzrokovane su nepoštovanjem pamćenja*.

Dakle, ostaje nam uvek sećanje kao motiv za trajanje.

Treba li još nešto umetniku?

Piše > Ruža Perunović

Neprikosnovena glumačka baština



ZORAN RADMILOVIĆ NA RADIJU I TELEVIZIJI

Priredio Marko Misirača

Radio-televizija Srbije i i Narodno pozorište
Timočke krajine „Zoran Radmilović“, 2025.

Monografija *Zoran Radmilović na radiju i televiziji* nastala je povodom četrdeset godina od smrti velikog srpskog glumca, u izdanju RTS Izdavaštva i Narodnog pozorišta Timočke krajine „Zoran Radmilović“ iz glumčevog rodnog Zaječara. Knjigu je priredio reditelj Marko Misirača, kompetentan i minuciozan autor vrednih izdanja¹⁾ u kojima se ogleda posvećen rad i dobar osećaj za estetske i kulturne sadržaje.

U uvodnoj reči Misirača podseća da su Radmilovićeve *amblemske uloge prešle u urbanu legendu i svakodnevni sleng*, a da je javnosti manje poznat njegov televizijski i radijski opus u kojima je učestvovao od njihovog osnivanja dajući doprinos Dramskoj, Humorističnoj i Dečjoj redakciji. Zoran Radmilović igrao je u pedeset televizijskih drama, više od trideset serija i isto toliko nastupa imao je u zabavnom, dečjem i muzičkom programu; ostvario je uloge u više od dvesta radio drama i komedija, a u čuvenom radijskom serijalu „Jovanovići – svakodnevica jedne naše porodice“ učestvovao je u preko hiljadu epizoda.

Pedantno sakupljenim materijalom i pažljivo biranim sagovornicima, monografija *Zoran Radmilović na radiju i televiziji* pruža sistematizovan i celovit uvid u, čini se, zapostavljen deo karijere jednog od najvećih naših glumaca, u brojnost i kvalitet televizijskih i radijskih uloga, a istovremeno predstavlja i podsetnik na neka prošla vremena kojih se sa nostalgijom sećamo – pogled unazad na princip rada, kvalitet i bogatstvo ondašnjeg medijskog prostora.

Upravo ovom publikacijom RTS Izdavaštvo započelo je novu ediciju „Stereografija“ pokrenutu sa idejom da prikaže stvaralaštvo istaknutih glumaca sa akcentom na uloge koje su ostvarili na radiju i televiziji. Budući da se u arhivama RTS-a nalaze dragoceni audio

1) *Renata Ulmanski: njegovo veličanstvo slučaj* (Udruženje dramskih umetnika Srbije, 2023), *Jovanovići – svakodnevica jedne naše porodice* (RTS izdavaštvo, 2025), Tv kritike Olge Božičković *Mali ekran na tekućoj traci* (RTS izdavaštvo, 2023).



i video zapisi, korišćenjem ovih resursa pokrenut je interaktivan način komunikacije sa čitaocima i dinamičniji pristup temi. Knjiga sadrži, osim više od dvesta arhivskih fotografija, QR kodove preko kojih čitaoci jednostavnom prečicom mogu da čuju radio drame i pogledaju inserte iz televizijskih ostvarenja u kojima je noseće uloge igrao Radmilović.

U pažljivo osmišljenoj strukturi, prva celina monografije posvećena je Radmilovićevim ulogama na televiziji. Misirača opisuje okolnosti u kojima su uloge nastajale, Radmilovićeve saradnike, glumčev odnos prema zadacima, uslove u kojima su nastajale nezaboravne uloge, serije i serijali. Uz napomenu da je *Čehova više igrao na televiziji nego u pozorištu*, poglavlje otvara priča o Radmilovićevom tumačenju *Ujka Vanje*, a potom se nižu priče o ulogama u *Paviljonu br. 6*, u Kišovoj drami *Drveni sanduk Tomasa Vulfa*, o sardanji sa Aleksandrom Popovićem i Duškom Kovačevićem, tumačenju uloga važnih istorijskih ličnosti i pisaca, pa potom legendarna uloga pukovnika Miše Šljivića u seriji *Više od igre*, prepoznatljivog majstora Živote Govedarevića u *Pričama iz radionice*, te nezaboravna uloga Karađoza u TV adaptaciji Andrićeve *Proklete avlije*. Naročita pažnja posvećena je Radmilovićevom prisustvu u školskoj i obrazovnoj redakciji, gde je, saradujući sa urednikom Duškom Radovićem, učestvovao u kreiranju ciklusa drama za decu *Ime i prezime*, u sjajnom serijalu *Hiljadu zašto* u kojem je bio voditelj sa Stanislavom Pešić i naravno čuvene *Priče iz Nepričave* koje je pričao sa Milenom Dravić. Svoje mesto u ovom poglavlju našle su i pozorišne predstave prikazivane na televiziji, od kojih ne možemo da ne pomenemo antologijsku ulogu *Kralja Ibija*, i ulogu Vuka Rsavca u, Sterijinom nagradom ovenčanoj, predstavi *Beton i svici* po romanu Oskara Daviča, koje su – i televizijskim zaslugama – sačuvane od zaborava.

Središnji deo knjige zauzimaju dragoceni tekstovi koje potpisuju Slobodan Stojanović, Radomir Putnik, Zdravko Šotra, Stanko Crnobrnja, Miško Milojević

i Ljubivoje Ršumović, u kojima se kroz različite narativne strukture – teorijske, istorijske, esejističke, anegdote i jednu pesničku – govori o saradnji sa glumcem, dočarava se njegov jedinstveni šarm, talenat i sposobnost da istovremeno bude i ozbiljan i urnebesno komičan.

O radijskim zaslugama našeg glumca i ulogama koje su nastajale od 1962. do 1985. govori se u odeljku *Zoran pred mikrofonom* koji podseća da je Radmilović ostvario uloge u više od više od dve stotine pojedinačnih emisija različitih žanrovskih i tematskih oblasti. U središtu pažnje je priča o čuvenoj radijskoj porodici – Jovanovići, humorističko-satiričnoj i dramski razigranoj porodici koja je imala izuzetnu popularnost, a o kojoj je Marko Misirača priredio zbornik sastavljen od kritičkih osvrtā, zapisa, sećanja učesnika i autora jedne od najdugovečnijih emisija na ovdašnjim radio stanicama.

Nakon sveobuhvatne profesionalne biografije glumca, biografije na koju se nadovezuje i posthumno sećanje – dakle, popis izdanja, monografija, izložbi, dokumentarnih filmova, spomen ploča, naziva nagrada i manifestacija posvećenih Zoranu Radmiloviću – sledi deo knjige nazvan *Lično i porodično* – tople priče o odrastanju i porodičnom životu Radmilovića, koje obiluju zanimljivostima i epizodama koje publika rado čita.

Monografija *Zoran Radmilović na radiju i televiziji* namenjena je širokoj čitalačkoj publici, i stručnoj i nestručnoj javnosti, njena dobro istražena i vođena tema čita se sa lakoćom i zadovoljstvom. Veliki doprinos izdanju predstavlja moderan, estetski usklađen dizajn koji uz audio-vizuelne putokaze donosi interaktivno zadovoljstvo čitanja knjige koja podseća na neprikosnovenu glumačku baštinu jednog glumca i predstavlja reminiscenciju na jedno lepše vreme u kom se planiralo i ulagalo u kulturni program namenjen svim članovima društva.



XIII

NOVA DRAMA

scena

NEMANJA
OSTOJIĆ

ČASOPIS ZA POZORIŠNU UMETNOST

scena

NEMANJA OSTOJIĆ



NEMANJA OSTOJIĆ rođen je i odrastao u Obrenovcu. Završio je Gimnaziju u Obrenovcu, tokom koje se bavio glumom u dramskom studiju „Čoše“, gde je razvio interesovanje za pozorište i dijalog u svim njegovim oblicima. Studirao je novinarstvo na Fakultetu političkih nauka u Beogradu, a od 2015. godine radi kao kopirajter u više kreativnih marketinških agencija u Beogradu. Od 2022. student je dramaturgije na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu.

Tokom studija dramaturgije napisao je nekoliko drama i kratkih filmova. Kratki film „Avgust“, za koji je napisao scenario, selektovan je za glavni takmičarski program festivala Kustendorf 2025, a nagrađen je priznanjem za najbolji scenario na festivalu „Early Bird“ u Sofiji.

Njegov originalni dramski tekst „Hajdučica Mila“ igra se u omladinskom pozorištu Dadov, a potpisuje se i kao dramaturg na više predstava, među kojima je i „Agonija Laure Lenbah“, po motivima drame „U agoniji“ Miroslava Krleže.

Za završnu dramu na trećoj godini studija, katedra dramaturgije Fakulteta dramskih umetnosti dodelila mu je nagradu „Profesor Boško Milin“ za istaknut umetnički rad u oblasti pozorišta.

Nemanja Ostojić

NEPOKRETNOSTI

ILI PACOVSKJE UTOPIJE

LICA:

DEČKO, 33

DEVOJKA, 28

ČOVEK, 65

ŽENA, 55

ČINOVNIK

MINISTARSTVO ZAPISNIČAR

Roboto

Montserrat

Courier New ✓

Ovaj dokument predstavlja jedini dokaz da se išta od dogođenog zaista dogodilo, svi elektronski tragovi su potpuno izbrisani, ali tako je to sa nulama i jedinicama, one su u nefizičkom prostoru i kao takve, teške za kontrolisati i podložne manipulaciji.

Odštampan je na standardno belom, osamdeset-gramnom papiru A4 formata, papiru na kojem se štampaju prijave, molbe, žalbe, potvrde o rođenju, smrti i svemu između.

UPUTE ZA ČITANJE

Sve na narednim stranama se dešava u jednom stanu, samim tim u gradu, i to u gradu u kom svi žive; ovo je dakle grad u kom zaista svi žive, iako postoje druga mesta na svetu. I retki koji ne žive u ovom gradu – a opet, potrebno je da naglasimo da svi već žive – planiraju da u njemu kupe stan i da u tom konkretnom stanu možda niko i ne živi, ali taj stan će biti samo njihov. Zato u ovom gradu ima bezbroj stanova ali ih uvek nekako manjka, jer bezbroj ljudi želi da ih poseduje.

Precrtane reči su zadržane pre svega zbog Transparentnosti, koja uz Preciznost čini stub svega. One su takođe zadržane i kao podsetnik da je ljudski grešiti, ali smo svesni da je isto tako ljudski i biti radoznao, pa *precrtane* reči možete da čitate ukoliko vam je nivo radoznalosti toliko visok. *Precrtane* reči nemaju nikakvu drugu vrednost.

Sve na narednim stranama se dogodilo, jer sve što je zapisano to i jeste.

1.

1.1.

Stambena jedinica, uređena za život u paru, i u nju ulazi jedan prilično neupadljiv par. Ulaze oprezno ali istovremeno i entuzijastično. Devojka njuši stan, to jest, vazduh u stanu, i pokušava da utvrdi da li joj se dopada miris koji ova nekretnina, kao i svaka, ima, a koji kao da dopire negde iznutra same nekretnine a ne od predmeta u njoj, kao da je to neki njen inherentni, nepromenljivi miris.

DEVOJKA: Nešto smrdi.

DEČKO: Malo je memljiv.

DEVOJKA: Nikad nisam znala šta to znači kad je nešto „memljivo“ i šta je memla. Misliš da je ovo to?

DEČKO: „Kad je za džabe i sirće je slatko.“

DEVOJKA: Što je to glupo.

DEČKO: To je metafora. To je moja baba stalno govorila.

DEVOJKA: Nikad je nisam čula da to kaže.

DEČKO: Pa to je govorila, ne veruješ mi? Misliš da lažem oko toga šta je moja pokojna baba govorila?

DEVOJKA: Ne, nego kažeš da je „stalno“ govorila, a kako je to stalno govorila, kad je ja nikad nisam čula a provela sam sa njom tolika porodična okupljanja.

DEČKO: Dobro, ne mislim bukvalno, nije govorila svakog dana. Nego – Često je govorila. Više puta je rekla. Bar jednom sam je čuo da to kaže u mom prisustvu, siguran sam. Ili možda i nisam, možda su mi samo rekli da je govorila a ona nije govorila, ali onda je mene neko lagao.

DEVOJKA: Šalim se čoveče. I to nije metafora inače. Metafora je... „Život je put“, „Ovaj čovek je lav“ i slično. Vidi, ove zavese će da lete.

DEČKO: Ti si mi trenutno „trn u oku“.

DEVOJKA: Eto vidiš, bravo.

DEČKO: Ti si „sunce mog života“.

DEVOJKA: Bolje bi ti bilo.

Dečko prilazi Devojci i fizički izražavaju bliskost prema njoj, autentično. Primakne je sebi oberučke.

DEČKO: Lepa si „k'o slika“.

DEVOJKA: Vidiš to je poređenje. Kad ima „kao“, onda je poređenje.

