

Сцена

II / 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 2

Година LXII

АПРИЛ–ЈУН

СЦЕНА

УЗ НОВИ БРОЈ> 5

I / ИНТЕРВЈУ „СЦЕНЕ“:

СВЕТИСЛАВ ГОНЦИЋ,
СЕЛЕКТОР 71. СТЕРИЈИНОГ ПОЗОРЈА> 6

Отворити простор за озбиљну анализу> 7
(Разговарао > Жељко Јовановић)

II / ТЕОРИЈА

Марија Ковачевић

Социјални и егзистенцијални револт:
Хеда Габлер и Војцек у режијама
Томаса Остермајера (5)> 12

Светислав Јованов

Јунак, судбина и сукоб у
класичној комедији (7)> 16

III / ФЕСТИВАЛИ

Александра Гловацки

Право на смех,
или било би трагично да није смешно> 21
51. Даним комедије у Јагодини

Синиша И. Ковачевић

Шта можемо да погледамо на
овогодишњим Дубровачким играма> 26

IV / УПРАВЉАЊЕ ПОЗОРИШТЕМ

Миливоје Млађеновић

Најкупље су јефтине представе> 30

V / ЕСЕЈ „СЦЕНЕ“

Александар Милосављевић

Добри дух сомборског театра> 37
Како овде ствари уистину стоје, или
похвала сомборском позоришту

Небојша Брадић	
Невидљиви рад	> 46
Валентина Вуковић	
Драги свете, не пристајем на твоја правила	> 50
Белешка о једној провокативној представи	
VI / ПОЗОРИШНА ПУТОВАЊА	> 58
Милош Латинковић	
Станице XII	> 59
VII / АРХИВИРАЊЕ САВРЕМЕНОГ ПЛЕСА	> 67
Милица Ивић и Игор Коруга	
Белешке које плешу: дневници Неле Антоновић као архив једне сцене ...	> 69
VIII / ИСТОРИЈСКА СЦЕНА	> 78
Синиша И. Ковачевић	
Живот и стваралаштво Бернарда Шоа	> 79
170 година од рођења славног писца	
IX / СЦЕНСКИ ДИЗАЈН	> 84
Радивоје Динуловић	
О простору, телима, ритму и ужасу	> 85
Представа „All’arme“ Студија за савремени плес у Загребу	
X / ПОЗОРИШТЕ И ОБРАЗОВАЊЕ	> 94
Емилија Узелац	
На сопственој сцени	> 96
Миомир Милосавац	
Млади не играју представе које тематизују проблеме који их се тичу	> 101

XI / IN MEMORIAM

Радоје Чупић (1958–2026)

Глумац посебних својстава

(Пише > Миливоје Млађеновић)

XII / КЊИГЕ

Уредница: Радмила Станковић

Монографија Жарко Лаушевић

(Пише > Ружа Перуновић)

Злата Бојовић

Историја дубровачке књижевности

(Пише > Синиша И. Ковачевић)

Сања Савић Милосављевић

Драмски вијенац

(Пише > Ружа Перуновић)

XIII / НОВА ДРАМА:

МИНА МИЛОШЕВИЋ

Биографија ауторке

Мина Милошевић

Робинзон Крусو да је био

бисексуалка са шест Петка

Драматуршка белешка

Пенелопа данас не би

чекала никога, па ни Одисеја

(Пише > Милош Латинковић)

* * *

Техничка упутства

за ауторе прилога у „Сцени“



ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

КУЛТУРА



СТЕРИЈИНО
ПОЗОРЈЕ 71.

Нови Сад, 26. мај–3. јун 2026.
Сећања и страдања

УЗ НОВИ БРОЈ

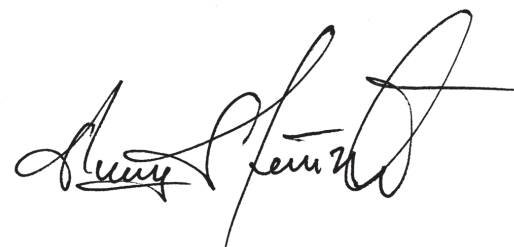
Други број „Сцене“ у 2026. години уобичајено стиже пред читаоце у време Стеријиног позорја, нашег најзначајнијег театарског фестивала, те га припремамо и третирамо као доказ сарадње и пример посвећености коју организатор и издавач Стеријино позорје има према великом фестивалу и часопису, као јавности доступним и проценитељима видљивим сегментима делатности ове институције, мада Стеријино позорје има „дубину“ и задире у просторе стручности коју лаици, а често ни колеге специјализоване за неки од сегмената театарске делатности не препознају и не виде.

Али то је нека друга прича, мада би морала бити – примарна.

Други број отварамо интервјуом са селектором фестивала Стеријино позорје, а то је ове године био глумац Светислав Гонцић. Разговор о селекторским назорима и дOMETИМА домаће драме у овој години водио је Жељко Јовановић. Друга важна ствар у новом

броју часописа „Сцена“ је отварање нове рубрике која ће под називом *Архивирање савременог њлеса* доносити прилоге који се односе на плесну сцену, изразито занемарену последњих година у Србији. У овом броју објављујемо текст Милице Ивић и Игора Коруге под насловом *Белешке које њлешу: дневници Неле Анђионових као архив једне сцене*. Верујем да ћемо у наредним бројевима објављивањем текстова из ове области стваралаштва скренути пажњу макар стручне јавности на проблеме и важност подршке савременом плесу, који у свету има своје значајно уметничко место.

Уз подсећање на стандардне рубрике и значајне текстове из области театрологије и есејистике, желим да напоменем да „Сцена“, сада већ традиционално, у другом броју, објављује интегрални текст лауреата Конкурса Стеријиног позорја за домаћи драмски текст. Овај пут је то позоришни комад Мине Милошевић *Робинзон Крусо да је био бисексуалка са шест Пейка*.



Интервју „Сцене“

СВETИСЛАВ ГОНЦИЋ, селектор 71. Стеријиног позорја



Објава селекције 71. Стеријиног позорја, конференција за новинаре, март 2026, фото: Б. Лучић

Разговарао > Жељко Јовановић

Отворити простор за озбиљну анализу

Када селектор Стеријиног позорја најзад, што значи после једногодишњег обиласка позоришта у земљи и региону, изађе у јавност са списком одабраних представа, то је важно за све. И за задовољне и незадовољне, као и оне са изневереним очекивањима и надом. Оно што је несумњиво у том „завршно чину“ је да, после једногодишњег обиласка српских позоришта, селектор у том тренутку има најпотпунији увид у савремену продукцију домаћег позоришта као и информације о збивањима у театрима изван земље који на својим сценама постављају српске писце. Стога је прво питање упућено селектору 71. Стеријиног позорја, Светиславу Гонцићу, управо да нам опише стање ствари „из првог реда“.

– Форма и позиција у којој сам се нашао и којом сам почаствован, на одређени начин је као и одабир било чега и не разликује се много од тога када човек бира било шта у животу и одлучује се за одређене поступке. Онај ко треба нешто да одабере, да одлучи, чини то правећи неки концепт који би тебало да потврди његове ставове. Међутим, у овом случају, ова врста одабира је много ширег значења у друштвеном, културном контексту, самим тим је и мени била већа част.

Колико представа сте видели и шта је био ваш генерални приступ послу?

Одгледао сам преко четрдесет представа (неке од њих на снимку) и што се тиче самог одабира нисам могао да будем субјективан. У овај посао избора представа нисам ушао са неким својим судом који бих наметнуо представама које гледам, што може да се деси. Свако од нас има различите и уметничке и идеолошке и политичке префиксе, али ја нисам ишао тим путем, хтео сам да видим шта ће се после гледања одређеног броја представа појавити као некаква слика оног што је данас присутно, што преовлађује у нашем театру.

Шта се испоставило?

На тематском плану, реч је о једном миксу различитих тема, од политике, преко социјалних тема, буквално широк дијапазон. Мој утисак јесте да је већ на основу тога могуће отворити простор за озбиљну анализу стратегије позоришта, јер се чини да је управо ово време добро за театар када је реч о избору тема. Што се тиче форме и редитељских, занатских, глумачких решења, ту се поставља питање шта позоришта траже и шта добијају од редитеља, од глумаца. Комплексан избор тематских и формалних питања који се намеће захтева озбиљну и дуготрајну анализу.

Хоћу да кажем, после толико одгледаних представа почео сам да добијам слику о томе што ми радимо и мени се као важније наметнуло питања структуре,



Светислав Гонцић, фото: приватна архива

више него самих тема. Налазимо се у времену када је одржање позоришта врло битно, када неко може да постави питање чему уопште позориште и да ли у ствари оно има неког значаја по наш живот? Шта ми уопште очекујемо од тих представа? У том смислу, структура је јако битна па онда теме о којима је реч.

У ком смислу?

Структура данашњег институционалног позоришта је анахрона. Наша позоришта су успостављена по неком правном моделу шездесетих година, док су данашње околности потпуно другачије. Младим креативним људима и њиховом потенцијалу, та врста околности и организације уопште не одговара. Они можда нису спремни да се прилагоде тим околностима, можда и не желе.

Радећи овај посао, имао сам прилику да видим неколико врло добрих представа које међутим чекају неко друго време. Видео сам представе које су одговарале по садржају оном што је редитељ замислио, али то је био њихов лимит и тако даље. На крају, од тих четрдесетак представа које сам видео, морао сам да одаберем осам рађених по домаћем драмском тексту, што је једна петина, шестина од укупног броја одгледаних представа, плус представе које нису у конкуренцији. Све заједно, реч је о доброј годишњој продукцији. Што значи да је позориште живо без обзира на све.

Који је ваш примарни критеријум с којим сте одлучивали које представе ће бити изведене на 71. Позорју?

При одабиру представа механизам је или добар литерарни предлог или добра режија, прелазак рампе и то да ли је представа објективно квалитетна. На крају крајева и да ли се у некој представи појављује нешто ново, то је одлучујуће. Чини ми се и верујем да смо добили заокружену целину. Ту су садржане две представе које припадају опусу наших великих писаца. Ту је најпре један Нушић, и с друге стране, изванредно обрађена представа „Госпа Нола“ Исидоре Секулић. Оно што одмах може да се види у

поређењу са модерним класицима и онима који ће можда једног дана бити класици, јесте појава једног или два писца као носиоца модерног израза младих писаца.

Друго, испоставило се да комад „Шине“ модерног класика, Милене Марковић, више не комуницира кроз рат и агресију, већ почиње да комуницира кроз мир, кроз љубав. То говори о томе да је начин на који је писац обрађивао тему универзалан и да њена тема којом се бавим у овом комаду, може да издржи вертикалу и суд времена. Слично је и са Нушићевом представом у Словенији. Нушића је иначе данас веома тешко играти, међутим, у овом случају, редитељским средствима протумачен је тако да је на површину изнета његова универзалност. Потом, у овом избору долазимо и до модерне класике и онога о чему говори Душко Ковачевић, као и одређене представе које су можда мање по формату, али које нису мањег значаја.

У образложењу селекције истичете и критеријум доследности, на шта се конкретно оно односи?

Мислио сам на то да је представа жива. Да комуницира са публиком и да је рампа коју прави жива, да пулсира. У томе су, у готово свим представа које сам гледао, углавном сви били доследни тако да је, гледано из тог угла, наша позоришна продукција добра. Није овде на крају крајева, реч о томе шта ваља или шта не ваља, важније је много шире питање, шта ће и на колико начина одсликати данашњу ситуацију.

Једна од примедби или констатација јесте да у вашој селекцији нису заступљена позоришта из унутрашњости, јужно од Саве и Дунава.

Ван памети је имати кључ било које врсте, па и тај. Осим позоришта из Београда, позвани су Сомбор, Нови Сад, Марибор. На крају крајева, то је мој избор и немам ништа против да следећи селектор сачини свој, какав год био. Не кажем да је мој избор чаробан и да није могућ други, само образлажем шта је мене водило током овог посла.



Објава селекције 71. Стеријиног позорја, конференција за новинаре, март 2026, фото: Б. Лучић

Постоји ли нека представа „са ивице“, за коју вам је жао што није било места?

Ако уђемо у то онда отварамо непотребну полимику и свако може рећи, а што не моја представа, неко други, његова. Ако бих тако гледао могу да кажем жао ми је што не могу да позovem свих четрдесет. Стварно ми је жао неких представа, неких младих које су имале изванредан текст, али у самој изведби то није било најбоље, могло је другачије. У Краљеву сам гледао представу „Коме верујете“ то је изванредан текст који, додуше, није нов, било је још изванредних комада које сам видео. У Крушевцу су радили „Мати“ али на крају, у овом контексту у коме сам се кретао, ово је избор иза кога стојим.


Позвали сте представу „Централа за хумор“, рађену у Народном позоришту у Београду, у време када сте били управник.

Хоћемо да кажемо да представа није добра зато што сам био њен продуцент или да је ушла зато што

сам био њен продуцент? Јесам био тада продуцент, али одавно нисам у томе. На крају крајева, има ли неке представе у којој има некога кога не познајем? Уосталом, као и ви. И нико из нашег глумишта и позоришта уопште ко се бави овим послом, не може да каже – не зна њене ауторе. Мислим да разговор не треба да се води око тога што ниси узео ове или оне представе, за мене је важно разговарати о томе где се ми данас налазимо са театром и због чега смо ту где јесмо.

Утисак на крају посла?

Ако хоћемо да онај део креативног потенцијала везан за извођачке уметности нађе своје место, ако хоћемо да наш театар преживи, морамо да обезбедимо младим талентованим људима место, да нађемо начин да им омогућимо простор за изражавање. Овај мали број наших позоришта и мали број независних сцена, где једино могу да раде, и мали број премијера, није довољан.





TEORIJA

Судна

Пише > Марија Ковачевић

Социјални и егзистенцијални револт: Хеда Габлер и Војцек у режијама Томаса Остермајера (5)

2.2.1.2 ЕЛЕМЕНТИ ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛНОГ РЕВОЛТА У ХЕДИ ГАБЛЕР

Бројна тумачења овог Ибзеновог дела указала су на несумњиво постојање широко социолошког и дубоког психолошког разумевања и осликавања ликова и њихових улога и положаја у друштву. Мајкл Мајер је написао: „*Хеда Габлер* је данас можда једна од најомиљенијих и најчешће извођених Ибзенових драма, и свакако једна од најцењенијих од стране данашње публике. Зашто је толико збунила своје савременике?“¹⁾ Заправо, није тешко разумети зашто су критичари краја деветнаестог века устукнули пред духом жене која се насилно супротставила тадашњем култу истинске женствености, жене која би радије разнела себи мозак него се покорила мужу и дому. Релевантније за наше време је обрнуто питање: Зашто *Хеда Габлер* тако дубоко интригира модерну публику? Постоје мишљења

1) Meyer, Michael, *Ibsen: A Biography*, Garden City, N.Y, 1971, str. 645.

да је савремена популарност Хеде резултат „модерне феминистичке отмице“. Харолд Блум примећује да су „ослободиоци закључаних жена дохватили класичну трагедију и пласирали је као пропаганду, свдећи је у том процесу на незграпно, звецкаво одело идеолошког оклопа.“²⁾ Блум је озлојеђено приметио да је публика била много срећнија када је школована феминисткиња одговорила да је Хеда жртва друштва и природе, будући да је и несрећно удата и невољно трудна. Реченица „Она је заробљена у телу жене“ постала је рефрен, као и идеја да је друштво виктимизирало Хеду тако што јој није дало ништа да ради.“³⁾ Блум је узвратио да друштвене околности и положај жена немају никакве везе са ликом Хеде, и да је то заправо био лични, а не политички наратив. „Ако Хеда личи на било кога

2) Преузето из предговора Susan Faludi, *Hedda Gablar adapted by Jon Robin Baitz*, Grove press, New York, 2001

3) п. VIII.



Хенрик Олрик: **Хенрик Ибсен** (1879)

кога је Ибсен икада познавао“ закључио је, „то је био Ибсен сам, чега је и он сам био свестан.“⁴⁾

Блум није први који је приметио да је Хеда можда један од најдиректнијих драмских израза унутрашњег Ибзена, односно „унутрашњих аспеката које је уметник тако брутално закључао на таван своје припитомљене егзистенције – све буре, жеље и страсти згњечили су точкови раздрагане буржоаске доличности и дневног режима писања по сату“.⁵⁾ Ибсен је писао под

4) Harold Bloom, *Henrik Ibsen (modern Critical Views)*, ed. Harold Bloom (Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1999), str. 181–182.

5) Преузето из предговора Сусан Фалуди, *нав. дело*.

суморним окриљем своје свакодневице, а истовремено се борио са жељом да „почини неку лудост“, како је он то сам описао. „Ко није, стојећи са неким поред понора или високо на кули, имао изненадни порив да га гурне доле?“ Хеда, вођена мрачним импулсима, би се засигурно сложила. Мајкл Мејер такође примећује да би поднаслов Хеде Габлер могао бити *Портрети драмској тисца као младе жене*.⁶⁾

Било да је Ибсен отворио пут ослобађању жене из патријархалног кавеза или је ослободио своје тегобе кроз лик Хеде, евидентно је подизање мушкарца и жене на виши ниво универзалности, на ниво човека уопште. А на том нивоу универзалности ничу питања која надилазе друштвене и психолошке моћи или немоћи. То су питања циља, сврхе и смисла људског живота.

Недуго након што је објављен овај Ибзенев комад, његов савременик и критичар Лохман је написао: „Хеда Габлер одговара Ничеовом човеку будућности. Она припада Надчовеку, долазећем, вишем еволутивном ступњу. Изронила је мало прерано, међутим, доживљава пораз у том ситном и ограниченом модерном друштву, у коме нема места за ове више егзистенције... Њена смрт је, запазите, „смрт у лепоти“; у ствари, смрт без утехе и без наде, потпуно уништење.“⁷⁾ Такође Ибзенев савременик, Огист Ехрхард, наводи да „Хеда постаје нешто друго сем ментално поремећене особе. Она у нашим очима поприма надљудски стас, а њена улога поприма метафизички аспект.“⁸⁾

Евидентно је да су универзални, метафизички, егзистенцијални и футуристички аспекти Хединог лика примећени још у време када се појавила на сцени, а сасвим би одговарали и тумачењима са становишта потоњег егзистенцијалног правца у филозофији. Поменимо само Албера Камија који у *Мишу о Сизифу* ка-

6) Meyer, Michael, *Introduction to Hedda Gabler, Ibsen Plays: Two*, London, Methuen Drama, 2000, str. 632.

7) Навео Evert Sprinchorn, The Unspoken Text in Hedda Gabler, *Modern Drama*, volume 36, 1993, str. 362.

8) *Ibid*, стр. 360.

же: „Једна од смислених филозофских позиција јесте побуна. Она је стално сукобљавање човека и његове сопствене тмине.“⁹⁾ И сам Ибзен је рекао: „Цело наше бивствовање није ништа друго до борба против мрачних сила у нама самима“¹⁰⁾.

Циљ нам је да анализирамо елементе егзистенцијалне побуне у *Хегу Габлер*, па ћемо се подсетити Брустајновог виђења егзистенцијалног револта који се заснива на идеји да се појединац бори против укорењеног апсурда и ограничења живота, тражећи аутономију у свету који је не нуди. За разлику од друштвеног револта, који тежи промени или рушењу друштвених норми и конвенција, егзистенцијални револт је више унутрашњи сукоб појединца са самим његовим постојањем. Појединац се, у овом случају, не буни само против друштвеног угњетавања, него и против самог феномена постојања – самотности, смртности, неувиђања сврхе, као и личног отуђења или ограничења. *Хега Габлер* представља један од убедљивијих израза егзистенцијалног револта у модерној драми. Лик Хеде изражава дубок егзистенцијални револт, иако се често доживљава у контексту критике друштва, који смо представили у претходном поглављу.

Хеда, од самог почетка, делује отуђено од конвенционалног света око себе. Презире баналност и тривијалност средње класе чији је сада и она део. Њен брак са Јергеном Тесманом, човеком кога нити воли нити поштује, симболизује њену заробљеност у друштвеном поретку који јој не нуди никакво испуњење. Иако јој тај положај даје одређени статус, богатство и моћ, то јој не пружа никакво унутрашње испуњење. Међутим, Хедино незадовољство је дубље од лошег брачног избора или захтевних друштвених очекивања. Оно је изазвано и суштинским, егзистенцијалним ограничењима живота, којима је она као људско биће спутана, како спољашњим тако и унутрашњим силама.

9) Ками, Албер, *Мити о Сизифу*, Контраст, Београд, 2020, стр. 59.

10) Meyer, Michael, *Ibsen: A Biography*, Garden City, N.Y, 1971, str. 645.

Егзистенцијално незадовољство нарочито је видљиво у Хединој летаргији и равнодушности, и по сарказму који избија из њених речи. Недостатак енергије и ангажовања у свакодневним активностима видљив је у њеном односу према животу са Јергеном чије је амбиције не интересују. Док он предано ради на својој академској каријери и будућности, Хеда проводи време у досади, не показујући интересовање за било какву активност која јој је на располагању. Она чак изражава незаинтересованост за улогу мајке, иако се од ње очекује да постане „добра супруга“ и „будућа мајка“. Равнодушност је присутна и према осећањима других ликова: према Јергену је очигледна, али она иде даље и манипулативно се поиграва са животима других, посебно са Левборгом и Теом Елвстед. Њен однос према Левборговој смрти није испуњен жаљењем и тугом, већ разочарањем што није умро на начин који се њој свиђа. Чак и када су у питању њене сопствене одлуке, често делује апатично, као да је ништа дубље не занима. Њен саркастични тон представља начин за изражавање дубоког презира према окружењу. У разговорима са Тесманом, Браком и другим ликовима, она често користи ироничне коментаре како би прикрила своје право незадовољство и досаду. Сарказам је њен начин да се дистанцира од друштва и људи око себе, јер се осећа надмоћно у односу на њихов тривијални свет, а који је постао њена свеприсутна стварност.

Хедини поступци, посебно њена манипулација другима и њено коначно самоубиство, истичу њену дубинску потребу да успостави контролу над сопственом судбином у окружењу које је слепо за њену индивидуалност. Она презире идеју вођења домаћинства и мајчинства, које друштво очекује од ње, али њен отпор овим улогама превазилази пуки отпор устаљених нормама улоге жене. Тај отпор заправо је њен дубок егзистенцијални очај. Без обзира на изборе које доноси, ти избори изгледају као да немају суштинско значење ни битне последице. Као да их гута њена празнина.

