

# Сцeнa

**I / 2026**

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

Сцена ISSN 0036-5734

Часопис за позоришну уметност

НОВИ САД 2026.

Број 1

Година LXII

ЈАНУАР–МАРТ

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

# SCENE

**УЗ НОВИ БРОЈ** .....> 5

Милош Латиновић

Најбоља представа по избору „Сцене“ у 2025. години

**Процес Пелико** .....> 6

## **I / ИНТЕРВЈУ „СЦЕНЕ“:**

**ЕГОН САВИН** .....> 10

**Не прихватам компромисе** .....> 11

(Разговарао > Жељко Јовановић)

## **II / ТЕОРИЈА** .....> 26

Тања Шљивар

**Костим као драматуршко средство  
у раду Маје Мирковић** .....> 27

Ружа Перуновић

**Трагање за вишим смислом** .....> 40

Тесла у контексту поетичких и идејних начела  
Милоша Црњанског

Марија Ковачевић

**Социјални и егзистенцијални револт:  
Хеда Габлер и Војцек у режијама  
Томаса Остермајера (4)** .....> 44

Светислав Јованов

**Јунак, судбина и сукоб  
у класичној комедији (6)** .....> 53

## **III / СЦЕНСКИ ДИЗАЈН**

**– 10 ГОДИНА РУБРИКЕ** .....> 57

Татјана Дадић Динуловић и Драгана Вилотић

**Десет година рубрике  
„Сценски дизајн“ (2016–2026)** .....> 59

Димитрије Коканов

**Сценски дизајн  
– драматуршко искуство** .....> 61

Анђелка Николић	
<b>Како продукцијске неприлике доводе до прилика да се у пракси проба сценски дизајн</b> .....	> 65
<b>IV / УПРАВЉАЊЕ ПОЗОРИШТЕМ</b> .....	> 72
Александар Милосављевић	
<b>Да ли Алиси има помоћи?</b> .....	> 73
Небојша Брадић	
<b>Бити управник</b> .....	> 76
Миливоје Млађеновић	
<b>Театар п(р)оказује и ваљалство и неваљалство људско</b> .....	> 78
<b>V / ЕСЕЈ „СЦЕНЕ“</b> .....	> 86
Александар Милосављевић	
<b>Ужас зла и побуне</b> .....	> 87
Александар Милосављевић	
<b>Устајте презрени на свету...</b> .....	> 96
<b>VI / АКТУЕЛНОСТИ</b> .....	> 100
Синиша И. Ковачевић	
<b>Пет премијера у четири града Хрватске</b> .....	> 101
<b>VII / ПОЗОРИШНА ПУТОВАЊА</b> .....	> 106
Милош Латиновић	
<b>Станице XI</b> .....	> 107
<b>VIII / ИСТОРИЈСКА СЦЕНА</b> .....	> 111
Синиша И. Ковачевић	
<b>Завеса дубровачког театра</b> .....	> 112
<b>IX / ПОЗОРИШТЕ И ОБРАЗОВАЊЕ</b> .....	> 117
Марина Миливојевић Маћарев	
<b>По сваку цену и урпкос свему</b> .....	> 118
Миомир Милосавац	
<b>СПАШАВАЊЕ ФСП-А</b> .....	> 119
Арина Болихова	
<b>Да ли има промена у Промени?</b> .....	> 125
Бјанка Бадовинац	
<b>ФИСТ постаје Уточиште: 21. издање Фестивала интернационалног студентског театра</b> .....	> 129
Марија Делић	
<b>Да ли драматург гради простор или простор гради драматурга?</b> .....	> 132
<b>X / IN MEMORIAM</b> .....	> 137
Горан Цветковић (1950–1925)	
<b>Беспштедан и бескомпромисан</b> .....	> 138
(Пише > Егон Савин)	
Том Стопард (1937–2025)	
<b>Одлазак славног драматичара и сценаристе</b> .....	> 140
(Пише > Синиша И. Ковачевић)	
Николај Владимирович Кољада (1957–2026)	
<b>Угасло је „сунце уралске драматургије“</b> .....	> 143
(Пише > Драгана Бошковић)	

**XI / КЊИГЕ** ..... > 148

Милан Новаковић

**Глумац и комично** ..... > 149

(Пише > Марина Миливојевић Маћарев)

Витка Вујновић

**Сат старог капетана** ..... > 151

(Пише > Милош Латиновић)

Александар Милосављевић

**Галерије, досије представе** ..... > 152

(Пише > Жељко Јовановић)

Криштоф Плешњаровић

**Кантор** ..... > 153

(Пише > Милош Латиновић)

**Зоран Радмиловић на радију  
и телевизији** ..... > 155

(приредио > Марко Мисирача)

(Пише > Ружа Перуновић)

**XII / НОВА ДРАМА:**

**НЕМАЊА ОСТОЈИЋ** ..... > 158

**Биографија аутора** ..... > 159

Немања Остојић

**Непокретности или Пацовске утопије** ... > 160

Драматуршка белешка

**Кључ у руке или држава је увек у праву** > 188

(Пише > Милош Латиновић)

\* \* \*

**Техничка упутства  
за ауторе прилога у „Сцени“** ..... > 190



---

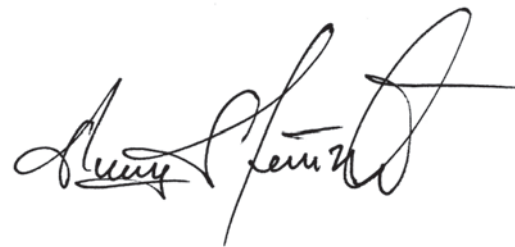
# УЗ НОВИ БРОЈ

---

**Н**а почетку године, у новом броју часописа „Сцена“, одмах најављујемо јединствен јубилеј, јер не постоји такав континуитет какав има рубрика Сценски дизајн у нашем часопису. С тим у вези, у овом броју „Сцене“ објављујемо три занимљива текста из пера Татјане Дадић Динуловић и Драгане Вилотић, (*Десет година рубрике „Сценски дизајн“ (2016–2026)*), Димитрија Коканова (*Сценски дизајн – драматуршко искуство*), те Анђелке Николић (*Како продукцијске нејриликe доводе до ирилика да се у пракси проба сценски дизајн*), који зналачки и из различитих углова обрађују важну сценску тему. Такође, у контексту актуелности,

читалачкој пажњи препоручујем есеј „Сцене“, аутора Александра Милосављевића под насловим *Ужас зла и побуне*, који је настао поводом извођења представе *Процес Пелико, Омаж за Жизел Пелико* Мила Рауа на београдском не: Битефу.

У коначном, уз богату рубрику посвећену новим књигама, као и извештај о резултатима изјашњавања критичара у анкети најбоља представа по избору „Сцене“, задовољство је поменути драматурга Немању Остојића, чији занимљив татарски комад *Нејокрејносии или Пацовске ушоице*, објављујемо у првом овогодишњем броју „Сцене“.



Пише &gt; Милош Латинић

„Сцена“ бира

## Процес Пелико најбоља представа

Има, чини ми се, неке дубље логике (и правде) у чињеници да овај избор представа – осим што је разумљиво субјективан – карактерише доминантност опредељења за представе настале изван нашег театарског простора (*Процес Пелико*, *Језик коџачке* и *Конџира мундум*), као и оних које, попут представе *Маџи* (НП Крушевац), *Оџијанке* (НП „Тоша Јовановић“, Зрењанин) или *На ошвореном друму* (НП Суботица) пружају речити доказ да у овом часу узбудљивије и провокативније позориште углавном настаје ван такозваних великих театарских центара, Београда понајпре, дакле у такозваној провинцији.

У гласању је учествовало 11 критичара, а највише гласова – 5 (Александар Млосављевић, Иван Меденица, Марина Миливојевић Мађарев, Сања Гловацки, Андреј Чањи) добила је представа *Процес Пелико*, режија Мило Рау, драматургија Серван Декл, Viner festvothen и Авињонски фестивал, а која је изведена у оквиру Не:Битефа.

Александар Милосављевић је, гласајућу за представу *Процес Пелико*, у суштини објаснио због чега је

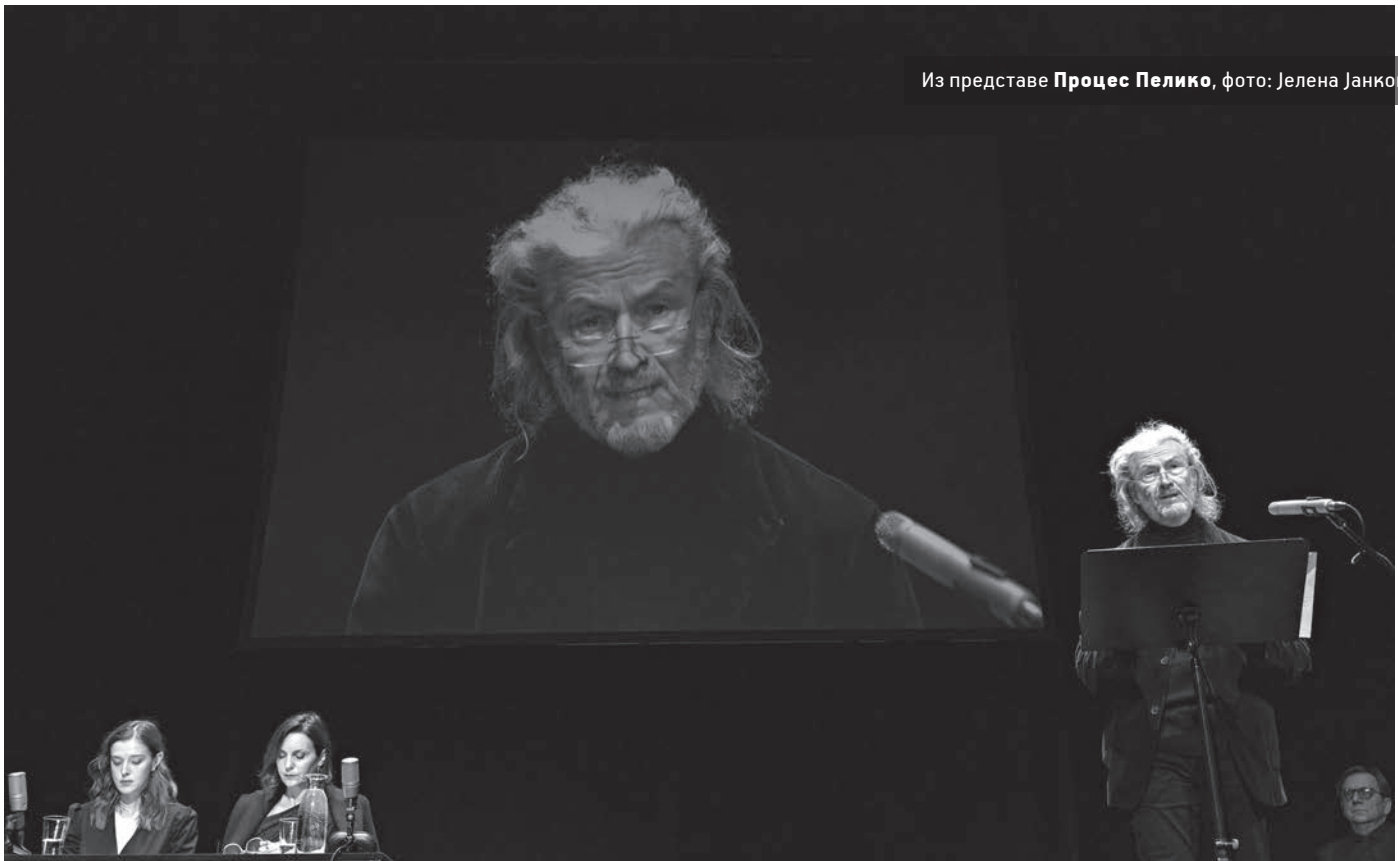
овај пројекат кандидован, изабран и на крају подржан као победнички, наводећи да *без обзира на судбину прошлојгодишњеј Биџефа, овај пројекат Мила Рау је и по теми, и збој редитељској проседеа, али и специфичној извођења у Београду, један од најузбудљивијих позоришних догађаја које нам је понудио лањски театарски животи. Документаристички постојак оснажен промишљеним комбиновањем професионалаца и напуричника, дефинише инсценацију приче која се постојено и пажљиво издиге из сфере конкретнеј специфичној судској случаја и добија смисао ошћосћи и анализе стања карактеристичној за савремени свет. Осим тоја, иако оригинално настао као копродукција две велике европске фестивала, београдски Процес Пелико је, благодарећи редитељским интервенцијама Милоша Лолића, стекао донекле групацију контекстуализацију, а самим тим, избором учесница и учесника, и нову димензију, те на тај начин, макар и накратко, постојао ортански део и овдашњеј позоришној животи.*

Иван Меденица је додао да је ова представа суштинна мешавина уметничкој чина, документованој

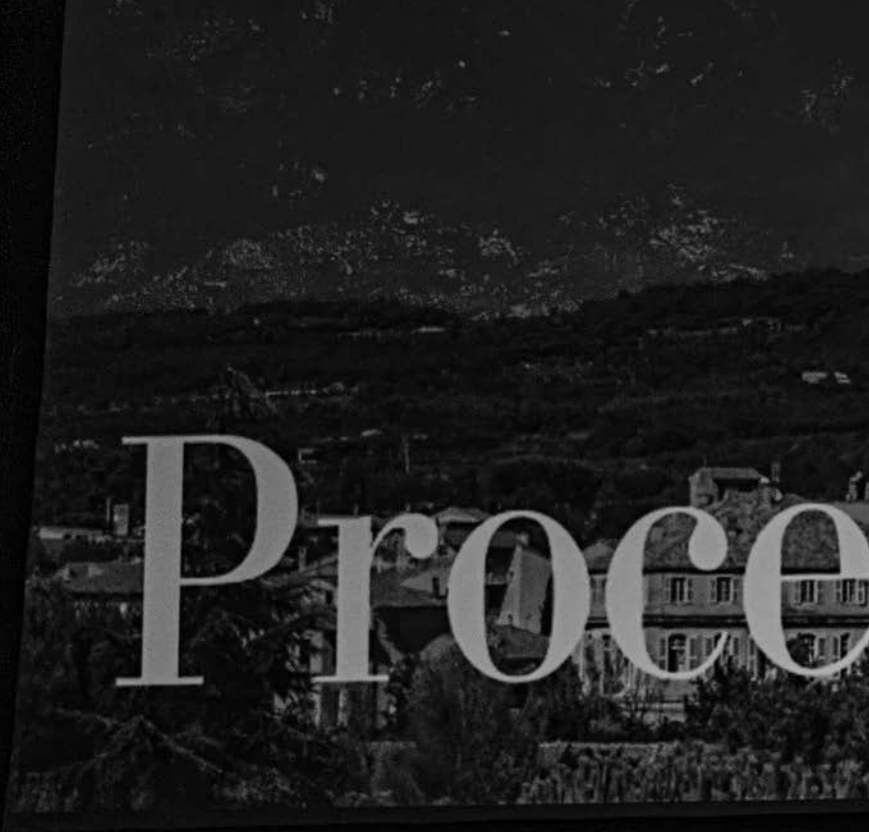
судској сведочења и активистичкој перформанса, те сасвим у складу с њим, а врло промишљено, Рау саставља и поделу. Извођачи су и професионални глумци и активисти, а припадају, као и силоватељи Пелико, различитим, како генерацијским групама, тако и етничким, оним које пружају верни пресек мултикултуралној француској друштва у коме су се и десили приказивани монструозни догађаји. Концепт представе је такав да у свакој средини у којој се она игра настијају локални извођачи, и на њом језику.

Претходно наведено представља само један део критичарских експликација о представи *Процес Пелико*, а писменим изјашњавањем смо дошли трећи пут до

најбоље представе према мишљењу критичара у оквиру анкете „Сцена бира“. Треба, међутим, напоменути да је овогодишњи избор био прилично разуђен и стога у одређеном смислу занимљив, јер су осим представе *Процес Пелико*, која је акумулирала гласове, критичари издвојили још двадесетак представа које су према њиховом ставу обележиле претходну годину. Међу њима се издвајају: *Ако пчеле нестану са лица земље*, *Уна*, *Самоубиство као друштвена чињеница*, *Мајми*, *Моје позориште* које су добиле по два критичарска гласа. Остале представе, иако једном поменуте, добиле су лепу препоруку, али свакако треба размислити о наведеном на почетку текста – и видети где нам је позориште.



Из представе **Процес Пелико**, фото: Јелена Јанковић





S Peliko

Из представе **Процес Пелико**, фото: Јелена Јанковић

Интервју „Сцене“

## ЕГОН САВИН



Егон Савин, фото: Б. Лучић

Разговарао > Жељко Јовановић

## Не прихватам компромисе

**И**ако је са редитељем Егоном Савином постојао договор да избегнемо теме везане за стање савременог српског друштва и политичка питања, она су се, међутим, повремено ипак умешала у наш разговор, као да су се кришом ушуњала кроз прозор. Притом, разговор за Сцену вођен је непосредно пре објављивања резултата рада комисије за доделу признања за врхунски допринос националној култури и одлуке да на списак добитника не буде уврштено троје значајних позоришних уметника, међу којима и Савин, један од свакако најзначајанијих наших театарских стваралаца. И ето политике, непозване, ипак у нашем разговору.

Егон Савин режирао је више од сто представа, међу којима и неке антологијске, добитник је више од педесет награда за режију на најважнијим фестивалима, а његове представе освојиле су и безброј глумачких признања, награде за сценографију, костиме, музику...

Започнимо разговор занимљивим податком из ваше биографије: наима, као да није било шанси да избегнете позориште.

Моји родитељи су радили у опери сарајевског Народног позоришта и пошто сам одрастао у временима у којима није било дадиља, кућних помоћница и старатеља, са њима сам одлазио на пробе. Зато је у мом случају – и то нији фраза – театар заиста био мо-

ја друга кућа. За мене, доцније, није било дилема да ли да на пријемни испит дођем на Факултет драмских уметности у Београду јер је у то доба то била најбоља позоришна школа, а Београд истински југословенски театарски и културни центар. Селекција на пријемном је била заиста оштра, пријавио се огроман број кандидата, а наспрам нас су били угледни професори. Ипак, нисам имао трему. Кретао сам се унутар познатих ствари, као дете сам много читао и имао сам непосредно искуство из позоришта. Једино сам имао дилему на коју катедру да конкуришем; на крају, определио сам се за режију, можда из неке комоције.

Шалим се, наравно. Отац ми је сугерисао да упишем позоришну режију, говорио је да је то основа из које се потом могу бавити и филмом и позориштем. Посебно добро је било што су у то време на ФДУ предавали професори који су били легендарни редитељи. Професорски кадар је био неупоредив, мени су режију предавали Димитрије Мита Ђурковић и Дејан Мијач, а историју позоришта и драме истински велика театарска имена каквих данас нема.

У чему је разлика између тог и данашњег времена?

Било је то потпуно другачије време, ми смо живели на факултету, бавили се позориштем од јутра до мрака. Без паузе. Волели смо ту средину и једни друге,

владала је скоро идилична атмосфера, није било суревњивости, кланова. Притом, Београд је био препун културних садржаја, кад нисмо били на факултету ишли смо у позориште, биоскопе, на фестивале. Можда је, ипак, најтачнији одговор на ово питање констатација да смо ми тада били отворени, срдачни, пријатни и васпитани. Београд је је био један од културних центара Европе, а то није било само питање културних садржаја него и начина живота.

Што се политике тиче – иако се последњих тридесетак година води хајка на комунисте – оно је било време велике толеранције. Нису могле да прођу само изузетно провокативне ствари. Неко време је на тапету било неколико филозофа и интелектуалца из београдског круга, иначе изразитих антититоиста, да би се после испоставило да су неки од њих радили за полицију.

Београд је тада био град за пожелети. Слушали смо и гледали светске премијере филмова, слушали фантастичне концерте озбиљне музике и цеза. Данас Београд не личи на себе, као да је неки потпуно измењени град. Шта се десило не удем да објасним, нити желим тиме да се бавим. Осећам дубоки презир према стању у култури, а политичка дешавања избегавам да пратим.

Какве су у том систему – како га описујете – биле ангажоване представе? Које врсте ангажованости су постојале?

Постојала је критика онога што се после Другог светског рата испоставило као злоупотреба елементарних марксистичких поставки и када су лоше стране менталитета тријумфовале над принципима на којима је држава требало да почива. Поменућу *Јеретицику иричу* Бранка Ђопића, који је међу првима уочио те деформације и доживео да га „друг“ Тито прозове и осуди за издају, што је писца јако погодило. Па ипак је убрзо потом без проблема примљен у Академију наука, добио Нинову награду и етаблирао се као непревазиђени писац за децу. Објавили су му *Глуви баруи*

који говори о поделама унутар партизанског покрета. Нико од тадашњих дисидената није ликвидиран, па ни Бранко Ђопић.

У драмској литератури Аца Поповић је, као изразити левичар, такође писао о аномалијама комунизма и девијацијама друштва.

Рекао ми је једном приликом да ниједна његова драма, без обзира на то колико је била против аномалија друштва и указивала на оно што је почело да узима маха, није била забрањена, нити је иједан његов комад скинут с репертоара одлуком неког комитета, Савеза бораца или Централног комитета партије. Аца је тврдио да су неки његови комади бивали скинути због пријава колега, људи из позоришта. Рецимо, скидање његових спорних комада из Атељеа *Прва враиша лево* и *Каије гол*, по речима Александра Поповића потписао је партијски секретар Јован Ђирилов.

То данас звучи невероватно!

Није невероватно, то је типично и мислим да је до дана данашњег остало исто. Нама се не баве и никада се није ни бавила висока политика, чак ни општинска. Нама су се бавили наше колеге и пријатељи из партијских ћелија позоришта, и ту је било свега, а најмање политике.

Да се вратим на Ацу Поповића у овом контексту. Он није био само левичар, него лењиниста који се противио стаљинистичким методама. У озбиљном разговору након што је добио признање за *Развојни иуић Боре снајдера* као најбољи послератни драмски комад, рекао ми је „знаш шта, дали су ми награду јер мисле да је то драма против система, али ја нисам желео да правим критику никаквог система него менталитета“. То је наш менталитет у тим околностима, а менталитет је непроменљив. Реч је о комедији нарави, а нарав се споро мења; тај процес траје стотинама година, па и тада је промена минимална. Системи и друштвена уређења мењају се много брже и лакше.

Из представе **Ујкин сан** (2006), фото: Бранко Брандајс





Из представе **Млетачки трговац** (2004), фото: Бранко Брандајс





Егон Савин, фото: Б. Лучић

Данас се прећутно прелази преко лоших ствари и појава у друштву, али као да менталитет о коме говорите такође мирује, као да народ трпи и оно што се трпети не може...

Реч је о неколико фактора. Стекну се такве друштвене околности у којима долазе до изражаја извесне особине које у другим околностима не би могле доћи до изражаја. Набољи пример је појава фашизма у средњој Европи тридесетих година 20. века. Само педесет година раније дешавао се процват хуманизма, а онда се догодило најмрачније време у историји човечанства. Вероватно се не би догодило да није било управо таквих економских, политичких и многих других околности које су омогућиле толико зло. Мислим да је ово наше време лоше, ми глобално живимо у рђавом времену када на површину излазе многе негативне особине. Уосталом, оно што се данас сматра нормалним је пре тридесетак година било ненормално, и сад човек покушава да се адаптира на ту нову околност, да се ненормално прогласи нормалним, и онда се, наравно, људска психа и физичко здравље деформишу, људи се разбољевају. Ми сада имамо новог човека и нове типологије. Пре само тридесет година нисмо за њих знали, а и када су се и појављивале, биле су прокажене.

Шта то онда позориште треба да ради, како да одговори?

Нема дефинитивног одговора. Има редитеља и редитеља, али ја овде мислим на озбиљне редитеље. Када ми редитељи читамо драмски текст, препознајемо нешто што је за нас узбудљиво и осећамо као истинито. Редитеље највише привлачи комади у којима откривају истину о свету у ком живимо. Мање је важно на који је начин та истина експонирана. Важно је да позориште у било ком виду настаје и открива неку истину у свету у коме живимо и указује на оно што би ваљало мењати.

Из представе **Мочвара** (2009), фото: Бранко Брандајс



Режирали сте Нушића, али сте адаптирали и његове мање познате драме, а и један сте од редитеља који је често режирао дела Александра Поповића.

Волим дела која припадају лектири, класичне комаде, и жао ми што нисам режирао више таквих текстова. Ипак, нисам незадовољан колико сам их поставио на сцену. Мислим да српско позориште почива на Стерији, Нушићу и Александру Поповићу. Наравно да постоје писци између, из међуратног периода, који су написали по један или неколико важних комада, али Аца је написао на десетине комада, њега је тешко постављати у неки контекст. Александра Поповића нису разумели ни многи редитељи, а камоли теоретичари који се слабије разумеју у позориште од практичара. Отуда и чињеница да Нушић за живота није добио позитивну критику, што може да значи и да нисмо имали релевантну критику.

Лично не делим ваше мишљење о критици.

Нећемо се наравно због тога препирати. Аца Поповић – да закључим ову тему њим – кретао се ивицом, писао је много и могао је да пише све – драме, комедије, телевизијске серије за децу и одрасле...

Шта препоручујете студентима, постоји ли неко упутство?

Не постоји. Педагогија – четири године колико трају студије режије, сада и мастер, заснива се на преношењу искуства. Не може се уметност другачије предавати. Говорим о уметничкој пракси не о теорији. Причао сам са студентима током четрдесет година, произвео мого добрих редитеља и нисам доцније изгубио контакт с њима. Увек сам имао контакт, разумевао сам различите људе, различите тенденције и сам сам се приклањао разним позоришним језицима, али суштински све је то базирано на посвећености позоришту.

Ваша дефиниција режије гласи „режија је став, ми-сао, енергија и занос“.

У раду на монографији присетио сам се својих почетака и то сам написао као неку врсту крилатице баш за студенте. И то је нешто што је по мом мишљењу неопходно да би човек уопште успешно почео тај посао. А онда следи улазак у позориште што је у ствари прави шок. Оно што ми сањамо, како видимо себе у будућности, како замишљамо да ће се развијати наше каријере, то обично нема никакве везе са реалношћу. Највећи шок за студента режије је прелазак у позориште. Улазак у позориште је за сваког од нас био велико отрежњење. Усудио бих се рећи чак непријатно. Починио сам са радом у Југословенском драмском позоришту и можете мислити какав је то за мене био ужас. Био сам затечен. Осим тога, тешко је постати редитељ, али је још теже (и важније) остати редитељ. Трајати. А можда је најважнија истина: ако хоћеш да постанеш редитељ, не постоји ништа друго чиме се можеш бавити. То сам увек говорио студентима.

Режирали сте, између осталог, **Шовинистичку фарсу** Радослава Павловића и **Тамна је ноћ** Александра Поповића. Ове представе су, можда, нека врста црних кутија свог времена, означиле су или нагвестиле крупне друштвене промене.

Ове представе имају заједничку судбину, перцепцију, доживљај, а пре свега заједничко им је што оба комада нису прихваћена у позоришним институцијама. Радиле смо их скоро приватно и то на посебан начин. Правиле смо, наиме, позориште тамо где га претходно није било. Када кажем „правили позориште“ мислим да смо уистину стварали позориште, није нам било битно где – у Дому културе Студентски град, Студентском културном центру, Пивари у Скадарлији, Дому културе „Вук Караџић“. Био је то посебан герилски начин прављења позоришта, било је потребно анимирати сваку од ових средина где смо успостављали позориште. Нажалост, овај модел није дугорочно опстао.

Испоставило се, међутим, да су поменуте две представе, како кажете, обележиле своје доба, а мо-



Из представе **Књига о Милутину** (2021), фото: Бранко Брандајс



Егон Савин, фото: Б. Лучић

жда и најавиле епоху у политичком смислу. Било је то време када се већ назирао распад Југославије. *Фарса* је била важна да бисмо указали ко ће у будућности преузети власт, она је сугерисала да ће, кад комунисти оду, доћи националисти. Тако је и било. За некога је оно пре било боље, док је за другог ово сад боље. Мислим да је за нас који радимо у култури оно време било боље.

Урадили сте важне представе у ЈДП-у, београдском Народном позоришту, Српском народном позоришту у Новом Саду и многим другим театрима, креирали сцене тамо где их пре није било... Имате огромно искуство. Шта је, по вашем мишљењу, рецепт за успешно позориште данас?

Ово је добра тема за семинар који би окупио стотине људи да говоре о томе какво нам је позориште потребно, како до њега доћи и зашто нам овакво позориште није потребно. Када је реч о великим институцијама, мислим да ту не можемо направити ништа без доброг споразумевања с влашћу. Потребно је разговарати с људима из власти који знају шта је култура. На тренутак ћу се вратити представи *Тамна је ноћ*. Играли смо је у време кад су тенкови аутопутем ишли ка Вуковару. Била је то антиратна представа о младићу који се враћа из рата без ноге. Толико је била популарна да смо добили позив да играмо у Њујорку, али нисмо имали пара за пут. Обратили смо се Нади Поповић Перишић, тадашњој министарки културе, и она је, као културна особа, разумела да је то значајно позоришно дело и да је небитно што критикује актуелну власт, па нам је, уз помоћ председника, обезбедила путовање у Њујорку. Било је тада људи – ево помињем и председника Милошевића – који су разумели шта је култура. Иако смо били на супротним странама наишли смо на разумевање људи који одлучују о новцу. Дакле, не може бити никаквог а камоли доброг позоришта, ако држава не препозна да је то за њу важно. Без идеје да држави треба позориште нема напретка. Неопходни су

људи који ће разумети да су култура и театар потребни. Мислим да данас није могуће окупити ни позоришне људе који тако мисле и истински схватају важност театра за друштво, а не само за одређене опције.

Аца и ја смо прво однели драму *Тамна је ноћ* у ЈДП Јовану Ђирилову, о коме обично говорим с дивљењем, али је он рекао да је комад фантастичан, али да он не сме да га стави на репертоар.

И Нушић је као управник Народног позоришта од самог себе сакрио своје **Сумњиво лице**.

Тако је, сакрио је од самог себе тај комад и заборавао где је, и да га случајано није пронашла његова мајка, док је Нушић по казни службовао у Македонији, *Сумњиво лице* било би изгубљено. Иначе је занимљиво да Нушићеви комади које данас играмо као актуелне показују да се овде ништа не мења и да је наша судбина мање одређена властима и друштвеним решењима, а више менталитетом.

Немогуће је не поменути студентски протест и све што се збивало у позориштима током прошле године.

Нисам се снашао у тој ситуацији. Мојим студентима сам, изгледа у невреме, покушао да скренем пажњу да је режија занат који они студирају и да је немогуће прекинути бављење режијом. Режија је нешто о чему човек мора непрекидно да размишља, без паузе, свакодневно. Редитељ мора непрестано да чита, записује, проверава своје ставове и идеје. Режија је перманентан процес. Хтео сам да кажем да се не можемо бавити политиком, успешно или неуспешно свеједно, и неко време оставити режију по страни. Наравно да су студенти у праву, а теме које су покренули општа су места иза којих ће стати сваки интелектуалац који се није продао властима. Понављам, нисам се снашао у томе, мислим да млади људи који се баве режијом морају да буду цели, потпуни и темељни, а студирање на уметничким факултетима, конкретно студије режије, није могуће прекидати. То је као и свирање виолине:



Из представе **Дервиш и смрт** (2008), фото: Б. Лучић

ако прекинете вежбање на годину дана, биће потребно две, чак три године да се вратите тамо где сте били кад се прекинули с вежбањем.

За тридесетак година, што је из угла историје кратко време, већ други пут се у позориштима поставља питање смисла играти или не у одређеним друштвеним моментима. Зашто често, на нивоу целокупног друштва, упадамо у „или – или“ дилеме?

Због нерешених ствари у друштву појавила се потреба да се неке ствари из свакодневног живота пробију на сцену. И пробиле су се – неки политички ставови, неке акције, оне са црвеним рукама које је публика готово акламативно прихватила. А позориште чим осети да публика нешто прихвата, одмах се томе приклања. На крају, све је то позориште. Не слажем се с онима који кажу: а не, представа је догде, а одавде је политика. Не, све заједно је позориште.

Ваша најновија режија, **Коза или ко је Силвија** Едварда Олбија, изведена је у СНП.

То је најбоље написана драма у 21. веку. Наравно, то за аутора као што је Олби није необично, али је необично што, као и многа друга значајна дела, ова драма није препозната. Чак ми је дирекција драме Народног позоришта у Београду одбила овај предлог, најпре због поделе, јер су се неки глумци које сам желео истакли у критици власти, али је важнији аргумент био да то није комад за публику Народног позоришта зато што је у комаду реч о екстремној девијацији. Ипак, имао сам задовољство да радим у СНП са најбољом могућом поделом, Јасном Ђурић и Борисом Исаковићем, али и Ненадом Пећинаром и Александром Сарапом. Мени је увек важно да режирам комаде у којима публика разуме шта гледа. И трудим се да се обичан гледалац мојих представа осећа привилегован, да може да прати, идентификује се, да донесе суд о ономе што гледа и да на крају, уз помоћ тога што гледа, изведе закључак о свету у коме живи. Сада, колико чујем, иако је

премијера изведена и њени одјаци су изванредни, постоји проблем јер још увек нису обезбеђена ауторска права на извођење.

Верујем да имате увид у дешавања везана за Стеријино позорје. У кавом је, по вашем мишљењу, данас стању најзначајнији домаћи позоришни фестивал?

На Позорју сам од својих професионалних почетака, за своје ране представе добио сам своје прве Стеријине награде, у међувремену их је било много и наравно да пратим шта се дешава с овим фестивалом. Имам утисак да се Стеријино позорје враћа себи јер је последњих 20-ак година оно изгубило контакт са београдским позориштем. Кад се распала Југославија испоставило се да је једини наш озбиљан позоришни центар Београд, а ту и тамо и Нови Сад, па да представе из других средина не могу да конкуришу за награде. У таквој ситуацији као да се Позорје уплашило доминације Београда, па је дошло до извесне провинцијализације и неке од најзначајнијих београдских представа игнорисане су, а на фестивал су довођене представе из такозване провинције. И сам сам радио у провинцији и правио значајне представе; долазио сам на Позорје са рецимо Крушевачким позориштем, али су ретки примери који могу да конкуришу најбољим београдским представама. Као да се Позорје бранило да не постане београдски фестивал па су позиване, не само у естетском смислу спорне представе, него и оне тешко разумљиве које је публика прихватила по принципу „када је на Позорју, мора де је то нешто добро“.

Изашла је из штампе добро урађена и лепо опремљена монографија о вама. Како се уметник осећа међу корицама?

Запрепастио сам се кад сам видео да сам до објављивања монографије режирао 103 представе, било ми је мало непријатно када сам видео да сам добио више од 50 награда само за режију. Генерално сам миран у



Егон Савин на проби представе **Коза или ко је Силвија** (2025), фото: Бранко Брандајс

вези са монографијом зато што ту књигу могу читати и они који нису експерти за позориште, могу је читати и они који не иду у позориште, биће им занимљиво. Сматрао сам целог живота да је важно да одржавам пажњу. Задовољан сам генерално јер сам успео да трајем да не направим никакав компромис. Једино сам спреман да првим сваку врсту финансијског компромиса. ■

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

СЦЕНА



Из представе **Коза или ко је Силвија** (2025), фото: Бранко Брандајс





ТЕОРИЈА

Сцена

Пише > Тања Шљивар

# Костим као драматуршко средство у раду Маје Мирковић

На примјеру двије представе **Орландо** или **Корзет**, кринолина, снијег и тамни облак деветнаестог вијека

**А**даптирати за изведбу на сцени „Раша Плаовић“ Народног позоришта у Београду, утицајни модернистички роман Вирџиније Вулф *Орландо*, чија се радња протеже на више од 300 година – о животу британског племића/племкиње Орланда, и који је писан као љубавно писмо Вити Саквил-Вест, био је задатак који сам добила усред пандемије (премијерно извођење било је у прољеће 2021. године), и који ми је помогао да у карантину пребродим повреду задобијену приликом пада с бицикла. И као што је мени редитељ представе Бојан Ђорђевић у ствари задао оквир, правац и сачинио окосницу и сценослијед те адаптације – која се састојала од 12 сцена с увијек новим наратором/нараторком, са увијек новим Не-Орландом, ког Орландо, радознао/-ла и љубопитљив/-а среће, и који Орландо (и његове/њене чувене ноге) описује, о њему/њој приповиједа, тако је и сценограф Синиша Илић на извјестан начин „задао“ костимографикињи Маји Мирковић палету боја и каталог облика и шара, унутар којих је требало изградити сценски свијет тог романа: свијетлоплава, јарко зелена и наранџасто-роза, на једној граници тог свијета и црна и бијела на ње-

говој другој граници. Какав је то свијет? Британски, империјалистички, патријархалан, наизглед бескрајан (иако у границама наведених боја) – еkleктичан.

На почетку романа, исцртава се величина Орландовог имања и тадашњег његовог свијета: „Заобилазио је све штале, штенаре, пиваре, дрводељске радионице, праонице, места где су се правиле лојане свеће, убијали волови, прикивале потковице, шили кожни прслуци – јер кућа је била *траг окружен људима на њослу у својим различитим занатима* – и стигао је до у папрат обрасле стазе која је неопажена водила узбрдо“<sup>1)</sup>. Видјела сам, у то вријеме пандемије, међу биљешкама Синише Илића, гдје су се у умјетничковој свесци, смјењивале скице, цртежи, ријечи и цитати у само њему својственом колажу – дио који сам у цитираној реченици означила курзивом. Не могу то са сигурношћу да тврдим, али ми дјелује да је баш тај опис инспирисао велико платно, које је било главни елемент сценографије београдског *Орланда* – једно од оних каква Илић често штампа за потребе инсталација у гале-

1) Вулф, Вирџинија, *Орландо*, превод с енглеског: Славица Стојановић, Београд, 2017. стр. 14

Из представе **Орландо**, фото: Жељко Јовановић



ријама или сценографија на позорницама. Ова платна настају специфичним увећавањем цртежа фломастерима на папиру и њиховим прилагођавањем за дигитално штампање на синтетичком текстилу. То платно је „кулиса“ свега што се дешава у овој представи – иако су у адаптацији, на сцени и на платну, осим имања Орландовог присутни и обриси Константинопоља и Лондона, дворова и салона, гдје је племић Орландо тек имао стићи, када се усудио да са сопственог великог имања оном „у папрат обраслом стазом“ искорачи. Овим великим платном, уз љубичасту, доминирају

управо боје које ће, у многоме, одредити и костиме Маје Мирковић.

Маја Мирковић, Синиша Илић и Бојан Ђорђевић колективно раде у позоришту, али и у другим медијима већ четврт вијека. У истинским сарадњама индивидуално ауторство је понекад затомљено, а понекад може и још јаче да заблиста, а понекад, заиста, није чак ни умјетницима, који су у процесу учествовали, могуће да у крајњем производу и у ретроспективи разлуче ко је тачно шта нацртао, написао, обојио, предложио, колажирао, коју индикацију дао, како сцену освијетлио,

и слично... И знам да сам, у то исто вријеме пандемије, у некој од Мајиних радних свезака видјела ту исту палету боја, као фломастером нацртану тробојну заставу. Свијетлоплава, јарко зелена и наранцасто-роза, су са Синишиног предимензионираног платна населиле и Мајине скице и костиме. Маја Мирковић одговара на околност слике коју успоставља Синиша Илић, као основне сценске ситуације<sup>2)</sup>. У костиме таквих боја обучени су у овој представи и гости велелепне Орландове забаве у Константинопољу (међу њима и Три мистериозне госпе), и домаћица бескрајних салонских забава осамнаестовјековног Лондона (и Париза) Мадам ди Дефанд (Вања Ејдус), и Неименовани турски љубавник (Павле Јеринић), и песник Ник Грин (Никола Вујовић) у мантилу боје коју носи и у презимену, па и сам(а) Орlando, понекад, када се „маскира“ и пожели да живи са Ромима у черги. Константинопољ и Лондон су тако представљени као *трагови насељени људима на њослу у својим различитим занашима*, људима обученим у различите, шарене, јарке, скоро дречаве одоре и аксесоаре: кућне огртаче, огртаче за лов, дубле прслуке, хаљине с кринолинама, мантиле, фесове, турбане, лепезе и сунчане наочари...

Наспрам јарко-шареног стоји црно-бијели свијет, као друга поменућа граница Орландовог свијета. Његови представници су двије краљице – Елизабета и Викторија, по којима су назване и цијеле епохе (које, наравно укључују и обичаје облачења), као и Орландове многобројне слушкиње и слуге. Класно друштво је црно-бијело. Шарени су британски салони у које

2) У необјављеном разговору између Маје Мирковић и Тање Шљивар, костимографкиња додатно појашњава динамику настанка сценографије и костима у овој представи: „Правим карактере као исечке, у утиску сливене са платна. Чињеничност слике, њен садржај и њена плошност, прве су догађајности и први простор који гледалац искуси када уђе у позоришну салу. Људи који доспевају у тај простор, нужно припадају тој слици, а потом, одлучићу – и њеном потезу. Практично гледано, мудрост ове одлуке је у томе да се између костима и сценографије не ствара однос такмичења, него међусобног преплитања, вишегласног певања или свирања у неколико руку“.

одлазе писци, властелини, домаћице забава. Али шарени су и они удаљени, не-њихови, не-британски предјели. Бијело-црне хаљине с кринолинама и слојевима и слојевима подсукњи, око вратног изреза украшене незаобилазним крагнама – крезлама, су како на тијелима највише рангираних Британки – краљица, тако и на тијелима оних најниже рангираних – слугу, који су *на њослу у својим различитим занашима*, на племићевом имању. Краљица Елизабета (Сашка Николић) има посебну, високо подигнуту крагну – отворену крезлу, њена кринолина је најшира (док се не појави краљица Викторија), она има највећи број подсукњи, њен корсет је најстегнутији, али јој је шара на хаљини, у роману описаној као да је „није променила читав месец“<sup>3)</sup> – и која је „смрдела, управо, мислио је, призивајући дечачка сећања, као стари кућни ормар где су стајала мајчина крзна“<sup>4)</sup>, истовјетна као и шара на одорама слугу. Синиша Илић је и за мустре на краљичиној хаљини и за оне на одијелима слугу, на бијелом папиру исцртао фломастерима црне шаре, које изгледају скоро као платна испрскана кистом или исфлекана мастилом – црно на бијелој подлози, црно на бијелом платну, црно на бијелом синтетичком материјалу. Елизабета се у роману појављује са незаобилазним скиптром (кога у реквизити ове представе нема), око кога је била згрчена та „заборавна рука; танка, с дугачким прстима (...); нервозна, зловољна, нездрава рука, (...) рука која је требало само да се подигне па да глава падне“<sup>5)</sup>. На руке, пак, краљичине (и глумичине) Маја Мирковић обраћа посебну пажњу, те на њих навлачи дугачке, упечатљиве али – распарене рукавице. Једна рукавица је златна – на шаци која жуди да помилује дјечака Орланда који има „златно срце“<sup>6)</sup> и тако се подмлади, а друга је црна – гротескна, као нешто између фетиш

3) Вулф, *op. cit.* стр. 20.

4) *Ibidem*.

5) *Ibidem*, стр. 18.

6) *Ibidem*.

модног додатка и дијела радне одоре – на шаци која командује и одређује коме ће бити дозвољено да живи.

Иста глумица, Сена Ђоровић, а према идеји Б. Ђорђева, игра раскалашну проститутку Нели и стегнуту краљицу Викторију – и оно што се десило између романа, моје адаптације, глумачке изведбе, сценографског и костимског рјешења је добар примјер за оно што покушавам да назовем *драматургијом костима*. Долазак деветнаестог вијека, у поноћ, док сат откуцава, у роману је описан овако: „Код деветог, десетог и једанаестог откуцаја, огромно црnilо навукло се над цео Лондон. С дванаестим откуцајем поноћи завладао је потпуни мрак. Олујни ковитлац облака покрио је град. Све је било помрачено, све је била сумња; све је била збрка. Осамнаести век се завршио, почео је деветнаести век<sup>7)</sup>. Обрнута логика шаре и мустре, од оне на Елизабетиној и на хаљинама и одијелима слугу, је употријебљена на Викторијиним костиму. Засивљено (*зблаћено*) бијело испрскано је по тамносивом, готово црном, мрачном и свеобухватном материјалу и кроју – а све је то, разумије се, претходно Синишиним фломастером на папиру исцртано. Црнина, сивило, тама и облак, који је с деветнаестим вијеком прекрио и цијели град Лондон – прекрива и скоро сваки дио краљичиног-глумичиног тела. Најшира сукња с кринолином и строги корсетирани жакет на копчање краљице Викторије су сам тај облак. Костим дакле постаје апстрактан мотив проласка времена из романа, али и врло конкретна временска непогода. Ако знамо и да је „Велики облак који је висио не само изнад Лондона, већ изнад целих Британских отока на први дан деветнаестог века стајао, или боље рећи није стајао, јер су га непрестано ударале навале града, толико дуго *да је оставио изванредне последице на оне који су живели у његовој сенци*.”<sup>8)</sup>, онда није немогуће претпоставити да је тај облак у роману метафора и за саму

7) Ibidem, стр. 164.

8) Ibidem, стр. 165, курзив мој.

краљицу, баку хемофиличарских европских краљевских лоза. У извјесном смислу – краљица Викторија, у строгој одори, у тако концептуализованом костиму носи и саму себе, и небо изнад себе и епоху у којој је владала и коју је и обиљежила. Поред свега наведеног, Викторија у оваквом костиму представља и историјску фигуру – удовицу у дубокој жалости и дубокој црнини, коју пуних четрдесет година, до краја сопственог живота, није скидала.

Временске, и друге прилике деветнаестог вијека В. Вулф у роману даље описује овако: „Под тим помдрелим и непријатељским сводом зеленило купуса било је мање изражено, а белина снега *зблаћена*“<sup>9)</sup>. Баш та *зблаћена белина снега* тачно описује боју шара на Викторијиној хаљини, а боја која је доласком тог облака постала мање изражена је кроз костимско, али у најужем смислу и драматуршко рјешење представе – од купус-зелене из романа – постала тамнољубичаста на горњем дијелу Нелиног костима. Проститутка Нели (док се не трансформише у краљицу Викторију) носи тамнољубичасти корсет с ушивеним грудњаком без бретела, који јој открива леђа, рамена и деколте. У мојој адаптацији прве реплике Краљице Викторије гласе: „Облак је растао и мрачио се изванредном брзином. Олујни ковитлац облака покрио је град. Све је било помрачено; све је била сумња; све је била збрка. Осамнаести век се завршава; почиње деветнаести век. Нели завршава. Почиње Краљица Викторија. Дом се променио. И партнерство се променило“<sup>10)</sup>. Док их изговара, Сена Ђоровић преко љубичастог, изазовног и смјелог одјевног предмета облачи, и до грла закопчава сако-тамни облак и њиме мијења конвенције облачења, а њима и конвенције живљења – дома и партнерства. Тамнољубичаста није у том тренутку трансформације, промјене и проласка само мање изражена – дола-

9) Вулф, *op. cit.* стр. 165, курзив мој.

10) Шљивар, Тања, *Орландо*, необјављени рукопис адаптације, стр. 96.

Из представе **Орландо**, фото: Жељко Јовановић



ском викторијанског деветнаестог вијека она постаје и невидљива.

Вриједи на овом мјесту, још једном поновити: режија и редитељ су информисали адаптацију (па и сам избор) романа, а сценографија и сценограф палету боја, мустре и шаре за костиме. Такође, вриједи поновити да је кроз сценографска и костимографска рјешења у овој представи класно друштво и даље представљено као црно и бијело, а Британска империја као она која се, још увијек, протеже и до својих јарких и шаренијих дијелова. А вриједи истаћи и немали допринос, који су у изради ових костима дале и даље одлично радеће радионице: мушке и женске кројачнице и обућарни-

це, које су и даље понос тог позоришта: *Народно позориште је траг окружен људима на послу у својим различитим занатима.*

У коначном резултату рада Маје Мирковић на овој представи, израђени су и на сцени ношени одјевни предмети и комади који су заиста, ријечником *haute couture*-а, али и позоришне костимографије – музејски примјерци. Било је и приједлога од стране чланица ансамбла да се с овим костимима и глумцима као моделима организује и модна ревија, а неки комади су накнадно, током 2024. излагани и у оквиру изложбе „Игра сцене и костима – изложба с поводом“ у палати уметности „Мадлена“. Ови костими су, с једне стране,

направљени да у потпуности припадају баш овој представи и дјелују као њен неодвојиви дио, као нешто без чега ове и овакве представе не би ни било, а с друге стране зазивају и осјећај да су и самосталан умјетнички и друштвени догађај. Овакав учинак постигнут је, између осталог, и одлуком да се површине, несумњиво историјских облика ових одјевних предмета, обраде савремено и уз свјесно коришћење утицаја из ликовне умјетности и поп-културе. Стварајући код посматрача одређену фасцинацију, жељу и дивљење, дакле, осјећаје које би им типично изазвала ревија високе моде, костими Маје Мирковић при том не губе ништа од своје драмске учинковитости унутар представе – и тако се постиже баланс значења, функције и атракције. Маја Мирковић је за рад на овој представи награђена и *тодишњом наградом Народној позоришћа за резултате у раду од изузетног значаја*.

Ова представа на свом текстуалном и значењском нивоу није била смјештена у „епоху“, јер је моја адаптација, између осталог, тематизовала и „слијепе мрље“ романа – прије свега класизам и британски колонијализам и империјализам из три времена: времена у ком је роман објављен, дугог времена које обухвата радња романа, као и нашег садашњег тренутка. У сценском и визуелном, али првенствено у костимографском смислу, ова представа јесте била смјешетна у „епоху“ али у епоху која обухвата четири вијека, чијим проласком се мијењају обичаји живљења, па посљедично и облачења – чак се може и рећи – чијим проласком се мијењају обичаји облачења, па посљедично и живљења. Такође, поменутом савременом обрадом површина, костими зазивају и наше вријеме, и тако се отимају епохи/епохама из које/којих извиру. На неки начин, костим Маје Мирковић у овој представи одговара и на питање из текста Горана Ферчеца – завршног Орландовог монолога, који је изведен и написан као својеврсни епилог на моју адаптацију. Гораново (и Орландово) питање гласи: „Што је то стољеће?“, а одговор, који је и сам аутор у тексту дао: „Стољеће ни по чему није по људској мјери

него је подвала, конструкт предуг за онолико колико тијело може трајати.“<sup>11)</sup>, налазимо и у концептуално осмишљеним костимима Маје Мирковић.

### КАКО ОБУЋИ ОРЛАНДА? ИЛИ ЊИХ СЕДАМ?

Најчешће су у позоришту Орланда, књижевног лика најпознатијег по изненадној промјени пола из мушког у женски, су играле *cis* жене – глумице. У режији Бојана Ђорђева Орланда су играли, наизмјенично, из изведбе у изведбу глумац Драган Секулић и глумица Ива Милановић. У вечери у којој не игра Орланда, парњак игра Мармадука Бонтропа Шелмердина, Орландову „сродну душу“, супружника и фигуру у огледалу. Док је Орландо још увијек дјечак, на почетку представе, обучен је у црне пумперице, хеланке, узани сако с великим нараменицама и један ексцентрични аксесоар-анахронизам – масивну кајлу од лажног злата. Током бескрајних салонских седељки, када је Орландо већ жена, накратко је приморана да носи јарко розе хаљину с мноштвом непрактичних подсукњи, коју убрзо поново мијења за своју стару дјечачку црну и елегантну одјећу уз додатак розе лакованих ципела, као омаж проживљеној промјени. Те ципеле су, упркос боји и такозваној „Лујевој“ потпетици, због архаичног модела у ствари необично андрогине и подсјећају на оне које су и мушкарци носили на европским дворовима и ренесансним сликама. Реченицу из романа када Орландо, уморна и спутана хаљинама, одустаје од узуса женственог облачења: „Сад отвори орман у коме је висило још увек много одеће коју је носила као млади кицош и изабра црно сомотско одело богато опшивено венецијанском чипком. Било је већ заправо изашло из моде, али јој је савршено пристајало...“<sup>12)</sup>, ја сам претворила у дидаскалију, а Ђорђевић и Мирковић претварају у сценски догађај и питање: „Да ли је

11) Ферчец, Горан, *ОРЛАНДО, МОНОЛОГ, МРЉА*, необјављени рукопис.

12) Вулф, *op. cit.* стр. 156.

Из представе **Орландо**, фото: Жељко Јовановић



‘пуком’ промјеном одјеће Орландо сада, изнова, слободан дечак на имању?’“.

Када сломи чланак и упознаје будућег супруга, Орландо је већ у бијелој крп вјенчаници, а Мармадук у готово истовјетном дјечачком одјелу (нараменице и пумперице) у ком је она сама одрастала и упознавала свијет и ван граница сопственог имања. Такво костимско рјешење омогућава илузију, или стварну могућност, препознавања себе у другоме. Дјечак и дјевојчица, обучени у бијело и црно, и са истовјетним, помало неуредним коврчавим перикама тамне боје, напрасно се

вјенчавају. Није само реалност класног поретка у овој представи црно-бијела – то је и реалност родних улога. Розе ципеле које обоје носе на церемонији вјенчања – сценски и наративни су знакови тога да су обоје, и поморац Шел и авантуриста-племић Орландо, током дугих и узбуђених живота, стигли и у друге, шарено-флуоресценте дијелове тадашњег познатог и доступног свијета – Британске Империје. Те ципеле су такође и симболи родне флуидности код обоје. Узајамну привлачност, али и стрепњу осјећају баш због немогућности коначне потврде рода и пола овог другог:

„Јеси ли сигурна да ниси мушкарац?’, питао би је забринуту а она би одвратила, ’Да ти можда ниси жена?’, а онда то морају да докажу без много буке. Јер обоје су били тако зачуђени брзином симпатије оног другог и за обоје је било такво откриће да жена може да буде тако толерантна и слободна у говору као мушкарац, а мушкарац тако необичан у говору и танан као жена, да су то морали одмах да провере<sup>13)</sup>. Да ли је Орланду лакше заљубити се у андрогину, родно неодређену фигуру сличну себи? И колики је удио одјеће и обичаја облачења у самој изведби рода, али и пола? Вулф даје недвосмислене одговоре у роману: „Задатак<sup>14)</sup> је још тежи због чињенице да је она тада налазила да је згодно често прелазити из једне врсте одеће у другу. (...) Изгледа да јој није представљало тешкоћу да одигра различите улоге, јер јој се пол мењао много чешће, него што они који носе само једну врсту одеће могу да замисле (...) За часност пумперица она је трампила заводљивост подсукњи и подједнако јој је пријала љубав оба пола<sup>15)</sup>. Промјена одјеће, заиста, мијења животне и сценске околности ових ликова. Орландо је свој/своја само у таквој дуалности и у непрестаном обећању и потенцијалу промјене, као и у могућности лаког преласка из једног у друго, и уназад. Због тога јој је једино и могуће склопити брак са једном себи истовјетно обученом фигуром, са самом собом из прошлости, из дјечаштва, или пак, заиста, са самом собом из претходне изведбе, претходне позоришне вечери када је Орландо (Ива, на примјер) играла Мармадука а Мармадук (Драган, на примјер) играо Орланда.

\* \* \*

Четири године касније, Маја Мирковић је добила понуду да још једном ради костиме за још једног позоришног Орланда. Према сопственом признању ко-

13) Ibidem, стр. 187.

14) Односи се на задатак биографа, саме В. Вулф да опише Орландов живот од момента кад постаје женом.

15) Вулф, op. cit. стр 160 и 161.

стимографкиња је „у тематском смислу, привремено, исцрпила ’базен одушевљења’ за рад на једном овако обимном и разливеном позоришном, текстуалном и сценском материјалу“<sup>16)</sup>. Ипак, адаптација романа коју је написао дански писац и драматург Том Силкеберг, као и режија Терезе Вилштет прате другачију приповједну, драматуршку и изведбену логику – па је на сцени „Akademie Theater“ у Бург театру у Бечу (премијерно извођење у јесен 2024. године), Маја Мирковић дала костимско-драматуршке одговоре али, овај пут, на сасвим другачији сет питања из *Орланда*’.

Представа почиње спорим и несигурним преласком једне андрогине (или, тачније, *андроино обучено* представљене) фигуре преко сцене. Онда та иста фигура пређе преко празне сцене, још једном. Па још једном и још једном, када гледаоцима постаје јасно да то није, сваки пут, један те исти глумац (или глумица). Све ове фигуре су обучене углавном у савремене сатенске хаљине танких бретела налик на спаваћице, шортсеве, пумперице, хеланке, кошуље, свилене поткошуље, дугачке памучне равно кројене сукње, женске широке сакое и плисиране тунике. Сви наведени одјевни предмети су црни, мат или са сјајем, али црни. У црно обучен Орландо, односно њих седам глумаца и глумица различитих годишта и грађе одаје помало и зачудан, чак језовит утисак. Непријатност код гледаоца изазива још увек неодговорено питање – да ли је он један или је он, некако, њих седморо, или су њих седморо, некако, он један. Необичном утиску доприносе, нарочито – истовјетне перике – унисекс кратке фризуре, риђо-плаве боје длаке, са коврцама око ушију и низ врат, кратке напријед, дуге позади, као популарне „*mullet*“ фризуре, која је, према ријечима саме костимографкиње: „Махом ношена у делу друштва, који себе препознаје као храбре, модерне, уметнички настројене, интелектуалне – управо они за које наслућујем који би могли да се се препознају, одобре или воле, данашњи захват на

16) Необјављена преписка између Маје Мирковић и Тање Шљивар.

Из представе **Орландо**, фото: Жељко Јовановић



теми *Орланда*. Препознајем је као 'тачну' за Орланда којим се бавимо у представи 'Akademie Theater-a', мапирајући њене почетке у сликарским и скулпторалним представама андрогиних фигура током дугог периода историје уметности, попут оне из антике доспевше на Микеланђеловог 'Давида' или Гејнсбороув портрет Гејнсбороу Дипона<sup>17)</sup>. Перика, коса, фризура, била је оно што нас је на почетку заварало и омађијало. Један

17) Ibidem.