DEČKO: Jasno. Potrudicu se da ubuduće gramatički ispravno izražavam svoja osećanja.

DEVOJKA: Izvini. Profesionalna deformacija.

Oni nastavljaju da zagledaju stan, polako se kreću po prostoru. Dečko sedne na kauč u dnevnoj sobi, ispred televizora. Uključi ga i menja kanale daljinskim upravljačem.

DEVOJKA: Pogledaj. Ova vitrina. Šta je ovo? Puna je... Papira. I zaključana.

DEČKO: Čudno.

DEVOJKA: Nisam očekivala da će biti namešten.

DEČKO: Ni ja. Možda to tako ide. „Stanovi za mlade parove – već namešteni za mlade parove.“

DEVOJKA: Sa sve televizorom i kanalima na njemu? I memlom?

DEČKO: To je vlaga inače. Memla. Boli me stomak.

DEVOJKA: Idi u vece. Hoćeš lek?

DEČKO: To su dva odlična predloga. Oba sam probao.

DEVOJKA: Probaj opet. I što ljudi onda lepo ne kažu „vlaga“, to svi znamo šta je.

DEČKO: Nije to baš isto. Ne znam kako, ali znam da nije.

Dečko bi ovde mogao da kaže da je memla užegli vazduh koji nagoveštava prisustvo vlage. Memla je dakle produkt vlage, što Dečko ne govori, iz čega pretpostavljamo da ili ne zna ili ne želi da kaže da se ne bi pravio pametan.

DEVOJKA: Vidi, i cveće je zalivano.

DEČKO: „Ključ u ruke“.

DEVOJKA: Je l' i to tvoja baba govorila?

DEČKO: Ne, to je pisalo na sajtu Ministarstva. Da su svi stanovi za mlade parove po sistemu „ključ u ruke“. To valjda znači da ti daju *ključ* u tvoje *ruke* i ti onda staviš ključ u bravu i uđeš.

DEVOJKA: Da, tako funkcionišu svi stanovi na svetu. I kola isto. I sve stvari koje se zaključavaju, kad malo bolje razmislim.

DEČKO: Poenta je da ne radiš ništa drugo. Otključaš stan, uđeš, i sve je tu. „Ključ u ruke“ i ništa drugo, kako ti je „ključ u ruke“ stran koncept?

DEVOJKA: Nije mi stran, samo je glupo ime.

DEČKO: Tebi je sve glupo.

DEVOJKA: Nije tačno, glupe su mi samo glupe stvari. Pametne stvari mi nisu uopšte glupe.

DEČKO: Mnoge stvari su ti glupe.

Dečko odlazi do toaleta i nema ga neko vreme. Za to neko vreme, Devojka i dalje propituje ovu nekretninu i nalazi male ljubičaste granule na Hromokartonu od 300 grama, premazanom za kontakt s hranom. Dečko pusti vodu. Vraća se.

DEVOJKA: Vidi. Otrov za pacove.

DEČKO: Ako ovde ima pacova, idemo smesta. Izlazimo sada odmah.

DEVOJKA: Ne preteruj.

DEČKO: Ko preteruje, ušli smo u stan sa nameštajem, televizorom, memlom, sad još i pacovima?

DEVOJKA: *Besplatan* stan sa nameštajem, televizorom, memlom i pacovima. „Kad je za džabe i sirće je slatko“, sam si to rekao.

DEČKO: Moja baba je to rekla.

DEVOJKA: Još bolje, tvoja baba je bila mudra žena i uvek sam je poštovala.

DEČKO: Je l' taj sistem „ključ u ruke“ podrazumeva i slike drugih ljudi?

Dečko ovo izgovara držeći uramljenu sliku dvoje ljudi koji nisu Devojka i Dečko, sa komode.

1.2.

U spavaćoj sobi sa francuskim ležajem, američkim plakarom i dva identična noćna stočića na kojima su dve identične noćne lampe, leže Čovek i Žena. donedavno su ležali Čovek i Žena – Žena sada više ne leži, ona sedi uspravljena i rasanjena osluškuje, dok Čovek spava. Njihov krevet je jako velik, oni spavaju na različitim krajevima, pa je razdaljina između njih upadljivo velika. Žena drma Čoveka i budi ga. On je i dalje u nekakvom stanju polusna, tako i govori.

ČOVEK: Kol'ko je sati?

ŽENA: Ne znam. Neko je unutra.

ČOVEK: Gde unutra?

ŽENA: U stanu unutra.

ČOVEK: Osim nas?

ŽENA: Da, čoveče, neko je unutra, u ovom stanu neko je u njegovoj unutrašnjosti, a da to nismo ti i ja.

ČOVEK: Šta radi?

ŽENA: Gleda televizor. Pušta vodu.

ČOVEK: A šta gleda?

ŽENA: Zar je bitno šta gleda? To je naš televizor. Tvoj televizor. Idi da vidiš šta je.

ČOVEK: Evo malo da se rasanim.

Čovek se pridiže i sada je u poluležećem položaju, oboje tako poluleže, upadljivo identično, u tišini. Sada i on osluškuje.

ČOVEK: Možda se televizor sam upalio.

ŽENA: Nije, čula sam glasove. I vodu.

Ćute nekoliko sekundi.

ČOVEK: Koliko si ti već budna?

ŽENA: Sat vremena.

ČOVEK: Sat?

ŽENA: Ili deset minuta. Ne znam. Misliš da su neki...

ČOVEK: Novi?

ŽENA: Da.

ČOVEK: Ne znam. Moguće.

ŽENA: Još gore bi bilo da su stari.

ČOVEK: Mi smo stari.

ŽENA: Ne „stâri“ nego „stâaari“. Neki prethodni koji su došli ponovo.

ČOVEK: Da, to bi bilo loše.

ŽENA: Je l' si se razbudio?

ČOVEK: Nisam. Sanjao sam da jedem supu.

ŽENA: Ako hoćeš da ti napravim supu, pitaj me normalno. Ti si stalno nešto sanjao što hoćeš da se desi.

ČOVEK: Stani, nisam završio. Sanjao sam da jedem supu, ali svaki put kad zgrabim kašikom, ona prazna. Zgrabim dobru jednu kašiku, punu. Sa rezancima. I ja je gledam, ona puna. Onda je prinesem ustima, zinem, stavim u usta... Nema ništa. A činija puna svaki put kad pogledam i zgrabim ponovo. Ima je, ali kao da je nema. Ćudno.

ŽENA: Napraviću ti supu kad isteramo ove.

ČOVEK: Misliš da je to neka metafora?

ŽENA: Za šta?

ČOVEK: Ne znam. Sad sam žedan. Opet su mi suva usta, vidi.

Žena pogleda Ćoveku u usta.

ŽENA: Suva su.

ČOVEK: Znao sam. Sušim se iznutra ko šljiva.

ŽENA: To ti je jer spavaš otvorenih usta, a sto puta sam ti rekla da legneš na stranu. **ČOVEK:** I moram manje da pričam. To mi uvek govoriš.

Pauza, tokom koje Ćovek izgleda kao da razmišlja o još nekim uzrocima svoje suvoće.

ČOVEK: Možda mi bubrezi otkazuju. To je simptom.

ŽENA: Možda je rak usta.

ČOVEK: Misliš?

ŽENA: Ne mislim, ali tebe kad boli stopalo, ti misliš da imaš rak stopala.

ČOVEK: Jesam, to sam prvo pomislio.

ŽENA: Ko zna.

ČOVEK: Misliš?

ŽENA: Ne mislim, ali šta je važno šta ja mislim. Je l' sam ja doktor?

ČOVEK: Nisi.

Ćovek poluleži i deluje zabrinuto.

ŽENA: Je l' si se sad razbudio?

ČOVEK: Normalno da sam se razbudio kad si mi rekla da imam rak usta.

ŽENA: Da *možda* imaš rak usta.

Ćovek polako ustaje. Nazuva papuće, Žena ide iza njega.

1.3.

Ćovek i Žena sreću se sa Dečkom i Devojkom.

ČOVEK: Dobro veće.

Dečko i Devojka su zatečeni stoje nepomično kod neakve staklene vitrine i gledaju Ćoveka i Ženu, sa oprezom. Dečko je u stavu u kakvom se često nalaze ljudi spremni za fizički obračun. Drži uramljenu sliku Ćoveka i Žene u rukama.

ŽENA: Sklonite se od moje vitrine.

ČOVEK: To nam je sa prvog putovanja, možete da je spustite.

DEČKO: To su ljudi sa slike.

DEVOJKA: Zašto su vaše stvari u našem stanu?

ŽENA: Ostavite vi naše stvari na miru, nisu one nikom ništa krive. Zašto ste vi u stanu sa našim stvarima?

ČOVEK: Odnosno u našem stanu.

ŽENA: Tako je, stvari u stanu, ali i stan sa sve stvarima je naš, a vi ste u njemu.

DEVOJKA: Molim? Izvinite, ovo je neki nesporazum.

ČOVEK: Nema problema, izvinjenje se prihvata.

DEVOJKA: Ne, ne razumete – ovo je *naš* stan, nezavisno od vaših stvari. Ovo je naš novi stan.

ŽENA: Novi stan, baš nam je drago.

ČOVEK: Doduše ovaj stan je dosta star.

ŽENA: Ali to mu daje određeni šarm.

DEČKO: Mislim da treba da počnemo ispočetka.

ŽENA: I ja mislim. Izađite iz stana i vratite se tamo odakle ste došli, skroz ispočetka, vratite se majkama u utrobu, vratite se u stanje zigota i počnite sve ispočetka a nas pustite da spavamo u našem stanu.

DEVOJKA: Mi smo ovaj stan dobili od Ministarstva u programu besplatnih stanova za mlade bračne parove. Sve je to zavedeno u sistemu.

ŽENA: Ne vredi vam to ništa bez papira. Slovo na papiru, crno na belo.

DEČKO: Imamo i papir. Pokaži im.

Devojka pretura po rancu i vadi izuzetno lepu fasciklu. U fascikli je nekoliko papira koje ona sada brzo prelistava. Čovek, iako fizički ispred Žene, pasivan je i posmatra Dečka.

ŽENA: Nikad čula za taj program.

DEVOJKA: Izvinite, ali to da li ste vi za nešto čuli ne govori ama baš ništa o postojanju toga nečega, evo ja do juče nisam čula za crnu energiju, a ona ne samo da postoji, nego zauzima sedamdeset posto svemira.

Devojka vadi papir i pruža ga Ženi.

DEČKO: I pre nego što na nešto pomislite, ovo je kopija. Original je u sefu.

ČOVEK: Šta je to?

DEVOJKA: To je naš papir. Papir na kojem piše da smo jedan-kroz-jedan dobili ovaj stan po principu “ključ u ruke“ od Ministarstva. Odatle nam i ključ, razumete?

ŽENA: Ovo je odličan papir.

ČOVEK: Ona radi u fabrici papira. Među poslednjim u Evropi.

ŽENA: Ovo je stvarno odličan papir, a verujte mi ja viđam mnogo papira svakog dana i ovaj papir je veoma kvalitetan.

DEVOJKA: Ona se šali sa nama.

ŽENA: Ali bez obzira na kvalitet vašeg papira – koji je neosporan – mi ovde živimo dvadeset pet godina. Mislite da izađemo sad napolje u koliko je sati?

ČOVEK: Veoma kasno.

ŽENA: U veoma kasno sati i da spavamo gde?

DEVOJKA: To nije naš problem.

DEČKO: Polako.

DEVOJKA: Je l' to naš problem?

ŽENA: Uopšte ni nema problema.

DEČKO: Nije naš problem ali nema potrebe da bilo ko spava na ulici.

ČOVEK: Ulica nije za spavanje. A što vi ne odete negde?

DEVOJKA: Nemamo mi gde da idemo. Ne postoji više ni jedno mesto na svetu gde mi možemo da idemo osim ovog stana.

ŽENA: Onda imamo problem.

Čovek je u međuvremenu otišao do kuhinje i sipao sebi čašu vode, on deluje i dalje zabrinut zbog svojih suvih usta, ali i suve kože, sluzokože i uopšte, sušenjem svog organizma. Grgučje vodu pa proguta. Zatim govori.

ČOVEK: Moramo da zovemo Ministarstvo.

DEČKO: Zašto?

ŽENA: Oni su zaduženi za ove stvari.

DEVOJKA: Dobro, hajde onda da zovemo Ministarstvo.

Sigurna sam da će vrlo lako ovo rešiti.

ŽENA: To je divno, kad je neko u nešto siguran.

ČOVEK: Ja godinama nisam siguran praktično ni u šta.

DEVOJKA: Je l' ste vi dobro?

ČOVEK: Možda imam rak usta.

DEVOJKA: Strašno. Izvinite, jako mi je žao.

DEČKO: Čekajte, možda?

ČOVEK: Nisam siguran.

ŽENA: Nema.

ČOVEK: Ali ona ne zna, jer ona nije doktor.

DEVOJKA: Dobro, hoćemo da zovemo Ministarstvo?