Најбољи пример Хедине егзистенцијалне побуне види се у њеном односу према Ејлрту Левборгу. Она манипулише њиме и покушава да обликује његову судбину према сопственој романтичној идеји о „лепој смрти“ као акту егзистенцијалног пркоса. Ова манипулација је њена верзија тражења смисла у животу кроз контролу туђе судбине. Међутим, када Левборг умире на неславан и хаотичан начин, Хеда постаје суочена са чињеницом да не може контролисати ни сопствену ни туђу судбину. Њена жеља за контролом, слободом и лепотом осујећена је на сваком кораку. Када покушава да манипулише Левборговом смрћу, настојећи да његовом крају унесе лепоту, ужаснута је откривши да је његова смрт далеко од естетског идеала који је замислила. Њена идеалистичка чежња за племени- том побуном против апсурда слама се пред суровом реалношћу. Након што уместо „лепог краја“ Левборг умире понижавајућом смрћу, случајним рањавањем у стомак у борделу, живот јој потпуно измиче контроли. Када судија Брак почне да је уцењује због пиштоља којим је Левборг убијен, она схвата да је изгубила и оно мало слободе што је имала. Последња прилика за самостални, аутономни избор је самоубиство. Самоубиство је њен чин егзистенцијалног револта – последњи покушај да постигне неку врсту слободе и смисла у свету који их нема.

Једна од карактеристика егзистенцијалне побуне је узалудност борбе против доживљаја сопственог бесмисла или против празнине у себи. За разлику од социјалног револта који обично носи са собом осећај сврхе или оптимизма, с обзиром да акције побуње-

ника могу довести до друштвених промена или личног ослобођења, егзистенцијални револт је немоћан и очајан и, у крајњој инстанци, трагичан. Узалудност га чини трагичним. Хедин револт се током развијања драмске радње све више испољава, а она постаје све деструктивнија. У првом чину исмева шешир тетке Јуле, у другом чину наводи Левборга да пије, у трећем спаљује његов рукопис, а у завршној убија себе и дете у себи. Хедин социјални револт прераста са вербалног нивоа у егзистенцијални револт, који се манифестује у виду потпуне самодеструкције.

У анализи егзистенцијалног револта у *Хегу Габлер*, не можемо previdети његов метафизички аспект, јер је заправо тај аспект кључни. Све наведене манифестације Хединог отпора потичу из њеног дубоког незадовољства, колико животним околностима, толико и самим животом и постојањем. Питање смисла живота, које Хеда није препознала, ни пронашла, ни прихватила онаквог какав јој се наметнуо, неодвојиво је везано за питање самоубиства. Самоубиство је закупљало умове многих мислилаца од давнина до данашњих дана, чиме се у овом раду нећемо бавити, већ ћемо само указати на чињеницу да је Хедино самоубиство чин отпора бесмислу и промашености, што *Хегу Габлер*, као драмско дело, чини пројавом првенствено егзистенцијалног револта. Популарност ове драме и код савремене публике указује да је та тема актуелна у свим временима, а с тим у вези следи поглавље о Томасу Остермајеру, редитељу који је Ибзену *Хегу* актуелизовао у садашњицу.

Пише > Светислав Јованов

Јунак, судбина и сукоб у класичној комедији (7)

Демон из машине

**КРАЉ ИБИ:
РАТ, ФИНАНСИЈЕ И „ЗГОВНА“**

Почев од половине осамнаестог до краја деветнаестог века, однос између комичког јунака и комичког универзалног поретка (судбине) мења се у правцу истрајне релативизације обају елемената, а самим тим долази и до битних промена у основној жанровској матрици класичне комедије. Вишевековна конвенција комичког сукоба која се, од аристофанске Старе комедије преко Менадра, Плаута и Шекспира до Молијера, креће у оквиру суочавања различитих варијанти Ероса (као покретача јунака) са врстама више-мање стабилног универзалног поретка (на страни судбине), бива постено замењивана низом комичких супротности које одликује све израженија релативизација: Ерос (као целина чулног) наспрам судске Форме (Клајст); Ерос фикције наспротив Парадоксу (Голдони) и, најзад, егалитаризам против историјског Нерета (Бомарше). Најзад, у последњој деценији деветнаестог столећа, у комаду Алфреда Жарија *Краљ Иби* (*Ubi roi*, 1896), поменута релативизација бива, у погледу првог од поменутих елемената, доведена до

крајњих консеквенци. Наиме, увођењем комичког јунака као *многообличне* фигуре, *ошиорне* на различите видове умногоне релативизованог универзалног поретка, Жари неповратно руши стару равнотежу класичне комедије, не трудећи се нарочито – или барем систематски – да уместо ње артикулише неку нову, друкчију.

Сиже *Краља Ибија* показује да је у основи реч о пародији на Шекспировог *Макбета*, али и да је Жаријев комад истовремено много више од тога. Као официр пољске дворске гарде, Отац Иби, на наговор своје жене, Мајке Иби, убија краља Венцеслава и већину његове породице, те узурпира престо Пољске. Премда после преврата поклонима задобија накратко наклоност поданика, Иби убрзо почиње да користи власт за вртоглаво богаћење: ликвидиравши све племиће, присваја њихова имања, док народ све више терорише превеликим порезима. На крају, поражен од војске руског цара (коју је призвао бивши саборац капетан Бордир/Ћубрежњак) с једне, а прогоњен од побуњених Пољака, предвођених Венцеславовим сином Бугрелавом, с друге стране, Отац Иби напушта земљу и – након кратке епизоде у литванској пећини, која „оверава“ његов

кукавичлук и превртљивост – отпловљава у друштву своје супруге пут Француске. Заплет, пак, којим се овај сиже реализује, у складу је са ауторовом начелном напоменом из предговора поводом праизведбе комада: „Што се тиче радње, она се одвија у Пољској, то јест у Нигдини“¹⁾. Кад се томе придода да нам главни јунак већ у првим призорима бива представљен као „бивши краљ Арагоније“, постаје очигледан инхерентни илузионистички оквир на којем се Жаријев комад темељи. Реч је о употреби типа „кумулятивног заплета“ (заплета усредсређеног на „лика-ометача“) на крајње *арбитраран начин*, о чему сведочи већ и сам механизам мотивације краљеубиства које Отац Иби предузима на паради:

„КРАЉ: Аха, ево пука гардијске коњице из Данцига. Баш су лепа, богами.

ОТАЦ ИБИ: Мислите? Мени се чине јадни. Погледајте овога. (Војнику) Откад се ниси умио, прљави мангупе.

КРАЉ: Али је овај војник врло чист. Ма шта вам је, оче Иби?

ОТАЦ ИБИ: Ево ти, на! (*Зиази ња*)“.

Сличну стратегију арбитрарне двозначности Жари употребљава и при карактеризацији свог јунака. На примарном нивоу, таква стратегија треба да покаже одсуство сваког моралног – а често и рационалног – критеријума у Ибијевом понашању, као што показује призор којим се прекида договор о завери:

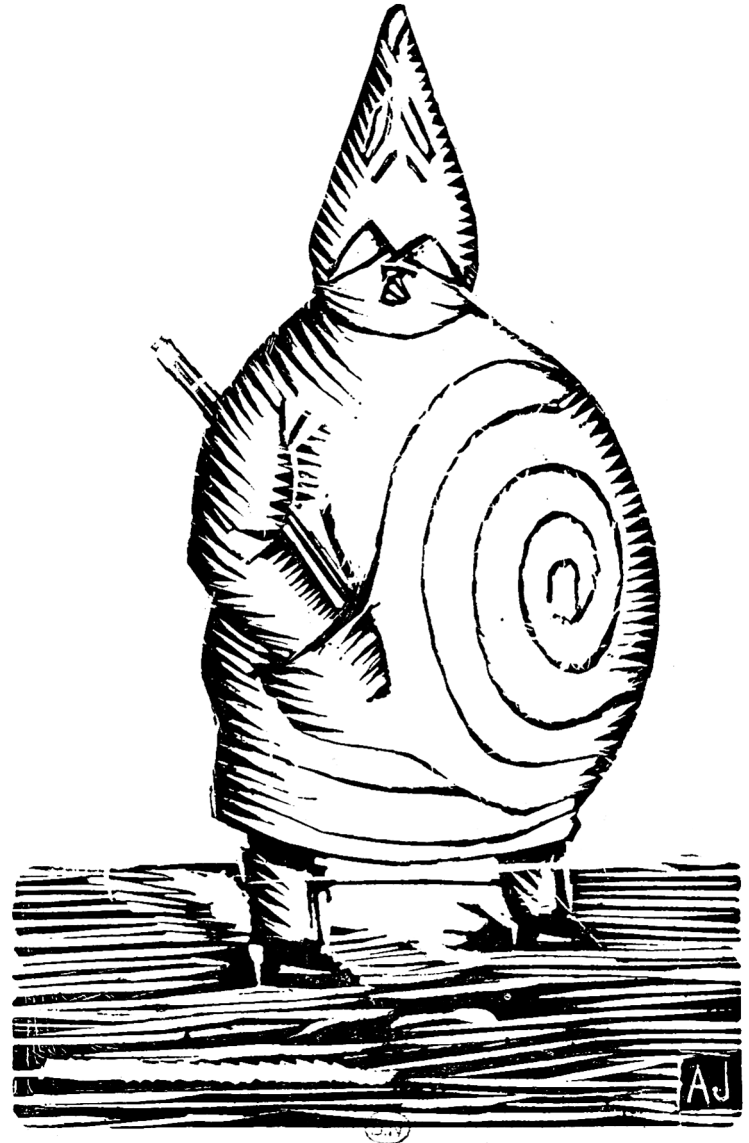
„ГЛАСНИК: Господине, позива вас краљ.

ОТАЦ ИБИ: Ух, побогу, доврага, сунца ми, открили су ме, скинуће ми главу, вај, вај мени.

МАЈКА ИБИ: Какав мекушац, а време пролази.

ОТАЦ ИБИ: А-ха, сетио сам се: рећи ћу да је то масло мајке Иби и Бордира“.

1) Ерик Сигал напомиње да се, осим метафоричког, Жаријева алузија може тумачити и на парансторијском плану: у време настанка *Краља Ибија*, Пољска као независна држава није постојала. (Erich Segal, „Comedy explodes“, у: *The Death of Comedy*, Harvard University Press, Cambridge – London 2001, 408.



Véritable portrait de Monsieur Ubu.

Алфред Жари: **Краљ Иби** (1896/97), илустрација уз текст

Чињеница да нам се Отац Иби постепено разоткрива, како каже Ерин Вилијемс Хајман, „као спој супротности, мучитељ и мучен, шаливџија и тиранин, полицајац и анархиста“²⁾ постепено, али неумитно помера радњу *Краља Ибија* из простора *парадокса* с ону страну границе *ајсурга*. Тако, Ибијево поимање краљевања као убијања потчињених великаша у циљу пљачке њихових имања („Дајте сандук за племиће и куку за племиће и нож за племиће и књигу за племиће а потом уведите племиће“) добија, након окретања немилосрдном „опорезивању“ сиротиње, поенту у исказу:

„ОТАЦ ИБИ: По том систему, обогатићу се док дланом о длан, а онда ћу побити све живо и отићи својим путем“.

Међутим, оваква кумулација парадокса истовремено проузрокује и неумитну *самодеструкцију главној прошајонисте*. Тако, у свом одбијању да финансира (неизбежни) рат са руским царем, Отац Иби иде дотле, да се, на почетку ратног похода, „финансијски коњ“ руши под њим због изгладнелости. Спознаја да се ипак не може истовремено руковати „пореском сабљом“ и „финансијском палицом“ – спознаја која код самог Оца Ибија не изазива никакву промену! – показује (на формалном плану) да се до апсурда најуверљивије стиже кроз парадоксима прожету карикатуру, док, на плану значења, имплицира како је пустоловина присвајања моћи – најпоу-

2) Erin Williams Hyman, „Theatrical Terror: Attentats and Symbolist Spectacle“; *The Comparatist*, Vol. 29; May 2005, 112.

зданији начин да зло *раствори само себе* (или, барем, буде демистификовано).

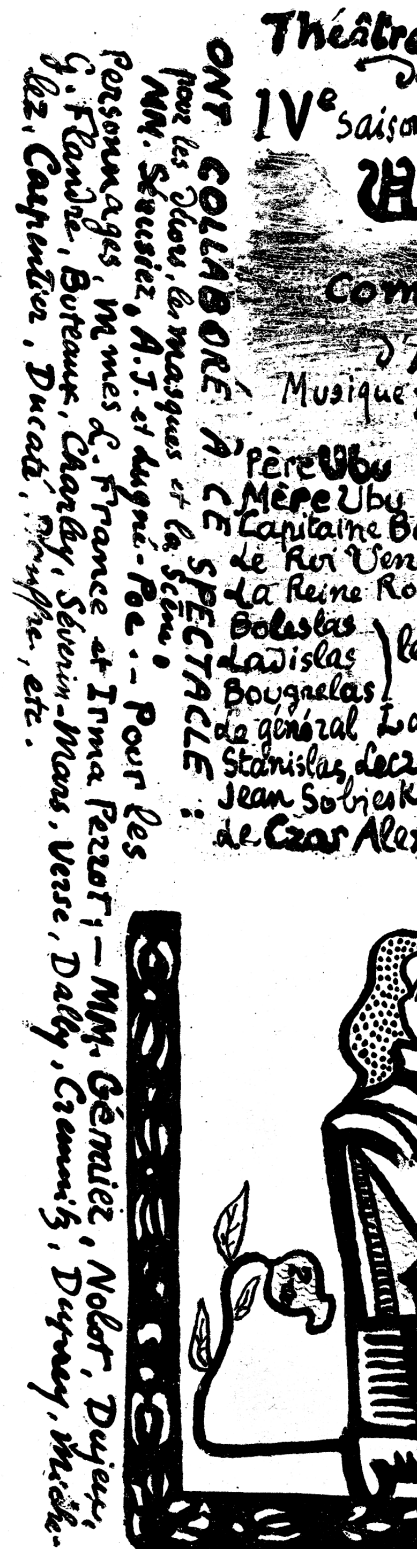
Шта се, у таквом мотивацијском и сижејном контексту, збива са уобичајеном основом класичног комичког сукоба – тежњом љубавничког пара за (најчешће брачним) сједињењем? Најпре, Отац и Мајка Иби су у тој мери позиционирани „с ону страну“ Ероса, да се и њихови међусобни комплименти на почетку одвијају у тону циничног вређања:

„ОТАЦ ИБИ: ...Цркавам од глади. Мајко Иби, много си ми ружна данас. То си се за госте спремила?“

МАЈКА ИБИ (слеже раменима): Гомнару!“

Испоставља се да Ибијевој разуданој деструктивности Мајка Иби може да супротстави опрезност и лукавство, али их обоје – акционо и значењски – сједињује превртљивост, темељна премиса *антии-цусиловној духа* којим су вођени. Отуда се и њихово поновно, завршно здруживање у литванској пећини – након Ибијевог ратног пораза и неуспеха Мајке Иби у пљачки пољске краљевске гробнице – не збива као остварење (љубавничког) сна, већ, како указује и Ерик Сигал, као једна врста „лажног препознавања“³⁾. Другим речима, обесвећени и разсредштени јунак Жаријеве апсурдно-комичне игре не тежи складу са светом, нити помирењу са судбином. Најпре, свет је за њега нешто што се може (уек изнова) досегнути или „пореском сабљом“ или „финансијском палицом“, док је судбина нешто што се увек може порећи узвиком „Merdre!“ („Зговна!“).

3) Erich Segal, *Наведено дело*, 409.



L'ŒUVRE
2^e Spectacle
Le Roi

Édité Dramatique
en 5 actes
Alfred Jarry
de scène De Claude Berziari
PERSONNAGES
Giron, Fite, Cotice
Peuple, Nobles,
magistrats,
conseillers de
Phynances
Paysans
Toute l'Armée Russe
Toute l'Armée Polonaise
Les Gardes de l'Arm. Ubi
L'Orz
Le Cheval à Phynances
L'Équipage
Le Commandant



Алфред Жари: **Кралъ Иби** (1896/97)
илусторована афиша за произведбу

№ 30 e. - Un an : 7 fr. - U.-P. : 8 fr.
EDITION DE LUXE (JAPON)
Avec estampes spéciales : 20 fr. par an
1896-97

Parait le 5
et le 20
de chaque mois.

LA CRITIQUE

REVUE ILLUSTRÉE
BIBLIOTHÈQUE D'ART
Collection d'Affiches

Georges BANS, Directeur
50, Boulevard Latour-Maubourg
PARIS

Le dessin est de Alfred Jarry



ФЕСТИВАЛИ

Сцена

Пише > Александра Гловацки

51. Дани комедије у Јагодини

Право на смех, или било би трагично да није смешно

Дани комедије у Јагодини, 51. по реду, приказали су овог марта селекцију Александра Милосављевића намењену прошлој години. Наиме, пошле године смеха није било у Јагодини, бар не оног позоришног, јер је „виша инстанца“ одлучила да за Фестивал нема новца. Од Министарства – нула динара за госпођу комедију. Позоришна публика је могла да жали због тога, или да се смеје, што је – ово друго – свакако боље решење. Јер, како каже Сенека, племенитије је смејати се животу, него плакати над њим.

Тако смо селекцију из 2025. године гледали у 2026. Од седам представа у конкуренцији, четири су настале по класичном предлошку, а три на савременом тексту. Фестивал је отворила *Уговица живота човека* Звездара театра, по тексту и у режији Душана Ковачевића, стилски и тонски најпрецизније одредивши селекторов концепт. Оксиморон у наслову потиरे разлику између живота и смрти, а сама представа препуна је и једног и другог; и живота, а богами и смрти. Ситни људски животни заплети, тривијални ако се посматрају споља, убиствени ако се проживљавају сопственом кожом, уроњени у вучићевску Србију, не могу бити него са пе-

вањем и пуцањем. И живот и смрт, и пуцање и певање, подједнако изазивају и смех и кнедлу у грлу. Да није смеха, изазвали би сузе, можда и јауке, али суза нам је свима доста. Како Анри Бергсон вели – смех, односно перцепција комичног, неспојива је са емотивним саучествовањем. Ваљда управо у томе и лежи лековитост смеха, у његовој заштити од *Weltschmerz*-а.

Зато добра комедија може да дозволи себи да на најбруталнији начин разваљује живот, да денунцира његове најцрње манифестације у намери да освести гледаоца, али да га својом фином, суптилном опном комике, сачува од депресије или недајбоже самоубиства.

Јелена Ђокић је једна од добитница три фестивалске глумачке награде, и то за улогу Марте у *Уговици живота човека*. Комику је за Јелену одиграо контекст, а жири је освојила истинитошћу, дубином и изнијансираношћу лика у прилично драматичној животној ситуацији. Преостале две глумачке награде, по одлуци жирија који су чинили Даница Максимовић, Миодраг Табачки и Иван Меденица, припале су Озрену Грабарићу за улогу Швејка и Катарини Марковић као Мирандолини.



Из представе **Швејк**, фото: Срџан Дорошки

Швејк је култни (незавршени) роман Јарослава Хашека, писца који поред Кафке представља једну од кључних фигура литерарног Прага. За представу Београдског драмског позоришта, у режији Вељка Мићуновића, роман су драматизовали Ката Ђармати и Слободан Обрадовић.

Кад свет постане очигледно апсурдан, више се не смејемо зато што је нешто духовито, него отуда што је неподношљиво тачно. Швејкову ситуацију од пре нешто више од сто година, болно и данас препознајемо у светлу напада на Иран. Реч је о филозофској критици рата и апсурда ауторитарних система, а лик

Швејка, чија се наивност и истинољубивост граниче са идиотлуком, постаје симболом отпора наопакој логици безграничне силе. Баш таквог, непоколебљивог у несупротстављању, снажног у слабости, представа га води „крз сто ратова“, како сâм каже, односно крз Први светски рат (чији је учесник Хашек био), али и крз Други светски рат (који Хашек није доживео), захваљујући Брехтовој краткој драми и фантастичним сонговима Невене Глушице. Представу је стручни жири прогласио најбољим остварењем Фестивала, док је Ива Илинчић за улогу Анике награђена као најбоља млада глумица.



Из представе **Ко је овде луд**, фото: Срђан Дорошки

Са *Швејком* је, у вишесатним расправама стручног жирија, копле ломила представа *Ujvideki Szinhaza Било једном у Новом Сагу*, ауторски пројекат Андраша Урбана. Пресуђено је да *Швејк* Добије награду „Мија Алексић“ као најбоља представа, а да Златног ћурана за режију добије Урбан. А могло је да буде и обрнуто.

Било једном... је заносна, ревијална и свечарска представа/приредба, настала поводом пола века постојања Новосадског позоришта. Са шљокицама, певањем и играњем. Све весело и за забаву спремно је у њој, али и све остало што чини живот једног глумца, или глумице, мањинске припадности, у земљи Србији и њеној култури. Или, што чини живот једног српског позоришта у трећој деценији 21. века. Једног доброг позоришта. Довољно разлога за плач, чак и јаук. На срећу, хумор је ту, као чврсти штит од јада, као замајач који нам дозвољава да се сви заједно смејемо, играмо и певамо. Иако, док то радимо, озбиљно размишљамо о разлозима бављења позориштем, о односу према власти, према гледаоцима, разлици између ангажованог и забављачког театра... Уз врхунско глумачко умеће комплетног ансамбла.



Из представе **Мирандолина**, фото: Срђан Дорошки

Ипак, Јудит Ласло је издвојена као најбоља епизодна улога, добивши награду „Никола Милић“, док су Бојан Јовановић и Сенка Радосављевић награђени за најбољу сценографију и најбоље костимографско остварење – у истој представи.

Мирандолина Центра за културу Тиват, настала по мотивима Карла Голдонија (много више) и Петера Туринија (малчице), у режији Татјане Мандић Ригонат, је весела представа, од врсте над којом ћете се можда тек касније замислити. Док је гледате, смејете се без сенке, односно без страха да ће нешто кренути по злу. Као кад у цртаном филму којот пропада у кањон, а ви знате да ће после пада наставити да јурца за птицом тркачицом. А ипак, Мирандолина има озбиљну причу, да не кажем наратив. Она је жена која лукавством преживљава у опресивном мушком свету. Прозревши мушке слабости, она их окреће у своју корист. Дакле, Мирандолина је жена која манипулише мушким слабостима. За Голдонијевог живота је, у контексту закона, положај жене ипак био далеко неподношљивији него што је данас. Па се поставља питање ко је и шта је данас та феминисткиња из 18. века. И шта је њена моћ – да ли је стварна или изнуђена? Је ли она жена



Из представе **Протекција**, фото: Јаков Симовић

која влада ситуацијом, или је пак ова жена научила да преживи у мушком свету тако што игра њихову игру боље од њих? И где је граница између игре и емоционалног насиља? Питања која данас додатно добијају на значају.

С свим тим питањима, а без одговора, гледалац ће отићи кући, опростивши сопствене недоумице прешармантној и сугестивној Катарини Марковић као Мирандолини. Свакако неће заборавити ни Лазара Драгојевића, који као да је искочио из комедије дел арте, због чега је од жирија награђен као најбољи млади глумац.