од главних драматуршких проблема представе *Орландо* из Народног позоришта – могао би се дефинисати као – „ко је не-Орландо?“, а један од главних драматуршких проблема представе *Орландо* из Бург театра могао би се дефинисати као „ко је Орландо?“. Силкебергова адаптација има поднаслов „*монолој за седам њласова*“ – што упућује на извјесно драматуршко-концептуално мишљење, које се из адаптације преноси на (углавном празну) сцену, али и на саму инсценијацију и костим. Ако је Силкебергова адаптација – у рукопи-

су јасно подијељена на дијалоге и реплике додијељене „ликовима“ (називаним по глумцима који их играју јер сви су Орландо) – ипак концептуализована и именована као монолог – онда је јасно да њих седам јесу једно, и то не никако у тјелесном смислу, јер то Орландо ни не може да буде, него у приповједном и дискурзивном смислу. Из трећег лица романа, у овој адаптацији прелази се у радикално, исповједно, прво лице. Моја адаптација налази „трећи пут“, јер у свакој сцени нови приповједач, нови „Не-Орландо“ сопственим гласом прелази из првог када говори о себи, у треће лице када говори о Орланду, што му је и главни приповједачко-сценски задатак.

Орландо у представи Бург театра су „они“ – и то како у смислу мноштва, множине тијела и идентитета, али и у нашем, савременом смислу у ком употребљавамо замјеницу *they* за небинарне особе. Прва позната употреба замјенице *they*, у таквом контексту – контексту промјене пола, у свјетској књижевности, долази управо из романа *Орландо*: „Орландо је постао жена – то се не може порећи. Али у сваком другом смислу, Орландо је остао до детаља онакав какав је био. Промена пола, иако им је променила будућност, није ништа урадила да им промени идентитет. Њихова су лица остала, као што им показују портрети, заправо иста.“<sup>18)</sup> Рејчел Кросланд, професорка енглеске књижевности Универзитета у Чичестеру, овако анализира цитирани параграф из романа: „Дакле, Орландо се промијени из мушкарца у жену, иако је важно истаћи да Орландо није трансродна особа у оном смислу у ком термин разумемо данас. (...) ипак употреба термина ‘they/они’ од стране Вулф добила је на значају у свјетлу све учесталије употребе родно неутралних замјеница. Ипак, у том тренутку родне промјене упечатљиво је да ријеч ‘они/њихов’ омогућава Вулф да учини нешто врло значајно: да прича о Орланду као о мушкарцу и као о

18) Вулф, стр 103.

жени, истовремено“<sup>19)</sup>. Одабиром седам различитих извођачких тијела, редитељка Вилштет успијева да већ у уводној сцени уради то исто: да представи на сцени Орланда као мушкарца и као жену, као младића и као старицу, истовремено.

Жељела бих да у наставку текста објасним употребу костима као драматуршког средства од стране Маје Мирковић на два упечатљива примјера из ове представе.

Први примјер је појава Саше, Орландове прве љубави, мистериозне руске принцезе, за време „Великог мраза“ на британским острвима. У роману се Саша појављује из „павиљона московског посланства“<sup>20)</sup> и описана је као „фигура, дечачка или женска јер су широка туника и панталоне по руској моди служиле да маскирају пол...“<sup>21)</sup>, што је још један показатељ да је Орланду, било као дјечаку, било као жени, могућно заљубити се само у појаве код којих полне и родне карактеристике у најмању руку остављају онакву запитаност какву публика има при првом проласку Орланда преко сцене у овој представи. У Силкеберговој адаптацији, на мјесту Сашиног појављивања, пак, стоји: „То је чудно. Фигура из ведре неба, универзум за себе, појава, особа за коју се не зна да ли је младић или дјевојка, дјевојка ил’ младић...“<sup>22)</sup> Из „ведре неба“ је идиом који означава изненадност којом се Саша појављује у Орландовом животу, изненадност и силину заљубљивања. У инсценацији Т. Вилштет, а нарочито у костимографско-драматуршком рјешењу М. Мирковић, сама Саша се испрва појављује као пар чизама,

19) Кросланд, Рејчел, *Waves, particles and pronouns – Virginia Wolf’s ‘Orlando’*, <https://royalsociety.org/blog/2020/06/waves-particles-and-pronouns-virginia-woolfs-orlando/>, приступљено 15. 9. 2025, превод са енглеског Т. Шљивар.

20) Вулф, стр 28.

21) Ibidem.

22) Силкеберг, Том, *Orlando, Ein Monolog für 7 Stimmen*, необјављени рукопис адаптације, стр 13, превод с њемачког Т. Шљивар (превод са данског на њемачки: М. Валц и У. Аленштајн).

Из представе **Орландо**, фото: Жељко Јовановић



које се на сцену спуштају „из ведра неба“. Најфинија позоришна чаролија – са цугова и невидљивим концем, као права прва љубав и љубав на први поглед – бива „из ведра позоришна неба“ сервирана и Орланду. Чак не цео костим лика, него један његов део, готово реквизита, обућа, постаје тај лик – Саша, која је у првој својој појави у роману обучена у „сомот боје остриге, опточен неким непознатим крзном“<sup>23</sup>). Ка-

23) Вулф, стр 29.

кве су то чизме? Кожне, металик-сребрне (могле би бити описане и бојом *осирије*), сјајне, глатке, дубоке (до изнад кољена), као мраз, као снијег, као Русија. Није мање значајно да „Велики мраз“, као и у вези са првом представом поменут „тамни облак“ представља и временску непогоду, и цијелу једну британску епоху, али и нешто што нам долази као судбина, „с неба“. И као што су чизме Саша, тако је и тамна, строга хаљина сама краљица Викторија, коју носи глумица која игра краљицу Викторију. Са тамног неба из обла-

ка пада киша, са неба пада снијег и са неба падају и чизме. Сама костимографкиња Мирковић ове чизме описује на сљедећи начин: „Оштра и глатка, убојита и безобразна, другачија од свега окол. Нешто што би ретки смели да носе, а још ређи умели, са нарочитим достојанством и мистеријом, какво је и Сашино држање у роману. Нешто чему је тешко приговорити и, истовремено, нешто толико означено као 'друго' (...) Једна сребрна чизма је *deus ex machina*, бурни живот који се дешава негде другде, негде где никада нисмо били, негде где је, фантазирамо, све луђе. Она је оно што ће променити 'све', божанство неког другог света, обећање, предмет жеље, намерно одабрани фетиш објекат“. Иако је ова чизма недвојбено женска, мада ју је наравно, у оквирима дрег културе могуће замислити и на мушким тијелима, испрва по једну чизму из пара на руке, а не на ноге (као краљица Елизабета рукавице у претходној представи) навлаче и један глумац и једна глумица, и то тако да је јасно да ју они испитују, не знајући шта с њом тачно да раде. Онда глумац Шон Мекдона обува обје чизме из пара и почиње да игра Сашу. И тако чизме из лика, из представљања фигуре прелазе у оно што „јесу“ у обућу, у део костима, а Мекдона, мушкарац представља Сашу, за коју дјечак Орландо након хетеронормативних сумњи, страхова и двојби ипак неоспорно утврди да је жена.

Други примјер за драматуршко мишљење кроз рад на костиму је „постајање женом“ током војње бродом, којим се Орландо враћа кући из Константинопоља у Лондон. Са групом жена путница, Орландо је први пут жена пред другима. У својој константинопољској соби, кроз већ цитирану и анализирану реченицу у којој је први пут употребљена замјеница *they/они*, утврђено је да је, без обзира на неочекивану промјену пола, по буђењу из дуготрајног сна „Орландо остао до детаља онакав какав је био“, као и да „Промена пола (...) није ништа урадила да им промени идентитет.“. На броду се, пак, утврђује да та промјена пола хоће да им (њима, *them*) промијени „будућност“. Сцена на броду је нај-

ва те и такве, промијењене будућности. Редитељка, са костимографкињом и глумачким ансамблом од сцене пловидбе бродом прави изведбени врхунац представе, оно што критичарка протала *nachtkritik.de* Габи Хифт, пишући о овој представи назива „кишом кринолина“. Овако Хифт описује то сценско догађање: „На броду, на повратку у Енглеску и у сусрет 18. вијеку, пада киша од перја, жичаних подсукњи, перика, раскошних набора од свиле и тила, тканина у бијелој, окер, и у боји камиље коже, у шкољкастим нијансама, и у различитим степенима провидности“<sup>24</sup>).

Наиме, сви други Орланди (или све сапутнице с брода) удруже се у облачењу једног Орланда – мушког глумца Маркуса Мајера у изразито женску, женствену и женско-кодирану одећу. И као што је Хифт описала, палета боја из црне – мат или сјајне прелази у окер, беж, бијело, боју остриге, па и у розе и златно у пришивеним детаљима и украсима. А кројеви од равних, савремених, као за кустосе или гејмере (какви су Орланди били на почетку представе) постају гомила балетских пачки, кринолина, свечаних хаљина и подсукњи. Оно што се Орланду догодило по буђењу у хотелској соби, дакле полно постајање женом – измјена тијела и секундарских и примарних полних карактеристика, казује нам ауторски тим оваквим изведбеним поступком, спада у лаке (драматуршке) проблеме, у оно што Вулф у више пута цитираној реченици назива „непромењеним идентитетом“. Оно што се догодило на броду, што се овом сценом Орланду Маркуса Мајера догађа – односно родно постајање женом спада у тешке (драматуршке) проблеме, у оно што Вулф назива „промењеном будућношћу“. Вулф описује Орланда на броду овако: „тек кад је осетила како јој се сукње мотају око ногу... схватила је све санкције и привиле-.....“

24) Хифт, Габи, *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-persoennlichkeit>, приступљено 12. 10. 2025, превод с њемачког Т. Шљивар.

гије свог положаја“<sup>25)</sup>, а Силкеберг, незнатно парафразирајући оригиналне реченице ситуацију појачава у: „ове сукње су права напаст ако човек треба да их трпи око листова. Иако је материјал најлепши на свету“.<sup>26)</sup> Дуго трајање набацивања те гомиле одјеће на Мајера, као и готово насилни карактер тог чина, па чињеница да он ни не успјева да све те слојеве и комаде одјеће заиста обуче на себе, него да их навлачи на екстремитете, увлачи једне у друге, наслојава како зна и умије, упут тврдећи да му се то све „допада“ – показују најдиректније и искључиво изведбено-драматуршко-костимографским средствима Орландов пут, и стварни моменат „постајања женом“.

Глумци и глумице док набацују одјећу на Мајера говоре сљедеће реченице из романа/адаптације: „Сетила се како је, као младић, инсистирала да жена треба да буде послушна, чедна, мирисна и префињено накићена. Сад ћу ја лично да платим због тих жеља“, размишљала је, „јер жене нису (судећи из мог кратког личног искуства тог пола) послушне, чедне мирисне и префињено китњасте по природи. (...) Само фризирање узеше ми сат ујутру; огледање још један сат; па затезање и подвезивање; па умивање и пудрање; пресвлачење из свиле у чипку и из чипке у падованску свилу, тако се протраће године и године“<sup>27)</sup>. Трајање ове сцене је у вези са мотивом траћења времена на уљепшавање, на оно што нас чека када започне наше „постајање женом“, али и са укупним трајањем Орландовог живота,

25) Вулф, стр. 113.

26) Силкеберг, *op. cit.* стр. 44.

27) Вулф, стр 116, али и Силкеберг, стр 45.

Ферчецовог и Вирцинијиног стољећа. На крају дуге и изванредне сцене Маркус Мајер и сам постаје предмет, можда штендер за одлагање одеће, али много више кринолина. Рамена су му под слојевима тила сад вјештачки проширена – као кукови жена у кринолинама, или како их Вирцинија Вулф у преводу Славице Стојановић назива – у „сукњама на обруче“. Сам Орlando тако постаје кринолина или *pannier* – тај симбол једне потиснуте, готово заборављене и первертиране женствености која још увијек понекад изрони и у нашем времену у облику вечерњих хаљина или вјенчаница да нас очара и/или заплаши. И као што су Елизабетина рукавица или Сашина чизма, издвојене од остатка костима функционисале као фетиш објекти, али и као замјене за ликове саме, тако сада лик (гумац), постајући женом постаје гротескни и предимензионирани фетиш објекат, и губи на хуманости, на животности, на тјелесности, на слободи.

У обје представе Маја Мирковић је, уосталом, суверено, кроз драматуршко мишљење о костиму показала оно што је Вирцинија Вулф прије скоро једног вијека записала: „Наизглед залудне ситнице на одећи, кажу, имају важнију сврху него да нас утопле. Оне нам мењају поглед на свет и поглед света на нас“<sup>28)</sup>. А има ли прикладнијег медијума за „гледање на свијет“ од позоришта – гдје од пажње посматрача зависе цјелокупна рецепција и интерпретација гледаног, као и тзв. *feedback*-спрега<sup>29)</sup>.

28) Вулф, стр 137.

29) Појам Ерике Фишер Лихте из *Естетичке перформативне умјетности*, превод с њемачког Сулејман Босто, Сарајево-Загреб, 2009.

Пише &gt; Ружа Перуновић

# Трагање за вишим смислом

## Тесла у контексту поетичких и идејних начела Милоша Црњанског

Књижевни лик Николе Тесле, научника импресивне професионалне и интригантне приватне биографије, присутан је у прозној и драмској књижевности као лик врхунског научника, интелектуалца, идеалисте, човека који је у туђини остао свестан свог порекла и разлога због којих се обрео у далеком свету. У највећем броју уметничких дела прича о Тесли исплетена је око ових именитеља, а разлике су направљене у приступу теми, форми, апострофирању појединих сегмената његовог живота или аспеката личности, и стављањем тежишта на одређени период његовог живота. Поводом 170 година од рођења нашег научника истраживаћемо драмске текстове у којима је присутан његов лик, почев од драме *Тесла* Милоша Црњанског коју читамо у контексту целокупне поетике овог писца.

Неспорна је чињеница да су драмска дела Милоша Црњанског (*Маска*, *Конак*, *Тесла*) (с разлогом) остала у сенци његове позије и романескне прозе, али је очигледна и чињеница да је писац у драмама потврдио поетичке и идејне преокупације које су присутне

у његовим најзначајнијим књижевним делима. Драму *Тесла* Црњански је завршио 1966. године, мада се размишљања о њој јављају још 1952, дакле у време када је писац био у енглеској емиграцији, у егзистенцијално и уметнички незавидном положају, па се, гледано из те перспективе, интересовање за Теслину судбину, у којој се недвосмислено могу пронаћи биографске паралеле, чини очекиваним. Веза између двојице особењака, писца и научника, две личности са јаким интегритетом и израженим осећањем националног поноса, који су се затекли у страном свету који не разумеју и који њих не разуме, природна је, као што је природна паралела између размишљања Црњанског, Тесле, Вука Исаковича, кнеза Рјепнина, Петра Рајића и Павла Исаковича, ликова у којима се одиграва једнака драма, драма сваког исељеника који се бори за опстанак у страном свету у ком су дани испуњени усамљеношћу и егзистенцијалним бригама.

Радња комада *Тесла* одиграва се 1900. године у Њујорку и њена наративна структура представља део оне општеприхваћене биографске приче. Тесла је при-

казан као научник, најбољи физичар свог времена, особа чији се потенцијали препознају, а изуми цене. У материјалистичком свету „обећане земље“ у коју је научник стигао са ентузијазмом, он је у центру пажње јер постоји снажна воља да се његови интелектуални ресурси искористе/уновче. Али Тесла је код Црњанског много више од генијалног научника – он је *изуметник*<sup>1)</sup> како га је крстио Лаза Костић, човек изузетног сензибилитета, моралне чврстине и хуманистичких визија. Црњанског је, дакле, привукла она особеност Теслиног лика која се односи на ширину унутрашњег света, љубав према уметности и држање до части и идеала. Писац је са одушевљењем причао о Теслином језику, као језику песника, његовој употреби енглеског језика, који и у научном дискурсу има софистициран, изнијансиран и биран стил. Стога у драми Милоша Црњанског Тесла о свим темама говори трезвено, али надахнуто – о љубави, вишефазној студији, идеалима, новцу, али и грчким скулптурама, уметницама и музејима. Изражава се поетски, има око за детаље, око себе, примећује њујоршку зиму и крајолик који га окружује, док истовремено чезне за пејзажом родног места, а елганција и особеност са којом приступа речима наликује препознатљивом језичком сензибилитету (иако не и стилу) који је сам Црњански имао.

Тесла је, дакле, код Црњанског приказан као необична, тајанствена личност, али он није далеки, неприступачни научник, него обичан човек; он јесте особењак, али није збуњен и несналажљив. Зна ко је и шта је, он је чувар свог порекла и својих идеала, али и наочит човек за ког се жене и те како интересују. Буди пажњу женског пола због своје особености, достојанства и лепих манира, не уклапа се ни у један шаблон и увек остаје неприступачан. Свестан је да живи у свету прељубе и лицемерја, али за њега брак представља светињу иако зна да ће остати самац. Жене му

1) Комад под називом *Тесла изуметник*, који је написао и режирао Небојша Брадића изведена је 2022. у Српском народном позоришту у Новом Саду.



Милош Црњански (1922)

се отворено нуде, али их он одбија и тиме још више потпаљује њихову чежњу. Пре свега Елен, чији лик Црњански описује као типичну Американку, размажену и пожељну богаташицу, али одважну и храбру жену која не мари за кулоарске приче – жели да освоји Теслу као трофеј јер је привлачи његово одбијање. Због њега крши разне конвенције, али Тесла ипак остаје далек, непоколебљив у својим размишљањима о љубави, која мора бити неукаљана. Ту је и Розамунд, жена његовог пословног сарадника, класичног Американца, пореклом Францускиња, која Теслу као станкиња најбоље разуме. Добро процењује његову честитост, потајно је заљубљена у њега баш због чврстог морала и осећајности који га разликују од њеног мужа капиталисте. Тесла и Розамунд се добро разумеју на основу туђинства, обоје припадају другим културама и менталитету, другим духовним димензијама – висинама. Али, када у једном тренутку Розамунд остане распуштеница, Тесла остаје непоколебљив и поводом ове љубавне понуде. У прилог оваквом, готово светачком, грађењу лика, Црњански уводи још један биографски мотив – сећање научника на прву и једину љубав према Манди, на чисту, неискварену љубав из детињства засновану на разумевању без сувишних речи.

Од првих редова драме Тесла живи са самоћом у коју је уверен, за коју се чврсто држи и која даје јасне контуре његовом лику. Нису то ни генијалност ни научни достигнућа, ни конфликти са околином, већ самоћа коју признаје и прихвата као непомериву чињеницу своје судбине одређене околностима, контекстом простора и времена. Слични обрасци понашања присутни су и романима Милоша Црњанског. Главни ликови романа *Сеобе*, и Вук и Павле Исакович, ступају у односе са женама, али и када остваре партнерске односе не припадају до краја породици већ нечем другом, вишем. Они чезну за својом младошћу, за неукаљаном и чистом љубави која остаје недостижна јер је свакодневица поништава, они пристају на ту свакодневицу, али не могу да забораве прошлост ко-

ја се у емотивном контексту приказује као светиња. Целокупна њихова душевна снага, као и код Тесле, усмерена је ка далеким пределима, суматраистичким везама и остварењем вишег циља који не може бити индивидуалан.

Стога је Тесла у овој драми, као и романескни ликови носиоци идеја самог писца, особа резигнације и меланхолије, свестан је неетичности света који га окружује, као и чињенице да је усамљеност његова судбина. Сви покушаји да оствари присност у туђини, не само у правцу партнерских односа, нису успели јер су разлике непремостиве, а те мостове порушио је сам научник који јасно увиђа непомиривост животних начела. Њега, као и Рјепнина и Исаковиче мучи исто осећање странствовања, битисања у туђини за туђе интересе и циљеве. У тај свет они доносе морал и честитост право из свог завичаја, за којим Црњански чезне од *Лирике Ишаке* до *Романа о Лондону*. У *Сеобама* се та чежња дефинише као чежња за „мајчицом Русијом“ и сан у ком ће се реализовати завичајне чежње истог менталитета, вере и начела, док Тесла, који је у Америку отишао као у оновремени синоним слободе, чезне за једноставноћу Смиљана, сменом годишњих доба, природом која је описана сугестивним, готово песничким језиком којим се потврђује носталгија и чежња за чистотом родног краја. Сви ови ликови опстају у туђини због звезде у бескрајном кругу, колективног добра ка којем храбро иду, у име свих. Вука води идеја да „Негде мора да има нечег небеског за њега, за све њих“, потрага за обећаном земљом, а Теслу откића која ће бити на корист човечанству, што разумемо као исто *вјерују* у честиту будућност.

Осим научника и Розамунд, остали ликови у драми Црњанског су махом Американци, већином неименовани, сведени на материјално, подругљиви и без визије и то је сигурно најслабија тачка драме коју Слободан Селенић критикује управо због црно-белог приказивања ликова. Американцима је Тесла личност од значаја, они га кроз читаву драму траже, готово про-

гоне, не поштују његов мир, желе да консултују његово мишљење и искористе његов ум, али га не гледају као особу, он је за њих средство, оружје које им треба из интересних разлога. Тесла се изјашњава као пацифиста, не занимају га ратови ни оружје за уништење које би могао створити, згрожен је применом свог проналаска наизменичне струје за извршење смртне казне на електричној столици и то је суштинска дистинкција између њега и средине у којој се нашао. Он сања о јефтиној струји за сваку улицу, за и најсиромашнију кућу, да буде будзашто. Одговор Американца „Па ми нећемо, Тесла, да буду будзашто“ (Црњански 1966: 319) изнова потврђује да између Тесле и других у овој драми постоји непремостива препрека и она је постављена од самог научника.

Бесмисленост и узалудност ратовања је мисао водиља Црњанског, она је присутна од *Лирике Ишаке*, преко *Сеоба* и *Дневника о Чарнојевићу*, објашњена и у суматраистичком манифесту писца. Дубока разочараност у свет, у послератно безумље и хаос, нихилистичка визија стварности огрезле у духовну беду, представљају дубока убеђења самог писца и суштину егзистенцијалистичког уметничког правца.

Драма *Тесла* Милоша Црњанског свакако остаје у сенци његових других остварења, њено извођење није прошло најбоље ни код публике ни код стручне јавности. Осим већ поменутог црно-белог сликања ликова,

критика је Црњанском замерила и сведеност драмске радње, непостојање правог почетка и краја, иако смо трамо да овај „пропуст“ не може бити случајан. Прича, сама по себи, нема примат, разгранатост, нити хронолошку и логичку повезаност ни у његовом прозном опусу. Акцент је увек стављен на унутрашњи свет ликовова – он је богат, разгранат, у њему се одиграва читава драма, док су догађаји споља, иако важни окидачи унутрашњих немира, тек скицирани. Осећање празнине и равнодушности у туђини, Теслин поглед усмерен ка висинама, као и поглед Рајића, Исаковича, Рјепнина, суматраистичка визија, суматраистички занос покренут космичким ширинама, то *вјерују* представља везивну нит целокупног књижевног опуса Милоша Црњанског.

„За нечим надземаљским зажуде то ноћи Вук Исакович, не само за себе, већ и за своје, заспавши пред својом колибом у запари летње ноћи пред Штрасбургом, осетив да је преварен, понижен, а да беше рођен за нешто чисто, светло, ванредно и непролазно, као ти комади неба, што сребрни и плави лебде сву ноћ, испод сјајних сазвежђа, над крововима вароши, травама, брдима и рекама, дуж којих су трепериле логорске ватре војске, коју је, као тиха летња киша, засипала месечина.“

Милош Црњански *Сеобе*

# Социјални и егзистенцијални револт: Хеда Габлер и Војцек у режијама Томаса Остермајера (4)

## 2.2 ХЕНРИК ИБЗЕН

**Х**енрик Ибзен, син пропалог трговца из једне мале луке на југу Норвешке, постао је један од најслављенијих и најугледнијих писаца свог времена. Његова дела дала су револуционарне подстреке даљем развоју драматургије, будући да се у њима налазе корени натурализма, модерног симболизма, импресионизма, експресионизма и егзистенцијализма. Хауптман, Стринберг, Шо, Кајзер, Сартр, Ануј и многи други имали су у Ибзеновом делу неисцрпан извор надахнућа.<sup>1)</sup> И данас је један од најпроучаванијих модерних писаца, а колико је код својих савременика изазивао дивљење говори и податак да је Џојс учио норвешки језик како би га читао у оригиналу и писмено му исказао своје поштовање.<sup>2)</sup>

Првих тридесет пет година Ибзен провео је у својој земљи, суочен са бројним недаћама и преокретима,

те је овај период назван шегртовањем.<sup>3)</sup> Рођен је у градићу Шијену на југу норвешког полуострва у угледној и добростојећој трговачкој породици која тридесетих година доживљава банкрот услед индустријализације и нагле модернизације друштва. У земљи која ће своју независност изборити тек 1905, годину дана пре Ибзенове смрти, и питање језика било је спорно – уместо избора између језика главне власти (*риксмол*, који се није разликовао од данског) и језика народа (*ландсмол*), Ибзен је тај проблем решио тако што је исковао сопствени језик, истанчану комбинацију народског и данског.<sup>4)</sup>

У својој петнаестој години напустио је средњу школу јер његова породица није имала средстава да му омогући наставак школовања и одлази у стотинак километара јужнији Гримстад да ради као апотекарски помоћник. Тако почиње његов дуг и богат, али пун препрека животни пут. Политика га је много занима-

1) Преузето из *Енциклопедије Српској народној позоришћа*, електронско издање: [хттпс://www.snp.org.rs/енциклопедија/?п=4784](https://www.snp.org.rs/енциклопедија/?п=4784)

2) Декер, Жак де, *Хенрик Ибзен биографија*, Карпос, 2016, стр. 8.

3) Термин преузет од Рејмонда Вилијамса, *Драма од Ибзена до Брехта*, Нолит, Београд 1979.

4) Декер, *о.и.циш*, стр.12.

ла, поготово после догађаја из фебруара 1848. када је абдицирао француски краљ, а уследиле су италијанска револуција и Метернихов пад. Ибзен је окупио своје пријатеље на „банкет реформе“ на ком је изразио револт против свих краљева и царева, те „гамади на земљи“<sup>5)</sup>.

Током свог апотекарског рада, написао је своју прву драму у стиху, *Кашалину*, под псеудонимом Брињулф Бјарме, а која „открива мајсторство које се ретко среће код самоуког почетника“<sup>6)</sup>. Пријатељи су били уверени да сведоче рађању једног генија, те је један преписао комад краснописом, а други га однео у градско позориште убеђен да ни тренутка неће оклевати да га постави на сцену. Пошто је одбијен, узалуд се обраћао издавачима да комад објави, а пријатељ је затим продао своје мало наследство да финансира штампање двеста педесет примерака. Продато је четрдесет, а а остатак су, у немаштини, распродали као папир за паковање.

Исте године Ибзен се сели у Кристијанију, данашњи Осло, где заједно са многим другим перспективним младићима из провинције похађа припремну школу за упис на универзитет. Испит није положио, али ће управо овде, преко живе интелектуалне размене са изузетно талентованим и касније чувеним норвешким књижевницима, Ибзен усвојити политичке идеје које су преплавиле Норвешку након што су 1848. уздрмале Европу. Ту ће се приклонити модерним, револуционарно-родољубивим и национално-романтичарским идејама, напуштајући класичну традицију.<sup>7)</sup> Са пријатељима покреће часопис *Andhrimmer* у ком вредно сарађује: објављује цртеже, песме и позоришне приказе јер су му омогућавале да бесплатно гледа представе, а пише и политичке коментаре. Пишући у овом листу, Ибзен оштро критикује општу тенденцију француске

5) Декер, *ој.циџ*, стр. 18.

6) Декер, *ој.циџ*, стр. 19.

7) Преузето из *Белешка о аутору, Хенрик Ибзен, Изабране драме II, Геопоетика, Београд, 2014.*

драме да се превише ослања на „ситуацију“, на уштрб „психологије“. Али је потоње позоришно искуство током неколико година изменило ово његово становиште. Позоришни ефекат драме интриге био је несумњив и Ибзен је, сасвим свесно, почео да ради у складу са њеним методама,<sup>8)</sup> што ће се приметити у његовим драмама завршно са *Преишегенцима на пресио* изведеним 1864. године.

Исте године је у позоришту Кристијанија театар изведена и његова прва једночинка с мотивима из норвешке историје, што Ибзену обезбеђује место помоћника директора при позоришту у Бергену, првом позоришту на норвешком језику, чије се отварање сматра настанком норвешке позоришне уметности. Ту ће овладати позоришним занимањима, почев од утврђивања програма до управљања благајном, од концепције костима до градње кулиса, а поготово је стекао битно искуство суочавања са публиком. Ни после бројних неуспеха Ибзен није био обесхрабрен, него је тражио нове начине да освоји ћудљиву публику. Током тромесечног студијског путовања обишао је позоришта у Копенхагену, Берлину, Дрездену и Хамбургу. У Бергену упознаје и Сузану Торесен, будућу супругу, са којом ће добити сина Сигурда.

Велику борбу је водио против „данофила“ који су га нападали коментарима да је сваки лик из његове драме „обележен жигом нискости“<sup>9)</sup>, а он је бранио норвешку књижевност у духу „интернационалног национализма“ тако што је био уверен, како је сажето рекао Пјер Жорже Ла Шене, да „једна књижевност може само уз потврђивање сопствене националности да заузме место међу књижевностима различитих земаља“<sup>10)</sup>.

Све је теже подносио терет и спутавања које носи управљање позориштем. Постао је честа мета на-

8) Вилијамс, Рејмонд, *Ог Ибзена до Брехија*, Нолит, Београд, 1979, стр. 34.

9) Декер, *ој.циџ*, стр. 37.

10) *Oeuvres Completes*, превод и презентација P.G. La Chesnais, Плон, 1935–1940, т. 5, стр. 43.

Из представе **Хеда Габлер** Томаса Остермајера, Народно позориште Букурешт (2024) фото: Михаела Марин



пада, подлегао депресији и пијанству, а драматуршка креативност је пресушила. Позориште је завршило у стечају. Норвешка влада му није одобрила тражену новчану помоћ, а један члан академског колегијума рекао је да писац једне тако неморалне комедије, мислећи на *Комедију љубави*<sup>11)</sup>, заслужује батине, а не тражену стипендију.

Политичка збивања након смрти данског краља, Фредерика VII, 1863. године била су закомпликова-

11) Декер, *ој.циш*, стр. 43.

на окупирањем два војводства од стране Германске конфедерације. Ибзен је, после свих понижења које је претрпео последњих година, повређен кукавичлуком Норвешке приликом рата за Шлезвиг-Холштајн и разочаран јавним мњењем и разним политикама, одлучио да напусти своју земљу добивши новчану помоћ од неколико мање или више богатих људи који су му били наклоњени. Наредних двадесет седам година проживео је у иностранству, у Италији и Немачкој, створивши тамо своја главна дела. Добровољно изгнанство било је спочетка обележено оскудицом, неизвесношћу

и сумњама: „Имам утисак да се налазим у огромној празнини у којој сам одвојен истовремено и од Бога и од људи“ писао је, али наставио са трачком наде: „Ово мора да је пролазно, ја хоћу и ја морам однети неку победу једног дана.“<sup>12)</sup>

Победа је убрзо стигла. *Бранд* је распродат, доштампаван у Данској, Шведској и Норвешкој, постао је „друштвена појава“<sup>13)</sup>, сензација, а Ибзен се изборио за редовну стипендију од Академије наука упутивши краљу молбу: „Не борим се ја овде да добијем приход који би ме ослободио сваке бригае, него да бих могао да испуним послање за које чврсто верујем да ми је поверено од Бога – послање, које је по мом мишљењу, Норвешкој најважније, најнеопходније: да пробудим свој народ и надахнем га узвишеним мислима.“<sup>14)</sup>

Сазнавши да су у међувремену судски извршитељи распродали сву његову имовину заосталу у Кристијанији, а рукописи и документа нађени су расути, „обузела га је неописива горчина.“ Подстакнут овим, још једним насртајем на њега, као и свим до тада накупљеним притужбама, а ослобођен материјалних недаћа и признат за уметника, одлучује да напише подсмешљиву сагу каква је *Пер Гинт*.<sup>15)</sup> Тријумфална премијера у позоришту у Кристијанији била је тек 1876, са музиком Едварда Грига.

Даљи плодан Ибзенов рад пратили су наизменично успеси и разочарења, дивљења и обезвређивања, а он је истрајавао у својој побуни: „Осећам да ми снага расте упоредо с гневом. Ако неко хоће рат, добиће га! Ако нисам песник, немам шта да изгубим. Окушаћу се у послу фотографа. Но дочеваваћу се својих земљака појединачно, нећу штедети ни мисли ни стање ду-

12) Ханс Хеиберг, *Хенрик Ибсен*, преузето из Жак де Деке, *ош. цит.*, стр. 51.

13) Декер, *ош. цит.*, стр. 52.

14) *Oeuvres Completes, ош. цит.*, т 7, стр. 130, преузето из Жак де Деке, *ош. цит.*, стр. 52.

15) Белгијски критичар Шарл Саролеа (Цхарлес Саролеа), аутор, 1891, прве студије на француском о Ибзену, класификује Пера Гинта као „Дон Кихота са Севера“. Преузето из Декер, *ош. цит.*, стр. 55.

ха иза речи било кога ко завређује да га почаствујем својим нападом!“<sup>16)</sup>

Након поменуте две историјске драмске поеме, Ибзен изненађује портретисањем својих политичких савременика у *Савезу младих* прелазећи у фазу реализма. Следе још жешће оптужбе у *Сћубовима друштва* и *Народном немирјашељу*. Ужасавао се шупљих говора у политици и свуда их је примећивао, а због раскривавања политичких маневара изазивао је најразличитије полемике.

По повратку у Рим, дошла је на ред и тема која га је одавно заокупљала: судбина жене у модерном свету. У време сазревања потоње *Лушкине куће*, комада за који се кроз историју и различите културе његово име највише везује, Ибзен је показивао бригу о унапређењу положаја жене на друге начине, не писањем. На пример, испословао је да на место библиотекара у Скандинавском друштву може да дође жена и повео кампању да жене буду примане за праве чланове Друштва, с правом гласа: „Жене имају нешто заједничко с правим уметником, као и с младошћу, уопште узев, и то замењује практични смисао за ствари, генијални инстинкт који иде равно на исправно решење.“<sup>17)</sup> Предлог је био одбачен због једног недостајућег гласа, али је *Лушкина кућа* покренула небројене расправе и далеко изван публице која воли уметност и позориште. (На кинеском, реч за феминизам потекла је од корена Нора, према Нори из комада).

„После Норе“, рекао је Ибзен, „морала је доћи госпођа Алвинг“ из *Авешти*, које су, мада је претпоставио да ће узнемирити неке средине, изазвале огромну пренераженост и непријатељство. *Авештима* се Ибзен обрушио на светињу брака и табу који је оптерећивао венеричне болести, бранио слободну љубав и навео на идеју о еутаназији. Још једном је Ибзен изазвао гнев конзервативних структура. У време кад су га презирали

16) Ханс Хеиберг, *Хенрик Ибсен*, преузето из Декер, *ош. цит.*, стр. 60.

17) Michael Meyer, *Ibsen*, Sutton Publishing, 2004, преузето из Декер, *ош. цит.*, стр. 77.

и грдили због *Авети*, саопштио је свом пријатељу: „Нису ли ти на првом месту духови којима је потребно да се ослободе? Те ропске душе што нас настањују нису у стању да уживају чак и у слободама које већ имају.“<sup>18)</sup>

Следећа Ибзенова побуна налази израз у лику Стокмана из *Народної нейријашеља*. (Константин Станиславски је потврдио да је ту улогу волео више од свих које је одиграо у каријери.) Овај комад засновао је на истинитом догађају и у њему поставио моралне и људске обзире главног лика изнад бирократске машинерије, демагогије и свих врста економског интереса.

Након политичких и друштвено ангажованих комада у којима критикује институције, друштво и личности које га представљају, Ибзен свој стваралачки порив усмерава ка појединцу и његовој судбини, ка тајнама људског бића и његовим дубинама, те се последњих осам комада често називају психолошким. Како се изразио Мајкл Мајер, сад „унутрашњи тролови, не спољни тролови“ одређују животне судбине ликова.

Социјални бунт, артикулисан у комадима претходног периода сврстаног у грађански или критички реализам, а који теже ка објективности и јасноћи, уступа место егзистенцијалном бунту којим разоткрива маске и огуљује људско биће за дубље психолошке спознаје. Дrame овог периода „дубоко су амбивалентне, недокучиве и мистериозне“.<sup>19)</sup> Ибзен драматуршки и даље остаје веран себи: да слика и описује, а не да тумачи и објашњава. Овај прелаз са доминантно социјалног ка егзистенцијалном револту поклапа се са периодом у његовом животу када је био мање разговорљив и друштвен него обично, на шта упућује сведочење једног од ретких тадашњих саговорника коме је рекао: „Људски род мора поново да гради свет из почетка, и да почне од појединца... Велики задатак нашег времена јесте укинути све постојеће институције.“ и да „свака птица треба да пева из сопственог грла и тиме испуни

18) *Ibid*, стр. 85.

19) Мирна Стевановић и Софија Кристенсен, *Умешносћ је љужање ошћора*, *Изабрране драме II*, Геопоетика, Београд, 2014, стр. 241.

задатак који јој је дала природа...“<sup>20)</sup> У овим речима видимо Ибзеново вечно противљење институцијама и конзервативности, али и увиђања ограничености таквих намера и напора. Борба ликова његових драма преноси се на унутрашњи план људског бића.

Ибзен је био и песник (150 песама објављено је у једној збирци 1871). Једна од њих је:

„Рудар  
Стену разбијам уз тресак  
ударцима тешкога маља  
доле морам да крчим себи пут  
према циљу који се једва усуђујем да назрем.  
Да ли сам се преварио?  
Зар тај пут не води светлости?  
Потражим ли увис,  
светлост ми заслепљује очи.  
Не, морам сићи до дна,  
где је одвајкада ноћ...  
Тешки маљу, прокрчи ми пут  
до срца природе!“<sup>21)</sup>

Његова жена Сузана дала је да се на његовом гробу подигне мали стуб, без речи, али да се у њега уклеше чекић. Рударски чекић.<sup>22)</sup> У Ибзеновом маниру, неће мо је појашњавати.

### 2.2.1 ХЕДА ГАБЛЕР

На позорници у позоришту у Кристијанији 26. фебруара 1891. појавила се једна особена драмска фигура која открива да „живот сам по себи представља тешко решив проблем“<sup>23)</sup>.

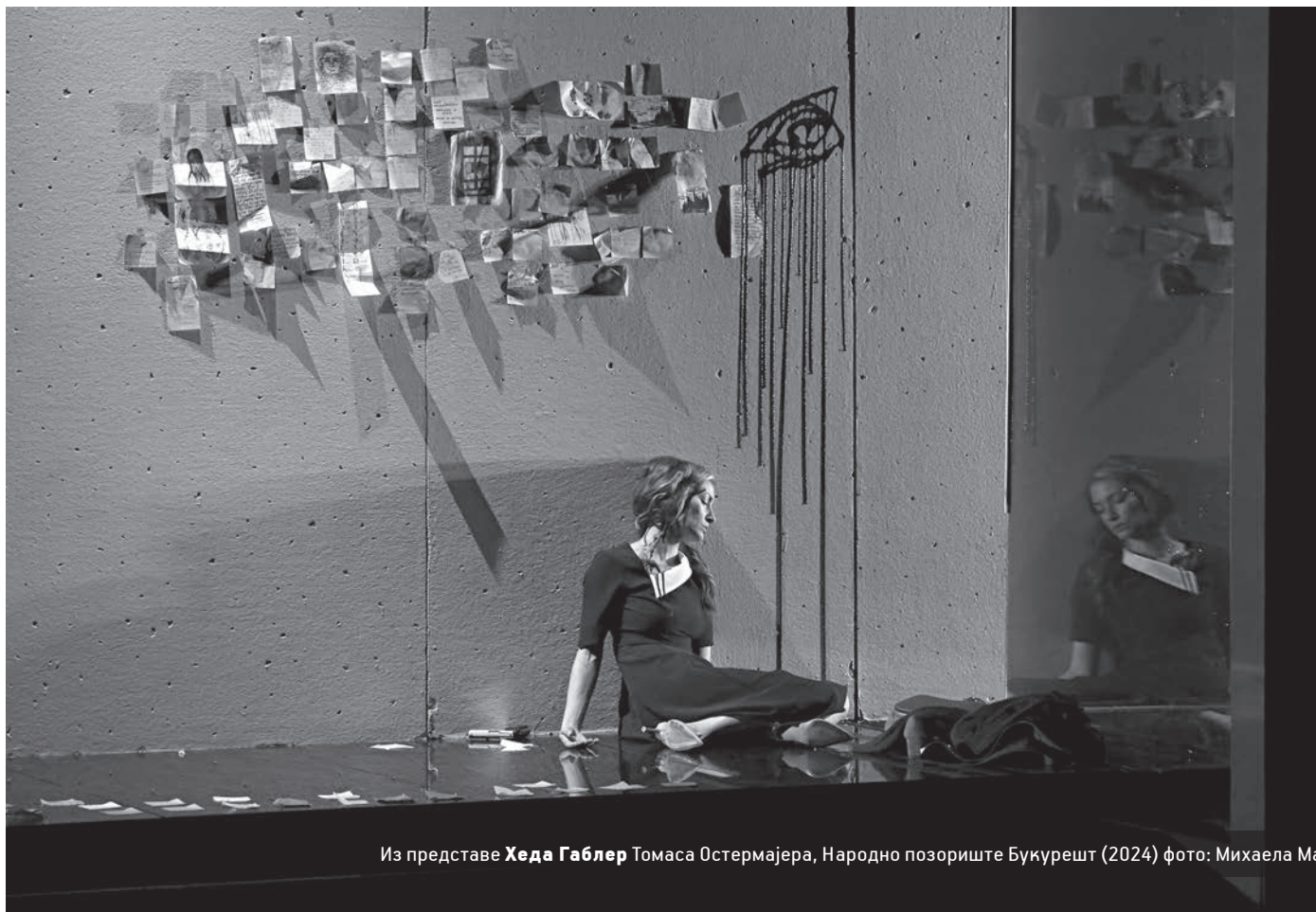
Непосредно пре премијере, почетком децембра 1890, када се појавила у штампаном облику, *Хеда Га-*

20) Декер, *ош.циш*, стр. 90.

21) *Ибид*, стр. 24.

22) *Ибид.*, стр. 133.

23) Дивињо, *ош.циш*, стр. 740.



Из представе **Хеда Габлер** Томаса Остермајера, Народно позориште Букурешт (2024) фото: Михаела Марин

блер је, попут *Авешти* девет година раније, изазвала и пренераженост и утученост. Хенрик Ибзен је већ био познат по томе да својим комадима иде бар десет година испред свог времена, али се с *Хедом* тај феномен протегао до данашњих дана. Још увек овај комад није до краја протумачен и расветљен, а публику и даље интригира, збуњује и љути. Од свог настанка непрекидно се поставља на сцену, али га бије глас да је мучан и незахалан. Хеда је на европским сценама изазивала и громогласне аплаузе и звиждање: „језива фантазма-

горија, чудовиште које је аутор створио у облику жене, без узора у стварности“<sup>24)</sup>, „мрачан, бизаран и нездрав психолошки план и веома жалостан утисак празнине што га оставља та слика нарави овде је изразитији него игде“<sup>25)</sup> или „О новом Ибзеновом комаду расправља се у свету. Постоје данас два-три писца која покрећу духове људи кад неко дело оде са њиховог радног стола .....

24) Декер, *ој.циџи*, стр. 100.

25) *Ибиг.*, стр. 101.

– Толстој, Зола – али роман не погађа дух и не изискује реакцију као позоришни комад. Можемо га читати поново и поново, и откривати нова чуда<sup>26)</sup>.

А каква је Хеда Габлер, због које је један дански критичар назвао Ибзена непријатељем жена? Није ли се сам Ибзен клонио ма и призвука изрицања суда својим ликовима? Управо то је увек порицао: „Покушао сам да опишем људе, да их опишем што је тачније могуће и с онолико појединости колико је могуће, ништа више.“<sup>27)</sup>

Хеда Тесман рођена је као једина ћерка капетана Габлера, представника пропале аристократије, од кога је наследила и очувала љубав према оружју и коњима. Одрекла се везе са младим и талентованим интелектуалцем Левборгом због његове екстравагантне нарави и склоности ка разврату и удала се за пристojног, исправног, али безличног, такође интелектуалца, Тесмана, који се и на брачном путовању бавио више својом досадном науком него супругом. Њиховом новом поскупом кућом наизглед ненаметљиво и даље влада једна Тесманова тетка.

Левборг поново улази у Хедин живот, али овај пут као озбиљан ривал Тесману у његовој професорској каријери, будући да је написао изврстан научни рад о будућности културе. Истина, то је успео уз помоћ Хедине средњошколске познанице Тее, која је напустила свог мужа да би се посветила Левборгу и његовом таленту. Хеда наводи Левборга да се врати некадашњим пороцима и да тако упропасти своје животно дело. Мислећи да га је затурио, Левборг случајно рањава самог себе у једном кабареу и то поштољем који му је дала Хеда. Истовремено, један судија у пензији, почиње да је уцењује и Хеда, другим наслеђеним пиштољем, пуца себи у главу, убивши вероватно и своје нерођено дете.

Џоан Темплтон резимира овај комад као „два последња дана у којима једна жена притерана до зи-

26) *Ибиг.*

27) *Ибиг.*

да улаже све бесмисленије напоре да би живела животом који презире, те на крају доноси одлуку да га оконча.“<sup>28)</sup> Хеда је отишла са овог света у побуну против свог живота – живота жене који би био подређен служењу мушкарцу.

## 2.2.1.1 ЕЛЕМЕНТИ СОЦИЈАЛНОГ РЕВОЛТА У ХЕДИ ГАБЛЕР

Драме социјалног револта тематски се ослањају на сукоб између појединца и друштва. Брустајн каже да је код Ибзена тај сукоб између појединца и друштва толико суштински супротстављен да победа једног неизбежно доводи до пораза другог, тако да се право грађанина увек остварује по цену слободе појединца. Грађанин је припитомљен човек, агент постојећих институција, који своје потребе идентификује са потребама заједнице, док је појединац револуционаран човек који своју сврху проналази у потрази за властима истином.<sup>29)</sup> Значи, социјални револт односи се на човеково стремљење да се отргне из друштвених конвенција које му сузбијају слободу деловања. Ибзенов социјални револт је радикалан и потпун; он је непријатељски настројен према свим покретима заснованим на социјалној концепцији човека (у писму Брандесу он државу назива „проклетством појединца“), те сматра да је немогуће поистоветити се с било којим постојећим системом, па чак и удружити се са било којим постојећим револуционарним принципом<sup>30)</sup>.

*Хега Габлер* је у погледу структуре драма која садржи многобројне јединствености драме социјалног револта које наводи Брустајн. То је драма у четири чина, тесна и компактна, а писана је реалистичким и натуралистичким стилем. Целокупна радња одвија се у салону Тесманових, у периоду од два дана. Ликови су базирани на карактеристичним представницима

28) Навео Декер, *ош.циш.* стр. 103.

29) Брустеин, *ош.циш.* стр. 31.

30) *Ибиг.*

савременог друштва Ибзеновог времена, а централна улога припада жени.

Као што смо на почетку рада дефинисали, побуна у драмама социјалног револта може да се одвија на плану борбе против више конвенција истовремено и то је случај у *Хеди Габлер*. Ибзенови ликови у овој драми налазе се у конфликту са својом родном и класном припадношћу, стегама које им намеће институција породице, као и са страхом од осуде друштва. Постоји више друштвених конвенција које спутавају Ибзенове ликове у *Хеди Габлер*, а против којих се они боре, било на спољашњем или унутрашњем плану.

Централни лик је Хеда Тесман, на први поглед привилегована жена, али која се осећа спутаном у друштву тог времена које није наклоњено женама. Основа социјалног револта који прожима њен лик налази се у стегама патријархалног друштва које је подразумевало и захтевало традиционалну улогу жене фокусиране на брак, породицу и одржавање домаћинства. За жене тог времена није постојала могућност за самосталност и слободу изражавања и деловања. Хедина неспособност или невољност да се укалупи у, тада једини прихватљиви, модел традиционалне жене доводи је, коначно, до самоуништења.

Наслов драме, *Хеда Габлер*, садржи симболичку конотацију Хединог идентитета и њеног осећаја припадности. Хеда, ћерка генерала Габлера, одрасла је у високом друштву и васпитавана је више као син, него као ћерка (то закључујемо на основу детаља који се односе на њено јахање коња и пуцање из пиштоља у детињству). Упркос својој удаји, њен идентитет је и даље ближи генераловој кћи него Тесмановој супрузи, а Ибзенова одлука да драму назове по њеном девојачком презимену подвлачи њену суштинску неприпадност новој породици и улози супруге. Брак за њу представља друштвени стегу и ограничење индивидуалности, поготово узимајући у обзир да не осећа љубав према свом мужу. Идентитет жене у то време дефинисан је само и апсолутно идентитетом њеног супруга, а Хеда се томе интуитивно опире. Патријархално друштво 19.

века уважава само оне жене које се уклапају у традиционални калуп *праве жене*. *Права жена* је она која испуњава своју примарну улогу у друштву, а то је да буде супруга и мајка. Њену вредност одређује то колико је способна да се снађе у те две улоге, те да одржава домаћинство и мир у кући, а уколико је припадница више класе она је сведена на репрезентовање мужевљевог статуса и богатства, чиме је беспослица постала готово статусни симбол жене.<sup>31)</sup>

Иза Хединог избора да се уда за Тесмана стоји процена да би јој тај брак пружио финансијски стабилан живот и друштвени статус, с обзиром да ће њеном супругу звање професора, које је за њега скоро сасвим извесно, пружити висок углед у друштву, а свакако и стабилан финансијски положај. Хеда је, попут сваке жене тадашњег времена, приморана да своју егзистенцију обезбеди удајом и тиме постаје потпуно зависна и у многим случајевима уцењена. Међутим, Хедин револт не испољава се бунтом против друштвених норми, она свој бунт и незадовољство окреће према себи самој.

Репутација коју ће Тесманови да уживају након што Јерген постане професор свакако је важан фактор њене удаје, али поред тога постоји још нешто што ју је привукло. Наиме, Хеда поседује велику потребу за контролом и манипулацијом, без циља да постигне било шта, изузев тренутних победа<sup>32)</sup>. Јерген је по природи наиван човек и, будући заљубљен и слаб на Хеду, у стању је да услиши сваку њену жељу и сваки хир. Хедина насушна потреба за контролом провлачи се кроз целу драму: од тога да премешта намештај у својој новој вили до тога да манипулацијом успева прво да уништи Теин и Левборгов однос, а затим да њега отера у смрт. Тежња за доминацијом произилази директно из ограничености утицаја на сопствену судбину, која је условљена родним нормама тог времена. Хебина животна енергија, интелектуални потенцијал .....

31) Петровић, *ој.цић*, стр. 41.

32) *Ибиг*.

и духовна радозналост нашли су се сапети, а неостварени, у њеној новој улози супруге. Може се рећи да је лик Хеде најави модерне, еманциповане жене у будућности. Хеда је, као и њен творац Ибзен, била далеко испред свог времена.

Класне разлике између Хедине породице из које потиче и грађанске породице средње класе њеног супруга Јергена Тесмана којој сада и она припада Ибзен дискретно, али веома прецизно, осликава детаљима попут положаја клавира у салону, вазе са цвећем, прекривачима које Хеда не подноси, тетка Јулиног шешира, Јергенових кућних папуча итд. Премда је Јерген високо образован и вредан човек, потпуно посвећен својој каријери, он упркос доброј академској репутацији не поседује богатство и рафинираност као породица Габлер и нема аристократско порекло. Хеда је удајом постала део породице која је за њене високе стандарде примитивна. Тесманова тетка Јуле, која га је и одгајила, долази им у посету након њиховог меденог месеца, а за ту прилику купује нови шешир у покушају да се не обрука пред Хедом – шешир за који је Хеда помислила да је служавкин. Пошто Хеду, сем лепоте, краси отменост и софистицираност, њена појава изазива нелагоду у служавки Берти и тетки Јуле. Њих две су свесне Хедине класне супериорности и осећају страхопоштовање према њој. Хеда одржава дистанцу у односу са њима и суптилно показује презир и хладноћу, али нипошто не дозвољавајући себи да изгуби формалност у разговору (одбија Тесманову молбу да не персира његовој тетки). Њен социјални револт огледа се у њеном неприлагођавању и непристајању на оно што од ње заједница очекује.

Хедино време прожимао је у великој мери страх од скандала, те је то један од важних мотива у овој драми. Наиме, сазнајемо да је Хеда била у некој врсти романтичног односа са страственим, деструктивним и хаотичним Ејлертом Левборгом, протераним из научне заједнице због свог раскалашаног начина живота. Можемо да претпоставимо да га је управо из тог разлога

Хеда одбацила. Непримерен и склон скандалима, он никада не би могао да јој пружи сигурност за коју сматра да јој је потребна. Страх од скандала представља највећи унутрашњи Хедин мотив за њено компромисно решење сопственог живота. Она је својом удајом пристала на живот који не уме и не жели да живи. Изабрала је пристојан, друштвено прилагођен, али млак и неузбудљив живот са којим њен карактер и природа нису могли да се помире и уклопе.

Проблем Хединог карактера и природе може се посматрати и из угла њеног породичног наслеђа, а корени тог проблема могу се пронаћи у њеном специфичном васпитавању и одгајању. Развијање љубави према коњима и оружју у то време није било типично за подизање женског детета, те пропусте у примењивању друштвено афирмисаних норми увиђамо и код њеног оца. Капетан Габлер је своју ћерку одгајао као сина, а мотив те његове побуне против конвенција могао би бити тема неке друге социјалне драме.

Укратко, немогућност прилагођавања на класну разлику и традиционалну улогу жене, одустајање од сопственог идентитета зарад егзистенцијалне сигурности и страх од скандала кључни су покретачи социјалног револта који се испољавају кроз главни лике Хеде. А видови тог испољавања су драстични. Први је „убиство Левборговог и Теиног детета“ којим она назива генијално научно дело настало у споју Лерборгове интелигенције и талента и Теине марљивости и посвећености. Јединствени рукопис тог дела доспева у Хедине руке да би га чувала, а она га спаљује. Осим што тим чином уклања Левборга као конкурента свом супругу за место професора и осигурава сопствену статусну и финансијску сигурност, она уништава и симболику коју тај рукопис носи. А рукопис је симбол друштвеног и академског развоја и напретка, из којих је она као жена искључена. Други вид екстремног револта је Хедино самоубиство којим убија и своју (једину) улогу у друштву: улогу супруге и улогу мајке.

Пише > Светислав Јованов

Јунак, судбина и сукоб у класичној комедији (6)

## Уточиште у неред

### ФИГАРОВА ЖЕНИДБА: СОЦИЈАЛНО-РОДНИ ПРЕОБРАЖАЈ

Као што смо видели, образац сукоба између (историјски условљеног) типа комичког јунака и (актуелног вида) универзалног поретка (судбине) класичне комедије – при чему се понашање јунака одвија у оквиру противречности између илузије и стварности – показује у нововековном раздобљу симптоме све дубљих жанровских промена. У контексту ових промена, након момента алазонског преображаја у Клајстовом *Разбијеном крчају* и феномена еиронског преображаја у *Слуји двају џосјодара* Карла Голдонија, завршну трансформацију – а без обзира на чињеницу ремећења хронолошког низа – предочава нам Пјер Огистен Карон де Бомарше у комедији *Луди дан или Фиџарова женидба* (*La Folle Journée, ou Le Mariage de Figaro*, 1778).

Сложеност поетичко-жанровских релација у случају Бомаршеовог комада – иначе, другог наставка трилогије започете *Севилским бербериним* (1775) – представља органски „производ“ ауторовог вишеслојног, вртоглаво динамичног и понекад (привидно) ћудљивог заплета. *Фиџарова женидба*, наиме, почиње три године

након завршетка *„Севилског берберина“*, када је Фигаро верен са Сузаном. Млади пар који жели да се венча, налази се сада у служби грофа Алмавиве – Фигаро као грофов поверљиви слуга, Сузана као собарица грофице Росине. Међутим, од тренутка када је Фигаро помогао у склапању брака грофа Алмавиве и Розине, грофу је већ досадио брачни склад и све интензивније „баца око“ на Сузану, намеравајући да поново уведе племићку привилегију *prima noctis*, како би конзумирао брак са будућом невестом пре (њеног и Фигаровог) меденог месеца. Истичући доследно у први план тежњу за љубавним сједињењем двоје слугу – дакле, „ниже класе“ за коју су обично резервисане функције помоћних *eirons* – Бомарше уводи битно нову димензију, премда се, у формалном смислу, његов заплет „углавном бави препрекама и замкама које овом сједињавању стоје на путу.“<sup>1)</sup> Поред Грофових сплетки, међутим, везу Фигара и Сузане додатно угрожава и судски захтев средовечне домоуправитељке Марселине, од које је Фигаро сво-

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

јевремено позајмио новац уз обећање да ће се, ако га не узмогне вратити у року, њоме за накнаду, оженити.

Уобличавајући лик Фигара као окретне и лукаве особе, аутор га, на самом почетку, приказује и као артикулисано *самосвесну* индивидуу, што је видљиво из апелације упућене (одсутном) господару:

„**ФИГАРО:** Док се ја каљавим, извијам грбачу за славу  
Ваше породице, Ви бисте саизволели учествовати  
у повећању моје!