ŽENA: Hoćemo. Sutra.

DEVOJKA: Zašto sutra?

ŽENA: Zato što je veoma kasno sati, to smo već ustanovili. A Ministarstvo ne radi, ne samo do veoma kasno, nego čak ni do kasno. Uopšte, Ministarstvo često ne radi ni kada bi trebalo da radi, a kamoli sad kad definitivno ne radi.

DEČKO: Šta ćemo onda?

ČOVEK: Zvaćemo ih veoma rano.

DEČKO: Tad rade?

ČOVEK: Nisam siguran.

Žena odlazi u spavaću sobu.

DEVOJKA: Gde ide ona?

ČOVEK: Da spava. Ona veoma rano ustaje.

DEČKO: I šta ćemo sad?

ČOVEK: Da li znate da su flamingosi roze zato što jedu škampe? Rađaju se beli.

Žena dolazi sa posteljinom.

ŽENA: Možete da spavate ovde. Sutra veoma rano ćemo zvati Ministarstvo da probaju ovo da reše.

DEČKO: Nema šanse da ćemo spavati ovde svi zajedno.

ŽENA: Ne zajedno, vi ćete ovde, a mi ćemo tamo. Ako već nemate gde, to jest. Dok Ministarstvo sve ne reši.

DEVOJKA: Odlično, jedva čekam.

ČOVEK: Ministarstvo uvek sve brzo reši.

1.4.

Dečko i Devojka leže u krevetu. Devojka pokušava da se namesti u pozu koja će joj prijati, ali kao da joj nešto smeta. Čute neko vreme.

DEVOJKA: Ne mogu da spavam.

DEČKO: Hoćeš tabletu?

DEVOJKA: Ovo je naš stan.

DEČKO: Jeste.

DEVOJKA: Ovo je naš stan zar ne?

DEČKO: Jeste, imamo papir. Rešiće se sve to sutra.

DEVOJKA: A ako se ne reši?

DEČKO: Ništa, onda idemo. Meni je ionako sve ovo previše.

DEVOJKA: Ne idem ja nikud. Svi papiri su nam uredni, jagodice na prstima su mi potamnele od mastila koliko sam ih listala i ispitivala. Leteće oni odavde sa sve svojim slikama i zavesama i pilećim šijama.

DEČKO: Pilećim šijama?

DEVOJKA: Pileće šije za supu. Tako je pisalo na kesama u zamrzivaču.

DEČKO: Ko govori „šija“ umesto „vrat“?

Devojka udahne vazduh nešto da kaže.

DEČKO: Znam da su sinonimi, nisam glup. Mnogo su čudni, to mislim. Kad si uopšte stigla da vidiš zamrzivač?

DEVOJKA: Dok si bio u veceu.

DEČKO: Nisam mogao. Znaš da nikad ne mogu van kuće.

DEVOJKA: To ti je od stresa.

DEČKO: Od stresa što mi se ide a ne mogu u tuđoj kući.

DEVOJKA: Uskoro ćeš moći, eto.

DEČKO: Ne znam.

DEVOJKA: Šta ne znaš?

DEČKO: Ne znam da li samo treba da odemo odavde. Ti si prva uvek htela da putujemo. Da imamo kućicu na točkovima i da vidimo sva mesta i da nikad nismo tamo gde su svi. Često razmišljam o tome.

Devojka se uspravi i promeni izraz lica i ton. Deluje kao da menja prirodu ovog razgovora.

DEVOJKA: Mislim da je malo prekasno da vodimo ovaj razgovor.

DEČKO: Spava ti se? Dobro, spavaj.

DEVOJKA: Ne, mislim ovo je razgovor koji se vodi pre nego što se zatrudni.

Dečko ima vidljivu reakciju na ovo, koju je teško opisati. Izgleda kao da oseća više stvari istovremeno.

DEČKO: Trudna si?

DEVOJKA: Da.

DEČKO: Kad? Kako?

DEVOJKA: Ne znam kad, ali test kaže da jesam. A kako... Verovatno od sveg onog seksa koji smo imali. Znaš, onog seksa kad smo prestali da koristimo zaštitu i prećutno odlučili da pokušavamo iako se to nismo naglas dogovorili.

DEČKO: Ne mislim „kako“ u smislu načina, znam kako se dobijaju deca. Nego zašto mi tek sad govoriš?

DEVOJKA: Mislila sam da bi bilo poetično da ti kažem prve večeri u stanu. Nisam očekivala da ćemo to biti na ovom kauču, sa drugim ljudima.

DEČKO: Šta ćemo sad?

DEVOJKA: Zašto imam osećaj kao da odjednom ne želiš ovo?

DEČKO: Ne. Ne, izvini.

Dečko obgrli i poljubi Devojku.

DEČKO: Pričali smo, znaš da želim. Samo, sve ovo sad odjednom...

DEVOJKA: Šta misliš kako je meni? Ležim ovde trudna i razmišljam – šta ako nas ubiju na spavanju? Sve troje.

DEČKO: Dobro sad, šta ako se kauč sklopi i zgnječi nas? Šta ako se zgrada sruši?

DEVOJKA: Ja se ne šalim, je l' si čuo kako pričaju? Zašto pričaju tako... Komplikovano? I detaljno?

DEČKO: Pa dobro, ima čudnih ljudi.

DEVOJKA: Možda nas ubiju na spavanju.

DEČKO: Ma neće.

Ćute nekoliko sekundi.

DEVOJKA: Totalno nas možda ubiju na spavanju.

DEČKO: Prestani.

DEVOJKA: Razmisli. Spavamo u – oni misle – njihovom stanu, na njihovom kauču – a kauč jeste njihov, ovo je tačno kauč kakav bi oni izabrali. I u njihovim glavama, došli smo da ih isteramo. Ne možeš da zamisliš njih dvoje ovakvih, kako se šunjaju iz sobe kroz kuhinju, uzimaju noževe, i rešavaju ovaj problem?

Tišina, u kojoj Dečko izgleda kao da i dozvoljava sebi da zamisli taj scenario, koji uopšte nije nemoguće zamisliti, štaviše, verovatno ga vrlo živopisno zamišlja i oseća isto što i Devojka.

DEČKO: Ma neće.

DEVOJKA: Ja večeras neću spavati.

DEČKO: Je l' mi veruješ?

DEVOJKA: U vezi sa čim?

DEČKO: Ovako uopšteno, da li mi veruješ?

DEVOJKA: Ne znam šta to znači, za neke stvari ti verujem, za neke ne.

DEČKO: Je l' mi veruješ da mogu da nas zaštitim?

DEVOJKA: Nema to ljubavi veze sa verovanjem. Šta me sad pitaš, da li mislim da si jači od onog čoveka? Da li bi mogao da ga prebiješ?

DEČKO: Ne, samo... Ako se toliko brineš, onda se pored mene ne osećaš bezbedno.

DEVOJKA: Ne osećam se bezbedno pored ono dvoje. U njihovom stanu.

DEČKO: Rešiću ja to sve. Na ovaj ili onaj način. Veruj mi.

DEVOJKA: Ja stvarno ne vidim kako.

DEČKO: Probaćemo sutra sa Ministarstvom. Ako ne... Neće nam niko oduzeti ono za šta smo se ovoliko borili.

Etnolog Džon B. Kalhun sproveo je između 1958. i 1972. godine niz eksperimenata nad nekoliko generacija glodara. U tim eksperimentima, Kalhun je kreirao velike prostore u kojima su pacovi imali neograničen pristup hrani, vodi i sigurnosti. Nazvao ih je *pacovske utopije*.

U takvim idealnim uslovima, populacija bi brzo rasla, usled izobilja i nedostatka pretnji predatora. Međutim, nakon kratkog perioda prosperiteta nastupio bi potpuni kolaps.

Kalhun je uočio da su se pacovi spontano, potpuno iracionalno grupisali u jedan kutak kaveza — često je četiri petine populacije boravilo u istom delu kaveza, iako su imali više nego dovoljno prostora. Taj fenomen neefikasnog grupisanja i kasnijeg sloma socijalne strukture Kalhun je nazvao *ponašajni ponor*.

2.

2.1.

Čovek pije kafu dok Žena povlači kanap koji podiže roletne sa spoljne strane prozora.

ŽENA: Izvinite na neprijatnom buđenju.

ČOVEK: Ali buđenje je uvek i neprijatno.

DEVOJKA: Koliko je sati?

ŽENA: Veoma je rano sati. Sunce tek što je izašlo. Ovaj stan je jako dobro orijentisan i osvetljen, dobija dosta dnevne svetlosti.

ČOVEK: A takvi stanovi su danas retki.

ŽENA: Većina stanova danas gleda u druge stanove, pa onda jedni drugima krađu svetlost. Hoćete kafu?

DEČKO: Ne, hvala.

DEVOJKA: Da li možemo odmah da zovemo Ministarstvo, molim vas?

ŽENA: Naravno.

ČOVEK: Pa i nama se žuri.

Zovu Ministarstvo koje govori dovoljno glasno da ga svi čuju.

MINISTARSTVO: Ovde Nadležno Ministarstvo, izvolite.

Svi ćute, Devojka pogleda Dečka.

DEČKO: Dobar dan, ovde -- [REDACTED] -- iz stambene jedinice broj -- [REDACTED]

MINISTARSTVO: Dobar dan, kako možemo da Vam pomognemo?

DEČKO: Došlo je do nekakve greške.

MINISTARSTVO: „Došlo je do nekakve greške“ nije odgovor na pitanje „Kako možemo da Vam pomognemo.“ Molimo vas da direktno odgovarate na pitanja Ministarstva. Na primer: „Kako ste?“

– „Veoma dobro“. Pri čemu je „kako“ upitna odrednica za kvalitet, a „veoma dobro“ takođe odrednica za kvalitet. Kako možemo da Vam pomognemo?

DEVOJKA: Tako što ćete nam rešiti problem koji se tiče našeg stambenog pitanja.

MINISTARSTVO: Dobar dan. Molimo vas da izbegavate reč „problem“ i zamenite je manje napetim rečima poput „izazov“ ili „zavrzlama“. Vi niste -- [REDACTED] --. Mislili smo da se ovaj razgovor vodi sa jednom osobom, i da je to -- [REDACTED] --. Ovaj razgovor vodimo sa dve osobe istovremeno?

DEVOJKA: Sa četiri.

MINISTARSTVO: Molimo sve učesnike ovog razgovora da se identifikuju.

ČOVEK: -- [REDACTED] --

ŽENA: -- [REDACTED] --

MINISTARSTVO: Dakle, četiri osobe su: -- [REDACTED] --, -- [REDACTED] --, -- [REDACTED] -- i -- [REDACTED] --. U pitanju je izazov koji se tiče Vašeg stambenog pitanja? Slušamo.

DEVOJKA: Mi smo se sinoć uselili u stambenu jedinicu broj -- [REDACTED] -- i tu smo zatekli dvoje ljudi.

MINISTARSTVO: -- [REDACTED] -- i -- [REDACTED] -- --?

DEVOJKA: Da. Mi smo ovaj stan dobili u programu besplatnih stanova za mlade bračne parove.

MINISTARSTVO: Nama su mladi bračni parovi jako bitni, oni su budućnost i nama je jako bitno da oni žive baš kod nas, a ne u nekoj drugoj državi. Lokacija mladih bračnih parova je nama jako bitna.

ŽENA: Mi u ovom stanu živimo dvadeset i pet godina.

MINISTARSTVO: Hvala Vam na informaciji. Onda mora da je došlo do malene zavrzlake. Rekli ste stambena jedinica broj -- [REDACTED] --?

ŽENA: Da.

MINISTARSTVO: Samo trenutak.

Umesto Ministarstva, sada se čuje muzika – opuštajuća i optimistična, muzika koja inspiriše i čini čekanje prijatnim.

DEVOJKA: Sad će se sve rešiti.

Ministarstvo se brzo vraća na vezu sa informacijama.

MINISTARSTVO: Imamo odlične vesti za sve uključene, ova stambena jedinica pripada -- [REDACTED] -- i -- [REDACTED] --.

DEVOJKA: Šta sam ti rekla?!

DEČKO: Dobro je.

MINISTARSTVO: Takođe, ova stambena jedinica pripada -- [REDACTED] -- i -- [REDACTED] --.

DEVOJKA: Molim?

ČOVEK: Molim lepo.

DEČKO: Hoćete da kažete da je ovaj stan istovremeno i naš i njihov?

MINISTARSTVO: Ovaj stan pripada Državi da ga raspodeli u skladu sa ciljevima i potrebama.

DEVOJKA: Šta mi da radimo?

MINISTARSTVO: Ne brinite, za sve postoji plan. Poslaćemo Činovnika na adresu i sva ispitivanja i testovi biće obavljeni i sve će biti rešeno u najkraćem mogućem roku.

DEČKO: Kad?

MINISTARSTVO: U roku koji je najkraći moguć, to je dakle rok koji je kratak, ali ne toliko kratak da je nemoguć. Kratak u skladu sa mogućnostima.