Овој представи је за длаку измакла награда „Миодраг Петровић Чкаља“, а с њом и Статуета „Јованча Мицић“, признање које публика додељује најсмешнијем остварењу приказаном на Фестивалу. Њу је, на крају, понела Нушићева *Пројекција* и копродукцији Народног позоришта Сомбор и Града театра Будва, у режији Милана Нешковића.

Уз *Мирандолину*, *Пројекција* је и највеселија фестивалска представа. То значи представа током које не бринете за њене ликове (јер фестивал комедије не зна-



Из представе **Веселе жене виндорске**, фото: Срђан Дорошки

чи и фестивал смеха), и поред тога што вам белодано указује на одређене друштвене аномалије. У *Мирандолини*, то је положај жене, као и класни проблем. У *Пројекцији* то је, богами, читав свежањ, читав сплет, такоређи гордијев чвор проблема из области „живети у Србији“! И онда, за Нушићевог вакта, али и сада, током 51. Дана комедије у Јагодини. Вечна протекција! И све што она рађа и собом носи. Нажалост, све је препознатљиво, све исто, све трагично, несварљиво, језиво... и притом је тако наше. Нешковић причу (наратив) чини пробављивом, жанровски је конструишући као водвиљ. Па иако гледаш данашњу Србију као на длану, уз њене језиве аномалије и последице тих аномалија, успеваш да све сагледаваш јасно, без суза које би замглиле поглед, уз смех као стаклочистач. Без тог штита, мислим да бисмо се сви у гледалишту исповраћали на сопствену друштвену стварност. Или, како то редитељ Нешковић објашњава: „Има различитих врста хумора, који производе различите врсте смеха. Овај Нушићев је универзалан, јер се бави карактером једног народа који се, очигледно, не мења већ скоро два века. А, што и да се мења кад му добро иде“.



Из представе **Било једном у Новом Саду**, фото: Срђан Дорошки

Специјалну награду за колективну глумачку игру добио је ансамбл представе *Твоје и моје* позоришта „Бошко Буха“, ауторски пројекат Бориса Лијешевића. То је вербатим драма, настала као резултат радионичарског процеса, из документарног материјала везаног за прва сећања девет глумица и два глумца, али и редитеља чији глас чујемо из *off-a*. Прилично су то бенигне приче, махом о растанцима са бакама и декама, пресељењима, првим заљубљивањима... Могло је да буде дубље, мање безболно. Једину рискантну тему је понудила Борка Томовић, и зацртала пожељнији пут представе. Све остале приче биле су драге, топле, умивене и неузнимирујуће. Са духовитошћу која је резултат дечјег погледа на свет у сукобу с општепознатом стварношћу.

Веселе жене винзорске, Шекспирова комедија у продукцији Крушевачког позоришта и Градског позоришта „Семберија“ из Бијељине, у режији Соње Петровић, упала је у такмичарски програм стицајем околности и захваљујући чињеници да прошлогодишња седма представа, она из Хрватске, није у новом термину могла да учествује. Мало се шта о *Веселим женама...* може

рећи, сем да их два сата претеривања, и то у сваком смислу, нису учинила занимљивим ни пријемчивим ни публици (најмања оцена), а ни жирију.

Далеко бољи утисак оставила је аматерска представа града домаћина *Ко је овде луд* у режији Бранислава Недића, настала по мотивима филма *Ток-шоук*, изведена последње вечери у част награђених. Град који више од пола века организује наш једини фестивал комедије, нажалост нема професионално позориште. Но на срећу, аматери их нису обрुकали.

Овогодишњи Дани комедије у Јагодини, осим квалитетног програма, могу бити и инспирација за промишљање сврхе и природе комедије данас, у свету апсурднијем од сваке знане нам комедије апсурда. У свету у којем све познате дефиниције комичног остају недостатне, у коме комично настаје као последица нарушеног поретка, био он логички, друштвени или психолошки. А тај поремећај, колико год био збуњујући, захваљујући комичком приступу ипак доживимо без страха.

Истину видимо, али се не плашимо. Хвала нека је смеху.

Пише > Сениша И. Ковачевић

Шта можемо да погледамо на овогодишњим Дубровачким играма

Више од две хиљаде домаћих и страних уметника учествоваће на 77. Дубровачким љетним играма, које су ове године инспирисане темом „Светла севера“

Током 47 фестивалских дана (10. јул – 25. август), публику очекује више од 70 догађаја у оквиру драмског, музичког, плесног, ликовног и другог програма Дубровачких љетних игара. Сви наступи биће одиграни на бројним амбијенталним локацијама града. Планирани буџет манифестације већи је од два и по милиона евра, а летње Игре се и овог пута могу похвалити високим учешћем сопствених прихода остварених кроз продају улазница и дугогодишња спонзорства и донације. Овакав финансијски оквир омогућује остварење захтевног и продукцијски снажног програма и потврђује капацитете и искуство установе која је у могућности да реализује једну од најзначајнијих и најзахтевнијих културних манифестација какве су Дубровачке љетње игре.

У оквиру богатог програма овогодишњег летњег Фестивала, публици ће бити представљени неки од највећих светских оркестара, камерних ансамбала и музичких звезда. Ту, пре свих, треба поменути легендарни оркестар Академије Свети Мартин у пољима

(Academy of St. Martin in the Fields), с којим долази њихов уметнички руководилац и виолиниста Џошуа Бел (Joshua Bell). Овај камерни састав је високу репутацију стекао под диригентским вођством Невила Маринера (1924–2016), који је током пет деценија рада оркестра обликовао његов извођачки израз.

БОГАТ ТЕАТАРСКИ ПРОГРАМ

Селекторка драмског програма Сенка Булић истакла је „како се успјех прошлих Игара наставио кроз цијелу годину, те како интерес за представама не престаје“. То се видело и кроз номинације за велику медијску награду „Златни студио“. У категорији за најбољу глумицу ово признање додељено је Хелени Минић за улогу у *Мегеји*, великој представи с прошлогодишњих Игара. Булић додаје: „Ово љето доносимо три нове представе, важне наслове с јаким редатељским именима“. Поред њих у програму ће се наћи и ранији комади које је публика добро прихватила потврдивши њихов квалитет.



Паоло Мађели, фото: Драган Кујунџић

У премијерном блоку биће представљен Држићев *Скуи*, драмски класик који спада у сам врх дубровачке и европске ренесансе. Режиер чувеног комада је Паоло Мађели. Држић пише о људским слабостима које и данас обликују друштво, политику, породицу, међуљудске односе. *Скуи* је метафора друштва, оног из Држићевог доба, али и данашњег. Овим насловом Игре настављају усмерење ка култним дубровачким ауторима (М. Држић, И. Војновић), који су уз Шекспира чинили окосницу драмског програма током вишеденијског трајања Фестивала.

Копродукција Хрватског народног казалишта из Загреба и ХНК из Вараждина, пред гледаоце изводи *Ричарда III*. Редитељ чувеног комада је Вито Тауфер, а аутор адаптације Мате Матишић. Шекспир нас својом политичком драмом подсећа на етику нашег времена. Осим тога, ова студија политичке амбиције и манипулације, наставак је промишљања и развоја копродукцијских и амбијенталних концепција коју Игре с успехом негују.



Давид Фреј, фото: Елена Лукина

У драмски програм уврштен је и Ибзенев комад *Жена с мора*, у режији Ивана Плазибата, прошлогодишњег лауреата Награде хрватског глумишта за најбољег редитеља. Сенка Булић истиче да нас „Ибзен у свом комаду води у интимне просторе преко којих истражујемо утјецај друштва на обликовање међуљудских односа. Велика, проницљива прича, текст о слободи, и од друштва, али и о властитом ослобођењу“.

Од репризних наслова драмског програма гледаоце очекују Голдонијеве *Рибарске свађе*, *Мегеја* Стона и Милера, Војновићев *Еквиноцио*, као и *Мара и Каџа*, ауторски пројекат Саше Божића остварен у сарадњи с Наташом Дангубић и Дорис Шарић-Кукуљицом.



Џошуа Бел, фото: Крис Ли



Прити Јенде, фото: Џо Метсон Скот

МУЗИЧКЕ ЗВЕЗДЕ

Када је реч о музичкој понуди, не би требало оставити наступе француског пијанисте Давида Фреја (David Fray), сопранисткиње Прити Јенде (Pretty Yende), као и поновни долазак изврсног састава The Philharmonix. У атријуму Кнежевог двора наступа награђивани француски виолиниста Рено Каписон (Renaud Capuçon), кога ће публика имати прилику да слуша у пратњи пијанисткиње Мартине Фиљак.

Посетиоци Игара моћи ће да присуствују наступима норвешког барокног ансамбла „Barokkanerne“, као и поменутог састава The Philharmonix – Vienna Berlin Music Club, који у својим извођењима спајају класику, џез, поп и свинг. На Игре се враћа и Загребачка филхармонија која ће концертном испред Катедрале обележити своју 150-годишњу традицију. Ова музич-

ка институција заштитни је знак града у коме делује, остварујући урбану слику Загреба као средњоевропског средишта музике, уметности и културе. Музички део програма обогатиће и млада пијанистичка сензација Давид Крикули (David Khrikuli), посебно запажен на престижном Шопеновом такмичењу у Варшави.

Окосницу програма и ове године чини Дубровачки симфонијски оркестар с три велика концерта, као и већ традиционални наступи Фолклорног ансамбла „Линђо“. За величанствен крај овогодишњих Игара биће одржана Опера гала концерт на којем ће наступити сопранисткиње Прити Јенде и Дарија Аугуштан, уз пратњу Симфонијског оркестра Хрватске радиотелевизије.

И овог фестивалског лета присутни су бројни пратећи програми. Међу њима се посебно истиче изложба Саше Шекорање, који је уједно и аутор визуелног идентитета 77. Дубровачких љетних игара.



УПРАВЉАЊЕ ПОЗОРИШТЕМ

Сцена

Пише > Миливоје Млађеновић

Најскупље су јефтине представе

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

НАПОМЕНА

Предочена 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.

Ова књига је настала, између осталог, 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...

СТВАРНО МИСЛИШ ДА СВЕ ПОЧИЊЕ ОД ТЕБЕ?!

Па, нека се на томе и заврши твоје управљање! Од данас си управник, и ево, долазе ти саветници, шарени и разни, пријатељи знани и незнани и сви ти говоре да мораш да повучеш одлучне потезе, да се види да си Ти управник, да сви то морају да осете, да се уплаше, итд... Грешка! Седи ту мирно, сачекај. Шта да

чекам, мислиш Ти. Ово је позориште и пропало зато што су се сви нешто скањерали, чекали, колебали се... итд.

ДЕШАВА ТИ СЕ ДА СИ ДИРЉИВО ГЛУП У ДРУШТВУ СИТНИХ АУТОРИТЕТА И ТАКО НЕОДОЉИВО ОШТРОГ УМА У САМОВАЊУ С ГЕНИЈИМА...

У друштву генија, важних личности, писаца, редитеља, осећаш извесну nelaгодност. Увек као да си на неком пропитивању, службеном разговору. То је зато што су њихова дела велика, и њихове мисли важне, па и ти настојиш да све што изговориш има облик важне мисли. Увек си на опрезу да не испаднеш глуп у друштву. А то је тако погрешно. Ајде, гледај да будеш потпуно природан, да говориш једноставно о најсложенијим стварима, појавама, оним које се тичу тренутка, ситуације у којој се налазиш, јер ће они, побратиме, да дефинишу, опамете, класификују твоје осећање, став, поступак, а твоја ће реч добити прави смисао, ништа мање битан од речи генијалаца у чијем си окружењу.

**ПА, ДОБРО, ОЦА МУ ОЧИЊЕГ, ИМАШ ЛИ ТИ,
ИСКРЕНО МИ РЕЦИ, ИМАШ ЛИ ТИ СВОЈ УКУС,
ОСЕЋАЊА, МЕРИЛА, ПОГЛЕД НА СВЕТ, ИЛИ
СВЕ ШТО ТАКНЕШ УВЕК УСКЛАЂУЈЕШ С
ОКОЛИНОМ?**

Ако је тако, онда ти ниси ништа друго до помодна хуља кратког даха и кротког духа. И иди, иди негде, само иди даље од Позоришта. Јер: „у највећем делу света позориште нема тачно место у друштву, а ни јасан циљ. Оно постоји само у фрагментима: једно позориште јури за парама, једно за славом, једно јури емоцију, једно политику, док једно трчи за забавом“. (Питер Брук, Празан простор, стр. 32.)

**„ПРАВА ЈЕ УМЕТНОСТ ИСКОРИСТИТИ ДВА САТА
ЈАВНОГ ВРЕМЕНА“ (БРУК)**

О томе бих могао да ти причам двадесет четири сата!

**УЗДАЈ СЕ У СЕ И У СВОЈЕ
ПРОДУКЦИОНЕ МОДЕЛЕ!**

Продукцијски модели подразумевају смишљен, организован и утемељен облик позоришне производње. Код нас је деведесетих – мислим на југословенско позориште у целини – све било дезоријентисано и препуштено случају. Како се ко снађе. Тако је било и у сомборском Позоришту. У земљи која се распада и у којој су све развојнији националистички поклич, ратне трубе и звекет оружја, музика и реч били су заглушени. До јуче солидни буџети, одједном су се, дејством инфлације, преполовили. Уместо продукције од шест до осам премијера, доспевате у стање у коме је два да имате за две осредње продукције. Тако је било у Сомбору, или било где на Балкану.

Ми смо до тада сви знали само за један могући продукциони модел – ансамбл-представу за коју финансијску подршку осигурава Позориште, односно град, тј. држава. И док је то било могуће, дотле су на-

ши позоришни организми функционисали. И живели. Не у благостању, али прилично стабилно. Оног часа када се у позоришту почело калкулисати, трабуњати о тржишним законитостима, тада је позориште пошло стрмином. Они искључиви захтеви за применом економске логике у позоришту, инсистирање на тржишној оријентацији, изродило је мноштво блесавих, полууметничких приредбица, тезгица које су крштене слободним пројектима. У Сомбору смо дуго томе одолевали. Били смо окренути сопственој продукцији и сарадничком, стваралачком суодносу са сродним институцијама. Тако је дугогодишња сарадња са Градом театром Будва¹⁾ крунисана реализацијом представе Декамерон – дан раније. Са Атељеом 212 заједнички је урађена представа Лунаса.

Осим сопствене продукције и копродукција у сомборском Народном позоришту био је скоро институционализован облик копродукције са Академијом уметности из Новог Сада – испитне и дипломске представе студената глуме, а с Факултетом драмских уметности из Београда – испитне и дипломске представе студената позоришне режије.

НЕ ПУШТАЈ ТЕЗГУ У ИНСТИТУЦИЈУ!

Право да ти кажем, мићко мој, слободне уметничке пројекте, такозане „приватне представе“, не радо сам као управник прихватао. Јебеш ти то, такав модел продукције је постојао и осамдесетих, па и ранијих година, али никада, срећом, није постао доминантан. Представљао је облик тезгарења у сопственој кући, а тиме је био и извориште међусобних трвења, подозрења. О уметничком достојанству таквих позоришних достигнућа не бих радо говорио, јер је, скоро по правилу, таквим продукцијама недостајало понешто. Ако је била здрава редитељска идеја и добра глумачка игра, онда је недостајало довољно новца за опрему и обрнуто.

1) Имаш о томе цело поглавље!

НЕ ПОДИЛАЗИ СПОНЗОРУ ПРЕКО МЕРЕ!

У Сомбору то није био случај. Продукција Народ-ног позоришта Сомбор никада није почивала у целини на спонзорским парама. У укупним трошковима једне премијере њихово учешће једва да је износило више од 30 одсто. Или на годишњем нивоу, спонзорским парама у Сомбору се могла реализовати можда тек једна представа... Наравно, сасвим је могуће да је то јавности деловало спектакуларније и значајније јер смо спонзоре истицали, рекламирали незразмерно њиховом улогу. И, ваља то нагласити, више него што су они то од нас захтевали, односно, условљавали! Зашто? Па, врло свесно. Покушавали смо да их придобијемо, освојимо, па смо њихов значај и преувеличавали. Хтели смо немарну, неинвентивну средину каква је Сомбор (сав огрезао у уживању опојне прошлости) да представимо као град који поштује и уважава културу и уметност. Мало смо лагали, да будем прот, разумеш?

А питаш ме: „под којим условима се склапају уговори са приватним спонзорима“? Ма, какви услови, бре! Није била ретка појава да нас моле да не истичемо чак ни њихова имена, да не турамо ни називе њихових фирми! Разлог је био двострук: прво, ако се дозна да су дали паре за позориште, биће затрпани новим захтевима, а друго, на врата им може закуцати финансијска полиција. То говори да озбиљног модела спонзорства није ни било. Све је почивало на приватним симпатијама, везама, познанствима, евентуално се неки спонзор приклонио позоришту на наговор локалних власти. У услове се, евентуално, може сврстати обавеза да позориште спонзору сачува карте за премијеру (ако се спонзор евентуално удостоји да дође²⁾) или одређен број карата за раднике. И да га поменемо у програму представе „ако хоћете, али и не морате“. Што се тиче могућег утицаја на репертоар, о томе тек није могло бити ни речи. Та је опасност била

2) У том смислу наћи ћеш један прекрасан пример вредан дивљења, ако не будеш читао овај спис дијагонално...

избегнута³⁾. И то не зато што су спонзори поштовали аутономност позоришта, него зато што нису знали шта би од њега тражили! За спонзоре, осим заиста неколико усамљених појава, у Сомбору Позориште је било само једно додатно финансијско оптерећење. И они су све наше маркетиншки упаковане идеје о спонзорству, њима својственим стилем називали „захтевом за помоћ“ од чега и дан данас имам не баш благи осећај мучнине. И досије на кардиоваскуларној клиници⁴⁾.

И још нешто, помињеш „приватне спонзоре“ – мислећи на приватне предузетнике, вероватно? А ја сам говорио о државном или друштвеном сектору, јер наше искуство што се тиче приватних спонзора и њиховог односа према Позоришту, можда звучи невероватно, говори да се од њих једва могло искукати и пола килограма ексера. Тако стоје ствари. Она шака јада од приватника „у том Сомбору“ више је гледала могућност би ли могла како да се окористи од Позоришта.

Потпуно је без значаја чињеница да Сомбор има само једно позориште кад је реч о анимирању приватних спонзора. На речима сви су они били за позориште, локалпатриотски су нас тапшали по рамену, обећавали, али у суштини, њихов је допринос миноран. Узалуд маркетиншке кампање, разрађена стратегија, јер Сомбор је, у сваком погледу, сиромашан, опустошен град. Прича о његовом богатству и раскоши припада прошлости.

ПОКУШАЈ ДА ИЗБЕГНЕШ УТИЦАЈ ПОЛИТИКЕ НА ПОЛИТИКУ ПОЗОРИШТА!

На први поглед политика није имала никакве везе са Народним позориштем у Сомбору. У структури буџета Скупштине општине Сомбор, која је оснивач Позоришта, односно на коју је Република Србија пренела права и обавезе, Позоришту припада одре-

3) Мада, за твоју душу, чувам једну пикантерију те врсте, која сведочи о бахаћању преконоћних милијунаша...

4) Питаш, вероватно, кад сам заглавио тамо: А шта то тебе боли...



Народно позориште Сомбор, фото: Сениша Трифуновић

ђен новац. То износи, отприлике, половину укупних средстава која су намењена културним институцијама у општини Сомбор. И тачка! То је тако записано, то је закон, па руководили општином социјалисти, демократе, лигаши... свеједно. Општинска власт не може да посегне дубље у касу, јер ће гракнути одборници да то није у реду, да ће тако бити закинати други корисници буџета, итд. Наравно, своју наклоност Општина може да исказе и на други начин: утицајем на локалне привреднике, на Министарство културе. Може, кад запне, да припомогне, да преспе из шупљег у празно,

и то је нешто. До деведесетшесте у Сомбору су, као и у целој земљи, владали социјалисти. У почетку нису много марили за Позориште, мрзовољно су отаљавали своје обавезе и ништа више. Међутим, када се театар у Сомбору потврдио, када се наше позориште наметнуло целој југословенској јавности, тада и они нису могли да остану по страни. Могуће да су схватили како је то одличан маркетинг њиховог владања, па су на све могуће начине чинили да позориште задржи достигнути рејтинг. Министарство културе Републике Србије нема никакву обавезу према Сомборском Позоришту, али

ми смо ипак имали „специјалан“ статус – у време док је Нада Поповић Перишић била министарка културе, сомборско Позориште имало је финансијску подршку за две премијере. Тада је формиран и став да је сомборско Народно позориште уметничким значајем превазишло границе локалног, паланачког, регионалног позоришта, али истовремено и финансијске могућности града Сомбора. Тако установљено мишљење нанело је штету сомборском Позоришту: нова, тек изабрана локална власт понашала се у складу с тим – ако сте тако значајни, онда је логично да вас Министарство културе уважава и финансијски подржава! Али, у Министарству културе више није била госпођа Поповић Перишић, него Жељко Симић који ни на један позив, нити иједно писмо из Сомбора није хтео да одговори, а камоли да пошаље паре. То већ има везу са политичким променама – „на локалу“: у Сомбору демократе, а на нивоу државе још увек социјалисти. Тада већ настају проблеми – ансамбл, навикао да је у сталном, интензивном, значајном позоришном послу, притиска управника да омогући услове за континуиран рад, а млада власт, помало тврдокорна, бојажљива, јер је несвикла на механизме владања, а с друге стране у окружењу државног режима који је намерно игнорише, не може да адекватно одговори на захтеве позоришта. Тада сам на конференцији за штампу у Београду изрекао неколико опорих реченица на рачун тадашње гарнитуре општинских челника, што ми никад није опроштено. Био је то, у ствари, увод у моју смену.

Можда се то не тиче директно питања о коме је овде реч, али морам да кажем да нисам припадао реду социјалиста нити једног часа, нити су они икад то постављали као услов⁵⁾. Верујем да су они само добро искористили силовит узлет Позоришта и приписали као своју заслугу. Прича да су они чинили више и да су били наклоњенији Позоришту, тврдим, није основана.

5) Има и о томе једна згодица како председница Управног одбора има у ташни већ припремљену приступницу или како се то већ зове...

ЧУЈЕМ ДА СЕ МРШТИШ НА ПОЗОРИШНИ КЛУБ?

Зграда сомборског позоришта је тако испланирана, крајем деветностог века, као „храм позоришне уметности“ у којем нема много места за кафану. Међутим, почетком деведесетих, позоришта се све више отварају према приватном сектору. Био је то скоро као налог времена. Тако је и у сомборском позоришту некадашњи „фоаје за непушаче“ претворен у кафе-клуб „Годо“. С приличним подозрењем су, нарочито старији чланови ансамбла, примили ову промену намене позоришног простора. Временом, међутим, „Годо“ је прихваћен као место комуникације позоришта и јавности, публике, можда по дејству ефикасније од свих маркетиншко-пропагандних акција Позоришта. Што се тиче финансијског ефекта, он није за потцењивање, али далеко од тога да је могао да нарочито побољша укупну финансијску ситуацију позоришта. Сомборско Позориште је по површини мало и нема те могућности за издавање простора као у Ужицу, Нишу или неким другим градовима. Наравно, постојао је притисак да се још неки простори подреде приватним закупцима, али смо у том погледу били обазриви. Нисмо допустили да се, као у неким позориштима, Позориште изгуби у излозима доњег веша или да добије мирис ђевапа⁶⁾. Осим тога, имали смо прилике да се на туђим примерима уверимо како се понашају приватни закупци – изнајме двадесетак квадрата, а онда само што се не угнезде и у цеви за вентилацију. Ако се због тога мргодиш, у праву си!