(Први чин, 2. сцена)

Новостечена самосвест одликује и Фигарове прве конкретне реакције на Грофове ( прилично прозирне) намере, а те реакције можемо посматрати у склопу двеју фаза. У прву, *одбрамбѣну* фазу, сврстава се Фигарово префињено лукавство којим, пред свим дворанима предвођеним Грофицом, апелујући на његову племенитост, приморава Грофа да се јавно и заувек одрекне „права прве брачне ноћи“.

„**ГРАФ** (за себе): Све је ово удешено.

**ГРАФИЦА:** Ја им се придружујем, господине графе, а овај обред биће им увек драг, пошто потиче из дивне љубави, коју сте осећали према мени“.

(Први чин, 10. сцена)

Међутим, пошто Гроф не одустаје истински од својих аспирација према Сузани – како посредством удварања, тако и кроз подстицање Марселинине парнице против Фигара – аутор, након тактичких, открива и Фигарове стратегијске способности, које, исто тако, најпре бивају начелно формулисане пред саучесницима – Сузаном и Грофицом:

„**ФИГАРО:** Светити се онима који ,уде нашим смеровима, тиме што ће се упропастити њихови, то чини свако, то ћемо чинити и ми“.

(Други чин, 1. сцена)

Реч је о преласку на *нападачку* фазу деловања: док ће, с једне стране, преко посредника Грофу бити

уручена анонимна достава о састанку „извесног мушкарца“ са Грофицом у њеној соби, истовремено ће Сузана Грофу заказати „рандеву“ – на који ће бити послат малолетни лакеј Херувим (прерушен у њене хаљине). Међутим, када Сузана и Грофица, изненађене при дотеривању Херувима у сврху друге од поменутих смицалица Грофовим наиласком, с муком успевају – захваљујући како својој речитости и присебности, тако и вртоглавом смењивању просторних позиција – не само да отклоне Грофове сумње, него и да га натерају да се извини супрузи и покаје због своје болесне љубоморе – мења се не само темпо, него и хијерархија унутар „завереничке“ тројке. Проглашавајући читав догађај намерно инсценираном шалом усмереном на Грофову „поуку“, а уз то и откривајући Фигарово учење у слању писма, Сузана и Грофица пресудно *нагтраћују* Фигарову смицалицу, сврставајући се тиме у равноправне *eirops*, водитеље заплета: реч је, такође, о првом кораку у њиховом досезању статуса *Јунак(ињ)а*. Ипак, чињеница да, у завршници описане збрке, Фигаро својом жовијалношћу и импровизаторским нервом (у вези идентитета „мушкараца који је искочио кроз прозор“) функционално обезбеђује додатни алиби „женској смицалици“, сведочи да се Бомаршеов протагонист развија као вишедимензионална фигура у чијој основи стоји „готово бескрајан низ дрских позоришних слугу који се протежу од представа Маривоа, Данкура, Рењара и Молијера па све до комедија Теренција и Плаута“<sup>2)</sup>.

Да се иза Бомаршеове „разбарушености“ заплета крије готово математичка прецизност, показују две сцене на размеђи 2. и 3. чина *Фигарове женидбе*, које пружају комплементарне импулсе у вишој фази еманципације „женског начела“. Најпре, како би се – на ефикасан и поучан начин! – супротставила Грофовој несмањеној жудњи за Сузаном, Грофица решава да сама, прерушена у собаричину одећу, уместо компроми-

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



Из представе **Фигарова женидба**, Позориште Ранела, Париз (2014), фото: Шарлот Спилемакер

тованог Херувима оде на вечерњи рандеву са рођеним супругом. Са своје стране, Сузана се убрзо одлучује да повољан ефекат овакве „операције“ обезбеди тиме што ће у кратком сусрету сама уверити Грофа у сопствену спремност да на поменути рандеву сама дође, поткрепљујући таква уверавања детаљним договором о месту и времену (који ће Грофу бити достављен посебном поруком). Будући да је овакво, сложено и активно супротстављање Грофовой вољи, смишљено и припремљено *без Фиџаровой учешћа и знања*, оно за Сузану и Грофицу представља завршну етапу у процесу *родне еманципације*, етапу крунисану освајањем статуса Јунакиње. Најзад, значај ове етапе је обогаћен преображајем који доживљава Марселина у финалу Трећег чина. Након открића да је извор Фигарове привlačности чињеница да он представља њеног давно изгубљеног и срећним обртом поново нађеног сина-јединца, домоуправитељица поентира проблематику патње жена, проузроковане патријархалном репресијом и социјалном неправдом:

„**МАРСЕЛИНА:** ... Вас треба кажњавати за грехе наше младости; вас и ваше власнике, који се тако горде правом што имају да нас суде, док нас својом грешном нехатношћу остављају без сваког средства за издржавање. Има ли икојег занимања за несрећне девојке?“

И управо димензија социјалне неједнакости, наговештена у Марселинином протесту против атмосфере патријархалног лицемерја, представља најаву великог Фигаровог програмског пледојаја (3. сцена 5. чина), посредством којег, по Левину, „слуга израста у Јунака“<sup>3)</sup>:

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

„**ФИГАРО:** ... Племство, богатство, положај, звање, како све то човека погорди! Шта сте ви урадили за толика добра? Потрудили сте се да се родите и ништа више. Међутим, човек доста обичан; док је мени, сто му мука! – затуреном тамо негде у незнаној гомили, требало показати више знања и домишљања само за одржање но што га је употребљено кроз сто година у управљању свима Шпанијама... И ви хоћете да се мерите са мношћом?“

Фигаров статус јунака, на овај начин принципјелно објављен, бива истински потврђен тек након проласка кроз искушење изазвано поменутом смицалицом двоструког (фингираног за Сузану, стварног за Грофицу) „рандевуа“ са Грофом. Другим речима, тек након двоструког преображаја на оси „лукави слуга – Јунак/Љубавник“: док је за Фигара, као виталног посматрача, реч о „заслуженој“ спознаји, за Грофа, као раскринканог учесника, реч је о слому илузије, и то *илузије о двострукој нагмоћи – родној и социјалној*. Стога је, у извесном смислу, управо однос према Грофу Алмавиви, лику-препреки, жариште у којем се стичу кључни елементи комичког сукоба у *Фиџаровој женидби*. Принцип самоостварења субјекта који покреће Бомаршеове комичке јунаке јесте, у коначном свођењу, *еџалишаризам* – у Фигаровом случају *социјални*, у случају Сузанае и Грофице *родни*. Насупрот оваквог „двогубог“ принципа, у улози комичке судбине појављује се потпуно „децентрирано“ поље друштвених и етичких могућности, тачније, *историјски Неред*. Али, док је егалитаризам као одлика комичког јунака најчешће до извесне мере компатибилан са методима нагодбе и/или лукавства, комичка судбина у виду историјског Нереда тешко се може ускладити са арбитрарношћу и компромисом као темељно *рационалним* постулатима: отуда убедљивост, атрактивност и далекосежни утицај Бомаршеовог комада скупа наговештавају крах жанровског обрасца класичне комедије.



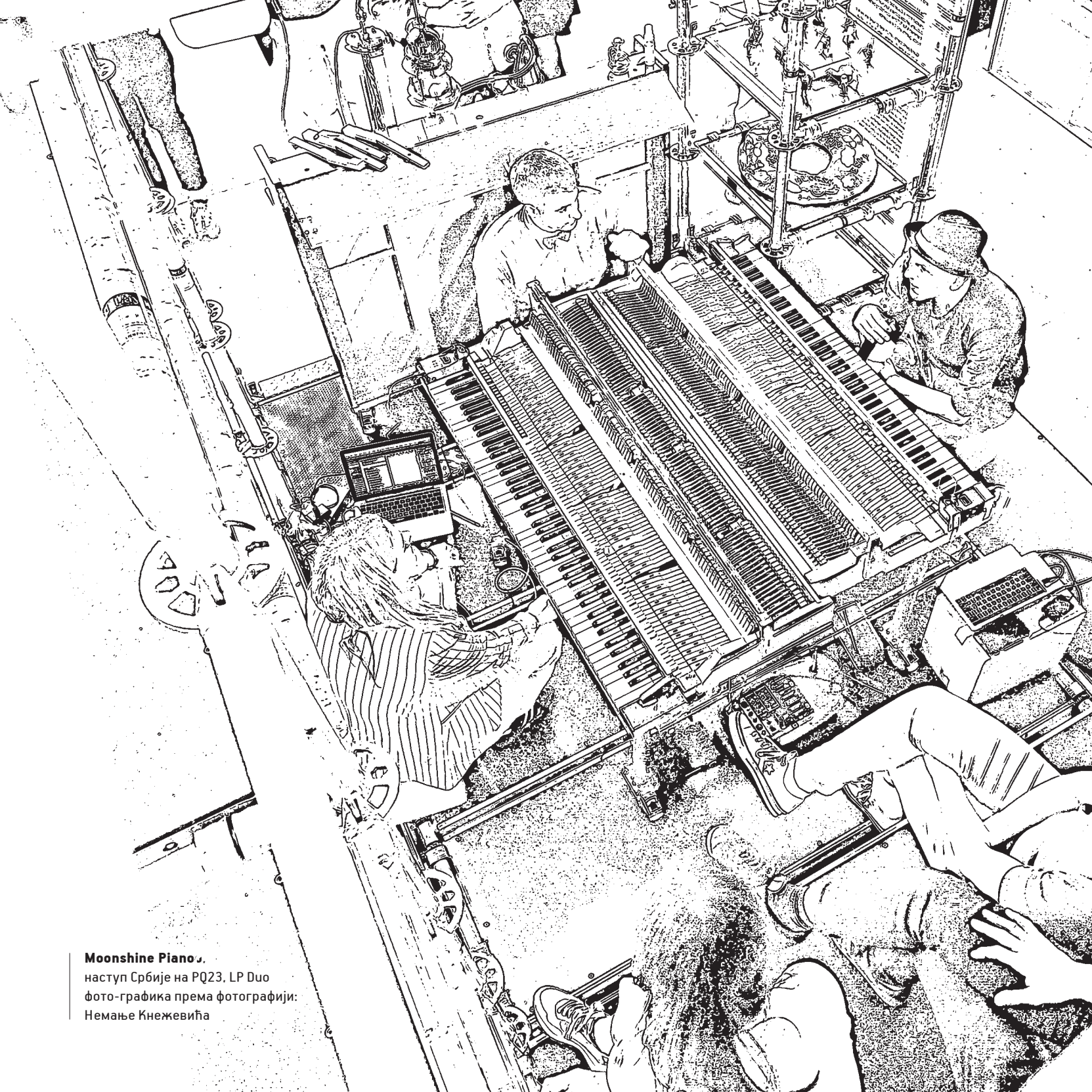
СЦЕНСКИ ДИЗАЈН – 10 ГОДИНА РУБРИКЕ

Сцена

---

Уреднице рубрике 2016–2026. >

Татјана Дедић Динуловић и Драгана Вилотић



**Moonshine Piano.**

наступ Србије на PQ23, LP Duo  
фото-графика према фотографији:  
Немање Кнежевића

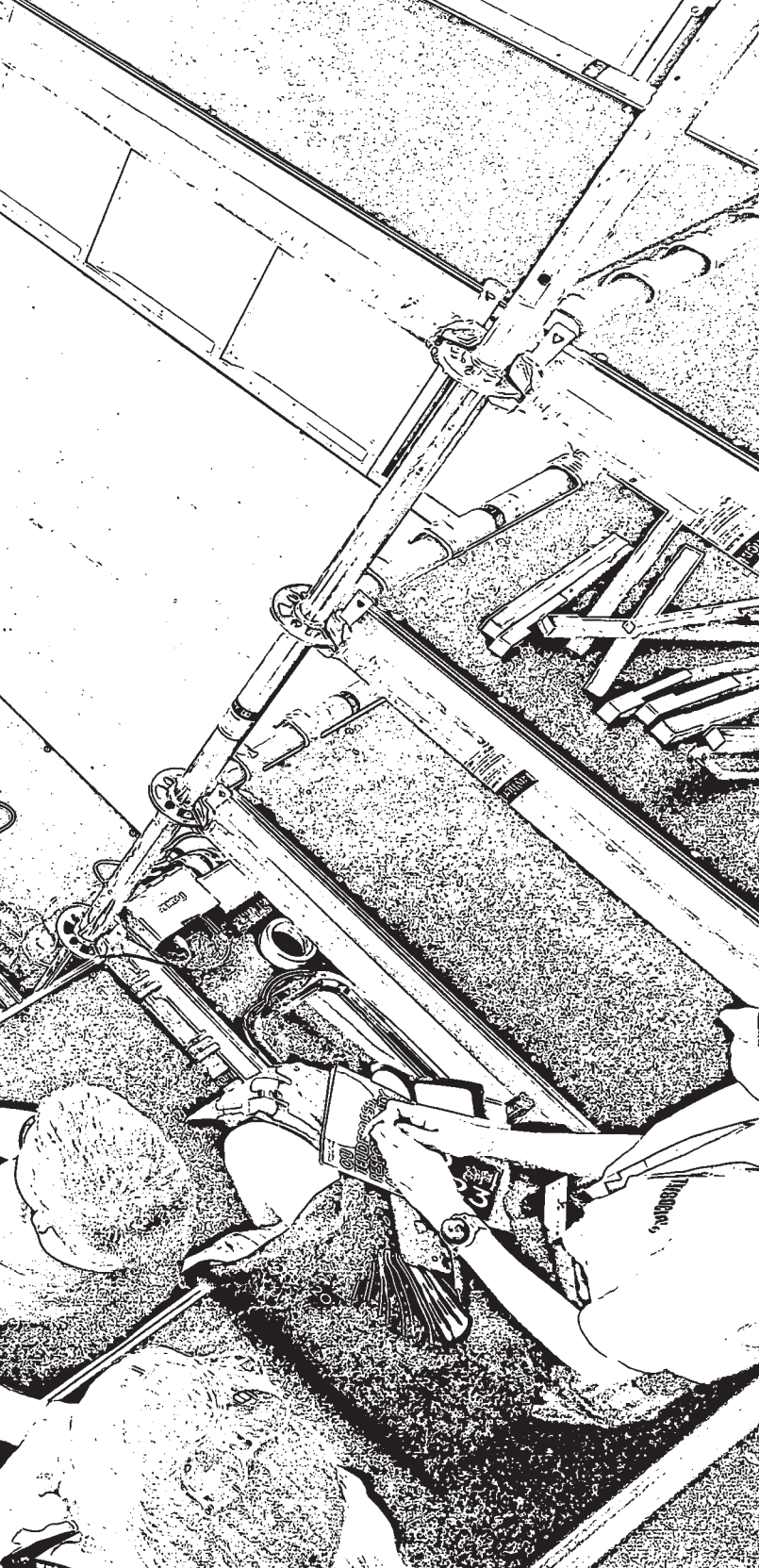
Пишу > Татјана Дадић Динуловић  
и Драгана Вилотић

## Десет година рубрике „Сценски дизајн“ (2016–2026)

Поглед на рубрику „Сценски дизајн“ неминовно подстиче сећање на Огњенку Милићевић и њену идеју да баш у часопису „Сцена“ ова рубрика започне свој живот. Требало је скоро двадесет година да та замисао буде остварена и да 2016. буде објављен први текст<sup>1)</sup>. Десет година касније, обележавајући овај јубилеј, правимо рекапитулацију свега што смо успели да урадимо.

Укупно је објављено 59 текстова које су писали аутори чије праксе припадају различитим дисциплинама – архитектури, урбанизму, позоришној критици и театрологији, позоришној режији, менаџменту и продукцији у култури, сценографији, костимографији, дизајну светла, дизајну лутака, фотографији, вајарству, сликарству, и, наравно, сценском дизајну. Осим што су текстове, најчешће, писали практичари и професионалци, често и универзитетски професори,

1) Први текст, под називом „О сценском дизајну: дуг Огњенки Милићевић – две деценије касније“, написао је Радивоје Динуловић, у Сцени 1–2/2016.



прилику су имали и студенти докторских, а понекад, и мастер студија.

Распоред тема био је велики. С обзиром да је часопис „Сцена“ посвећен позоришној уметности, а да је синтагма „сценски дизајн“ настала управо у позоришту, тежиште је било на проблемским текстовима, то јест на радовима који су се бавили ауторским приступом сценском дизајну у позоришту. Следили су текстови у којима је проблематизована употреба сценских средстава у дизајну ванпозоришног спектакла, а затим и они посвећени сценском дизајну као самосталним уметничким праксама.

С обзиром да је сценски дизајн интердисциплинарна област која се налази на сусрету позоришта, архитектуре и визуелних уметности, или тачније, извођачких и излагачких пракси код којих простор и његова артикулација заузимају централно место, ауторима је сугерисано широко поље истраживања – од нове архитектуре сценских објеката, преко сајт-специфик извођачких простора, амбијенталног позоришта и простора за луткарско позориште, до разматрања рада малих ванинституционалних „кућа“, као и великих позоришних манифестација и *Showcase* програма. У проблемском смислу, највећи број аутора бавио се темама везаним за процес идентификације, анализе и вредновања сценског дизајна у позоришту, посебно разматрајући и оцењујући примере добре праксе у редитељском раду. Нарочита пажња била је посвећена процесима у којима је сценски дизајн третиран као заједнички или, чак, колективни стваралачки задатак. Један број текстова тицао се образовања сценских техничара, важне теме која у нашој, али и у срединама у региону, није довољно заступљена, као ни тема техничке продукције простора и догађаја.

Значајан сегмент избора тема тицао се сценског дизајна као скупа самосталних уметничких пракси. У овом сегменту представљене су важне манифестације, значајне за развој области – међународне, регионалне



и националне. Осим тога, било је простора за текстове који су се бавили уметничким и кустоским радом у овој области, у жељи да озбиљније буде промовисана, ван контекста уметничких исхода докторских уметничких пројеката.

Следи време у коме је потребно даље ширити круг људи, посебно младих аутора, који ће критички промишљати широко поље сценског дизајна у свим релевантним сегментима. Значајно ће бити и даље препознавање и вредновање сценских феномена у савременом друштву. Посебну пажњу и простор треба посветити области техничке продукције и реализације сценских догађаја, као и образовања у домену сценске технике и технологије.

Пише > Димитрије Коканов

# Сценски дизајн – драматуршко искуство

Бављење драматургијом, у најширем смислу сарадничког деловања, унутар оквира различитих извођачких уметности, почевши од традиционалног драмског театра, преко савременог плеса, музике и уметности перформанса, непрестано ме суочава са проблемима неразумевања шта посао драматурга јесте. Шта је драматургија као пракса? Самим тим и на који начин се и зашто користим/о овом праксом, а економски је никада не подразумевамо, у процеси-ма производње неког уметничког дела? Маријан ван Керкхофен (Marianne Van Kerkhoven), једна је од најзначајнијих драматуршкиња у промишљању саме професије и позиције драматурга, сама истиче да након двадесет година бављења драматургијом и даље не може са сигурношћу да каже шта је тачно драматургија.<sup>1)</sup> Она закључује да нестабилност одређења ове позиције долази од покретљивости, сталне промене самог појма па самим тим и саме праксе. Еманципација драма-

тургије од Лесинговог и Брехтовог одређења<sup>2)</sup>, а које је увек поставља у релацију са текстом, између теоријске и уметничке праксе, доводи до флуидности и поновног промишљања драматургије у осамдесетим годинама двадесетог века. Овај процес постајања независном од текста јесте оно што историјски зовемо *Новом Драматургијом* или *Белџијским шаласом*. Још радикалнији заокрет драматургија као пракса доживела је у сусрету са савременим плесом, кроз сарадње драматурга и кореографа деведесетих година двадесетог века. Готово синхронно са овим редефинисањима драматуршког рада долази до појава онога што у свом значењском мноштву данас представља сценски дизајн. У овом раду ни на који начин не желим да тврдим да су драматургија и сценски дизајн исте праксе, нити да сценски дизајн има да захвали драматургији за своје постојање. Посебно јер за ову везу до сада нисам нашао темељније

1) Kerkhoven, Marinanne van, „European Dramatruy in the 21<sup>st</sup> Century – A constant movement“, *Performance Reaserch: A jurnal of the Performing Arts*, 14:3, 7–13.

2) Лесингова идеја драматургије је она која драматруга држи одвојеног од саме представе и чврсто га везује за текст и репертоар, док Брехт драматурга премешта у процес рада на представи, иако га не одваја од текста.

доказе, до сопственог искуства и доживљаја. Међутим није могуће да не уочим кустоски карактер и једне и друге професије, чињеницу да и једна и друга пракса подразумевају артикулацију целине уклапањем појединачних делова и елемената, те да се развијају не само као метод рада већ и као начин мишљења<sup>3)</sup>.

А где бих друго, после петнаестогодишњег искуства рада као драматург, тражио (не)стабилност, него у неком новом простору нестабилности?

Управо у овој нестабилности препознајем прву тачку сличности, а она је идеолошка. Нестабилност је карактеристика која је овде врста избора, опредељење да се тврде класификације увек могу смекшати и поништити, да су границе увек ту да буду замагљене или срушене, да су ивице ту да се отупе, а простори да се прошире и споје. Нестабилност је околност која нас стално позива на дијалог, у жељи да се околности промишљају даље, да се о њима расправља и да се пропитује свака идеја стабилног и унапред задатог одређења. Нестабилност настаје из потребе за новим начином рада и разумевањем неког контекста. Овако схваћена нестабилност плодно је тле за развој нових идеја.

Сценски дизајн се формира на неки начин управо са циљем да стабилне, окоштале појединачне еснафске секторе рада: сценографија, костим, дизајн светла, дизајн звука итд. организује у једну нестабилну целину. Нестабилност ове целине је у томе што је она у сукобу са фиксним ауторитетима мишљења (позоришни редитељ и/или драматурзи) тако што их стално пропитује и подстиче на даље разматрање употребе сценских језика у и изван традиционално сценских окружења.

Када се драматургија одмакла од текста као основног предмета бављења, као полазишта и места повратка, као фалоцентричне осе ротације, као извора стабилног значења или логоцентричног принципа, драматургија се определила за флуидност – за нестабилност. Где се премешта онда драматургија? Драматургија се премешта из унапред задатих значењских оквира и

3) Радивоје Динуловић каже да је сценски дизајн облик мишљења.

концепата у процес рада. Она транзитира непрекидно. Драматурзи (не мушкарци него родно инклузивна група) једнако су заинтересовани за значења сваког појединачног елемента, али и за процес успостављања тих знакова, нових знакова, за дијалог успостављања метода рада, за сам рад и дистрибуцију задатака или колективно преузимање тих задатака. Драматурзи постају свесни да се драматуршки процес одвија између свих учесника у развоју неког дела. Драматуршкиња чувеног аутора Алена Платела (Alain Platel) Хилдегарду Вејест (Hildegard De Vuyst) истиче да је интелектуална одговорност подељена између свих чланова групе<sup>4)</sup>, те да није више само драматуршкиња она која одговара за тај аспект рада унутар једне продукције. Поменути Маријан вон Керкховен још каже да је драматуршки рад заправо конверзија знања у осећања, и обрнуто претварање осећања у знање.<sup>5)</sup> Уплитање осећања у овој релацији, отвара заправо кључно поље драматуршког рада у савременим праксама, а то је питање односа извођача (или дела) и публике. Дијалог драматуршки<sup>6)</sup> се не зауставља између учесника који производе уметничко дело, већ укључује и саму публику, као кључне учеснике у расправи о делу.

Сценски дизајн се за разлику од савремене драматургије не артикулише процесом осамостаљивања (од текста) већ у механизму удруживања (па и текста). Наравно, драматургија у својој природи подразумева зависну позицију у односу са другим елементима из

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

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

6) Холандски драматург и сценограф (између осталог) Јан Јорис Ламорс (Jan Joris Lamors) каже да за драматуршки дијалог и рад није нужно неопходна фигура драматурга, већ да су сви учесници процеса једни другима драматурзи. На сличном трагу драматуршкиња и кореографиња Ана Дубљевић у својој књизи полемише о заједничком драматуршком раду.

Видети: Дубљевић Ана, *Феминистички јорно-језажи, о феминистичким драматуршком мишљењу у пракси илеса и перформанса*, Станица сервис за савремени плес, Београд, 2021.

ведбе, али се сада поставља као равноправна, укидајући своју појединачну фигуру драматурга и ширећи драматуршки рад на све чланове групе, тако и сценски дизајн постаје кровни *оКвир*<sup>7)</sup> који омогућава брисање *својих граница и сепарација визуелних, просторних, аудиовизуелних и изведбених елемената, обједињујући их у један догађај, или његову најаву или шрај. Сођа Лошкер (Sodja Lotker) истиче да инсталација без присуства извођача може бити схваћена као сећање на радњу, њено прегледање, могућност да се радња догоди или као простор „радње публице“.<sup>8)</sup> Сценски дизајн почиње на менту ишребе да се неко ново поље усвојави синтезом. Сценски дизајн је тако пракса мишљења различитих појединачних елемената у једну кохерентну целину. Баш као и драматургија. Сценски дизајн је у настајању, док је драматургија у трансформисању.*

Још ћемо рећи да је драматургија ткање<sup>9)</sup> свих елемената и значења у једну целину. Постоји читав низ анализа драматуршке праксе као ткања, њеног порекла у женском ручном раду, њене материнске позиције као оне која разрешава проблеме, утишава психозе у процесима рада и изнад свега увек мора да понуди прави одговор.<sup>10)</sup> Зато је у овом раду увек адресирана као она – драматургија. Сценски дизајн би се онда могао по сличном принципу одредити као слагање или састављање, уклапање и комбиновање другачијих градивних елемената у једну сцену. Он – сценски дизајн. Онај који је у нестабилности и сталном настајању. Ткање и састављање. Квирнес (queernes) сценског дизајна лежи у тешкоћи да овај син буде прихваћен од стране конзервативне заједнице која функционише како смо

7) оКвир – игра словима реферише на појам квир (queer) који увек означава карактеристике покрета, мишљења и идентитета који интервенишу тако што руше задате оквире.

8) Ладић Динуловић, Татјана, *Сценски дизајн као уметност*, Clio/SCEN, Београд, Нови сад, 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.*

на почетку рекли у системима сепарације, радикалних ексклузивних граница, не желећи да интердисциплинарност постане принцип мишљења унутар сваког појединачног еснафског сектора. Драматургија је зато могућа мајка (Drag Mother) сценског дизајна, она која може исплести мрежу подршке и препознавања принципа мишљења, рада и подстицаја за развој пракси сценског дизајна.

Сценски дизајн у фокус не поставља један појединачни визуелни и/или просторни елемент, сценски дизајн идентификује све појединачне елементе сценског изражавања као свој материјал за рад. Сцена је догађај, рад смештен у координате времена и простора, простор мишљења неког феномена као сценског, а изражавање у пољу сценског дизајна укључује и само драматуршко ткање и мишљење. Сцена која је обликована уопште не мора и не треба да буде схваћена као драмски исечак, напротив, реч је о преузимању оних изражајних средстава потребних за дизајнирање сцене и препознавању истих у већ понуђеним сценама.

Дошли смо до нове доксе по којој је драматург неко ко је обучен у постструктуралистичком критичком маниру и упознат је са постдрамским проширењима изведбених пракси: драматуршкиња је гарант интердисциплинарности.<sup>11)</sup> Још нисмо дошли до доксе о сценском дизајнеру, који исто тако може бити обучен у постструктуралистичком критичком маниру и упознат са постдрамским проширењима изведбених пракси, али поред тога познаје и различите праксе визуелних уметности: сценски дизајнер је онда такође гарант интердисциплинарности.

Разне су колеге драматурзи критиковале чувену идеју да је драматург прва публика, да је *сићно око* неког процеса. Андре Лепеки (Andre Lepecki) доводи ову замисао у везу са Декартовим раздвајањем ума и тела, те приписивању спознајних предности чулу вида. Драматург је како Лепеки уочава постављан као ин-

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

телектуални члан у пару са кореографом, где је кореограф тело процеса.<sup>12)</sup> Ова дихотомија, бинарни опозит, управо је оно што савремени драматурзи одбацују. Драматург, не само да није невидљив и да се његов рад не растапа и не нестаје у продукцији (како каже ван Керкховен) већ је равноправни део тима. Драматуршкиња има своје тело које је материјално. Сценски дизајн је могуће дело појединачног аутора, мислиоца, али и колектива сценских дизајнера. Сценски дизајнер није само око и мисао, већ и тело у раду које чека да буде препознато (па самим тим и адекватно вредновано за свој рад). Идеја да је сценски дизајнер додатни или *сиољни њар очију* редитеља, *сиољно око* кустоса, поставља управо дихотомију која је у основи праксе сценског дизајна искључена. Костимографкиња Маја Мирковић истиче: „Наместо даљег фокусирања на само један аспект позоришног деловања... чини се да је намера сценског дизајна да у интеракцији свих учесника једног догађаја, изгради сопствени систем који ће га дефинисати као врсту мишљења и приступа.“<sup>13)</sup>

Овде износим тезу да су драматуршкиња и сценски дизајнер сродници у изабраној породици (Chosen family). Обоје стасавају у жељи за пропитивањем хијерархија и строгих међа у праксама рада, са циљем да изграде и исплету нове системе и релације међу члановима. Драматургија свој развој заснива у заговарању мноштва, флуидности и дијалога унутар сопственог поља деловања, док сценски дизајн настаје у пољу дијалога, мноштва и флуидности деловања заједнице различитих елемената и пракси. Или, како драматург Томас Франк (Thomas Frank) описује драматурга као неког ко умирује, нуди емоционалну подршку па чак и веру.<sup>14)</sup>

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

13) Дадић Динуловић, Татјана, *Сценски дизајн као уметност*, Clío/SCEN, Београд, Нови сад, 2017, 78.

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



Епске игрице **Зидање Сквадра**, фото: Лидија Антоновић



Пише > Анђелка Николић

## Како продукцијске неприлике доводе до прилика да се у пракси проба сценски дизајн

Похађање уметничких докторских студија сценског дизајна<sup>1)</sup> ми је, осим могућности да проширим своја знања из области извођачких и визуелних уметности, донело и разна питања и дилеме, и осветлило ми неке нескладе – како у мом личном приступу, тако и у објективним условима *производње* позоришта. Један од таквих несклада осетила сам у односу појмова сценографија, сценски дизајн и позоришна режија (што је моја примарна, спортским језиком речено, дисциплина).

Пре студија сценског дизајна имала сам неколико искустава самосталног *бављења простором* у представама које сам режирала, али углавном се нисам потписивала као сценографкиња, делимично зато што ми је то деловало неукусно (будући да се раније нисам

1) Студијски програм на Одсеку за уметност и дизајн Факултета техничких наука у Новом Саду.

Епске игрице **Зидање Снадра** (учионица) фото: ауторска



образовала у пољу сценографије и сродних области). Други разлог је што се у тим пројектима и није радило, по мом осећају, о сценографији у уобичајеном значењу те речи, него пре о концептуалном промишљању, замишљању и реализацији представе у тоталитету, што је блиско домену рада редитељке.

У овом тексту анализираћу два таква пројекта, у тежњи да себи и другима појасним искуство бављења сценским дизајном у позоришту, из перспективе класично образоване позоришне редитељке, у контексту ограничења, али и слободе које доноси рад у ван-институционалним условима.

У Србији (а бојим се да ни у суседним земљама ситуација није драматично боља), рад на независној сцени обележен је вишком ентузијазма и мањком новца да се неки пројекат оствари. Пројекти о којима ћу говорити уклапају се у овај опис. У оба случаја је *не-џрилика* (недостатак финансијских средстава) укинула могућност да се ангажују стручни сарадници и дошла до *џрилике*<sup>2)</sup> да се сама бавим осмишљавањем про-

2) Да ли је термин *џрилика* еуфемизам за реч *нужда*? Бирам прву реч, јер из ове тачке гледишта, када са извесне временске дистанце могу да сагледам оба пројекта, увиђам да су ми отворили простор за експериментацију и учење који сматрам вредним.

стора, костима, реквизите, светла и звука. Томе сам приступила онако како ми се чинило једино могуће: обједињено, са упориштем у јединој премиси пројекта – редитељском, односно продукцијском концепту.

Представу „Епске игрице: Зидање Скадра“<sup>3)</sup> режирао сам 2018. године, пре него што сам се ближе упознала са идејом, теоријом и праксом сценског дизајна, а „У потрази за домом“ 2025, у време када сам увелико похађала докторске уметничке студије на истоименом програму. У првом случају, дакле, реаговала сам/ радила интуитивно, а у другом већ са свешћу о томе да овакав, холистички, приступ заправо коинцидира са идејом о сценском дизајну у позоришту, који ретко може да се испроба у институционалној пракси, односно продукцијском моделу који предвиђа јасну поделу улога и послова и структурирану сарадњу редитељке<sup>4)</sup> са сценографкињом, костимографкињом, дизајнерком<sup>5)</sup>/реализаторком светла, звука, видеа.

### ЕПСКЕ ИГРИЦЕ: ЗИДАЊЕ СКАДРА

Овај пројекат проистекао је из вишегодишње праксе примењеног позоришта коју смо Ирена Ристић и ја развијале кроз различите пројекте Уметничке групе Хоп.Ла!, често под окриљем Битеф полифоније.

Активистичка позадина пројекта односи се на коришћење позоришта као моћне алатке у раду са

3) Представа је премијерно изведена 27. 9. 2018. у ОШ „Михајло Петровић Алас“ у Београду, у оквиру 18. Битеф полифоније, у продукцији Уметничке групе Хоп.Ла!, у режији Анђелке Николић, која је потписала и драматизацију. Драматуршкиња је била Олга Димитријевић, а улоге су играли Анита Стојадиновић и Ђорђе Живадиновић. Представа је освојила награде за режију и женску улогу на првом Фестивалу независних продукција у Крагујевцу, награду за режију на 15. фестивалу Звездариште и Специјалну награду 27. Которског фестивала позоришта за дјецу.

4) У овом раду користићу женски род занимања, подразумевајући, наравно да се односи и на мушкарце и родно неопређене.

5) Подсећам да у српској позоришној пракси још увек није уобичајен ангажман дизајнера светла, као ауторског сарадника, него се рад на концепту и поставци светла обично препушта/намеће сценографкињи, а свакако редитељки.

младим људима, али и наставницима, у оквиру школског система.<sup>6)</sup> У овом случају, улазак у школу био је и дослован – представа је пробана и играна у школској учионици<sup>7)</sup>.

Простор учионице третирао сам у тоталитету праксе која га дефинише у уобичајеној употреби. Нераскидив део тог простора је кодовани начин његове употребе (распоред седења, правци кретања и погледа), мобилијар и реквизита која му припада (клупе, столице, катедра, табла, креда/фломастер, дневник), звук (школско звоно), светло (дневно светло, односно вештачко осветљење које се пали и гаси на прекидач), временски параметри (трајање часа и одмора). Примарна значења простора нисам, дакле, неутралисала, него сам их повезала са драматургијом представе; ситуација школског часа, однос (глумца у улози) наставника према ученицима и колегиници са нижим статусом (глумици у улози хигијеничарке) постали су оквир приче. Епизоде у фабули епске песме обликоване су у складу са садржајем и језиком појединачних школских предмета<sup>8)</sup>.

Наравно да овај принцип повезивања драмске ситуације са реалном ситуацијом часа није било могуће, нити потребно, спровести на плану целе представе. Глумачком игром (преласком из лика у лик, променом језика и кода кретања, начина третирања простора, партнера, публике и реквизите) простор учионице трансформисао се у друге просторе (поста-

6) *Позориште у учионици или позориште у образовању* је пракса први пут испробана у британском граду Ковентрију, у првом позоришту изграђеном у Великој Британији после 2. светског рата, са занимљивим називом Позориште Београд. 1965. направљене су прве представе које су професионални глумци изводили у школама, са циљем да утичу на повећање знања, корекцију понашања, развијање критичких ставова младих. <https://www.belgrade.co.uk/theatre-in-education-tie/>

7) ОШ „Михајло Петровић Алас“ и Фармацеутско-физиоерапеутска школа, Београд

8) Представа, на пример, почиње часом математике, на коме се рачуна финансијски губитак који су браћа Мрњавчевић претрпела због непрестаног рушења града.

јао је простор темеља односно рушевина Скадра, породичне куће, брачног кревета итд), да би се, потом, опет вратио првобитном значењу (простору и времену школског часа).

У овим трансформацијама значајну улогу играо је звук. У складу са одлуком да се у оригинални амбијент не уносе предмети који му не припадају, а нарочито не елементи позоришне опреме и технике, звук је емитован са мобилних телефона које су користили глумци у основним улогама. Музика са наглашеним атмосферским дејством помагала је да публика јасно доживи промену простора и времена из „овде/сада“ у време и простор епске песме.

Начин третирања простора у овој представи у великој мери одговара Лемановом опису *site-specific* театра: „Простор представља себе. Постаје саиграч, немајући притом одређено значење. Није додатно опремљен, само је учињен видљивим“.<sup>9)</sup>

Оно што у овом случају не коинцидира са наставком ове дефиниције је фактор публике. Леман, наиме, наводи да је *за site specific* позориште значајно што се ту успоставља заједништво између извођача и публике, јер су сви „гости у истом простору“.<sup>10)</sup> Сасвим је другачије када професионалне глумице уђу у учионицу која, заправо, припада публици – ученицама које у том простору проводе велики део свог времена, и обележавају га својим потребама, искуством, навикама, најзад и предметима (торбе, прибор, књиге, делови одеће). Устежање од било каквих интервенција значило је и то да није било промена у распореду седења – публика је седела на истим местима као, на пример, на претходном школском часу (који је *стварно* био школски час). Стратегија је, заправо, била да се ученице *изненаде* позориштем које се, без посебне најаве, одиграва усред њихове свакодневнице, а оне су одговориле помним праћењем (са потребом да препозна-

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

10) *Ibid.*

ју шта се то, заправо, дешава), симпатијом, активним учешћем.

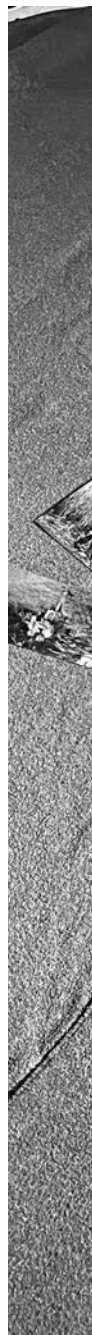
Другачију ситуацију донела су фестивалска извођења, са одраслом публиком која је наменски дошла у школу да би присуствовала представи. Због јасних асоцијација које у свима нама покреће простор учионице (и припадајућа му иконографија), гледатељке које су у том случају заиста биле „гошће у простору“ су седајући у школске клупе спонтано улазиле у улоге деце, што је утицало на жанр представе, бојећи је благом иронијом (приликом играња на Битеф полифонији у Београду), односно повишеном емоционалношћу (на Фестивалу независних продукција у Крагујевцу).

### „У ПОТРАЗИ ЗА ДОМОМ“

Ова представа настала је у оквиру регионалног пројекта „Позориште у једним колима“, који је био посвећен продукцијама мобилних позоришних представа намењених публици у руралним пограничним подручјима.<sup>11)</sup> Пре свих других избора и одлука, било је јасно да се очекује минималистички, лако преносив декор, и сценографски концепт који се може прилагодити различитим просторним (не) могућностима малих, првенствено сеоских заједница.

Сама представа инспирисана је докторским уметничким пројектом Јелене Владушић посвећеном њеним сусретима са избеглицама које су пролазиле кроз нашу земљу на тзв. балканској рути. Ти сусрети су били документовани фотографијама, које су ушле у састав Јелениног рада, заједно са видео секвенцама и једним јединим предметом који је ауторка одабрала да тродимензионално сведочи о избегличком искуству: реч

11) Представа је премијерно изведена 31. 5. 2025. у Простору „Миљенко Дерета“ у Београду, у продукцији Миксера, а у оквиру пројекта *Позориште у једним колима (Theater in one car)*, који је реализован у сарадњи са Незвисним позориштем из Будимпеште (Independent Theater) и Позориштем Баска (Basca Theater) из Темишвара. Драматизацију докторског уметничког рада Јелене Владушић, као и режију и сценски дизајн, потписала је Анђелка Николић, а играју Андријана Драганић и Јана Декански.





Mixer House У потрази за домом, фото: Миксер архива

је о прекривачима које је УНХЦР додељивао избеглицима. Просторно решење наше представе заправо се ослонило на једну конкретну реченицу из Јелениног рада – њен опис блатњавог пута које је особље избегличког центра прекрило поменути прекривачима, да би људи могли лакше да се крећу. Одлучила сам да ову моћну слику реконструишем у представи, која почиње тако што глумице по тлу ређају ћебад, правећи тако писту окружену публиком са три стране, која ће бити простор за њихову игру.

Иако је и овде реч о измештању из простора позорнице, поступак је знатно другачији од *site specific* приступа примењеног у „Зидању Скадра“. Знајући да ћемо у постпродукцији представе мање бирати просторе у којима ће се представа играти, а више пристајати на њих, тежила сам томе да неким (једноставним, лаким, преносивим) елементима изузем свет представе од окружења у коме се игра, односно да га у њега уметнем. Дејство ове заиста минималне сценографије било је подвучено поступком умножавања једног истог елемента (десетак идентичних прекривача), као и тиме што су се они „постављали“ пред очима гледалаца, у времену представе, у ритмљеним кретањем глумица, подвученим музиком. Осим што је на овај начин дефинисан простор игре у поду, једно ћебе је постављено да служи као пројекцијско платно, тако да је, по вертикали, простор игре био одређен људским телима и лицима (гледатељки које су ивичиле три стране писте), односно сликом пројектованом на грубој сивој текстури ћебета, на четвртој страни. Костим је такође садржао цитате на одевну ситуацију протагонисткиња драме (мигранаткиња), на веома сведен начин – глумице су биле одевене слојевито, као путнице, колористички неутрално (нијансе беж и тамноплаве боје).

Елементи опреме (расветна тела, пројектор, компјутер, звучници) били су несакривени, веома видљиви у простору игре и имали и додатну функцију – да подвуку документарни, истраживачки, представљачки

карактер представе. Људи о којима и уместо којих ова представа говори били су представљени најпре стилизованом игром глумица, да би затим њихово присуство било заокружено, а реалност потврђена пројектовањем њихових фотографија. Комплементаран поступак био је спроведен увођењем аудио снимака (других) људи који су посматрали фотографије о којима се у представи говори.

### УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Упоредно описујући ове две представе, долазим до још једног њиховог заједничког именитеља – за обе би се могло рећи да су *ауџорске*. Објективну потврду овог утиска налазим и у перцепцији стручних гледаатељки – позоришних критичарки.<sup>12)</sup> Нисам успела да нађем тачну дефиницију синтагме *ауџорско позориште*, нити адекватни превод на друге језике; па ћу смисао пробати да реконструишем индуктивним путем. Поредити неколико представа које су у медијима називане ауторским, долазим до закључка да је у њиховом настанку, али и перцепцији, посебно изражена и видљива лична мотивација, снажан интерес за обраду одређене теме из новог, личног угла, и стваралачка енергија ауторке која може бити појединка или група (готово увек извођачка група). То да је неко остварење ауторско не говори о његовом квалитету, него првенствено о приступу, који дефинитивно не припада јасно структурисаној подели послова и ригидној хијерархији позоришта упризоравања драмског текста. Сходно томе, може се рећи да је и сценски дизајн аналоган ауторском приступу (јасно је, наравно, да ауторка не мора бити редитељка). То што је позориште само јед-

12) Ана Тасић представу „У потрази за домом“ описује као „несвакидашњи сценски чин, изазовни спој предавања-перформанса и драмске игре“ („Судбине искорењених људи“, „Политика“ 26. 6. 2025). Игор Бурић пише: „У комплексности односа концепта и режије, драматургије, извођачког дела представе, интеракције која се мења спрам актера у публици, може се рећи да је представа „Епске игрице“ социјални уметничко-едукативни експеримент“ („Дневник“, септембар 2018)

на од области у којима перципирамо сценски дизајн такође потврђује припадност овог поступка савременом тренутку у развоју извођачких уметности, чија је темељна одлика, између осталих, мултидисциплинарност.

Овај текст пишем у децембру 2025, у најтежим тренуцима за нашу културну сцену у последњих двадесетак година (колико сам њен део). Разматрање питања суптилних и мање суптилних разлика између различитих приступа креацији сценографије, односно сценског дизајна помало подсећа на пијење шампањца у потпалубљу Титаника који тоне.

Ипак, верујући да ће позориште у Србији (и његове актерке) надживети и ову страховладу, замишљам позоришну продукцију неких будућих сезона, у којој:

- и даље опстаје конвенционални модел рада, који подразумева да представу реализује тим профилисаних стручњака из класично диференцираних позоришних дисциплина,
- али се отвара и простор за пројекте који промовишу идеју сценског дизајна – холистичког, концептуалног осмишљавања комплетне „сценске слике“<sup>13)</sup>.

Можда се ту и дословно ради о отварању неких нових простора за истраживање сценског језика и позоришта које се граничи са концептуалном и визуелним уметностима. То би подразумевало стратешко снажење независне културне сцене, коју је актуелно Министарство културе (или, тачније речено, групација која окупира ову институцију, потпуно изневеравајући њену мисију) ове године очигледно намерило да угаси, немим неиспуњавањем обавезе реализације годишњег конкурса за подршку савременом стваралаштву.

13) Радивоје Динуловић, „Проширена сценографија или Шта је сценски дизајн“ chrome-extension://efaidnbnmnnibpcajpcglcfindmkaj/https://scen.uns.ac.rs/h-content/uploads/2023/09/Prosirenascenografija-ili-Sta-je-scenski-dizajn-scen.pdf

U POTRAZI ZA DOMOM  
u 18 scena

Міхер House У потрази за домом, фото: Міхер архива



УПРАВЉАЊЕ ПОЗОРИШТЕМ

Сцена

Пише > Александар Милосављевић

# Да ли Алиси има помоћи?

Или како се данас снаћи у Земљи чуда

**Н**а самом почетку, важна напомена: овај текст настаје фебруара 2026. године. Наведени податак релевантан је из неколико разлога, понајпре зато што се прилике у овдашњем друштву, као и театарском животу, драматично брзо мењају, па је важно утврдити у којем је тачно моменту дијагностиковано баш овакво стање. Тешко је поверовати да ће чланци из ове рубрике, барем у часу публикавања, нешто значити онима којима би могли бити од помоћи. Уосталом, ни до сада текстови ове тематике, штампани безброј пута на разним местима током минулих тридесетак година, евидентно нису били делотворни, на њих нису обраћали пажњу они од којих је ономад зависило овдашње позориште. Данашњи „доносиоци одлука“, осим што очигледно презиру конкурсе, тешко да би разумели ишта од онога о чему је овде реч. Ипак, ова сведочанства остаће трагови у песку, доказ о околностима у којима данас функционише театар, о времену у којем живимо и покушавамо да се бавимо позориштем.

Свакоме ко завири иза сцене било ког домаћег позоришта јасно је да у данашњим условима није захвално наћи се у позиције која подразумева одговор-

ност за судбину – репертоарску и кадровску пре свега, али и финансијску и организациону, ма ког домаћег театра. Тим пре чуђење изазива ентузијазам с којим се многи прихватају позиција театарских руководилаца, а са позицијом преузимајући и конкретну одговорност. Ваља подсетити да су у повести домаћег театра забележена, често упркос пажљивим ревизијама „историографа“, имена извесног броја директора и управника за које се везује уништавање позоришта којима су руководили и, много шире, угрожавање функционисања тадашњег театарског живота. Но добро, свако бира властиту судбину.

Занемаримо прошлост и фокусирајмо се на садашњост. Како данас изгледа оквир у којем се одвија театарски живот? Без закона о позоришту и адекватног Закона о култури, са свеprisутном кадровском политиком заснованом на одлукама које стижу „одо-зго“ и махом нису засноване на професионалним критеријумима, уз примену низа правила успостављених уредбама и неадекватну усаглашеност са такозваним кровним законима (о раду, извршењу буџета, јавним набавкама...), без сопственог прихода (оног с благајне,

који позоришта убирају свеке вечери и често им већ наредног дана „спасава“ представу која је увече на репертоару)<sup>1)</sup> ..., наша позоришта немају чему добром да се надају. Уосталом, нека од њих су и престала да се надају. Гурнута су у летаргију.

Но, да се не бисмо препустили субјективној визури, послушимо и другачија мишљења. Тако се недавно чула констатација да наш позоришни живот и није у некој одвећ великој и озбиљној кризи, да су кризе, иначе, иманентне театру и да је оно преживело током периода дужег од два миленијума. Као доказ је, поред осталог, послужила илустрација: дуги редови испред домаћих театара у којима стрпљиво стоје они што су жељни позоришта. Да ли је стварност баш таква? Да ли ови редови уистину постоје? Несумњиво постоје! Но где су виђени редови? У престоници! О томе, уосталом, сведоче и тамошње распродате сале. Следи питање: да ли се комплетан позоришни живот Србије одвија само у престоници? Не, наравно, упркос чињеници да је највише театара у Београду. Ново питање: да ли смо заиста уверени да су редови испред благајни и распродате сале престоничких театара поуздани аргумент у прилог тврдњи да је (потенцијална) публика уистину жељна театра? Не нужно! Зашто? Најдуже редове пред позориштима заправо формирају гледаоци телевизијских серија. Откуд то? Једноставно зато што у распродатим представама, по правилу, играју глумице и глумци који су најширу славу стекли благодарјећи ТВ серијама и, у мањој мери, снимљеним филмовима.

Није потребно бавити се истраживењима, довољно је проверити каст-листе највећих позоришних хитова и констатовати да у овим представама играју носиоци улога у најпопуларнијим телевизијским серијама и филмовима. Да ли је ово необично? Ни најмање. Тако је и свуда у свету. Разлика ипак постоје. И на Бродвеју или Вест Енду влада јагма за представама у којима

1) Овом решењу које радикално утиче на функционисање театарског живота у Србији одлевају махом једино престоничка позоришта.

наступају велике филмске звезде, али оне повремено гостују у театрима да би одржале глумачку кондицију, да би се испунили оном врстом глумачког искуства и глумачке енергије какве једино може да пружи игра на позорници и сусрет са гледаоцима у публици.

Код нас, међутим, ствари стоје понешто другачије, па позоришном критичару не може да промакне да заједно с огромном популарношћу и поузданим уверењем да ће својим именима распродати позоришне сале, глумци и глумице са снимања у театар доносе и багаж у којем су глумачка решења пласирана у телевизијским серијама и филмовима. Дакле, враћају се на позорнице с оним што им је најчешће и обезбедило широку популарност, а што има мало (или уопште нема) везе са задацима који их очекују на позорници.

Да ли у оваквим околностима – првенствено одређеним идејом о репертоарском успеху валоризаваним распродатом салом – има смисла озбиљно третирати промишљање репертоара? Има ли смисла гајити идеју да је, макар једним својим делом, смисао репертоарске политике и неговање укуса публике коју ваља припремити и за амбициозније представе? Како, напokon, у овако успостављеном концепту формирања репертоара планирати и реализовати развој капацитета глумачког ансамбла као целине и, посебно, како омогућити уравнотежени развој сваког члана ансамбла? И на концу, да ли актуелне управе наших театара уопште осећају потребу да се баве овим питањима?

Или се пак понајпре баве решењем енигме коју пред позоришне управе постављају одредбе Закона о јавним набавкама, које онемогућавају свако озбиљно планирање репертоара. Како планирати репертоар на темељу резултата претходно расписаног тендера за (најјефтиније) даске, шрафове, плексиглас или ексере...? На који начин ставити на репертоар наслов дела, имена редитеља и чланова уметничког тима, а самим тим и глумица и глумаца, када управама у часу предаје репертоарског плана надлежнима није познато коликим средствима располажу? Како успо-

ставити средњорочну, а камоли дугорочну пројекцију репертоара, што би, барем по Закону, требало да буде један од темељних критеријума на основу ког се бира управа?

Ово су тек неке од „баналности“ с којима се многим директорима и управницима данас ипак није одвећ тешко носити, јер све наведене проблеме, снагом свог ауторитета, често успостављеним мимо њихових уметничких биографија, решавају лако. Друго је, међутим, питање да ли овако формиран програм имају дугорочне последице на репертоарске профиле тих истих театара. Наведена ситуација другачије одјекује у театрима ван великих културних центара. Њима нека је бог у помоћи. Али и публици тамошњих позоришта. О глумачким ансамблима да не говорим, јер тамо управе и ансамбли нису суочени с поменутиим дугим редовима пред благајнама. То што ове редове глумачки ансамбли у унутрашњости ретко виђају (осим када код њих гостују „велике“ представе престоничких позоришта), њихов је проблем. Као и њихова фрустрација, уосталом.

С друге стране, укидање сопственог прихода (које се не тиче само малог броја понајпре престоничких позоришта), поништава мотивацију на плану репертоарске политике, што доводи у питање систематску борбу позоришта за публику, укида и саму идеју о профилсању публике и смисао евентуалних паралелних репертоарских токова који ће проширити хоризонт очекивања локалних гледалаца, а неку нову публику ће увести у другачије театарске и драмске просторе.

Овоме ваља додати и све закукуљеније административне ситуације и сложеније захтеве које пред позоришта поставља бирократија, што успорава и компликује доношење репертоарских и других одлука, најдиректније онемогућавајући производњу представа. На здравим основама постављене амбиције позоришта већ је угрозила актуелна кадровска политика, чији је резултат извођење на позорницу ансамбала сумњивих уметничких капацитета, али и ангажман чланова техничког сектора чије (не)искуство не гарантује да се декор неће сручити на главе онима на позорници. С ангажманом извршилаца у техници ствари се још више компликују у светлу чињенице да запослени у овом сектору масовно напуштају радна места у позоришима, трагајући за боље плаћеним пословима. Отуда је све теже обезбедити квалификоване дизајнере (мајсторе) светла и тона, али и декоратере, реквизитере, инспицијенте, суфлере, продуценте. За већину наведених занимања не постоје одговарајуће школе, него се конкретна знања стичу искуством које се преноси с колена на колено (тацит знања). Бави ли се неко решењем овог проблема?

Кога је, уосталом, брига за наведене проблеме када је све више директора и управних одбора који се не разумеју у проблематику какву подразумева одговорно доношење одлука. У овом контексту индикативно је да имена директора и чланова и управних одбора све већег броја овдашњих позоришних институција не постоје у иоле релевантним именицима домаћих театарских и драмских стваралаца.

Пише > Небојша Брадић

## Бити управник

**Б**ити управник позоришта налик је незавидној судбини врху споменика Вука Караџића: неизбежно сте изложени „пажњи“ голубова. Но, упркос томе, сматрам се изузетно срећним човеком што ми је било дато да обављам тај посао.

Крушевачко позориште је било једносмерни посао: никада нисам сумњао у оно што сам желео, мада сам увек сумњао у способност да то урадим. Било је важно обновити театарску зграду, ојачати ансамбл и поставити нови програм. Изгледа да сам у томе успео, јер сам први добитник награде „Никола Пеца Петровић“ за најбољег југословенског позоришног менаџера.

Када сам на месту управника Позоришта Атеље 212 заменио Љубомира Драшкића, одговорност је била сасвим другачија: довољно је било бацити поглед на архиву сјајних представа које је Драшкић продуцирао и режирао. Сваки улазак у позориште које је он реконструисао изискивао је пролазак поред бифеа у коме се догађала историја овог позоришта. Година проведена у Атељеу довела ме је у контакт са писцима, редитељима и глумцима чији сам рад одраније познавао, али нисам имао прилику да их гледам док раде. Истовремено, то је био период када сам морао да се интензивније састајем са потенцијалним донаторима и да на тим састанцима прећуткујем колико новца позориште добија од града Београда.

Народно позориште је било нешто сасвим другачије: био је то друштвени задатак који ми је поверила министарка културе Нада Поповић Перишић, а убрзо

се претворио у рат који је требало добити. Мој распоред је био толико испуњен акцијом и покушавањима, да детаљи са састанака колегијума и Управног одбора, кукавичлук Министарства културе и сталне преваре од стране Владе данас изгледају као исхлупели трачеви од пре много година. Без обзира на све, одређени догађаји, поједине представе и људи, поново ме узбуђују када их се сетим.

Гледао сам како се Министарство културе, од јавног шампиона у подршци уметности, претвара у инструмент владине политике, на тај начин слабећи идеју онога што Народно позориште треба и мора да буде. Имао сам визију која је можда била наивна. Желео сам да Народно позориште буде стварно народно, да буде доступно за позоришта из региона и да размењује представе са њима. Веровао сам да ово позориште треба да буде више него група глумаца, певача, играча и музичара: требало је да постане матично позориште комплетног театарског живота Србије. Али, Министарство културе је то одбијало и тако је одбачена једна од најважнијих обавеза коју има ова позоришна кућа.

Почињао сам посао са много ентузијазма, али је зграда била скупа за одржавање, плате запослених често су касниле, програмска средства изостајала, а нервоза расла. Тако сам и сам, премда често „мажен“ од стране медија, постао мета извесне поруге. Једни су жалили за претходним управником, док је мања група, званично и незванично, са опсесивном упорношћу распредала о мојој слабости.

И тада су били погубни штрајкови који су „гута-ли“ остварене приходе на благајни или оне са гостовања. У данашње време, када актуелна управа Народног позоришта сама обуставља рад да би онемогућила штрајк запослених, изгледа глупо скретати поглед на неиздрживо болан крај деведесетих година прошлог века. Тада сам, на својој кожи, осетио ударце републичке Владе која разграђује извођачке уметности, урушава наш образовни систем и делимично разара велику традицију јавног емитовања. Жестоко сам и јавно протестовао и, помало налик политичару, живео у дијалогу с медијима. Мој мандат у Народном позоришту окончала је одлука те исте Владе.

Тројанског коња комерцијалног позоришта, који се котрља ка субвенционисаној уметности, видео сам у Београдском драмском позоришту. У мешовитој економији је то у почетку деловало неспорно. Штавише, речено нам је да ће новац прикупљен на тај начин бити намењен новим пројектима; обећано нам је да никада неће бити одузет од централне субвенције. Такво обећање је прекршено. Својом зарадом, позориште је само олакшало властима да смање своје обавезе према култури, а буџетски новац намењен позоришту одлази јена друге стране. Постало је јасно да је комерцијално спонзорство имало за циљ смањење ангажмана власти, и у томе је она била успешна.