DEVOJKA: Šta mi do tada da radimo? Da nađemo neko drugo mesto za život?

MINISTARSTVO: Nipošto, gospođo -- [REDACTED] -- --. Nema potrebe da napuštate sopstveni stan, zašto biste napuštali sopstveni stan? Budući da ste trenutno u njemu, to znači da vi imate sve potrebne

papire, ispunjavate sve potrebne uslove i on je jedan-kroz-jedan vaš da u njemu uživate doživotno.

Pauza, u kojoj svi ćute, a Dečko i Devojka izgledaju kao da ne shvataju koliko dug može biti najkraći rok koji je istovremeno i moguć, i kako će njihovi životi izgledati dok taj rok traje.

MINISTARSTVO: S poštovanjem,

Ministarstvo koje prekida vezu.

DEVOJKA: Kako će naši životi izgledati dok taj rok traje?

ŽENA: Objasniće vam se sve. Ja moram na posao, čekaju me.

ČOVEK: Lepo se provedi.

DEVOJKA: Vama je ovo normalno?

ŽENA: Sve što je moguće je i normalno.

Žena odlazi na posao u fabrici papira.

ČOVEK: A vi ne radite?

DEVOJKA: Mi radimo od kuće.

ČOVEK: Onda na poslu odmarate?

DEVOJKA: Nama je posao ovde.

ČOVEK: A gde gledate televizor? Je l' uopšte gledate televizor?

DEČKO: Isto ovde.

Čoveku je ovo potpuno stran način funkcionisanja ali izgleda kao da se trudi da ga istinski razume, te stoga zaključuje--

ČOVEK: Vi radite i gledate televizor na istom mestu.

DEČKO: Tako nekako. Mada retko gledamo televizor, a vi? Ne radite?

Devojka sedne, otvori prenosni prenosivi računar i radi.

ČOVEK: Meni je to nezamislivo. Televizor je jedan prozor u svet, u milion svetova, prošlih i budućih. Mada ja gledam uglavnom kvizove znanja. Mi toliko toga i dalje ne znamo o svetu.

Devojka radi i ćuti. Dečko kuva kafu sipa vodu u električni aparat koji će je zagrejati do tačke ključanja. Devojka i dalje koncentrisano radi.

ČOVEK: A šta vi radite?

DEČKO: Ja sam programer. Ona je urednica.

ČOVEK: Urednica

DEČKO: Uređuje reči koje su drugi napisali. Kontroliše ih.

ČOVEK: Dobro je kad su stvari uredne.

Čovek jede svoju užinu koju vadi iz vakumirane kese. Voćna salata koja se sastoji od pažljivo iseckanih banana, kivija, jabuka, ananasa.

ČOVEK: A gde su oni to napisali? Gde je papir?

DEČKO: Na računaru.

ČOVEK: Banana je bobičasto voće. A jagoda nije.

DEČKO: Nisam siguran da je to potpuno tačno.

ČOVEK: Jeste, jeste.

Devojka skida slušalice sa glave.

DEVOJKA: A vi ne radite?

ČOVEK: Ne, ja sam u Pe – Pe.

DEVOJKA: U čemu?

ČOVEK: U Prevremenoj Penziji, nekad koristim skraćenice kako ne bih morao mnogo da pričam. Ali onda ljudi koji ne znaju šta znače te skraćenice, pitaju me da im objasnim pa svejedno moram da izgovorim sve do kraja. Nije inače zdravo mnogo pričati, to mi i žena kaže. Ja mislim da svaki čovek u životu ima ograničen broj reči i kad ih sve iskoristi, onda umre. Ljudi koji previše pričaju, umru ranije. Evo sad previše pričam, od mnogo priče mi se suše usta.

Pauza, tokom koje Devojka procesuirala ove informacije a Čovek izgleda kao da nije rekao sve što je želeo da kaže.

ČOVEK: Molim vas da sledeći put kad kažem „Pe Pe“ znate da mislim na Prevremenu Penziju.

DEVOJKA: U redu. Da li možete malo da smanjite ton? Moram da se koncentrišem.

Čovek stišava ton na televizoru.

ČOVEK: Znači – sluh mi je otišao. Znao sam.

Dečko stavlja kafu Devojci na sto. Seda pored Čoveka koji i dalje jede.

DEČKO: Mogu nešto da vas pitam?

ČOVEK: O bananama? Ne znam još mnogo. To je problem sa tim kvizovima, znaš pomalo o svačemu.

DEČKO: Ne. Ne o bananama. O ovoj našoj... Situaciji.

ČOVEK: To bolje sa mojom ženom. Ona zna više stvari.

DEČKO: Mislim, samo... Vama ovo ne smeta? Što ne odete negde, bar privremeno?

ČOVEK: Zašto bismo otišli iz sopstvenog stana? Hoće neko da me natera?

DEČKO: Nisam tako mislio.

ČOVEK: Dobro je. Morao bih da vam izbijem zube. Jedan po jedan, tuc, tuc, tuc.

DEČKO: Ne moramo tako da pričamo, molim vas. Samo ne znam koliko dugo možemo ovako.

ČOVEK: Koliko god je potrebno. Doći će Činovnik i sve nam objasniti. On uvek sve lepo objasni sa dosta reči.

DEČKO: Kad će doći?

ČOVEK: Nisam siguran. Je l' vam se čini da ona lampa treperi?

Dečko se osvrne i pogleda lampu.

DEČKO: Čini mi se.

ČOVEK: Moraću da je popravim. Otkako sam u Pe–Pe, moje dužnosti uglavnom se svode na popravke po kući. Šta vi radite?

DEČKO: Ja sam programer, rekao sam.

ČOVEK: Rekli ste šta ste, ali šta *radite*? Šta on radi, programer?

DEČKO: Programiram stvari. Bezbednosne sisteme konkretno, digitalne sisteme državnih ustanova.

ČOVEK: Proces digitalizacije? O njemu sam dosta čuo ali malo toga razumeo, da budem potpuno iskren.

DEČKO: Da, ja sam eto deo tima koji digitalizuje sve državne sisteme. Poreze, katastar, pravne ustanove. To će sve biti digitalno jednog dana.

ČOVEK: To su pričali i kad sam ja bio mali.

2.2.

Činovnik dolazi nenajavljen, ali njega u ovakvim situacijama treba uvek očekivati. Zajedno za stolom – Čovek, Žena, Dečko, Devojka i Činovnik.

ČINOVNIK: Zanimljivo, zanimljivo. Sve ovo je jako interesantno i zanimljivo. Vi ste nedavno venčani, zar ne?

DEVOJKA: Da.

ČINOVNIK: Pre baš malog broja dana ste venčani. Pre jednocifrenog broja dana.

DEVOJKA: Izvinite, zašto je bitno kad smo se venčali? Naš bračni ugovor je vredan kao i svaki drugi.

ČINOVNIK: Bračni ugovor je i uslov za dobijanje stana. Što, naravno, ne znači da ste venčali samo da biste dobili stan.

DEČKO: Nismo.

ŽENA: A moguće i da jeste.

DEVOJKA: Moguće je, ali nismo. Sve i da jesmo, kakve to veze ima?

ČINOVNIK: Sve uvek ima veze sa svačim. Kada radite moj posao, brzo uvidite da su sve stvari neraskidivo povezane. Određeni bračni parovi sklapaju brakove isključivo da bi dobili stanove, jer stanovi su retki.

To jest, stanovi su jako česti, priuštni stanovi su retki. A besplatni stanovi u programu Ministarstva su praktično nepostojeći. Metaforički rečeno, jer mi smo trenutno u jednom.

DEČKO: Mi smo u braku jer se volimo.

ČINOVNIK: Je l' to negde piše?

DEČKO: Da se volimo?

ČINOVNIK: Da, da li imate vi to na nekom papiru?

DEČKO: Nemamo.

ČINOVNIK: To bi vam donelo dodatne bodove. Jer partneri koji se ne vole, a uzeli su se samo zarad nekretnine, varaju sistem, a i njihov reproduktivni potencijal je nizak. No, i to se da rešiti Testom partnerske autentičnosti.

DEVOJKA: Bodovi? Kakvi bodovi, kakav test? Usporite malo, molim vas.

ČINOVNIK: Vidite ovako, mi se sad nalazimo u specifičnoj situaciji. Vi se, to jest, nalazite u specifičnoj situaciji, ja se nalazim u vašem stanu u kojem se ta situacija u kojoj se vi nalazite, dešava. Dakle, izvršena je detaljna analiza vaših okolnosti – bračno stanje, potomstvo, godine, radni staž i tako dalje, te prema sistemu bodovanja Ministarstva, prema kojem Ministarstvo odlučuje ko dobija nepokretnosti poput ove, vi imate tačno pedeset i tri zarez pet bodova. I jedni i drugi.

DEVOJKA: Šta to znači?

ČINOVNIK: To znači da imate isti broj bodova.

DEVOJKA: To mi je jasno. Šta to – implicira?

DEČKO: Da treba ovako svi zajedno da živimo u stanu zauvek?

ČINOVNIK: Naravno da ne. Pa vi niste ni u kakvim rodbinskim odnosima. Vi se praktično ne poznajete, ako sam dobro razumeo?

DEVOJKA: Pa da.

Činovnik ispituje jedan od svojih pregršt papira.

ČINOVNIK: Da, evo ovde na papiru lepo piše da se ne poznajete. Zašto biste živeli zajedno?

DEČKO: To je bilo ironično pitanje.

ŽENA: Oni čudno pričaju.

ČOVEK: Nedovoljno jasno.

DEVOJKA: Pitam, ukoliko imamo isti broj bodova na tom... Sistemu, kome onda pripada ovaj stan? Vi shvatate koliko je to loš sistem?

ČINOVNIK: Naravno da ne shvatam. Stan pripada Državi. Ona ga daje na doživotno uživanje podobnima, na osnovu bodova, kojih vi sada imate jednako. I tu sada nastaje zavrzlama koju ćemo mi rešiti u najkraćem mogućem roku.

ŽENA: Ja vam verujem. Mnogo vam hvala.

DEVOJKA: Ali oni čak nisu priložili nikakav papir. Kako se ovo desilo? Kako je moguće da se ovo desilo?

ČINOVNIK: Budući da se već desilo, to jest, aktivno se dešava – moguće je. A papiri gospodina i gospođe [REDACTED] su izuzetno uredni, ja u to nemam sumnje, inače ne bi bili ovde. Ipak, radi transparentnosti, morate da ih prezentujete.

ŽENA: Vrlo rado.

Žena odlazi do staklene vitrine koja je poput vitrine za trofeje, kutije sa blagom ili oltara.

DEČKO: I ako se stan dobija na doživotno uživanje, otkud mi ovde? Kako se stan vratio u sistem?

ČINOVNIK: To je dobro pitanje, ključno pitanje, do čijeg odgovora ćemo doći u najkraćem mogućem roku. A u cilju transparentnosti, vama dajem našu skupinu izuzetnih papira o programu Ministarstva koje možete detaljno da proučavate.

Činovnik na sto stavlja nekoliko kilograma najkvalitetnijeg papira. Žena dolazi sa svojim papirima. On uzima jedan papir i miriše ga. Ispituje.

ČINOVNIK: Ah. Bristol, tvrdi. Sve vodeni žig do vodenog žiga. Ovaj papir bih kući vodio i uramio, kada bi to bilo legalno ili prikladno.

Činovník ispituje papire, efikasno i vešto.

ČINOVNIK: Vi odlično izgledate za svoje godine.

ČOVEK: Hvala.

ŽENA: Trudimo se.

DEČKO: Šta mi sad da radimo?

ČINOVNIK: Vi ćete se sad nalaziti u nečemu što se zove Privremena Prostorna Kohabitacija. Pe-Pe-Ka.

DEČKO: Živećemo zajedno.

ČINOVNIK: Dok ne ustanovimo kome se ova nepokretnost dodeljuje.

Pauza, tokom koje Devojka o nečemu intenzivno razmišlja, zatim progovara.

DEVOJKA: A šta ako čekamo dete?

ČINOVNIK: Imate dete, je li? Čekate ga da dođe odnekud? Da se odnekud vrati?

DEVOJKA: Ne. Šta ako sam ja trudna.

Čovek i Žena se pogledaju, i to pogledima koje nose ozbiljnost, zabrinutost, iznenađenje.

ČINOVNIK: Dete zaista donosi bodove koji bi ovde mogli doneti prevaгу. No, plod nije dete, a dete nije plod – dakle vi se nalazite u drugom stanju, a vaše stanje, prvo, drugo ili već bilo kakvo, ne utiče na vaš broj bodova. Ja bih krenuo, to jest, ja sada upravo krećem.

Činovník ustaje.

DEČKO: Stanite. Kako mi da živimo ovako... Svi?

ČINOVNIK: Ali molim vas, gospodine [REDACTED], pa niko vas ne sprečava da živite. Jedite, radite, gledajte televizor, spavajte, budite se. Naravno, sve to hronološki.