НАЈСКУПЉЕ СУ ЈЕФТИНЕ ПРЕДСТАВЕ, ВЕРУЈ МИ!

Оне припремљене на брзину, „сопственим снагама“, опремљене из фондуса. И то смо избегавали, иако је било и таквих продукција, али ту је унапред био јасан циљ и амбиција: обично су то биле прилике

6) Колико непажљива и нестручна пренамена позоришног простора може да буде штетна, имам исто један текст, видећеш.

пружене члановима ансамбла који желе да се огледају у позоришној режији, слично смо поступали и кад је реч о испитним представама студената, дипломским представама. Све остале представе имале су амбицију да у свим елементима буду високо професионалне, са свим захтевима које поставка одређеног дела изискује. Наравно, сурово време није дозвољавало спектакуларност, раскош и ми смо, макар и нерадо, морали да то поштујемо. Да се довијамо како знамо и умемо. Примера ради, најскупље опремљене представе током деведесетих година су *Афера недужне Анабеле*, *Виловњак од зајадних сирана*, *Декамерон – дан раније*, *Родољубици*. Неке изузетне представе, као *Каше кайуралица*, *Пушовање за Нанџ*, *Сумњиво лице*, *Зла жена*, спадају, према буџету у средњу категорије. Констатовати колико то данас новчано износи нема много смисла, јер много не говори. Више ће рећи чињеница да смо, повемено, били принуђени, да одустајемо од неких репертоарских пројеката зато што су у том тренутку били за нас прескупи, а мењали смо их за оне који су финансијски прихватљивији (*Сумњиво лице* уместо *Галеба*, *Ружење народа* уместо *Вишњика*, обустава рада на представи *Сирано де Бержерак*, итд). А онда се нађу поједини критичари да нам приговарају за еклектичан или недовољно јасно профилисан репертоар! Нису, уверен сам, репертоаром и позориштем деведесетих година, увек ни у потпуности, господарили ни глумци, ни редитељи, ни управници, него финансијска ситуација.

Чини ми се, такође битним, да ти рекнем овде још једну ствар: у укупним трошковима премијерно изведене представе, најмање је преостало за ликовну опрему представе – за сценографију и костиме. У

појединим, драстичним случајевима, у укупним трошковима, ауторски хонорари редитеља, сценографа, костимографа и осталих сарадника (осим драмског писца, који је био и тада потцењен!) износио је и четири петине укупних трошкова. На почетку деведесетих година, тај однос је био потпуно обрнут. И то јасно говори како смо се односили према позоришту деведесетих, чини ми се упечатљивије него подаци да су се трошкови припреме представа кретали у распону од десет до сто хиљада марака⁷⁾.

ИМАЈ НА УМУ, ОВО ЈЕ ВРЕМЕ ОКРУТНИХ ИГРАЧА, ПОБЕДИ ИХ ВЕЛИКИМ ДЕЛИМА!

Да ти кажем, побратиме, нешто.

Никада није било погодног времена за оне који стварају позориште. Данас је, веруј, можда и најтеже. Зато што је ово време кризе које разједа све, па не може ни позориште да буде заштићено. Али и зато што је ово време људи који не поштују реч, време људи тврдог слуха, време људи крутих покрета, несвиклих на игру. И зато што је ово време доминације грубих играча, грабљиваца. Свеопшта естрадизација политичког, економског културног живота, све то мало-помало нагриза здраво ткиво позоришта и штету му наноси⁸⁾.

7) Текст садржи и делом прерађене и прилагођене одговоре на анкету часописа „Театрон“, бр. 119–129, Београд, 2002. Тематски број посвећен српском позоришту деведесетих.

8) Сине мој, како ли ће тек бити несношљиво у овој земљи, кад ба-старди политичара и естрадних звезда стасају! Јула 2015. овдашња штампа врви од наслова који указују на љубавне афере политичара и старлета... Колико год да мало истине има у том таблоидном смеђу, доказ је дубоке посрнулости српског друштва и политике.

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

ЕСЕЈ СЦЕНЕ

Сцена

Пише > Александар Милосављевић

Добри дух сомборског театра

Како овде ствари уистину стоје,
или похвала сомборском позоришту

Недавно је у делу овдашње позоришне јавности изненађење изазвала констатација да је с нашим театарским животом све у најбољем реду, а као круцијални аргумент који подупире ову тврдњу аутор изјаве наводи податак о дугим редовима формираним испред позоришних благајни, као и чињеницу да је највећи број улазница за овдашње позоришне представе распродат и пре отварања *box office-a*, дакле *online*. Изненађење је, наиме, провоцирано истином да поменуте редове није могуће видети, барем не изван Београда, те да највећи број домаћих театара, дакако оних чије адресе нису београдске, не само да немају *online* продају улазница, него не поседују ни људски ажуриране сајтове. Поставља се, дакле, питање да ли ситуација у нашој позоришној стварности уистину подразумева толико интензиван осећај задовољства, провоцира оптимизам и, посебно, чини овакву дијагнозу тачном?

Истина је, међутим, много непријатнија, јер свођење целокупног театарског живота ове државе на престоничке театре, не само што није у духу одавно прокламоване децентрализације, него је засновано и на игнорисању стварности у такозваној провинцији.

Али не једино у унутрашњости, него и у појединим београдским позориштима. Ако ћемо бити поштени, поменути редови су заиста редовна појава испред благајни тек неколико престоничких позоришта, понајпре оних у чијим представама наступају глумачки тимови међу којима су и актери популарних телевизијских серија и филмова. Ништа страшно, забрињавајуће или неочекивано, будући да нам истоветне примере нуди и светска пракса.

И тамо, у белом свету наиме, рецимо на Бродвеју, у театрима Вест Енда или париским булеварским позориштима, такође повремено наступају велике филмске и телевизијске звезде, али тамошња пракса ипак има понешто другачији карактер. Речју, када се звезде попут Изабел Ипер, Ал Паћина или Дерека Џејкобија, ужеле позорнице, начине паузу у снимањима да би, како рече Паћино, напунили (глумачке) баретије или испунили своје давно севане (глумачке) сне, па одиграју понеку ролу из великог класичног драмског репертоара или одаберу свеж комад савременог, популарног аутора и након одређеног броја одиграних представа се, с обновљеним (театарским) искуством, враћају на холивудске и друге сетове.

Из представе **Semper idem**, фото: Нађа Репман



Овде, међутим, глумци све чешће са филмских и телевизијских снимања на позорницу доносе глумачка решење стечена играњем пред камерама. Тако у театар – данас и овде пресудно обележен кратким роковима и испрекидан изостанцима глумаца због снимања, али и уобичајеним притисцима какве су одувек подразумевале позоришне пробе – доспевају у најмању руку необични глумачки поступци. Јер ко ће се на пробама сведеним на паузе између два наступа пред камерама, бавити „грађењем лика“, успостављањем „партнерске игре“, креативним анализама редитељских захтева и трагањем за „сценском истином“. С друге стране

је, истини за вољу, и нови „хоризонт очекивања“ публике чији су критеријуми формирани ТВ серијама и филмовима.

Тако настаје индустријска производња позоришних представа која укида анализу, сваку врсту студиозности и озбиљно утемељене креативности, а гледаоцима, па и онима чији се позоришни укук тек развија, нуди театарску адаптацију искуства стеченог гледањем телевизије и филма. Речју, позоришта својој публици нуде оно што она и очекује – познатог глумца у познатој улози. У оваквој ситуацији театарски резултат није тешко предвидети, што позоришног критичара доводи у

Из представе **Ibi the Great**, фото: Срђан Дорошки

искушење да пре премијере напише „предлог критике“ и након одгледане представе само у свој текст унесе незнатне корекције.

Друго је питање зашто се ствари код нас овако одвијају, ко је за то крив а ко одговоран и да ли овакав систем функционисања нашег театарa води ка пропасти (какву смо, рецимо, видели и неким од некоћ славних мађарских или чешких позоришта). Нас у овом часу може – евентуално – занимати да ли сада и овде постоје „покрети отпора“ и „слободне територије“, односно театри који, на овај или онај начин, успевају да одоле ономе што се код нас све интензивније намеће

као тренд? Да ли овде још увек постоји простор за истраживање које у гледалишту изазива узбуђење? Да ли је у нашем позоришту и даље жива идеја трагалаштва које надилази рутинерско обаваљање (театарског) посла?

На овом пољу се, међутим, све чешће појављује могућа замка која подједнако успешно функционише и за гледаоце и за критичаре. Реч је о ауторским пројектима, дакле представама које не настају на темељу унапред прецизно детерминисаних литерарних текстова, најчешће подразумевајући разраду личних искустава редитеља, драматурга и глумачких ансамба-

Из представе **Зашто се смеје?**, фото: Милан Ђурђевић



ла, што најдиректније одређује и карактер рада на реализацији оваквих представа. Ови процеси су у старту другачији од оних који настају на уобичајене начине, а њихову посебност пре свега препознајемо у крчењу непознатог терена као темељном односу према материјалу од ког настаје представа.

Дабоме да истраживање и примена радионичарског процеса захтевају и специфичне глумачке капацитете, односно глумице и глумце спремне да рескирају и упусте се у непознато, способне за другачије принципе рада, попут, на пример, сомборских глумица и глумаца који су са редитељем Ђорђем Нешовићем и

драматургом Слободаном Обрадовићем реализовали представу *Зашто се смеје?*, такође у специфичној форми ауторског пројекта¹⁾. Посебност овог ансамбла има међутим још једну димензију. У подели сомборске представе нашли су се представници најмање три нараштаја тамошњих глумаца. Ивана В. Јовановић, Олгица Несторовић и Срђан Алексић су најдуже чланови Народног позоришта Сомбор, млађи од њих

.....
1) У овом контексту, а с обзиром на код нас све већи број ауторских пројеката, ваља поменути још један ансамбл, онај Позоришта „Бошко Буха“, с којим је Борис Лијешевић направио изузетну представу *Моје и твоје*.



Из представе **Кате капураница**, фото: Драган Кујунџић

су Милијана Макевић Мирков и Нинослав Ђорђевић, док остатак ансамбла представе чине њихове најмлађе колегинице и колеге, ангажовани у Сомбору током последњих неколико година²⁾.

Посебност „сомборског случаја“ би могла да буде у томе што *Зашио се смеје?*, с једне стране, сведочи о успешном подмлађивању глумачког ансамбла, док, с друге, потврђује исто тако успешно срастање младих снага са оним старијим. Па ни овај податак, сам

2) Као и у сомборској, и у „Бухиној“ представи учествују и сјајно су међусобно уклопљени глумци различитих генерација.

по себи, не мора много да значи, али код хроничара овдашњег театарског живота провоцира присећање на досадашња подмлађивања овог ансамбла. Потписник се, наиме, још увек живо сећа времена када су Бранка Шелић, Татјана Шанта, Биљана Кескеновић, Саша Торлаковић, Слободан Тешић и Радоје Чупић, дакле безмало комплетна подела легендарне *Кате капуранице* (Јагош Марковић, 1995), били веома млади актери Шекспирове *Укроћене тороиади* коју је 1992. године у Сомбору режирао Зоран Ратковић, ни прве а ни последње његове сомборске режије, но прве представе која је, барем са становишта мог искуства, нагове-

стила још једну фазу успона овог театра, прву о којој нисам слушао од других него јој сведочио. И сада као да чујем Катаринин крик Бранке Шелић, крик којим се завршава представа и јасно нам поручује да овде нема и не може да буде срећног завршетка. У подели су се тада нашле веома младе глумачке снаге (Бранка Шелић, Саша Торлаковић, Биљана Кескеновић, Слободан Тешић, Срђан Алексић), комбиноване с бардовима сомборске глуме (Владимир Амићић, Љиљана Томић Марковиновић, Живорад Илић, Богомир Ђорђевић, Давид Тасић Даф, Перо Стојанчевић, Здравко Панић, Бора Ненић). И на позорници су деловали као да сто година играју скупа.

Памтим, такође, и Бомаршеову *Фиџарову женидбу* која је најавила поход тада младих редитеља, у овом случају Кокана Младеновића, који ће постепено променити физиономију, карактер и динамику сомборског репертоара, уносећи свежу енергију, нов поглед на театар и другачији позоришни сензибилитет, а с њим и другачије процесе рада. Већ наредну велику сомборску премијеру, *Фишкала Галанџома* Петра Грујичића у режији Душана Петровића, позвао сам на Стеријино позорје. На позорници је у овој представи било безмало тридесет особа, а глумачки ансамбл је, по годинама актера и актерки, био још шаренији. И поново је сценски деловао јединствено.

Ко се, затим, не сећа чудесне *Каше каиуранице* Влаха Стулија и режије Јагоша Марковића, и ко од присутних на премијери није осетио језу и узбуђење због тога што присуствује догађају који улази у повест нашег театра. Радећи као драматург Ралета Миленковића, који је режирао *Мара – Саг* Петера Вајса, имао сам прилику и да „изнутра“ сагледам функционисање сада већ фамозног сомборског ансамбла, да завири у сомборску глумачку „радионицу“ и проверим како се у постојећу атмосферу уклапа тада најновији нараштај глумаца (Александар Ђурица, Ненад Пећинар, Бојан Лазаров, Ивана В. Јовановић, Радмила Томовић, Анђелика Симић).

Већ је у том моменту било могуће констатовати са каквим и коликим осцилацијама је био суочен сомборски глумачки ансамбл између 1992, када је премијерно одиграна Ратковићева *Укроћена торојаг*, и 1997, када је Љубослав Мајера у Сомбору режирао две представе – *Пушовање за Нани* Еуген Кочиша и Лоркину *Јерму*, у копродукцији са Градом театром Будва. Колико је за само пет година кроз Сомбор и његов театар прошло различитих редитељских поетика и сензибилитета, и колико је за само пет година нових глумица и глумаца дошло у сомборско позориште. Но, ускоро ће глумице и глумци почети и да одлазе из Сомбора, привучени већим изазовима какве нуде престонички театар или Српско народно позориште. Индикативно је, међутим, да готово нико од оних који су се одселили из Сомбора није напустио сомборско позориште и своје већ постојеће представе, али су радо, као гости, играли у онима које ће обogaћивати сомборски репертоар. Понеки од глумаца су се у Сомбор доцније враћали и као редитељи. Све ово сведочи о посебности Народног позоришта Сомбор.

Важно је да је ансамбл Позоришта при сваком подмлађивању пролазио кроз потенцијално трауматичан период, али ће се, као значајније, испоставити да је свака обнова била више него успешна. А ако је и било траума, а свакако их је морало бити, оне нису остављале трага у репертоару. Евидентно је, наиме, да су старији чланови раширених руку дочекивали новајлије, да су их заједно с управом пажљиво уводили у постојећи репертоар и стрпљиво с њима стварали нове представе. При том су новим члановима они старији преносили и оно што је могуће дефинисати појмом „дух сомборског театра“.

Подсетимо се: пре, за мене граничне, *Укроћене торојаги*, у Сомбору су режирали великани попут Мате Милошевића, Марка Фотеза, Јована Путника, Славољуба Стефановића Равасија, Љубомира Муџија Драшкића, Дејана Мијача, Мирослава Беловића, Паола Мађелија, Виде Огњеновић, Димитрија Јовановића,



Из представе **Тартиф**, фото: Синиша Трифуновић

Стеве Жигона, Петра Вечека, Љубише Ристића, Егона Савина. Након Зорана Ратковића у сомборском театру ће режирати Кокан Младеновић, Јагош Марковић, Душан Петровић, Радослав Миленковић, Небојша Брадић, Горчин Стојановић. За њима ће доћи још млађи редитељи: Оља Ђорђевић, Ива Милошевић, Ана Ђорђевић, Борис Лијешевић, Јана Маричић, Милан Нешковић, Игор Вук Торбица, Миа Кнежевић, Иван Вања Алач, Ђорђе Нешовић... Неретко су прве значајне режије у својим каријерама млади редитељи и редитељке поставили баш на сцени Народног позоришта Сомбор. Чињеница је и да су неки од њих најбоље режије оства-

рили управо у овом театру, а наведени списак као да је својеврсни пресек и кроки-портрет новије повести домаће режије.

„Дух сомборског театра“ се тако провлачио из једне у другу тамошњу представу, успут је растао, јачао и сазревао. Виђали смо га и препознавали и у представама *Афера недужне Анабеле*, *Декамерон – дан раније*, *Зла жена*, *Ружење народа у два дела*, *Кокошка*, *Госпођа министарка*, *Ојсага цркве Светиої Сјаса*, *Буђење пролећа*, *Казимир и Каролина*, *Мртве душе*, *Чаробњак*, *Госпођа Оља*, *Доктор Нушић*, *Тартиф*, *Semper Idem*, *Људи од воска*, а ево га и у представи *Зашто се смеје?*. Догађало

се и да поједини глумци на почецима својих каријера неопажено прођу кроз друге театре, да би заблистали у Сомбору и у његовом театру стекли не само позоришно искуство, него и глумачки волумен.

И Нешовићева представа *Зашто се смеје?* је по ко зна који пут потврдила постојање оног доброг „духа сомборског театра“, спремног да подједнако ефикасно, вазда здушно и предано реагује на поетике и поступке различитих редитеља. Уосталом, довољно је видети актуелни репертоар Народног позоришта Сомбор: *Semper idem* и *Глембајеви* Горчина Стојановића, *Људи од воска* Ивана Вање Алача, *Изузећу* Мије Кнежевић, *Ibi the Great* Андраша Урбана, *Галеб* и *Пројекција* Милана Нешковића, *Трамвај звани жеља* Југа Ђорђевића, *Радован шрећи* Вита Тауфера, *Таршиф* Игора Вука Торбице, *Тенор на најам* Оље Ђорђевић, а сада се овим насловима и редитељским именима придружио и Ђорђе Нешовић. Но, у овом контексту индикативно је да се на сомборском репертоару и даље налази славно *Сумњиво лице* Јагоша Марковића, премијерно изведено 1998. године. Наиме, након безброј измена у глумачкој подели представе, насталих за последњих 28 година, *Сумњиво лице* се још увек одлично држи и сомборској публици потврђује да је ансамбл њиховог театра нешто посебно, да га на окупу држи поменути дух.

Било да се ради о стандардним процесима и сценским формама, о деликатним инсценирањима велике литературе, какву је подразумевао рад Горчина Стојановића на роману *Semper idem* Ђорђа Лебовића, о радикалним театарским истраживањима, у каква рецимо спада Урбанова режија Жаријевог комада, или специфичним ауторским процесима, попут овог Нешовићевог, где текст представе стварају глумци заједно с редитељем и драматургом, сомборски ансамбл увек реагује као позоришна Трупа, као група глумаца која на сцени, у свакој представи, делује као да су израсли из јединственог театарског сензибилитета, као да су школовани код истог педагога. Наравно, чланови сомборског глумачког ансамбла се нису школовали код

истог педагога, чак сви нису похађали ни исту школу, нити су им сензибилитети исти. Притом, треба имати на уму и да су чланови тамошњег ансамбла високоцењени, да гостују у другим домаћим театрима и да, резуме се, снимају и филмове и телевизијске серије, али и да успешно одолевају већ описаној аномалији негативног утицаја глуме пред камером на глумачки ангажман у театру. Уосталом, једно је сигурно: сомборска публика долази да гледа представе свог позоришта без обзира на то да ли у њему наступају филмске и ТВ звезде³⁾.

Њој, сомборској публици би требало посветити посебно поглавље у повести овог театра. Не знам да ли су га Сомборци заволели због зграде и предивне сале, или су у таквој згради и сали од вајкада гледали представе због којих су се заљубили у амбијент у којем оне настају. Можда је грађански Сомбор помало завидео глумачкој бојмији, испрва јој се противио, оговарао је, а онда, ваљда и због сомборског менталитета, пристао на њу и придружио јој се. А на концу и срастао с глумцима. Сомбор има и Библиотеку „Карло Бијелички“, Градски музеј и Архив, Педагошки факултет, а понос културног идентитета Сомбора заснива се и на слави Лазе Костића и Милана Коњовића. Обојица су сомборским галеријама даривала своја имена. Оваквој културној мапи града болно би недостајало позориште. Сомборци су поносни на своје позориште, истрајно га, кад устреба, бране, а умеју и да се за њега срчано боре.

И управе сомборског позоришта заслужују посебно поглавље. Моја искуства са театарским Сомбором започињу у време директовања Миливоја Млађеновића. Он је, узгред, био од оних директора који је у свако доба дана и ноћи, без завиривања у бележницу,

3) За разумевање односа Сомборца и Театра индикативна је ова анегдота. Незадовољан тадашњом премијером, излазећи из позоришне сале, срећем тамошњег пријатеља, редовног посетиоца не само сомборских представа. Погледом ме пита шта мислим о представи, а ја му на исти начин одговарам. На то ће он: „Немој тако, није лоша“. „Али није ни добра“, кажем. Пријатељ ми озбиљно израза лица рече: „Знам, али ја сам Сомборац“.

знао који критичари, новинари и театролози још нису видели неку од сомборских представа, ненаметљиво би нас звао на премијере, па и оне за које је знао да неће одушевити сваког од нас, уредно нас информишући о репризама, с правом уверен да је важно имати континуиран увид у продукцију. Тако је доцније водио и Српско народно позориште. Од досадашњих директора тамошњег театра, од 1954. до наших дана, нисам познавао тројицу: Јосипа Јасеновића, Божу Деспотовића и Николу Пецу Петровића, који се уписао међу легенде домаћег позоришта. Његова наследница Мирјана Марковиновић, након ње Млађеновић, али и Срђан Алексић, Биљана Кескеновић, Михајло Несторовић и Бојана Ковачевић, данашња управница, наставили су Петровићеву мисију. Он је разумео да раст глумачког ансамбла зависи од сарадње с најбољим редитељима, па је такве и звао⁴⁾. Мирјана Марковиновић је обновила и подмладила ансамбл, ангажујући будуће добитнике најпрестижнијих позоришних награда, Млађеновић наставља овим стазама, што је капитализовано представама које Сомбор дефинитивно уписују у сâм врх нашег театарског живота. Срђан Алексић, Биљана Кескеновић, Михајло Несторовић и Бојана Ковачевић шире списак редитеља, паметно обнављају ансамбл, пажљиво граде репертоар у складу с временом и потврђују високи рејтинг Театра.