Када ми је градска секретарка за културу предложила да Београдско драмско позориште обликујемо по моделу театра без сталног глумачког ансамбла, уздрхтао сам. Модел бургтеатра, по којем је био обликован позоришни живот, паралише рад савременог позоришта. Уз државно ограничење запошљавања нових људи, наш театар губи виталност.

Увек сам мислио да је привилегија имати позориште које може да игра комаде које режирају редитељи који могу да рачунају на „праву“ глумачку поделу – онако како то, на пример, раде у Националном позоришту у Лондону. У традицији британског театра је да глумци нису „на плати“. То омогућава динамичност театра, већи проток људи и идеја, разноврснију продукцију...

Нисам, међутим, прихватио предлог да Београдско драмско позориште буде пробни полигон за другачију позоришну праксу у нас. У постојећем систему финансирања, без закона о култури и закона о позоришту, нисмо имали чврсте гаранције. Оклевао сам: у првом тренутку сам прихватио, а затим се предомислио. Данас бих, вероватно, поступио исто, јер смо јасно видели да држава одустаје од обавеза какве подразумева уважавање културе.

С друге стране, ипак је у обављању овог посла било много тога у чему се могло уживати. На репертоарима позоришта која сам водио доминирале су нове драме. Од Ромчевића, Ковачевића, Марковића, преко Макдоне, Мамета до Елфриде Јелинек. И сам сам уживао, јер су само „моја“ позоришта могла да створе представе какве су биле: *Проклећа авлија*, *Турнеја*, *Сан леиње ноћи*, *Пејџеуа*, *Злајно руно*, *Чеиф...* За њих је било потребно додатно време и специјални ресурси.

Кад сам постајао управник, они који су тражили „популарно позориште“ су веровали да све што је „за народ“ аутоматски у себи носи виталност, а да је „елитно позориште“ нема ту врсту снаге. „Елита“ је, истовремено, себе сматрала повлашћеним учесницима у озбиљној интелектуалној авантури која је сушта супротност „комерцијалном театру“. С друге стране, они који су радили на „великим класичним текстовима“ били су убеђени да „висока култура“ подразумева квалитет који је неупоредив с ниским адреналином вулгарне комедије.

Искусство ме је научило да је добро позориште оно у које се сливају многе разнородне енергије, у коме нестају све категорије. Добри глумци подједнако играју Шекспира, водвиљ или музичке комедије. Притом, публика и критичари их са истом пажњом гледају и немају осећање да су они или позоришна уметност изневерени. Јер, у театру нема категорија, он говори о животу. То је једина полазна тачка, изван ње ништа није темељно. Са тим уверењем добар управник ствара и води добро позориште.

Пише > Миливоје Млађеновић

# Театар п(р)оказује и ваљалство и неваљалство људско

Фрагменти из књиге у припреми „Савети младом управнику позоришта – практикум без употребне вредности“

## ЗА ПОЧЕТАК – НАПОМЕНА

**П**редочена упутства могу да буду корисна само ако имаш довољну дозу лудила. Ако си паметан, као што очекујем, читаћеш све супротно. Ако ниси ни паметан, ни луд, тј. ако си стандардно нормалан, што никако не очекујем од тебе, окани се ћорава посла. Гледај како да се што пре ишчупаш из позоришта. За добробит твоју, судбину позоришта и света.

Овај текст је, између осталог, настао и због тога да ти пружи мало утехе, јер ниси ти једини који мисли да ради посао које нема никаквог смисла, који ништа не покреће, не помера....

## ВОЛИ ГЛУМЦА!

„Волети значи стрепети за другога, уочити његову слабост и притећи јој у помоћ“ (према Емануелу Левинасу, филозофоија комуникације).

Ето, већ први захтев садржи у себи велику количину овешталог, патетичног, па скоро баналног. А позориште, најуочљивија глумачка уметност, управо се

томе жестоко, презриво одупире. Гнуша се сваке баналности, једноставности, навикнутости!

Уопште, шта значи волети? Скинимо значењски слој овог глагола који постоји у свим језицима света. Волети: бити склон, одан, сваком мишљу у сваком трену бити усмерен према објекту љубави, бранити, унапређивати, желети добро.

Љубав је, дакле, активан однос, материјализација осећања блискости. Љубав има звук усхићења, радости. Изражава драгост, милину, жељу за животом. Насупрот њој је мржња, клица зла, задах смрти. Зато је природно да волиш глумца, искрено. Као што се воли жена, дете, живот. Да волиш његову сигурност у несигурном покушају стварања нове, другачије реалности. Да волиш његов ризик свакодневни, вечито излагање суду јавности, оценама, проценама. Да волиш његово одушевљење вечном игром, оданост игри као начелу живота у којем нема ничег извитопереног, болесног, зломислећег. Да волиш његов дух отворен, његову непријемчивост за било шта заводљиво, краткотрајно, помодно. Да волиш

његову реч: ваздушну струју пропуштену кроз орган говора на такав начин какав ти никад не можеш постићи. Да га волиш зато што свакој мисли да оне димензије које ти, колико год вичан писму никада не можеш постићи.

### ПОШТУЈ ГЛУМЦА!

Одавно је потрошен облик исказивања уважавања вредности које људи стварају, а који је значао меру разликовања између делатног и неделатног, између мене и тебе.

Поштовање је морална категорија која је имала утицај на еволуцију хомо сапиенса, на његово усправљање.

Исказивањем поштовања потхрањиван је стваралачки егоизам, али само до тачке где он прети да се претвори у надменост као последицу превеликог поштовања. Зато, опрезно:

- поштуј глумчеву веру, јер он, у ствари, у све сумња,
- поштуј глумчеву неусиљеност, јер он зна шта је усиљеност,
- поштуј глумчеву упорност да се из сваког комуникацијског знака произведе нови смисао, ново значење, јер о томе он никада не размишља и не сме да мисли,
- поштуј глумчеву крхкост, његову рањивост јер је он несаломљив,
- поштуј глумчеву величину, јер он зна колико човек може бити мали,
- поштуј глумчеву силу, јер он зна колико човек може бити слаб,
- поштуј глумчеву слабост, јер он зна шта јесу врлине.
- итд. (слободно настави низ!)

А како ћеш изразити, батице, то своје поштовање према глумцима?

- а) Речима?
  - б) Гестом?
  - в) Наредбом?
  - г) Кешом?
  - ђ) Правилником?
  - е) Покушајем разумевања његове укупне појаве и акције на сцени?
- (Заокружи тачан одговор!)

### ДИВИ СЕ ГЛУМЦУ!

Осећање дивљења изазивају дела у којима се појављује нека натприродна сила. Оно нешто што има облик чудесног, скоро натчовечанског постигнућа. Нешто што измиче рационалном расуђивању. Дивљење изазивају они чиновни људске активности који показују да човек, у извесним ситуацијама, може имати такву чаробњачку, претварачку моћ. Тако и глумац заслужује наше дивљење (оно се не може контролисати). Осим када је реч о стереотипу, обрасцу, ситуацији када је најлакше рећи „дивим се“, „дивота“.

Глумац заслужује твоје дивљење, ако је кадар да: (допиши)\_\_\_\_\_.

### НЕ СМАТРАЈ ГЛУМЧЕВ СУД НИКАД ПРЕТЕРАНО ОЗБИЉНИМ!

Не дао Бог да тиме хоћу некако да сугеришем да је глумац неозбиљан, непостојан. Само тиме хоћу да кажем да је глумац, уметник, крхко и рањиво биће. *(То сам већ помињао, је л да?! Много заудар на пашешику!)* Његову стварну природу тешко да ћеш икада упознати. Ти, као управник, мораш га, једноставно, разумети. Прихватити.

Данас ће ти улетети у канцеларију. Грмеће и свеваће, претиће отказом, враћањем улоге, одласком у друго позориште. Сутра ће све то бити згода, анегдота. Наравно, ако умеш да разговараш с њим. У комуникацији са глумцем мораш да испојиш знање, разумевање.

Глумац ће променити став лакше но људи других професија, јер он мисли, осећа. Човек који мисли и осећа, лакше мења став, увек сумњајући и у себе и у друге. У томе је мудрост комуникације с глумцем. Не убеђивање, не наредба, не декрет, не виша сила. Његово се биће опире задатом, регуларном, једном заувек дефинисаном, догматском.

### **ЧУВАЈ СЕ ГЛУМАЦА КОЈИ ВОЛЕ УПРАВНИКА!**

Ти си – да знаш – за глумца нужно зло, иако припадаш позоришном реду, таман да си и сâм глумац. Ако си постао управник, буди спреман да се у његовим очима одједном преобратиш у човека који спутава његово глумачко умеће, које се не разуме у репертоарску политику, у приходе и расходе, у технологију. Укратко, буди спреман да будеш означен као бирократа у уметности, политички апартчик, административна хуља, каријериста, користољубиви створ који хоће за себе да извуче вајду из глумачке муке, патње. Тако ће на тебе гледати већина, у почетку. Док се не докажеш.

Постоји и друга група, категорија глумаца која ће ти одмах прићи. И која ће сервилно, слаткоречиво, благо, сваки твој покрет, сваку твоју реч, мисао и идеју поздравити, одобрити, потхранити, подржати. Све што ти предложиш, покренеш, представиће као епохално, важно, скоро историјски значајно, као основу за велико позоришно дело. Тада нарочито буди опрезан. Размисли шта је циљ њихове неприродне привржености. Може то бити ситно користољубље, бољи положај у подели глумачких задатака, уочљивије место у репертоару, боља плата. Може бити и простије, а опасније.

Постоје људи чије удвориштво, сервилност, идолопоклонство немају никакав прагматичан циљ по себи, него су, једноставно, последица генетски предодређеног убогог ропског положаја, које траје вековима с колена на колена преношеног. То је оно што разара стваралаштво, оно што је упропастило и нашу нацију.

### **БОРИ СЕ С ГЛУМЦЕМ КОЈИ ЈЕ ДОСТОЈАН ТЕ БОРБЕ!**

Витешки је. Ако пођеш од става да је све што ти знаш о драмској и позоришној уметности уопште, најисправније, најцелисходније и најрационалније, тада ти ја не могу ништа помоћи. Не мораш даље ни да читаш. Препоручујем да лепо оставиш овај текст, пресавијеш табак и напишеш оставку оном ко те послао у Позориште.

Можда управо овако, као што је то својевремено био мој случај:

„(Република Србија  
Аутономна покрајина Војводина  
Извршно веће  
Нови Сад

Председнику, господину Бојану Пајтићу

Поштовани,

Овим путем Вас обавештавам да сам одлучио да поднесем неопозиву оставку на функцију управника Српског народног позоришта у Новом Саду. Оставку подносим из личних разлога.

Др Миливоје Млађеновић  
Нови Сад, 18. 11. 2009.“

Сасвим је могуће да је тебе неко искусан упутио да у позоришту мораш да делујеш снагом ауторитета, да градиш гвоздену дисциплину и томе слично. Да не смеш да пропустиш, јер ће онда то сви да злоупотребе, да те искористе, те ће позориште постати алајбегова слама, да се неће знати ко је газда, итд. Глупости, кажем ти.

Позориште је – дијалог. Тада је најбоље. Постоје, међутим, и глумци – силници који не прихватају дијалог. Позориште доживљавају као монолог. Обично је реч о великим глумцима, снажним глумачким ауторитетима. Њих мораш да уважаваш.

Али не смеш да будеш њихов послушник.

Јер, не једном и они греше, да не говорим о мерама да цео позоришни организам подреде својој слави, величини. Тад не смеш да устукнеш, него да прихватиш борбу чињеницама, доказима, аргументима. Тако ћеш, ако си кадар, моћи да оствариш свој циљ и градиш велико позориште, не обарајући ауторитет глумца с којим се бориш. А тако ћеш и ти постати ауторитет. Велика позоришна фигура.

Немој ни покушати да купиш глумца, да га „подмитиш“ великим улогама, јер оне њему и припадају, ако припадају.

### **НЕ ПРЕЗИРИ ГЛУМЦА КОЈИ ТЕ „РУШИ“. РАЗМИСЛИ ГДЕ ГАДНО ГРЕШИШ!**

Вредан, аутентичан, професионалан, дисциплинован, уметнички снажан глумац нема других циљева и амбиција осим да игра, да има озбиљан репертоар, публику, достојне партнере, да сви остали сегменти позоришта, као што је ред и закон, буду подређени не њему, него захтевима позорнице. Према томе, ако се деси да те поткопава, руши, да тражи твоју смену, значи да стварно нешто не ваља, не штима, да у позоришном осетљивом ткиву постоји сигурно неко жариште.

Тада мораш да савладаш своју сујету, гнев и природно одгонетнеш где је жариште. Најодвратније би било да ти прва помисао буде како те глумац не воли, да је његов бес лично усмерен према теби. Ако ти тако мислиш – и према томе се равнаш – онда је најпаметније да поступиш као што сам ти саветовао у претходном одељку.

### **НЕ КИЊИ ГЛУМЦА КОЈИ ХОЋЕ ДА ВРАТИ УЛОГУ!**

Својевремено, на самом почетку управљања Позориштем, десило се да у првом послу двоје глумаца, итекако важних за поделу Хармсове *Јелизавите Бам*, врате улоге. Тадашњи уметнички саветник, Петар Вечек, редитељ из Загреба, саветовао ми је да сазовем Савет позоришта (тада се то тако звало и наликује да-

нашњем Управном одбору!), а подразумевало је отприлике партијски Комитет, службу ОНО и ДСЗ, војску и полицију. Наравно, мало претерујем да бих ти дочарао с каквом је озбиљношћу господ редатељ пристао тој институцији „враћене“ улоге. Нисам тако поступио. Уважени господ редитељ су ми рекли да је то велика грешка и да ће ми се то осветити. Свеједно, нисам могао да поступим тако, интуиција ми је другачије налагала. Осветило се то више глумцима који су вратили улоге. Знам мноштво примера из позоришне праксе да су глумци изградили лепу каријеру на улогама које су вратили пробирачи.

Али, још је блиставији пример глумице која никад није вратила улогу! И то јој се посрећило. Њени успеси су сви златни. Ту, веруј, има нешто. Стваралачка имагинација, креативност и таленат развија се, као што ти је познато, радом. Има глумаца који калкулишу, бирају дела, улоге, па чак и редитеље. Сматрају да ће редитељ који није на великом гласу, поготово ако је млад, на почетку позоришног посла, без великог искуства, оштетити њихову уметност. „Не могу више да трпим да се на мени вежбају клинци“ – отрпилике гласи њихово одбијање. Или: „Пусти ме мало да се одоморим“. Ређе се појављују разлози: „Не верујем у дело, не верујем у идеју, редитеља“. А ја ти тврдим да ће глумац бити на добитку и у раду с редитељем који се није представио као „геније“. Тада мора да се сâм помучи у стварању лика и властитим уделом у концепцији представе.

Наравно, најлепше је када се ансамбл и редитељ савршено добро разумеју, кад су истокрвни, када заједнички стварају разгаљујућу атмосферу у раду. Мада, можеш ми веровати, опасно је и ансамбл навикнути на круг сарадника који им потпуно одговара, који су им савршено сродни. Потом ће теже прихватити промену и имаћеш грдне муке да их привлоши да раде с редитељем другог стила и другачије поетике. Тада ће ти сви вратити улоге. И ту онда почиње клупко позоришних проблема које ћеш тешко разрмрсити, а

да пресечеш чвор, као што је мени саветовао угледни редитељ, било би погубно.

Све у свему: када ти на врата закуца глумач с молбом да га ослободиш обавезе у новом „пројекту“, ако је реч о глумцима великог ауторитета, или имају посебно јак разлог, услиши молбу. Младима, почетницима, ако је позоришна кућа коју водиш утемељена како ваља, ако у њој владају добри позоришни обичаји – то не би ни смело да падне на ум.

### ЧУВАЈ АДМИНИСТРАЦИЈУ!

Потреба да се евидентира, забележи, ускладишти податак, израчуна, прорачуна, расподели новац, донесе пошта, заведе, протоколише, обавести, прихвати, проследи, наследи, изведе закључак, и тако даље – није твоја измишљотина. И чини се да је то кад је реч о позоришном стварању, потпуно излишно. Глумци по правилу презиру и ниподаштавају администрацију. Схваташ да је то нормално, очекивано. Они све бележнике и канцеларијске службенике сматрају паразитима. И то је нормално. Није нормално ако сматрају да их треба најурити, растерати, да су... г... и томе слично. Такође није примерено да креативан глумачки рад мериш истим аршинима као допринос канцеларијских службеника.

То мораш добро да раздвојиш, утврдиш, неприкосновено и правично вреднујеш. Онда ће све да функционише како ваља. Најбитније је да постигнеш да ти канцеларијски људи гледају позоришне представе, по нешто схвате од театарских законитости, под условом да код њих успеш да развијеш наклоност према уметности. Једном сам на збору свих запослених запретио да ћу једном годишње да вршим проверу из **ПОЗНАВАЊА ПРИРОДЕ И ДРУШТВА** позоришта! Ако је и шеф рачуноводства, књиговођа, или архивски радник, он такође мора да зна како настаје и како нестаје позоришна представа, шта све у себе она укључује. Канцеларијски службеник у позоришту није исто што и канцеларијски службеник Поште.

### НЕ ДАЈ НА ОРГАНИЗАТОРЕ!

После тебе, у позоришту су, за сваку грешку, знај, најкривљи организатори.

Ако глумачки ансамбл у твом позоришту сматра организаторе делом администрације, онда, без увреде, нешто не штима у твом позоришту. Добри организатори нису никако мастиљари, белешкари, но озбиљни позоришни радници. И веома су битни. Они могу да „готов позоришни производ“ – представу, сасвим упропасте. Али исто тако могу и да „робу с грешком“ утрапе по доброј цени. Говоримо о организаторима продаје.

Организатори могу бити творци мира у позоришној кући, али исто тако и узрочници највећих невоља које ће потом изазвати такве несугласице, трвења и свађе, од којих ће те данима болети глава. Ако не полудиш, добро си прошао.

И опет ти кажем: од тебе све зависи. Превиде ненамерне, незнање, несигурност, које ће понекад испољити твоји организатори, мораш ти да покријеш својим знањем, умећем, способношћу брзог реаговања.

### ПУТУЈ С АНСАМБЛОМ!

Причао ми је Владимир Амићић, амблематски глумач сомборског позоришта, хвалећи дело Јосипа Јасеновића Жиге, некадашњег управника, шта је све одликовало његово управљање: дисциплина, брига за ансамбл, сараднике, домаћинско пословање, церемонијал, хигијена, итд. Једино, каже Владимир Амићић, да Жига није волео да путује с ансамблом, али је увек испратио глумце на пут и дочекао их с пута, и у пола црне ноћи.

Мислим да је веома важно да си с ансамблом на гостовању, осим ако те не спрече неке веће обавезе. Ако добро планираш, тешко да то може да се деси, осим ако то од тебе захтева председник државе или изасланик неког страног позоришта. Тада ансамблу мораш објаснити да је такав сусрет, састанак, преча обавеза.

Зашто те терам на пут? Није тај захтев демагошке природе. То би било јефтино и провидно да си с њима

на путу да би у трупцању хладним аутобусом с њима поделио лошу пансионску вечеру; то је најмање битно. Ниси ти ни вођа који ће да утиче на то да глумци боље играју представу, нити да их чуваш, дисциплинујеш. Не, све то није битно. Битно је да си – ту. Због неопходног искуства. Да разговараш с члановима другог ансамбла, техником, управом. После сваког путовања, био сам другачији. Некад сам деловао поузданије, а нека су гостовања на мене деловала као опомена. Седиш тако с глумцем неког позоришта у унутрашњости и он почиње да ти се жали на рад управе, да оговора твог колегу. Слушаш, и препознајеш свој „случај“. Иста прича. Схватиш да поступаш на исти начин као и твој колега – или их ниси правилно наградио, или ниси поклатио довољну пажњу, или толеришеш јавашлук у техници – враћаш се кући и доносиш одлуку да промениш став... Нека те позоришта импресионирају својим складом, хармонијом, досетком у оргназацији пријема (све је битно у позоришту, упамти, нема неважних детаља, питање је само којим детаљима дајеш приоритет!). И ти се прилагођаваш, али не копираш, не имитираш. Никада, никога.

Зато путуј с ансамблом! Не зато да бисте играли карте, пили заједно шприцере, брали цвеће и посећивали манастире, него да би могао да делујеш обновитељски, препородитељски. И не пристај да изиграваш вођу пута. За то ваљда да имаш одређеног човека... И немој да касниш, човече, ако је објављено да се полази у десет сати, ти буди у петност до десет.

### **БУДИ ДОБАР С ТЕХНИЧКИМ АНСАМБЛОМ!**

Наравно да знаш опште место о томе да су у позоришту најважнији глумци, односно представа. И то да публика долази да види представу, односно глумце, а не декоратере, осветљиваче, гардеробере и столаре, шминкере и власуљаре или, не дај боже, тебе. Из тога не би смео да получиш закључак да остале у позоришту ваља малтретирати као служинчад. То би било колико опасно, толико и беско-

рисно. Мораш да нађеш онај лепо пут до остварења позоришног циља, до представе која је публици важна.

Ако почнеш да намичеш мак на конач и да се свађаш с декоратерима и реквизитерима, да их за сваку ситницу качиш на таблу, кажњаваш и малтретираш, нема ништа од твог позоришта. Најсрећније би било да постоји специјализована школа за радничка занимања у позоришту, она занимања из свакодневног живота, која су примењена у позоришту. Јер, главни је проблем радника у позоришту ако у њему нису започели свој рад од првог дана, неприхватање, несхватање природе позоришног посла. Долазећи из „фирме“ (тако ћеш најлакше препознати позоришног декоратера, ако назове позориште „фирмом“), знаћеш да носи у себи специфичну црту односа према раду, да је заражен типично самопуравним, радничким односом према позоришту. Теби су у техници потребни момци кадри да дају све од себе. Да буду спремни да раде за позориште, дан и ноћ. Да ставе себе у службу позоришта, у службу лепоте. Нормално, данас (2007) врло је тешко да га на то натераш, јер он прима зараду мању од свих његових колега који раде у „фирмама“.

Ваљда знаш које су најопасније фазе у стварању нове позоришне представе? Да у време генералних проба у техничком ансамблу мора да буде опсадно стање. Да тада на сцени глумачка нервоза, сасвим оправдана, достиже врхунац. И да је довољна и најмања несмотреност, техничке природе, најмањи превид, да се проба прекине, да се добра, продуктољена атмосфера која влада око представе распрши. И технички ансамбл мора да буде уигран, као и глумачки. Он такође мора да има своје пробе, да овлада свим променама, које не смеју да трају ни делић секунде дуже но што редитељска концепција налаже. Да се декоратери не могу сударати с елементима декора, да мајстор на завеси мора у центиметар тачно да „убоде“, да ти је тонски техничар прецизан, беспрекоран. Зато је важно да стање мобилизације у техничком сектору траје

перманентно. Наравно, то не значи да их треба стално држати на окупу и измишљати послове...

Узор би ти могао бити већ помињани Жига Јасеновић, управник сомборског театра који је свакодневно „силазио“ међу раднике, заповедао шта да се ради. Технички ансамбл мора да зна да, слично као и глумци, нема законом утврђено радно време, има да се ради кад ваља да се ради. Просто. Ево ти примера извађеног из бесмртног Гетеовог дела, пошто знам да млад управник потекао из било које сфере одмах кидаше на драму, теоријску литературу, а то што не зна да му је шеф портирске службе каматар и зеленаш који урнише цео технички сектор, ником ништа. Браћа мој, док ти читаш *Фауст*, они ће у техници да се покољу. Према томе, мораш то некако паралелно – и читање људи и њихових нарави, и читање литературе.

„На позорници немачкој  
свак куша што му воља, све;  
не штедите ми данас стог  
машине нити проспекте!  
Месец и сунце нека вам послуже,  
А звезде трошите до миле воље,  
Вода је ту, и плам, и стене, поље,  
Животиње и птице свуда круже.  
У дашчари прикажите скученој  
Створења свију васколики број...“

(*Фауст*, 1989, Просвета, стр. 51)

### **УСПОСТАВИ ВЕЗЕ СА СВИМ ПОЗОРИШТИМА НА СВЕТУ!**

Јеси ли некад размишљао колико људи се на планети бави позориштем? Колико уопште има позоришних ансамбала на свету. Не могу нигде тај податак да пронађем. И тешко да је могуће да би он могао бити егзактан. Позоришта су у сталним променама, једна настају, друга нестају, трећа се из једне форме ор-

ганизовања преобраћају у другу. Колико различитих форми позоришта, стилских опредељења и праваца. И колико год да их има, мало ти је то. Јеси ли се питао о функцијама, улози коју позориште има у развоју једне нације, културе, цивилизације?

Немој оно о идејама Николаја Јеврејинова да све у природи има понешто од природе позоришта, немој ни Шекспирову гному о томе да је цео свет позорница и да свако од нас за живота одигра небројено улога, немој, кад те лепо молим... Више бих волео да ти говорим о стварној улози позоришта, као свесно организованог људског делатности усмереног ка томе да... (*гојуни сам*).

Зато је важно да имаш контакт с позоришним светом, позоришним космосом. Освајаћеш га лагано, без журбе. Кад освојиш град, област, регију, престоницу, Србију...

Не мислим да је потребно да се по сваку цену намећеш и надмећеш. Контакти међу позориштима важни су због позоришта. Не зато да би се ти пред онима који ти дају паре доказивао, хвалисао. Једна од најружнијих спојева речи које сам чуо јесте – освајање публике! Шта то значи?! Твоје позориште треба да утиче на публику, не да је осваја. Освајање је процес извесног насиља, наметања или лукавог подилажења. Штогод да јесте, није лепо. Публика треба да усваја позориште. Битна је комуникација између публике и позоришта. Освајање је ратнички термин, или припада подручју економије, бизниса; делатност позоришна томе не припада. Из истих разлога не волим термин позоришни хит. Мислим да су то измислили новинари.

### **ЗАПАМТИ ДОБРО!**

Свако озбиљно и битно позориште увек је актуелно, ангажовано, делатно!

Ангажман позоришта пристиче из његовог бића, устројства театарског деловања. То је зато што позориште чине људи који се обраћају другим људима с одређеном поруком, исказују неки став о природи

људској која може бити у судару или у сагласности с неким другим силама – с Богом, природним појавама, са микро и макро космосом. И то се догађа у истој временској равни. Али, оно што претекне, што надјача тренутак, претвори се у класику, у вечну истину. А онда Театар – ако под позориштем подразумевамо његове творце – ваљан, продуктиван, mudar и вечне истине, осветљава новом светлошћу или шара сенке на зиду нове стварности.

Трајање, неискорењивост неких извитоперења људских говори само да је човек – човек. И ништа више. Тварца једна те је земља вара, друже мој. Али мењају се обрасци морални, друштвено-прихватљиви или неприхватљиви. Има човек ту тежњу да буде вечан и безгрешан, не да буде као Бог, него да управо буде потпуно Савршенство. И негујући, од како траје, ту своју тежњу, он постаје бољи, али прави и невиђене грешке.

Према томе, велики уметници, а међу њима и драмски писци од чијег се текста данас праве сада вредне, аутентичне позоришне представе, су нам **проказали** које су то непроменљиве детерминанте људског, и ваљалство и неваљалство његово. Нема ту шта да друштво успе или не успе, јер друштво чине управо људи са свим тим својим манама и врлинама.

Наша позоришта – и велика и мала – имају матрицу по којој кроје своје репертоаре. У њој су обавезно садржана и класична драмска дела. Е, ко тако приступа репертоару може понекад да успе. Али је увек успешан репертоар онај који је структуриран тако да је у међусобној комуникацији, допуњавању, коментарисању. Тако се добије целовита мисао, слика, позоришни покрет, али још је боље када се догоди позоришни преокрет, када се та устаљена, а истањена матрица промени.



ЕСЕЈ СЦЕНЕ

Сцена

Пише > Александар Милосављевић

# Ужас зла и побуне

Белешке поводом представе „Процес Пелико, Омаж за Жизел Пелико“ Мила Рауа на београдском не: Битефу

Мило Рау, Фото: Беа Боргерс

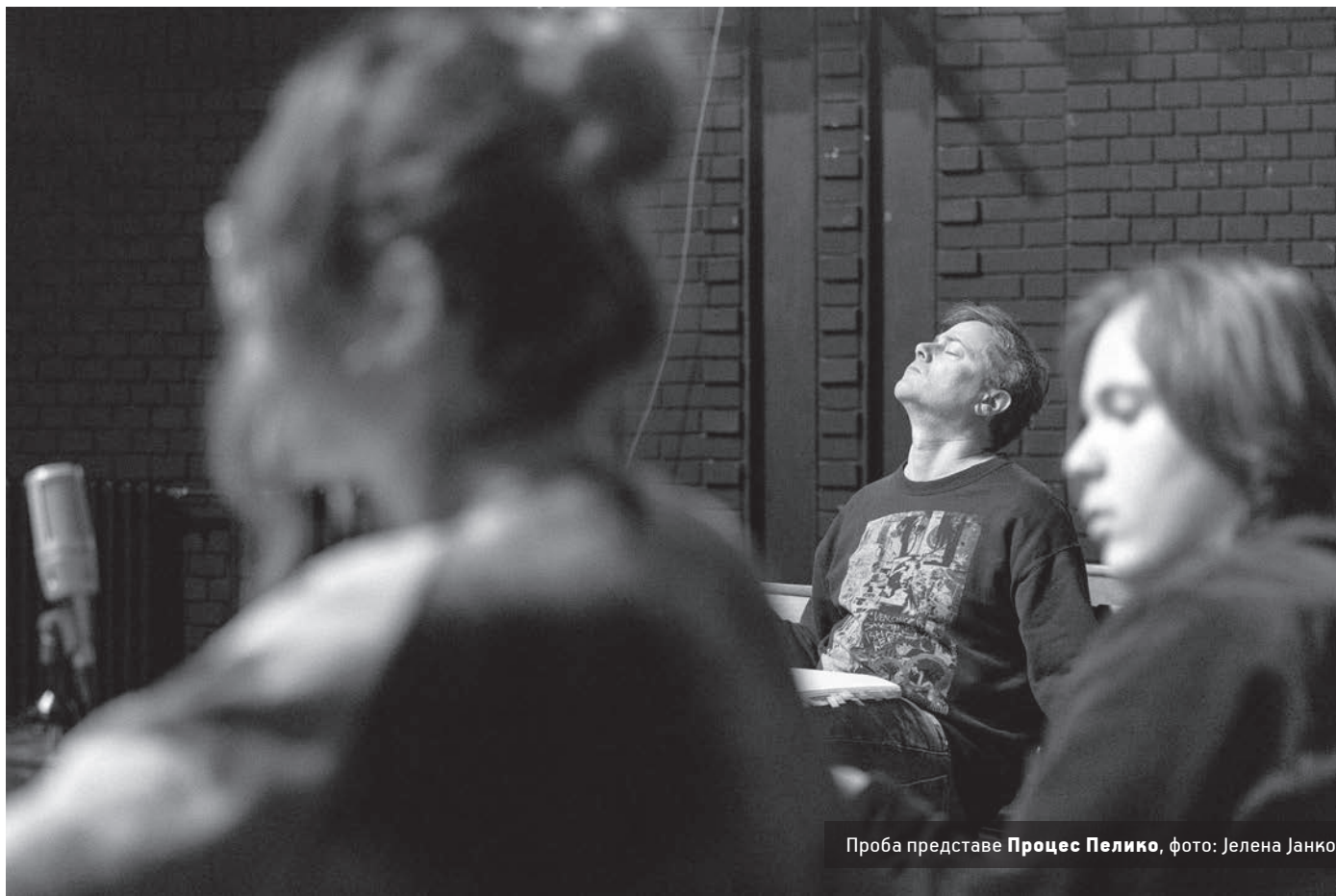


И пре но што се појавила на не: Битефу<sup>1)</sup>, представа *Процес Пелико* Мила Рауа имала је неколико димензија. Наиме, причу о суђењу Доминику Пеликоу, који би током десет година прво успавао властиту супругу Жизел, а онда је силовао и подводио другим мушкарцима и притом снимао ове сеансе, Рау не третира као пуку документаристичку реконструкцију конкретне судског процеса него је трансформисао у форму позоришног предавања (*theater lecture*), у узбудљиву сценску расправу о различитим аспектима манифестовања зла. Зла које је у конкретном случају узбудило Француску, али је и показало наказно лице овог света. Јер, редитељ у анализи случаја Пелико за-

1) не: Битеф или независни, нецензурирани, неинституционални Битеф, неформално назван и герилски Битеф, реакција је дела овдашње театарске јавности на одлуку да 59. Битеф не буде одржан, а да театарску манифестацију засновану на смелим позоришним истраживањима и слободном сценском изразу ипак ваља даривати овдашњој културној заједници. Један од пресудних разлога за одлуку о неодржавању 59. Битефа управо је селекција Милоша Лолића и његов позив представи *Процес Пелико* редитеља Мила Рауа и драматуршкиња и редитељеве сараднице Серван Декле, насталој у копродукцији два угледна фестивала – бечког Viner Festvohena и авињонског фестивала.

рања дубље и преиспитује питање којим се човечанство одувек бави – од Светог писма до Толстоја, Достојевског или Томаса Мана, или, у драмској литератури, од Шекспира до Едварда Олбија. Реч је, дабоме, о питању порекла зла у човеку.

На почетку представе, у својеврсном прологу, Рау успоставља лук кроз историју: на једној страни је Петраркин опис пејзажа околине француског провинцијског градића, управо оног у којем су живели Пели-



Проба представе **Процес Пелико**, фото: Јелена Јанковић

коови, а на другој је гнусни злочин Доминика Пеликоа. Тако нам редитељ указује на изневерене наде једне цивилизације и подсећа нас да живимо у свету који је изневерио очекивања ренесансе. Није, такође, случајност ни што поменути опис крајолика, осим што означава рађање чврсте ренесансне вере у човека и његову хуманост, уједно буди и асоцијације на нека од идиличних села у која енглески писци смештају радњу својих кримића бременитих најсуровијим убиствима. Где би нас, иначе, жешће изненадила појава зла ако не у амбијенту који је уоквирен предивном природом, или –

како вели Олби у драми *Коза Или ко је Силвија* – шта друго може изазвати неспокој у човековој души ако не уверење да је с нашим животом и нашом стварношћу све у најбољем реду. А има ли прикладнијег амбијента од пасторалног у којем бисмо себе с разлогом сматрали срећним? Но управо су спокој, задовољство и осећање среће, баш склад какав потврђује идилична природа, јасни наговештаји да нешто није уреду, да је нешто труло у држави Данској и да ће сваког часа из мрачних дубина наше природе на површину живота измилети страшни црви да би нам показали колико је



наш спокој привидан. Речју, веру да живимо у најбољем од свих светова подједнако угрожавају и *Убисива у Мигсамеру*, и филмови Џона Карпентера, баш као и случај Пелико.

Суђење Доминику Пеликоу – за потребе ове представе реконструисано кроз судске белешке, исповести актера, сведока, судија, адвоката, реакције јавности и медијске извештаје – отвара причу која на почетку нуди портрет монструма. Пеликоова злодела су до те мере одвратна, шокантна и бизарна да већ и њихово набрајање ствара снажан утисак да овој особи уопште

и није место у судници него га сместа ваља депортовати у душевну болницу. Ствари – дабоме и по нас и по овај свет – стоје много горе.

Ток судског процеса Пеликоу постепено открива привид идиле и наличје амбијента из давнашњег Петраркиног описа, тако да пред нама искрсава наказна слика која приказује функционисање застрашујућег механизма. Између осталог, шрафови ове машине су: бездушност, систематска злоупотреба поверења, на погрешним основама грађени ауторитети, више деценија потискиване фрустрације, привидна слобода какву



# Proces P



Проба представе **Процес Пелико**, фото: Јелена Јанковић





Проба представе **Процес Пелико**, фото: Јелена Јанковић

нуде друштвене мреже, комерцијализација секса, индустријализација порнографије, наличје медија чији је карактер одређен пласманом сензационализма, разноврсни притисци из политичке или шире друштвене сфере... Наравно, пресудна је овде и људска природа, вазда непоздана и ломна.

\* \* \*

Већ је речено да Рау и његова сарадница Серван Декле, која је обавила истраживачки посао, овај монументални мозаик граде од исказа оптужених и њима

блиских сведока, од питања која постављају судије и адвокати оптужбе и одбране, од експертских мишљења лекара, психијатара, судских вештака, од саопштења невладиних организација и разноврсних медијских коментара, али на првом месту од потресних сведочења Жизел Пелико и признања њеног супруга Доминика. Тако, попут пентимента, на површину сликарског платна пред нас искрсавају фрапантни подаци о девијантностима које далеко надмашују оквире индивидуалне менталне поремећености и указују на безнадежност дијагнозе савременог света. Но, да ли само нашег да-



Проба представе **Процес Пелико**, фото: Јелена Јанковић

нашњег? Да ли су разлика између епоха и проток времена које је прошло од доба када су Петраркини описи природе француских провинција обележили рађање ренесансе до наших дана, суштински утицали на промену човекове природе?

Аутори представе полако и стрпљиво пролазе кроз све фазе судског процеса и постепено га разлиставају као када се љушти купус. Убојитост Рауове представе је у тексту, њена снага је у примени минималних сценских ефеката и, нарочито, у документарности која од фрагмената гради целину истине. Документи на који-

ма се темељи ова представа и, посебно, начин на који их редитељ сценски пласира, те хладан начин на који актери овог сценског догађања интерпретирају текст (документа), као да доприносе успостављању дистанце између сцене и гледалишта. Но, баш нас овај привид дистанце интригира и узбуђује, провоцира да тему и актере приче доживљавамо лично и као нешто што нас се и те како тиче. Показаће се да нам овако креирани привид дистанцираности заправо ствара простор у који гледаоци уносе властите емоције, лична размишљања и своје (унутрашње) комента-

ре. Ова карактеристика биће од огромног значаја за београдско извођење представе, о чему ће бити речи доцније.

И као што *Процес Пелико* започиње реминисценцијом на Петрарку, текстом који у својству нараторке говори Светлана Бојковић, глумица која ће нам на крају саопштити и епилог, другу врсту оквира чини барокна Перселова композиција коју оперски певач интерпретира и на почетку и на крају представе. Унутар овако постављеног рама смештена је драматична судска прича. Уосталом, и решење сценског простора асоцира на судницу: у средишту позорнице седе судије – наратори који руководе процесом, испред њиховог стола је микрофон на говорници за коју стају сведоци, са обе стране централног пункта, изнад кога је екран на којем је емитован крупни план говорника, постављене су клупе за оптужене, сведоке, адвокате, експерте, представнике медија... Наспрам „суднице“ смо ми – у исти мах и гледаоци представе и поротници и јавно мњење. И то је – све. Ипак, ово „све“ није мало. Напротив. Сасвим је довољно да бисмо формирали тачну слику – и процеса вођеног против Доминика Пеликоа, и света у којем живимо, и човекове природе...

\* \* \*

Вратимо се начас истини коју афирмише *Процес Пелико*.

Ваља констатовати да Рау представом не нуди једино истину Жизел Пелико, не само истину једне стране наспрам које се налазе мрачне силе индивидуалног лудила, неправедно устројство друштва или рђаво функционисање политичког система. Све поменуте околности могу бити тек оквир за ову стравичну повест, па отуда редитељ постепено и неминовно доспева до средишта „главице купуса“, до преиспитивања људске природе и човекове способности (и спремности) да другима чини зло, па и да најбруталније повређује своје ближње.

Одговор на питање о пореклу зла, барем онај директан и коначан, наравно ни овом приликом нећемо

добити, али нам зато, као својеврсна нада да тај одговор не мора нужно да подразумева незнање, остаје Жизел Пелико. Она је инсистирала да суђење њеном супругу буде јавно, па је тако, без обзира на високу цену коју је спремно платила, њена болна прича, а нарочито њан болна суочавања с истином о човеку којег је волела послужила као упозорење осталим женама и комплетном друштву. Остаје нам, наравно, и представа *Процес Пелико* – и као мучно и потресно *уметничко* сведочанство, али и као потврда истине да покатак уметност, у овом случају позоришна, може бити јача од онога што нам се представља као преки налог времена.

\* \* \*

За овдашње издање представе важан је податак да је редитељева одлука била да на претходним играњима *Процеса Пелико*, на фестивалима у Бечу и Авињону, извођачи представе буду професионални глумци, али и натуршчици<sup>2)</sup>, прецизно: активисти који ће представљати различите сегменте друштва и репрезентовати две сложене структуре – и француског друштва и актера афере Пелико.

За извођење Рауове представе на не: Битефу – јавно читање као легитимну сценску форму – избор учесника је начинио редитељ Милош Лолић, донедавна селектор Битефа. Његов избор је, дабоме, уважио стриктне Рауове захтеве, што значи да је на сцену „Мата Милошевић“ београдског Факултета драмских уметности изашло тридесетак глумаца, редитеља, драматурга, радника у култури и активиста. Но, Лолић је водио рачуна и да учесници београдске верзије представе репрезентују специфичности овдашње активистичке инфраструктуре, рецимо мањинске етничке групе или трансродну заједницу. Ипак, најшира заједничка одредница за све учеснике је активна борба за боље српско друштво.

.....  
2) Рау је прецизно одредио број сваког дела актерске структуре.

И баш ће овај податак – нарочито у светлу разлога због којих је отказан 59. Битеф<sup>3)</sup> – дати посебан печат дарујући аутентичност београдској верзији *Процеса Пелико*. Наиме, чињеница да оригинални текст, заснован на критичком преиспитивању стварности, изговарају и професионалци и натуршчици, с једне стране, оснажују аргументе оптужнице против Доминика Пеликоа и друштвеног контекста који је омогућио Пеликоу да безмало једну деценију спроводи нечовечно насиље над својом женом, али ова чињеница, с друге стране, индиректно указује и на жртве насиља које се данас спроводи над угроженима у Србији.

\* \* \*

Показаће се, такође, и да тема о којој је овде реч има конкретне реперкусије на плану глумачке интерпретације. И сада је, наиме, потврђена позната дистинкција између аматера и професионалаца, афирмисано је древно правило да аматери који подражавају професионалце, готово по правилу, делују инфериорно. У њиховом наступу, ако је заснован на опонашању професионалаца, увек је лако препознати одсуство (глумачког) заната и (глумачких) техника. У наглашено документаристичкој фактури коју нуди текст представе натуршчици су, ипак, успели да сачувају природност, а самим тим и уверљивост (на пример Љиљана Браловић, Емина Спахић, Небојша Ромчевић). На другој

3) Мисли се на аферу коју је инспирисао Мило Рау говором на отварању 58. Београдског интернационалног театарског фестивала, што је довело до цензуре Лолићеве овогодишње селекције.

пак страни нашли су се професионалци. Неки од њих, као што је то био случај са Надом Шаргин и Светланом Бојковић, чували су се наглашене глуме, задржали су неутрални тон и пленили унутрашњом глумачком харизмом, тако да су обезбедили адекватну аутентичност; други су, попут Тихомира Станића, Марка Грабежа или Милана Марића, а нарочито бриљантне Весне Тривалић, у своје интерпретације уносили снажне глумачке елементе, одмакли су се од документаризма, али су свој наступ испунили моћним, не једино занатским хабитусом и, понајпре, супериорном контролом властитих емоција.

На другој страни, неки од професионалних позоришника нису успевали да примене добро знани наука да глумац увек треба да брани лик који тумачи, па нису одолели да, на пример, наглашеном карикатуралношћу још више оцрне ликове који су им били поверени.

Ипак, ни претходна, бечка и авињонска извођења *Процеса Пелико*, као ни ово београдско, нису искључиво детерминисана уметничким амбицијама аутора (и извођача). У првом плану је активизам и идеја друштвеног ангажмана. Управо ће активизам Рауове представе на герилском Битефу бити додатно контекстуализован изласком на позорницу актера овдашње друштвене побуне. Говорећи и читајући текстове из процеса Пелико они су посредовали између афере која је ономад потресала Француску, остављајући дубоке ожиљке на лицу савремености, и наше актуелне стварности. И ето, дакле, још једног лука који повезује жртве – силовану Фрацускињу и нас овде.

Пише &gt; Александар Милосављевић

## Устајте презрени на свету...

Ко су данашње добре раднице и где им је место?  
Или шта је сада и овде независна сцена?

Провокативност, а донекле и субверзивност представе *Месџо добрих радница*, настале у продукцији удружења Практикабл, садржана је, донекле, у њеном наслову, о чему ће, наравно, бити речи доцније, али се ипак чини да се највише налази у поднаслову Удружења. Наиме, одредница Практикабла као „платформе за савремену уметност и културу“, упућује на амбицију оснивача да, на првом месту, успоставе оквир за широко бављење савременом уметношћу. Практикабл, као театарски појам, означава чврсти елемент (објекат) на позорници, но у исти мах овај објекат подразумева и примењивост, изводљивост, употребљивост. Речју, практикабл истовремено има и декоративан и практичан смисао, а у овом случају и његова декоративност као и његова употребљивост не тичу се само (савременог) стваралаштва него упућују и на много шири појам – на културу. Но, овде се култура није нашла у контексту појмовима какав, рецимо, дефинишу данас тако широко распрострањене „културне индустрије“, па се, следствено, а видећемо и на делу, у Практикаблу „савремена уметност“ дистан-

цира од комерцијализације. Уосталом, Практикабл се отворено приклонио такозваној овдашњој независној сцени. И у томе, наравно, није усамљен, али овде важи напомена да њихова независност не подразумева (само) резерве према институцијама. Неки од можда најпресуднијих елемената на темељу којих је могуће успоставити прецизну дистинкцију између различитих актера независне сцене подразумевају (специфичан) систем рада и (унапред прецизно утврђене) циљеве, односно мисију независних или „независних“ продукција. Дистанцирање од институција – барем по мишљењу потписника ових редова – не мора и не треба узимати као пресудни критеријум. Тако долазимо и до суштинске субверзивности представе *Месџо добрих радница*.

Ко би, дакле, могле да буду добре раднице о којима сведочи представа чије су ауторке једна драматуршкиња, једна музичарка и две балерине? Ако нас на закључак упуте њихове професије, помислићемо, логично, да су уметнице. Истина је, међутим, да су оне још много шта друго: три су и мајке, што одавно више није само титула него и – ма колико то грубо звуча-



Дуња Црњански, Иста Степанов и Форосина Димовска у представи **Место добре раднице**, фото: Александар Рамадановић

ло – радно место, а пошто се све баве и педагогијом – две раде у балетској, једна у музичкој школи, док четврта води радионице о употреби драмских текстова у образовању, о развоју драмског текста и слем поезији – евидентно је да су и наставнице. Управо би оваква професионална разноликост могла да буде једна од тема представе која покушава да одгонетне каква је позиција жена које, обављајући све наведене дужности, себе препознају као – раднице, а све четири су осведочено добре и успешне. И то у свим пословима којима се баве.

Својевремено, у представи *Балерине* Форума за нови плес<sup>1)</sup>, Миња Богавац је – сарађујући и са неким од актерки из садашње поделе – применила радиони-

1) Форум за нови плес је до пре десетак година функционисао као део Балета Српског народног позоришта, а представе овог сегмента сложене организационе структуре најстаријег професионалног домаћег театра донеле су СНП-у неке од најпрестижнијих позоришних награда. Удружење Практикабл, не само у формалном смислу, баштини и понешто од Форума. Видети: Александар Милосављевић и Оливера Ковачевић Црњански, *Форум за нови њлес – монографија*, Удружење балетских уметника Војводине и Битеф, Нови Сад – Београд 2018.

чарски поступак заснован на личним причама учесница, на известима које откривају сурово наличје плесне уметности и оно што публика не слуги гледајући, рецимо, сцену умирања лабуда из славног дела Чајковског. Исти принцип примењен је и сада, у *Месџу добрих радница*, али је резултат још сложенија (но ништа мање сурова) прича о положају жене–уметнице, и то слободне уметнице која је с много ваљаних разлога утекла из овдашњих театарских институција, да би се – обезбеђујући егзистенцију – суочила с нашим школским системом. Наспрам истински слободних уметница (и уметника) поставља се, дакле, баук институционалног начина мишљења, односно логика функционисања институција – подједнако и позоришних и просветних. Ствари, дабоме, не стоје много другачије и другде широм света, но искуство с нашим институцијама и овдашњом одговарајућом логиком њиховог функционисања ипак указују на извесне локалне специфичности. О њима ће, између осталог, бити речи у овој представи.

Иако ниједна од актерки у раној младости себе није видела као наставницу, свака у просветном раду примењује принципе стечене бављењем уметношћу. То значи да код својих ученица и ученика понајпре истрајно подстичу креативност и бодре их да се изборе за просторе слободе; ове уметнице–наставнице су, наиме, уверене да је истинско бављење уметношћу могуће једино у просторима слободе, али и да је адекватно образовање основни предуслов сваког критичког мишљења, без којег није могуће ни слободно приступити уметничком стваралаштву.

Невоља је, међутим, што се код нас театарски систем тек незнатно разликује од оног просветног. И један и други нису утемељени на креативности, а оба као да зазиру од афирмације слободе и њеног испољавања. Овако ствари са уметношћу и просветом не стоје од јуче, али се ситуација нагло и све више заоштравља од када смо забасали у такозвану транзицију, а из ње ступили у капитализам. И премда су искуства

уграђена у представу *Месџо добрих радница* понајпре овдашња, ова сценска прича је, дакле, неизбежно одређена и ширим контекстом дефинисаним праксом неолибералног капитализма, а он уметност третира као забаву док креативност валоризује зарадом на благајни.

Отуда жену која покушава да се избори за статус слободне уметнице, жену која је вредна и посвећена – и уметности и педагошком раду, жену одређену аутентично уметничком потребом за стваралачком слободом, жену која своје ученице и ученике покушава да уведе у свет слободног мишљења, препознајемо као маргинализовану радницу осуђену на прекарни рад – у уметности, у просвети, али и у властитом дому.

Већ је констатовано, а то је у уводној сцени и апострофирано, да су ауторке представе, радећи на њој, примениле принцип радионице. Нису се, дакле, водиле унапред формулисаним текстом и током проба су постепено дефинисале структуру представе. Радионичарски процес рада на реализацији представе подразумева време, стрпљење, преданост и, можда понајвише, искреност, па отуда није тешко претпоставити да су управо ова властита искуства, каткад и најинтимнија, постепено уткана у сцене представе *Месџо добре раднице*. Но ауторке очигледно нису своја искуства црпеле само из прошлости, описујући болне сударе својих младалачких идеала са сурово освешћујућом стварношћу. Свако позориште, па и ова представа, увек је огледало најнепосредније стварности. Будући да је *Месџо добре раднице* настајало након пандемије, јасно је да је ова драматична ситуација одјекнула у појединим сценама, баш оним које сведоче о накардном систему *on line* наставе која је, разумљиво, у случају балетске и музичке школе имала димензије театра апсурда. Пандемија, као и низ других драматичних ситуација описаних у представи, ма колико биле трауматичне, само су полазна основа, сигнификантан траг, но радионичарски принцип рада би био непот-

пун да се као из сфере принципа није прелио у праксу која наставља да функционише и након премијере, уводећи нове елементе и нове таласе свакодневице у свако извођење ове представе.

Последица примене радионице је, дакле, и чињеница да ауторке ову причу не третирају као једном за свагда испричану. Прича се, наиме, мења сваким новим извођењем, али ове мење надилазе добро познату истину да се свако играње било које представе увек нужно разликује од претходних и потоњих. Садржај текста се у случају *Месиа добрих радница* мења и у зависности од друштвених и свих других околности, па представа непрестано вибрира у складу с диктатом актуелне свакодневице. Ако је првобитна верзија између осталог била одређена и пандемијом, актуелне верзије бивају допуњене директним одјецима конкретних новинских наслова и дешавањима на улицама наших градова. Иако се догађа у данашњој Србији која у маргинализацији уметности и образовања предњачи у односу на остатак света, у држави која беспримерно унижава и своје ствараоце и властити образовни систем, ово није памфлетска и политикантска представа. У њој нема парола, политичких прокламација, а политички став замењен је исповестима које сведоче о друштвеном активизму.

Фросина Димовска, Иста Степанов, Дуња Црњански и Миња Богавац, која се у представи појављује посредством видео-снимка, нису глумице. Оне се, уосталом, на сцени и не понашају као глумице. Не глуме. Оне су напосто – оне. Отуда повремене персифлаже у представи неће склизнути у аматерско преглумљивање и баналну шмиру него ће бити саставни део аутентичне игре. Игре какву подразумева саопштавање смешног, тужног, непријатног или трагичног догађаја. Каткад ће контекст који одређује карактер сценског ангажмана бити дефинисан односима у колективу, сударом с предрасудама и друштвеним (не)приликама које код нас свакодневицу најчешће претварају у апсурд, а све то ће се кроз монологе, заједничке сцене и сонгове

сливати у причу о позоришту, уметности, образовном систему, односу државе према појединцу, друштвеној позицији уметница... Заправо ће то постати приче о нама и овом времену.

Сонгови у представи нису брехтовски коментар, нити им је функција театарско онеобичавање. Директношћу стихова и нежношћу музике они постају органски део сценског збивања, а природношћу интерпретације се, каткад весело, а понекад горко, стапају с емоцијама појединих сцена.

Живимо у конкретној друштвено-политичкој ситуацији у којој се неуморно расправља о томе како ће заинтересовани (уједно угрожени) најефикасније реаговати на све отвореније и интензивније притиске власти која више не покушава да прикрије намеру да маргинализује а на концу и уништи постојећи, премда одавно неефикасан систем неке од најважнијих елемената јавног сектора, а пре свега просвету, здравство и културу. Социјална стварност ове државе се убрзано мења, а на ове промене некако ваља реаговати. Отуда смо сведоци најчешће јаловијих дискусија о начинима на које просвета и савремено стваралаштво могу да искажу протекст. Осим, наравно, генералног штрајка, чини се да је управо представа *Месиа добрих радница* један од тачних путоказа како ваља реаговати, пре свега, у овом случају, уметници и просветари. Као што је својевремено представа *Мајбеш/Оно* Соње Вукићевић и тематски и по својој форми била адекватан одговор репресији тадашњег режима, и манифестација уметничке побуне, тако се исто и *Месиа добрих радница* нуди као једна од могућих тачних дијагноза стварности у којој живимо.

Нимало случајно приказана у оквиру недавно одржане манифестације *Месец независне сцене* Битеф театра, ова представа крепи наду да је онај уистину важан сегмент наше позоришне независне сцене, упркос свему, још увек жив, да и те како има шта да понуди и, нарочито, да је баш у овом сегменту заправо будућност овдашњег одавно посрћућег театра.



**АКТУЕЛНОСТИ**

**Сцена**

Пише > Сениша И. Ковачевић

## Пет премијера у четири града Хрватске

**А. П. ЧЕХОВ ТРИ СЕСТРЕ, ЈА, РЕЖИЈА БОРИС ЛИЈЕШЕВИЋ, ХРВАТСКО НАРОДНО КАЗАЛИШТЕ ИВАНА ПЛ. ЗАЈЦА, РИЈЕКА**

**Ш**та се тачно догађа када се позоришни ансамбл сретне с великим драмским текстом? У процесу рада, покрећу се лавине асоцијација, призивају се приче и сећања, стварају се врло интимни простори. Разоткрива се оно што обично остаје сакривено у позадини креације лика. Тај унутрашњи процес ферментације, то „врење“ које претходи финалном облику (представи), овде постаје средишњи фокус. Уместо готовог производа, ова представа усмерава се управо у то динамично стање и процес ферментације, у његову снагу, непредвидивост, неизвесност и несводивост на форму. Тај процес је снажан, опасан и претећи.

Лијешевићев поглед на Чеховљево драму није класична интерпретација овог комада. У уобичајеним редитељским поступцима, ресурси из (не)свесног користе се како би се изградио лик. Међутим, овде се догађа супротно. Драмски комад користи се да би се покушало изградити оно несвесно које призива текст. Ова представа је интимно сведочанство о глумачком



Из представе **Три сестре, ја**, фото: Дражен Шокчевић

стварању и процесима, јер редитељ полази од тезе да је пут до лика често пуно животијнији него сам лик. Ко смо ми данас у односу на Олгу, Машу и Ирину? Шта за нас значи та митска Москва – симбол чежње, промене, недостижног? С ким се идентификујемо и зашто?

Представа *Три сестре, ја* не тражи одговоре него нуди простор за испитивање сопствених одзива на драмски текст. То је интимно сведочанство о глумачком стварању. Процес који је често животијнији, дубљи и истинитији од фикције.



Из представе **Заставе**, фото: Марко Ерцеговић

### МИРОСЛАВ КРЛЕЖА **ЗАСТАВЕ**, РЕЖИЈА ИВАН ПЛАНИНИЋ, ХНК У ЗАГРЕБУ

О премијери Хрватског народног казалишта Весна Мухоберац пише: „Један од најишчекиванијих казалишних догађаја у Загребу у већини је сегмена-та оправдао очекивања књигољубаца и казалиштољубаца. Приче и најаве о новим читањима Крлеже нису ни биле потребне, јер врло мало њих га данас чита, а још је мање је прочитало Заставе, пишчев последњи роман.

Само су неки међу нама гледали Парову режију Застава у Загребачком казалишту младих 1991, у предворју рата, кад је младога Емеричкога играо Рене Медвешек, његова оца Перо Квргић, а у тадашњој

су глумачкој репрезентацији играли, издвојимо само неке, Ана Карић, Реља Башић, Драго Крча, Звонимир Зоричић, Алма Прица, Љуба Тадић, глумачки гост из Београда.

Тадић се у једном тренутку захвалио на повјерењу, изјављујући: 'Моје глумачко и људско достојанство налаже ми да заћутим и да треба да се повучем'. Био је то тренутак невјеројатнога прожимања стварности и умјетности, миметично и катарзично.