ČOVEK: Oni ni ne gledaju televizor.

ČINOVNIK: Onda možete da gledate u bilo koji drugi predmet u ovom stanu, ukoliko televizor izbegavate iz nekog razloga.

DEČKO: Ne gledamo televiziju. Mislio sam, teško je u ovom stanu da živi četvoro ljudi.

ČINOVNIK: Teško, ali ne i nemoguće. Propozicije su takve. Ili prosto odustanite od ovog stana, ovog grada i živite na nekom drugom mestu.

DEVOJKA: Ali ovde svi žive.

ČINOVNIK: Onda kohabitujte ovde, a mi ćemo sve rešiti—

DEČKO: U najkraćem mogućem roku.

ČINOVNIK: Upravo tako. S poštovanjem,
Činovník koji izlazi.

2.3.

Čovek i žena leže u svom krevetu sa velikom distancom između.

ŽENA: Ona je trudna.

ČOVEK: Izgleda

ŽENA: Meni uopšte ne izgleda.

ČOVEK: Ne izgleda trudno. Ali izgleda da jeste.

ŽENA: To može da zakomplikuje stvari. Nijedna do sad nije bila trudna.

ČOVEK: Slonice nose mladunce i do 22 meseca.

ŽENA: Šta da radimo?

ČOVEK: Ne znam. Oni uopšte ne idu na posao i sede ovde po ceo dan.

ŽENA: Kako ne idu na posao? Nezaposleni su?

ČOVEK: Rade iz sobe.

ŽENA: Šta rade?

ČOVEK: Ona uređuje stvari. Slova ja mislim.

ŽENA: Na papiru?

ČOVEK: Na računaru onom što se prenosi.

ŽENA: Čudno. Jako su čudni. A on?

ČOVEK: On – ne znam. Jedino što sam upamtio je da radi na procesu digitalizacije. Dokumenta i to, to će sve biti digitalno jednog dana, kaže.

ŽENA: To govore otkad sam ja bila mala.

ČOVEK: To sam isto i ja rekao. Isto. Samo „mali“.

ŽENA: Ništa mi nije jasno.

ČOVEK: Ni meni. Valjda čovek mora da ustane, jede, spremi se, gleda televizor i ode na posao. Koji se odvija na mestu gde se već posao odvija.

ŽENA: Uopšte ne znam kako da se postavim sa njima. Je l' si jeo?

ČOVEK: Samo dva puta danas. Mislim da mi se smanjuje želudac. Pipni.

Žena pipne Čoveku želudac.

ŽENA: Isti je kao prošli put.

Žena gura Čoveku ruku u donji deo pidžame. On leži nepomično.

ČOVEK: Kako je bilo na poslu?

ŽENA: Isto. Od kada sam napredovala, viđam manje papira ali kvalitetnijih.

ČOVEK: To je lepo. Mislim da ću sutra popraviti lampu.
Žena ritmično pomera ruku ispod Čovekove pidžame.

ŽENA: Bravo. Ti sve uvek popraviš.

ČOVEK: Šta ćemo ako ona rodi?

ŽENA: Ima do toga još vremena. Smisliću nešto. Nema toga što papir ne može da reši.

Ćute nekoliko sekundi dok Žena i dalje ritmički pomera ruku.

ŽENA: Ništa?

ČOVEK: Ništa.

Žena se okreće i otvorenih očiju čeka san.

2.4.

Dečko i Devojka leže u krevetu. Ona lista gomilu papira koje im je Činovnik ostavio.

DEVOJKA: Vidi šta kaže – taj Test autentičnosti može da nam donese dodatne bodove.

DEČKO: Stvarno to sad čitaš?

DEVOJKA: Što da ne? Očigledno postoje pravila, koja valjda moram da pročitam da bih shvatila. Užasno je napisano i nepotrebno komplikovano ali jednom kad se probiješ kroz ovaj jezik, jasno je. Treba da pokažemo da smo stvarno zajedno i to je sve.

DEČKO: Pa i jesmo.

DEVOJKA: To ti upravo i kažem.

DEČKO: Ali to je nemoguće dokazati nekim testom, šta pričaš? Šta ćemo ako njima pripadne stan?

DEVOJKA: Ništa. Sve ispočetka.

DEČKO: Odakle ispočetka? Ja ne znam da li mogu sve ovo ispočetka.

DEVOJKA: Šta hoćeš da kažeš?

DEČKO: Ne znam.

Ćute nekoliko sekundi, tokom kojih Dečko izgleda kao da bi nešto rekao, ali traži prave reči.

DEČKO: Našao sam neke kućice, znaš kakve su?

DEVOJKA: Hoćemo tu dete da odgajamo? Na putu kao nomadi.

DEČKO: Ima modela u kojima ima sve što ima i u ovom stanu.

Devojka ostavlja papire i grli Dečka. Leže zajedno zagrljeni.

DEVOJKA: Samo si nervozan.

DEČKO: Normalno da sam nervozan. Ti nisi nervozna?

DEVOJKA: Jesam. Ali znam zašto sve ovo radimo.

DEČKO: Zašto?

DEVOJKA: Zato što se volimo.

DEČKO: Što moramo da se volimo u stanu?

DEVOJKA: Zato što hoćemo da živimo zajedno. I hoćemo da imamo nešto svoje.

Dečko ćuti, iako ovo nisu svi odgovori koje je tražio, ali su najbolji odgovori koje je Devojka mogla da ponudi, a njoj su dovoljni.

U kasnijim fazama eksperimenata, Kalhun je beležio i promene u ponašanju koje su ukazivale na postepeni gubitak osnovnih socijalnih funkcija. U kolonijama vremenom se javljao potpuni prekid međugeneracijskog prenosa — mlade jedinice su odrastale bez ikakvih obrazaca na koje bi se ugledale. Odrasli su prestali da imaju funkciju učitelja, vodiča ili uzora. Novi članovi zajednice ulazili su u svet koji nije pružao smernice, očekivanja, ni izazove koje bi mogli da savladaju.

Taj gubitak kontinuiteta između generacija značio je da svaka sledeća kohorta počinje gotovo ispočetka — bez nasleđenih veština, bez identiteta unutar zajednice, i bez osećaja svrhe. Kolonija je tako postajala ne samo funkcionalno sterilna, već i simbolički slepa i zaboravna: društvo koje više ne zna kako da bude društvo.

3.

3.1.

Više nedelja kasnije.

Čovek, Žena, Dečko i Devojka sede za stolom i jedu supu. Sto je pri kuhinji, a sto, stolice i kuhinja nisu dizajnirani za četvoro, već definitivno za dvoje. Devojka ima maleni stomak, u stomaku fetus, ali i dalje ne toliko velik da se na prvi pogled vidi da je ona u drugom stanju.

ŽENA: Kakva vam je supa?

ČOVEK: Odlična. Pogađa tačno gde treba.

ŽENA: Ne pitam tebe. Tebi je sve što ja napravim odlično.

DEČKO: Super je supa.

ŽENA: Ona ti je dobra za stomak. Još nisi išao?

DEČKO: Nisam. Pokušavam ali ne ide.

ČOVEK: Polako. Biće ovih dana.

Čovek potapše Dečka po ramenu, sa namerom da ga obodri.

ŽENA: Ti si gotova?

Devojka sedi, ćuti neko vreme. Zatim ustaje, odlazi do toaleta i povraća.

ČOVEK: Nije to od supe. Sigurno je od trudnoće.

DEČKO: Baš je muči ovih dana.

ČOVEK: Rimljani su imali posebne sobe za povraćanje. Zvale su se vomitoriumi.

ŽENA: Neka, neka. Povraćanje je znak zdrave trudnoće. Kad mučnina prestane, tad se treba brinuti.

Devojka se vraća iz kupatila i usput zastane kod Ženine vitrine, odnosno hrana papira.

ŽENA: Gledaš moju kolekciju?

DEVOJKA: Molim?

ŽENA: Kažem, gledaš u moju kolekciju papira. Hoćeš da ti pokažem?

DEVOJKA: Ne, samo sam se zagledala. Baš je—

ŽENA: Impresivna.

DEVOJKA: Čudna.

ŽENA: Šta ti je tu čudno? Pogledaj slobodno. Evo ja ću ti pokazati.

Žena ustaje i odlazi u spavaću sobu. Vraća se sa ključem. Prilazi svojoj staklenoj vitrini i otključava je. Unutra su razni papiri različitih boja.

ŽENA: Koji ti se sviđa?

DEVOJKA: Ne znam. Ovaj je zanimljiv.

Devojka pokazuje jedan papir kroz staklo.

ŽENA: Ah. Imaš odličan ukus. To je dozvola o promeni zavesa u stambenoj jedinici. Ne previše značajna dozvola, ali pogledaj. DCP 160 grama, visokobeli A4. Njega više ne koriste. Prošli smo kroz pakao i nazad da ga dobijemo. Figurativno govoreći. Bukvalno govoreći, on je išao do Gradskog zavoda više puta.

ČOVEK: I do Ministarstva.

ŽENA: Vidi ovaj.

DEVOJKA: Šta je to.

ŽENA: To je prvi put kad mi je izjavio ljubav.

ČOVEK: Potpisano i overeno kod Notara.

ŽENA: Pamuk-papir, pipni. To ti je sto posto pamuk, njega ti karakteriše reljefasta površina a opet je nekako mek. Imam ovde čitavu sekciju – prvi poljubac, prvo putovanje, drugo putovanje. Sve crno na belo. Jer ako nije slovo na papiru, kao da se nije ni desilo.

DEVOJKA: A šta je ovaj?

ŽENA: Njega ne volim. Fabriano Rosepina 285 grama. Debeo papir. Težak kao crna zemlja. Na njemu ti

se štampaju samo stvari koje ne smeju da blede. Rodni nalozi. Najčešće.

DEVOJKA: Šta je on?

ŽENA: Ostavi ga.

Žena hitro uzima papir devojci iz ruke. Upadljivo je različit od drugih, nekako taman iako je bele boje.

ŽENA: Nisi završila svoju supu.

DEVOJKA: Vi ovde imate pacove?

ŽENA: Gde?!

DEVOJKA: U ovom stanu ili zgradi. Videla sam otrov pre neki dan kada smo ulazili.

ŽENA: Otrovi je upravo tu da pacova ne bi bilo. Oni znaju da je otrov ovde i nikada ne dolaze. Pacovi su pametni. Jedi.

DEVOJKA: Ne mogu. Muka mi je od supe, svaki dan je jedemo.

ČOVEK: Pacovima zubi ne prestaju da rastu. Ni kad umru.

Ovo što je Čovek rekao nije tačno – pacovima zubi zaista rastu celog života, ali taj rast prestaje sa smrću. Dečko sklanja tanjire, šerpu i podmetač sa stola i nosi u sudoperu. Obilazi se sa Ženom i Devojkom.

ŽENA: Ti onda skuvaj nešto drugo.

DEVOJKA: Ja bih, ali vi mi ne date.

ŽENA: Ne volim da mi se ulazi u kuhinju.

U tom trenutku, Žena od Dečka preuzima tanjire i rasklanjanje stola. Čovek seda na kauč ispred televizora.

DEVOJKA: Kako onda da kuvam?

ŽENA: Ti da hoćeš, ti bi se snašla.

ČOVEK: Ima jedan grad gde pacova ima duplo više nego ljudi. Ne mogu da se setim koji.

DEČKO: Mislim da sam pročitao to. Samo, nema ih duplo više nego upola manje.

ČOVEK: Moguće.

Devojka seda na mesto na kojem radi.

ŽENA: Idem na posao.

ČOVEK: Lepo se provedi.

ŽENA: Ne zaboravi da popraviš lampu. I utičnicu u predsoblju.

ČOVEK: I ona ne radi?

ŽENA: Da, primetila sam jutros.

DEČKO: Vi svakog dana nešto popravite i svakog dana se dve stvari pokvare.

ŽENA: Onda nađite drugi stan, u kojem se stvari ne kvare.

Žena to izgovara izlazeći iz stana.

ČOVEK: Volim ja da popravljam. Je l' ti voliš da popravlaš?

DEČKO: Nikad nisam probao.

ČOVEK: Dođi.

Dečko prilazi Čoveku, koji rastavlja lampu na delove.

ČOVEK: Sve stvari su sastavljene od delova. I ti delovi govore celini šta da radi. Kad ne radi, moramo da vidimo što. Razumeš?

DEČKO: Razumem. Slično je i u mom poslu.

ČOVEK: Voleo bih da razumem ali verovaću ti na reč.

DEČKO: Deluje komplikovano, ali svodi se na nule i jedinice. Male stvari koje čine celinu.

ČOVEK: Eto vidiš. Doduše, ovde sad je samo otkazena jedna žica. To ćemo lako.

Čovek prikači žicu, lampu sija.

ČOVEK: Kako je lepo kad stvari rade. Je l' si dobro?

DEČKO: Moram do kupatila.