.....
 4) Петровић би лично на аутобуској станици дочекивао гостујуће редитеље и фијакером би их провезао кроз град: „Да Сомборци виде да је у варош стигла важна персона“.

Да ли ико – овде или било где у свету – може поверовати да је између позоришних управа и глумачких ансамбала увек владала идилла, да је све увек било глатко и једноставно? Наравно да је одговор – не. Нема сумње да је на релацијама између директорске канцеларије, с једне, и пробне сале, гардеробе, позорнице и глумачког салона, с друге, покатакд бивало и сукоба, свађа, неспоразума, вероватно и тешких речи, но све турбуленције су увек биле решаване на корист театра, о чему сведочи континуитет успешно реализованог репертоара.

Једна од мисија коју на уму треба да има руководство сваког позоришта јесте да од групе глумица и глумаца ваља направити Трупу. Али не театарску трупу која кореспондира само с једним редитељем и која позитивне резултате постиже само при сусрету са једном врстом драмске литературе, него Трупу чији чланови као један реагују на сваку редитељску поетику и на сваки драмско-литерарни изазов, па и да заједно са Нешовићем подели његову личну причу. И у представи *Зашићо се смеје?* глумачки ансамбл оставља утисак као да се одувек припремао баш за овај редитељски проседе и управо за инсценацију ове приче.

Премда нисам уверен да би се односио баш на целу Србију, оптимизам закључка да је с нашим актуелним позоришним животом све у најбољем реду, могао би се као на вероватно најјачем аргументу темељити управо на случају позоришног Сомбора. И тамошњем Добром духу, наравно.

Пише > Небојша Брадић

Невидљиви рад

Људска бића су глумци. То је дубоко урезано у наш ДНК. Од деце која играју игре претварања, до пензионера који у кафанама препричавају старе вицеве – нама је потребно да глумимо. То је суштински део људског.

Но, пошто је свако рођењем глумац, шта онда може да буде проблем са глумом? Зашто онда само не ушетамо на позорницу и бриљантно одглумимо оно што су нам комад и редитељ поставили као задатак? Ствари, међутим, на овом плану нису баш тако једноставне у часу кад станемо пред публику са већ написаним текстом. То је и основни проблем са којим се суочавамо у пробној сали. Пред нама је низ реченица на белом папиру, мртва ствар, и ми морамо да учинимо нешто да овај материјал учинимо живим.

„Је ли живо?“ – непрестано одјекује питање на пробама. Како покушамо да откријемо такав живот? Тражићемо савет од стручњака. Када научници испитују да ли има живота на другим планетама, они не трагају за живим бићима него истражују услове под којима је живот уопште могућ: степен влаге, процент кисеоника, угљеника... Научници, дакле, трагају за животом не тражећи сам живот, него анализирајући својства простора који може да подржи живот.

Недавно сам радио комад *Љубав у циркусу*, заснован на причама Иве Андрића. У њима сам налазио ликове, судбине и идеје које су инспиративне за настајак драмског наратива. Међу њима, централно место има млада Играчица на трапезу, мистериона Етелка, која је „залудела“ мештане читавог града и покренула машту приповедача.

Оскудни подаци су указивали да би њено порекло могло бити мађарска провинција. Без много проблема, могао сам да осмислим биографске податке: њен отац је исувише стар да би радио у фабрици или на било ком другом месту, њеног брата је „узела флаша“, а ко зна где је отпутовала њена мајка.

Међутим, пуки биографски подаци, као уосталом ни драмски односи, нису довољни за рад на представи. Требало је претходно темељно истраживати шта заправо значи бити малолетница која почиње каријеру у циркусу, како се она осећа када данима трпи глад и хладноћу, километрима пешачи кроз кишу и невреме и, напokon, како се моја будућа јунакиња осећа притиснута снажном жељом да се врати кући...

Баш то, овај процес истраживања, зовемо „невидљиви рад“. Он подржава успостављање структуре маште без које се представа неће догодити. Невидљиви

МОЈ ЦИРКУС

Већ педесет година се налазим усред позоришног живота, на позоришној сцени међу глумцима, певачима и техничарима, у позоришној згради међу писцима, сценографима и композиторима, или у позоришном гледалишту међу позоришним критичарима, новинарима и публиком.

Путеве до позоришта ми је утабао мој отац, у граду у којем тада није било професионалног позоришта, па су гостујуће трупе биле истински догађај. Тада би се у нашем дому рађало посебно усхићење, ваљда зато што је позориште уносило живост у сиву свакодневицу провинције. Не само што би живнула позорница (која је иначе служила за биоскопске пројекције), већ и све око ње. Могао сам тада да посматрам људе који су се облачили другачије, необично се понашали, свакако смелије и живље од свих које сам до тада познавао.

Позоришни живот је у Крушевцу опстајавао захваљујући премијерама позоришних аматера, а ја сам се врзмао иза кулиса и седео међу глумцима у њиховој загрејаној гардероби, где сам први пут осетио необичан мирис мастикса, којим су лепили бркове и браде. Тада сам код глумаца могао да видим шта значи љубав према позоришту, али и сазнам да изван овог чаробног простора постоји и мржња према позоришту. Нисам могао да схватим да неко може бити против онога што тако моћно буди машту и уводи нас у стварност богатију од самог живота. Још тада сам замрзео ову мржњу према позоришту, не верујући да је уопште могућа. Ипак, у дечијој глави је остало уписано ово сећање и свест о томе да су непријатељи позоришта уједно и непријатељи детињства.

Управо овом сећању посвећујем свој рад на представи *Љубав у циркусу*, насталој у Крушевачком позоришту на основу драматизације прозе Ива Андрића.



Из представе *Љубав у циркусу*, фото: Радован Вучковић

ви рад укључује много различитих елемената, између осталог и темељна искуства која су обликовала личност (смрт родитеља, губитак љубави, рат, пожар...). Ове елементе у процесу рада најлакше откривамо, без опширних дискусија, анализа или импровизација.

Искуство, надаље, показује да читање драмског текста за столом на првој проби може да буде контрапродуктивно. Због тога процес рада на представи често започињемо дечјим играма јер оне глумцима могу омогућити да се кроз покрет, без икаквих препрека, међусобно повежу. Учињемо песму или игру, без икаквог чврстог уверења да ћемо је у представи и користити. Ови поступци могу да послуже једноставном, али кључном задатку – формирања ансамбла који ће радити заједно.

Сваки позоришни радник ће индивидуално развијати оно што највише „ради“ за њега. Невидљиви рад је целокупна припрема коју, као ансамбл, морамо да урадимо, али који публика никада неће моћи да види.

Из представе **Љубав у циркусу**, фото: Радован Вучковић



И који она не сме да види. Чим ступе на сцену, глумци морају да забораве све елементе невидљивог рада.

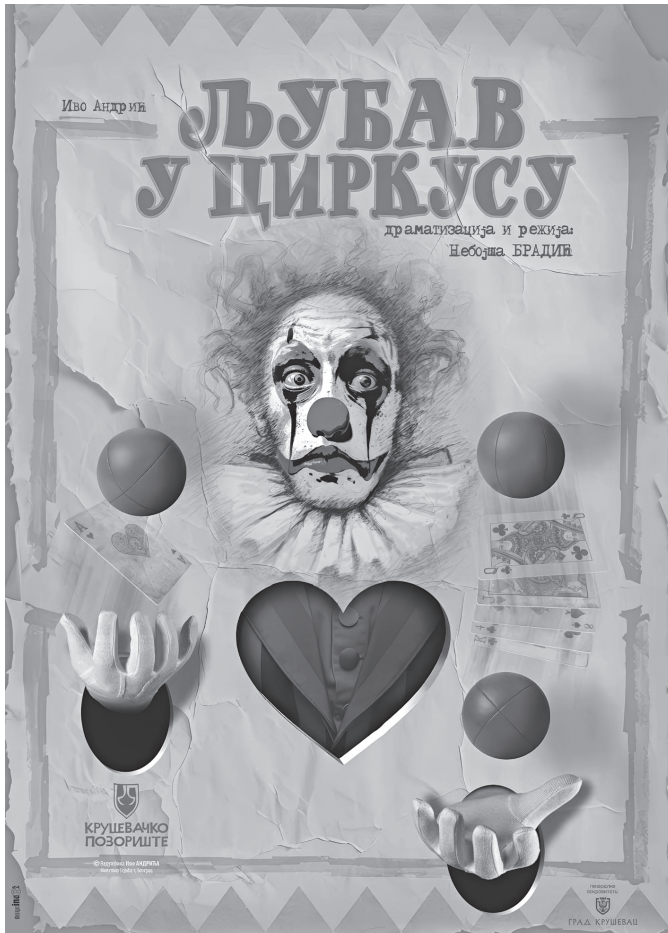
Зашто – упитаће вас глумци.

Баш тако. Јер, ако глумци покушају да задрже све припреме у својим главама, неће имати слободу да реагују у простору. Уместо тога, глумци би требало да верују да ће невидљиви рад чекати спреман да искочи и да у правом тренутку храни живот сцене.

Нешто слично ради и музичар; он вежба свирајући на инструменту, понављајући исте поступке онолико пута колико је потребно да би у сопственим прстима

формирао памћење које ће да „проради“ у тренутку када насупа на концерту. Његов концертни наступ ће, међутим, бити смртно досадан ако би музичар током свирања размишљао о свакој следећој ноти. Он себи мора да омогући да иде напред, да оде много даље и да, имајући поверење у припремни период, само – свира.

Суштински, ми учимо, анализирамо стварност, властита искуства, понашања других и, уопште, упуштамо се у невидљиви рад, да би све то – заборавили. Ако су све ово истински важне ствари, притом, добро изучене, оне ће бити похрањене у нашем менталном



хард диску. У театару невидљив рад не можете да играте. Невидљив рад – игра нас. Када би публика гледала глумца који се присећа ствари које је радио на пробама, била би то мртвачка представа.

Али, наравно, постоје елементи представе које не можемо да избегнемо да контролишемо. Рецимо, сцене туче или плеса, прецизан тајминг улазака и из-

лазака на сцену, груба локација радње на сцени – све ово треба да буде до одређене мере структурисано, са циљем да ансамбл буде безбедан, а прича разумљива. То су стубови који дају сигурност да би представа текла.

На сцени је неопходна извесна структура, али је важно да она буде што минималнија. Без структуре – ми смо у хаосу, али превише структуре може да нас угуши. Пробе личе на изградњу оквира за пењање који позива глумце да га, уз незнатне разлике, користе на свакој представи.

Ако покушате да се сетите целокупног свог невидљивог рада, ви ћете препунити своју главу и бићете блокирани. Серен Кјеркегор је писао о човеку који умире од глади зато што су му уста пуна, тако да не може да гута. Како га онда нахранити? Једини начин је да извадите храну из његових уста.

Не можете у властити мозак ставити нешто ако га претходно не испразните. Иста ствар је и са редитељем. Морамо се пре проба добро припремити, тако да наше главе буду празне када у њих ушетају глумци. Припрема тада неће нестати. Довољно ће бити да верујемо да је све то, сав тај невидљиви рад стављен у задњи план.

Најважније је да видимо шта је испред нас и да одговоримо на то. То, међутим, некада уме да буде изненађујуће тешко. Многе редитељске идеје које смо унапред припремили могу да нас заслепе, тако да не видимо оно што се дешава између глумачких тела која се пред нама крећу. На нама је да добро уочимо шта се дешава сада, у овом малом ћошку времена и простора. И – то је животна борба.

Морате веровати себи и људима око себе, морате веровати таман толико да одустанете од потребе за контролом. То може да буде нелагодно, али је то и једина могућност да се догоди живот.

Пише > Валентина Вуковић

Драги свете, не пристајем на твоја правила

Белешка о једној провокативној представи

Дијагнозу није тешко поставити: млади нерадо иду у позориште. Некада обавезне организоване посете са школом и драмско образовање данас у већини школа у Србији више, нажалост, не чине обавезни део наставе, па ако родитељи код деце не развијају навику одласка у позориште, млади не могу ни да претпоставе какво то може бити искуство. И поред тога, театри намењени младима опстају и постају све популарнији. Разлог је једноставан: бројна деца, као што је то увек и било, осећају потребу да се сценски изражавају и глуме, али новитет је све развијена свест код родитеља да позориште може помоћи деци у развијању самопоуздања, савладавању школског градива и превазилажењу различитих страхова... Гледање представа, а још више сценска интерпретација, односно креирање драмских садржаја, може бити својеврсна припрема за живот.

Примењено позориште као интерактивна позоришна форма која користи драмске технике у различите сврхе и то често на неуобичајеним местима: у музеју, на улици или било ком другом простору важном

за одређену локалну заједницу, посебно је драгоцено за образовање јер је у таквим случајевима тежиште на процесу рада који захтева наглашену ангажованост и још више подстиче креативност. Примењујући драмске технике, на пример за потребе дочаравања живота одређеног уметника или указивање на актуелне еколошке проблеме, млади постају коаутори и текста и сценских збивања, тако да преиспитивањем себе и властитих могућности стичу прилику и за личне корекције и трансформације. С друге стране, сценска интерпретација класика драмске књижевности – иако подразумева мање импровизација и одређена је конкретним текстом и, најчешће, унапред дефинисаним сценским простором – такође може послужити као подстицај за промишљање и остваривање образовних и педагошких циљева. У овом случају циљ није представа сама по себи, него промишљање тема којима се група бави и постизање промена које представа може да подстакне код младих.

Класична драмска књижевност доноси велике бенефите самим тим што млади читају ову врсту ли-

тературе, труде се да је разумеју, да се, рецимо, упознају са феноменом смрти (кроз бајке), да уче о земаљским и божанским законима (кроз античке драме), па и да доживе катарзу. Класичне драме помажу деци да схвате шта их чека у животу, указују им на могућности различитих избора и лакше или теже путеве, али их упозоравају и на могуће жртве које је потребно поднети избором било којег од њих. Осим тога, већи број младих који стварају представе подразумева и више младих у публици, јер ће они, колико год им позориште можда у први мах било непривлачно, радо доћи да виде другарице и другаре из одељења, школе, браћу, сестре, комшије...

* * *

Добар пример инвентивног и занимљивог начина на који је могуће интерпретирати драмско дело понудила је Друга група Театра *Мишоловка* и инсценирација драме *Драга Јелена Сергејевна* Људмиле Разумовске¹⁾. Група коју чине средњошколци који драмско-педагошки воде Ибро Сакић и Јелена Здравковић (а којима режира Сакић), изводећи ово сада већ класично дело савремене руске драмске литературе, помажу нам да схватимо њихово поимање света, време у којем живимо, али и да разумемо сами себе.

Драма написана 1980, делује као да је тек изашла из штампе па приче које се у комаду нижу као да смо чули данас на путу до посла. У време настанка контроверзна (а три године касније представе настале по њој су и забрањиване), данас је, услед акцелерације времена, све бржег информисања и сазревања младих људи, као и заоштравања односа у друштву, посебно

.....
1) Театар младих *Мишоловка* после 12 година постојања има недавно свој простор за рад и извођења. Отворене су две нове групе и сада их има укупно шест. Првом се назива група која је прва формирана и у њој су полазници средњошколци и студенти. У осталим групама су средњошколци или основци нижег или вишег узраста. Важно је напоменути да овај театар није школа глуме (свако може да се прикључи и нема аудиције) а циљ у раду са децом и младима у овом театру је њихов психофизички развој уз помоћ метода и техника примењеног позоришта а не представа сама по себи.

Из представе *Драга Јелена Сергејевна*, фото: Маја Вукелић Павков



Из представе **Драга Јелена Сергејевна**, фото: Маја Вукелић Павков



актуелна. Актери драме, млади људи, доносе рођендански поклон својој наставници математике, заузврат од ње тражећи да позитивно оцени њихове писмене задатке на завршном тесту, јер им, сматрају они, математика свакако у животу није ни потребна. Тако ће скромну, софистицирану жену, врсну математичарку која живи с болесном мајком, ученици група средњошколаца чији су аргументи бројност, младост, родитељски новац, осећање моћи, али и дистанцирање од осећања одговорности, саосећања и друштвених норми. Границе међу њима, приметне на почетку, а усло-

вљење поштовањем, личним интегритетом, улогом у друштву, образовањем, губе се временом када млади посетиоци постану руља која напада, заузима простор и манифестују моћ.

Средњошколце у представи глуме средњошколци, али уместо петоро колико их је оригинално у драми, овде се на позорници појављује петнаест глумаца (Тара Попов, Тара Јефтовић, Срна Васић, Сергеј Стојановић, Милица Чобановић, Немања Ђурасовић, Габријел Бобак, Елена Муминовић, Марко Тривић, Маша Зорић, Нина Вучетић, Лена Шаматић, Теодора Кузма-

Из представе **Драга Јелена Сергејевна**, фото: Маја Вукелић Павков





Из представе **Драга Јелена Сергејевна**, фото: Маја Вукелић Павков

нов, Миона Рашковић, Димитрије Панков) који испуњавају невелик простор позорнице у *Мишоловци*. Ова драматуршко-редитељска интервенција се може чинити храбром јер се сада број реакција драматуршки профилисаних карактера драматис персоне Разумовске повећава, што само по себи, аутоматски усложњава функционисање драмске радње. Међутим, конкретни глумци адекватно одговарају на ову (нову) ситуацију и успевају да понуде и нов квалитет драмској акцији. Представа тако добија другачији енергетски набој и наглашеним пулсирањем публику претвара у учеснике сценског дешавања.

Самопоздање младе глумачке екипе, њихова лепота и њихова младост сами по себи носе одговарајућу дозу дрскости, па отуда жеље драмских ликова доживљавамо као природне. Уз то, њихово образложење онога што траже од своје наставнице (да им поклони оцене из математике) сада добија нову, у овом нашем времену опипљивију снагу: наиме, зашто би се мучили и трудили да савладају школско градиво када евидентно постоји живот заснован на другачијим принципима и вредностима, и такав живот није бесмислен. Напротив. Својим једрим телима чланови младог глумачког тима атрактивно испуњавају простор,

а њихов еротизовани плес појачаваја њихов бесрамни став.

Начин на који глумци своје гледаоце увлаче у сценску игру и причу (и) овај пут је Мишоловкин најјачи театарски адут. Но, снагу ове представе чине и други аспекти редитељског поступка, понајпре осећај за ритам, вешто избегавање да гледаоци осете замор и фокусирање на оно по чему ћемо причу препознати као нешто што нас се, сада и овде, и те како тиче. Појачан интензитет играња сцена, њихова испрекиданост, сугерисање да се спрема нешто непознато и мрачно, подсећају на Крлежину новелу *Хрватска райсогија* у којој су драмски језик и ликови у функцији колективне експресионистичке слике друштва: јурњаве помахниталог воза. Његовим путницима, као и ученицима Јелене Сергејевне, али, чини се и многим у данашњем свету, важније је задовољавање сопствених опсесија него правац у којем се крећу, макар то били трагедија и понор.

Осећају актуелности представе доприноси и чињеница да су драмски ликови, изузев Јелене Сергејевне, задржали своја приватна имена. Публика костиме препознаје као свакодневну одећу глумаца. Девојчице или девојке су у уским, често кропованим фармерицама, дуксевима, пуштене косе, с дискретном шминком. Неке говоре уз данас уобичајено кревелење: „преекинии“. С друге стране наставница Јелена Сергејевна једина представља наслеђене вредности и њен костим је на одређен начин стилизован, указује на њен карактер и позицију. Има класичну хаљину која може да припада и прошлости и садашњости. С подигнутом косом и наочарима, с лицем без шминке, она нема истакнуту путеност, већ интелект. Млади су бучни, дивљи, нападају, али редитељ у одређеним моментима замрзне сцену, па их видимо како зуре као зомбији, обезљужени. Данашње алате младих, прихваћене и код старијих, овде примењује и редитељ: „мјутовање“ сцена, „гоустовање“ људских вредности, „гасовање“ дијалога и осталих односа у представи, итд.



Из представе **Драга Јелена Сергејевна**, фото: Маја Вукелић Павков



Из представе **Драга Јелена Сергејевна**, фото: Маја Вукелић Павков

Замрзните сцене имају симболичко значење. Пажљивијим увидом можемо препознати познате сцене из традиције јудеохришћанске цивилизације и историје уметности које немају основу у тексту и представљају аутентична редитељска решења. Њима он поентира одређене слојеве представе, али и шаље поруку да ништа није ново под капом небеском и констатује да је све то већ записано у Библији. Прва сцена представља *Тајну вечеру* која указује да упркос томе што је све дивно и уљудно између наставнице и њених ученика, следи издаја. Рембрантов *Час анаџиомије професора*

Тулџа указује на просвету и хуманистичке науке, а управо њих сви ученици, упркос бескрупулозности и прорачунатости, планирају да студирају. Лице леша које је на Рембрантовој слици осенчено нелогично у односу на извор светлости, конкретан је наговештај смрти. Трећа сцена, *Голџија* или *Распеће*, сведочи о тренуцима највећих животних искушења. Али и кајања. Онај који није знао за грех, платио је цену нашег греха. Зато ми нисмо кажњени вечним боравком у паклу. Затечени Христовим жртвовањем, они који су се смејали, сада су се покајали.

Све наведено ову представу од почетка, од тренутка када кроз прозорско стакло видимо обресе гомили глава, чини узнемирујућом. Изговорене реплике слушамо с nelaгодом и језом јер их препознајемо као део властите свакодневице. Доживели смо већ сличне сцене: групе људи које суптилним или знатно мање суптилним средствима притискају појединце да одустану од својих намера, начела, убеђења. Видели смо људе који спроводе своју вољу кроз манипулације, конфликте, фингирање сопственог мучеништва и „жртвовање за добробит заједнице“, а заправо да би учврстили свој утицај и позицију моћи. Зашто се, међутим, нисмо побунили? Вероватно јер смо осећали да немамо подршку. Васпитавани смо кроз развијање осећаја кривице, научени да трпимо, да будемо послушни док не дође „наше време“. Али оно неће доћи. Све су ово, гледајући своје родитеље, већ видели ученици Јелене Сергејевне.

Деца у представи, попут оне коју срећемо свакодневно, схватају да амбиције које воде ка високој социјалној позиционираности данас више не подразумевају тежак рад, упорност, време. Отпор према начину живота заснованом на вредном раду и пословима који исцрпљују, троше енергију, не ангажују машту, нити покрећу праве наде или подразумевају људскост, али зато доносе ситну новчану надокнаду – све је видљивији код нових генерација. Рад, наиме, више није примарно опредељење људи. Идеје о једнакости су искоришћене и злоупотребљене, а средња класа је све тања и фрагилнија. У ситуацији када доминира све енергичније груписање на богате и сиромашне, ваља се благовремено определити. Родитељи неретко убрзавају ове процесе и утичу на доношење одговарајућих одлука; видимо то и у овој представи, баш као и на улици.