Адапатор и редатељ Иван Планинић и драматурзи Мирна Рустемовић и Дубравко Михановић успјели су овај најкомплекснији и најопширнији роман хрватске књижевности, који проблематизира девет година прије и послје Првога свјетског рата и тематизира распад Аустро-Угарске монархије и оснивање Краљевства Срба, Хрвата и Словенаца – обликовати као проходан и флуидан текст, логичан и с јасним каузалитетом.

Планинић је двосатне Заставе свео на шест глумаца који преузимају различите улоге и улазе у разне идентитете, што је добро реализирано, али се питамо да ли се могло друкчије ријешити, поготово зато што знамо колики је 'хаенкаовски' ансамбл. Осим тога, постоје неке нелогичности кад се надовезују сцене у којима је исти глумац у истоме костиму, а у другоме карактеру.

Представа почиње у тренутку дјетињства и дјетињих пријатељстава, а живот се даље развија и креће у врло опречним смјеровима и обитељи и пријатеља и прати се одрастање, али и политичко Камилово сазријевање свједочећи о једном времену, о људима који су се у њему нашли, о њиховим сновима и тјескобама.

Универзално, актуално, и тад се драматично мијења свијет, урушава се и ствара неки нови поредак, људи се траже, не сналазе, не зна се што долази након смрти старогa свијета. Остаје празнина, апсурд, туга једне генерације. Заставе су истовремено повијесни и политички роман, колико и љубавни роман и роман одрастања“.

**ДОРОТЕА ШУШАК КУЋА ЈЕ ВЕЛИКА,  
НЕ МОЖЕ СЕ ОНА НОСИТ, РЕЖИЈА РОМАНО  
НИКОЛИЋ КАЗАЛИШТЕ МАРИНА ДРЖИЋА  
У ДУБРОВНИКУ**

**К**ућа је велика, не може се она носити први је премијерни наслов ове сезоне изведен на Великој сцени Казалишта Марина Држића. Редитељ је Романо Николић, а аутори текста су Доротеа Шушак и Романо Николић.

Поетски наслов у својој есенцији открива „изведбени“ однос спрам емоционалног „завежљаја“ који у себи носи и сакрива сећања, обриси наших историја и детињства у граду, али и уопште.

Заборав и деменција су честе појаве чије последице с разлогом заокупљају како појединца и породицу, тако и цела друштва. Заборав је део људске физиологије, патофизиологије, психологије, нарави, али и одлуке. Он утиче на памћење, као што и туга утиче на срећу.

Наша су сећања фрагилна, крхка. Понекад их несвесно дописујемо или коригујемо. Некад их потискујемо и тиме се чувамо, или их једноставно заборављамо као природан процес старења. Неретко сећања ишчезну у стањима неуролошких али и неких других обољења, када се наш меморијски корпус сасвим деконструише све до мере онемогућавања дневног функционисања. У тим тренуцима долазимо до сазнања да човека чини његово сећање. Без њега наш идентитет губи обриси. Међутим, и у том стању људска потреба за блискошћу, додиром или звуком не јењава. То су наше потребе док год дишемо.

Управо слојевитост и неминовност заборављања, како оног индивидуалног, тако и оног колективног, чини суштину ове представе. Дубровник у овом комаду није тек „изведбена кулиса“ или факт контекста, него живи организам и сапутник сећања, памћења, али и заорава. Кроз његове трансгенерацијске симболе – вечерњи плес у „Excelsioru“, градски трамвај, звук звоника Мара и Бара, жубор воде и глас чиопа – конструишу се слике свакодневице које су у међувремену



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

трансформисане под притиском туристичке експлоатације.

Конструкција, реконструкција и деконструкција идентитетских симбола, њихово заборављање и поново успостављање, неке су од тема ове представе. Град, управо као и човек, носи своје бразде и ожиљке, шупљине и пукотине у којима се сакривају и истина и рањивост, и образ и лаж.

Кућа је велика, не може се она носит посматра Дубровник као живи архив у коме се прошлост непрестано брише и поново уписује остављајући заувек отворено питање шта остаје кад сећања избледе? Јесу ли наше празнине једнако виталне, као и наша испуњеност? Поетски и естетски обриси ове представе доносе драматуршки виспреп, постдрамски поглед на аутентичност извођача и аутора као носилаца неутуђиве индивидуалности и личне историје која се кроз извођење надограђује, уместо да се супституише или транскрибује садашњошћу.



Из представе **Субота, недеља и понедељак**, фото: Лука Дуброја

Кућа је велика... је представа о жени чија сећања бледе због деменције, о сину који брине и преко граница издржљивости, снаји која остаје, пријатељици која се опрашта, породици која је сведочанство љубави, чак и онда када је бол њена најистакнутија димензија. Она говори о историји, као и граду који у себи крије и љубави и туге, и крхкост и снагу, и фрагилност и трајност сећања.

**ЕДУАРДО ДЕ ФИЛИПО СУБОТА, НЕДЈЕЉА И ПОНЕДЈЕЉАК, РЕЖИЈА ПАОЛО МАЂЕЛИ САТИРИЧКО КАЗАЛИШТЕ КЕРЕМПУХ**

**В**реме је да гледаоци упознају породицу Приоре. Три генерације под истим напуљским кровом скуваће прави казалишни рагу препун „обитељских“ односа, брачних изазова, традиције, сукоба, нежности и љубави.

Субота, недеља и понедељак, ремек-дело Едуарда де Филипа, италијанског драматичара, глумца и

редитеља, истражује динамику породичних односа и друштвених норми. У низу комичних ситуација које се догађају током једног викенда, представа открива различите погледе на партнерске односе, брак, каријеру и сам живот. Иако је драма написана пре неколико деценија, њене теме, као што су анализа живота у заједници, недостатак праве комуникације, тражење равнотеже између пословних обавеза и приватног живота, положај жене у друштву који тражи промену, генерацијске разлике - и данас су итекако релевантне.

Кроз хумор и сатиру, али и дозу сете и туге, представа осликава универзалне аспекте међуљудских односа и пружа повод за размишљање о личним приоритетима и вредностима у овом нашем убрзаном свету.

Недељни ручак у дому породице Приоре окупла три генерације које живе под истим кровом. Ту је деда, затим родитељи, деца, њихови партнери, тетка, нећак, суседи и други незвани или звани гости – плејада ликова чија шароликост нас уводи у богат и често турбулентан свет разгранатих породичних и иних односа. У овом медитерански гласном али ипак интимном окружењу откривају се универзалне истине које нас све повезују, као што је природна жеља за љубављу, разумевањем и припадношћу.

Као интригантан оквир приче послужио је сукоб између старог и новог, интеракција традиције и модерности. Обитељ Приоре чврсто је укоријењена у својим наполитанским традицијама, али се суочава с ветровима промена који дувају кроз њихове животе. Сукоб генерација јасно илуструје напетости између прихватања успостављених норми и неизбежног тражења нових путева. Свет представе послужио је као микрокосмос друштва, одражавајући промене времена и сложене односе који дефинишу људску егзистенцију.

Истражујући партнерске односе, породицу, традицију, модерност и личне амбиције, драма нуди нијансирано разумевање изазова и комплексности с којима се људи суочавају у својој потрази за срећом и испуњењем.

**ЏОН КЕНДЕР, ФРЕД ЕБ И ЏО МАСТЕРФ,  
КАБАРЕ, РЕЖИЈА ЛЕО МУЈИЋ, АНСАМБЛИ  
ДРАМЕ, ОПЕРЕ И БАЛЕТА ХНК, ЗАГРЕБ**

Премијерно извођење мјузикла *Кабаре* одржано је на сцени ХНК 2 (ул. Божидара Ације 7а), убрзо након свечаног отварања нове позорнице Хрватског народног казалишта у Загребу.

Ово култно дело, чији су аутори Џон Кендер (музика), Фред Еб (текст) и Џо Мастерф (либрето), темељи се на драми *I Am a Camera* Џона Ван Друтена, написаној према роману Кристофера Ишервода *Goodbye to Berlin* (1939).

У режији и кореографији Леа Мујића и музичко вођство Ивана Јосипа Скендера, *Кабаре* је прва уметничка продукција новоотворене сцене која се окреће савременим извођачким праксама, а настаје у сарадњи три уметничка ансамбла загребачког националног театра – Дrame, Опере и Балета.

Иако *Кабаре* многи памте по гламуру и препознатљивим сонговима, реч је о једном од најкомплекснијих и најслојевитијих мјузикала 20. века. Његова структура указује на питања о улози уметности у времену политичких превирања и њеној функцији да забави, сакрије истину или је разоткрије. Управо у овој двозначности лежи снага *Кабареа* – простор забаве истовремено је простор лудног сведочења о историји, а музика, плес и хумор отварају другачије интимне и повесне перспективе.

У тренутку када се на сцени смењују шарм, иронија и туга, постаје јасно да је *Кабаре* дело које нас и данас пита: колико смо спремни да истински видимо баш све што се око нас догађа, а колико се радије, уз смех, правимо да стварност не видимо?

Нова сцена ХНК 2, флексибилно пројектована и технички опремљена за истраживање нових простора извођења, природно погодује *Кабареу*, делу које на граници забаве и претње, личног сна и историјског прелома обликује искуство које гледаоца непрестано позива на учешће и емоционални ризик.



Из представе **Кабаре**, фото: Марко Ерцеговић

У овом сценском читању, представа води публику у ноћне просторе и задимљене клубове касног вајмарског Берлина, у вртлог забаве која крије слом, као и у интиму ликова који покушавају да сачувају оно најличније у времену које им измиче.

У главним улогама измјењују се Фабијан Комљеновић, Иван Чуић и Девин Јурај, Лана Ујевић Телента, Франка Бателић и Ива Јерковић Орешки, Марин Клишманић, Иван Цоларић и Ловро Јурага, Ивана Бобан и Мирта Зечевић, као и Озрен Билушић и Адалберт Турнер. Остале улоге тумаче Теса Литван, Марина Жужић и Реа Бушић, те Силвио Вовк, Дамир Марковина и Марин Стевић. Уз њих, учествује велики ансамбл Балета и за ову продукцију формиран ансамбл Кит Кат Клуба.

Ауторски тим чине редитељ и кореограф Лео Мујић, диригент и аутор препева Иван Јосип Скендер, преводилац драмског предлошка и аутор препева Дино Пешут, сценограф Стефано Катунар и костимографкиња Мануела Паладин Шабановић.



ПОЗОРИШНА ПУТОВАЊА

Сцена

Пише > Милош Латиновић

## Станице XI

151.

1. 12. 2025.

**К**омад Душана Јовановића *Животи провинцијских илејбоја после Другој светској рати* изведен у режији Ивана Пенковића у продукцији Местног гледалишта љубљанског, Гестивала Град театар, Београдско франско позориште и Драмски театар Скопље, требао је бити *врло живе ероике, младости и необуздане, вечно незасиће страси*, али то се у предметном случају није догодило, јер је, пре свега, редитељски непрецизан, а глумачки некозистентан. Можда је у годинама које су обележиле тешке теме идеолошких преиспитивања, опстанка државе, егзистенцијалних проблема, комад Душана Јовановића деловао „освежавајуће“ али не и лековито, јер је иза кулиса великих прича указивао на све присутнији егоизам и сујету, среброљубље и превртљивост „нове класе“. На том фонду конструисана је Пенковићева режија, коју позитивно карактерише истрајност на динамици и инсистирање на сценском преувеличавању, те распон сценског дешавања има замањ од изворно комедије забуне

до елемената гротеске, али недостаје чврстине која би хармонично објединила колоплет веза и односа међу актерима комедије чија је основа на темељу комедије дел арте. Нетачност и персифлажа, а поврх свега недостатак, за комедију тако битног глумачког шарма у овом „међународном“ ансамблу, преовлађују над очитом жељом „за забавом“ под којом има и помало поуке. У коначном, добар репертоарски покушај, али без ширег уметничког значаја.

152.

10. 12. 2025.

**Н**икола Завишић је театарски редитељ разноврсног опуса од *Дечака Павлове улице* и *Аладинове чаробне лампе*, преко *Збраних дела Виљема Шекспира* у Словенији, *Трансформације* у Русији, преко *Чеховљеве собе* у Зајечару, до антологијског *Као да крај није ни сасвим близу* у Битеф театру. У контексту наведеног, није изненађујуће да је Завишић у Народном позоришту из Приштине, са седиштем у Грачаници, упризо-

рио представу под називом *Косовски циклус*, јер опредељење делује као лична реакција на мит о косовском боју, који је темељни наратив о идентитету, жртвовању, достојанству и части људи у Србији. Дакле, за Србе то је етички идеал, али и кохезиони елемент, који је повезивао народ без државе и који је држао „пропали“ свет у јединству са религијом и историјом. Још је значајније када се о херојском миту, кроз лепоту песама косовског циклуса, говори тамо где се и данас осети потреба за народним јединством и снагом заједништва – на Косову и Метохији. Тако је представа *Косовски циклус* део једноставног, али промишљеног репертоара Народног позоришта из Приштине, са седиштем у Грачаници, у којем не мањка тема из простора на којем делује (*Усуг, Чекајучи крај њаршије*), јер то постаје лако уочљива значајка у тешко размрсивим лавиринтима репертоарске политике српских театара. Због свега овога *Косовски циклус* заслужује похвале – највише због целокупног театарског доживљаја. Прецизна, осмишљена режија – која се креће од јасно наглашене старомодне сценско-рецитаторске позиције, све до вешто конструисане драмске структуре у финалу комада, чиме се остварује динамичка релација Завишићевог концепта, који се протеже преко драмске једноставности засноване на подршци дефинисаној елегичности/херојству/трагедији песама косовског циклуса, једноставних сценских и универзалних костимографских решења, све до врло изражајних и експресивних глумачких креација које су темељна вредност представе. Опредељујући се за доминантност колективне игре, без жеље за издвајањем појединца, Завишић добија још једна квалитет – снагу античког хора, који нужно оплемењује поетске структуре, које су према Илариону Руварцу настале на црквеним проповедима, али су постепено и добродушно „сишле“ у народ и постале његов нераскидив део.

И, како што је у древној Атини „казалиште била полис“, како тврди Сигфрид Мелцингер, тако је поезија косовског циклуса дуго година била подсећа-

ње Србима на постојање државе и херојску пропаст једног, некад моћног, царства. Данас су песме косовског циклуса јединствена културна вредност, а представа *Косовски циклус*, Народног позоришта из Приштине са седиштем у Грачаници, значајан театарски искорак.

---

153.  
17. 12. 2025.

Премијера у Југословенском драмском позоришту у којем је редитељ Вито Тауфер поставио комад Бранислава Нушића *Народни послиник*, услед катастрофалних, повремено негледљивих редитељских решења и гулумачких креација, наводи на размишљање да ли је господин драмски класик Нушић заслужио овакав третман.

---

154.  
24. 12. 2025.

Једноставно је почети мишљењем театарског ауторитета *par excellence* – Јована Христића, који је за позоришни комад Милутина Бојића *Госпођа Олија* написао да је *најбоља траћанска драма српске књижевности* и такав став је дуго (до анализе професора Петра Грујичића објављене у тексту *Појединачна чишћања у историји националне драме на примеру Госпође Олије Милутина Бојића*) преовладавао без обзира што је коначна верзија комада нестала негде у „вихору ратних збивања“. Ауторитете, дефинитивно, ваља поштовати и њиховом ставу треба веровати, али добре писце је нужно континуирано играти, а комад Милутина Бојића није у Народном позоришту у Београду изведен од 1979. (*Госпођа Олија*, редитељке Виде Огњеновић) Опредељујући се да Бојића врате на сцену – копродукцијски НП у Београду и НП Републике Српске у Бања Луци – редитељ Југ Ђорђевић јасно учитава конекције

драмског предлошка са аномалијама данашњег времена – изражени егоизам, доминантна пословна/емотивна бескрупулозност, примарност профита, вулгарност у опхођењу. Све то је изражено код Бојића пре свега у карактерима главних ликова – адвоката Новаковића, госпође Олге Ристић и, најдоминантније фигуре Гидре Новаковића, адвокатовог сина и Олгиног будућег зета. Њихов узајамни љубавно/пословни однос ствара драмски колоплет, очито црн и добрано каљав, скривен под кринком грађанске углађености и нивоа. Али, ту господску маскарару детонира Гидра Новаковић, невршени студент, размажени младић, озбиљно корумпиран и безобразан, жељан личног комфора и доброг живота на туђ рачун. Његова разарајућа комбинаторика завођења, таште, госпође Олге, очито склоне, у маниру Шарлоте Кастели, *култиу шелесној*, те лаконским пристајањем на женидбу са Вуком, Олгином ћерком и могуће својом сестром, јер госпођа Олга и адвокат Новаковић поред пословне имају и дугогодишњу љубавну везу за коју сви у вароши, па и Новаковићева жена, знају. Редитељ Ђорђевић зна, да би морални суноврат грађанске класе било сценски уверљив потребна је до савршенства прецизна реалистичка глума, на којој инсистира и коју доноси одлични Александар Вучковић, зрелом, сувереном интерпретацијом. Његов Гидра је прагматичан млади човек свестан простора који му отварају неслеђени породично/партнерски односи, које лако, готово незаинтересовано доцира контролишући динамичку радњу. У тој игри мачке и мишева Вучковић нас води кроз меандре емоција и моралних дилема, као ефектном крају, који остаје у релацијама – свих могућих компромиса зарад мира у кући и лагодног живота.

Уз Вучковића, за уверљивост Бојићеве приче, нужна су ваљана глумачка остварење осталих, што добијамо у одличним креацијама Неле Михајловић (Олга) и Љубише Савановића (адвокат Новаковић). То је осовина око које се обрће Бојићева прича, али нужно је подсетити да су свој допринос укупно позитивном

утиску дали: Слађана Зрнић (Новаковићева жена), Ива Милановић (Вука) и Смиљана Маринковић (служавка Марија).

Леп повратак класичном театру.

155.

28. 12. 2025.

Представа у продукцији Битеф театра, Free republik Wiener Fest Wochen *Дора или ко ће прошивајши њрслуке* је ауторски пројекат младе редитељке Андреје Каргачин, који еквилибријски плеше на рубу који дели, данас тако блиске, уметност и активизам. Пратећи Андрејину сторију о њеној дугогодишњој пријатељици Дори А. девојци у политичком егзилу која је оптужена за рушење уставног поретка државе Србије, јасно вам је да сте увучени у лавиринт прича о младачком сазревању, пријатељству, поверењу, посвећености, храбрости, политици, активизму, слободи. И, наравно, још много чему – осмом, десетом, двадесетом, али повезаним са том исконском причом – егзил. Прогонство или изгнанство – присилно или добровољно – због политичких разлога, или ограничавања слободе, или грађанског протеста, или ко зна ког разлога. У егзилу можемо пронаћи Овидија, али и Бретона, Шагала, Нурејева, Чеслава Милоша, Борислава Пекића и хиљаде других, али време је такво, тамо, преко ноћи, можете се наћи/отићи – и ви, мали и неважни. Егзил очито припада свима. И ту је темељ приче Андреје Каргачин – о Дори, али и о свима нама, који пред назауостављивом непогодом одлазимо у егзил – у иностранство, у брда, у собе, у себе. Редитељка истражује у већем делу представе могућности уметности у датој ситуацији, простор слободе и важност уметничког делања, без обзира на друштвене оквире. Суштински, Каргачин се опредељује за епистоларну структуру, не тако често коришћену у последње време, али свакако потентну и занимљиву, а у овом случају, сада/овде једину могућу. Свој катарзични моменат представа доживљава када

редитељка и одлична млада глумица Наталија Стапановић уведе у театарску причу особу која је удаљена миљама, а њен политичко/животни проблем је основа театарске приче *Дора или ко ће да прошива њрслуке*. Опредељују се за видео линк телефоном и то изазива различите реакције, али оно што недостаје овом сегменту је театарски контекст, јер у дијалогу је превладао приватни тон, у смислу ми смо све рекли, ти се само појави, да народ види да постијиш, да си стварна. То је важно, али не и театарски, јер ваљан уметнички проседе одувек је заснован на осмишљеној и чврстој драматургији. Све ово не доводи у опасност представу *Дора или ко ће да прошива њрслуке* од исклизавања у активизам, који често неутралише уметничку аутономију, али представа у својој структури не болује од вишка уметности, која на другој страни, уме да естетски отупи активистичку оштрицу. Андреја Каргачин пронашла је баланс на театарским теразијама и понудила нам још једну представу какве су нужне у нашем уметничком простору и какве је нужно да, осмишљавају и реализују, без обзира на одређене мањкавости, овдашњи млади аутори стасали на Битефу.

---

157.

31. 1. 2026.

---

Федор Шили написао је комедију *Ога рагосџи или доброчинишељ* верујући да ће она разрешити одређене недоумице и проблеме у којима се наша породица Андреи из његовог предходног комада *Ноћна сџиража*, одиграног на истом месту на сцени *Ашељеа 212* у Београду. Истина, уместо Бориса Лијешевића, нову представу је

као своју прву позоришну режију пред публику поставио глумац Гордан Кичић. И, нажалост, разлика је видљива по свим основама сагледавања овог театарског догађаја, али највише баш у суштини редитељске промене – јер очито је недостајао студиознији рад са глумцима, једноставније речено глумачка интерпретација највећи је проблем *Оге рагосџи*. Рећи: неуједначена, било би можда најтачније, јер конструисањем кохерентног ансамбла – у игрању комедије искусног, у гегу вештог и наклоњеног – искусни редитељи умели су да покрију све појединачне недостатке. Ако сте видели – чак и на снимку, што није препорука – бар једну од режијаних радова Љубише Ристића, Љубомира Драшкића, а поготово данас заборављеног, мајстора постављања водвиља, Веље Митровића, онда збиља *Огу рагосџи* не можете доживети као врсног представника жанра. Њихова инсценација, као гумицом брисала је разлике у ансамблу и често аматере уздизала у врхове глуме, само зато што су уз математичку прецизност, сценску брзину, отворену партнерски игру, тражили/захтевали искреност и озбиљност наступа у интерпретацији колоплета промена, изненадних сусрета и ситуација, непредвиђених обрта. Али, то јесте значајка комедије као жанра, па посебно водвиља који има своје типске законамерности, нестварну динамику и ликовну екстравагантност. У случају *Оге рагосџи* тога нема, шта више изведба је глумачи неуверљива и потпуно *ијасе*. Одговорност је, као и увек, на редитељу. Прва режија је можда оправдање, али дугогодишње театарско искуство морало је донети више, више бар сценског шарма. Овако, све виђено делује према оној народној: мало је мачку, телећа глава.

VII

ИСТОРИЈСКА

Сцена

Пише > Сениша И. Ковачевић

# Завеса дубровачког театра

Када су у питању декор и симболика дела позоришне дворане који одваја гледалиште од сцене, завеса је добијала посебан значај. Решења театарских завеса најчешће су се кретала у два правца. Један је био усмерен на обележја локалног простора, који се огледао у представљању града или пантеона његових позоришних и културних делатника. Други се односио на декоративно решење које се стилски уклапало у остатак гледалишног простора.

Када су у питању угледне позоришне куће (национални театри, важнија регионална позоришта), за осликавање завеса ангажовани су чувени сликари (Стева Тодоровић, Влахо Буковац...), или ствараоци из домена примењених уметности који су добро владали сликарском вештином. Подлога и велика површина завесе могли су бити разлог одбијања оваквих поруџбина, посебно ако је уметник имао друге обавезе.

С друге стране, осмишљавање и реализација декорације важнијих управних и културних здања (театри, библиотеке...) сматрани су неком врстом указивања части, па су се сликари одазивали оваквим позивима. Пошто се радило о већим површинама, мајстор је мо-

гао радити сам, или је изводио нацрт композиције, а детаље и бојене површине изводили су помоћници.

## ДУБРОВАЧКИ „ЗАСТОР“

О завеси дубровачког театра није писано много. Здање градске луке (Орсан) први је затворени театарски простор, који делује од краја 17. века до 1808. године. После пада Дубровачке републике институција Велике већнице губи своју функцију, па је театар организован управо у овој дворани. Зграда у којој се налази данашње Казалиште Марина Држића изграђена је 1865. године.

Градњу позоришта финансирао је Луко Бонда (Бундић), потомак старе дубровачке породице. Здање је носило назив Бондин театар, и под тим именом делује до Другог светског рата. Године 1944. добија статус професионалног позоришта које носи назив Народно казалиште Дубровник. Поводом обележавања 400. годишњице смрти комедиографа Марина Држића (1508–1567) дубровачки театар добија данашње име.

Након земљотреса 1979. архитектонска целина позоришта била је делимично оштећена. Истраживање унутрашњих делова зграде извео је Завод за заштиту споменика културе и природе Дубровника. Истражне радове у унутрашњости здања спровео је Рестаураторски завод Хрватске, после чега је израђен пројекат обнове гледалишта које је рестаурирано према пронађеним изворним сликаним слојевима.

У здању дубровачког театра, уместо завесе постојала је водоотпорна плоча која је имала противпожарну намену. Њена једнобојна површина одударала је од раскошно украшеног свода и зидова дворане које је сликарски украсио Влахо Буковац, као и позлаћених штучо елемената. Овде ваља додати и обновљене ткањине седишта у ложама и партеру гледалишта.

С обзиром на овакве околности, средином 1980-их општински челници наручили су осликавање плоче која је одвајала бину од остатка дворане. Расписан је јавни конкурс на коме је прихваћена идеја уметника Фране Делалеа. Театар до тада није имао завесу у класичном смислу која би служила приликом свечаности и посебних прилика, па је одлучено да се проблем коначно реши.

На завеси коју је Делале осликао приликом рестаурације здања (1986), представљени су мотиви из дубровачког градског живота. Овим решењем је њен изглед усклађен са средином у којој се налазила зграда, осталим декоративним елементима гледалишта и бине, као и доминантним програмским настојањима када је у питању репертоар театра у Дубровнику.

### ТРОГИРАНИН СА ВРАЧАРСКОМ АДРЕСОМ

Фране Делале (Трогир, 1929 – Београд, 2008) завршио је Академију примењених уметности у Загребу, али је највећи део живота провео у Београду. Бавио се сликарством, вајарством и обликовањем ентеријера. Ова активност кретала се у распону од приватних кућа, преко луксузних хотела, банака, трговинских и фабричких простора, до установа културе.

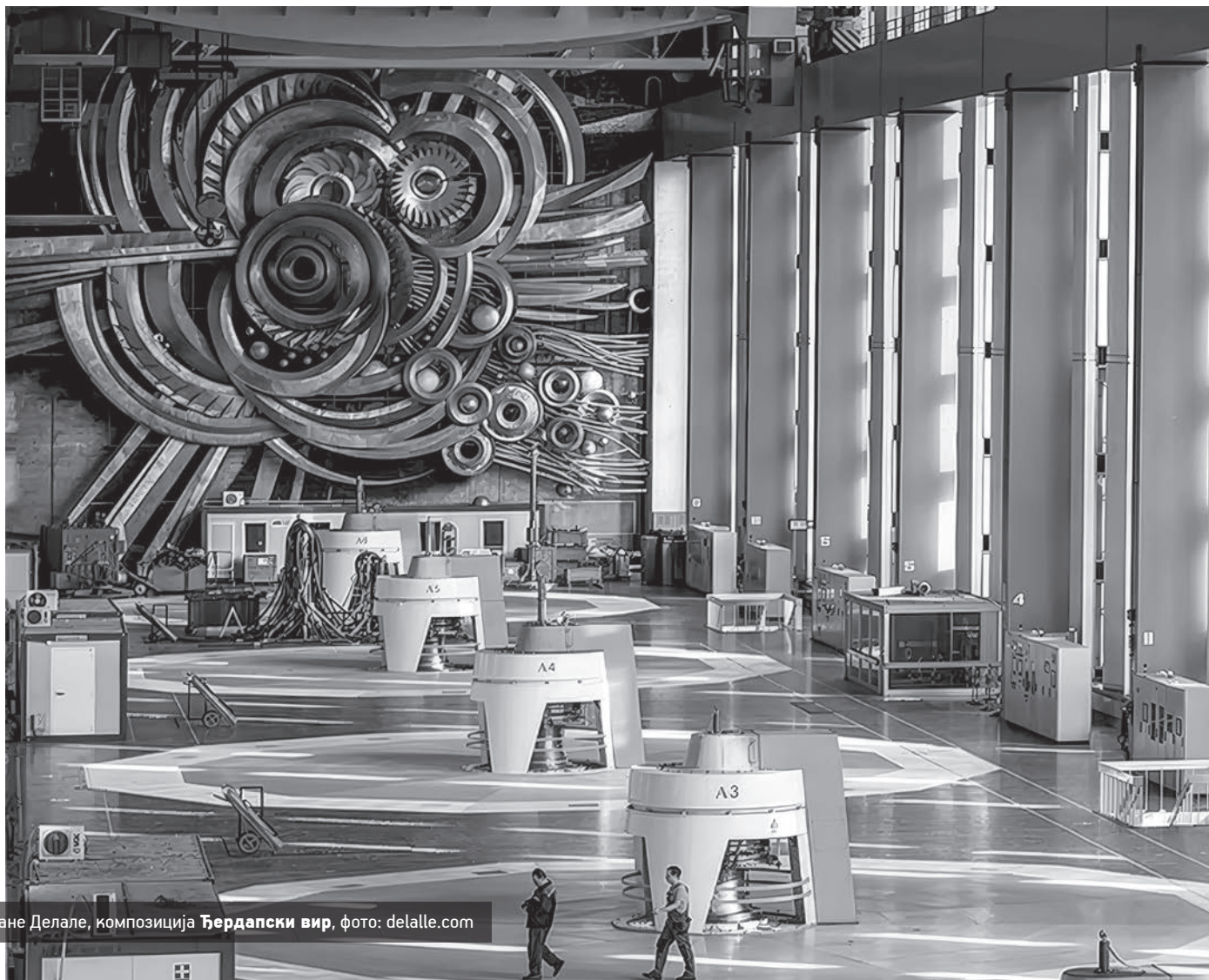


Фране Делале, фото: delalle.com

Остварио је бројна дела широм бивше Југославије, али и у иностранству (Чешка, Русија, САД, Египат, Гана, Ирак...). Ушао је и у Гинисову књигу за нацрт и дизајн највеће таписерије на свету (није познато да ли је овај „рекорд“ у међувремену надмашен). Сматра се да се ово дело, величине 1.242 квадратна метра, и данас налази у некој од палата у Багдаду.

Палата „Београд“ (популарно названа „Београђанка“), јединствено је грађевинско остварење архитекте Бранка Пешића, изграђено у периоду од 1969. до 1974. године. Посебну вредност унутрашњег уређења Палате чине дела уметника које је аутор окупио. Међу њима треба поменути радове – Небојше Митрића, Ота Лога, Франа Делалеа, Оље Ивањицки, Косте Брадића и других.

Делале је осмислио гравуру на алуминијум панелу која прекрива велики таласasti зид на тераси. Дело чине стилизовано представљене битке које су вође-



Фране Делале, композиција **Ђердапски вир**, фото: delalle.com

не за ослобођење Београда, симболишући непобедиви град. У групи радова и амбијенталних целина које је радио треба поменути и композицију у ентеријеру хотела „Croatia“ у Цавтату, изграђеном према пројекту београдског архитекте Слободана Милићевића.

Велики значај имају Делалеови радови који украшавају просторе зграде хидроелектране „Ђердап“ код Кладова. Међу њима се посебно издваја монументални бакропис на четвртм спрату овог здања, који је „Енергопројект“ поклонико хидроелектрани. У машинској ха-

ли налази још једно уметничко дело Фране Делалеа. Реч о скулпторалној композицији *Ђердајски вир*, још једном симболу овог погона.

### ИЗДАНАК УМЕТНИЧКЕ ПОРОДИЦЕ

Родом из Трогира, Фране је водио порекло из породице у којој је у неколико генерација стасало више сликара, истраживача уметности, колекционара. Јосип-Бепо Делале (1904–1985), рано је открио таленат за цртање. У средњој школи ликовно му је предавао чувени сликар Емануел Видовић. Нажалост, скромне финансијске могућности утицале су да образовање није могао да настави на ликовној академији.

Велика потпора Јосипу био је његов најстарији брат, свештеник Иво Делале. Иво је био нека врста градског хроничара. Писао је текстове о културној баштини и актуелним догађајима, које је цртежима оплеменио млади Јосип. Забележено је да су енглески краљ Едвард и његова пријатељица Волис Симпсон 1936. посетили Трогир. У вези са тим, лист „Јадрански дневник“ помиње да их је током посете катедрали дочекао дон Иво Делале.

Сакривајући се од папараца, британски краљ и Симпсонова обилазили су источну обалу Јадрана (острво Раб, Трогир). Премијер Болдвин је скренуо пажњу на то да народ неће прихватити Волис као краљицу, чија два развода није признавала Англиканска црква. Едвард је убрзо потом абдицирао, после непуних година дана. Круну је наследио млађи брат Џорџ VI, чији смо део владавине пратили у филму *Краљев говор* (*The King's Speech*).

Осим Јосипа, и остали чланови породице Делале, његова браћа Вјекослав и Шимун, као и нећаци Фране и Радован, такође су били ликовно надарени. Уз скривени таленат, свакако да су њихову младалачку радозналост привукла бројна уметничка дела – од византијских икона, преко радова позноготичког сликара Блажа Јурјева Трогиранина, до раскошних слика барокних уметника у бројним трогирским црквама.

И млађе генерације ове породице су показале афинитет за ликовне уметности. Франов син Дарко (р. 1961), дипломирани инжењер архитектуре, постао је талентовани сликар. Још у основној школи добио је прву награду за илустрацију приче Питера Јустинова, у организацији Уједињених нација. И његов син Матео (1998) показао је афинитет према сликарству, који прати запажена излагачка делатност.

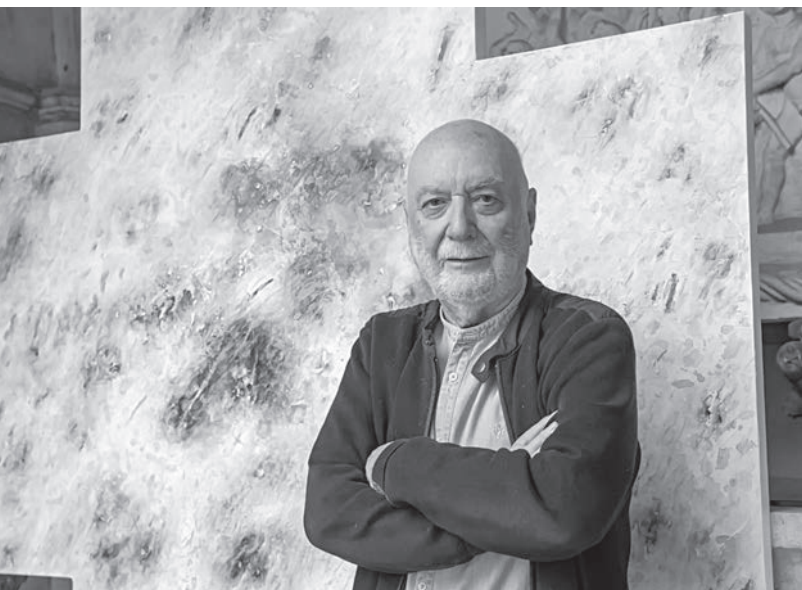
### РЕШЕЊЕ БЕОГРАДСКОГ ДИПЛОМЦА ЗА ДРУГУ ЗАВЕСУ

После две деценије одлучено је да театар у граду под Срђем добије нов „застор“. Као непосредни повод узет је јубилеј којим је прослављана 500. годишњица рођења Марина Држића (1508–1567). Из тог разлога, завеса коју је осмислио Матко Треботић, имала је радни наслов *У сусрет Држићевом јубилеју*. На идеју о њеној изради, сликар је дошао 2007, када је имао изложбу у Спонзи.

Треботић ће изјавити да је израда завесе била „завршни акценат“ његовог односа према Дубровнику („сретан сам што сам дошао у ситуацију да могу неки свој рад оставити трајно овом граду“). Код одабира теме није се могао избећи ни Дубровник, ни славни комедиограф: „Неизбјежан је био контакт с Држићевим 16. веком“, рекао је Треботић додавши како је „застор висок пет, а широк седам и по метара“.

За реализацију завесе којој је дао коначни назив *Боје и свјетлости Града*, најзаслужнијим сматра Ивицу Прлендера, тадашњег директора Дубровачких летњих игара. У почетку је мислио да на завеси наслика водите Дубровника, али је од тога убрзо одустао („Мислим да је то потрошена тема. Поготово зато што аутентичних гравура Дубровника из Држићева времена нема“).

„Апстрактна порука универзалне вриједности свјетла и боје Дубровника најпримјеренија, а за такву апстракцију одговарао је текст Пролога Држићеве *Тирене*, једине књиге која је тискана за вријеме Дум Маринова живота. Остао сам на боји и духовности текста,



Матко Треботић, фото: Војко Башић

и то је веза између Држића и мене“, рекао је Треботић, који има и личну везу с Држићевим театром.

„Прва представа коју сам као дјечак видио у сплитском казалишту био је Држићев *Дунго Мароје* у режији Марка Фотеза. Били смо сусједи Иве Тијардовића и мој отац је захваљујући његову позиву могао цијелу своју шесточлану обитељ одвести у казалиште. И тако је мој први театарски празник био сусрет с Држићем. А такви догађаји у животу се памте“, рекао је Треботић који је завесу осликао у хали сплитског бродоградилшта.

Иначе, Треботић је две године пре дубровачког био аутор свечане завесе у Хрватском народном казалишту у Сплиту. Користећи се претходним искуствима (Сплит, Дубровник) урадиће и трећи „дивовски“ фор-

мат (8 x 12 m). Ради се о завеси ХНК Ивана пл. Зајца у Ријеци, којом је остварио свој „јадрански триптих“. Убрзо ће осликати и завесу театра у Шибенику, чиме ће се његов „триптих“ проширити у „јадрански полиптих“.

На последњем „застору“ нашло се 16 портрета знаменитих Шибенчана који су обележили историју и културу овог града. Предлог за портретни део био је Далматинчев фриз глава са шибенске катедрале Св. Јакова. Портрети, чији је избор аутор препустио историчарима уметности, поређани су у два реда с леве и десне стране, док средишњим делом доминира апстрактна слика с глагољским словима.

Матко Треботић рођен је 1935. у Милни на острву Брачу. Завршио је сплитску Класичну гимназију, а 1961. дипломирао на београдском Архитектонском факултету. Током 1971–72. похађа познату Folkwangschule у Есену, код професора Хермана Шарда. Од 1970. почиње интензивно да излаже широм Европе и света, остваривши више самосталних и групних поставки.

Треботић је пронашао формулу којом је на креативан и сликарски врстан начин успео да повеже локално и глобално, да израз баштине преведе на универзални језик. Његов опус поседује стилску, иконографску и изражајну заокруженост и препознатљивост. О Треботићевом раду штампано је пет монографија, а дела му се налазе у многим домаћим и страним збиркама и музејима.

За свој уметнички рад добио је двадесетак награда, од којих треба истакнути – годишњу награду „Владимир Назор“ (1990), признање бијенала у Сеулу (2000), награду „Јуре Каштелан“ (2004), награду „Рудолф Бунк“ (2006) коју додељује Хрватско народно казалиште у Сплиту за најбољи ликовни рад у позоришту, као и награду Града Сплита за животно дело (2009).

ПОЗОРИШТЕ И ОБРАЗОВАЊЕ

Сцена

Пише > Марина Миливојевић Маћарев

## По сваку цену и упркос свему

**Р**убрику Позориште и образовање у овом броју посвећујемо студентским позориштима и њиховим фестивалима. Позоришта и фестивали за студенте позоришних факултета и академија нису део разоноде. Напротив, они су веома важан део сазревања и школовања будућих драмских уметника. У својим позориштима и на својим фестивалима они уче како се ствара позориште, испитују сопствене естетике и упознају се са будућим колегама из других позоришних центара. Преко позоришта и позоришних фестивала они се уметнички развијају. Прошле године студенти су научили важну лекцију која није била у курикулуму – бићете кажњени укидањем средстава за рад, ако нисте послушни. Хвата ме језа од несвести оних који су укинули средства уметницима који тек стасавају. Јер, ако младом драматургу укинете средства за рад са колегама глумцима, редитељима, продуцентима... ако он или она не може никада да чује и види на сце-

ни своју драму и тако провери своје драматуршке замисли, то је за његов или њен уметнички развој исто као да сте им сломили десну руку. Може се, наравно, писати и левом руком, не би то било ништа ново, бивало је и таквих генерација писаца у нашој историји.

На сву срећу, студенти не деле страх и забрињеност нас старијих. Текстови Миомира Милосавца, Арине Болихове, Бјанке Бадовинац и Марије Делић указују на спремност нове генерације да живи и ствара по сваку сцену и упркос свему. Текстови Миомира, Арине и Бјанке прате хронологију позоришних дешавања на АУНС и ФДУ – од ФСП-а који је био крајем зимског семестра, преко Недеље Промене која је почетком летњег семестра, до ФИСТА који се очекује крајем летњег семестру. Марија Делић у свом тексту истражује професионални пут претходних генерација драматурга АУНС и поставља питање како и куда да крене њена генерација.

Пише > Миомир Милосавац<sup>1)</sup>

# Спашавање ФСП-а

## 10. издање Фестивала студентског позоришта

### ФЕСТИВАЛ СТУДЕНТСКОГ ПОЗОРИШТА

**Ф**естивал студентског позоришта (ФСП) један је од најзначајних позоришних фестивала намењен студентима драмских академија у региону и шире, који се одржава на Академији уметности у Новом Саду. Прво издање одржано је 2013. године на иницијативу професора Бориса Исаковића и само те године фестивал је био такмичарског карактера. Фестивал је основан са намером да се студенти драмских академија међусобно повежу у циљу побољшања међународне сарадње и размене искустава. Следеће две године фестивал се одржао редовно, након чега долази до паузе која је трајала до 2019. године. Од 2019. ФСП се одржава сваке године, а 2020. када су бројни фестивали отказани, одржало се онлајн издање које се састојало од јавних читања драма објављених на Јутјуб-у.

Уобичајени садржај фестивала чини играње студентских представа у просторима АУНС и новосадским позориштима уз бројне пратеће програме. Број представа се смањивао од године до године, па је тако на

1) Студент треће године Драматургије Академије уметности Нови Сад.



Позоришна етида **Само кеш**, фото: Матија Мршић

пример 2021. било 11 представа, 2023. 9 представа, а 2024. 6 представа. Уз представе, приређене су и бројне промоције књига из области позоришта, панел дискусије, јавна читања и изложбе студената фотографије, а 2021. штампан је и зборник студентских драма. Осим студената АУНС, на фестивалу учествују студенти из других градова као што су Београд, Загреб, Бањалука, Сарајево, Скопље, Цетиње, Љубљана, Будимпешта, Атина и Бањска Бистрица. Важан део фестивала јесу и журке за учеснике и публику које пружају прилику за



неформално упознавање и продубљивање конекција. Девето издање ФСП-а био је један од последњих догађаја пре него што је наступила блокада АУНС почетком децембра 2024.

### **УШУШКАНОСТ ФЕСТИВАЛА И ШТА АКО ТО ИЗГУБИМО?**

Скандалозне вести о покрајинском конкурс за финансирање и су-финансирање пројеката сценског стваралаштва АП Војводине добар део читалаца, укључујући и мене, дочекало је на тераси позоришног клуба „Трема“ сумирајући утиске са тек завршеног 70. Стеријиног позорја. Када се вест прочула, а расположење променило из пријатне летње вечери у забринутост, сви смо били да нас чека проблем. И док су се бројни

уметници оглашавали на својим профилима, делили објаве, давали изјаве за опозиционе листове по ко зна који пут проглашавајући ситуацију у култури „гором него икада“, поставило се питање: „Како заправо одговорити на ову ситуацију?“. Година 2025. нас је научила да речи нису довољне ако нема ко да их чује, а ситуација у јуну представљала је затишје у протестима пред насилну ескалацију у јулу и августу. Масовност студената на пленумима и самим блокираним факултетима је опала, а протести су се одржавали све ређе. У таквој ситуацији тешко би било организовати неки радикалнији вид борбе радника у култури, који су свакако и раније пружали подршку студентима и често обустављали свој рад као вид борбе за промену друштва.

Те вечери смо сазнали и да ниједан пројекат АУНС није прошао на конкурсима. Дакле, тад смо знали да је угрожен ФСП који нам је свима на Академији много битан. Пошто сам знао да је радионица прављења представе за 24 сата планирана за 10. издање као пратећи програм, једна од првих мисли била ми је да је нама, студентима драматургије, пропала једна од ретких прилика да прикажемо свој рад и умеће. Приказивање наших радова пред позоришном публиком значајније нам је од бескрајног слања текстова у нади да ће неко нешто и да прочита. Неодржавањем фестивала изгубили бисмо прилику да се повежемо са студентима са наше академије и других академија, а гостујуће представе спадају у најквалитетније студентске продукције са поменутих академија које другачије вероватно не би ни гостовале у Новом Саду. Фестивал буди и велико интересовање код публике која је увек многобројна и разнолика чиме се утиче на квалитет културног живота заједнице – што би требало да је један од пресудних фактора за добијање финансијских средстава.

### КАКО ЈЕ ДО ФЕСТИВАЛА ИПАК ДОШЛО?

10. ФСП ипак је одржан од 28. до 30. новембра 2025, упркос недобојању средстава. Програм се састојао од премијере дипломске представе *Пушунуће иозоритије Шојаловић* класе професора Бориса Лијешевића, 24-часовног позоришног стваралачког маратона и премијере 4 позоришне етиде настале у 24-часовном процесу. Дакле, ове године, за разлику од претходних изведена је само једна представа (која није била отворена публици ФСП-а!), а програм 24-часовни позоришни стваралачки маратон који је планиран као пратећи, постао је део главног програма и заправо једини којем је шири публика могла да присуствује.

О организацији овогодишњег ФСП-а разговарао сам са професорком др Љубицом Ристовски, дугогодишњом организаторком овог фестивала.

Како сте се одлучили да ће фестивал ипак да се одржи ове године?

**ЉУБИЦА РИСТОВСКИ:** Ово је требало да буде јубиларно издање фестивала и због тога смо испланирали да направимо радионицу прављења позоришних етида за 24 сата као део пратећег програма. Када смо сазнали да нисмо добили никаква средства за одржавање фестивала, у мени се пробудио инат да се јубиларно издање ипак одржи. Због финансијске ситуације, како код нас на факултету, тако и на другима академијама, није било могуће довести гостујуће ансамбле да играју представе, па је тако 24-часовни позоришни стваралачки маратон постао главни део фестивала. Иако није било гостујућих представа, потрудили смо се да угостимо по двоје студената глуме из Сарајева и Љубљане који су учествовали у стварању позоришних етида.

Радионица прављења позоришних етида за 24 сата први пут је одржана у оквиру ФСП-а. Да ли ће се наставити са овом праксом у будућим издањима?

**ЉУБИЦА РИСТОВСКИ:** С обзиром на позитивне реакције студената којима је ово било ново искуство и позитивног одјека код публике, радионица би требала да постане део централног програма фестивала.

Шта ће се десити са ФСП-ом уколико финансијска подршка на конкурсима настави да изостаје?

**ЉУБИЦА РИСТОВСКИ:** Једном је могуће одржати фестивал на овај начин, али уколико наставимо да не добијамо финансијску подршку ФСП неће моћи да настави да се одржава. Ово никако не сме да постане образац којим се одржавају позоришни фестивали, и ако држава настави да их не подржава, неће их више имати. ФСП није наша приватна забава коју организујемо ради себе, већ је фестивал који има шири значај за заједницу.

Осим професорке Ристовски, интервјуисао сам и Јану Станишић, студенткињу 4. године продукције у аудиовизуалним медијима.

Ово је твоја четврта година студија, дакле четврти ФСП. Колико су се изазови овог издања разликовали од претходних?

**ЈАНА СТАНИШИЋ:** Изазови су се много разликовали у односу на претходне године. До сада смо имали гостујуће ансамбле којима смо се ми као студенти продукције бавили, а ове године тога није било. Имали смо само позоришну радионицу која нам је свима била нова и нико није био сигуран како тачно треба то да се изведе, али баш због тога је било забавно и еуфорично.

Како даље видиш будућност ФСП-а?

**ЈАНА СТАНИШИЋ:** Будућност фестивала зависи од политичке ситуације и од људи који одлучују о финансирању пројеката, али ја се надам да ћемо се ми као студенти увек држати заједно и трудити да ФСП опстане.

### **ШТА ЈЕ 24-ЧАСОВНИ ПОЗОРИШНИ СТВАРАЛАЧКИ МАРАТОН И КАКО ОДГОВОРИТИ ОВАКВОМ ЗАДАТКУ?**

29. новембра отпочета је радионица 24-часовни позоришни стваралачки маратон у згради АУНС у Ђуре Јакшића 7. У радионици су учествовали студенти режије, драматургије, глуме на српском и мађарском, продукције и четворо гостујућих студената глуме из Љубљане и Сарајева. Студенти су били подељени у четири групе и свака група је добила свој простор где су 24 сата радили на стварању петнаестоминутне позоришне етиде. Групе су оформљене недељу дана раније и учесници су могли да се договарају унапред око израде текста и концепта етиде. Ово је представљало јединствену прилику да се студенти различитих смерова на драмском департману уједине и заједно стварају – поготово је значајна укљученост студената глуме на мађарском, јер са њима најмање имамо прилику да сарађујемо. Моју групу чинили су редитељка Маша Па-

вловић, мастер студенткиња, Урбан Бренчич, студент глуме на АГРФТ Љубљана, студенти треће године глуме на српском, Ивона Голић, Ђорђе Стошић и Никола Радуловић, студенткиња прве године глуме на мађарском Инес Бубало, као и продуцентски тим: Ленка Јовићевић, Александар Цветићанин и Матија Мршић.

Маша и ја смо се нашли раније како бисмо договорили концепт наше етиде. Нисмо били сигурни да ли ћемо одмах да радимо на тексту или ћемо да га осмислимо кроз импровизације, међутим, како смо убрзо дошли до чврстог концепта, схватили смо да нам треба осмишљен текст унапред. За тему смо узели сам ФСП и финансирање пројеката у култури у АП Војводини. Првобитно је то требало да буде перформанс у коме би се читале ставке конкурса, али даљим размаштавањем дошли смо до идеје да направимо пародични перформанс за чију нам је основу служила информација да је тек основаном удружењу „Музика и хармонија“ из села Милешево додељено 950 000 динара за реализацију пројекта *Водвиљ „Бишанџа и Принцеза у манастиру“*. Желели смо да нашој публици прикажемо како замишљамо да би једна представа таквог назива изгледала када би се заправо направила и шта то говори о стању културе у нашој земљи. Сам назив пројекта деловао нам је апсурдно, а из њега смо закључили да би наша представа требало да буде:

1. смешна, ако не прави водвиљ
2. да има везе са песмом *Бишанџа и Принцеза* Бијелог Дугмета
3. да се некако дешава у манастиру

За актере нашег перформанса осмислили смо петоро становника села Милешево који изводе своју представу и „пичују“ пројекат публици.

Неколико дана пред почетак радионице почео сам да пишем извођачки текст под радним насловом *Бишанџа и Принцеза*. Узели смо сам текст песме Бијелог дугмета као наративни оквир, директно цитирајући стихове. Дакле, имали смо мамину принцезу (у нашој поставци буквално принцезу) која се заљубила



Из представе **Све док говоримо о љубави**, фото: Позориште Промена

у лошег момка (Битангу) и проводи луду ноћ са њиме, након чега он њу одбацује. Пошто смо радили комедију, а сам наслов пројекта дао нам је условност манастира, одлучили смо да ће се они поново спојити у манастиру где ће се и венчати. Поред песама Бијелог дугмета, у текст сам додао и гомилу других директних цитата из песама турбо фолк, поп и рок извођача са ових простора, па смо тако имали и референце на Миру Шкорић, Леб и Сол, К2, Славицу Ђуктераш, Габи Новак, као и тренутно популарне певаче код младих као што су Грше и Сенидах.

Овакав приступ отворио је простор за даље „набацивање“ референци на популарну музику, те смо током пробе са глумцима дошли и до наслова *Само Кеш* након што је на проби Урбан Бренчич у улози свештеника извео цез верзију популарне реп песме Мими Мерцедез. Овај вид реферисања на популарну музику, поготово на треш естетику турбо фолка, повремено се среће у неким нашим продукцијама и није стран нашој публици, а мој циљ је био да одем још даље у том поступку и направим текст који већински чине стихови из популарних песама, уклопљени тако

да функционишу у задатом наративу. Ово је било моје прво искуство рада на представи као драматург, али и прво искуство рада на извођачком тексту, јер то није део курикулума основних студија драматургије на АУНС. Највећи инспирација за рад на тексту биле су ми представе Олге Димитријевић и Маје Пелевић које су заједно радиле у Битефу. Поред референци на музику, убацио сам и неколико општепознатих референци из историје драме као што су *Галеб* и *Ромео и Јулија*, а у извођачки текст ушли су и документарни делови конкурса и образложење због чега је удружење „Музика и хармонија“ добило средства, а ФСП није.

Замолио сам и редитељку Машу Павловић да напише своје утиске:

Експерименталну радионицу прављења представе за 24 сата памтићу као веома аутентично и узбудљиво искуство пре свега због сусрета и рада са изузетно даровитим студентима глуме, драматургије и продукције са којима до сада нисам имала прилику да радим. Створити иоле сувисли перформанс за 24 сата за мене је био прави редитељски изазов, стога сам се тематски фокусирао управо на ситуацију у којој се налази фестивал на којем и имам прилику да радим. Естетски приступ стварању овог перформанса за већину нас био је потпуно нов и представљао је искакање из стваралачких образаца којима смо се бавили током и након студирања као и поље за нека нова сазнања о стварању у позоришту.

### ЧЕТИРИ ПОЗОРИШНЕ ЕТИДЕ

30. новембра на великој сцени Новосадског позоришта одигране су четири позоришне етиде пред пуном салом. Прво је изведена етида „Морална вертикала“ редитељке Мије Млинаревић и драматуршкиње Марије Делић (глумци: Ана Гребник, Богдан Богдановић, Шаму Давид, Ања Воркапи и Ања Вујковић, продуценти: Сара Шнел, Амелиа Стакић) која тематизује моралну проблематику позоришног стваралаштва у савременом политичком тренутку. Након тога

изведена је етида „На граници“ редитељке Јоване Ђуровић и драматуршкиње Драгане Ђокић (глумци: Никола Вуковић, Сандра Томић, Ема Трифковић, Кери Шандор, Јакоб Подјаворшек и Нађ Анико, продуценти: Миљана Мирић и Марио Шалбот) која представља комедију ситуације смештену на граничном прелазу вешто се користећи околности да глумци говоре три различита језика. Трећа етида „Дом“ редитеља Угљеше Ранисављевића и драматуршкиње Арине Болихове (глумци: Петар Давидовић, Давид Попадић, Наталија Јоргић, Зеленка Мате, Олах Река, Ковач Немеш Ката и Хана Грђан, продуценти: Јелена Ђирић и Николина Тарајић) представља интимне исповести глумца о томе шта за њих представља реч дом. Наша етида „Само Кеш“ изведена је последња. Све четири етиде стилски и тематски су се разликовале и приказале су другачије позоришне афинитете својих аутора придобивши одушевљење публике.

### КАКАВ ЈЕ АФТЕРТЕЈСТ ОВОГОДИШЕЊЕГ ФСП-А?

Отежани услови одржавања директно утичу на садржај фестивала што можемо да видимо у случају 2020. када су направљена онлајн читања студентских драма и 2025. када је направљен већ поменути позоришни маратон. Иако извођење позоришних представа чини основу овог фестивала, незгодне околности приморале су организаторе да размишљају ван оквира устаљених пракси позоришних фестивала, дубље промишљајући шта све може да буде Фестивал студентског позоришта, што је резултирало креативним решењима које је публика добро прихватила и које жели поново да види. Ово приказује да уметност када бива ућуткивана, увек проналази нове форме кроз које ће да проговори. Лично, колико год први изведени текст, аплаузи и смех публике на правим местима пријали сваком аутору, један од најлепших тренутака био ми је када нам се на једном од састанака професорка Ристовски захвалила што спашавамо Фестивал студентског позоришта.

Пише > Арина Болихова<sup>1)</sup>

# Да ли има промена у Промени?

Како су блокада, протести и потпуно одсуство државног финансирања утицали на рад позоришта Промена

## ШТА ЈЕ ПРОМЕНА?

**П**озориште Промена први пут је основано 1987. године на Академији уметности у Новом Саду због потребе да се играју представе које су глумци креирали током својих студија. Међутим, позориште се више пута гасило када су одређени студенти који су били активни у организацији позоришта, дипломирали. Након паузе, 2015. позориште Промена је поново основано са циљем да се више не гаси и да постане константна могућност за студенте АУНС да уђу у професионални рад. Сада позориште Промена наставља свој рад и регуларно представља публици нове студентске представе.

На коме се држи Позориште промена и како функционише? У разговору са студенткињом Наталијом Јоргић са треће године глуме, која активно учествује у организацији функционисања Промене, и битан је део маркетиншког тима Промене, сазнала сам да студенти глуме свих година студија самостално одржавају рад позоришта, самостално се баве продукцијом

представа, договарају гостовања, баве се прављењем репертоара, маркетингом на друштвеним мрежама, продајом карата. Студенти глуме се деле на тимове и свако је одговоран за свој део посла. Они немају вођу или организатора и свако доприноси Промени онолико колико може. Рад позоришта Промена основан је са жељом студената глуме да имају простор и могућност да играју своје представе. Позориште је увек радило са веома ограниченим буџетом, а сви трошкови око продукције представа су се покривали продајом карата и средствима са покрајинских конкурса када и ако би их добили. Наталија каже да у Промени никад нису имали пуно средстава, али све што су добијали од продаје карата и покрајинских конкурса било је довољно да се живот позоришта настави.