Dečko odlazi do kupatila. Čovek sada popravlja utičnicu ide do utičnice u predsoblju. Odšrafljuje je svojim električnim alatom. Devojka stavlja slušalice na uši. Čovek joj govori ali deluje kao da mu nije jasno da ga ne čuje.

ČOVEK: I vi isto popravljate slova. Vaš dečko nule i jedinice. Ja već kućne uređaje i slično. Svi mi nešto

popravljamo, hoću da kažem. To može da znači da na svetu ima puno stvari koje ne rade kako treba, čim im stalno treba popravljanje. Šrafovi imaju levo i desno navojno pravilo. I svi znaju „levo popušta“, ali gasne boce, recimo, imaju obrnut navoj. Da slučajno ne odšrafiš.

Dečko se vraća iz kupatila, Devojka to primeti i skida slušalice sa glave.

DEVOJKA: Ništa?

DEČKO: Ništa. Poludeću. Osećam kao da imam nešto zlo u sebi što hoće da izađe.

DEVOJKA: Ti nemaš ni trunku zla u sebi.

DEČKO: Ne, samo... Tako se kaže.

DEVOJKA: Je l' piješ lekove? Trebalo bi da pomažu.

DEČKO: Kakve lekove? Ne idem već danima, a jedem svakog dana, shvataš?

DEVOJKA: Shvatam. Naravno da shvatam.

Čovek glasno kuca u plastični deo utičnice.

DEČKO: Je l' možete tiše, pokušavamo da pričamo?

DEVOJKA: I radimo.

ČOVEK: Popravljam!

DEVOJKA: Smetate nam.

ČOVEK: Smetate i vi meni.

DEVOJKA: Evo i ja ću poludeti, kasnim. Konstantno kasnim sa svim.

DEČKO: Što im ne kažeš da si trudna? Uzmeš trudničko.

DEVOJKA: To je sad neplaćeno van državnih firmi.

DEČKO: Znam. Nema veze, živjećemo od mene.

DEVOJKA: Ne znam. Ne mogu više.

Ulazi Činovnik. Neočekivan i nenajavljen.

ČINOVNIK: Dobar dan.

SVI: Dobar dan.

ČINOVNIK: Da li ste spremni za test?

DEVOJKA: Jesmo.

ČINOVNIK: Odlično. Obavestiću vas kada je vreme.

DEČKO: Zašto ne sad? Ja ne znam koliko mi dugo možemo ovako.

Čovek viče iz predsoblja.

ČOVEK: On dugo nije bio u veceu.

ČINOVNIK: Ali sve prostorije su vam na raspolaganju, gospodine ██████████. Slobodno posetite svaku prostoriju svoje nove nepokretnosti, naravno, u skladu sa onim što diktira osnovna pristojnost i pravilo Privatnosti.

DEČKO: Nije u tome stvar.

ČINOVNIK: No, priroda mog dolaska je dvojaka. Jedan razlog je da proverim vašu spremnost za Test autentičnosti, koju ste potvrdili. Drugi razlog je da privremeno zaplenim sve vaše papire.

DEVOJKA: Molim?

ČINOVNIK: Ne volim reč „zapleniti“, oštra je i dramatična, iako adekvatna da opiše moju trenutnu radnju. Molim vas, obezbedite sve svoje papire, koji će vam biti vraćeni u najkraćem mogućem roku.

DEVOJKA: Ali to su naši papiri. Zašto da vam damo naše papire?

Čovek sada zašrafljuje utičnicu svojim električnim uređajem za šrafljenje.

ČINOVNIK: Gospodine. Gospodine!

Čovek zaustavlja šrafljenje.

ČINOVNIK: Potrebno je da mi date sve vaše papire i sve papire vaše žene.

ČOVEK: Moja žena se bavi papirima.

ČINOVNIK: A sada je potrebno da se svim papirima pozabavi Ministarstvo.

ČOVEK: Ne razumete, ja oko toga ne znam ništa. Ja popravljam.

ČINOVNIK: Da li treba da razumem da niste u stanju da me usmerite prema vašim papirima i da mi ih fizički predate u ruke?

ČOVEK: Ako bismo samo mogli da sačekamo moju ženu—

ČINOVNIK: Predlažete mi da čekam? Da sedim ovde i da čekam?

ČOVEK: Pa da. Da li bi vam to bio problem?

ČINOVNIK: Gospodine ██████████ vi kao da ste se, figurativno rečeno, juče rodili. Naravno da bi mi bio problem. Donesite mi papire. Šta bi vaša gospođa drugačije uradila? Evo, mogla bi umesto vas ona da stoji ovde, onda bih njoj rekao „donesite mi papire“ i ona bi ih, naravno, donela. Govorite mi da je čekam ovde da bih sa njom obavio takav razgovor?

ČOVEK: Pa kad tako kažete... Ja mogu da ih donesem, ništa više.

ČINOVNIK: Eto, srećom, upravo to i tražim i ništa više.
Čovek odlazi u spavaću sobu. Devojka se vraća sa velikom fasciklom.

ČINOVNIK: Zahvaljujem. Gospodine!

DEVOJKA: Zašto ovo radite?

ČINOVNIK: Vaš slučaj je izrazito specifičan. Naišli smo na neke... Neobične rezultate u našoj istrazi, te je potrebno da se svim ovim papirima, i jednim i drugim, detaljno pozabavimo. Biće vam vraćeni, ne brinite. Pa šta je čovek bez svojih papira?

Čovek se vraća sa ključem, otključava vitrinu. Nevešto pakuje sve papire u kutiju.

DEVOJKA: Pomoći ću vam.

ČOVEK: Ne, hvala! To su naši papiri.

Čovek sve papire stavlja u kutiju.

ČINOVNIK: Zahvaljujem. Toliko od moje današnje posete. S poštovanjem,
Činovník koji odlazi.

ČOVEK: Nervozan sam od njega. Ježi mi se koža na ruci i vratu, pogledajte.
Čovek pokazuje svoju ruku i svoj vrat Dečku i Devojci.

DEČKO: Ni ja ga ne volim, da budem potpuno iskren.

ČOVEK: Da li ste znali da i mrtvi mogu da se naježe?
Refleks ostaje aktivan neko vreme.

DEVOJKA: Što ne gledate malo televizor? Dosta ste radili, bušili i lupali.

Devojka sedne na mesto na kojem radi.

ČOVEK: To je tačno. Ako vam bude potrebna utičnica u predsoblju, ona je sada ispravna. Bar neko vreme dok se opet ne pokvari.

Čovek sedne, uključi televizor koji je glasan.

DEVOJKA: Ja ne mogu. Molim vas, smanjite malo.

ČOVEK: Znae šta, ja sam nešto shvatio.

DEVOJKA: Da ja radim od kuće i da mi je potreban mir?

ČOVEK: Ne.

DEVOJKA: Niste to shvatili?

ČOVEK: Nisam.

ČOVEK: A sad kad sam vam rekla? Je l' ste sad shvatili?

ČOVEK: Ja sam shvatio da ja uopšte ne moram da radim ono što mi vi kažete. Ja uglavnom radim ono što mi žena kaže, a sa njom uglavnom pričam po ceo dan pa sam to usvojio kao crtu ličnosti. Ali to je zato što ona zna stvari. A vi ste jako mladi.

DEČKO: Radi se valjda i o nekoj kulturi.

ČOVEK: Radi se o nedostatku sluha. Ja ne čujem. Zar da sedim ispred televizora u svom stanu i gledam u slike koje se pomeraju i pravim se da čujem?

DEVOJKA: Utišajte ili ću zvati Činovnika. Da vam ježi dlake na vratu i ruci.

ČOVEK: Zovite ga. Da vidimo da li će doći zbog mog televizora. On ne dolazi ni kada treba, a kamoli kada ne treba. Ja uopšte ne znam po kojoj logici on dolazi.

DEVOJKA: Vi mnogo pričate kad vam žena nije tu.

DEČKO: A ako vas lepo zamolimo?

ČOVEK: Možete da me zamolite na razne načine. Ali ja ne čujem, a meni uskoro počinje kviz. To bar

razumete? Da je program o prirodi pa da i gledam bez tona, recimo kamile kako se kreću po pustinji ili već drugu divljač.

DEČKO: Kamile nisu divljač.

ČOVEK: Ono što znam, to je da sam zaslužno u Pe-Pe, da mi uskoro počinje kviz i da ću ga čuti.

DEVOJKA: Znae šta? Vi ste mnogo težak čovek.

ČOVEK: To i ne znam. Ja uopšte nisam težak, štaviše, sve sam lakši.

DEVOJKA: Figurativno rečeno!

ČOVEK: To se naglasi, devojko. Što vi ne radite iz neke druge sobe nego pored mene i mog televizora?

DEČKO: Iz koje druge sobe? Iz vaše spavaće? Ne pada nam na pamet.

ČOVEK: Evo iz kupatila.

DEVOJKA: Ja ću poludeti.

ČOVEK: Iz kuhinje. Iz predsoblja! Taman sad imate i utičnicu.

DEVOJKA: Vaša žena nam ne da u kuhinju! Lepo između vas i vaše žene nemamo jedan pedalj prostora i minut mira u ovom stanu.

ČOVEK: To je tačno, molim vas nemojte slučajno da idete u kuhinju. Osim kuvala i česme. Ona će znati ako ste dirali ostalo.

DEČKO: Gospodine, mi od ovoga živimo, a otkako smo ovde došli, oboje jako zaostajemo. Možemo da ostanemo bez posla, bez bodova.

ČOVEK: To ne bi bilo dobro.

DEČKO: Dakle to je cilj?

ČOVEK: Moj cilj je da što više toga naučim o svetu.

DEČKO: Mi dakle, ne možemo ništa da uradimo da vi smanjite ton, da nešto uspemo da radimo?

ČOVEK: Možete da me naterate. Ali to vam ne bih preporučio.

Dečko i Devojka se pogledaju. Dečko joj pokaže ka kupatilu. Zajedno odlaze u kupatilo, dok Čovek posvećeno gleda svoj kviz znanja.

DEVOJKA: Muka mi je od njega.

DEČKO: Misliš bukvalno ili figurativno?

DEVOJKA: Ne znam, oba.

DEČKO: Ja sam imao ideju.

DEVOJKA: Imao ili je aktivno imaš trenutno?

DEČKO: Imam. Izvini, nisam bio jasan. Imam ideju već neko vreme.

DEVOJKA: Slušam. I siđi sa šolje ako mi se bude vraćalo.

DEČKO: Je l' imaš i dalje tablete za spavanje?

DEVOJKA: Imam. Ne mogu da spavam ali se plašim da ih pijem zbog trudnoće.

DEČKO: Ja mislim da ga mi uspavamo.

DEVOJKA: Ja sam mislila da mu izmrvimo malo otrova za pacove.

DEČKO: Šta? To je drastično. To je ekstremno.

DEVOJKA: Samo jednu granulu. Ali dobro, to tvoje je bolje. Kako?

DEČKO: Imam ideju.

DEVOJKA: Dobro. Izadi da povraćam.

Dečko izlazi. Devojka pokušava da povraća, ali ništa ne izlazi iz nje. Dečko otvara frižider dok Čovek posvećeno prati svoj kviz i ne čuje i ne vidi ništa drugo.

ČOVEK: Četinari! Hah! I ovo sam znao.

Dečko iz frižidera vadi unapred pripremljenu činiju raznolikog koštunjavog voća – bademi, orasi, indijski orasi. Sitno mrvi jednu pilulu dok ne postane prah, zatim posipa taj prah u činiju.

ČOVEK: Formalin! Aha. Ništa ne zna.

Dečko prilazi Čoveku sa činijom.

DEČKO: Je l' ste razmišljali da se nekad i sami prijavite za kviz?

ČOVEK: Jesam. Više puta. Štaviše, jedno vreme sam se intenzivno prijavljivao. Nikad me nisu pozvali.

DEČKO: Stvarno? Čudi me.

ČOVEK: Zvao sam ih jednom da se raspitam zašto. Rekli su da nisu dobili nijedan od mojih papira koje sam slao. Ali nisam ja dobar sa papirima. Posle sam ostario, pa sve i da me pozovu, nije prikladno da idem.

DEČKO: Šteta. Sigurno biste dobro prošli. Užina?

Dečko pruža Čoveku činiju sa koštunjavim voćem. Čovek je posmatra.

ČOVEK: Vreme mi je. Kako si znao?

DEČKO: Primetio sam. I ja sam tačan sa vremenom.

ČOVEK: To je dobro. Dobro je biti tačan.

Čovek uzima činiju i gricka koštunjavo voće.

ČOVEK: Bubonska kuga! Tačno. Da, da. Strašna stvar.

Dečko sedne na svoje mesto za rad. Devojka izlazi iz kupatila i učini isto. Čovek gleda svoj kviz znanja i jede svoju užinu.

3.3.

Žena se vraća sa posla u fabrici papira.

ŽENA: Pada nezamisliva kiša. Iako je sve moguće zamisliti, ali zaista. Potop. I ja, naravno, nisam ponela kišobran – Gde su moji papiri?