Представа *Драга Јелена Сергејевна* Мишоловке не нуди олакшање какво прижељкујемо. То јој, оста-

лом, и није била намера. Аутори и актери представе нам сугеришу да крај морамо сами да домаштамо, да га антиципирамо сопственим напорима и ангажовањем. Наиме, у представи постоје наговештаји катарзичних момената, рецимо кад Сергејевна узвикне: „Па зар ви мислите да се ја нисам нагледала зла, да ви мени објашњавате нешто што ја не знам?“. Њој је одавно све јасно, али њен избор је људскост. Ту се и ми коначно ослобађамо мучног осећаја и дижемо главу. Наставница, међутим, страда. Остају нам њени ученици. Немања, један од централних ликова који се током представе гротескно цери наставници, на крају одустаје од договорене игре. Тара, чврсто уверена да не жели да понови мајчин живот, такође неће бити спремна да даље следи чопор. Њих двоје су на време прозрели механизме диктатуре, усвојили их, али их, на концу, одбацили. Схватили су да се радост и испуњење не могу тражити у спољном свету, него унутар властите личности.

Јелена Сергејевна није успела да опстане, али није ни имала подршку. Људи одрасли на наслеђеним вредностима немају снаге, капацитета, ни умећа да подрже правду, а још мање да креирају нови свет. Редитељ нас у финишу представе подсећа на завршетак романа *Злочин и казна* Достојевског: „Стари свет нестаје, нови свет се рађа. Потребан је нови човек“. Поставља се питање какав је то нови човек? Уз первертите каквих је увек било и биће под капом небеском, ипак увек има и биће часних и поштених људи. Али они морају имати довољно дрскости, храбрости и мудрости да у свету у којем владају застрашивање, корупција, лицемерство, траже своја права, наметну нова правила и нађу исто тако јасну и гласну подршку.

Не знамо какав може бити исход, али чини се да је лопта на терену младих...

VIV

ПОЗОРИШНА ПУТОВАЊА

Сцена

Пише > Милош Латиновић

Станице XII

158.
25. 2. 2026.

*Реци им барем да остане враћа,
већ дуго смо скупили и скоро смо браћа,
да видим зелено и да видим плаво
док носи ме ђаво...
Ојросији време је вараво*

Колико смо пута заједно прошли најгосагнијим путем који води према Аграму? Према Емони, и зеленим брдима са сунчане стране Алпа. Колико смо прича испричали? Озбиљних. Шарених. Глупих. Колико смо се пута сетили драгог театролога Мирослава Радоњића, његовог презимењака и мог старијег дугогодишњег пријатеља, који је у тишини путовања, кад на тренутак, дужином изморени, разговор утихне знао да каже, да подсети: „Како су леви пејзажи“. Колико смо се пута сложили да је нека представа ваљана и колико смо пута тражили оправдања за неку која нас је разочарала, срушила велика очекивања. А сада ћутимо, повремено, али – ћутимо. Пролазимо скрета-

ње за Славонски Брод потом и Окучане. Гледамо кроз прозор – пејзажи су и даље леви, а господин Радоњић, старији, нас је напустио. Има, знам, у нама још прича, али ћутимо, повремено, као да их, неснађени и забринуте, чувамо за боље време, за дане које ће доћи. Увек имам неку причу, у глави, у рукаву, *појути* *илеса* *неке жене који ће те у лудило отераши*. Неко питање уместо пејзажа. И, гле, ето га Вараждин. Стари град, заспао у сецесијској лепоти. Шта се крије иза оградe ћутања – јасно ми је, одавно, као и њему, од оног кишног дана када смо сели у кочију, што никада не стиже на одредиште, него се врти у круг, као на старом вртуљку уз монотону музику у забавном парку. И знам, као и Микеле што зна, да је свет будаласт и егоистичан, и да га је немогуће променити лако и брзо, као сцену трга у рајски врт у театру, те нас није изненадила најавна промена, није могло да нас затекне такво шта, изненади смена, јер смо давно научили да овом послу – директора театра – не припада право чуђења. „Да би човек урадио нешто важно, да би створио некакво дело, треба да верује у своју мисију или да је себи сам наметне“, тврди Сиоран. А овде је све очекивано.

Све је то – нормално. Но, није лако прихватити, људи смо, а верујеш, сигуран си, знаш, учинио си нешто, померио чашу погледом, мислиш, уверен си, уверавају те, а наједном ниси више потребан на сплаву фрегате *Медуза*. Истина. Да, није сплав мој, наш, него ваља он и другима, леп је и користан, спасава оног ко не умре, па онда нека плове, да, нека плове други, а ми ћемо *поново пронаћи своју душу*, како каже Леонард Коен у *Партизанима*.

У хотелу, у соби 102, седим у млечној полутами, у празном тренутку између две константе, доласка и одласка, црног и белог, топле собе и хладне вечери на пустој улици, и само је то тренутак који најчешће испуњавам сећањима, и сада се сећам приче старца Дарела, којег је пронашао Алесандро Барико, који је говорио да постоје три врсте људи: *они који живе испред мора, они који се описују у чељустима мора и они који усјеју из мора да се враће, живи*.

„Изненадићеш се када будеш открио ко је од њих најсрећнији“, кажем Микију док ходамо према вараждинском театру, згради коју су градили Фелинер и Хелмер, *дворски архиепископски за провинцијска казалишта*.

Мики ћути и хода, брзо.

Ћутим, онда, и ја, али ходам споро и нервирам га...

Фасаде кућа, лепе, шарене, као колачи у *Жербоу* и тргову у сенци звоника. Мирише кафа. И чујем вергл. *На нешто ме сећа тај траг...*

159.

25. 2. 2026. – НОЋ

Представа *Бљесак златног зуба*, аутора Мате Матишића у режији Снежане Тришић и продукцији ХНК Вараждин, значајна је, јер као „рани списатељски рад“, дефинише каснија аутоска стремљења, а у сценском смислу „запошљава“ занимљиви и визуелно шаролик ансамбл. Снежана Тришић приступила је режији с великим поштовањем према тексту који би

најпрецизније могао бити карактерисан као црна комедија с посебним освртом на карактеристике менталитета, јер Бљесак златног зуба смештен је у далматинско село Ричице, крај Имотског. Топонимија, дакле, сугерише препознатљиви провинцијски миље, где важе посебна правила понашања и где су сва чуда могућа. Тежак живот у забаченом селу, једноличност свакодневице, одласци у град, у иностранство, оговарања, нетрпељивост, али и бурне прославе и нужна испомоћ у тешким моментима, карактеришу, али и дефинишу универзалност Матишићеве сторије. Аутор очито одлично познаје менталитет људи тог краја, те твори занимљив колоплет односа – љубавних, породичних, комшијских, идеолошких, пословних – који пред нас доноси *дијагностицирану стварност, њене заблуде и ироније*. Тришићева верује аутору Мати Матишићу, те доследно и с великим уважавањем подастире пред публику његову конструкцију, трудећи се да кроз рад са глумцима и сценски минимализам допринесе динамици извођења. У томе углавном успева, осим у финали представе, када се радња непотребно резлива у неколико рукаваца/делту крајева.

У бројном ансамблу издвојили су се Барбара Рок, као *Труса*, усамљена жена остављена да брине о кући и женском детету, док је *Стишије*, њен муж – у дочаравању стереотипа мушкарца главе куће у одсуству, прецизна интерпретација Стојана. *Светио*, чији темперамент, па и поступци, одударају од миљеа, у интерпретацији полетног Карла Мркше, постао је *сиришус мовенс* инсценације. Склон лакој заради, необавезној забави, непромишљеним обећањима, он покреће читав низ догађаја од неочекиване трудноће његове заручнице, преко наметнутог венчања, па све до тако очекиване гастарбајтерске судбине. Дакле, он је љубавник, преварант, губитник, непослушни син, те се због његових поступака *Стишије* враћа у завичај, отац *Карло* (Роберт Племић) сукобљава с комшијама и политичким активистима, а девојка *Злаша* (Теа Харчевић) очајава и живи у страху да не остане сама „без чови-

ка“. Тако добијамо ритам апсурдног и трагичног, необузданог и патетичног живота актера ове црне комедије, које лако можемо пронаћи/препознати у нашем окружењу.

Штета је што је добар ритам представе мало удављен чекањем да се напуни базен, који симболише језеро, а које опет има задатак да персонификује пропаст/потоп старог света и наговештај прогреса, у који се мора веровати, али, неравно, то не значи да ће он бити остварен. Свето је управо код Матишића осмишљен, а у редитељској инсценицији доследно реализован, као човек новог времена, којег ће друштво/окружење, вратити на старо – у чизме гастарбајтера.

Представа *Бљесак златној зуба* одличан је репертоарски потез ХНК Вараждин и леп пример да се у мањим срединама, које су искрене и верују у театарску уметност, може искорачити храбро и без зазора према великој литератури.

160.

26. 2. 2026.

Кен Лудвиг амерички драматичар, написао је 1986. комедију *Lend Me a Tenor* (код нас преведену и извођену под називима *Ти луди шенори* или *Тенор на зајам*), а нешто касније осмислио је женску верзију свог успелог комада и публици је пласирао под називом, а на сценама Гледалишта Копер и Месног гледачишта Птуј упризорена под називом *Кје је њримагона* – *Ко је њримагона*. Редитељка Катрја Пеган, одлично конципирани савремени водвиљ режирала је прецизно, са истанчаним осећајем за комедију, специјални водвиљ као особен и захтеван комедијски поцанр. Ослањајући се на потентни динамички сиже, те користећи полетност младих глумаца, Пеганова је демонстрирала како се достижу врхунци у комедијском заплету и сачинила значајну репертоарску представу која ће пунити сале у Словенији, а оправдано веровати, и шире.

У овој редитељској поставци нема непотребних дописивања и додатних тумачења јер све иде према плану, кроз урнебесни заплет, ка ефектном крају. Делује све познато јер потцењена секретарица, ускаче на место размажене, у том тренутку због алкохола и пицула обамрле звезде, да би спасила представу, примадону, али и буџет директорице, јер театар је распродат. Наравно у причу су уплетени и мушкарци – искрени љубитељи, поштоваоци, самоуверени освајачи и надобудне колеге. Све то дешава се у ексклузивном хотелском апарману, који, што је за водвиљ важно, има много врата, тако да се лако улази, излази, бежи и скрива. Све те литерарне и сценографске (сценограф Марко Јуратовец) погодности редитељка Катрја Пеган користи у стварању полетне и лако прихватљиве представе.

Важност „удужености“ ансамбла и партнерске игре у водвиљу је од изузетног значаја, а у представи *Ко је њримагона*, то је јасно видљиво и доноси посебан квалитет. Из сцене у сцену уочљиво је да „дишу као један“. Лара Јанковић, као *јосјоћа Вили*, је дух покретач представе, од њених есакапада које отварају причу све почиње, а она је кроз комад амбициозна, уплашена, љута, мазна и одлучна у моментима када је притисне неочекивана ситуација или јој то треба да разреши неку дилему или сусрет с другом страном. Дакле, практична жена, без много скрупула. Њене промене диктирају темпо комедије на који се надовезују партнерке: *секретарица Цо*, одлична, добро усклађена између тихе стидљивости и успехом иритиране раскалашности, Пиа Скварча и *сојранискиња Елена Фиренци*, коју с пуно валера тумачи Сара Горше. Блаж Поповски, као *Пасквале*, *Еленин муж*, је темпераментан и искључиви Италијан, ипак спреман да трпи и живи у сенци примадоне, а Рок Личен, *Цери, син јосјоће Вили*, локални је шармер, младић којем осим „обећане“ Цо, треба „велики скалп“, те је у почетку скроман, притајених намера, али, пратећи ситуацију, све одлучнији у свом науму да освоји италијанску оперску звезду. Такво младалачко настојање снажно доприноси комедијском за-

плету представе. Епизода Мака Тепшића, који тумачи лик *Шенора Леа*, који је ту да пева и осваја примадоне, јасна је потврда дејства свих у ансамблу. Тепшић својом необичном појавом, гестом и жовијалношћу, лако осваја сцену и „диже температуру“ у финишу комада. Посебно треба издвојити појаве Игора Штамулака – *Хошелски слуџа* и Мојце Партљич – *Јуџије, председнице ојерској душива*, чије искуство, сигурност, оданост колективу и препознавање важности минијатура за укупни мозаик, заслужују сваку похвалу.

Одличном утиску о квалитету представе доприноси тачан, чак и раскошан, маштовит, костим Алена Хреанитеља, те музичке деонице Мирка Вуксановића и дизајн светла Јаке Вармужа.

161.
27. 2. 2026.

Ноћ у Београду довољна тек да се промене ствари у коферу спремном за ново путовање.

162.
28 – 29. 2. 2026.

Лоџика Глембајевској суноврашја

Софија, древна Сердика, дочекује ме миром суботњег јутра. Са шестог спрата хотела *Рила* отвара се панорама града и врхови *двоглаве* планине Витоше. Дан је леп. Сунчан. И вече тихо, као да је касно лето, када велики градови опусте и постану једноставнији за живот.

Народни театар „Иван Вазов“, импозантно неокласицистичко здање отворено 1907. Које су градили познати архитекти Херман Хелмер и Фердинанд Фелмер, *дворски традиционалци за провинцијална казалишта*, како наводи Мирослав Крлежа, у прози *Сировод у Те-*

резинзбурју, која је део обимне прозно-драмске саге о породици Глембај, управо је домаћин изведби представе *Глембајеви*, која представља неславни крај Агремерских богаташа, чији је успон пратила *Barbocy-leţenţe*: „Глембајеви су убице и варалице“.

Још један, дакле, театараски сусрет с Глембајевима, а узме ли човек све Глембајеве, све *ше* Глембајеве, који као *поворка од три стојине лица сипујају од маријашерезијанске цеховске тимине до данашње синкоиране црначке гласбе, из ше и шаке персејективне јавља се у човеку прилично мушно ишање: а камо иду заправо ти Глембајеви, и која је заправо сврха тој њиховој обитељској организираној крепања преко ових наших жалосних провинцијалних прилика.*

Тако почиње Крлежина прича о Глембајевима, који и даље, и данас, суверено ступају по театарским сценама Паноније, Балкана и југоисточне Европе, па су тако стигли и до Бугарске, до Софије и раскошног театра „Иван Вазов“. Репертоарски логично, јер морални суноврат човека знаменка је наше цивилизације.

Редитељ Ивица Буљан одлучио се да упризори *Глембајеве* у ефектно, значењски слојевито и за тумачења отворено окружење мноштва пластичних столица (500 комада), које на почетку сугеришу ред, успех, јер су „под конац“ поређане, а касније, током другог чина, као и све што нема стабилни темељ, постају брдо смећа, планина непотребног, одбаченог...

И то је све о редитељско/сценографској поставци, тако да би представа била упамћена као још један театарски запис о суровости и бескрупулозности данашњег света, да нема глумаца, пре свих Пламена Димова, који игра *Леонеа* полетно и с пуно еруптивности у изразу, у складу са својим годинама, јер је очито млађи од Крлежиног *ексценјерика*. Ослоњен на текст (који је према информацијама домаћина на бугарски преведен још шездесетих година прошлог века) Димов влада сценом, суверено и зналачки, од првог момента, када сурово демонтира биографије „славних“ предака, али и касније, у обрачуну с оцем Игњатом (тачни

остварења у репертоару овдашњих театара и самим тим – намећу се као инсценације за препоруку, свима онима који поштују нашу уметност. Такав је случај и са представом ауторке Софије Димитријевић *Без буке од два до шест*, која је упризорена у режији Таре Митровић. Комад о средовечној жени која је изгубила супруга, али и једини ослонац у животу, и мужевљеве љубавнице, младе, самосвесне жене, није тако оригиналан сиже јер га можете пронаћи у неколико књижевно-театарских прича – на пример код Мира Гаврана (*Љубави Цорџа Вашингтона*) – али је свакако потенцијан материјал за инсценацију, поготово ако је глумачки задатак у рукама Аните Манћић и Иве Милановић.

Управо су глумице доминантне у ауторски јасно дефинисаним карактерима и сналажљиве у скученом простору стана, али и животног тренутка, различите, а опет присне у садејству партнерске игре. Манчићева огрнута марамом уобичајеног, традиционалног, у фотељи пожртвовне супруге, спремне да истрпи све, па и заветну издају, а Милановићева сигурна у представљању опскурности свог животног избора који наликује механичкој траци, чије је уметничко обликовање од Чаплина постало симбол баналности, отуђења, безвредности, онечовечења, али и савременог света којем је *нејодношљива лакоћа* пролазности дефиниција. Њихов сусрет/судар, јесте судар два света, али није прасак него покушај *божанској додира* након којег следи помирење, као код Микеланђела. У суштини, њихово измирење, пре свега са судбином, је и централна тема приче, коју расхлађују коментари „брижних“ комшија, чији је гласноговорник председник кућног савета (Милан Зарић) – лажљив и препреден човек. Грађанин таквих карактеристика такође је симболички трећи угао овог тријангла несреће и он јесте нека врста *пауагора* – заглављеног између жеља да остане традиционалан и да се пожарним степеницама успентра до висина важности, одличивања...

Редитељка Тара Митровић поставила је комад, великим поверењем у ауторку и глумце, свесна огра-

ничења простора у којем се одиграва прича. Условност је постала предност, али је чињеница да би овако написан, режиран и одигран комад функционисао у било којем простору.

164.
10. 3. 2026.

Документарни театар има своје предности, мане, једнако изражене као и публику/критичаре који га прихватају или га не воле. Како год било, документарност је у српски театар „ушетала на велика врата“ и сада је легитимни поступак који има своје истакнуте представнике попут Бориса Лијешевића, Златка Паковића или Николе Завишића.

Редитељка Оља Ђорђевић трагала је за стварним причама у актуелној ситуацији, посебном окружењу и специфичним условима. Усредсређена на личне (и) сторије глумаца покушала је да комуницира, да успостави дијалог са општом ситуацијом, апострофирајући персонална опредељења и изборе, те њихово оваплоћење у посебним условима рада какви постоје на Косову и Метохији. Тако је настала представа *То смо ми*, чији је продуцент Народно позориште из Приштине са седиштем у Грачаници. Редитељски и драматуршки рад није сведен само на исповедни ток, него је маштовито и вешто транспонован у дијалошку структуру и оживљен зналачком и посвећеном ансамбл интерпретацијом. Сам избор – бити глумац у средини која никада није до краја прихватила, усвојила и стала у заштиту уметности, већ носи довољно драмског набоја. Породични „обрачуни“, негирања, страхови, скепса отварају ову кислео-слатку причу у ствари – о нама. На те исповести надограђују се успех, нада, понеко разочарање, али и жеља да се у уметности опстане, ни када јој друштвене околности не нуде превише шансе. Живети и радити на Косову и Метохији није ни једноставно. О томе нам говоре Ивана Ковачевић, Јелена Орловић, Та-

мара Томановић, Никола Ђорђевић, Ђорђе Велимировић и Иван Ђирић глумци НП Приштина чије су личне исповести предлог за представу *То смо ми*. Искрени, понекад духовити, чешће меланхолични у исказу, доносе нам можда локалну, али за нас свакако битну повест које се морамо сетити када год размишљамо о смислу уметности и уметничког ангажмана.

Важан сегмент представе Оље Ђорђевић и Народног позоришта из Приштине је сценографија коју потписује Горан Стојчетовић, јер је практична и вишезначана, те сугерише скученост, али и интиму у гомили, препуштеност свету без алтруизма.

165.

14. 3. 2026.

Редитељски повратак Оливера Фрљића на сцене српских позоришта, у нашем случају Београдског драмског позоришта, значајан је за финансијски и пословно (пре свега услед неадекватних персоналних решења) дестабилизовану театарску средину, можда већи, барем што се тиче актуелног друштвеног тренутка, од ангажмана Франка Касторфа, који је у истом театру поставио *Боженстивену комедију*. Оливер Фрљић је својом новом режијом показао да је сазрео као уметник, јер је комад Дејана Дуковског *Црно злато* режирао с пуно финеса и сјајним приступом глумцима.

Дуковски је значајан писац, али постоје у књижевности, одличне идеје, фини подстицаји, потентни заплети, али се и поред тога романи, новеле или драме једноставно не отворе. Тако је *Црно злато* стереотипна, пасе прича, која је дефинитивно прилично рабљена у жанровима, без магичности, без тајновитости заплета, на који озбиљно рачуна. Разваљена држава, сукобљена породица, блудни син који се изненада враћа дому свом, али сада као богат и као (несавршено) женско. Када се томе придодују питорескни ликови/орђинали каквих само на Балкану има – јасно је да смо поново

у кругу тема којима су се бавили Стефановски, Ромчевића, Бојчев, и многи други, те наравно и Дуковски у својим одличним ранијим комадима.

Фрљић *Црно злато* својим прецизним редитељским рукописом спасава, ако ништа дубље, расправе о актуелности и значају комада, а користи га, тачније његове мањкавости, да представи своју заокруженост као уметника пре свега кроз, за дуго памћење, приказану ликовност представе и значајна симболичка подцртавања, која су довољна, али пре свега мудра, замена за некадашњу искључивост и провокативност. Сваки лик је у Фрљићевом читању заокружен и јасан, са свим врлинама и манама, јер само такав, некада моћан, успешан, битан, а сада разорен, пропао, осликава стање друштва у којем, и о којем говори ова прича. И тој клоаки Оливер Фрљић (ослођен на Дуковског) не опрашта, али ни нама – подсећајући нас на ћутање, нечињење, амбивалентност, услед чега на крају остаје само бели миш којег сусрећемо у делиријуму и који је спретан, спреман да преживи све и опстане.

Глумачки *Црно злато* је успела представа. Наташа Марковић игра *Мару*, жену осмишљену као контра тег мужу, деци, политици, друштву, дакле, жену овог времена суверену у својим опредељењима и поднетим жртвама. Марковићева у такав карактер уноси и дозу шарма и сценске пластике, доминантна у говорној радњи, али доприноси и мизансценском колориту. *Димитрије*, глава породице, у коректној интерпретацији Милутина Милошевића, хировит, дрчан у пропадању, не одступа од својих опредељења без обзира на цену, лични губитак или породичну несрећу. Со ове приче је Ангела, дечак-жена, емотивни осветник, предузимљиви „изгубљени син“, коју Ања Ђурчић оваплоћује на сцени снажним гестом и сувереном интерпретацијом, одлучна и бескомпромисна у дефинисању тог симбола – црно злато, који не постоји у природном облику, него је технолошки стилизован, свеж, леп, али ипак непромењене суштине. Бојана Стојановић, као *Извршишељка* предводи низ колоритних ликова у

комаду Дејана Дуковског, који не делује тако свеже, али свакако је значајно подсећање на време у којем живимо.

166.
17. 3. 2026.

(На њуџу за Никшић)

А у Шавнику – снег.
Пахуље као беле конфете, папирићи у време славља, да најаве пролеће.