## ПРОМЕНА У БЛОКАДИ

Године 2024. и 2025. након пада надстрешнице железничке станице у Новом Саду, у којој је настрадало 16 људи, развијања студентског протест и уласка у блокаду Академије уметности у Новом Саду ситуација се битно променила. Било је постављено питање да ли

1) Студенткиња треће године Драматургије АУНС.



Из представе **Три зиме**, фото: Сандра Томић

је време озбиљних протеста и блокада право време за позоришне представе и да ли позориште треба да ради током ових дешавања. За време блокаде Академије настаје дипломска представа класе глуме у режији Бориса Лијешевића „Путујуће позориште Шопаловић“ по драми Љубомира Симовића. Представа се бави судбином позоришта током рата и протеста. Глумци деле са гледаоцима лична размишљања о томе да ли је етички коректно играти представе док се дешавају битне друштвене промене и причају о искуству настанка представе током блокада, без сталног простора за пробе и под притиском тренутних дешавања, хапше-

ња њихових колега и активног учешћа у студентском протесту.

У почетку блокада многе представе биле су отказиване, али како се протест настављао, студенти Академије су кренули да активно играју представе за студенте са других факултета. Поставља се питање одржавања десете јубиларне Недеље промене јер је на покрајинском конкурс за финансирање за културу у Војводини у 2025. години позориште Промена добило 0 динара за свој пројекат „Публика у промени“ са образложењем да „Пројекат нема већи степен утицаја на квалитет културног живота заједнице“. Према речима глумице Саше



Публика представе **Три зиме**, фото: Сандра Томић

Синђелић, која је дипломирала глуму 2025. и учествује у животу Промене, глумце је више увредило не то што нису добили буџет за свој пројекат, него образложење које су добили на покрајинском конкурс. „Чињеница да смо једино академско позориште не само у Србији, него и у региону, које само функционише, и да држава не зна то да препозна и да то награди, то је оно што нас је повредило – то да смо процењени као неко ко нема никакав допринос нашој заједници“ – каже Саша. Изостајање средстава од државе није био проблем за редовно функционисање Промене, али у питање се довела могућност одржавања фестивала Недеља Промене.

## НЕДЕЉА ПРОМЕНЕ

У фебруару 2016, основан је фестивал Недеља Промене, да се обележи рођендан поново отвореног позоришта Промена. Од тада се фестивал одржава сваке године, седам дана су се играле представе, које су настале на Академији уметности у Новом Саду и на другим уметничким факултетима у Србији и региону. Поред представа, на фестивалу су се одржавали трибине, радионице, филмске пројекције, јавна читања и округли столови. Фестивал Недеља промене постао је круцијалан део новосадског позоришног живота. У последњој деценији на Академији Уметности се одр-

жавају два позоришна фестивала: Фестивал студентског позоришта у октобру, о којем пише мој колега са драматургије Миомир Милосавац, и фестивал Недеља промене на почетку марта. Та два фестивала обежавају врхунац позоришне сезоне и веома су битни за ток позоришног живота на Академији. На оба фестивала гостују представе из целе Србије и региона, са циљем да се студенти, млади уметници из различитих градова и земаља повежу, размене искуства и добију могућност за професионалну сарадњу у будућности.

Променашима је било веома битно да одрже десету Недељу Промене током блокада упркос томе, што нису добили никакав буџет за то. Било им је важно да доведу студенте са других факултета и да направе простор где може кроз уметност да се говори о актуелним дешавањима и да се студенти обједињују. У том духу, захваљујући солидарности и помоћи студената била је одржана десета Недеља промене. Сваке године Недеља промене посвећена је некој теми или релевантном проблему и блокадна Недеља промене је прошла под слоганом „Индексом до промене“, а улаз на представе је био бесплатан и дозвољен само студентима уз важећи индекс. На Недељи промене су гостовале студентске представе из Београда, Цетиња, Бања Луке и Приштина (са привременим седиштем у Косовској Митровици). Све колеге са уметничких факултета су се саме организовале и дошле да подрже студенте Академије уметности у њиховој иницијативи, упркос томе што Промена није могла да им покрије путне трошкове. Гостујући глумци су се смештали на Академији или су били угошћени код студената глуме из Новог Сада. Фестивал је успео искључиво због солидарности и међусобне подршке. По утисцима Наталије, која се активно бавила организацијом Недеље промене, фестивал је, упркос одсуству средстава прошао богастије и боље од претходних, и по количини гостовања, и по дружењу са студентима, журкама и генералној атмосфери. На

један од дана у Недељи промене, 7. марта није била одиграна представа, и тог дана су учесници фестивала изашли на протест и подржали генерални штрајк.

### ШТА ДАЉЕ?

Ове године позориште Промена наставља свој рад, редовно игра представе на Академији и иде у гостовања у друга позоришта и на позоришне фестивале. Одржавање овогодишње Недеље промене је тренутно у процесу планирања. Једанаеста Недеља промене ће бити одржана од 15. до 22. марта. Планирана су гостовања представа из Србије и региона и пројекција студентског филма „Индекс“. Организатори ове Недеље промене, студенти глуме, желе да посвете овогодишњу Недељу промене играњима друштвено ангажованих представа. Према речима Наталије, многе колеге које они контактирају и позивају на ову Недељу промене излазе њима у сусрет финансијски и, као и прошле године, организација фестивала је могућа због солидарности између студената и позоришних уметника.

Тренутно функционисање позоришта Промена и начин на који се организује његов рад је доказ да студентско позориште може да функционише самостално, оснивајући се на интерној иницијативи и солидарности колега, а чак и већи пројекти, попут фестивала, могу да се одрже заједничким снагама. На питање да ли може и да ли треба студентско позориште да ради без подршке државе, Саша Синђелић је одговорила: „Мислим да не треба, али не знам шта ми, који се самостално одржавамо можемо да очекујемо од државе, ако држава није у стању да издржава државна позоришта. Мислим да је то проблем система који треба да се промени у корену, а и ако се промени, култура неће бити на првом месту, и то је нешто за шта ми, уметници, морамо сами да се изборимо.“ Тако, позориште Промена се поново изборило за своје место у култури Новог Сада и не планира да се заустави.

Пише > Бјанка Бадовинац<sup>1)</sup>

# ФИСТ постаје Уточиште: 21. издање Фестивала интернационалног студентског театра

**Ф**естивал интернационалног студентског театра ове године постаје Уточиште – за вас, за нас, за свакога. Само је питање ко ће то Уточиште да финансира.

ФИСТ је интернационални позоришни фестивал који од 2005. године организују студенти Катедре за Менаџмент и продукцију позоришта, радија и културе Факултета драмских уметности у Београду. Настао је са идејом да окупи младе уметнике из целог света, креира простор за приказивање њихових првих корака у свету културе и уметности, као и да им пружи могућност за лични развој и умрежавање направивши једну интеркултуралну заједницу студената уметничких факултета. Увек актуелне, ангажоване и промишљене теме које су испитивале, како личне, тако и друштвене проблеме младих су главна одлика ФИСТ-а. Од самог почетка, фестивал је добијао сталну подршку значајних државних установа као што су Министарство културе,

Министарство омладине и спорта, Општина Нови Београд, Секретаријат за културу итд... Међутим, за свој јубиларни 20. рођендан, подршка у виду финансијских средстава је изостала. Као и све значајније манифестације у култури, ни ФИСТ, између осталог, није добио средства из буџета која су била намењена за уметност и културу. Као што већ знамо, резултати конкурса за прошлу годину никада нису објављени. Због тога смо ми студенти морали да се, по ко зна који пут, суочимо са релношћу и схватимо колико је култура у нашој земљи запостављена. Морали смо и да применимо знање стечено током студирања и пронађемо неке друге начине финансирања. Тражење спонзорстава, crowdfunding, контактирање различитих партнера који би били спремни да подрже једну одважну анти ЕХРО кампању, која је била тема прошлогодишњег ФИСТА, је био велики задатак који је сачекао наше старије колеге. Окупљање заједнице истомишљеника који су желели да помогну у остваривању ове идеје, резултирало је успешно одржаним фестивалом у септембру прошле

1) Студенткиња Факултета драмских уметности у Београду.



ФДУ ФИСТ, фото: Теодора Радак и Емилија Косић

године. Тако су нам колеге показале да је ипак могуће направити фестивал без подршке јавних институција. Мада, то не би требало да буде нормално. Расписани конкурси, за које никада нисмо сазнали резултате нису нормална ствар. Ми опет некако пристајемо на то да је могуће да правимо фестивале без пристojних буџета, или у овом случају без икаквог буџета, тако да изгледају као да су финансирани милионима. Старије колеге су увек ћутале. Трудиле се да њихови гости и публика која долази на фестивале мисле да је све у реду, да све перфектно функционише. Истина је да је ретко кад све било у реду. Одлучили смо да више не желимо да ћутимо, али и да нам је потребан један колективни загрљај подршке.

Овогодишњи ФИСТ ће се одржати у мају и тема фестивала биће Уточиште.

Размишљајући шта бих могла да напишем о томе како ми, студенти треће године менаџмента, ову тему видимо и доживљавамо, схватила сам колико смо подсвесно направили тему која има везе са античким

театром. Из историје светске драме, на самом почетку студирања, учили смо да је одлазак у позориште у Атини у 5. веку пре нове ере био обавезан чин. Одлазак у позориште био је саставни део живота сваког становника полиса. То је било место где су се изражавале политичке и моралне дилеме, место које је можда имало више демократских елемената, него место на којем ми данас живимо.

Е баш такво место, на којем се слободно промишља и изражава, а које је отворено за све људе, је оно Уточиште које ми желимо да створимо. Оно Уточиште које нам је потребно и које смо сви замислили на првом часу када смо причали о теми овогодишњег фестивала. На том месту добродошле су наше колеге из читавог света, наши вршњаци са којима ћемо размењивати мишљења и маштати о неком бољем свету. А како у античким трагедијама увек имамо неке јунаке који се боре за правду, могу направити паралелу са њима, али ипак искрено верујући да ће ова наша прича имати срећан крај. Буџет ни ове године не постоји. Ми ћемо се потрудити да га ипак направимо, али можда нећемо успети и то је сасвим у реду. Немојте се зачудити ако се наша представа на затварању фестивала заврши одмах после заплета. Можда за расплет нећемо имати средстава.

Ми у наше Уточиште не бежимо, већ се у њему окупљамо, промишљајући и скупљајући енергију за нове борбе. Свако од нас овај појам доживљава другачије, за сваког је он личан и посебан, али осећај који нам пружа је за све исти. Даје нам простор да будемо рањиви, али и наду да можемо бити излечени. Уточиште су људи, уточиште је нечији осмех, уточиште је пас, мачка, плишани меда, море, један платан у дворишту викендице, уточиште смо сами себи. Наше уточиште је одувек било позориште, место где слободно и храбро тражимо одговоре на питања која нас муче, али и место које нас пригрли када је то најпотребније. Овако ће отприлике звучати овогодишњи програмски текст који представља наше мисли преточене у речи.



ФДУ ФИСТ, фото: Тамара Јанковић

Некада давно, у Старој Грчкој, позориште је било место где се заједница окупљала стварајући и негујући своје вредности. Како је цивилизација дошла до тренутка када државни врх наређује да се позоришта затварају, а фестивали отказују? Да ли су се све вредности овог друштва изгубиле у налету нељудскости и похлепе? Где је нестала правда и ко сме да одлучи да култура и уметност више нису битне? Одгово-

ри на сва ова питања би вероватно могли да постану цео један нови чланак, али оно што могу да тврдим, јесте да ћемо се ми за овај наш фестивал и ово наше позориште борити, јер то је оно што су нас научили јунаци из најважнијих дела историје светског позоришта.

Зато, осећајте се и више него добродошли у наш топли загрљај, у наше сигурно *Ушочишите!*

Пише > Марија Делић<sup>1)</sup>

# Да ли драматург гради простор или простор гради драматурга?

Овај текст има за циљ истраживање простора за рад који се пружа или не пружа драматурзима, наспрам оног простора који сами стварају. Анализира се период студирања, са главним фокусом на омогућени простор за делање ван кабинета за драматургију, али и период након дипломирања који може представљати раскрсницу у профилисању каријере једног драматурга. У питању је студија случаја на примеру Катедре за драматургију на Академији уметности у Новом Саду. Ова студија настоји да истражи у којој мери горе поменути аспекти утичу на обликовање идентитета једног драматурга.

## О КАТЕДРИ ЗА ДРАМАТУРГИЈУ

**К**атедра за драматургију основана је 2005. године и од тада до данас упис на драматургију врши се бијенално. Прва класа примљена је 2005/06, а последња 2025/26, што представља укупно једанаест примљених класа. На првом пријемном испиту

1) Студенткиња Драматургије АУНС трећа година

примљено је троје студената, на другом четворо, а на сваком наредном петоро студената. Главни предмети на смеру драматургије су Позоришна драматургија и ФТВ драматургија. Позоришну драматургију током прве и друге године студија предаје професор Угљеша Шајтинац, који уједно представља првог запосленог професора на Катедри за драматургију, док ФТВ драматургију предаје професор др Дејан Николај Краљачић. Током треће и четврте године долази до смене професора, па тако Позоришну драматургију преузима професор Иван Правдић, који предаје и Радијску драматургију, док ФТВ драматургију предаје професор Милан Пузић. Марина Миливојевић Мађарев предаје Анализу драмског стваралаштва, предмет специфичан за АУНС, а Катарина Тородовић драматургију студентима АВ медија. Некадашње студенткиње Драматургије Ирина Субаков и Мина Петрић сада су стручне сараднице. Како предмет овог истраживања није сам студијски програм, детаљнија анализа неће бити спроведена.

Важно је нагласити да студенти драматургије имају континуитет стварања разноврсних студентских радова: сценарији за краткометражне и дугометражне филмове, сценарији за серије, сценарији за ТВ емисије, једночинке, драматизације романа, радио драме, целовечерњи драмски текстови. Када говоримо о писању, јасно је да драматург увек има свој простор, јер може да пише у својој соби, у аутобусу, у учионици... Међу-

тим, оно што ће бити предмет даље анализе јесте испитивање тога шта се дешава са студентским радовима након што се писање заврши. Да ли радови завршавају у компјутерским фолдерима које више нико, сем самих студената, неће отворати или постоји могућност да се за њих чује даље?

## АНКЕТА

С обзиром на то да је главни акценат ове анализе на студентима драматургије и на њиховом искуству током и непосредно након завршетка студирања, за потребе овог рада анкетирани су дипломирани драматурзи са Академије уметности. Укупан број дипломираних драматурга на АУНС-у износи двадесет осам. Контактирани су сви драматурзи до којих смо успели да пронађемо, док су у сам рад уврштени сви одговори који су пристигли до почетка писања текста. Спроведена анкета омогућила је сагледавање временског периода од око две деценије, што представља довољну дистанцу за уочавање потенцијалних сличности и разлика у самом процесу од генерације до генерације.

## ПРОСТОР ЗА САРАДЊУ СА ОСТАЛИМ КОЛЕГАМА НА ДРАМСКОМ ДЕПАРТМАНУ

Већина испитаника сагласна је да није постојала сарадња са колегама подразумевана наставним планом и програмом, већ је до највећег броја сарадњи долазило управо због личне иницијативе студената. Остали смерови попут глуме и режије су због природе посла много усмеренији једни на друге и заједнички рад је неизоставан део процеса. Са друге стране, смер драматургије често остаје изолован у односу на друге катедре. Процес писања углавном представља усамљенички процес, а када на ред дође „оживљавање“ дела, из перспективе других учесника драматург често нема јасно дефинисану позицију и бива скрајнут. Најчешћи вид сарадње представља помоћ колегама са Катедре за АВ медије, у писању краткометражних сценарија на задату тему.

До успостављања контакта долази на захтев студената или на предлог њихових професора, док се са-

радња у највећем броју случајева своди на испуњење испитне обавезе. Као примери пројеката који спајају различите катедре издвајају се Позориште Промена, предмет Драмски пројекат и Фестивал студентског позоришта. Одређени студијски програми попут глуме и режије од самог почетка усмеравају студенте на рад у Промени, док драматурзи нису интегрисани у систем и до сарадње долазе кроз личне иницијативе и контакте. Драмски пројекат је предмет осмишљен са циљем да омогући повезивање студената са Драмског департмана кроз рад на заједничком пројекту. Иако постоји и даље, предмет Драмски пројекат више не нуди простор за заједнички рад. Када је реч о Фестивалу студентског позоришта одржава се од 2013. године све до данас, уз повремене прекиде. ФСП подстиче заједнички рад Драмског департмана АУНС-а, као и сарадњу са академијама из региона и света. Оно што посебно радује јесте чињеница да је током последњег ФСП-а успостављена 24-часовна радионица током које су формирале екипе сачињене од студента драматургије, режије, глуме (класа на српском језику, класа на мађарском језику, као и гостујући студенти глуме из региона) и продукције који су заједно осмишљавали драмске етуде, које су наредног дана извођене у Новосадском позоришту. Овај пројекат изнедрио је сјајне студентске задатке, указујући да воља за заједничким радом међу студентима постоји и да је важно неговати традицију међусобне сарадње још у раним фазама студија.

## ПРОСТОР ЗА РАДОВЕ СТУДЕНАТА ДРАМАТУРГИЈЕ ВАН КАБИНЕТА ЗА ДРАМАТУРГИЈУ

Овај простор је углавном минималан и своди се на јавна читања драмских текстова студената завршних година драматургије, али је важно да постоји и да се додатно развија. Прва јавна читања организована су у Позоришту Промена, што је помогло студентима драматургије да се повежу са студентима глуме, ангажованих приликом читања драмских текстова. Након тога, омогућена су јавна читања у склопу Стеријиног позорја, током којих се сарадња са студентима глу-

ме наставила. На Стеријином позорју читане су прве драме читавих класа драматургије. Тако су у склопу Стеријиног позорја први пут прочитане драме Мине Петрић, Дивне Стојанов, Уроша Чупића... аутора чије су драме касније изведене на другим сценама и победиле на јавним конкурсима за драму.

Јавна читања представљају важан простор у склопу којег и људи ван Катедре за драматургију могу да се упознају са стваралаштвом младих драматурга. Такође, овакви догађаји могу представљати добру основу за остваривање будућих професионалних сарадњи. Осим јавних читања, не постоји друга пракса извођења радова студената драматургије у оквиру факултета. Ипак, када постоји иницијатива професора студенти много лакше дођу до изражаја. Добар пример је ангажовање професорке др Марине Миливојевић Мађарев, која се труди да студенте драматургије упозна и повеже са професионалним окружењем. Студентима је омогућено да пишу позоришне критика за *Сћеријино позорје* и да том приликом погледају велики број представа. Такође, студенти су мотивисани да истражују и да своја запажања износе пишући текстове за *Сцену*. Ово је веома важан аспект који помаже студентима драматургије да развију критичко мишљење и да усаврше изражавање. Спроведена анкета показује да студентима веома значи подршка професора. Док неки сматрају да подршка професора није изостајала током њихових студија, одређени испитаници закључују да је управо подршка оно што недостаје и што би могло да допринесе бољој сарадњи на Драмском департману. Поред свега наведеног, важно је нагласити и значај посећивања филмских и позоришних фестивала. У поређењу са студентима глуме и режије, који често имају могућност учествовања на фестивалима са радовима насталим у оквиру факултета, посета се у случају студената драматургије одвија самоиницијативно или предлогом професора. Ангажман студената драматургије може обухватати волонтерски рад, који није нужно везан за њихове ауторске пројекте, али свакако доприноси њиховом професионалном искуству и раном умрежавању у струци.

## ПРОСТОР ЗА ДРАМАТУРГЕ НАКОН ДИПЛОМИРАЊА

Резултати анкете показују да се положај младих драматурга након завршетка основних студија није значајније мењао. Културне институције представљају затворене системе до којих није лако доћи и зато је већ током студирања потребно проучавати механизме функционисања институција, развијати контакте, посећивати фестивале, учествовати на конкурсима. Прилике су ретке и не зависе само од талента и дипломе.

Углавном је потребно да будете примећени од стране некога ко је део тог затвореног система, како би вам се пружила прилика за рад у истом. Дакле, потребно је уложити много труда како би постали запажени, јер културне институције често одбијају да пруже шансу некоме са чијим радом нису упознати. Када говоримо о позориштима у Новом Саду, Новосадско позориште и Позориште младих немају запосленог драматурга, док је у Српском народном позоришту запослена једна драматуршкиња. У току претходне године развио се студентски покрет који су подржали бројни уметници и уметничка удружења. То је за последицу имало укидање финансијске подршке уметничким пројектима, уметничким организацијама и институцијама, изненадне смене руководиоца усред позоришне сезоне, таргетирања уметника, затварања одређених позоришта, постављања подобних на важне функције без јасних стручних и уметничких компетенција. На тај начин јако је отежан, а понегде и сасвим онемогућен рад уметника и уметница у култури. Због свега овога независна сцена је у посебно тешкој ситуацији и превасходно зависи од личне иницијативе и познанстава. Сви наведени фактори утичу на то да се већина дипломираних драматурга одлучи за рад ван струке у приватним (међународним и националним) корпорацијама, јер не постоји стабилан простор за рад, нити сигуран извор прихода. Статистика спроведена на примеру дипломираних драматурга на АУНС-у указује да је најмањи проценат оних који су остали у струци. Они који јесу ангажовани су и веома успешни



Из представе **Људи**, фото: Позориште Промене

у областима позоришта (драмски писци, драматурзи, позоришни теоретичари и критичари, стручни сарадници на факултету) и телевизије (сценаристи серија и ТВ емисија, стручни сарадници на факултету). Неки су наставили да се баве овом професијом у иностранству, док има и оних који се баве стварањем и изработом видео игара. Највећи проценат дипломираних драматурга више не ради у струци. Колико год се трудили да одолевају изазовима и да истрају у професији, тешки услови и непостојање адекватног простора за рад, често резултирају променом занимања.

### **ПРОСТОР КОЈИ СУ ДРАМАТУРЗИ САМОИНИЦИЈАТИВНО СТВОРИЛИ**

Већина првих професионалних ангажмана догодила се током студирања, у виду текстова и критика за позоришне часописе и фестивале. Као што је раније установљено, оваква прилика омогућена је због посто-

јања професорске иницијативе, без које би таква врста ангажмана била тешко остварива.

Одређени број испитаника се првобитно опробао са радом на независној сцени, јер су институције биле (и остале) поприлично недодирљиве. Први контакт са институционалним радом често је омогућен или залагањем професора или успостављањем контакта из којих касније произилазе сарадње. Међутим, студенти драматургије се нису заустављали на постојећим границама, већ су настојали у томе да стварају нове просторе за рад, како би омогућили себи и својим колегама да се реч драматурга даље чује. Наравно, са оваквом праксом наставили су и након студија. Када говоримо о појединачним иницијативама које су касније израсле у простор за изражавање већег броја људи, издваја се Томислав Челекетић који оснива свој театар под називом „Цеп“, који је функционисао као путујуће позориште док није стигло до сталне адре-

се. Затим, пример Нине Сибиновић који показује да је могуће спојити и комбиновати различите видове стваралаштва. Наиме, она тренутно ради на развијању интерактивне Соло ТТРПГ новеле *Carnage on Cape Cod*. С обзиром да живимо у изразито непредвидивим и нестабилним временима, већина класа је у периоду свог студирања упоредо проживљавала мању или већу државну кризу, а неки чак и глобалну. Ови тешки периоди инспирисали су студенте драматургије да изнедре додатне могућности за рад у немогућим условима. Током пандемије ковида 19, Мина Петрић покрене онлајн магазин *Iz OFF-a*, стварајући простор за анализу представа, филмова, серија, фестивала, прављења темата... Овој иницијативи се убрзо придружују Дивна Стојанов и Марија Пејин, а касније и многобројне млађе и старије колеге и колегинице. Мина Петрић је покренула и Фестивал филмских ауторки у Новом Саду. Када се осврнемо на садашњи тренутак, студентске протесте и блокаде факултета обележила је тешка и немилосрдна борбу за правду и истину, која и даље траје. У мору црнила, студенти су опет пронашли начин за стварање и спровођење разних иницијатива. Успостављена је повезаност између сва три департмана каква није постојала до сад и самим тим оформљен је простор за сарадњу различитих смерова. За време блокаде покренуто је штампање студентског часописа АУНС-а симболично названог „Блокадни гулаш“. Штампа часописа је настављена и након завршетка блокаде пружајући могућност свим студентима који то желе да се креативно изражавају, на начин који њима одговара. Студент треће године драматургије, Миомир Милосавац, активно учествује у стварању часописа од првог броја.

Одређени проценат драматурга спроводио је пројекте на своју иницијативу и о свом трошку, у жељи за покретањем промене, док су неки од њих управо након првих професионалних ангажмана дошли до закључка да рад у позоришту није за њих. Пројекти који не буду онакви каквим смо их замислили укажу нам на професионални пут којим не желимо да идемо, и

представљају важно искуство које дефинише карактер једног драматурга.

### ДИПЛОМИРАНИ ДРАМАТУРЗИ О БУДУЋИМ ДРАМАТУРЗИМА

Последње анкетно питање упућено дипломираним драматурзима било је посвећено осврту на то колико је положај будућих генерација драматурга сличан или другачији у односу на тренутак кад су они дипломирали, односно да ли генерације које тек долазе имају више или мање простора за рад. Мишљења су подељена. Постоје они који сматрају да је ситуација знатно лошија због тога што политичка подобност постаје важнија од квалитетног рада у струци, али и они који сматрају да данас постоји много више могућности и догађања у свету културе. Ипак, сви су сагласни да не може доћи до већих промена у култури, уколико прво не дође до великих системских промена, у којима би се уместо политичке подобности и фаворизовања пројеката са подобним темама акценат стављао на пројекте који доприносе развоју уметности у Србији и јачању позиције наших уметника у европском и светском контексту. Генерације и генерације драматурга на свом личном примеру показују колико је важно постојање адекватног простора за рад и како одсуство истог доводи до смањеног броја драматурга у струци. Са друге стране, анализирани период од преко двадесет година јасно наглашава важност простора који драматурзи стварају сами за себе и за своје колеге, чиме директно утичу на побољшање услова за рад и положај младих драматурга. У зачараном кругу културе која је у кризи (не)омогућени простор за рад утиче на карактер драматурга, али и драматург својим карактером утиче на стварање додатног простора. Као што је Аристотел давних година закључио у дефиницији трагедије, важно је да лица у трагедији делају, а не приповедају. То је једна од уметничких истина коју бисмо могли да употребимо и у реалности коју тренутно живимо.

IN MEMORIAM

CUEHA

Пише &gt; Егон Савин

# Беспоштедан и бескомпромисан

## Горан Цветковић

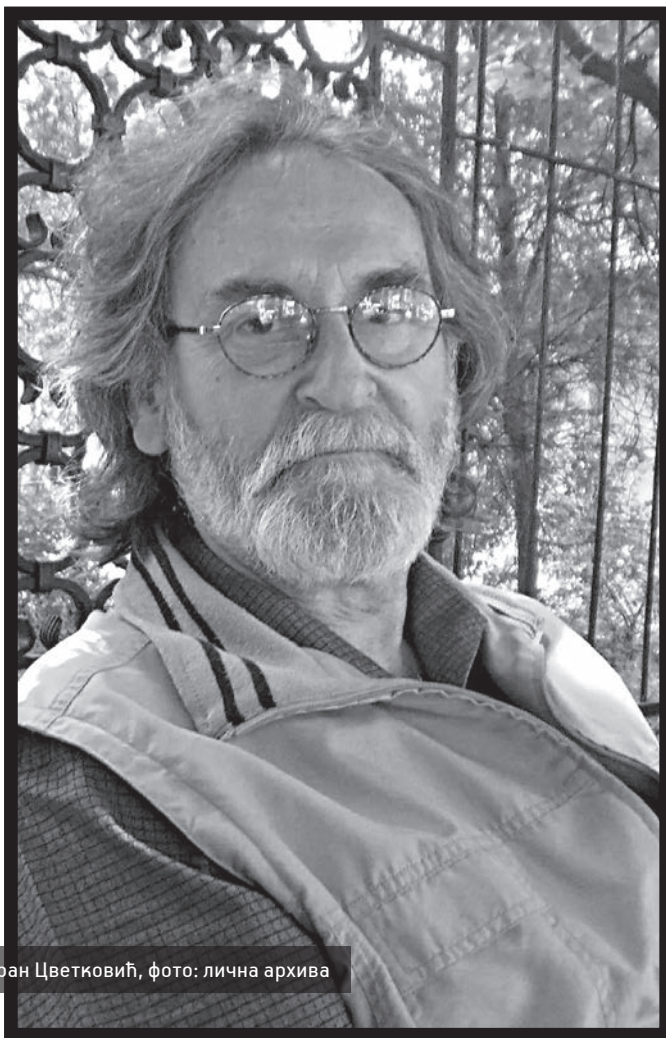
(Београд, 30. XI 1950 – Београд, 25. X 2025)

Горан Цветковић је био бунтовник, зналац и неуморни борац за истину у позоришту. Веровао је у универзалну моћ театра, способност да разумева и вреднује, да се поиграва и експериментише, да проникне у оно непромењиво, да увесељава и опомиње. Горан је страшно волео позориште, па је баш тако и писао о представама. Једном се приликом довезао чак до Трста да би присуствовао мојој премијери. Било је сутрадан задовољство читати његове опсервације. Често је у критикама откривао неслућена значења али и ауторске заблуде. Није пропустио прилику да предочи сопствену анализу дела и да на тај начин наслутити неискоришћене могућности интерпретације. То је она драгоценост коју ретко срећемо у нашој позоришној критици.

И сам редитељ, у својим критикама беспоштедно је кориговао редитељске замисли и заблуде као и извођачке произвољности и недовољности. Знао је да

се усхити и поздрави сваку јасну и провокативну редитељску идеју, баш као и извођачки сценски перфекционизам. Горан је био најобразованији редитељ ког сам упознао, све његове критике заправо су есеји о писцима, епохама, стиловима... али и више од тога, он је непогрешиво и непристрасно умео да у савременом позоришту одвоји вредно од безвредног.

Горан је у својим опажањима био личан, волео је представе које узнемиравају, које позивају на побуну и осуду испразног и узалудног живота. Презирао је просечност и сво оно зло које проистиче из осредњости. Презирао је малограђанштину, забавност и површност. Није бирао речи да осуди ове појаве. Зато га многи нису волели. Нека позоришта су му ускраћивала карте за премијере. Упркос свему, књига његових критика је најтачнији и најдетаљнији приказ стања у српском позоришту с краја двадесетог и почетка двадесет првог века.



Горан Цветковић, фото: лична архива

**ГОРАН ЦВЕТКОВИЋ** је дипломирао на Академији за позориште, филм, радио и ТВ јуна 1974. године. Студирао је у последњој класи проф. Вјекослава Афрића, а дипломирао је представом *На гњу* Максима Горког.

Током тридесетак година режирао је у Српском народном позоришту у Новом Саду, у којем је, као стални редитељ, био запослен од 1976. до 1980. године, у Крушевачком позоришту, Народном позоришту – *Nepszínház* Суботица и многим другим театрима, па и у Алексинцу, Будимпешти, Београду – на српском, мађарском, пољском и енглеском језику.

Представе које је Горан Цветковић режирао су, осим на домаћим, учествовале и на фестивалима у Француској, Немачкој и Пољској.

Својим режијама и представама, али и као управник (1996–2004) и уметнички руководилац (1985–1987) Цветковић је дао велики допринос повести Академског позоришта „Бранко Крсмановић“. Било је то време када је аматеризам отварао просторе за смела театарска истраживања, а о позицији „Крсманца“ Цветковић је својевремено сведочио: „Ми смо радили када је било најтеже у друштву, а моћницима овог друштва Академско позориште није било интересантно, јер није ни комерцијално ни медијски привлачно. Они су нас заборавили и тако пустили да експериментирамо до миле воље“.

Горан Цветковић је радио као уредник емисија о позоришту Другог програма Радио Београда, а од 2002. био је стални позоришни критичар овог програма.

(А.М)

Пише &gt; Синиша И. Ковачевић

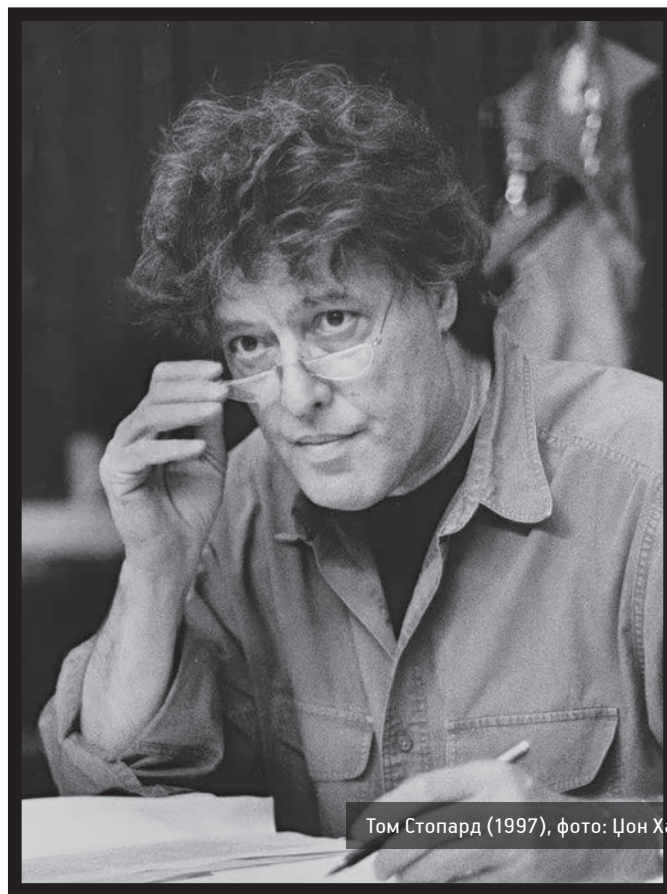
# Одлазак славног драматичара и сценаристе

Том Стопард  
(1937–2025)

Сер Том Стопард, један од најважнијих драматичара модерног доба, преминуо је у свом дому у Дорсету (Енглеска). Иако га свет памти као „нај-енглескијег од свих Енглеза“, човека који је својим речима редефинисао британски театар, његова животна прича почиње у срцу Европе.

Рођен је у Чехословачкој као Томаш Штојслер, његов отац, Еуген, био је лекар запослен у фабрици ципела „Бата“, када су нацисти окупирали Чехословачку. Породица је, будући да су били јеврејског порекла, морала да напусти земљу, а прво прибежиште су нашли у Сингапуру. И у новој средини мир није дуго трајао. Јапанска инвазија 1942. поново их је натерала у бег. У том хаосу, мали Томаш се са братом и мајком укрцао на брод за Индију. Отац је накратко остао. Касније су сазнали да је погинуо када су јапанске снаге бомбардовале брод на којем је био.

Ова траума, губитак оца и стална селидба, обележили су Стопардов рани живот, иако је он ретко о томе говорио јавно све до каснијих година. У Индији мајка упознаје британског официра Кенета Стопарда



Том Стопард (1997), фото: Џон Хајнс

за кога се удаје 1945. године. Породица се сели у Енглеску, а млади Томаш постаје Том Стопард. Узео је очухово презиме, научио језик и постао, како је сам у шали говорио, „лажни Енглез“. Напустио је школу са 17 година и почео да ради као новинар у Бристолу.

Глад за писањем била је превелика. Преусмерио се на драмско стваралаштво, а 1966. године догађа се чудо.

Његова представа *Розенкранц и Гилденштерн су мршви* изведена на фестивалу у Единбургу, преко ноћи постаје сензација. Идеја да узме два споредна лика из *Хамлета* и стави их у центар пажње, док се радња Шекспирове трагедије одвија негде у позадини, била је револуционарна.

Након овог успеха Стопардова каријера креће узлазном путањом. Његове драме *Скакачи*, *Грошеска* и *Права сивар* освајају награде „Тони“ и „Оливије“. Био је мајстор дијалога, познат по томе што је у својим делима спајао високу филозофију, историју и слапстик комедију. Последња Стопардова велика драма, *Леоидол-шитайи* (2020), бави се судбином јеврејске породице у Бечу током прве половине 20. века. Било је то његово најличније дело, својеврсно признање властитог порекла и суочавање с холокаустом који је десетковао његову ширу фамилију.

## НА НАШИМ СЦЕНАМА

Убрзо након премијера у Енглеској и САД, Стопардови комади играју се на сценама театара у Југославији. Већ 1970. у Југословенском драмском постављен је комад *Розенкранц и Гилденштерн су мршви* у режији Небојше Комадине. Исти текст Никита Миливојевић режираће у шабачком театру (1997), а Игор Павловић у Српском народном позоришту (2020).

У Атељеу 212, Мира Траиловић ће 1974. поставити Стопардов комад *Акробайи*. Драму коју је превео Јован Ђирилов, сценски ће адаптирати сликар Миро Главуртић. Три године касније на сцени позоришта „Под разно“ игран је комад *Права сивар* са Предрагом Ејдусом, Јосифом Татићем, Миланом Ераком и Владимиром Јевтовићем.

Комади Тома Стопарда нису често постављани на позорницама театара у Хрватској, а један је игран у ријечком Хрватском народном казалишту Ивана пл.

Зајца. Била је то *Аркадија* коју је 1996. режирао београдски студент Лари Запија.

Но, свакако ће највећи број позоришних „читања“ имати драмски текст *Розенкранц и Гилденштерн су мршви*. У вези са овим комадом треба поменути представу постављену 1971. у загребачком театру „ИТД“ са Радетом Шербецијом и Ивицом Видовићем у главним улогама. Похвале критике и добар пријем публике, даће овом извођењу култни статус. Представа је гостовала широм Југославије, а ушла је и у програм Дубровачких летњих игара.

Од Стопардових драмских дела биће извођен и комад *Права сивар*, постављен 2014. у Казалишту „Мала сцена“. Представа је играна готово истовремено с бродвејским извођењем, у коме ће се наћи холивудске звезде попут Јуана Мекгрегора и Синтије Никсон.

## ОКРЕТАЊЕ СЕДМОЈ УМЕТНОСТИ

И у овој стваралачкој „авантури“ нису изостали, успеси, ласкаве критике, признања. Свој драмски првенац *Розенкранц и Гилденштерн су мршви* он сам адаптира у филмски сценарио. Занимљиво је да ће се аутор текста овога пута опробати и у улози режисера. Филм у коме главне улоге играју Гери Олдман и Тим Рот, снимљен је 1990. године.

Успех филма био је неочекиван. На Венецијанском филмском фестивалу 1990, апсолутни фаворит био је Мартин Скорсезе с ремек-делом *Добри момци*. Нико није очекивао да ће дебитантски филм једног драматичара, с буџетом који је био „ситниш“ за холивудске појмове, узети главну награду.

Стопард се јавља као сценариста филмова *Бразил* (1985, режија Тери Гилијам), *Царство сунца* (1987, режија Стивен Спилберг), *Руска кућа* (1990), *Били Багџеји* (1991), *Заљубљени Шекспир* (1998, режија Џон Маден), *Ениџа* (2001) и *Ана Карењина* (2012, режија Џо Рајт).

Широј публици постао је најпознатији када је, заједно с Марком Норманом, написао сценарио за филм *Заљубљени Шекспир*. Филм је постао глобални фено-

мен. Номинован је за тринаест Оскара, а освојио седам. Међу њима је и онај за најбољи оригинални сценарио, који су с поносом подигли Стопард и Норман.

Стопард је тако постао један од ретких људи у историји који су освојили Оскара, признање „Тони“ и Златног лава. Краљица Елизабета II прогласила га је витезом 1997. Три године касније добија престижни Ред за заслуге (*Order of Merit*). Иза себе је оставио четири сина и опус који ће се изводити докле год постоји позориште.

### ФИЛМСКИ ПРВЕНАЦ СНИМАН У ЈУГОСЛАВИЈИ

Будући да је тражио специфичну атмосферу која би дочарала туробни али величанствени Елсинор, као и надреалне пејзаже којима лутају његови збуњени протагонисти, избор је пао на тадашњу Југославију. „Било је то чудесно, интензивно раздобље. Мислим да смо снимали 35 дана“, рекао је Стопард присећајући се временаведеног у Загребу.

Иако је оригинални сценарио предвиђао отварање филма на морској обали, Стопард није био задовољан локацијама на Јадрану које су му првобитно понуће-

не. Тако је култна сцена у којој Розенкранц баца новчић који више од сто пута пада на „главу“, снимљена у једном каменолому у Загребу.

Кључне сцене ентеријера краљевског двора снимане су у непосредној близини, у дворцу Брежице у Словенији. Тај ренесансни драгуљ, са својом славном Витешком двораном осликаном барокним фрескама, „глумио“ је двораци Елсинор, главни простор радње у *Хамлеџу*.

Стопард је искористио архитектуру дворца на генијалан начин. Витешка дворана пружила је визуелно раскошну, али и помало клаустрофобичну позадину за егзистенцијалне расправе двојице антијунака. Сцена с тениским мечом без лопте, која је једна од најупечатљивијих у филму, дугује своју естетику управо том простору.

Осим локација, Стопард је у свој тим укључио и домаће уметнике. Златко Боурек, сликар и редитељ, био је задужен за кореографију лутака, елемента који је у филму имао симболичку улогу. Ивица Бобан радила је као кореографкиња пантомиме, помажући глумцима да савладају физички театар који је Стопард захтевао.

Пише &gt; Драгана Бошковић

# Угасло је „сунце уралске драматургије“

## Николај Владимирович Кољада

(1957–2026)

**В**одећи руски позоришни критичар, Павел Рудњев, Николаја Кољаду назвао је „сунцем руске уралске драматургије“. Сам Кољада се слатко смејао том комплименту. Славан широм света као драматичар (од чега је у потпуности сам финансирао свој театар и фестивал и купио станове глумцима из свог ансамбла), Коља је био надасве скроман човек. Потресно је његово сведочење о доласку из Казахстана (рођен у селу Пресногорска) у милионски Јекатеринбург седамдесетих, да студира глуму. Причао је како је са страхом гледао огромна здања и упијао историју царског Јекатеринбурга, раније званог Свердловск, града у којем су убијени Романови. И даље није могао да верује да, на великом Булевару Лењина, сада на фасади пише „Кољада театар“. Почетком двехиљадитих, на том месту је основао и позоришни фестивал „Кољада-Plays“, где је сваке године приказивао, уз значајне представе руских театара, и оне настале по делима његових ученика, којима је на Универзитету предавао драматургију.

Сваке године, фестивал окупља младе драмске писце, у оквиру Школе уралске драматургије („Евро-

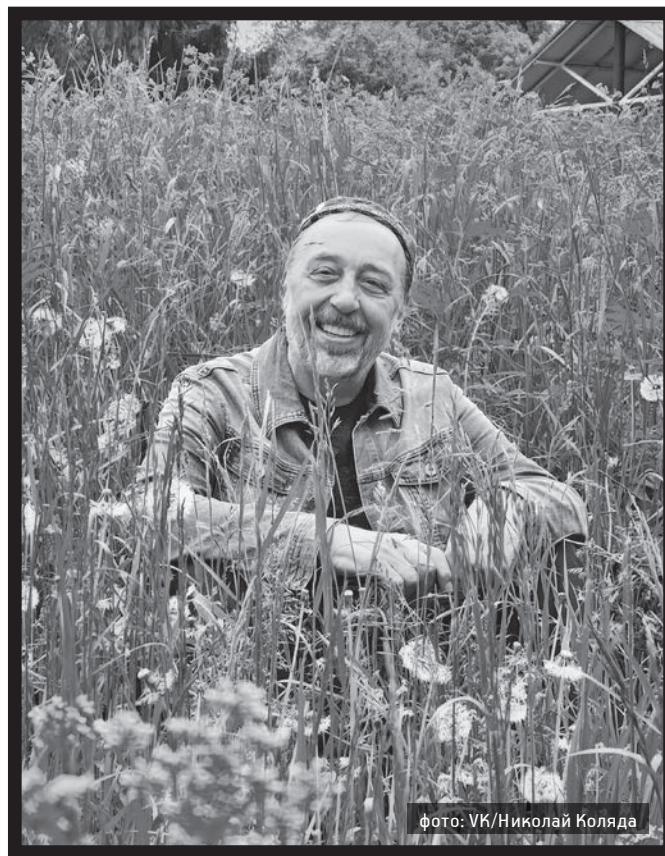


фото: ВК/Николай Кољада

Драгана Бошковић и Николај Кољада, фото: лична архива



„Глумци се труде да насмеју публику по сваку цену, готово да изигравају будале, а публика седи заваљена, као да каже – хајде, играј, плеши, забављај ме, само да ми буде занимљиво. То не треба да буде тако. И у Русији, и у Србији у последње време се јавља то осећање у публици да позориште спада у сферу услуга, да су позоришни ствараоци дужни да их услуже за њихове паре, само да публици буде лепо и весело. То никада у театру није било тако и ту праксу треба прекинути“

Николај Кољада приликом сусрета с публиком Фестивала руске драме у Београду 2016)

азија“), које је учитељ подржавао и промовисао. Такође је, у свом театру, водио Школу позоришне режије, преносећи на младе полазнике чудо које је поседовао – магију на сцени, којој није потребан ни простор, ни гламур. Кољадини слушаоци су били упућени у тајну његовог владања сценом, а добијали су само интерне потврде да су режију код њега похађали. „Ако хоћеш диплому, иди на пијаци, па је купи!“ – био је одговор мајстора на неумесно питање... У пратећем програму фестивала било је могуће стећи увид у представе Кољада театра настале по делим светских писаца, али и

по текстовима самог аутора и у његовој режији, у којима је неретко и сам играо.

Као део међународног жирија Кољадиног фестивала, у неколико „мандата“ била сам и ја. Отуда овде, са становишта личног искуства, истичем специфичност руских фестивала уопште, а поготову Кољадиног, како по бројности приказаних представа у десетак дана трајања (педесетак), тако и по значају који им се придаје. Наиме, свакога преподнева започиње тзв „обсужденије“, анализа претходног дана одгледаних представа, играних симултано, на много сцена Је-

Николај Кољада испред Кољада театра у Јекатеринбургу, фото: Антон Буценко



катеринбурга, а гледа их петнаестак чланова жирија! При доласку, свако добија комплетан распоред играња представа, са јасно потцртаним делима које мора да погледа. Дакле, не гледају сви све. На разговору сутрадан, сваки члан жирија је обавезан да анализира одгледано, пред уметницима из тих представа, гостима фестивала, новинарима, публиком... Разговор је увек узбудљив, искрен а, дешава се, и болан по учеснике...

По речима Новице Антића, преводиоца Кољадиних дела на наш језик и приређивача антологије његових драма *Велика (иоси) совјетска енциклопеди-*

*ја* (издање „Септер book“), Кољадино дело је нама открио незаборавни Јован Ђирилов, који га је и позвао, једном, у жири Битефа.

Редитељка Наташа Радуловић је 2016. године у „Вуку“, на своју и Кољадину иницијативу, основала *Дане савременој руској шеашира*, и тада се наставља *Sturm und Drang* Кољадиних свевремених текстова на нашим сценама, а инсценацијама његових комада *Мурлин Мурло, Полонеза Ојинској, Кокошка...*, придружују се и поставке драма *Виолина, дауре и њејла, Лажљивица...*), али и поход српских позоришта на „Кољада-Plays“.

Најпре је тамо гостовала Наташина *Бајка о мршвој царевој кћери* и Теодора Ристовски је добила Награду за најбољу глумицу на фестивалу. Наташа Радуловић се још једном појавила на истом месту, сада са представом *Кључеви од Лераха* Београдског драмског позоришта, коју је сама превела. Играли, су тамо, сећам се, и Крагујевчани, опет са у свету веома популарном *Бајком о мршвој царевој кћери*, у режији Бошка Димитријевића, затим *Праћка* из Бачког Петровца, редитељке Соње Петровић (Иван Марковић најбољи глумац), па онда *Шуиљи камен*, који је Тања Мандић Ригонат режирала у „Вуку“ са Бранком Петрић, Љиљаном Стјепановић, Радом Ђуричин, Ланетом Гутовићем и Катарином Марковић. Десио се тад и догађај који нас је нераскидиво повезао. Ради Ђуричин је, после представе, позлило и сви смо се скупили испред њене хотелске собе, позван је и лекар. Коља(да) је сатима седео на тепиху у ходнику, а и ми са њим. На крају, лекар је одлучио да Рада мора у Ургентни центар. Како је лет за Београд био у зору, а већ је била прошла поноћ, одлучено је да ја са Радом одем у болницу, а остали ће да лете у Србију. После дугог времена, пред јутро, дежурни хирург је дао дијагнозу: Рада хитно мора на операцију слепог црева, а он не може да дозволи да пацијанткиња лети у Београд. Оставила сам је на сат-два и отишла да прикупим најпотребније ствари за боравак у болници. Око осам сати сам, на изласку из хотела, срела Кољаду. Дошао је да ми каже да је Ради купио последњу карту за први јутарњи авион за Београд. Безусловно је хтела кући! И све се, напokon, добро завршило. Никакве операције није било! А представа је награђена.

Последњи српски учесник (због короне, а после и санкција Русији) на Кољадином фестивалу је гостовао 2021, и није био по Кољадином тексту. Атеље 212 је, уз присуство ауторке, са успехом одиграо *Руску смрћ* Кољадине студенткиње Ирине Васковске, у режији Аде Лазић.

Памтићу га заувек како се пред сваку (баш сваку) представу у свом дивном, јединственом Кољада театру

клања пред многобројном публиком, очи у очи (јер одвојене сцене и нема) и надахнуто најављује представу и учеснике, подробно и са љубављу говорећи о њима. Редовно у белој кошуљи, са „тјупетејком“ на глави (никада нисмо сазнали зашто је увек носио), свако своје иступање (пропраћено одушевљењем присутних) завршавао је молбом да помогну да се његов театар одржи, својим доласком на представе, куповином његових књига у холу, сувенира... Поново и поново је говорио о више од четрдесеторо запослених, тешком положају приватних театара, мисији позоришта...

Руске колеге пишу да је, пре него што ће му се стање фатално погоршати, побегао из болнице да заврши своју последњу представу, *Орфеј силази у Хаг* Тенеси Вилијамса. Кад се разболео, пишу они, отишао је у своју прескромну кућицу у селу Логиново (где смо се сваки пут гостили из казана и јавно читали нове уралске драме) и написао да сада заиста размишља о смрти, иако су, каже, и иначе све његове драме о животу и смрти... „Умреш, и ничега више нема. Ни тебе, ни театра, ни твога дела... Коначно, сањаш о рају, како ја написах у мојој драми *Баба Шанел*. Ако будем у рају, бићу овде, у мојој кућици, са мачкама, у Логинову...“

Николај Владимирович Кољада, глумац, писац, редитељ, професор, пријатељ и геније, умро је рано ујутро 2. марта.

Увече је, упркос свему, одржана премијера његове представе *Орфеј силази у Хаг* (каква симболика!) у Кољада театру, коме је завештао све, за „Кољада фонд“. Ека Вашакидзе, директорка и у свему десна Кољадина рука, са његовим следбеницима, несвакидашњим глумцем Олегом Јагодином и осталима ће, сигурна сам, сачувати сјај оне звезде која засија сваки пут, када се на фасади зграде на адреси Булевар Лењина 97, Јекатеринбург, упале црвена слова „Кољада театар“.

А свет ће, како рече поводом Кољиного одласка Паша Рудњев, одсада бити хладније место.



Николај Кољада, фото: Антон Буценко

**XIV**  
КЪИГЕ  
Сцена

Пише > Марина Миливојевић Маћарев

## Темељна анализа глуме у комедији



Милан Новаковић  
**ГЛУМАЦ И КОМИЧНО**  
Стеријино позорје, Нови Сад, 2025.

**М**илан Новаковић је самостални стручни сарадник на предмету Глума на Академији уметности Нови Сад. Новаковић је и сам завршио основне студије глуме, а затим и мастер и уметничке докторске студије глуме на Академији. Његов задатак као стручног сарадника је да буде у сталном контакту са младим глумцима, да уочава тешкоће са којима се суочавају и да им помогне да их превазиђу како би постали професионални глумци. Један од највећих изазова у глумачком послу сигурно је питање како играти комедију. Професионална, а сасвим сигурно и лична потреба да се стално и изнова, из године у годину, испитују постојећи и проналазе нови начини да се изучи глума, била је подстрек за Новаковића да се и сам усавршава на докторским уметничким студијама. То је био добар мотив за настанак ове стручне књиге. У његовом раду, па и начину на који је писана књига, јасно се види „печат“ новосадске глумачке школе чије темеље су ударили доајени Бранко Плеша и Раде Марковић. То је глума која је у основи базирана на глумачком методу Станиславског оплемењена савременим сазнањима о значају тела и гласа у формирању драмског лика. Затим, то је школа која захтева од глумца да буде интелектуалац који има шира знања и интересовања од онога што захтева његов посао. И на крају, али никако најмање битно, у овој врсти глумачке школе важна је и способност и спремност да се темељно анализира драмска литература. Овакав приступ уметности глуме видљив је и у књизи *Глумац и комично*.

На почетку аутор Милан Новаковић нам указује на важан разлог за настајање ове књиге – а то је недостатак литературе о глуми у комедији код нас. И ту је он сасвим у праву. Код нас је мало писано о комедији и можда још мање о глуми, а о глуми у комедији евентуално у критикама и монографијама посвећеним познатим глумцима. Сазнања о овој важној теми расута су на разним странама и одавно је било време да се то знање систематизује и укаже на рупе. У свету су значајне књиге о комедији и глуми писане, али жалост нису преведене код нас. Зато је аутор себи дао

задатак да неке одломке за потребе свог рада сам преведе. То је наравно похвално, али је штета што књига нема списак литературе и регистар имена, већ се о литератури обавештавамо пратећи текст и фусноте. То књигу чини мање „проходном“ и тера вас да је читате као прозу, а не као стручну литературу. Срећом по читаоце који трагају за корисним информацијама из домена струке, књига је добро структурисана, наслови поглавља су јасни што ипак олакшава читање. Три прва поглавља посвећена су стваралаштву Александра Поповића, теоријским поставкама комедије и проблему смеха у свакодневном животу и уметности. О Александру Поповићу је код нас доста писано и аутор нам даје преглед значајних театролошких увида. О комедији и смеху писано је мање. Из самог списка његових потпоглавља (Зашто се смејемо? Шта је смешно? Терминолошке одреднице, Предмети смеха...) јасно је да он креће од основних теоријски постављених проблема, а затим иде у правцу онога што њега суштински интересује, а то је глумац у комедији. Зато он у другом делу овог блока обрађује теме које се тичу пародирања, карикатуре, прерушавања, језика, имитације... Избор је добар јер аутора пре свега највише занимају принципи креирања комичког на примеру познатог дела нашег врсног комедиографа.

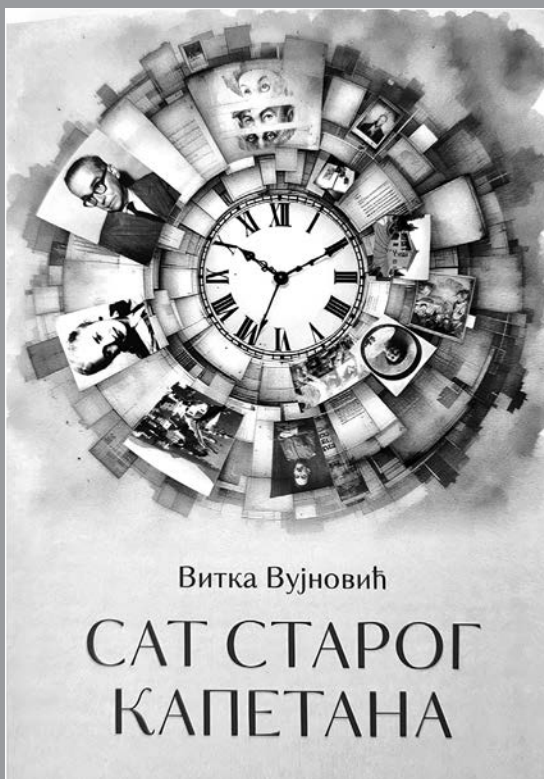
За све глумце, и не само глумце већ и драматурге и редитеље, посебно је драгоцен део књиге који се тиче анализе дела *Љубинко и Десанка* из перспективе глумачких радова. Не једном сам се сусрела са чињеницом да је писање о уметности од стране уметника практичара, под условом да су артикулисани и интро-

спективни, веома драгоцено јер даје свеж угао сагледавања позоришта – глумац мора да реши конкретне проблеме док теоретичар може да плови од једне до друге теорије. Зато мислим да би сваки глумац, и не само глумац већ и драматург и редитељ, морао да прође кроз Новаковићеву анализу практичног рада и да његове принципе покуша да примени и на сопственом примеру. Такав рад захтева посвећеност и темељност и није „згодан“ за праксу која се своди на „брзо ходање“ познатим стазама. Новаковићев приступ има нешто од племенитости старих приступа који захтевају дуготрајно ишчитавање текста драме, а који су оплемењени новим сазнањима о човеку, о човековом телу и гласу као главним средствима рада глумца. Његов рад на лику почиње личном картом лика, затим прелази на тело, говор, лични темпо-ритам, карактерне особине, тип, односе са другим ликовима. Тако од слова на папиру (што је у суштини сваки лик) настаје живо биће у позоришту.

Књига *Глумац и комично* је сведочанство о посвећеном глумачком истраживању, али истовремено може бити и путоказ за истраживања будућих глумаца. Верујем да ће књига бити корисно штиво за све студенте глуме и не само глуме – много о лику и односима међу ликовима на сцени могу из ове књиге научити и редитељи и глумци. На крају морам да пожалим што у књизи није било више фотографија на којима бисмо могли да видимо Милана Новаковића на сцени како игра у изванредној фарси и по Александра Поповића и да се понадам да ћу ускоро имати прилике да га гледам у позоришту.

Пише > Милош Латиновић

## Драме Витке Вујновић: безвремене приче из жеље и сна



Витка Вујновић  
**САТ СТАРОГ КАПЕТАНА**  
Унирекс група МБ и Унирекс, 2025.