Svi prisutni čute. Dečko i Devojka pogledaju u pravcu Čoveka, koji spava.

ŽENA: Hoće li neko da mi odgovori? Gde su moji papiri!

Žena prilazi Čoveku koji i dalje spava. Duboko i ravnomerno diše.

ŽENA: Vi ste njega nekako uspavali i ukrali moje papire. Gde su!

DEČKO: Šta vam pada na pamet!

Žena drma Čoveka da ga probudi. On se budi i govori sanjivo.

ŽENA: Šta ti je?

ČOVEK: Zaspao sam tako slatko. Propustio sam kviz, ili jedan deo. Uskraćen sam za malo znanja.

ŽENA: Gde su moji papiri?

ČOVEK: Papiri, da. Bio je Činovnik i privremeno ih zaplenio. Ali samo privremeno.

ŽENA: On je zaplenio sve papire?

ČOVEK: Samo privremeno. Popravio sam utičnicu.

Žena se približava svojoj praznoj vitrini. U njoj nema niti jednog papira, gotovo da nema ni traga da je u njoj ikada išta i bilo.

ŽENA: Dao si mu sve naše papire? Sve do jednog?

DEVOJKA: I mi smo dali naše.

ŽENA: Vaši papiri me ne zanimaju. Uopšte, od svih stvari o kojima trenutno razmišljam, vi i vaši papiri ste na poslednjem mestu.

ČOVEK: Rekao je da će ih vratiti. Je l' tako da je rekao?

DEČKO: Rekao je.

DEVOJKA: Stvarno je rekao.

ŽENA: Vi ne shvatate. Ti ne shvataš. Je l' ti shvataš šta si uradio?

ČOVEK: Uradio sam ono što mi je Činovnik tražio. Znaš da ga ne volim.

Žena stoji i izgleda kao da duboko razmišlja. Kao da traži rešenje za problem kakav nikad nije imala.

3.4.

Svi za stolom, sa Činovnikom.

ČINOVNIK: Da li ste spremni za test?

DEVOJKA: Jesmo.

ČINOVNIK: Odlično. Kad dođe vreme, bićete obavешteni.

DEVOJKA: Zašto samo to ne obavimo odmah? Već ste u stanu. I mi smo.

ČINOVNIK: Nisu se stekli uslovi jer još nismo utvrdili uzrok vaše zavrzlake.

DEVOJKA: Poludećemo od neizvesnosti, razumete? Figurativno rečeno, mada sad već i ne toliko figurativno. Razumete?

ČINOVNIK: Razumemo. Kako nam, to jest, vam, teče period privremene kohabitacije?

DEČKO: Kako vi mislite da nam teče?

ČINOVNIK: Ja o tome uopšte ni nemam mišljenje. Vidim, vama napreduje plod?

DEVOJKA: Napreduje.

ŽENA: Kod vas su moji papiri?

ČINOVNIK: Tačno.

ŽENA: Gde? Molim vas, to je kolekcija koju sam—

ČINOVNIK: Polako. Sada smo u trenutku gde se sve rešava. Ja sam došao ovde zbog dve stvari. Prvi razlog mog dolaska je da vam definitivno najavim test partnerske autentičnosti koji ćemo obaviti u najkraćem mogućem roku. U pitanju je, dakle--

DEČKO: Znamo šta je test.

ČINOVNIK: Bavili ste se našim papirima. To je izvrsno. No, da vam svakako predočim razloge tog testa. Dakle, budući da je period od vašeg zaključenja bračnog ugovora izrazito kratak, a da ste pritom i za štampanje bračnog ugovora između raznih opcija odabrali tek osamdeset-gramni Repro papir upitnog kvaliteta, validnost vaše bračne zajednice je podložna preispitivanju.

DEČKO: Šta hoćete da kažete?

ČINOVNIK: Upravo ovo što sam rekao. Postoji osnovana sumnja da ste stupili u fiktivnu bračnu zajednicu isključivo zbog pogodnosti kojima Država podržava

prave bračne parove. Takve zajednice nisu stabilne i njih Država ne podržava.

DEVOJKA: I Država će sada utvrditi da li se mi zaista volimo. To nam govorite. To jest, to niste izgovorili ali to se iz izgovorenog da zaključiti.

ČINOVNIK: To se iz izgovorenog može zaključiti, da.

DEČKO: Kako to uopšte može?

ČINOVNIK: Vrlo lako. Naš test je izuzetno precizan i iznenadili biste se koliko smo fabrikovanih brakova razotkrili njime. Jedan „Čovek“ nedavno nije uspeo da nam uverljivo objasni ni čime se njegova „Žena“ bavi, ako možete da verujete. Ali bez obzira na to da li možete da verujete, to se jeste desilo.

Lice Devojke poprimi prljavo belu boju, boju pozivnice, sertifikata, svečanog dokumenta. Ona odlazi u toalet.

ČINOVNIK: To je znak zdravog ploda.

DEČKO: Tako kažu.

ČINOVNIK: Drugi razlog mog dolaska jesu zapanjujuće informacije o prirodi naše, odnosno vaše zavrzlane. Dakle, kao što znate, nepokretnosti u našem programu se dodeljuju na doživotno uživanje, što će reći, u njima se uživa do kraja života, koliko god on trajao. U granicama normalnih vrednosti, naravno. I to je ovde ključno.

Devojka se vraća. Sedne i ćuti, i dalje boje svečanog papira.

ČINOVNIK: Ah, izvolite. Pričamo o tome kako je povraćanje dobar znak.

DEVOJKA: Nisam povraćala.

ČINOVNIK: Takođe pričamo kako je došlo do toga da se ova nepokretnost ponovo nađe u opticaju. Dakle, nakon pažljivog ispitivanja svih papira koji postoje, njihovog merenja, upoređivanja i analiziranja, utvrđeno je da je nemoguće da su gospodin [REDACTED] i gospođa [REDACTED] živi.

ČOVEK: Znao sam. Sušim se?

DEVOJKA: Ali oni su živi. Sede ovde sa nama. Videla sam ih kako jedu i popravljaju i idu na posao.

ČINOVNIK: Oni su živi, da. Ali ljudi na čije ime se vodi ovaj stan – nisu. Ako ćete preciznije, utvrđeno je da gospodin i gospođa [REDACTED] uopšte i nisu ljudi za koje se predstavljaju. Prema papirima, osoba na čije ime se vodi ovaj stan trebalo bi da ima sto pedeset godina i jedan dan, što prevazilazi granični slučaj u našem sistemu. Nešto što je gospodinu kao programeru sigurno jasno.

DEČKO: Maksimalna vrednost.

ČINOVNIK: Tako je. Granični slučaj, dakle, jeste maksimalna vrednost zadata sistemu. U slučaju našeg sistema, sto pedeset godina odabrano je kao maksimalna granica ljudskog života. Granica, koju je gospodin [REDACTED], iako to nije pravo ime gospodina koji sedi ispred nas, pre određenog broja dana, premašio. Stan je automatski ušao nazad u opticaj, pronađeni su novi kandidati, odnosno vi, odatle vi u stanu.

DEČKO: Kako se to desilo?

ČINOVNIK: Mi imamo osnovane sumnje – a pod tim mislim, gotovo smo sigurni – da gospođa ima nekakve veze sa ovim.

ŽENA: Gde to piše?

ČINOVNIK: Vidite, gospođa je nesumnjivo zloupotrebila svoj položaj u fabrici papira kako bi krivotvorila mnoštvo značajnih dokumenata o svom identitetu i identitetu svog muža.

ŽENA: Molim vas, na svim našim dokumentima piše crno na belo ko smo i šta smo. A to su najkvalitetniji papiri, najbolji papiri koje čovek može da poseduje.

ČINOVNIK: Svi, osim jednog.

Činovník izdvaja beli papir koji je taman.

ČINOVNIK: Papir o odricanju od roditeljskog prava, kojim ste dete dali na usvajanje, jedini je papir sa vašim pravim imenom, gospođo [REDACTED].

Sva imena u ovom dokumentu su redigovana zbog privatnosti pojedinaca ali je važno napomenuti da ovde Činovnik koristi Ženino pravo ime. Žena čuti kao da je ovo predosećala od trenutka kad je saznala da ovaj beli, mračni papir, više nije u njenoj vitrini.

DEVOJKA: Onda je stan automatski naš? Samo naš?

ČINOVNIK: Stan će vam biti dodeljen onog trenutka kad se završi istražni postupak i, crno na belo, sastavi izveštaj koji će sve ovo potvrditi. Izvolite nazad svoje papire.

ŽENA: A gde su moji papiri? Moji ostali papiri?

ČINOVNIK: Vaši papiri su konfiskovani.

ŽENA: Ne možete to da uradite.

DEVOJKA: Upravo ste nam rekli da su oni prekršili pravila vašeg sistema, da su to svesno i namerno uradili, i da je ovaj stan i dalje njihov koliko i naš? I sve što ste uradili je konfiskacija papira?

ČINOVNIK: Konfiskacija papira nije mala stvar. Da li imate još neka pitanja?

ŽENA: Vi ne možete. Ne možete to da uradite.

ČINOVNIK: Ali naše rađenje toga upravo je dokaz da možemo.

DEVOJKA: Dakle period kohabitacije se nastavlja?

ČINOVNIK: Još neko vreme. Nadležno Ministarstvo vredno radi da se svi papiri uredi i da ovo rešimo u najkraćem mogućem roku. S poštovanjem, *Činovnik koji se vraća sa vrata.*

ČINOVNIK: Ispravka, ovaj papir mogu da vam ostavim. On nije ni u kakvoj vezi sa vašim stanom, bodovima, niti bilo čime. S poštovanjem, *Činovnik koji odlazi. Žena od njega uzima svoj jedini preostali papir, svoj papir o odricanju od roditeljskog prava. Žena je nema i bleđa, ona stoji i izgleda kao da ne poseduje ništa više na svetu.*

3.5.

Čovek i Žena leže u krevetu sa svojom uobičajenom distancom.

ČOVEK: Suva su mi usta. Vidi.

Žena pogleda Čoveku u usta.

ŽENA: Jesu.

ČOVEK: Šta će sad da bude?

ŽENA: Ne znam.

Čovek izgleda kao da su ovo reči koje nikada ranije nije čuo od svoje žene, što verovatno i nije.

ČOVEK: Kako – ne znaš?

ŽENA: Lepo, ne znam. Dao si im papir. Dao si im sve papire i dao si im ovaj papir.

ČOVEK: Ali papiri su tvoj domen. Ja o njima ne znam ništa. *Čute nekoliko trenutaka, tokom kojih je Čovek duboko zamišljen.*

ČOVEK: Papir se meri u gramima po metru kvadratnom. *Žena čuti, Čovek izgleda kao da pokušava nečeg da se seti i kao da, ako kaže pravu stvar, nešto može da promeni.*

ČOVEK: Papirus se pravio od biljke trske.

Žena i dalje čuti. Čovek se i dalje trudi da se seti nečega, iz petnih žila, izgleda kao da upinje svu svoju mentalnu snagu da bi se nečega setio.

ČOVEK: Origami papir mora da bude tačno petnaest sa petnaest centimetara.

Žena i dalje čuti. Čovek ođustaje izgleda kao da prestaje da razmišlja, kao da je ovo sve što o papiru što svojoj ženi može da ponudi, kao da shvata da reči koje traži – ne postoje.

ČOVEK: Ti namerno kvariš stvari u stanu. Da budem potpuno iskren, mislim da sam oduvek znao. Uvek si ti ta koja primeti kvar. Nekad mi kažeš da je nešto pokvareno, imam osećaj, i pre nego što se pokvari.

ŽENA: Treba ti nešto da radiš.

ČOVEK: To je tužno.

ŽENA: Šta je tu tužno? Svakome treba nešto da radi. Izludeo bi.

ČOVEK: Nije to tužno. Tužno je što ti to radiš a ja ćutim. I što tako mnogo stvari znam toliko malo, a i to malo što znam, pitanje je da li je tačno.

ŽENA: Hoćeš da prestanem da kvarim?

ČOVEK: Gde ćemo mi odavde?

ŽENA: Ne idemo mi nikud.

ČOVEK: Ti se tako lepo brineš o nama. Ja mislim da ja umirem.

Čovek se namesti tako da bi zaspao bliže svojoj ženi i njihovom papiru.

ŽENA: Svi umiru.

ČOVEK: Dobar je ovo stan da se u njemu umre.

Čovek tone u san, Žena ostaje budna.

3.6.

Devojka ulazi u sobu u kojoj Dečko već leži na rasklopljenom kauču i gleda u plafon.

DEČKO: Mislim da ćemo sutra imati test. Osećam, ne umem da objasnim.

Devojka legne pored Dečka, primakne mi se i priljubi uz njega.

DEVOJKA: Pusti sad test.

DEČKO: Kako da pustim?

DEVOJKA: Pričaj mi nešto.

DEČKO: Šta?