Сетим се, путујући, Душана Васиљева, којег сваким даном, све више осећам као свог, у тишини, у несхваћености, док веје снег у

*сред белој њагајућеј мира,
моје рањено срце дрхти, сиреји, њлаче,
као да ја неко у беснуће њони.*

А путујем, у ствари да наставим сарадњу у припремању монодраме *Прва љубав* аутора Јанка Јелића и глумца Велизара Веја Касалице. Прича из Дробњака, из миљеа, аутентична, весело-горка сторија о тегобном „откривању великог света“, па тако и добро скривене клопке (прве и једине) љубави. Поставка је ослоњена на текст, на особен језик исписа и дискретан гест, у једноставној сценографији и без великих техничких интервенција.

Радост сусрета и рада са пријатељима.

167.
23. 3. 2026.

Представа *Врана у њауновом њерју* настала је драматаизацијом (режија и драматургија Марко Торлаковић) истоименог романа у чијој основи је љубавна прича кнеза Милана Обреновића и лепе Нишлијке „споју дивљине и аристократске лепоте“. Међутим, аутор романа Владимир Вучковић с посебним

осећајем за дух времена и љубавну причу, на размеђу мита и истине, уплиће и важне историјске прилике – ослобођење Ниша од Турака, те страврање Србије као независне државе. И тако је редитељ Торлаковић усмерио и ток представе – нити љубави уплетене у историјску пређу, верујући, можда, да је тако лакше преболети/издржати и једно и друго.

Марко Торлаковић је својим претходним режијама показао да има смисла за фрагментарну драматургију и особен третман историјских тема. Брзим, ефектним променама, које истина, јер их има прилично, понекад замарају публику, па и актере, добија ефекат динамичног дешавања и пролазности времена. Историјски контекст редитељу служи као добар основ за грађење приче о непромењивости људи и њихових карактера, о издаји угледника, фриволности моћника, искрености заљубљених, безочности раје, јер ту, у том корпусу сагледавања за нас – некада и сада – нема промена. Ништа ново. *Experientia docet*, да искуство поучава некада, некога, пре, али никада нас. О томе највише говори *Врана у њауновом њерју* интерпретирана у редитељском промишљању Марка Торлаковића.

Глумачки, ради се о веома захтевној представи, јер девет глумаца игра 26 ликова, при томе „гради“ сценографију, доноси реквизиту, обавља промену. И све то је тачно и хитро, али нормално је да се понекад одрази на прецизност глумачке интерпретације и интензитет игре. И могао би се због тога истаћи у први план колективни наступ актера представе *Врана у њауновом њерју*, али грех би био не поменути Милицу Филић и њен децентан и доследан наступ у улози *Лене*, лепе Нишлијке, те Марка Павловског, који је с пуно валера одиграо *Соџира*, *Проџира* и *Рисанџија*. У осталим улогама, с пуно страсти и вере у посао који раде, наступали су Стефан Младеновић, Андрија Митић, Урош Милојевић, Братислава Милић, Марко Радојевић, Милица Димитријевић и Данило Миленковић.



АРХИВИРАЊЕ САВРЕМЕНОГ ПЛЕСА

Сцена

Smiljana Mandukić

Данас трошимо бесмислено велике количине енергије да не бисмо видели амбисе који вребају свуда, у времену у коме заборав прелако једе богате личне и друштвене историје. Савремени плес у Србији се држи ноктима за симс. Кореографкиње и кореографи се свакодневно отуђују од свог поља рада али некако, ваљда на ентузијазам и инат опстају, и у паузама послова достављача, наставника енглеског, акаунт менаџера и копирајтера, граде садашњост која ће сутра бити историја.

Нова рубрика, *Архивирање савременог плеса*, која је пред вама настоји да запише поједине историје како бисмо сутра могли да испратимо нелинеарни развој савременог плеса код нас, будући да немамо институције које омогућавају памћење и чување, а камоли развој.

Имамо само једни друге.

Ксенија Ђуровић

Дневници су дигитализовани у оквиру **(Non)Aligned Movements** пројекта регионалне плесне мреже **Nomad Dance Academy**



1905
1965

KUD „ABRASEVIĆ“ – BEOGRAD

Пишу > Милица Ивић и Игор Коруга

Белешке које плешу: дневници Неле Антоновић као архив једне сцене

Два дневника Неле Антоновић (рођ. Радовановић)¹⁾, настала у периоду од средине шездесетих до почетка осамдесетих година (1965–1983), отварају специфичан поглед на историју модерног и савременог плеса у Србији. Две тврдо кориценое свеске које на први поглед делују као лични споменари, заправо функционишу као комплексни архивски склопови у којима се преплићу лично и колективно, ефемерно и документарно, институционално и ванинституционално.

1) Похађала је школу савременог балета Смиљане Мандукић од 1964. до 1972. када постаје професионална чланица Београдског савременог балета Смиљане Мандукић (до 1984. године). Паралелно похађа Балетску школу „Лујо Давичо“, иде на радионице разних техника код педагога и кореографа Европе и Америке (Милана Брош, Марта Грејем, Казуо Оно, Еуђенио Барба, Каролин Карлсон...). Добитница је награде Града Београда „Октобарски цвет“ за савремену игру (1972). Магистар је техничких наука, а та знања трансмедиијално преноси у област плеса и физичког театра, те касније завршава специјалистичке интердисциплинарне студије на Факултету уметности ОНЦА у Ослу, Норвешка. Основала је ванинституционално позориште Театар Мимарт 1984. у Београду, где је реализовала преко 70 ауторских плесних представа, физичког театра и 500 перформанса.

У том смислу, дневници Неле Антоновић не могу се једноставно одредити ни као приватни записи, нити као стандардизована архивска грађа. Иако су материјално ограничени на две свеске које би у институционалном архиву биле каталогизоване као архивске јединице, њихова унутрашња структура указује на другачију логику архивирања: сваки унос функционише као аутономна архивска јединица, али истовремено и као фрагмент шире, отворене и недовршене архивске целине. Оваква „архивска фрагментарност“ не представља мањак или недостатак система, већ продукт специфичних историјских околности у којима плес, упркос својој виталности, никада није био у потпуности институционализован нити адекватно систематизиран као културна пракса.

Дневници обухватају готово две деценије рада Неле Антоновић у оквиру трупe „Савремени београдски балет“ под руководством кореографкиње Смиљане Мандукић, као и шири контекст развоја модерног плеса у Београду и Југославији. У њима се налазе разноврсни материјали: новински исечци, програмске књижице,

фотографије са проба и наступа, рукописне белешке, цртежи, легитимације, па чак и предмети попут текстилних трака и улазница. Ова хетерогеност материјала не само да документује уметнички рад, већ указује и на начине на које је плес био уписан у токове ширег система културне производње, у којем су аматерска друштва, омладинске организације, телевизијске продукције, образовне институције и политичке структуре играле значајну улогу.

Први дневник, који обухвата период од 1965. до 1979. године, започиње симболички: програмском књижицом поводом шездесетогодишњице КУД „Абрашевић“, уз коју је причвршћена црвена текстилна лента – материјални траг једног колективног културног пројекта социјалистичке Југославије. Даљи записи у овом дневнику прате развој трупе Смиљане Мандукић, укључујући пробе, наступе и сарадње, али и сусрете са другим уметничким дисциплинама и контекстима. Програми балета попут *Босоноге ипратице*, посвећеног Исидори Данкан, указују на естетске и идеолошке референце које су обликовале тадашњи модерни плес, док фотографије и рукописне белешке откривају свакодневицу рада која остаје невидљива у званичним историјама. Други дневник (1979–1983) већ у свом наслову – „Љубљана, мој последњи концерт“ – уводи другачији тоналитет: ретроспективан. У њему се појављују рефлексивни текстови Антоновићеве који функционишу као својеврсни програмски или аутобиографски коментари, док завршни запис бележи настанак њене чувене трупе – Мимарт театра – и представу *Урбис Лудус*, чиме се затвара једно поглавље, али и отвара ново поље њеног уметничког деловања.

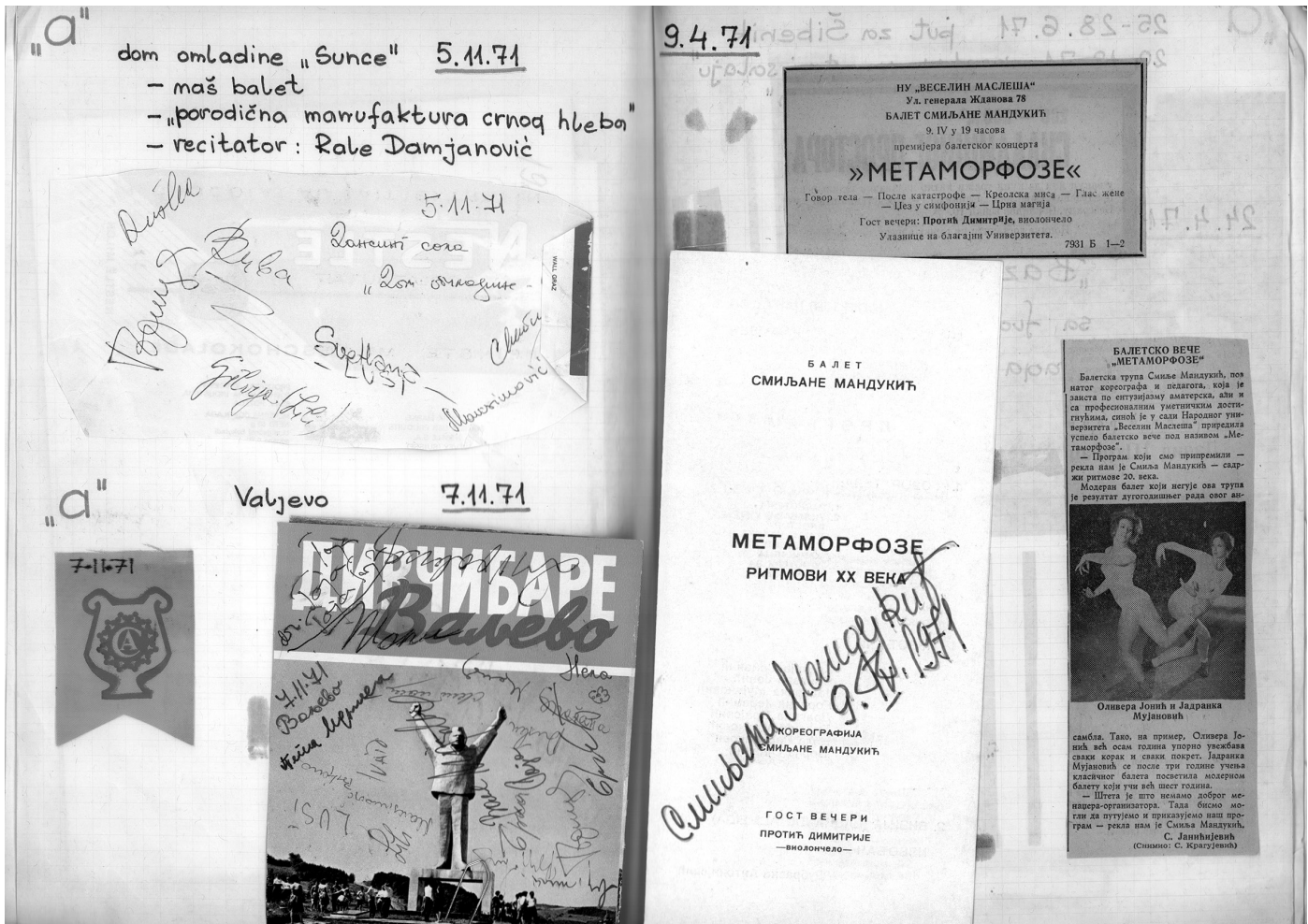
Оно што ове дневнике чини посебно значајним јесте њихова способност да истовремено документују и дестабилизују постојеће наративе о историји плеса. Уместо линеарне, канонизоване историје, они нуде контрадикторни и вишеслојни поглед у којем се преплићу доминантне и маргинализоване праксе, видљиви и

заборављени актери, институционални и ванинституционални простори. Оно што се у њима појављује као низ фрагмената – програми, фотографије, белешке и трагови кретања – може се читати као својеврсни „репертоар“ (Таулор 2011), односно скуп утеловљених и материјалних пракси које опстају мимо стабилних архивских система. У том смислу, архивирање које се овде одвија може се разумети и као својеврсна „герилска пракса“ – само не као опозиција академском знању, већ као његов нужан коректив који указује на оно што је из различитих разлога остало ван фокуса или недовољно истражено.

У наставку издвајамо неколико кључних чворшта кроз које је могуће реконструисати и мапирати различите инфраструктуре плеса у социјалистичкој Југославији – рад у оквиру КУД „Абрашевић“, телевизијску продукцију, сарадњу са Музичком омладином и регионалне размене попут „Љубљанских дана плеса“. Ова поља не функционишу као затворени системи, већ као динамични простори у којима се плес обликује у сталној напетости између аматеризма и професионализације, као и између видљивости и институционалне маргиналности.

КУД „АБРАШЕВИЋ“: ИНФРАСТРУКТУРА ЈЕДНОГ ПРЕЛАЗА

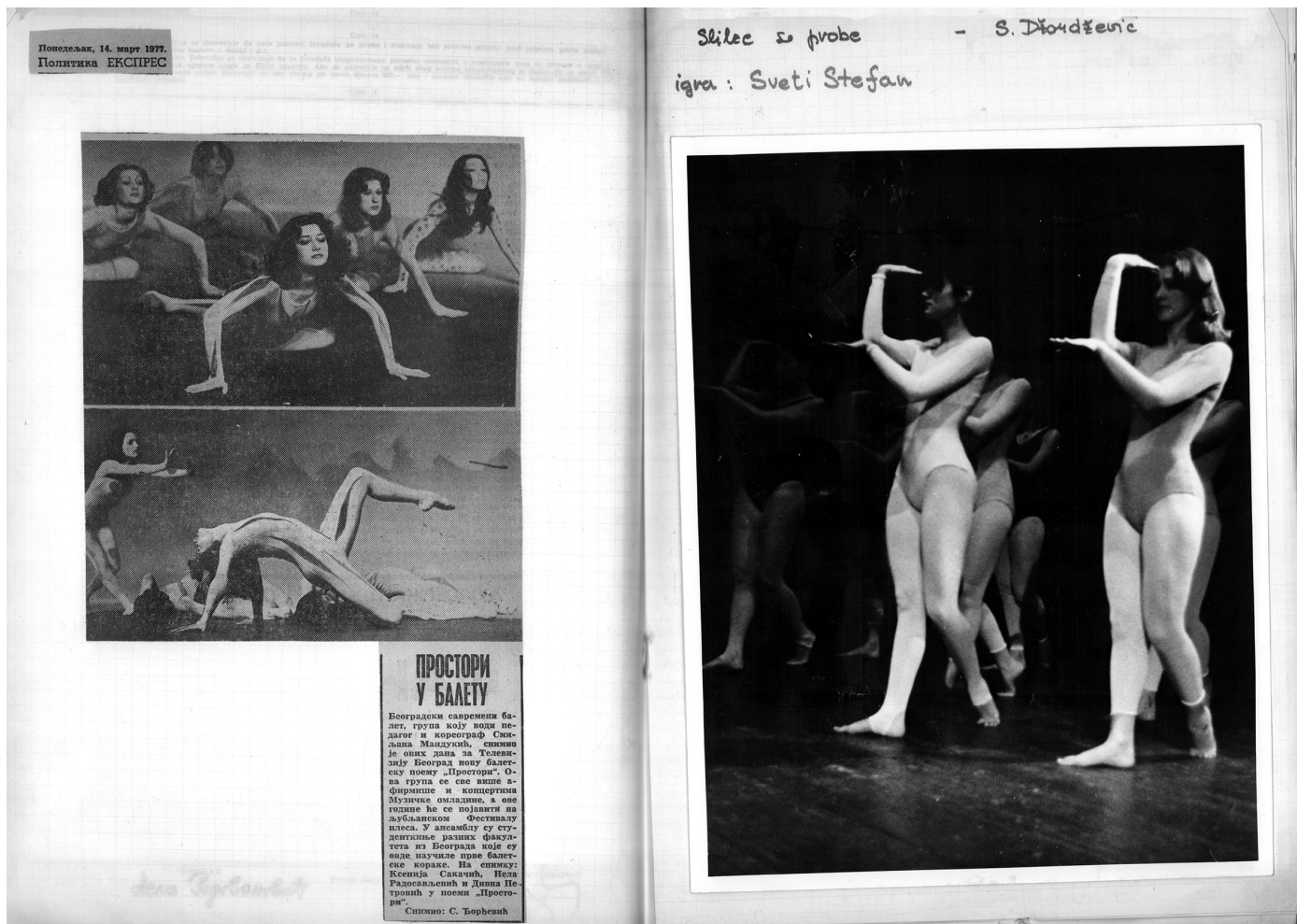
Један од кључних контекста који се појављује у дневницима јесте рад професионалне трупе „Београдски савремени балет“ под вођством Смиљане Мандукић у оквиру Културно-уметничког друштва „Абрашевић“ у Београду, који представља полазну тачку за развој модерног плеса током социјалистичке Југославије. КУД „Абрашевић“ као део шире мреже југословенских аматерских културних друштава, имао је важну улогу у демократизацији приступа уметности и стварању простора за уметнички рад изван уских професионалних институција. Као што објашњава Симић, КУД Абрашевић био је најстарије радничко друштво, карактеристично по својим политичким активностима и борбама још од



1905. године када је основано (1985: 9–11). Друштво је почело да обнавља своје активности 10 дана након ослобођења Београда 1944. године и убрзо је постало важан део свих значајних државних политичких догађаја, уз присуство и покровитељство председника Тита (посебно његов хор). Фолклорна секција друштва није постојала пре Другог светског рата, али је након 1945. постала једна од највећих и најатрактивнијих секција, са 1.101 чланом у периоду од 1945. до 1980. године. У

тим годинама ансамбл је гостовао широм света, али је био само једно од многих удружења која су се бавила народним играма.

Студио за модерни балет основан је 1955. године и дуго је био једина аматерска балетска секција у Београду. Године 1980. постојале су само три такве секције (Симић 1985: 369–70). У периоду од 1955. до 1980, студио модерног балета имао је две уметничке директорке, Смиљану Мандукић и Дубравку Малетић Анто-



нијевић, 247 регистрованих чланова, 248 представа и концерата, и припремио је 150 нових кореографија. На пример, секција модерног балета имала је 80 чланова 1956. године (исто: 346). Занимљива чињеница је да је КУД Абрашевић укинуо фолклорну секцију у периоду од 1956. до 1961, остављајући студио модерног балета као једину плесну секцију у оквиру друштва. Године 1969, Балетски студио Смањане Мандукић издвојио се као професионална труппа.

Дневници Неле Антоновић документују овај пролаз кроз конкретне материјалне трагове: програме, фотографије, позивнице и личне белешке које сведоче о свакодневици рада, али и о ширим друштвеним оквирима у којима се тај рад одвијао. Управо кроз овај контекст постаје видљиво како су аматерске структуре функционисале као инкубатори савремених уметничких пракси, омогућавајући њихово постепено формирање и афирмацију. Ова позиција „између“ — између



аматеризма и професионализације, између институционалног и ванинституционалног — карактеристична је за развој модерног плеса у Србији током друге половине 20. века. Дневници омогућавају да се ова позиција сагледа не као недостатак, већ као специфичан историјски услов који је обликовао естетику, организацију и друштвену улогу плеса. У том смислу, КУД „Абрашевић“ може се разумети као оно што Бо-

рис Буден препознаје као специфичан социјалистички културни простор у којем се границе између професионалног и аматерског не постављају као стриктне хијерархије, већ као поље континуираног преклапања. Управо у тој „неодређености“ настају услови за развој плесних пракси које ће ретроактивно бити препознате као кључне, иако су функционисале на маргини институционалног система.

ПЛЕС НА ТЕЛЕВИЗИЈИ: ПРЕВОЋЕЊЕ КОРЕОГРАФИЈЕ У МЕДИЈ СЛИКЕ

У првом дневнику су забележена снимања за Телевизију Београд: балетска емисија „Говор тела“ која је емитована 28. јануара 1974, потом 14. март 1977. када је снимљена балетска поема „Простори“, „Фудбалска утакмица“ у режији Миодрага Савића у оквиру емисије „Музички атеље“ 24. новембра 1978.

Телевизијски ангажман плесача и трупа отвара питање односа између сценског и медијског простора. Телевизија, као доминантни медиј социјалистичке Југославије, играла је кључну улогу у дистрибуцији и популаризацији уметности, али је истовремено захтевала трансформацију самих уметничких форми. Кореографије које су настајале за сцену морале су бити прилагођене телевизијском формату: промени кадра, монтажи, близини камере и другачијем режиму гледања. Покрет који је у сценском контексту осмишљен у односу на простор и колективну перцепцију публике, на телевизији постаје фрагментисан, кадриран и вођен погледом камере. Овај процес „превођења“ кореографије не подразумева само техничку адаптацију, већ и промену саме логике композиције и перцепције.

Посебан пример оваквог медијског превођења представља телевизијска реализација кореографије *Беле кула* (1973), коју је Смиљана Мандукић екранизовала 1979. године у продукцији ТВ Београд, поводом 175 година Првог српског устанка. Снимана на аутентичној локацији Беле куле у Нишу, у режији Милице Драгић и уз музику Душана Радића, ова кореографија излази из оквира сценског извођења и улази у простор историјске реконструкције кроз тело и покрет. У овом раду, историјски наратив не преноси се кроз драмску репрезентацију, већ кроз кореографски језик који тело поставља као носиоца колективног памћења. Истовремено, *Беле кула* отвара и простор за другачије читање историје – посебно кроз перспективу женских тела која у доминантним наративима о Првом српском устан-

ку остају маргинализована. Кроз кореографију Мандукић, женско тело не функционише само као симбол патње или националног идентитета, већ као активни субјект историјског искуства, чиме се уводи суптилна, али значајна феминистичка перспектива у тадашњи телевизијски простор.

Овакви радови указују на то да телевизија није била само медиј репродукције постојећих представа, већ и простор експеримента у којем су се преиспитивали односи између уметности, историје и идеологије. Телевизијска продукција омогућила је да плес поста не део шире културне имагинације, али и да се кроз њега артикулишу алтернативни начини разумевања прошлости.

Дневници Неле Антоновић, кроз белешке о телевизијским наступима, снимањима и медијским гостовањима, отварају простор за разумевање телевизије као паралелног простора плесне продукције. У том простору, плес добија нову видљивост, али и улази у другачији режим репрезентације — између уметности и културне политике, између експеримента и популаризације. Оваква трансформација може се довести у везу са оним што Ребека Шнајдер описује као „остајање“ перформанса кроз његове медијске и материјалне трагове: телевизијски запис не функционише као неутрална документација сценског догађаја, већ као његова нова верзија, у којој се однос између тела, простора и гледања радикално мења (Сцхнеидер 2012).