Читајући радио драме Витке Вујновић, сабране у књизи *Сат старог капетана* (издавачи Унирекс група МБ и Унирекс, 2025. године) прожме вас осећај да удобном кочијом путујете у прошлост – у бољу прошлост, јер тај посебни, дивни и емотивни, жанр који памтимо као неке слике срећног детињства, логано припада пепелу заборављања, док су приче које исписује Витка Вујновић носталгично подсећање на непоновљиве људе и другачије време у којем су трајали бранећи, до последњег разлога, вредности које су их чинили посебним.

Витка Вујновић је прворазредна новинарка, дугогодишња хроничарка културних догађања у Херцег Новом и готово митском простору Боке. Журналистика је за Вујновић, уз животно опредељење, значајна могућност да се дохвати прича, да до танчина упозна одређени случај и подробно истражује одређену тему, а онда тако прикупљени материјал, у тишини књижевне радионице, алхемичарски обликује и претвара у драму – *духовна игра бременитиша живошом*.

Међу корицама књиге су четири драме – *Мирко и Олија Комненовић, народу, Краљ и Каменорезац, Сат капетана Штумбергера и Једна љубавна прича* – Милица и Иво – а у њима су главни актери Краљ Твртко, Мирко Комненовић, Мирослав Штумбергер, Иво Андрић, Милица Бабић, сви чврсто везани за приморско поднебље, било да су на обалама раскошног залива рођени или су однекуд, из непознате туђине, послом ил' знатижељом овде дошли и заувек се, очарани, у Боки настанили. Таквим опредељењем ауторка је сачинила важан паноптикум прича које вас носе кроз векове, осветљавају стазе прошлости и чувају стећке вредности који и данас красе људе на овом делу света, али оно што је некако још битније Вујновићкине драмске приче оставља неизбрисив жиг о искрености, пожртвованости, вери у будуће нараштаје, о љубави и човечности, без обзира на друштвене околности и могуће последице. Комненовићи су јасна слика пожртвовности и успешности која није дозволила да буде извитоперена у синекурама и егоизму, зачудни и генијални

капетан Штумбергер јесте ренесансна личност, али је пре свега обелиск моралности и официрске честитости, док су Андрић и његова госпа Милица, у Вујновићкином исказу, лица која не изневеравају љубав и љубо-морно чувају узајамно поштовање, као основу за њено трајање.

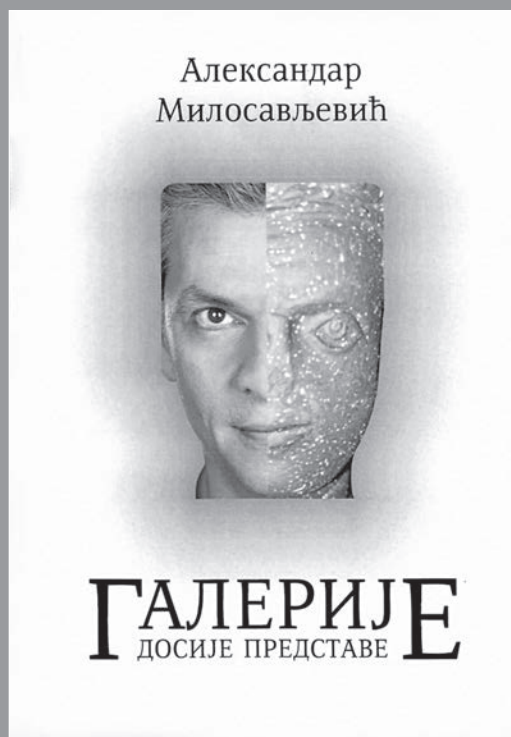
Можда се на први поглед комад *Краљ и камено-резац* не уклапа у овај венац драма, али наравно да није тако, јер не само да говори о оснивачу града – који одаје *ушисак као да се приближаваш некој таздинској, тосилољубивој кући, чија је каија свакоме и у свако доба широм отворена* – и уметнику, заповедајући интригу о вредностима и значењу, као и о ономе шта остаје на крају – царска реч или уметничко дело.

Књига *Саш шаро кайешана* вредна је збирка драмских радова који су своје јавно представљање и леп успех, имали на радио таласима, али недвосмислено је да све четири публиковане (и изведене) драме имају потенцијал и за класично сценско упризорење. Драмски потентно, језички вредно и чак особено, историјски значајно и етички утемељено саопштавање Витке Вујновић заслужује продубљивање и проширивање – без обзира да ли се сама ауторка одлучи на такав корак или пак да нека продукција задужи драматурга да делује у том правцу. Верујем да ће ускоро тако и бити. ■

Пише > Жељко Јовановић

## Сведочанство о процесу рада

Књига *Галерије, досије представе* описује процес проба и припрему представе *Галерије* Милоша Латиновића. Премијера представе у режији Небој-



Александар Милосављевић  
**ГАЛЕРИЈЕ, ДОСИЈЕ ПРЕДСТАВЕ**

Народно позориште Тимочке Крајине – Центар  
за културу „Зоран Радмилковић“, Зајечар 2025.

ше Брадића изведена је у позоришту које је и издавач књиге. Зајечарско позориште је једно од ретких које се не бави само продукцијом представа него се већ извесно време и на ширем плану бави судбином властитих продукција. Тако је поводом премијере преставе *Галерије* зајечарски театар најпре публиковао драму Милоша Латиновића, а убрзо потом и књигу Александра Милосављевића о којој је овде реч.

У својим белешкама, запажањима, сведочењима и размишљањима о овом комаду Милосављевић најпре наводи почетне ставове чланова ауторске екипе, уметничких сарадника редитеља Небојше Брадића, да би у централном делу књиге описивао и анализирао процес настанка *Галерија*. Посебно су занимљиве ауторове белешке везане за конкретне проблеме који су искрсавали у појединим фазама рада, као описивање начина на које су ови проблеми решавани. Значај овог дела књиге је, између осталог, и у томе што искуснији читаоци све ове проблеме препознају као општа места карактеристична за функционисање актуелног позоришног живота Србије.

Откривајући конкретан процес рада аутор очекивано најпре наводи властите задатке као драматаурга представе, но и своја размишљања и дилеме у вези са непосредним проблемима и питањима која логично искрсавају током процеса рада на реализацији зајечарске представе.

Књига Александра Милосављевића је непосредно сведочанство о настанку овог пројекта, она детаљно описује комплетан процес, од читаћих проба, преко рада „за столом“ са глумцима, до сусрета актера са сценографијом, костимима и, напоскон, до заједничког трагања за најбољим решењима.

На крају овог досијеа рада на представи, објављена је и коначна верзија Латиновићевог драмског текста, наиме она која је прихваћена и усвојена након проба, штрихова и додавања појединих сцена и реплика, као дефинитиван текст представе, што такође представља занимљиво и речито сведочанство о процесу рада.

Пише > Милош Латиновић

## О позоришту љубави и смрти

Тадеуш Кантор, несумњиво један од најважнијих савремених стваралаца у позоришној историји, дуго је у нашој средини важио за мит и изазивао, још једну од многих овдашњих подела, која одваја оне који су гледали његове представе и оне који су о *Мртвом разреду*, али и о упризорењима *Вјелопоља*, *Вјелопоље* или *Нека цркну ти уметници* – читали или слушали од старијих колега. Књига Криштофа Плешњаровића *Кантор* (издање *Clio*, Београд, 2025) не само што јединствено студиозним и искреним приступом изједначава емпиријска и књишка сазнања о великим уметнику, него се васпоставља као значајан садржај за даљна изучавања Канторовог рада.

Тешко да бицмо дело Плешњаровића могли подвести само под одредницу монографија о Тадеушу Кантору, јер је књига резултат дугогодишњег истраживачког рада, али и континуираног друговања са великим театарским уметником. Недвосмислено је, без обзира на жанр, да смо добили изузетан материјал преведен на српски (преводиолац Олга Лалић Кровицка) који и подсећа и открива значајне углове стваралаштва великана светске театарске сцене Тадеуша Кантора из *Вјелопоља*, касније Кракова, *настављача великој пољској симболизму у знаку Висјањској, Малчевској, Вишкјевича, као и настављача бунтовничкој сјава Вишкјевича, Гомбровица и Шульца, те такође бунтовни јартинер иноватора у сликарству и шеширу, Пронашка, Вичинској, Фрича, Јаремјанке...* Дакле, Канторово дело и деловање, је широког опсега и тиме се педантно бави Плешњаровић од првих дана, кроз поглавље *Из Вјеропоља у свети*, важног за прве и можда најважније слике света, који

се растаче до коначног *Ући у светишки музеј* у којем се откривају мотиви „његове борбе“ против *мртвих конвенција, против институција и власти, против самој себе*. Између је снажна и педантно сложена уметничка биографија Тадеуша Кантора, али и попис извођења и гостовања представа његовог позоришта *Црико 2*. Се-



Криштоф Плешњаровић  
**КАНТОР**  
Слио, Београд, 2025.

ћања на наступе у Единбургу (*Мртви разред*), Паризу (*Обућари* који нису благонаклоно прихваћени), Риму (крикотаж *Где је лањски снег*), Београду (*Мртви разред*, на БИТЕФ-у, у септембру 1977) и многим другим градовима света нису пука хронологија, него информација о прихватању новог театарског израза који краси, како каже Кантор, усмереност ка глумцу и публици – ка гледаоцу који мора бити свестан да *целину не може схватити и пројумачити – из њерсекишиве гледаоца*. Значајно је и то што Плешњаровић у својој анализи не заборавља да Кантор, попут многих уметничких величина, није био апсолутно прихваћен у властитој земљи, него је туробно време – стаљинизам и радикални социјал-реализам – ненаклоњено уметничкој авангарди, закачило и Кантора и његово дело. Ипак, интересовање међународне јавности (Брук је говорио: *у позоришту неки сијају као светиљке, сав Канторов рад је као светло*) сачувало га је од грубости пољског режима.

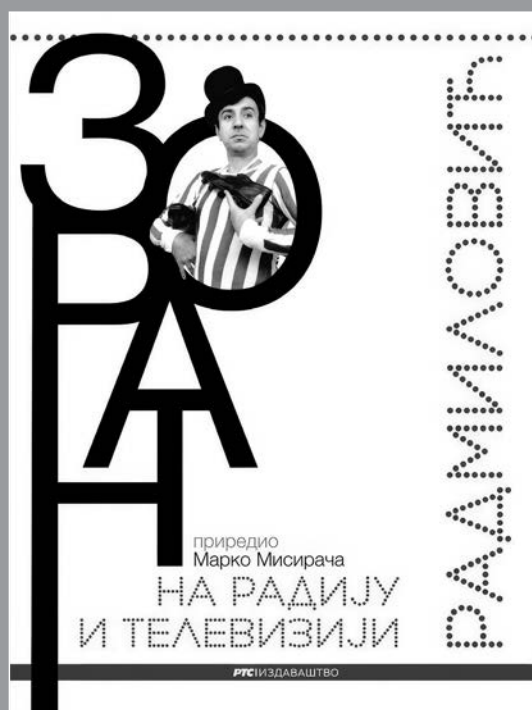
Све то је аутор Криштоф Плешњаровић сабрао у корицама књиге која представља значајан део сваке уметничке библиотеке, али вредност ове студије лежи и у култури сећања. Управо онако како је говорио Тадеуш Кантор: *Када човек и његово дело престају да постоје остаје памћење, порука која се шаље у будућности, следећој генерацији. Памћење је предуслов за развој, које је ојети суштина живота. Све наше кризе узроковане су невоштовањем памћења*.

Дакле, остаје нам увек сећање као мотив за трајање.

Треба ли још нешто уметнику?

Пише > Ружа Перуновић

## Неприкосновена глумачка баштина



### ЗОРАН РАДМИЛОВИЋ НА РАДИЈУ И ТЕЛЕВИЗИЈИ

Приредио Марко Мисирача

Радио-телевизија Србије и и Народно позориште  
Тимочке крајине „Зоран Радмиловић“, 2025.

Монографија *Зоран Радмиловић на радију и телевизији* настала је поводом четрдесет година од смрти великог српског глумца, у издању РТС Издаваштва и Народног позоришта Тимочке крајине „Зоран Радмиловић“ из глумчевог родног Зајечара. Књигу је приредио редитељ Марко Мисирача, компетентан и минуциозан аутор вредних издања<sup>1)</sup> у којима се огледа посвећен рад и добар осећај за естетске и културне садржаје.

У уводној речи Мисирача подсећа да су Радмиловићеве амблемске улоге прешле у урбану легенду и свакодневни сленг, а да је јавности мање познат његов телевизијски и радијски опус у којима је учествовао од њиховог оснивања дајући допринос Драмској, Хумористичној и Дечјој редакцији. Зоран Радмиловић играо је у педесет телевизијских драма, више од тридесет серија и исто толико наступа имао је у забавном, дечјем и музичком програму; остварио је улоге у више од двеста радио драма и комедија, а у чувеном радијском серијалу „Јовановићи – свакодневица једне наше породице“ учествовао је у преко хиљаду епизода.

Педантно сакупљеним материјалом и пажљиво бираним саговорницима, монографија *Зоран Радмиловић на радију и телевизији* пружа систематизован и целовит увид у, чини се, запостављен део каријере једног од највећих наших глумаца, у бројност и квалитет телевизијских и радијских улога, а истовремено представља и подсетник на нека прошла времена којих се са носталгијом сећамо – поглед уназад на принцип рада, квалитет и богатство ондашњег медијског простора.

Управо овом публикацијом РТС Издаваштво започело је нову едицију „Стереографија“ покренуто са идејом да прикаже стваралаштво истакнутих глумаца са акцентом на улоге које су остварили на радију и телевизији. Будући да се у архивама РТС-а налазе

1) Ренаиша Улмански: *његово величанство случај* (Удружење драмских уметника Србије, 2023), *Јовановићи – свакодневица једне наше породице* (РТС издаваштво, 2025), *Тв критике Олге Божичковић Мали екран на шекућој шраци* (РТС издаваштво, 2023).



драгоцени аудио и видео записи, коришћењем ових ресурса покренут је интерактиван начин комуникације са читаоцима и динамичнији приступ теми. Књига садржи, осим више од двеста архивских фотографија, QR кодове преко којих читаоци једноставном прецицом могу да чују радио драме и погледају инсерте из телевизијских остварења у којима је носеће улоге играо Радмиловић.

У пажљиво осмишљеној структури, прва целина монографије посвећена је Радмиловићевим улогама на телевизији. Мисирача описује околности у којима су улоге настајале, Радмиловићеве сараднике, глумчев однос према задацима, услове у којима су настајале незаборавне улоге, серије и серијали. Уз напомену да је *Чехова више играо на телевизији него у позоришту*, поглавље отвара прича о Радмиловићевом тумачењу *Ујка Вање*, а потом се нижу приче о улогама у *Павиљону бр. 6*, у Кишовој драми *Дрвени сандук Томаса Вулфа*, о сардањи са Александром Поповићем и Душком Ковачевићем, тумачењу улога важних историјских личности и писаца, па потом легендарна улога пуковника Мише Шљивића у серији *Више од игре*, препознатљивог мајстора Животе Говедаревића у *Причама из радионице*, те незаборавна улога Карађоза у ТВ адаптацији Андрићеве *Проклетие авлије*. Нарочита пажња посвећена је Радмиловићевом присуству у школској и образовној редакцији, где је, сарађујући са уредником Душком Радовићем, учествовао у креирању циклуса драма за децу *Име и презиме*, у сјајном серијалу *Хиљаду зашто* у којем је био водитељ са Станиславом Пешић и наравно чувене *Приче из Нејричаве* које је причао са Миленом Дравић. Своје место у овом поглављу нашле су и позоришне представе приказиване на телевизији, од којих не можемо да не поменемо антологијску улогу *Краља Ибија*, и улогу Вука Рсавца у, Стеријином наградом овенчаној, представи *Бетон и свици* по роману Оскара Давича, које су – и телевизијским заслугама – сачуване од заборавља.

Средишњи део књиге заузимају драгоцени текстови које потписују Слободан Стојановић, Радомир Путник, Здравко Шотра, Станко Црнобрња, Мишко Милојевић и Љубивоје Ршумовић, у којима се кроз различите наративне стуктуре – теоријске, историјске, есејистичке, анегдотске и једну песничку – говори о сарадњи са глумцем, дочарава се његов јединствени шарм, таленат и способност да истовремено буде и озбиљан и урнебесно комичан.

О радијским заслугама нашег глумца и улогама које су настајале од 1962. до 1985. говори се у одељку *Зоран њед микрофоном* који подсећа да је Радмиловић остварио улоге у више од више од две стотине појединачних емисија различитих жанровских и тематских области. У средишту пажње је прича о чувеној радијској породици – Јовановићи, хумористичко-сатиричној и драмски разиграној породици која је имала изузетну популарност, а о којој је Марко Мисирача приредио зборник састављен од критичких осврта, записа, сећања учесника и аутора једне од најдуговечнијих емисија на овдашњим радио станицама.

Након свеобухватне професионалне биографије глумца, биографије на коју се надовезује и постхумно сећање – дакле, попис издања, монографија, изложби, документарних филмова, спомен плоча, назива награда и манифестација посвећених Зорану Радмиловићу – следи део књиге назван *Лично и њородично* – топле приче о одрастању и породичном животу Радмиловића, које обилују занимљивостима и епизодама које публика радо чита.

Монографија *Зоран Радмиловић на радију и телевизији* намењена је широкој читалачкој публици, и стручној и нестручној јавности, њена добро истражена и вођена тема чита се са лакоћом и задовољством. Велики допринос издању представља модеран, естетски усклађен дизајн који уз аудио-визуелне путоказе доноси интерактивно задовољство читања књиге која подсећа на неприкосновену глумачку баштину једног глумца и представља реминисценцију на једно лепше време у ком се планирало и улагало у културни програм намењен свим члановима друштва.



# XIII /

НОВА ДРАМА

## Сцена

НЕМАЊА  
ОСТОЈИЋ

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

СЦЕНА

## НЕМАЊА ОСТОЈИЋ



**Н**ЕМАЊА ОСТОЈИЋ рођен је и одрастао у Обреновцу. Завршио је Гимназију у Обреновцу, током које се бавио глумом у драмском студију „Ђоше“, где је развио интересовање за позориште и дијалог у свим његовим облицима. Студирао је новинарство на Факултету политичких наука у Београду, а од 2015. године ради као копирајтер у више креативних маркетиншких агенција у Београду. Од 2022. студент је драматургије на Факултету драмских уметности у Београду.

Током студија драматургије написао је неколико драма и кратких филмова. Кратки филм „Август“, за који је написао сценарио, селектован је за главни такмичарски програм фестивала Кустендорф 2025, а награђен је признањем за најбољи сценарио на фестивалу „Early Bird“ у Софији.

Његов оригинални драмски текст „Хајдучица Мила“ игра се у омладинском позоришту Дадов, а потписује се и као драматург на више представа, међу којима је и „Агонија Лауре Ленбах“, по мотивима драме „У агонији“ Мирослава Крлеже.

За завршну драму на трећој години студија, катедра драматургије Факултета драмских уметности доделила му је награду „Професор Бошко Милин“ за истакнут уметнички рад у области позоришта.

Немања Остојић

# НЕПОКРЕТНОСТИ

## ИЛИ ПАЦОВСКЕ УТОПИЈЕ

ЛИЦА:

ДЕЧКО, 33

ДЕВОЈКА, 28

ЧОВЕК, 65

ЖЕНА, 55

ЧИНОВНИК

МИНИСТАРСТВО ЗАПИСНИЧАР

Roboto

Montserrat

Courier New ✓

Овај документ представља једини доказ да се ишта од догођеног заиста догодило, сви електронски трагови су потпуно избрисани, али тако је то са нулама и јединицама, оне су у нефизичком простору и као такве, тешке за контролисати и подложне манипулацији.

Одштампан је на стандардно белом, осамдесет-грамном папиру А4 формата, папиру на којем се штампају пријаве, молбе, жалбе, потврде о рођењу, смрти и свему између.

## УПУТЕ ЗА ЧИТАЊЕ

Све на наредним странама се дешава у једном стану, самим тим у граду, и то у граду у ком сви живе; ово је дакле град у ком заиста сви живе, иако постоје друга места на свету. И ретки који не живе у овом граду – а опет, потребно је да нагласимо да сви већ живе – планирају да у њему купе стан и да у том конкретном стану можда нико и не живи, али тај стан ће бити само њихов. Зато у овом граду има безброј станова али их увек некако мањка, јер безброј људи жели да их поседује.

*Прецизиране* речи су задржане пре свега због Транспарентности, која уз Прецизност чини стуб свега. Оне су такође задржане и као подсетник да је људски грешити, али смо свесни да је исто тако људски и бити радознао, па *прецизиране* речи можете да читате уколико вам је ниво радозналости толико висок. *Прецизиране* речи немају никакву другу вредност.

Све на наредним странама се догодило, јер све што је записано то и јесте.

## 1.

### 1.1.

*Стамбена јединица, уређена за животи у пару, и у њу улази један прилично неугодљив пар. Улазе одрезно али истовремено и ентузијастично. Девојка њуши стана, што јесте, ваздух у стани, и покушава да утврди да ли јој се допада мирис који ова некретнина, као и свака, има, а који као да допре негде изнутра саме некретнине а не од предмета у њој, као да је то неки њен инхерентни, неизменљиви мирис.*

**ДЕВОЈКА:** Нешто смрди.

**ДЕЧКО:** Мало је мемљив.

**ДЕВОЈКА:** Никад нисам знала шта то значи кад је нешто „мемљиво“ и шта је мемла. Мислиш да је ово то?

**ДЕЧКО:** „Кад је за џабе и сирће је слатко.“

**ДЕВОЈКА:** Што је то глупо.

**ДЕЧКО:** То је метафора. То је моја баба стално говорила.

**ДЕВОЈКА:** Никад је нисам чула да то каже.

**ДЕЧКО:** Па то је говорила, не верујеш ми? Мислиш да лажем око тога шта је моја покојна баба говорила?

**ДЕВОЈКА:** Не, него кажеш да је „стално“ говорила, а како је то стално говорила, кад је ја никад нисам чула а провела сам са њом толика породична окупљања.

**ДЕЧКО:** Добро, не мислим буквално, није говорила сваког дана. Него – Често је говорила. Више пута је рекла. Бар једном сам је чуо да то каже у мом присуству, сигуран сам. Или можда и нисам, можда су ми само рекли да је говорила а она није говорила, али онда је мене неко лагао.

**ДЕВОЈКА:** Шалим се човече. И то није метафора иначе. Метафора је... „Живот је пут“, „Овај човек је лав“ и слично. Види, ове завесе ће да лете.

**ДЕЧКО:** Ти си ми тренутно „трн у оку“.

**ДЕВОЈКА:** Ето видиш, браво.

**ДЕЧКО:** Ти си „сунце мог живота“.

**ДЕВОЈКА:** Боље би ти било.

*Дечко прилази Девојци и физички изражавају блискости према њој, аушентично. Примакне је себи обе руке.*

**ДЕЧКО:** Лепа си „к’о слика“.

**ДЕВОЈКА:** Видиш то је поређење. Кад има „као“, онда је поређење.

**ДЕЧКО:** Јасно. Потрудићу се да убудуће граматички исправно изражавам своја осећања.

**ДЕВОЈКА:** Извини. Професионална деформација.

*Они настављају да заледају стана, иолако се крећу по простору. Дечко седне на кауч у дневној соби, испред телевизора. Укључи га и мења канале даљинским управљачем.*

**ДЕВОЈКА:** Погледај. Ова витрина. Шта је ово? Пуна је... Папира. И закључана.

**ДЕЧКО:** Чудно.

**ДЕВОЈКА:** Нисам очекивала да ће бити намештен.

**ДЕЧКО:** Ни ја. Можда то тако иде. „Станови за младе парове – већ намештени за младе парове.“

**ДЕВОЈКА:** Са све телевизором и каналима на њему? И мемлом?

**ДЕЧКО:** То је влага иначе. Мемла. Боли ме стомак.

**ДЕВОЈКА:** Иди у веце. Хоћеш лек?

**ДЕЧКО:** То су два одлична предлога. Оба сам пробао.

**ДЕВОЈКА:** Пробај опет. И што људи онда лепо не кажу „влага“, то сви знамо шта је.

**ДЕЧКО:** Није то баш исто. Не знам како, али знам да није.

*Дечко би овде могао да каже да је мемла ужели ваздух који наовештава присусство влаге. Мемла је дакле производ влаге, што Дечко не говори, из чега претпостављамо да или не зна или не жели да каже да се не би правио паметиан.*

**ДЕВОЈКА:** Види, и цвеће је заливано.

**ДЕЧКО:** „Кључ у руке“.

**ДЕВОЈКА:** Је л' и то твоја баба говорила?

**ДЕЧКО:** Не, то је писало на сајту Министарства. Да су сви станови за младе парове по систему „кључ у руке“. То ваљда значи да ти дају кључ у твоје руке и ти онда ставиш кључ у браву и уђеш.

**ДЕВОЈКА:** Да, тако функционишу сви станови на свету. И кола исто. И све ствари које се закључавају, кад мало боље размислим.

**ДЕЧКО:** Поента је да не радиш ништа друго. Откључаш стан, уђеш, и све је ту. „Кључ у руке“ и ништа друго, како ти је „кључ у руке“ стран концепт?

**ДЕВОЈКА:** Није ми стран, само је глупо име.

**ДЕЧКО:** Теби је све глупо.

**ДЕВОЈКА:** Није тачно, глупе су ми само глупе ствари. Паметне ствари ми нису уопште глупе.

**ДЕЧКО:** Многе ствари су ти глупе.

*Дечко одлази до шоалеџа и нема ја неко време. За њо неко време, Девојка и даље проишћује ову некретни-ну и налази мале љубичасте трануле на Хромокарџио-ну од 300 грама, премазаном за конџакиј с храном. Дечко џусџи воду. Враћа се.*

**ДЕВОЈКА:** Види. Отров за пацове.

**ДЕЧКО:** Ако овде има пацова, идемо сместа. Излази-мо сада одмах.

**ДЕВОЈКА:** Не претеруј.

**ДЕЧКО:** Ко претерује, ушли смо у стан са намештајем, телевизором, мемлом, сад још и пацовима?

**ДЕВОЈКА:** *Бесџаџан* стан са намештајем, телевизором, мемлом и пацовима. „Кад је за цабе и сирће је слат-ко“, сам си то рекао.

**ДЕЧКО:** Моја баба је то рекла.

**ДЕВОЈКА:** Још боље, твоја баба је била мудра жена и увек сам је поштовала.

**ДЕЧКО:** Је л' тај систем „кључ у руке“ подразумева и слике других људи?

*Дечко ово изговара гржећи урамљену слику двоје љу-ди који нису Девојка и Дечко, са комодe.*

## 1.2.

*У сџавахој соби са француским лежајем, америчким џлакарком и два иденџична ноћна сџоочића на којима су две иденџичне ноћне лампе, леже Човек и Жена: до-недавно су лежали Човек и Жена – Жена сада више не лежи, она седи усџрављена и расањена ослушкује, док Човек сџава. Њихов кревет џе јако велик, они сџавају на различџиџим крајевима, џа је раздаљина између њих уџадљиво велика. Жена грма Човека и буди ја. Он је и даље у некаквом сџању џолусна, џако и џовори.*

**ЧОВЕК:** Кол'ко је сати?

**ЖЕНА:** Не знам. Неко је унутра.

**ЧОВЕК:** Где унутра?

**ЖЕНА:** У стану унутра.

**ЧОВЕК:** Осим нас?

**ЖЕНА:** Да, човече, неко је унутра, у овом стану неко је у његовој унутрашњости, а да то нисмо ти и ја.

**ЧОВЕК:** Шта ради?

**ЖЕНА:** Гледа телевизор. Пушта воду.

**ЧОВЕК:** А шта гледа?

**ЖЕНА:** Зар је битно шта гледа? То је наш телевизор. Твој телевизор. Иди да видиш шта је.

**ЧОВЕК:** Ево мало да се расаним.

*Човек се џриџиже и сада је у џолулежећем џоложају, обоје џако џолулеже, уџадљиво иденџично, у џиџи-ни. Сада и он ослушкује.*

**ЧОВЕК:** Можда се телевизор сам упалио.

**ЖЕНА:** Није, чула сам гласове. И воду.

*Пуше неколико секунди.*

**ЧОВЕК:** Колико си ти већ будна?

**ЖЕНА:** Сат времена.

**ЧОВЕК:** Сат?

**ЖЕНА:** Или десет минута. Не знам. Мислиш да су неки...

**ЧОВЕК:** Нови?

**ЖЕНА:** Да.

**ЧОВЕК:** Не знам. Могуће.

**ЖЕНА:** Још горе би било да су стари.

**ЧОВЕК:** Ми смо стари.

**ЖЕНА:** Не „стари“ него „стараари“. Неки претходни који су дошли поново.

**ЧОВЕК:** Да, то би било лоше.

**ЖЕНА:** Је л' си се разбуддио?

**ЧОВЕК:** Нисам. Сањао сам да једем супу.

**ЖЕНА:** Ако хоћеш да ти направим супу, питај ме нормално. Ти си стално нешто сањао што хоћеш да се деси.

**ЧОВЕК:** Стани, нисам завршио. Сањао сам да једем супу, али сваки пут кад зграбим кашиком, она празна. Зграбим добру једну кашику, пуну. Са резанцима. И ја је гледам, она пуна. Онда је принесем устима, зинем, ставим у уста... Нема ништа. А чинија пуна сваки пут кад погледам и заграбим поново. Има је, али као да је нема. Чудно.

**ЖЕНА:** Направићу ти супу кад истерамо ове.

**ЧОВЕК:** Мислиш да је то нека метафора?

**ЖЕНА:** За шта?

**ЧОВЕК:** Не знам. Сад сам жедан. Опет су ми сува уста, види.

*Жена погледа Човеку у уста.*

**ЖЕНА:** Сува су.

**ЧОВЕК:** Знао сам. Сушим се изнутра ко шљива.

**ЖЕНА:** То ти је јер спаваш отворених уста, а сто пута сам ти рекла да легнеш на страну. **ЧОВЕК:** И морам мање да причам. То ми увек говориш.

*Пауза, током које Човек изгледа као да размишља о још неким узроцима своје сувоће.*

**ЧОВЕК:** Можда ми бубрези отказују. То је симптом.

**ЖЕНА:** Можда је рак уста.

**ЧОВЕК:** Мислиш?

**ЖЕНА:** Не мислим, али тебе кад боли стопало, ти мислиш да имаш рак стопала.

**ЧОВЕК:** Јесам, то сам прво помислио.

**ЖЕНА:** Ко зна.

**ЧОВЕК:** Мислиш?

**ЖЕНА:** Не мислим, али шта је важно шта ја мислим. Је л' сам ја доктор?

**ЧОВЕК:** Ниси.

*Човек полулежи и делује забринуто.*

**ЖЕНА:** Је л' си се сад разбуддио?

**ЧОВЕК:** Нормално да сам се разбуддио кад си ми рекла да имам рак уста.

**ЖЕНА:** Да *можда* имаш рак уста.

*Човек полако устаје. Назува пачуће, Жена иде иза њега.*

---

### 1.3.

---

*Човек и Жена срећу се са Дечком и Девојком.*

**ЧОВЕК:** Добро вече.

*Дечко и Девојка су зашћени стоје непомично код некакве стаклене витрине и гледају Човека и Жену, са ошрезом. Дечко је у стању у каквом се често налазе људи спреми за физички обрачун. Држи урамљену слику Човека и Жене у рукама.*

**ЖЕНА:** Склоните се од моје витрине.

**ЧОВЕК:** То нам је са првог путовања, можете да је спустите.

**ДЕЧКО:** То су људи са слике.

**ДЕВОЈКА:** Зашто су ваше ствари у нашем стану?

**ЖЕНА:** Оставите ви наше ствари на миру, нису оне неком ништа криве. Зашто сте ви у стану са нашим стварима?

**ЧОВЕК:** Односно у нашем стану.

**ЖЕНА:** Тако је, ствари у стану, али и стан са све стварима је наш, а ви сте у њему.

**ДЕВОЈКА:** Молим? Извините, ово је неки неспоразум.

**ЧОВЕК:** Нема проблема, извињење се прихвата.

**ДЕВОЈКА:** Не, не разумете – ово је *наш* стан, независно од ваших ствари. Ово је наш нови стан.

**ЖЕНА:** Нови стан, баш нам је драго.

**ЧОВЕК:** Додуше овај стан је доста стар.

**ЖЕНА:** Али то му даје одређени шарм.

**ДЕЧКО:** Мислим да треба да почнемо испочетка.

**ЖЕНА:** И ја мислим. Изађите из стана и вратите се тамо одакле сте дошли, кроз испочетка, вратите се мајкама у утробу, вратите се у стање зигота и почните све испочетка а нас пустите да спавамо у нашем стану.

**ДЕВОЈКА:** Ми смо овај стан добили од Министарства у програму бесплатних станова за младе брачне парове. Све је то заведено у систему.

**ЖЕНА:** Не вреди вам то ништа без папира. Слово на папиру, црно на бело.

**ДЕЧКО:** Имамо и папир. Покажи им.

*Девојка претира по раницу и вади изузетно леуу фасциклу. У фасцикли је неколико папира које она сада брзо прелистава. Човек, иако физички испред Жене, насиван је и посмајра Дечка.*

**ЖЕНА:** Никад чула за тај програм.

**ДЕВОЈКА:** Извините, али то да ли сте ви за нешто чули не говори ама баш ништа о постојању тога нечега, ево ја до јуче нисам чула за црну енергију, а она не само да постоји, него заузима седамдесет посто свемира.  
*Девојка вади папир и јурга га Жени.*

**ДЕЧКО:** И пре него што на нешто помислите, ово је копија. Оригинал је у сефу.

**ЧОВЕК:** Шта је то?

**ДЕВОЈКА:** То је наш папир. Папир на којем пише да смо један-кроз-један добили овај стан по принципу “кључ у руке“ од Министарства. Одатле нам и кључ, разумете?

**ЖЕНА:** Ово је одличан папир.

**ЧОВЕК:** Она ради у фабрици папира. Међу последњим у Европи.

**ЖЕНА:** Ово је стварно одличан папир, а верујте ми ја виђам много папира сваког дана и овај папир је веома квалитетан.

**ДЕВОЈКА:** Она се шали са нама.

**ЖЕНА:** Али без обзира на квалитет вашег папира – који је неоспоран – ми овде живимо двадесет пет година. Мислите да изађемо сад напоље у колико је сати?

**ЧОВЕК:** Веома касно.

**ЖЕНА:** У веома касно сати и да спавамо где?

**ДЕВОЈКА:** То није наш проблем.

**ДЕЧКО:** Полако.

**ДЕВОЈКА:** Је л’ то наш проблем?

**ЖЕНА:** Уопште ни нема проблема.

**ДЕЧКО:** Није наш проблем али нема потребе да било ко спава на улици.

**ЧОВЕК:** Улица није за спавање. А што ви не одете негде?

**ДЕВОЈКА:** Немамо ми где да идемо. Не постоји више ни једно место на свету где ми можемо да идемо осим овог стана.

**ЖЕНА:** Онда имамо проблем.

*Човек је у међувремену отишао до кухиње и сипао себи чашу воде, он делује и гаље забринути збој својих сувих уста, али и суве коже, слузокоже и уоштите, сушењем свој организма. Грјуће воду па пројута. Зајим говори.*

**ЧОВЕК:** Морамо да зовемо Министарство.

**ДЕЧКО:** Зашто?

**ЖЕНА:** Они су задужени за ове ствари.

**ДЕВОЈКА:** Добро, хајде онда да зовемо Министарство.

Сигурна сам да ће врло лако ово решити.

**ЖЕНА:** То је дивно, кад је неко у нешто сигуран.

**ЧОВЕК:** Ја годинама нисам сигуран практично ни у шта.

**ДЕВОЈКА:** Је л' сте ви добро?

**ЧОВЕК:** Можда имам рак уста.

**ДЕВОЈКА:** Страшно. Извините, јако ми је жао.

**ДЕЧКО:** Чекајте, можда?

**ЧОВЕК:** Нисам сигуран.

**ЖЕНА:** Нема.

**ЧОВЕК:** Али она не зна, јер она није доктор.

**ДЕВОЈКА:** Добро, хоћемо да зовемо Министарство?

**ЖЕНА:** Хоћемо. Сутра.

**ДЕВОЈКА:** Зашто сутра?

**ЖЕНА:** Зато што је веома касно сати, то смо већ уставновили. А Министарство не ради, не само до веома касно, него чак ни до касно. Уопште, Министарство често не ради ни када би требало да ради, а камоли сад кад дефинитивно не ради.

**ДЕЧКО:** Шта ћемо онда?

**ЧОВЕК:** Зваћемо их веома рано.

**ДЕЧКО:** Тад раде?

**ЧОВЕК:** Нисам сигуран.

*Жена одлази у спаваћу собу.*

**ДЕВОЈКА:** Где иде она?

**ЧОВЕК:** Да спава. Она веома рано устаје.

**ДЕЧКО:** И шта ћемо сад?

**ЧОВЕК:** Да ли знате да су фламингоси розе зато што једу шампе? Рађају се бели.

*Жена долази са поштом.*

**ЖЕНА:** Можете да спавате овде. Сутра веома рано ћемо звати Министарство да пробају ово да реше.

**ДЕЧКО:** Нема шансе да ћемо спавати овде сви заједно.

**ЖЕНА:** Не заједно, ви ћете овде, а ми ћемо тамо. Ако већ немате где, то јест. Док Министарство све не реши.

**ДЕВОЈКА:** Одлично, једва чекам.

**ЧОВЕК:** Министарство увек све брзо реши.

---

## 1.4.

---

*Дечко и Девојка леже у кревету. Девојка покушава да се намести у јошу која ће јој пријати, али као да јој нешто смета. Ћује неко време.*

**ДЕВОЈКА:** Не могу да спавам.

**ДЕЧКО:** Хоћеш таблету?

**ДЕВОЈКА:** Ово је наш стан.

**ДЕЧКО:** Јесте.

**ДЕВОЈКА:** Ово је наш стан зар не?

**ДЕЧКО:** Јесте, имамо папир. Решиће се све то сутра.

**ДЕВОЈКА:** А ако се не реши?

**ДЕЧКО:** Ништа, онда идемо. Мени је ионако све ово превише.

**ДЕВОЈКА:** Не идем ја никуд. Сви папири су нам уредни, јагодице на прстима су ми потамнеле од мастила колико сам их листала и испитивала. Летеће они одавде са све својим сликама и завесама и пилећим шијама.

**ДЕЧКО:** Пилећим шијама?

**ДЕВОЈКА:** Пилеће шије за супу. Тако је писало на кесамма у замрзивачу.

**ДЕЧКО:** Ко говори „шија“ уместо „врат“?

*Девојка удахне ваздух нешто да каже.*

**ДЕЧКО:** Знам да су синоними, нисам глуп. Много су чудни, то мислим. Кад си уопште стигла да видиш замрзивач?

**ДЕВОЈКА:** Док си био у већу.

**ДЕЧКО:** Нисам могао. Знаш да никад не могу ван куће.

**ДЕВОЈКА:** То ти је од стреса.

**ДЕЧКО:** Од стреса што ми се иде а не могу у туђој кући.

**ДЕВОЈКА:** Ускоро ћеш моћи, ето.

**ДЕЧКО:** Не знам.

**ДЕВОЈКА:** Шта не знаш?

**ДЕЧКО:** Не знам да ли само треба да одемо одавде. Ти си прва увек хтела да путујемо. Да имамо кућицу на точковима и да видимо сва места и да никад нисмо тамо где су сви. Често размишљам о томе.

*Девојка се усјави и промени израз лица и тон. Делује као да мења природу овог разговора.*

**ДЕВОЈКА:** Мислим да је мало прекасно да водимо овај разговор.

**ДЕЧКО:** Спава ти се? Добро, спавај.

**ДЕВОЈКА:** Не, мислим ово је разговор који се води пре него што се затрудни.

*Дечко има видљиву реакцију на ово, коју је тешко описати. Изгледа као да осећа више ствари истовремено.*

**ДЕЧКО:** Трудна си?

**ДЕВОЈКА:** Да.

**ДЕЧКО:** Кад? Како?

**ДЕВОЈКА:** Не знам кад, али тест каже да јесам. А како... Вероватно од свег оног секса који смо имали. Знаш, оног секса кад смо престали да користимо заштити и прећутно одлучили да покушавамо иако се то нисмо наглас договорили.

**ДЕЧКО:** Не мислим „како“ у смислу начина, знам како се добијају деца. Него зашто ми тек сад говориш?

**ДЕВОЈКА:** Мислила сам да би било поетично да ти кажем прве вечери у стану. Нисам очекивала да ћемо бити на овом каучу, са другим људима.

**ДЕЧКО:** Шта ћемо сад?

**ДЕВОЈКА:** Зашто имам осећај као да одједном не желиш ово?

**ДЕЧКО:** Не. Не, извини.

*Дечко објрли и пољуби Девојку.*

**ДЕЧКО:** Причали смо, знаш да желим. Само, све ово сад одједном...

**ДЕВОЈКА:** Шта мислиш како је мени? Лежим овде трудна и размишљам – шта ако нас убију на спавању? Све троје.

**ДЕЧКО:** Добро сад, шта ако се кауч склопи и згњечи нас? Шта ако се зграда сруши?

**ДЕВОЈКА:** Ја се не шалим, је л' си чуо како причају? Зашто причају тако... Компликовано? И детаљно?

**ДЕЧКО:** Па добро, има чудних људи.

**ДЕВОЈКА:** Можда нас убију на спавању.

**ДЕЧКО:** Ма неће.

*Буће неколико секунди.*

**ДЕВОЈКА:** Тотално нас можда убију на спавању.

**ДЕЧКО:** Престани.

**ДЕВОЈКА:** Размисли. Спавамо у – они мисле – њиховом стану, на њиховом каучу – а кауч јесте њихов, ово је тачно кауч какав би они изабрали. И у њиховим главама, дошли смо да их истерамо. Не можеш да замислиш њих двоје оваквих, како се шуњају из собе кроз кухињу, узимају ножеве, и решавају овај проблем?

*Тишина, у којој Дечко изгледа као да и дозвољава себи да замисли тај сценарио, који уопште није немогуће замислити, штавише, вероватно га врло живојисно замисља и осећа исто што и Девојка.*

**ДЕЧКО:** Ма неће.

**ДЕВОЈКА:** Ја вечерас нећу спавати.

**ДЕЧКО:** Је л' ми верујеш?

**ДЕВОЈКА:** У вези са чим?

**ДЕЧКО:** Овако уопштено, да ли ми верујеш?

**ДЕВОЈКА:** Не знам шта то значи, за неке ствари ти верујем, за неке не.

**ДЕЧКО:** Је л' ми верујеш да могу да нас заштитим?

**ДЕВОЈКА:** Нема то љубави везе са веровањем. Шта ме сад питаш, да ли мислим да си јачи од оног човека? Да ли би могао да га пребијеш?

**ДЕЧКО:** Не, само... Ако се толико бринеш, онда се поред мене не осећаш безбедно.

**ДЕВОЈКА:** Не осећам се безбедно поред оно двоје. У њиховом стану.

**ДЕЧКО:** Решићу ја то све. На овај или онај начин. Веруј ми.

**ДЕВОЈКА:** Ја стварно не видим како.

**ДЕЧКО:** Пробаћемо сутра са Министарством. Ако не... Неће нам нико одузети оно за шта смо се оволико борили.

-----

Етнолог Џон Б. Калхун спровео је између 1958. и 1972. године низ експеримената над неколико генерација глодара. У тим експериментима, Калхун је креирао велике просторе у којима су пацови имали неограничен приступ храни, води и сигурности. Назвао их је *пацовске ушћије*.

У таквим идеалним условима, популација би брзо расла, услед изобиља и недостатка претњи предатора. Међутим, након кратког периода просперитета наступио би потпуни колапс.

Калхун је уочио да су се пацови спонтано, потпуно ирационално груписали у један кутак кавеза — често је четири петине популације боравило у истом делу кавеза, иако су имали више него довољно простора. Тај феномен неефикасног груписања и каснијег слома социјалне структуре Калхун је назвао *понашајни поноор*.

-----

## 2.

### 2.1.

*Човек пије кафу док Жена повлачи канаџи који додиже ролетне са силовне сиране прозора.*

**ЖЕНА:** Извините на непријатном буђењу.

**ЧОВЕК:** Али буђење је увек и непријатно.

**ДЕВОЈКА:** Колико је сати?

**ЖЕНА:** Веома је рано сати. Сунце тек што је изашло. Овај стан је јако добро оријентисан и осветљен, добија доста дневне светлости.

**ЧОВЕК:** А такви станови су данас ретки.

**ЖЕНА:** Већина станова данас гледа у друге станове, па онда једни другима краду светлост. Хоћете кафу?

**ДЕЧКО:** Не, хвала.

**ДЕВОЈКА:** Да ли можемо одмах да зовемо Министарство, молим вас?

**ЖЕНА:** Наравно.

**ЧОВЕК:** Па и нама се жури.

*Зову Министарство које говори довољно гласно да га сви чују.*

**МИНИСТАРСТВО:** Овде Надлежно Министарство, изволите.

*Сви ћуше, Девојка погледа Дечка.*

**ДЕЧКО:** Добар дан, овде -- [REDACTED] -- из стамбене јединице број -- [REDACTED]

**МИНИСТАРСТВО:** Добар дан, како можемо да Вам помогнемо?

**ДЕЧКО:** Дошло је до некакве грешке.

**МИНИСТАРСТВО:** „Дошло је до некакве грешке“ није одговор на питање „Како можемо да Вам помогнемо.“ Молимо вас да директно одговарате на питања Ми-

нистарства. На пример: „Како сте?“ – „Веома добро“. При чему је „како“ упитна одредница за квалитет, а „веома добро“ такође одредница за квалитет. Како можемо да Вам помогнемо?

**ДЕВОЈКА:** Тако што ћете нам решити проблем који се тиче нашег стамбеног питања.

**МИНИСТАРСТВО:** Добар дан. Молимо вас да избегавате реч „проблем“ и замените је мање напетим речима попут „изазов“ или „заврзлама“. Ви нисте -- [REDACTED] --. Мислили смо да се овај разговор води са једном особом, и да је то -- [REDACTED] --. Овај разговор водимо са две особе истовремено?

**ДЕВОЈКА:** Са четири.

**МИНИСТАРСТВО:** Молимо све учеснике овог разговора да се идентификују.

**ЧОВЕК:** -- [REDACTED] --

**ЖЕНА:** -- [REDACTED] --

**МИНИСТАРСТВО:** Дакле, четири особе су: -- [REDACTED] --, -- [REDACTED] --, -- [REDACTED] -- и -- [REDACTED] --. У питању је изазов који се тиче Вашег стамбеног питања? Слушамо.

**ДЕВОЈКА:** Ми смо се синоћ уселили у стамбену јединицу број -- [REDACTED] -- и ту смо затекли двоје људи.

**МИНИСТАРСТВО:** -- [REDACTED] -- и -- [REDACTED] -- --?

**ДЕВОЈКА:** Да. Ми смо овај стан добили у програму бесплатних станова за младе брачне парове.

**МИНИСТАРСТВО:** Нама су млади брачни парови јако битни, они су будућност и нама је јако битно да они живе баш код нас, а не у некој другој држави. Локација младих брачних парова је нама јако битна.

**ЖЕНА:** Ми у овом стану живимо двадесет и пет година.

**МИНИСТАРСТВО:** Хвала Вам на информацији. Онда мора да је дошло до малене заврзламе. Рекли сте стамбена јединица број -- [REDACTED] --?

**ЖЕНА:** Да.

**МИНИСТАРСТВО:** Само тренутак.

*Уместо Министарства, сада се чује музика – оиу-ишајућа и оишмисична, музика која инспирише и чини чекање пријатним.*

**ДЕВОЈКА:** Сад ће се све решити.

*Министарство се брзо враћа на везу са информацијама.*

**МИНИСТАРСТВО:** Имамо одличне вести за све укључене, ова стамбена јединица припада -- [REDACTED] -- и -- [REDACTED] --.

**ДЕВОЈКА:** Шта сам ти рекла?!

**ДЕЧКО:** Добро је.

**МИНИСТАРСТВО:** Такође, ова стамбена јединица припада да -- [REDACTED] -- и -- [REDACTED] --.

**ДЕВОЈКА:** Молим?

**ЧОВЕК:** Молим лепо.

**ДЕЧКО:** Хоћете да кажете да је овај стан истовремено и наш и њихов?

**МИНИСТАРСТВО:** Овај стан припада Држави да га подели у складу са циљевима и потребама.

**ДЕВОЈКА:** Шта ми да радимо?

**МИНИСТАРСТВО:** Не брините, за све постоји план. Послаћемо Чиновника на адресу и сва испитивања и тестови биће обављени и све ће бити решено у најкраћем могућем року.

**ДЕЧКО:** Кад?

**МИНИСТАРСТВО:** У року који је најкраћи могућ, то је дакле рок који је кратак, али не толико кратак да је немогућ. Кратак у складу са могућностима.

**ДЕВОЈКА:** Шта ми до тада да радимо? Да нађемо неко друго место за живот?

**МИНИСТАРСТВО:** Нипошто, госпођо -- [REDACTED] --. Нема потребе да напуштате сопствени стан, зашто бисте напуштали сопствени стан? Будући да сте тренутно у њему, то значи да ви имате све потреб-

не папире, испуњаваате све потребне услове и он је један-кроз-један ваш да у њему уживате доживотно.

*Пауза, у којој сви ћуше, а Дечко и Девојка изгледају као да не схватају колико дуго може бити најкраћи рок који је истовремено и могућ, и како ће њихови животи изгледати док тај рок траје.*

**МИНИСТАРСТВО:** С поштовањем,

*Министарство које прекида везу.*

**ДЕВОЈКА:** Како ће наши животи изгледати док тај рок траје?

**ЖЕНА:** Објасниће вам се све. Ја морам на посао, чекају ме.

**ЧОВЕК:** Лепо се проведи.

**ДЕВОЈКА:** Вама је ово нормално?

**ЖЕНА:** Све што је могуће је и нормално.

*Жена одлази на посао у фабрици папира.*

**ЧОВЕК:** А ви не радите?

**ДЕВОЈКА:** Ми радимо од куће.

**ЧОВЕК:** Онда на послу одмарате?

**ДЕВОЈКА:** Нама је посао овде.

**ЧОВЕК:** А где гледате телевизор? Је л' уопште гледате телевизор?

**ДЕЧКО:** Исто овде.

*Човеку је ово потпуно стран начин функционисања али изгледа као да се њуди да га истински разуме, те стога закључује--*

**ЧОВЕК:** Ви радите и гледате телевизор на истом месту.

**ДЕЧКО:** Тако некако. Мада ретко гледамо телевизор, а ви? Не радите?

*Девојка седне, отвори преносни преносиви рачунар и ради.*

**ЧОВЕК:** Мени је то незамисливо. Телевизор је један прозор у свет, у милион светова, прошлих и будућих. Мада ја гледам углавном квизове знања. Ми толико тога и даље не знамо о свету.

*Девојка ради и ћуши. Дечко кува кафу сипа воду у електрични апарат који ће је загрејати до шачке кључања. Девојка и даље концентрисано ради.*

**ЧОВЕК:** А шта ви радите?

**ДЕЧКО:** Ја сам програмер. Она је уредница.

**ЧОВЕК:** Уредница

**ДЕЧКО:** Уређује речи које су други написали. Контролише их.

**ЧОВЕК:** Добро је кад су ствари уредне.

*Човек једе своју ужину коју вади из вакумиране кесе. Воћна салата која се састоји од најљиве исецканих банана, кивија, јабука, ананаса.*

**ЧОВЕК:** А где су они то написали? Где је папир?

**ДЕЧКО:** На рачунару.

**ЧОВЕК:** Банана је бобичасто воће. А јагода није.

**ДЕЧКО:** Нисам сигуран да је то потпуно тачно.

**ЧОВЕК:** Јесте, јесте.

*Девојка скида слушалице са главе.*

**ДЕВОЈКА:** А ви не радите?

**ЧОВЕК:** Не, ја сам у Пе – Пе.

**ДЕВОЈКА:** У чему?

**ЧОВЕК:** У Превременој Пензији, некад користим скраћенице како не бих морао много да причам. Али онда људи који не знају шта значе те скраћенице, питају ме да им објасним па свеједно морам да изговорим све до краја. Није иначе здраво много причати, то ми и жена каже. Ја мислим да сваки човек у животу има ограничен број речи и кад их све искористи, онда умре. Људи који превише причају, умру раније. Ево сад превише причам, од много приче ми се суше уста.

*Пауза, током које Девојка процесуира ове информације а Човек изгледа као да није рекао све што је желео да каже.*

**ЧОВЕК:** Молим вас да следећи пут кад кажем „Пе Пе“ знате да мислим на Превремену Пензију.

**ДЕВОЈКА:** У реду. Да ли можете мало да смањите тон? Морам да се концентришем.

*Човек сјишава тјон на тјелевизору.*

**ЧОВЕК:** Значи – слух ми је отишао. Знао сам.

*Дечко сјавља кафу Девојци на сјо. Сега њоред Човека који и даље једе.*

**ДЕЧКО:** Могу нешто да вас питам?

**ЧОВЕК:** О бананама? Не знам још много. То је проблем са тим квизовима, знаш помало о свачему.

**ДЕЧКО:** Не. Не о бананама. О овој нашој... Ситуацији.

**ЧОВЕК:** То боље са мојом женом. Она зна више ствари.

**ДЕЧКО:** Мислим, само... Вама ово не смета? Што не одете негде, бар привремено?

**ЧОВЕК:** Зашто бисмо отишли из сопственог стана? Хоће неко да ме натера?

**ДЕЧКО:** Нисам тако мислио.

**ЧОВЕК:** Добро је. Морао бих да вам избијем зубе. Један по један, туц, туц, туц.

**ДЕЧКО:** Не морамо тако да причамо, молим вас. Само не знам колико дуго можемо овако.

**ЧОВЕК:** Колико год је потребно. Доћи ће Чиновник и све нам објаснити. Он увек све лепо објасни са доста речи.

**ДЕЧКО:** Кад ће доћи?

**ЧОВЕК:** Нисам сигуран. Је л' вам се чини да она лампа трепери?

*Дечко се осврне и њоїледа лампу.*

**ДЕЧКО:** Чини ми се.

**ЧОВЕК:** Мораћу да је поправим. Откако сам у Пе–Пе, моје дужности углавном се свде на поправке по кући. Шта ви радите?

**ДЕЧКО:** Ја сам програмер, рекао сам.

**ЧОВЕК:** Рекли сте шта сте, али шта *радиш*? Шта он ради, програмер?

**ДЕЧКО:** Програмирам ствари. Безбедносне системе конкретно, дигиталне системе државних установа.

**ЧОВЕК:** Процес дигитализације? О њему сам доста чуо али мало тога разумео, да будем потпуно искрен.

**ДЕЧКО:** Да, ја сам ето део тима који дигитализује све државне системе. Порезе, катастар, правне установе. То ће све бити дигитално једног дана.

**ЧОВЕК:** То су причали и кад сам ја био мали.

## 2.2.

*Чиновник долази ненајављен, али њега у оваквим ситуацијама треба увек очекивати. Заједно за сјолом – Човек, Жена, Дечко, Девојка и Чиновник.*

**ЧИНОВНИК:** Занимљиво, занимљиво. Све ово је јако интересно и занимљиво. Ви сте недавно венчани, зар не?

**ДЕВОЈКА:** Да.

**ЧИНОВНИК:** Пре баш малог броја дана сте венчани. Пре једноцифреног броја дана.

**ДЕВОЈКА:** Извините, зашто је битно кад смо се венчали? Наш брачни уговор је вредан као и сваки други.

**ЧИНОВНИК:** Брачни уговор је и услов за добијање стана. Што, наравно, не значи да сте венчали само да бисте добили стан.

**ДЕЧКО:** Нисмо.

**ЖЕНА:** А могуће и да јесте.

**ДЕВОЈКА:** Могуће је, али нисмо. Све и да јесмо, какве то везе има?

**ЧИНОВНИК:** Све увек има везе са свачим. Када радите мој посао, брзо увидите да су све ствари нераскидиво повезане. Одређени брачни парови склапају бракове искључиво да би добили станове, јер станови

су ретки. То јест, станови су јако чести, приуштиви станови су ретки. А бесплатни станови у програму Министарства су практично непостојећи. Метафорички речено, јер ми смо тренутно у једном.

**ДЕЧКО:** Ми смо у браку јер се волимо.

**ЧИНОВНИК:** Је л' то негде пише?

**ДЕЧКО:** Да се волимо?

**ЧИНОВНИК:** Да, да ли имате ви то на неком папиру?

**ДЕЧКО:** Немамо.

**ЧИНОВНИК:** То би вам донело додатне бодове. Јер партнери који се не воле, а узели су се само зарад некретнине, варају систем, а и њихов репродуктивни потенцијал је низак. Но, и то се да решити Тестом партнерске аутентичности.

**ДЕВОЈКА:** Бодови? Какви бодови, какав тест? Успорите мало, молим вас.

**ЧИНОВНИК:** Видите овако, ми се сад налазимо у специфичној ситуацији. Ви се, то јест, налазите у специфичној ситуацији, ја се налазим у вашем стану у којем се та ситуација у којој се ви налазите, дешава. Дакле, извршена је детаљна анализа ваших околности – брачно стање, потомство, године, радни стаж и тако даље, те према систему бодовања Министарства, према којем Министарство одлучује ко добија непокретности попут ове, ви имате тачно педесет и три зарез пет бодова. И једни и други.

**ДЕВОЈКА:** Шта то значи?

**ЧИНОВНИК:** То значи да имате исти број бодова.

**ДЕВОЈКА:** То ми је јасно. Шта то – имплицира?

**ДЕЧКО:** Да треба овако сви заједно да живимо у стану заувек?

**ЧИНОВНИК:** Наравно да не. Па ви нисте ни у каквим родбинским односима. Ви се практично не познајете, ако сам добро разумео?