DEVOJKA: Pričaj mi o kućici na točkovima.

DEČKO: Kućica na točkovima, to je kućica koja ima sve. Sve što jednom domu treba. Samo nikad nije

na istom mestu. Ona ima velike točkove koji grabe, koji žvaću put i koji te vode na sva mesta na svetu. Možemo da uđemo u nju, sednemo, uputimo se negde – možemo čak i da ne znamo gde tačno – i svaki dan smo na drugom mestu.

DEVOJKA: Gde?

DEČKO: Bilo gde. Na more. Na planinu. Visoko na planinu, sa koje možemo da vidimo ceo svet, ali pravi svet – drveće, ptice, vazduh.

DEVOJKA: Da vidimo vazduh?

DEČKO: Smešno? Ne veruješ mi? Da, na velikim visinama može da se vidi vazduh, proređen, oštar, hladan. Drugog ukusa.

DEVOJKA: Šta još?

DEČKO: U našoj kućici na točkove će uvek biti mesta. I kuhinja i mesto za rad, kupatilo. Da, da, kupatilo. Krevetac.

Ćute nekoliko sekundi.

DEVOJKA: Ja osećam prazninu.

DEČKO: Prazninu?

DEVOJKA: U sebi, prazninu.

DEČKO: Sigurno? Možda si samo pod stresom, možda je trenutno, možda—

DEVOJKA: Znam šta osećam. Znam šta osećam sad i šta sam osećala ranije. I znam šta sam videla u kupatilu maločas.

Dečko je zatečen bez izraza na licu.

DEVOJKA: Reci nešto.

DEČKO: Ne znam šta da kažem. Žao mi je.

DEVOJKA: I meni. Toliko o bodovima.

DEČKO: Nemoj tako, imamo test. Nije gotovo. Probaćemo ispočetka. Pa i oni će, po svemu sudeći, biti isterani.

DEVOJKA: Ne znam da li imam snage. To može da traje zauvek.

DEČKO: Ne zauvek. Rešiće se u najkraćem mogućem roku.

DEVOJKA: Ne znam. Šta ti je?

DEČKO: Moram ponovo da probam da idem.

DEVOJKA: Idi.

Dečko ide ka kupatilu, ali ugleda figuru u mraku. Figura je Žena – ona tiho, u svojoj kuhinji u kojoj nikome nije dozvoljeno, stoji nagnuta nad šporetom na plin.

DEČKO: To ste vi? Učinilo mi se da je pacov.

ŽENA: Rekla sam vam da ovde nema pacova.

DEVOJKA: Šta radite?

Pre nego što iko išta uspe da odgovori ili vidi, gomila papira bukne u plamenu. Fascikla sa papirima Dečka i Devojke gori.

DEVOJKA: Naši papiri!

Dečko i Devojka potrče prema Ženi, ona ne ustukne. Šta se dalje dešava, teško je razaznati u igri senki, plamena, papira.

U poslednjoj fazi Kalhunovih eksperimenata, bilo je jasno da je krah nezaustavljiv usled nestanka svih socijalnih funkcija. Kod ženskih jedinki zabeležen je ekstremni skok u spontanim pobačajima, učestalo odbacivanje mladunaca i agresivno ponašanje prema potomstvu. Sa druge strane, kod muških jedinki javlja se začudan fenomen ekstremne pasivnosti. Povlače se iz borbi za dominaciju, gube interesovanje za parenje i teritoriju. Većinu vremena provode u brizi o sopstvenoj higijeni, u neprestanom licanju dlake, bez interakcije sa drugim jedinkama, potpuno izolovani od društvene strukture. U ovoj fazi, uprkos dostupnosti svih resursa, populacija ulazi u svoj poslednji stadijum: bez društvene kohezije, bez reprodukcije, bez razvoja. Kalhun je ovaj fenomen opisao kao „kolektivnu socijalnu smrt“.

4.

4.1.

Činovník, Dečko i Devojka su za stolom.

ČINOVNIK: Dobrodošli na Test partnerske autentičnosti. Usled okolnosti, to jest, fizičkog nasilja i nasilja nad papirom od strane gospođe ██████████, kohabitacija se, naravno, prekida. No, kako je proces testiranja već pokrenut, red je da ga i završimo, te utvrdimo validnost vašeg braka i da li ova nepokretnost sada pripada vama na doživotno uživanje ili se vraća u opticaj za sledeće, prikladne kandidate.

Dečko i Devojka svoje odgovore daju gledajući isključivo jedno u drugo. Činovník zapisuje odgovore na arhivskom papiru od 120 grama sa vođenim žigom.

ČINOVNIK: Da li je vašem partneru hladno kad je vama toplo?

DEVOJKA: Ne.

DEČKO: Da.

ČINOVNIK: Da li ste nekada slagali partnera za njegovo dobro?

DEVOJKA: Da.

DEČKO: Da.

ČINOVNIK: Da li biste vi lakše živeli bez svog partnera nego on/ona bez vas?

DEVOJKA: Ne.

DEČKO: Ne.

ČINOVNIK: Koji je tačan datum vašeg stupanja u brak?

DEVOJKA I DEČKO: Deveti februar.

ČINOVNIK: Koji je tačan datum vašeg prvog putovanja?

Dečko i Devojka ćute.

DEČKO: Mi nikada nigde nismo putovali.

ČINOVNIK: Koje boje su oči vašeg partnera?

DEČKO: Braon.

DEVOJKA: Braon.

ČOVEK: Da li čekate dete?

DEVOJKA: Ne.

DEČKO: Ne.

Činovnik pažljivo, ali rutinski zapisuje.

ČINOVNIK: Da li planirate dete?

Dečko i Devojka ćute.

ČINOVNIK: Da li planirate dete?

I dalje ćute.

ČINOVNIK: Da li želite dete?

DEVOJKA: Ne znam.

DEČKO: Da.

ČINOVNIK: Da li ste stupili u brak isključivo zbog programa dodele besplatnih nepokretnosti od strane Ministarstva?

Dečko i Devojka dugo ćute. Izgledaju kao da je ovo pitanje koje, od svih do sada postavljenih, nisu ni razmatrali. Kao da su i „da“ i „ne“ ravnopravni, jednako validni odgovori.

DEVOJKA: Mi uopšte ne znamo ni zašto smo stupili u brak.

Činovnik pažljivo zapisuje poslednje reči.

ČINOVNIK: To će biti dovoljno, to jest, to je dovoljno. Kontaktiraću vas sa rezultatima u najkraćem mogućem roku. Naravno, vaša situacija sa papirima je... Specifična. Odnosno, nemate ih. Ali, srećom postoji arhiva koja je u procesu digitalizacije, verujem da ćemo iz nje uspeti da izvučemo ono najvažnije. S poštovanjem,

Činovnik koji izlazi. Dečko i Devojka ostaju sami za stolom.

DEVOJKA: Misliš da smo prošli?

DEČKO: Nisam siguran.

DEVOJKA: Moje oči su tamno braon inače.

DEČKO: Onda ćemo pasti test, eto.

DEVOJKA: Ostali smo bez papira.

DEČKO: Jesmo.

DEVOJKA: Možda izvuku iz te digitalne arhive.

DEČKO: Obrisaću.

DEVOJKA: Kako?

DEČKO: Lepo. „Spaliću“ naše digitalne papire za petnaest minuta.

DEVOJKA: I šta ćemo onda? Bez papira, bez digitalnih papira.

DEČKO: Šta god hoćemo.

DEVOJKA: Faktički nećemo ni postojati.

DEČKO: Baš tako. Što se njih tiče, mi nećemo postojati. U stvari, jedan jedini dokaz da ja postojim bićeš ti.

DEVOJKA: I ti ćeš biti dokaz da ja postojim.

Bez više reči, Dečko i Devojka napuštaju stambenu jedinicu, ostavivši za sobom kauč, televizor, kuhinju, kupatilo i prozore koji obezbeđuju dosta dnevne svetlosti. Svetlosti koja dolazi od spolja, gde su se oni, vrlo verovatno, uputili.

Najednom, kao da nekud žuri, kroz dnevnu sobu protrči jedan omaleni, olinjali pacov.

Na kraju poslednjeg od svojih eksperimenata, 22. juna 1972. godine, Džon B. Kalhun stoji pred ostacima nečega što je jednom bila prava „metropola“ od nekoliko hiljada jedinki. Počevši od 2,200 pacova, ta „metropola“ je prošla kroz demografsku eksploziju i duplirala se na 4,400 u kratkom periodu. Ipak, tog 22. juna kada vrši svoje poslednje opservacije, Kalhun stoji na ranču koji je kupio za potrebe eksperimenta i gleda u svoja 122 pacova, svestan da će i oni ubrzo uginuti. Džon B. Kalhun je na osnovu svojih eksperimenata zaključio da uzroci društvenog kolapsa nisu bili

glad, nasilje ili preterano razmnožavanje, već: prekomerna gustina populacije kombinovana sa iracionalnim grupisanjem, kao i gubitak socijalnih uloga. Roditeljski instinkti su izostajali, mužjaci su postajali pasivni, ženke su prestajale da rađaju i neguju mladunce. Retke mlade jedinke koje su imale sreće da se rode, bez modela ponašanja, nisu razvijale funkcionalne obrasce i povlačile su se u potpunu apatiju. Ovi fenomeni su se javljali u svakoj

iteraciji eksperimenta, bez obzira na oblik kolonije, vrstu glodara ili količinu prekomernih resursa.

Na kraju, populacija bi u potpunosti nestala — ne usled nasilja ili bolesti, već usled prestanka volje za životom.

print
portrait
Standard White 80g A4

KRAJ

Ključ u ruke ili država je uvek u pravu

*Sada kada sumrak zamađjuje nebo iznad,
sećajući se uzbuđenja naše ljubavi
u jedno sam siguran,
vratiću se
u stari Brazil*

Aquarela do Brasil

Drama *Nepokretnosti ili Pacovske utopije* Nemanje Ostojića zasnovana je na prirodnosti apsurdna, tako bliskom vremenu sadašnjosti u kojem teoretski težnja za jednostavnošću i smislom biva potopljena u haotičnosti i iracionalnosti (ne)sistema. Da bi sve imalo smisla – čovek mora biti svestan apsurdna, što opravdava tezu Albera Kamija da pojedinac treba da prihvati apsurd ljudskog postojanja i da u isto vreme nastavlja da traga za smislom.

Upravo to čine likovi drame *Nepokretnosti*, uvučeni u apsurd državne raspodele stambenih

objekata u kojem već živi neko, odavno i po vlastitim uzusima. Tako je stan, dobijen od države, ne samo zajednički, nego i „okupiran“ navikama vlasnika/sustanara.

Ne želeći da lome preko kolena, oba para – *Dečko* i *Devojka*, te *Čovek* i *Žena* – prihvataju greškom/aljkavošću/bezobrazlukom državnog aparata nametnutu zajednicu, verujući da ipak postoji neko ko bi mogao da razreši nastalu situaciju. Čiji je u stvari stan, tek je jedan nivo priče, a Ostojić, mudro, značajno podastire pred čitaoce/publiku i ostale značajke savremenih odnosa, a to je pre svega – prisustvo drugog/drugačijeg, tačnije mogućnost interakcije.

Treći nivo storije o „zajedničkom stanu“ donosi nam odnos prema autoritetu i verovanje da postoji „sila koja može da promeni sve“, jer stav je da do poslednjeg daha običan, jednostavan, mali čovek, veruje da je država u pravu i da će sve biti dobro. Ipak, Kamijevski, stvari idu uvek svojim tokom. I naravno, onda dolazimo do ključnog filozofskog pitanja, koje

pak u *Nepokretnosti* sublimira sve uočene nivoe priče, a to je: da li život вреди ili ne вреди proživeti? Nemanja Ostojić ipak ne usmerava radnju prema pesimističnom kraju, bez obzira na nekoliko kratkih fragmenata o nepokolebljivosti zajednice pacova koji mogu sugerisati bezizlaznost zatočene zveri, jer u finišu priče *Dečko*, optimistički uverava *Devojku* da postoji način, neobičan i lep, da se život nastavi bezbrižno i negde drugde, u, recimo, kući na točkovima...

Slično kao u filmu *Brazil* (1985. reditelj Teri Gilijam) gde čak i prikovani za stolicu za mučenje, možemo sanjati – zelena polja.

Jezik drame je savremen i šteta što nije više iznijansiran u skladu s godinama i socijalnom kategorijom likova, jer to bi dalo mnogo više prostora za glumačke finese. Ono što je, takođe, za preporuku to je i scenografska jednostavnost u kojoj se odigrava priča drame *Nepokretnost ili Pacovske utopije*, što povećava šanse da komad Nemanje Ostojića uskoro vidimo na sceni. ■

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;
- Paus: obostrano ravnanje; razmak između redova: Before: 0; After: 0; Line spacing: 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 pasus 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;
- Paus: bez uvlačenja, obostrano ravnanje; razmak između redova: Before: 0; After: 0; Line spacing: 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 tekstva: 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