**ДЕВОЈКА:** Па да.

*Чиновник истичује један од својих прејашњи њаира.*

**ЧИНОВНИК:** Да, ево овде на папиру лепо пише да се не познајете. Зашто бисте живели заједно?

**ДЕЧКО:** То је било иронично питање.

**ЖЕНА:** Они чудно причају.

**ЧОВЕК:** Недовољно јасно.

**ДЕВОЈКА:** Питам, уколико имамо исти број бодова на том... Систему, коме онда припада овај стан? Ви схватате колико је то лош систем?

**ЧИНОВНИК:** Наравно да не схватам. Стан припада Држави. Она га даје на доживотно уживање подобнима, на основу бодова, којих ви сада имате једнако. И ту сада настаје заврзлама коју ћемо ми решити у најкраћем могућем року.

**ЖЕНА:** Ја вам верујем. Много вам хвала.

**ДЕВОЈКА:** Али они чак нису приложили никакав папир. Како се ово десило? Како је могуће да се ово десило?

**ЧИНОВНИК:** Будући да се већ десило, то јест, активно се дешава – могуће је. А папири господина и госпође [REDACTED] су изузетно уредни, ја у то немам сумње, иначе не би били овде. Ипак, ради транспарентности, морате да их презентујете.

**ЖЕНА:** Врло радо.

*Жена одлази до стаклене вичирине која је њој ви-  
чирине за њрофеје, кућнице са блаћом или олшара.*

**ДЕЧКО:** И ако се стан добија на доживотно уживање, откуд ми овде? Како се стан вратио у систем?

**ЧИНОВНИК:** То је добро питање, кључно питање, до чијег одговора ћемо доћи у најкраћем могућем року. А у циљу транспарентности, вама дајем нашу скупину изузетних папира о програму Министарства које можете детаљно да простудирате.

*Чиновник на сто ставља неколико килограма нај-  
квалитетније њаира. Жена долази са својим  
њаирима. Он узима један њаир и мирише га.  
Истицује.*

**ЧИНОВНИК:** Ах. Бристол, тврди. Све водени жиг до воденог жига. Овај папир бих кући водио и урадио, када би то било легално или прикладно.

*Чиновник испишује папире, ефикасно и вешито.*

**ЧИНОВНИК:** Ви одлично изгледате за своје године.

**ЧОВЕК:** Хвала.

**ЖЕНА:** Трудимо се.

**ДЕЧКО:** Шта ми сад да радимо?

**ЧИНОВНИК:** Ви ћете се сад налазити у нечему што се зове Привремена Просторна Кохабитација. Пе-Пе-Ка.

**ДЕЧКО:** Живећемо заједно.

**ЧИНОВНИК:** Док не установимо коме се ова непокретност додељује.

*Пауза, током које Девојка о нечему интенизивно размишља, заштим протовара.*

**ДЕВОЈКА:** А шта ако чекамо дете?

**ЧИНОВНИК:** Имате дете, је ли? Чекате га да дође однекуд? Да се однекуд врати?

**ДЕВОЈКА:** Не. Шта ако сам ја трудна.

*Човек и Жена се погледају, и то погледима које носе озбиљности, забринутости, изненађење.*

**ЧИНОВНИК:** Дете заиста доноси бодове који би овде могли донети превагу. Но, плод није дете, а дете није плод – дакле ви се налазите у другом стању, а ваше стање, прво, друго или већ било какво, не утиче на ваш број бодова. Ја бих кренуо, то јест, ја сада управо крећем.

*Чиновник устиаје.*

**ДЕЧКО:** Станите. Како ми да живимо овако... Сви?

**ЧИНОВНИК:** Али молим вас, господине ██████████, па нико вас не спречава да живите. Једите, радите, гледајте телевизор, спавајте, будите се. Наравно, све то хронолошки.

**ЧОВЕК:** Они ни не гледају телевизор.

**ЧИНОВНИК:** Онда можете да гледате у било који други предмет у овом стану, уколико телевизор избегава-те из неког разлога.

**ДЕЧКО:** Не гледамо телевизију. Мислио сам, тешко је у овом стану да живи четворо људи.

**ЧИНОВНИК:** Тешко, али не и немогуће. Пропозиције су такве. Или просто одустаните од овог стана, овог града и живите на неком другом месту.

**ДЕВОЈКА:** Али овде сви живе.

**ЧИНОВНИК:** Онда кохабитујте овде, а ми ћемо све решити—

**ДЕЧКО:** У најкраћем могућем року.

**ЧИНОВНИК:** Управо тако. С поштовањем,  
*Чиновник који излази.*

### 2.3.

*Човек и жена леже у свом кревету са великом диспанцом између.*

**ЖЕНА:** Она је трудна.

**ЧОВЕК:** Изгледа

**ЖЕНА:** Мени уопште не изгледа.

**ЧОВЕК:** Не изгледа трудно. Али изгледа да јесте.

**ЖЕНА:** То може да закомпликује ствари. Ниједна до сад није била трудна.

**ЧОВЕК:** Слонице носе младунце и до 22 месеца.

**ЖЕНА:** Шта да радимо?

**ЧОВЕК:** Не знам. Они уопште не иду на посао и седе овде по цео дан.

**ЖЕНА:** Како не иду на посао? Незапослени су?

**ЧОВЕК:** Раде из собе.

**ЖЕНА:** Шта раде?

**ЧОВЕК:** Она уређује ствари. Слова ја мислим.

**ЖЕНА:** На папиру?

**ЧОВЕК:** На рачунару оном што се преноси.

**ЖЕНА:** Чудно. Јако су чудни. А он?

**ЧОВЕК:** Он – не знам. Једино што сам упамтио је да ради на процесу дигитализације. Документа и то, то ће све бити дигитално једног дана, каже.

**ЖЕНА:** То говоре откад сам ја била мала.

**ЧОВЕК:** То сам исто и ја рекао. Исто. Само „мали“.

**ЖЕНА:** Ништа ми није јасно.

**ЧОВЕК:** Ни мени. Ваљда човек мора да устане, једе, спреми се, гледа телевизор и оде на посао. Који се одвија на месту где се већ посао одвија.

**ЖЕНА:** Уопште не знам како да се поставим са њима. Је л' си јео?

**ЧОВЕК:** Само два пута данас. Мислим да ми се смањује желудац. Пипни.

*Жена њиине Човеку желудац.*

**ЖЕНА:** Исти је као прошли пут.

*Жена тура Човеку руку у доњи део њицаме. Он лежи нејомично.*

**ЧОВЕК:** Како је било на послу?

**ЖЕНА:** Исто. Од када сам напредовала, виђам мање папира али квалитетнијих.

**ЧОВЕК:** То је лепо. Мислим да ћу сутра поправити лампу.

*Жена ритмично њомера руку испод Човекове њицаме.*

**ЖЕНА:** Браво. Ти све увек поправиш.

**ЧОВЕК:** Шта ћемо ако она роди?

**ЖЕНА:** Има до тога још времена. Смислићу нешто. Нема тога што папир не може да реши.

*Буше неколико секунди док Жена и даље ритмички њомера руку.*

**ЖЕНА:** Ништа?

**ЧОВЕК:** Ништа.

*Жена се окреће и ошворених очију чека сан.*

## 2.4.

*Дечко и Девојка леже у кревету. Она листиа њомили њаириа које им је Чиновник ошавио.*

**ДЕВОЈКА:** Види шта каже – тај Тест аутентичности може да нам донесе додатне бодове.

**ДЕЧКО:** Стварно то сад читаш?

**ДЕВОЈКА:** Што да не? Очигледно постоје правила, која ваљда морам да прочитам да бих схватила. Ужасно је написано и непотребно компликовано али једном кад се пробијеш кроз овај језик, јасно је. Треба да покажемо да смо стварно заједно и то је све.

**ДЕЧКО:** Па и јесмо.

**ДЕВОЈКА:** То ти управо и кажем.

**ДЕЧКО:** Али то је немогуће доказати неким тестом, шта причаш? Шта ћемо ако њима припадне стан?

**ДЕВОЈКА:** Ништа. Све испочетка.

**ДЕЧКО:** Одакле испочетка? Ја не знам да ли могу све ово испочетка.

**ДЕВОЈКА:** Шта хоћеш да кажеш?

**ДЕЧКО:** Не знам.

*Буше неколико секунди, шоком којих Дечко изгледа као да би нешто рекао, али њражи њраве речи.*

**ДЕЧКО:** Нашао сам неке кућице, знаш какве су?

**ДЕВОЈКА:** Хоћемо ту дете да одгајамо? На путу као номади.

**ДЕЧКО:** Има модела у којима има све што има и у овом стану.

*Девојка ошавља њаириа и њрли Дечка. Леже заједно зајрљени.*

**ДЕВОЈКА:** Само си нервозан.

**ДЕЧКО:** Нормално да сам нервозан. Ти ниси нервозна?

**ДЕВОЈКА:** Јесам. Али знам зашто све ово радимо.

**ДЕЧКО:** Зашто?

**ДЕВОЈКА:** Зато што се волимо.

**ДЕЧКО:** Што морамо да се волимо у стану?

**ДЕВОЈКА:** Зато што хоћемо да живимо заједно. И хоћемо да имамо нешто своје.

*Дечко ћуши, иако ово нису сви одговори које је тражио, али су најбољи одговори које је Девојка могла да понуди, а њој су довољни.*

У каснијим фазама експеримената, Калхун је бележио и промене у понашању које су указивале на постепени губитак основних социјалних функција. У колонијама временом се јављао потпуни прекид међугенерациског преноса — младе јединке су одрастале без икаквих образаца на које би се угледале. Одрасли су престали да имају функцију учитеља, водича или узора. Нови чланови заједнице улазили су у свет који није пружао смернице, очекивања, ни изазове које би могли да савладају.

Тај губитак континуитета између генерација значио је да свака следећа кохорта почиње готово испочетка — без наслеђених вештина, без идентитета унутар заједнице, и без осећаја сврхе. Колонија је тако постајала не само функционално стерилна, већ и симболички слепа и заборавна: друштво које више не зна како да буде друштво.

### 3.

#### 3.1.

*Више недеља касније.*

*Човек, Жена, Дечко и Девојка седе за столом и једу супу. Сто је при кухињи, а сто, столице и кухиња нису дизајнирани за четворо, већ дефинитивно за двоје. Девојка има малени стомак, у стомаку фејус, али и даље не толико велик да се на први поглед види да је она у другом стању.*

**ЖЕНА:** Каква вам је супа?

**ЧОВЕК:** Одлична. Погађа тачно где треба.

**ЖЕНА:** Не питам тебе. Теби је све што ја направим одлично.

**ДЕЧКО:** Супер је супа.

**ЖЕНА:** Она ти је добра за стомак. Још ниси ишао?

**ДЕЧКО:** Нисам. Покушавам али не иде.

**ЧОВЕК:** Полако. Биће ових дана.

*Човек пошайше Дечка по рамену, са намером да га ободри.*

**ЖЕНА:** Ти си готова?

*Девојка сеги, ћуши неко време. Заћим усћаје, оглази до шоалеша и повраћа.*

**ЧОВЕК:** Није то од супе. Сигурно је од трудноће.

**ДЕЧКО:** Баш је мучи ових дана.

**ЧОВЕК:** Римљани су имали посебне собе за повраћање. Звале су се vomиториуми.

**ЖЕНА:** Нека, нека. Повраћање је знак здраве трудноће. Кад мучнина престане, тад се треба бринути.

*Девојка се враћа из кухињила и усћућ засћане код Женине вићрине, односно храма иаира.*

**ЖЕНА:** Гледаш моју колекцију?

**ДЕВОЈКА:** Молим?

**ЖЕНА:** Кажем, гледаш у моју колекцију папира. Хоћеш да ти покажем?

**ДЕВОЈКА:** Не, само сам се загледала. Баш је—

**ЖЕНА:** Импресивна.

**ДЕВОЈКА:** Чудна.

**ЖЕНА:** Шта ти је ту чудно? Погледај слободно. Ево ја ћу ти показати.

*Жена усњаје и одлази у спаваћу собу. Враћа се са кључем. Прилази својој стакленој витрини и откључава је. Унутра су разни папири различитих боја.*

**ЖЕНА:** Који ти се свиђа?

**ДЕВОЈКА:** Не знам. Овај је занимљив.

*Девојка показује један папир кроз стакло.*

**ЖЕНА:** Ах. Имаш одличан укус. То је дозвола о промени завеса у стамбеној јединици. Не превише значајна дозвола, али погледај. ДЦП 160 грама, високобели А4. Њега више не користе. Прошли смо кроз пакао и назад да га добијемо. Фигуративно говорећи. Буквално говорећи, он је ишао до Градског завода више пута.

**ЧОВЕК:** И до Министарства.

**ЖЕНА:** Види овај.

**ДЕВОЈКА:** Шта је то.

**ЖЕНА:** То је први пут кад ми је изјавио љубав.

**ЧОВЕК:** Потписано и оверено код Нотара.

**ЖЕНА:** Памук-папир, пипни. То ти је сто посто памук, њега ти карактерише рељефаста површина а опет је некако мек. Имам овде читаву секцију – први пољубац, прво путовање, друго путовање. Све црно на бело. Јер ако није слово на папиру, као да се није ни десило.

**ДЕВОЈКА:** А шта је овај?

**ЖЕНА:** Њега не волим. Фабриано Росепина 285 грама. Дебео папир. Тежак као црна земља. На њему ти се

штампају само ствари које не смеју да бледе. Родни налози. Најчешће.

**ДЕВОЈКА:** Шта је он?

**ЖЕНА:** Остави га.

*Жена хитро узима папир девојци из руке. Упадљиво је различит од других, некако шаман иако је беле боје.*

**ЖЕНА:** Ниси завршила своју супу.

**ДЕВОЈКА:** Ви овде имате пацове?

**ЖЕНА:** Где?!

**ДЕВОЈКА:** У овом стану или згради. Видела сам отров пре неки дан када смо улазили.

**ЖЕНА:** Отров је управо ту да пацова не би било. Они знају да је отров овде и никада не долазе. Пацови су паметни. Једи.

**ДЕВОЈКА:** Не могу. Мука ми је од супе, сваки дан је једемо.

**ЧОВЕК:** Пацовима зуби не престају да расту. Ни кад умру.

*Ово што је Човек рекао није тачно – пацовима зуби заиста расту целој животи, али тај раст престаје са смрћу. Дечко склања шањире, шерџу и подметач са стола и носи у судојеру. Обилази се са Женом и Девојком.*

**ЖЕНА:** Ти онда скувај нешто друго.

**ДЕВОЈКА:** Ја бих, али ви ми не дате.

**ЖЕНА:** Не волим да ми се улази у кухињу.

*У том тренутку, Жена од Дечка преузима шањире и расклањање стола. Човек седа на кауч испред телевизора.*

**ДЕВОЈКА:** Како онда да кувам?

**ЖЕНА:** Ти да хоћеш, ти би се снашла.

**ЧОВЕК:** Има један град где пацова има дупло више него људи. Не могу да се сетим који.

**ДЕЧКО:** Мислим да сам прочитао то. Само, нема их дупло више него упола мање.

**ЧОВЕК:** Могуће.

*Девојка сега на месту на којем ради.*

**ЖЕНА:** Идем на посао.

**ЧОВЕК:** Лепо се проведи.

**ЖЕНА:** Не заборави да поправиш лампу. И утичницу у предсобљу.

**ЧОВЕК:** И она не ради?

**ЖЕНА:** Да, приметила сам јутрос.

**ДЕЧКО:** Ви сваког дана нешто поправите и сваког дана се две ствари покваре.

**ЖЕНА:** Онда нађите други стан, у којем се ствари не кваре.

*Жена то изовара излазећи из стана.*

**ЧОВЕК:** Волим ја да поправљам. Је л' ти волиш да поправљаш?

**ДЕЧКО:** Никад нисам пробао.

**ЧОВЕК:** Дођи.

*Дечко прилази Човеку, који расставља лампу на делове.*

**ЧОВЕК:** Све ствари су састављене од делова. И ти делови говоре целини шта да ради. Кад не ради, морамо да видимо што. Разумеш?

**ДЕЧКО:** Разумем. Слично је и у мом послу.

**ЧОВЕК:** Волео бих да разумем али вероваћу ти на реч.

**ДЕЧКО:** Делује компликовано, али своди се на нуле и јединице. Мале ствари које чине целину.

**ЧОВЕК:** Ето видиш. Додуше, овде сад је само откажена једна жица. То ћемо лако.

*Човек прикачи жицу, лампа сија.*

**ЧОВЕК:** Како је лепо кад ствари раде. Је л' си добро?

**ДЕЧКО:** Морам до купатила.

*Дечко одлази до кућаишила. Човек сега поправља утичницу иде до утичнице у предсобљу. Одшрафљује је својим електричним алатом. Девојка ставља слушалице на уши. Човек јој говори али делује као да му није јасно да ја не чује.*

**ЧОВЕК:** И ви исто поправљате слова. Ваш дечко нуле и јединице. Ја већ кућне уређаје и слично. Сви ми не-

што поправљамо, хоћу да кажем. То може да значи да на свету има пуно ствари које не раде како треба, чим им стално треба поправљање. Шрафови имају лево и десно навојно правило. И сви знају „лево попушта“, али гасне боце, рецимо, имају обрнут навој. Да случајно не одшрафиш.

*Дечко се враћа из кућаишила, Девојка то примети и скида слушалице са главе.*

**ДЕВОЈКА:** Ништа?

**ДЕЧКО:** Ништа. Полудећу. Осећам као да имам нешто зло у себи што хоће да изађе.

**ДЕВОЈКА:** Ти немаш ни трунку зла у себи.

**ДЕЧКО:** Не, само... Тако се каже.

**ДЕВОЈКА:** Је л' пијеш лекове? Требало би да помажу.

**ДЕЧКО:** Какве лекове? Не идем већ данима, а једем сваког дана, схваташ?

**ДЕВОЈКА:** Схватам. Наравно да схватам.

*Човек јасно куца у јласнични гео утичнице.*

**ДЕЧКО:** Је л' можете тише, покушавамо да причамо?

**ДЕВОЈКА:** И радимо.

**ЧОВЕК:** Поправљам!

**ДЕВОЈКА:** Сметате нам.

**ЧОВЕК:** Сметате и ви мени.

**ДЕВОЈКА:** Ево и ја ћу полудети, касним. Константно касним са свим.

**ДЕЧКО:** Што им не кажеш да си трудна? Узмеш трудничко.

**ДЕВОЈКА:** То је сад неплаћено ван државних фирми.

**ДЕЧКО:** Знам. Нема везе, живећемо од мене.

**ДЕВОЈКА:** Не знам. Не могу више.

*Улази Чиновник. Неочекиван и ненајављен.*

**ЧИНОВНИК:** Добар дан.

**СВИ:** Добар дан.

**ЧИНОВНИК:** Да ли сте спремни за тест?

**ДЕВОЈКА:** Јесмо.

**ЧИНОВНИК:** Одлично. Обавестићу вас када је време.

**ДЕЧКО:** Зашто не сад? Ја не знам колико ми дуго можемо овако.

*Човек више из предсобља.*

**ЧОВЕК:** Он дуго није био у вецеу.

**ЧИНОВНИК:** Али све просторије су вам на располагању, господине [REDACTED]. Слободно посетите сваку просторију своје нове непокретности, наравно, у складу са оним што диктира основна пристојност и правило Приватности.

**ДЕЧКО:** Није у томе ствар.

**ЧИНОВНИК:** Но, природа мог доласка је двојака. Један разлог је да проверим вашу спремност за Тест аутентичности, коју сте потврдили. Други разлог је да привремено запленим све ваше папире.

**ДЕВОЈКА:** Молим?

**ЧИНОВНИК:** Не волим реч „заплени“, оштра је и драматична, иако адекватна да опише моју тренутну радњу. Молим вас, обезбедите све своје папире, који ће вам бити враћени у најкраћем могућем року.

**ДЕВОЈКА:** Али то су наши папири. Зашто да вам дамо наше папире?

*Човек сада зашрафљује утичницу својим електричним уређајем за шрафљење.*

**ЧИНОВНИК:** Господине. Господине!

*Човек зауставља шрафљење.*

**ЧИНОВНИК:** Потребно је да ми дате све ваше папире и све папире ваше жене.

**ЧОВЕК:** Моја жена се бави папирима.

**ЧИНОВНИК:** А сада је потребно да се свим папирима позабави Министарство.

**ЧОВЕК:** Не разумете, ја око тога не знам ништа. Ја поправљам.

**ЧИНОВНИК:** Да ли треба да разумем да нисте у стању да ме усмерите према вашим папирима и да ми их физички предате у руке?

**ЧОВЕК:** Ако бисмо само могли да сачекамо моју жену—

**ЧИНОВНИК:** Предлажете ми да чекам? Да седим овде и да чекам?

**ЧОВЕК:** Па да. Да ли би вам то био проблем?

**ЧИНОВНИК:** Господине [REDACTED] ви као да сте се, фигуративно речено, јуче родили. Наравно да би ми био проблем. Донесите ми папире. Шта би ваша госпођа другачије урадила? Ево, могла би уместо вас она да стоји овде, онда бих њој рекао „донесите ми папире“ и она би их, наравно, донела. Говорите ми да је чекам овде да бих са њом обавио такав разговор?

**ЧОВЕК:** Па кад тако кажете... Ја могу да их донесем, ништа више.

**ЧИНОВНИК:** Ето, срећом, управо то и тражим и ништа више.

*Човек одлази у спаваћу собу. Девојка се враћа са великом фасциклом.*

**ЧИНОВНИК:** Захваљујем. Господине!

**ДЕВОЈКА:** Зашто ово радите?

**ЧИНОВНИК:** Ваш случај је изразито специфичан. Наишли смо на неке... Необичне резултате у нашој истрази, те је потребно да се свим овим папирима, и једним и другим, детаљно позабавимо. Биће вам враћени, не брините. Па шта је човек без својих папира?

*Човек се враћа са кључем, ошкључава вешину. Невешто њакује све њихове у кућину.*

**ДЕВОЈКА:** Помоћи ћу вам.

**ЧОВЕК:** Не, хвала! То су наши папири.

*Човек све њихове ставља у кућину.*

**ЧИНОВНИК:** Захваљујем. Толико од моје данашње посете. С поштовањем,

*Чиновник који одлази.*

**ЧОВЕК:** Нервозан сам од њега. Лежи ми се кожа на руци и врату, погледајте.

*Човек показује своју руку и свој враћ Дечку и Девојци.*

**ДЕЧКО:** Ни ја га не волим, да будем потпуно искрен.

**ЧОВЕК:** Да ли сте знали да и мртви могу да се најеже?  
Рефлекс остаје активан неко време.

**ДЕВОЈКА:** Што не гледате мало телевизор? Доста сте радили, бушили и лупали.

*Девојка седне на место на којем ради.*

**ЧОВЕК:** То је тачно. Ако вам буде потребна утичница у предсобљу, она је сада исправна. Бар неко време док се опет не поквари.

*Човек седне, укључи телевизор који је тласан.*

**ДЕВОЈКА:** Ја не могу. Молим вас, смањите мало.

**ЧОВЕК:** Знате шта, ја сам нешто схватио.

**ДЕВОЈКА:** Да ја радим од куће и да ми је потребан мир?

**ЧОВЕК:** Не.

**ДЕВОЈКА:** Нисте то схватили?

**ЧОВЕК:** Нисам.

**ЧОВЕК:** А сад кад сам вам рекла? Је л' сте сад схватили?

**ЧОВЕК:** Ја сам схватио да ја уопште не морам да радим оно што ми ви кажете. Ја углавном радим оно што ми жена каже, а са њом углавном причам по цео дан па сам то усвојио као црту личности. Али то је зато што она зна ствари. А ви сте јако млади.

**ДЕЧКО:** Ради се ваљда и о некој култури.

**ЧОВЕК:** Ради се о недостатку слуха. Ја не чујем. Зар да седим испред телевизора у свом стану и гледам у слике које се померају и правим се да чујем?

**ДЕВОЈКА:** Утишајте или ћу звати Чиновника. Да вам јежи длаке на врату и руци.

**ЧОВЕК:** Зовите га. Да видимо да ли ће доћи због мог телевизора. Он не долази ни када треба, а камоли када не треба. Ја уопште не знам по којој логици он долази.

**ДЕВОЈКА:** Ви много причате кад вам жена није ту.

**ДЕЧКО:** А ако вас лепо замолимо?

**ЧОВЕК:** Можете да ме замолите на разне начине. Али ја не чујем, а мени ускоро почиње квиз. То бар ра-

зумете? Да је програм о природи па да и гледам без тона, рецимо камиле како се крећу по пустињи или већ другу дивљач.

**ДЕЧКО:** Камиле нису дивљач.

**ЧОВЕК:** Оно што знам, то је да сам заслужено у Пе-Пе, да ми ускоро почиње квиз и да ћу га чути.

**ДЕВОЈКА:** Знате шта? Ви сте много тежак човек.

**ЧОВЕК:** То и не знам. Ја уопште нисам тежак, штавише, све сам лакши.

**ДЕВОЈКА:** Фигуративно речено!

**ЧОВЕК:** То се нагласи, девојко. Што ви не радите из неке друге собе него поред мене и мог телевизора?

**ДЕЧКО:** Из које друге собе? Из ваше спаваће? Не пада нам на памет.

**ЧОВЕК:** Ево из купатила.

**ДЕВОЈКА:** Ја ћу полудети.

**ЧОВЕК:** Из кухиње. Из предсобља! Таман сад имате и утичницу.

**ДЕВОЈКА:** Ваша жена нам не да у кухињу! Лепо између вас и ваше жене немамо један педаљ простора и минут мира у овом стану.

**ЧОВЕК:** То је тачно, молим вас немојте случајно да идете у кухињу. Осим кувала и чесме. Она ће знати ако сте дирали остало.

**ДЕЧКО:** Господине, ми од овога живимо, а откако смо овде дошли, обоје јако заостајемо. Можемо да останемо без посла, без бодова.

**ЧОВЕК:** То не би било добро.

**ДЕЧКО:** Дакле то је циљ?

**ЧОВЕК:** Мој циљ је да што више тога научим о свету.

**ДЕЧКО:** Ми дакле, не можемо ништа да урадимо да ви смањите тон, да нешто успемо да радимо?

**ЧОВЕК:** Можете да ме натерате. Али то вам не бих препоручио.

*Дечко и Девојка се погледају. Дечко јој покаже ка куцајући. Заједно оглазе у куцајући, док Човек посвећено гледа свој квиз знања.*

**ДЕВОЈКА:** Мука ми је од њега.

**ДЕЧКО:** Мислиш буквално или фигуративно?

**ДЕВОЈКА:** Не знам, оба.

**ДЕЧКО:** Ја сам имао идеју.

**ДЕВОЈКА:** Имао или је активно имаш тренутно?

**ДЕЧКО:** Имам. Извини, нисам био јасан. Имам идеју већ неко време.

**ДЕВОЈКА:** Слушам. И сиђи са шоље ако ми се буде повраћало.

**ДЕЧКО:** Је л' имаш и даље таблете за спавање?

**ДЕВОЈКА:** Имам. Не могу да спавам али се плашим да их пијем због трудноће.

**ДЕЧКО:** Ја мислим да га ми успавамо.

**ДЕВОЈКА:** Ја сам мислила да му измрвимо мало отрова за пацове.

**ДЕЧКО:** Шта? То је драстично. То је екстремно.

**ДЕВОЈКА:** Само једну гранулу. Али добро, то твоје је боље. Како?

**ДЕЧКО:** Имам идеју.

**ДЕВОЈКА:** Добро. Изађи да повраћам.

*Дечко излази. Девојка покушава да повраћа, али ништа не излази из ње. Дечко отвара фрижидер док Човек посвећено праћи свој квиз и не чује и не види ништа друго.*

**ЧОВЕК:** Четинари! Хах! И ово сам знао.

*Дечко из фрижидера вади унапред припремљену чинију разноликој кошћуњавој воћа – бадеми, ораси, индијски ораси. Сићно мрви једну пилулу док не постану прах, затим посипа шај прах у чинију.*

**ЧОВЕК:** Формалин! Аха. Ништа не зна.

*Дечко прилази Човеку са чинијом.*

**ДЕЧКО:** Је л' сте размишљали да се некад и сами пријавите за квиз?

**ЧОВЕК:** Јесам. Више пута. Штавише, једно време сам се интензивно пријављивао. Никад ме нису позвали.

**ДЕЧКО:** Стварно? Чуди ме.

**ЧОВЕК:** Звао сам их једном да се распитам зашто. Рекли су да нису добили ниједан од мојих папира које сам слао. Али нисам ја добар са папирима. После сам остарио, па све и да ме позову, није прикладно да идем.

**ДЕЧКО:** Штета. Сигурно бисте добро прошли. Ужина?

*Дечко пружа Човеку чинију са кошћуњавим воћем. Човек је посматра.*

**ЧОВЕК:** Време ми је. Како си знао?

**ДЕЧКО:** Приметио сам. И ја сам тачан са временом.

**ЧОВЕК:** То је добро. Добро је бити тачан.

*Човек узима чинију и трица кошћуњава воће.*

**ЧОВЕК:** Бубонска куга! Тачно. Да, да. Страшна ствар.

*Дечко седне на своје место за рад. Девојка излази из куцајући и учини исто. Човек гледа свој квиз знања и једе своју ужину.*

---

### 3.3.

---

*Жена се враћа са посла у фабрици папира.*

**ЖЕНА:** Пада незамислива киша. Иако је све могуће замислити, али заиста. Потоп. И ја, наравно, нисам понела кишобран – Где су моји папири?

*Сви присујни ћуше. Дечко и Девојка погледају у правцу Човека, који спава.*

**ЖЕНА:** Хоће ли неко да ми одговори? Где су моји папири!

*Жена прилази Човеку који и даље спава. Дубоко и равномерно дише.*

**ЖЕНА:** Ви сте њега некако успавали и украли моје папире. Где су!

**ДЕЧКО:** Шта вам пада на памет!

*Жена грма Човека да га пробуди. Он се буди и говори сањиво.*

**ЖЕНА:** Шта ти је?

**ЧОВЕК:** Заспао сам тако слатко. Пропустио сам квиз, или један део. Ускраћен сам за мало знања.

**ЖЕНА:** Где су моји папири?

**ЧОВЕК:** Папири, да. Био је Чиновник и привремено их запленио. Али само привремено.

**ЖЕНА:** Он је запленио све папире?

**ЧОВЕК:** Само привремено. Поправио сам утичницу.

*Жена се приближава својој празној виџрини. У њој нема ниједног папира, јошово да нема ни трага да је у њој икада ишла и било.*

**ЖЕНА:** Дао си му све наше папире? Све до једног?

**ДЕВОЈКА:** И ми смо дали наше.

**ЖЕНА:** Ваши папири ме не занимају. Уопште, од свих ствари о којима тренутно размишљам, ви и ваши папири сте на последњем месту.

**ЧОВЕК:** Рекао је да ће их вратити. Је л' тако да је рекао?

**ДЕЧКО:** Рекао је.

**ДЕВОЈКА:** Стварно је рекао.

**ЖЕНА:** Ви не схватате. Ти не схваташ. Је л' ти схваташ шта си урадио?

**ЧОВЕК:** Урадио сам оно што ми је Чиновник тражио. Знаш да га не волим.

*Жена стоји и изгледа као да дубоко размишља. Као да тражи решење за проблем какав никад није имала.*

### 3.4.

*Сви за столом, са Чиновником.*

**ЧИНОВНИК:** Да ли сте спремни за тест?

**ДЕВОЈКА:** Јесмо.

**ЧИНОВНИК:** Одлично. Кад дође време, бићете обавештени.

**ДЕВОЈКА:** Зашто само то не обавимо одмах? Већ сте у стану. И ми смо.

**ЧИНОВНИК:** Нису се стекли услови јер још нисмо утврдили узрок ваше заврзламе.

**ДЕВОЈКА:** Полудећемо од неизвесности, разумете? Фигуративно речено, мада сад већ и не толико фигуративно. Разумете?

**ЧИНОВНИК:** Разумемо. Како нам, то јест, вам, тече период привремене кохабитације?

**ДЕЧКО:** Како ви мислите да нам тече?

**ЧИНОВНИК:** Ја о томе уопште ни немам мишљење. Видим, вама напредује плод?

**ДЕВОЈКА:** Напредује.

**ЖЕНА:** Код вас су моји папири?

**ЧИНОВНИК:** Тачно.

**ЖЕНА:** Где? Молим вас, то је колекција коју сам—

**ЧИНОВНИК:** Полако. Сада смо у тренутку где се све решава. Ја сам дошао овде због две ствари. Први разлог мог доласка је да вам дефинитивно најавим тест партнерске аутентичности који ћемо обавити у најкраћем могућем року. У питању је, дакле--

**ДЕЧКО:** Знамо шта је тест.

**ЧИНОВНИК:** Бавили сте се нашим папирима. То је изврсно. Но, да вам свакако предочим разлоге тог теста. Дакле, будући да је период од нашег закључења брачног уговора изразито кратак, а да сте притом и за штампање брачног уговора између разних опција одабрали тек осамдесет-грамни Репро папир упитног квалитета, валидност наше брачне заједнице је подложна преиспитивању.

**ДЕЧКО:** Шта хоћете да кажете?

**ЧИНОВНИК:** Управо ово што сам рекао. Постоји основана сумња да сте ступили у фиктивну брачну заједницу искључиво због погодности којима Држава подржава праве брачне парове. Такве заједнице нису стабилне и њих Држава не подржава.

**ДЕВОЈКА:** И Држава ће сада утврдити да ли се ми заиста волимо. То нам говорите. То јест, то нисте изговорили али то се из изговореног да закључити.

**ЧИНОВНИК:** То се из изговореног може закључити, да.

**ДЕЧКО:** Како то уопште може?

**ЧИНОВНИК:** Врло лако. Наш тест је изузетно прецизан и изненадили бисте се колико смо фабрикованих бракова разоткрили њиме. Један „Човек“ недавно није успео да нам уверљиво објасни ни чиме се његова „Жена“ бави, ако можете да верујете. Али без обзира на то да ли можете да верујете, то се јесте десило.

*Лице Девојке појрими прљаво белу боју, боју позивнице, сертифицирања, свечаној документацији. Она одлази у шоалети.*

**ЧИНОВНИК:** То је знак здравог плода.

**ДЕЧКО:** Тако кажу.

**ЧИНОВНИК:** Други разлог мог доласка јесу запањујуће информације о природи наше, односно ваше заврзламе. Дакле, као што знате, непокретности у нашем програму се додељују на доживотно уживање, што ће рећи, у њима се ужива до краја живота, колико год он трајао. У границама нормалних вредности, наравно. И то је овде кључно.

*Девојка се враћа. Седне и ћути, и даље боје свечаној папира.*

**ЧИНОВНИК:** Ах, изволите. Причамо о томе како је повраћање добар знак.

**ДЕВОЈКА:** Нисам повраћала.

**ЧИНОВНИК:** Такође причамо како је дошло до тога да се ова непокретност поново нађе у оптицају. Дакле, након пажљивог испитивања свих папира који постоје, њиховог мерења, упоређивања и анализирања, утврђено је да је немогуће да су господин [REDACTED] и госпођа [REDACTED] живи.

**ЧОВЕК:** Знао сам. Сушим се?

**ДЕВОЈКА:** Али они су живи. Седе овде са нама. Видела сам их како једу и поправљају и иду на посао.

**ЧИНОВНИК:** Они су живи, да. Али људи на чије име се води овај стан – нису. Ако ћете прецизније, утврђено је да господин и госпођа [REDACTED] уопште и нису људи за које се представљају. Према папирима, особа на чије име се води овај стан требало би да има сто педесет година и један дан, што превазилази гранични случај у нашем систему. Нешто што је господину као програмеру сигурно јасно.

**ДЕЧКО:** Максимална вредност.

**ЧИНОВНИК:** Тако је. Гранични случај, дакле, јесте максимална вредност задата систему. У случају нашег система, сто педесет година одабрано је као максимална граница људског живота. Граница, коју је господин [REDACTED] иако то није право име господина који седи испред нас, пре одређеног броја дана, премашао. Стан је аутоматски ушао назад у оптицај, пронађени су нови кандидати, односно ви, одатле ви у стану.

**ДЕЧКО:** Како се то десило?

**ЧИНОВНИК:** Ми имамо основане сумње – а под тим мислим, готово смо сигурни – да госпођа има некакве везе са овим.

**ЖЕНА:** Где то пише?

**ЧИНОВНИК:** Видите, госпођа је несумњиво злоупотребила свој положај у фабрици папира како би кривотворила мноштво значајних докумената о свом идентитету и идентитету свог мужа.

**ЖЕНА:** Молим вас, на свим нашим документима пише црно на бело ко смо и шта смо. А то су најквалитетнији папири, најбољи папири које човек може да поседује.

**ЧИНОВНИК:** Сви, осим једног.

*Чиновник издваја бели папир који је шаман.*

**ЧИНОВНИК:** Папир о одрицању од родитељског права, којим сте дете дали на усвајање, једини је папир са вашим правим именом, госпођо [REDACTED].

*Сва имена у овом документу су редигована због приватности појединаца али је важно напоменути да овде Чиновник користи Женино право име. Жена ћути као да је ово предосећала од тренутка кад је са знала да овај бели, мрачни папир, више није у њеној витрини.*

**ДЕВОЈКА:** Онда је стан аутоматски наш? Само наш?

**ЧИНОВНИК:** Стан ће вам бити додељен оног тренутка кад се заврши истражни поступак и, црно на бело, састави извештај који ће све ово потврдити. Изволите назад своје папире.

**ЖЕНА:** А где су моји папири? Моји остали папири?

**ЧИНОВНИК:** Ваши папири су конфисковани.

**ЖЕНА:** Не можете то да урадите.

**ДЕВОЈКА:** Управо сте нам рекли да су они прекршили правила вашег система, да су то свесно и намерно урадили, и да је овај стан и даље њихов колико и наш? И све што сте урадили је конфискација папира?

**ЧИНОВНИК:** Конфискација папира није мала ствар. Да ли имате још нека питања?

**ЖЕНА:** Ви не можете. Не можете то да урадите.

**ЧИНОВНИК:** Али наше рађење тога управо је доказ да можемо.

**ДЕВОЈКА:** Дакле период кохабитације се наставља?

**ЧИНОВНИК:** Још неко време. Надлежно Министарство вредно ради да се сви папири уреде и да ово решимо у најкраћем могућем року. С поштовањем,

*Чиновник који се враћа са враћа.*

**ЧИНОВНИК:** Исправка, овај папир могу да вам оставим. Он није ни у каквој вези са вашим станом, бодовима, нити било чиме. С поштовањем,

*Чиновник који одлази. Жена од њега узима свој једини преостали папир, свој папир о одрицању од родитељској праву. Жена је нема и бледа, она стоји и изледа као да не поседује ништа више на свету.*

### 3.5.

*Човек и Жена леже у кревету са својом уобичајеном дистанцом.*

**ЧОВЕК:** Сува су ми уста. Види.

*Жена погледа Човеку у уста.*

**ЖЕНА:** Јесу.

**ЧОВЕК:** Шта ће сад да буде?

**ЖЕНА:** Не знам.

*Човек изледа као да су ово речи које никада раније није чуо од своје жене, што вероватно и није.*

**ЧОВЕК:** Како – не знаш?

**ЖЕНА:** Лепо, не знам. Дао си им папир. Дао си им све папире и дао си им овај папир.

**ЧОВЕК:** Али папири су твој домен. Ја о њима не знам ништа. *Буте неколико тренутака, током којих је Човек дубоко замишљен.*

**ЧОВЕК:** Папир се мери у грамима по метру квадратном.

*Жена ћути, Човек изледа као да покушава нечега да се сећи и као да, ако каже праву ствар, нешто може да промени.*

**ЧОВЕК:** Папирус се правио од биљке трске.

*Жена и даље ћути. Човек се и даље шруги да се сећи нечега, из њених жила, изледа као да уиће сву своју менталну снагу да би се нечега сећио.*

**ЧОВЕК:** Оригами папир мора да буде тачно петнаест са петнаест центиметара.

*Жена и даље ћути. Човек одустаје изледа као да престаје да размишља, као да је ово све што о папиру што својој жени може да понуди, као да схвати да речи које шражи – не постоје.*

**ЧОВЕК:** Ти намерно квариш ствари у стану. Да будем потпуно искрен, мислим да сам одувек знао. Увек си ти та која примети квар. Некад ми кажеш да је нешто покварено, имам осећај, и пре него што се поквари.

**ЖЕНА:** Треба ти нешто да радиш.

**ЧОВЕК:** То је тужно.

**ЖЕНА:** Шта је ту тужно? Свакоме треба нешто да ради. Излудео би.

**ЧОВЕК:** Није то тужно. Тужно је што ти то радиш а ја ћутим. И што тако много ствари знам толико мало, а и то мало што знам, питање је да ли је тачно.

**ЖЕНА:** Хоћеш да престанем да кварим?

**ЧОВЕК:** Где ћемо ми одавде?

**ЖЕНА:** Не идемо ми никуд.

**ЧОВЕК:** Ти се тако лепо бринеш о нама. Ја мислим да ја умирем.

*Човек се намести иако да би засјао ближе својој жени и њиховом иаиру.*

**ЖЕНА:** Сви умиру.

**ЧОВЕК:** Дobar је ово стан да се у њему умре.

*Човек шоне у сан, Жена осјаје будна.*

---

### 3.6.

---

*Девојка улази у собу у којој Дечко већ лежи на расклопљеном каучу и иледа у илафон.*

**ДЕЧКО:** Мислим да ћемо сутра имати тест. Осећам, не умем да објасним.

*Девојка леине поред Дечка, иримагне ми се и ириљу-би уз њеа.*

**ДЕВОЈКА:** Пустите сад тест.

**ДЕЧКО:** Како да пустим?

**ДЕВОЈКА:** Причај ми нешто.

**ДЕЧКО:** Шта?

**ДЕВОЈКА:** Причај ми о кућици на точковима.

**ДЕЧКО:** Кућица на точковима, то је кућица која има све. Све што једном дому треба. Само никад није

на истом месту. Она има велике тачкове који грабе, који жваћу пут и који те воде на сва места на свету. Можемо да уђемо у њу, седнемо, упутимо се негде – можемо чак и да не знамо где тачно – и сваки дан смо на другом месту.

**ДЕВОЈКА:** Где?

**ДЕЧКО:** Било где. На море. На планину. Високо на планину, са које можемо да видимо цео свет, али прави свет – дрвеће, птице, ваздух.

**ДЕВОЈКА:** Да видимо ваздух?

**ДЕЧКО:** Смешно? Не верујеш ми? Да, на великим висинама може да се види ваздух, проређен, оштар, хладан. Другог укуса.

**ДЕВОЈКА:** Шта још?

**ДЕЧКО:** У нашој кућици на тачкове ће увек бити места. И кухиња и место за рад, купатило. Да, да, купатило. Креветац.

*Буше неколико секунди.*

**ДЕВОЈКА:** Ја осећам празнину.

**ДЕЧКО:** Празнину?

**ДЕВОЈКА:** У себи, празнину.

**ДЕЧКО:** Сигурно? Можда си само под стресом, можда је тренутно, можда—

**ДЕВОЈКА:** Знам шта осећам. Знам шта осећам сад и шта сам осећала раније. И знам шта сам видела у купатилу малочас.

*Дечко је зашечен без израза на лицу.*

**ДЕВОЈКА:** Реци нешто.

**ДЕЧКО:** Не знам шта да кажем. Жао ми је.

**ДЕВОЈКА:** И мени. Толико о бодовима.

**ДЕЧКО:** Немој тако, имамо тест. Није готово. Пробаћемо испочетка. Па и они ће, по свему судећи, бити истерани.

**ДЕВОЈКА:** Не знам да ли имам снаге. То може да траје заувек.

**ДЕЧКО:** Не заувек. Решиће се у најкраћем могућем року.

**ДЕВОЈКА:** Не знам. Шта ти је?

**ДЕЧКО:** Морам поново да пробам да идем.

**ДЕВОЈКА:** Иди.

*Дечко иде ка кући и иди, али уледа фигуру у мраку. Фигура је Жена – она тихо, у својој кухињи у којој никоме није дозвољено, стоји напушта над шпоретом на тлин.*

**ДЕЧКО:** То сте ви? Учинило ми се да је пацов.

**ЖЕНА:** Рекла сам вам да овде нема пацова.

**ДЕВОЈКА:** Шта радите?

*Пре него што ико иди устје да одговори или види, томила идира букне у иламену. Фасцикла са идирима Дечка и девојке иори.*

**ДЕВОЈКА:** Наши папир!

*Дечко и девојка иириче према Жени, она не устукне. Шта се даље дешава, иешко је разазнаши у иири сенки, иламена, иирира.*

У последњој фази Калхунових експеримената, било је јасно да је крах незауостављив услед нестанка свих социјалних функција. Код женских јединки забележен је екстремни скок у спонтаним побачајима, учестало одбацивање младунаца и агресивно понашање према потомству. Са друге стране, код мушких јединки јавља се зачудан феномен екстремне пасивности. Повлаче се из борби за доминацију, губе интересовање за парење и територију. Већину времена проводе у бризи о сопственој хигијени, у непрестаном лицкању длаке, без интеракције са другим јединкама, потпуно изоловани од друштвене структуре. У овој фази, упркос доступности свих ресурса, популација улази у свој последњи стадијум: без друштвене кохезије, без репродукције, без развоја. Калхун је овај феномен описао као „колективну социјалну смрт“.

## 4.

### 4.1.

*Чинovníк, Дечко и девојка су за столом.*

**ЧИНОВНИК:** Добродошли на Тест партнерске аутентичности. Услед околности, то јест, физичког насиља и насиља над папиром од стране госпође ██████████, кохабитација се, наравно, прекида. Но, како је процес тестирања већ покренут, ред је да га и завршимо, те утврдимо валидност вашег брака и да ли ова непокретност сада припада вама на доживотно уживање или се враћа у оптицај за следеће, прикладне кандидате.

*Дечко и девојка своје одговоре дају иледајући искључиво једно у друго. Чинovníк записује одговоре на архивском иириру од 120 ирама са воденим жићом.*

**ЧИНОВНИК:** Да ли је вашем партнеру хладно кад је вама топло?

**ДЕВОЈКА:** Не.

**ДЕЧКО:** Да.

**ЧИНОВНИК:** Да ли сте некада слагали партнера за његово добро?

**ДЕВОЈКА:** Да.

**ДЕЧКО:** Да.

**ЧИНОВНИК:** Да ли бисте ви лакше живели без свог партнера него он/она без вас?

**ДЕВОЈКА:** Не.

**ДЕЧКО:** Не.

**ЧИНОВНИК:** Који је тачан датум вашег ступања у брак?

**ДЕВОЈКА И ДЕЧКО:** Девети фебруар.

**ЧИНОВНИК:** Који је тачан датум вашег првог путовања?

*Дечко и девојка ћуше.*

**ДЕЧКО:** Ми никада нигде нисмо путовали.

**ЧИНОВНИК:** Које боје су очи вашег партнера?

**ДЕЧКО:** Браон.

**ДЕВОЈКА:** Браон.

**ЧОВЕК:** Да ли чекате дете?

**ДЕВОЈКА:** Не.

**ДЕЧКО:** Не.

*Чиновник љажљиво, али рутински записује.*

**ЧИНОВНИК:** Да ли планирате дете?

*Дечко и Девојка ћуше.*

**ЧИНОВНИК:** Да ли планирате дете?

*И даље ћуше.*

**ЧИНОВНИК:** Да ли желите дете?

**ДЕВОЈКА:** Не знам.

**ДЕЧКО:** Да.

**ЧИНОВНИК:** Да ли сте ступили у брак искључиво због програма доделе бесплатних непокретности од стране Министарства?

*Дечко и Девојка гуто ћуше. Изгледају као да је ово питање које, од свих до сада постављених, нису ни разматрали. Као да су и „да“ и „не“ равноправни, једнако валидни одговори.*

**ДЕВОЈКА:** Ми уопште не знамо ни зашто смо ступили у брак.

*Чиновник љажљиво записује последње речи.*

**ЧИНОВНИК:** То ће бити довољно, то јест, то је довољно. Контактираћу вас са резултатима у најкраћем могућем року. Наравно, ваша ситуација са папирима је... Специфична. Односно, немате их. Али, срећом постоји архива која је у процесу дигитализације, верујем да ћемо из ње успети да извучемо оно најважније. С поштовањем,

*Чиновник који излази. Дечко и Девојка остају сами за столом.*

**ДЕВОЈКА:** Мислиш да смо прошли?

**ДЕЧКО:** Нисам сигуран.

**ДЕВОЈКА:** Моје очи су тамно браон иначе.

**ДЕЧКО:** Онда ћемо пасти тест, ето.

**ДЕВОЈКА:** Остали смо без папира.

**ДЕЧКО:** Јесмо.

**ДЕВОЈКА:** Можда извуку из те дигиталне архиве.

**ДЕЧКО:** Обрисаћу.

**ДЕВОЈКА:** Како?

**ДЕЧКО:** Лепо. „Спалићу“ наше дигиталне папире за петнаест минута.

**ДЕВОЈКА:** И шта ћемо онда? Без папира, без дигиталних папира.

**ДЕЧКО:** Шта год хоћемо.

**ДЕВОЈКА:** Фактички нећемо ни постојати.

**ДЕЧКО:** Баш тако. Што се њих тиче, ми нећемо постојати. У ствари, један једини доказ да ја постојим бићеш ти.

**ДЕВОЈКА:** И ти ћеш бити доказ да ја постојим.

*Без више речи, Дечко и Девојка напуштају стамбену јединицу, оставивши за собом кауч, шелевизор, кухињу, кућашило и прозоре који обезбеђују доста дневне светлости. Светлости која долази од стола, где су се они, врло вероватно, уишли.*

*Наједном, као да некуд жури, кроз дневну собу проири један омалени, олињали пацов.*

-----

На крају последњег од својих експеримената, 22. јуна 1972. године, Џон Б. Калхун стоји пред остацима нечега што је једном била права „метропола“ од неколико хиљада јединки. Почевши од 2,200 пацова, та „метропола“ је прошла кроз демографску експлозију и дуплирала се на 4,400 у кратком периоду. Ипак, тог 22. јуна када врши своје последње опсервације, Калхун стоји на ранчу који је купио за потребе експеримента и гледа у своја 122 пацова, свестан да ће и они убрзо угинути. Џон Б. Калхун је на основу својих експеримената закључио да узро-

---

ци друштвеног колапса нису били глад, насиље или претерано размножавање, већ: прекомерна густина популације комбинована са ирационалним групирањем, као и губитак социјалних улога. Родитељски инстинкти су изостајали, мужјаци су постајали пасивни, женке су престајале да рађају и негују младунце. Ретке младе јединке које су имале среће да се роде, без модела понашања, нису развијале функционалне обрасце и повлачиле су се у потпуну апатију. Ови феномени су се јављали у свакој итерацији

експеримента, без обзира на облик колоније, врсту глодара или количину прекомерних ресурса.

На крају, популација би у потпуности нестала — не услед насиља или болести, већ услед престанка воље за животом.

-----  
print  
portrait  
Standard White 80g A4

---

КРАЈ

Пише > Милош Латиновић

Драматуршка белешка / „Непокретности или Пацовске утопије“

## Кључ у руке или држава је увек у праву

*Сада када сумрак замаљује небо изнад,  
сећајући се узбуђења наше љубави  
у једно сам сићуран,  
враћићу се  
у сџари Бразил*

Aquarela do Brasil

**Д**рама *Непокретности или Пацовске утопије* Немање Остојића заснована је на природности апсурда, тако блиском времену садашњости у којем теоретски тежња за једноставношћу и смислом бива потопљена у хаотичности и ирационалности (не) система. Да би све имало смисла – човек мора бити свестан апсурда, што оправдава тезу Албера Камија да појединац треба да прихвати апсурд људског постојања и да у исто време наставља да трага за смислом.

Управо то чине ликови драме *Непокретности*, увучени у апсурд државне расподеле стамбених објеката

у којем већ живи неко, одавно и по властитим узусима. Тако је стан, добијен од државе, не само заједнички, него и „окупиран“ навикама власника/сустанара.

Не желећи да ломе преко колена, оба пара – *Децо* и *Девојка*, те *Човек* и *Жена* – прихватају грешком/аљкавошћу/безобразлуком државног апарата наметнуту заједницу, верујући да ипак постоји неко ко би могао да разреши насталу ситуацију. Чији је у ствари стан, тек је један ниво приче, а Остојић, мудро, значајно подастире пред читаоце/публику и остале значајке савремених односа, а то је пре свега – присуство другог/другачијег, тачније могућност интеракције.

Трећи ниво сторије о „заједничком стану“ доноси нам однос према ауторитету и веровање да постоји „сила која може да промени све“, јер став је да до последњег даха обичан, једноставан, мали човек, верује да је држава у праву и да ће све бити добро. Ипак, Камијевски, ствари иду увек својим током. И наравно, онда долазимо до кључног филозофског питања, које пак у *Непокретности* сублимира све уочене нивое

приче, а то је: да ли живот вреди или не вреди проживети? Немања Остојић ипак не усмерава радњу према песимистичном крају, без обзира на неколико кратких фрагмената о непоколебљивости заједнице пацова који могу сугерисати безизлазност заточене звери, јер у финалису приче *Дечко*, оптимистички уверава *Девојку* да постоји начин, необичан и леп, да се живот настави безбрижно и негде другде, у, рецимо, кући на точковима...

Слично као у филму *Бразил* (1985. редитељ Тери Гилијам) где чак и приковани за столицу за мучење, можемо сањати – зелена поља.

Језик драме је савремен и штета што није више изнијансиран у складу с годинама и социјалном категоријом ликова, јер то би дало много више простора за глумачке финесе. Оно што је, такође, за препоруку то је и сценографска једноставност у којој се одиграва прича драме *Непокретности или Пацовске ушчије*, што повећава шансе да комад Немање Остојића уско-ро видимо на сцени. ■

# Техничка упутства за ауторе прилога у „Сцени“

**Р**едакција часописа за позоришну уметност „Сцена“ прима радове које аутори предлажу за објављивање током целе године, електронском поштом, на адресе [scena@pozorje.org.rs](mailto:scena@pozorje.org.rs) или [casopis.scena@gmail.com](mailto:casopis.scena@gmail.com). Радове треба доставити као Word документ.

## АУТОРСКИ ТЕКСТ, ПРЕВОД, СТУДИЈА, ИНТЕРВЈУ

- **Фонт:** ћирилица, **Times New Roman, 12 pt**; латинични делови текста фонтом Times New Roman, 12 pt;
- Пасус: обострано равнање; размак између редова: Before: 0; After: 0; Line spacing: Single. Први ред увучен аутоматски (Col 1)
- Име аутора: на врху стране, **курент болд**
- Наслов текста: **курент болд**
- Наднаслов/поднаслов/: курент обичан
- Међунаслови: након претходног пасуса оставити празан ред, међунаслов написати у новом реду, затим следећи пасус у новом реду, фонт Times New Roman, 12 pt, курент болд
- Навођење наслова књига, студија, драма, истицање појединих речи или целина у оквиру текста: *курент италики*
- За наслове текстова у оквиру зборника радова, позоришних и других часописа, за називе приповедака, песама, за речи које се доносе у наводницима... користити правописне наводнике (пример: „Сцена“)
- Фусноте: обележавање у тексту бројевима од 1.., фонт: ћирилица, Times New Roman, 10 pt; латинични делови текста фонтом Times New Roman, 10 pt;

## ДРАМСКИ ТЕКСТ

- **Фонт:** ћирилица, **Times New Roman, 12 pt**; латинични делови текста фонтом Times New Roman, 12 pt;
- Пасус: без увлачења, обострано равнање; размак између редова: Before: 0; After: 0; Line spacing: Single.
- Име лика: верзалом, двотачка, један словни размак, текст реплике –

Пример:

МИЛИЦА: Колико је сати?

РАНКО: Немам сат.

- Име лика са дидаскалијом: верзал, дидаскалија у загради италиком, двотачка, један словни размак, текст реплике –

Пример:

МИЛИЦА (*Тељи се и зева.*): Колико је сати?

РАНКО (*Незаинтересовано.*): Немам сат.

(*Узима мобилни телефон и куца СМС поруку.*)

## ТЕХНИЧКА УПУТСТВА ЗА ФОТОГРАФИЈЕ

- Резолуција фајла: 300 dpi или више у размери 1:1 у односу на очекивани формат репродукције
- Минимална ширина (висина) фотографије у оквиру текста: 10 cm са резолуцијом 300 dpi
- Фотографија за насловну страну: висина најмање 22 cm са пропорционалном ширином, резолуција 300 dpi
- Врста фајлова: TIF, PSD и JPG (без компресије)
- Логотипи, знакови и сличне графике дати и у векторским форматима (Ai, CDR, PDF, EPS...), а због универзалне компатибилности најпожељније је да фајлови буду у PDF формату
- Колорни модел:  
колор фотографије: 24 bit Color  
црно беле фотографије: 8 bit Grayscale
- Назив фајла треба да има елементе из легенде фотографије (на пример: bitef1.jpg, bitef2.jpg...), а не апстрактни низови слова, бројева или скраћенице (пожељно је да називи фајлова буду исписани латиничним словима без дијакритичких знакова због накнадне компатибилности у коришћењу фајла у различитим програмима).
- У случају да се материјал скенира (са штампане основе), приликом скенирања укључити „дескрининг“ филтер, уз поштовање претходних упутстава.
- Потребно је приложити одговарајуће податке о извору ликовног прилога (име аутора/фотографа).

*сшеријино*  *шзорје*



---

CIP – Каталогизација у публикацији  
Библиотека Матице српске, Нови Сад

792

Сцена: часопис за позоришну уметност / главни и  
одговорни уредник Милош Латиновић. – Год. 1, бр. 1 (1965)–.  
Нови Сад: Стеријино позорје, 1965–. – илустр.; 22 цм

Тромесечно  
ISSN 0036-5734 = Сцена (Нови Сад)

COBISS.SR-ID 319245

---