МУЗИЧКА ОМЛАДИНА: ИНФРАСТРУКТУРА ВИДЉИВОСТИ И МОБИЛНОСТИ

Сарадња Београдског савременог балета са Музичком омладином представља један од кључних механизма кроз који је модерни плес стицао већу видљивост и мобилност унутар Југославије. Музичка омладина, као организација посвећена промоцији уметности међу младима, обезбеђивала је логистичку и организациону подршку која је омогућавала турнеје, гостовања

24.05.'81 „НОС' SA ШТАФЕТОМ МЛАДОСТИ“
САВА ЦЕНТАР
 КЛУБОВИ ПРОГРАМ

1. ДРВЕЋЕ
 2. 4 - Gips, Verna, Bulgija i ja

ORGANIZATOR: SAŠA ŽAJČEV

29.05.'81 „CRVENI KRST“ - Finisij { 624-639
 { 622-842
 - Mednarodni skup olovan CK
 Koncert:
 ① Lese
 ② BAN
 ③ Dvece
 ④ Cetixi
 ⑤ Roboti
 Izvodi: Gips, Verna, Bulgar, Dijonse, Mizejcek, Mizejka i ja

4.06.'81 AMERICKI KLUB
 1. ДРВЕЋЕ
 2. ROBOTI
 Gips, Verna, Dijonse i ja

„ILUSTROVANA „POLITIKA““ (oktobar 1981)
 ЕПИТАФ КИР СТЕФАНУ. — У емисији „Музички атеље“ вишељено балетску каријеру дела Епифан Кир Стефану, које је компоновао Војислав Смиљ. Кореографију је урадила Снежана Мачукаћ, оснивач Београдског савременог балета. Она каже: „То је велика кореографија, балет траје 22 минута. Да будем искрен — не волим лутачке балетске номере, поготово у музичким емисијама. У њима се слуша музика, па балет, ато дugo траје, може да буде опасан за емисију.“

SC

V КОНГРЕС
 II
 »СУСРЕТИ МУЗИЧКЕ
 ОМЛАДИНЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ«

Сава-центар 23. и 25. мај 1981.

Субота, 23. мај: Пленарни седница Конгреса 16.00
 Трбина Конгреса 16.00
 Отварање „Сусрета“ 20.00
 уз учешће Београдске филхармоније
 диригент: Антони Коцар

програм:
 В. А. Моцарт: Концерт за клавир и оркестар
 П.-уру солели: Наташа Велковић
 Х. Вивалдијски: Концерт за виолину и оркестар
 солиста: Весна Станковић
 П. И. Чајковски: Ромео и Јулијета за виолину и оркестар
 солиста: Ксенија Јанковић

Недела, 24. мај: Трбина Конгреса 09.00
 Пленарна седница Конгреса 15.30
 Програм Музичке омладине Београда „1941“ 16.00
 уз учешће:
 Нез-оркестра РТВ, ансамбла „Поп-политфонџија“
 Групе В.М.П., ансамбле Велоглавић, Јосипа Ђосипић,
 Маје Сивкавице, Снежана Велоглавић, Зорана
 Хришковић и Јана Гробић,
 Водегелн: Драгана Варагаћ и Виле Дардић.

Свечани програм Музичке омладине Југославије 23.00
 уз учешће:
 Ансамбла „Ренесанс“, Београдског гудачког оркестра „Душан Сковран“
 Симфонет Алмасана Павловић, солиста Јовићева Јовановић,
 Хора КУД „Бранко Крсинковић“ и „Жакица Јовановић-Шпанат“
 Студија за савремену плес из Загреб, Поклоничке камерног ансамбла
 „Лилија Мила“ из Лубоване, Камерне жора и камерног оркестра
 НД Новаг Сада (дробојет Бранко Поповић), докаторне „Фотомодел“
 из Новог Сада, Марије Штепић, клавир из Сарајева, локалног ансамбла
 „Мостови“ из Сарајева, Поклоничког хора из Титограда, два солиста уз
 клавирску пратњу из Скопје, Снежана Балзануку, виолина и Туге Плана,
 клавир из Приштине, ВИС „Милана“ и Женског хора Центра
 за музику и балет „Весо Павић“ из Титограда.

„Нос са штафетом младости“ 21.30
 ТИТО У НАШОЈ МИСЛИ, СРЧУ И ДЕЛУ...
 уз учешће преко гласовног рок-група из целе Југославије, културно-
 уметничка друштва, магистара, драмских уметника, режисера...
 Преостале емисије: У Музичко омладини Београда (Геријасе 26/11,
 пак. 28-000) Сава-Центар (Миленија Поповић 9)

24 8308 10 30

SC

'81
 DAN MLADOSTI-BEOGRAD

и сусрете са публиком ван централних културних институција. У контексту недовољно развијене институционалне инфраструктуре за тадашњи модерни плес, овакве сарадње биле су од пресудног значаја. Оне су омогућавале континуитет рада, али и ширење публике, чиме се плес измештао из уских уметничких кругова и улазио у шири друштвени простор. Дневници бележе ове активности кроз трагове путовања, програме и документацију наступа, указујући на интензитет и

географску распрострањеност ових кретања. У најави за телевизијску балетску емисију „Говор тела“ која је емитована 28. јануара 1974. године, наводи се да је Београдски савремени балет у организацији Музичке омладине гостовао у градовима у унутрашњости где постоје позоришне сцене као што су Зајечар, Бор, Ваљево и Лесковац. У дневнику се такође налазе фотографије са путовања са Музичком омладином из Димитровграда и Пирота из 1975. године.

Сарадња са Музичком омладином отвара питање односа између уметничке аутономије и институционалних оквира. Док је ова инфраструктура омогућавала видљивост и продукцију, истовремено је обликовала услове рада и начине презентације плеса. У том смислу, модерни плес у Југославији развија се кроз стално преговарање између уметничких амбиција и доступних продукцијских модела. Ова врста инфраструктурне подршке може се посматрати и кроз призму онога што Ана Вујановић дефинише као „комуникациону заједницу“ – привремено формирану мрежу односа између уметника, институција и публике, у којој се значење уметничког рада не производи само на сцени, већ и кроз начине његове дистрибуције и рецепције. У том смислу, турнеје и гостовања нису биле само логистички оквир, већ кључни простор артикулације саме плесне праксе.

ЉУБЉАНСКИ ДАНИ ПЛЕСА: РЕГИОНАЛНИ ОКВИР И ЦИРКУЛАЦИЈА ПРАКСИ

У дневницима Неле Антоновић, Љубљана се појављује не само као место гостовања Београдског савременог балета, већ као важна тачка регионалне циркулације плесних пракси и знања. *Љубљански дани плеса*, као и шири културни контекст Словеније, представљали су један од ретких простора у којем су се сусретали различити естетски и продукцијски модели унутар Југославије. У односу на Београд, где је модерни плес често функционисао на ивици институционалне видљивости, Љубљана је нудила нешто стабилнију инфраструктуру и већу отвореност према савременим кореографским праксама. Дневници бележе ове сусрете посредно — кроз програме, фотографије и личне белешке — али управо та фрагментарност открива динамику размене која је била кључна за развој модерног плеса у Југославији. Уместо централизованог система, имамо мрежу међусобно повезаних, али не уједначених контекста, у којима се плес развија кроз гостовања, фестивале и личне контакте. Љубљана се

у том смислу може читати као једно од чворишта те мреже, место где се локалне праксе уписују у шири југословенски, али и европски контекст.

Према информацијама из дневника, први Љубљански дани плеса²⁾ одвијали су се у периоду 9–11. јануара 1976. заједно са трупом „Кинетикон из Љубљане“ коју је водила Мојца Вогелник, Коморним ансамблом слободног плеса из Загреба, под уметничким руководством Милане Брош, Студентским плесним клубом из Љубљане, те Студијом за слободни плес из Љубљане. Други Љубљански дани плеса одржани су 14–18. априла 1977. Учествовали су: Кинетикон, Мариборски балетни студио, КАСП (Загреб), Загребачки плесни ансамбл, Студио за сводобни плес (Љубљана), Студио за Сувремени плес (Загреб), Београдски савремени балет (Београд). На Трећим љубљанским данима плеса (19–21. октобар 1979), примећује се присуство више трупа и кореографа, као што је Цељско плесно гледалиште са кореографом Дамиром Златаром Фреуем, трупама из Копра и Птуја, Балетним студиом СНГ Марибор, радионицом са Миром Сањином. Београдски савремени балет учествује са кореографијом Ђеле Кула.

Ови примери показују да Љубљана не функционише само као географска дестинација, већ као место у којем се јасно види да историја плеса у Југославији није била линеарна нити централизована, већ конструисана кроз мрежу дислоцираних, али међусобно повезаних пракси. Управо кроз такве сусрете, оно што се у локалном контексту појављује као фрагмент добија могућност да буде препознато као део ширег уметничког и политичког пејзажа.

* * *

Овако издвојене тематске и проблемске целине су само један могући начин приступа грађи дневника. У њима се налази две деценије дуга архива једне плесне школе и плесне трупе, али и личног пута кроз

2) *Lublanski dnevi plesa*. Srečanje sodobnih komornih plesnih in baletnih skupin Jugoslavije.

плесно образовање и процес формирања Неле Радвановић, а затим Антоновић као плесачице, а онда и као кореографкиње. Импресивна је доследност у прикупљању материјала, континуирано бележење и вођење дневника, које је преточено у објекте који сведоче о том процесу у свом аутентичном облику. Реч је о јасној намери да се сачува траг о плесној пракси — уметничком пољу за које већ постоји свест о његовој нестабилности и угрожености. Истовремено, запањујућа је ширина архивског рада Антоновићеве. Поред материјала који се односе на извођења и присуство у медијима, она доследно чува и сву пратећу документацију: уговоре, дознаке, уплате, расподеле хонорара. Овај слој архиве отвара увид у конкретне радне услове и продукцијске околности, чинећи видљивим оно што често остаје изван фокуса — економију и инфраструктуру плесног рада. Управо у тој напетости између фрагмената и система, између личног и колективног, ови дневници отварају могућност да се историја плеса не само реконструише, већ и изнова мисли.

БИБЛИОГРАФИЈА:

- Buden, Boris. *Zone of Transition: On the End of Post-Communism*. Archive Books, 2012.
- Schneider, Rebecca. *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Routledge, 2011.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, 2003.
- Vujanović, Ana. *Public Sphere by Performance*. b_books, 2012.
- Симић, Милутин, Културно-уметничко друштво „Абрашевић“, Београд 1945–1980, Народна књига, 1985.

TV broj 7150-7521/60811-620-107-71500-7521/93
 Da: im 12681
 USTANIČKA 178, ZVEZDARA

U G O V O R
O ANGAŽOVANJU IZVOĐAČA U TV EMISIJI
 (za mono emisiju)

zaključen između RADIO-TELEVIZIJE BEOGRAD — Televizije — (u daljnjem tekstu: TELEVIZIJA), s jedne strane
 i **NELE RADOVANOVIC** glumice-će iz BGD. Ulica **USTANIČKA 178.**
 Opština: **ZVEZDARA** Ziro račun br. **60811 620 107 71500** šifra RTB **2561X 562**
 (u daljem tekstu: IZVODAC), s druge strane. **7521 / 93**
 Saugovornici su se sporazumeli o sledećem:

1. Televizija angažuje **NELE RADOVANOVIC** koji se prima obaveze da kao glumac-ća
 odigra ulogu **balerine** u televizijskoj emisiji pod radnim
 naslovom **"DOZVOLITE DA SE OBRATIMO"** u okviru knjige
 snimanja, u umetničkom smislu prema uputstvima Reditelja, a u organizacionom prema uputstvima glavnog organizatora
 snimanja emisije **DOZVOLITE DA SE OBRATIMO**

2. Televizijska emisija iz ovog ugovora snimate se: **kombinovano**
 (filmski, elektronski, kombinovano. Najveći ugovoreni način snimanja — ili da je živo izvođenje)

3. Broj emitovanja: **neograničeno**
 (najveći brojevi emitovanja, odnosno neograničeni broj emitovanja)

Član 2.
 Angažovani Izvođač će obaveze iz ovog ugovora izvršiti u roku od **3 V** do **5. V 1978.god.**
 U okviru gore navedenog roka uloga angažovanog Izvođača snimate se u celosti.

Član 3.
 Ako u roku iz člana 2. ne bude snimljena uloga angažovanog Izvođača bez njegove krivice, usled više sile ili
 okolnosti koje se u momentu zaključivanja ovog ugovora ne mogu predvideti, a zbog kojih ne bude moguć rad na emisiji iz ovog
 ugovora, ugovoreni rok iz člana 2. produžuje se za onoliko dana, koliko su trajale navedene okolnosti ili više sile, a najduže 15 dana.
 Pod okolnostima iz ovog stava smatraju se bolesti glavnih stvaralaca i Izvođača u emisiji, nepovoljni atmosferski uslovi za snimanje
 eksterijera i slične okolnosti do kojih je došlo bez krivice angažovanog Izvođača.
 U slučaju iz prednjeg stava Izvođaču pripada poseban honorar koji za svaki dan produženja preko ugovorenog roka iznosi
 i obračunava se na taj način što se ukupni ugovoreni iznos honorara za ceo angažman utvrdi u čl. 4. ovog ugovora podeli sa brojem
 dana određenim u članu 2. ugovora.
 Po isteku 15 dana preko ugovorenog roka iz člana 2. ugovora, saugovornici će međusobna prava i obaveze regulisati dopunom
 ovog ugovora.

Član 4.
 Televizija se obavezuje da će Izvođaču platiti na ime honorara za izvršenje svih obaveza iz ovog ugovora ukupan iznos
 od novih dinara **800,-** (slovima: **osamstotine din.** **212 06 40/65** u bruto iznosu.

Isplata po ovoj tački pada na teret Televizije šifra:
 Isplatu po ovoj tački Televizija će izvršiti po obavljenom snimanju iz ovog ugovora.

Član 5.
 Za honorar utvrdjen članom 4. ovog ugovora, pored obaveza Izvođača po ovom ugovoru Televizija ima pravo da emituje
 emisiju iz tačke 1. ovog ugovora simultano ili odložno na sledeći način:
 — na programima beogradske Televizije (I i II programu i budućim programima);
 — na jedinstvenom jugoslovenskom TV programu;
 — u preuzimanju, razmeni i prodaji emisije jugoslovenskim i inostranim TV centrima i drugim organizacijama.
 Televizija ima pravo da po potrebi izvrši titlovanje ili natisinhronizaciju emisije na jezike naroda i narodnosti Jugoslavije
 kao i na strane jezike.
 Izvođač je saglasan i odobrava Televiziji sponziranje emisije u kojoj je učestvovao (finansiranje emitovanja od strane trećih
 lica).
 U svim napred navedenim slučajevima Izvođač nema pravo ni na kakvu posebnu naknadu od Televizije odnosno od trećih
 lica sem honorara iz člana 4. i 6. ugovora.

Član 6.
 U slučaju emitovanja preko utvrdjenog u članu 1. pod 3) ovog ugovora za svako dalje emitovanje emisije Televizija će
 Izvođaču isplatiti 25% od ugovorenog honorara za emisiju iz člana 4. ugovora.
 Prilikom razmene ili prodaje emisije iz ovog ugovora sa domaćim i inostranim TV stanicama, Izvođač nema pravo ni na
 kakav poseban honorar ili naknadu od Televizije odnosno od trećih lica za ovaj vid korišćenja snimka emisije.

Član 7.
 Izvođač je obavezan da u roku iz ovog ugovora izvrši sva prenimavanja i donimavanja ukoliko se ova pokažu kao potrebna
 zbog zahteva Reditelja, s tim što mu za ovaj rad pripada posebna naknada takmičivo po odredbama stava 2. člana 23. ovog ugovora.

Član 8.
 Ako je Izvođač član pozorišta obavezan je da podnese Televiziji odobrenje svog matičnog pozorišta da se može prihvatiti
 snimanja uloge po ovom ugovoru u roku predviđenom ovim ugovorom.
 Odobrenje matičnog pozorišta smatra se sastavnim delom ovog ugovora.

Član 9.
 Izvođač ne može za vreme trajanja ovog ugovora da sklopi ugovor ili primi neku drugu obavezu, koja bi se morala izvršiti
 u vreme vezanosti ovim ugovorom. Pored toga, Izvođač izjavljuje prema svom saznanju u momentu potpisivanja ovog ugovora
 neće biti sprečen da izvrši obaveze iz ugovora usled: predviđenog lečenja, vojnih i građanskih obaveza, prethodnih angažmana
 i slično.

Član 10.
 Ukoliko se suštinski menja tekst uloge, Televizija je dužna da promenjeni tekst dostavi Izvođaču najkasnije četrdeset osam
 časova pre snimanja, kako bi Izvođač imao vremena za pripremanje uloge.
 Izvođač je obavezan da prihvati izmenu teksta shodno odredbama prethodnog stava.

Član 11.
 Televizija je obavezna da prema scenariju obezbedi dovoljan broj proba kako bi se osiguralo kvalitet izvođačkog ostvarenja
 iz ovog ugovora a snimanje bilo što ekspanzivnije, i umetnički kvalitetnije.

Član 12.
 Televizija je dužna da oslobodi Izvođača najmanje dva sata pre vremena koje je po kućnom redu matičnog pozorišta
 obavezno za dolazak glumca na predstavu.
 Odrebe prednjeg stava primenjuju se kada se snimanje obavlja u mestu matičnog pozorišta angažovanog Izvođača, a
 ukoliko se snimanje obavlja van mesta matičnog pozorišta Izvođača Televizija je dužna, da ga oslobodi da bi koristila redovna
 prevozna sredstva sigurno u mesto matičnog pozorišta dva sata pre vremena koje po kućnom redu matičnog pozorišta obavezuje
 glumca za dolazak na predstavu.
 Naknada za prevoz iz prednjeg stava pada na teret Televizije.

Član 13.
 Izvođač se obavezuje da će se za vreme angažmana po ovom ugovoru u svemu pridržavati unutrašnjeg reda ekipe. Naravno
 je obavezan da na svaki poziv rukovodstva ekipe: diče radi probe i snimanja u vreme: na mesto koje određuje rukovodstvo ekipe

VIII

ИСТОРИЈСКА

Сцена

Пише > Сениша И. Ковачевић

170 година од рођења славног писца

Живот и стваралаштво Бернарда Шоа

Цорц Бернард Шо (1856–1950) имао је више талената. У свом више од девет деценија дугом животу дао је значајан допринос у домену есејистике и књижевности, а посебно драмског стваралаштва. Писао је позоришне и музичке критике, као и кратке често духовите записе који су временом стекли статус примамљивих и луцидних досетки. Рођен је у Даблину, у породици енглеског порекла у којој је негована љубав према књижевности и уметности. Када је имао двадесет година преселио се у Лондон. Прелазак из културно скромније средине у престоницу краљевства, обележио је његов живот.

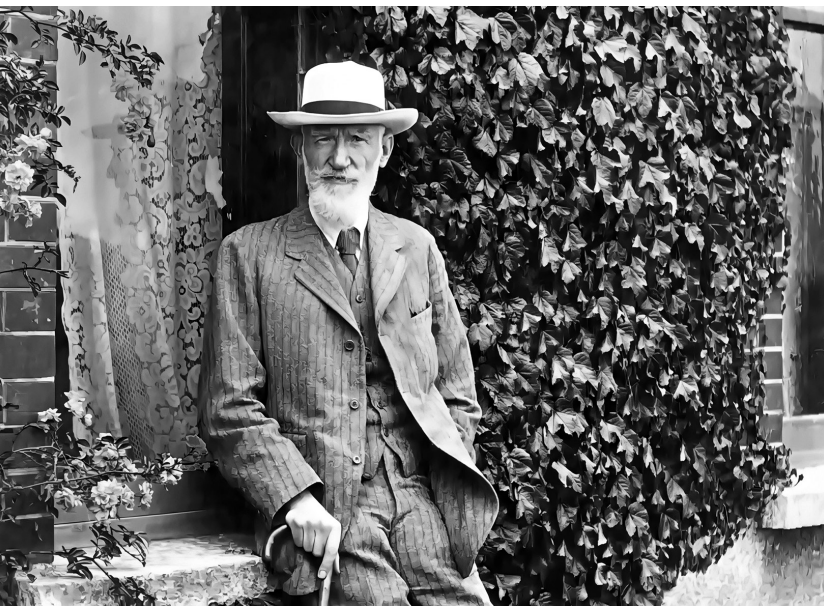
ОПИЈЕНОСТ СОЦИЈАЛИЗМОМ

Класично школовање и студирање сматрао је губљењем времена, па је образовање стицао неуморним читањем. Из дела Карла Маркса научио је да разуме структуру моћи у друштву, а из Ибзенових комада учврстио мишљење да се позориште може претворити у инструмент моралне реформе.

У почетку је радио као музички, ликовни и књижевни критичар. Иако се временом усредсредило на

драмске комаде, писао је много о разним темама и у различитим формама. Био је левичар, марксиста, пацифиста, противник смртне казне, борац за женска права, вегетаријанац, светски путник. Као борац за слободу мисли и разума, залагао се за бољи и праведнији људски поредак. Борио се против насиља, тираније и неправде. По речима С. Винстена „бранио је пса од научника, овцу од месара, уметника од филистра, радника од експлоататора, мањину од већине, већину од насилника“.

Никада није био револуционар у класичном смислу. Веровао је да друштво мора да се мења изнутра, почев од свести појединца. Године 1884. основао је Фабијанско друштво, из кога је проистекао британски лабуристички покрет. Шо је убрзо постао његов врло ревностан члан. Пишчеве левичарске идеје побуђују пажњу истраживача из разних области. У одломку из своје књиге *Зашто жене имају бољи секс под социјализмом* (*Why Women Have Better Sex Under Socialism*), Кристен Годси цитира фрагменте из Шоових дела, како би ојачала свој аргумент да је капитализам „инхерентно сексистички“. „Слободно тржиште присиљава жене да



Џорџ Бернард Шо, Енглеска 1932, фото: Бернис Ајрленд Паулс

се ослањају на мушкарце“, пише Шо, „претварајући секс у виртуелни мит зарад финансијске сигурности“. На основу његове анализе, Годси закључује да „капитализам чини жене робовима које би, у социјализму, наводно биле срећне и слободне“.

ДРАМСКИ ОПУС

Највеће домете Шо је остварио у позоришном стваралаштву. Често га описују као најзначајнијег енглеског драмског писца после Шекспира. Комаде је писао на енглеском, али његов поглед на свет, друштвена критика и дух носе „изражено ирски тон“ – бунт, иронију, отпор према ауторитетима и друштвеним конвенцијама. Шо је годинама држао ватрене говоре по угловима улица, парковима и у јавним дворанама. Овога пута изабрао је театарску позорницу као своју трибину, као што би други који имају да саопште неку поруку изабрали „говорницу или катедру“.

Написао је око педесет позоришних дела. Ране радове називао је „непријатним комадима“, јер су публику приморавали да се суочи с мање пријатним истинама. Драма Занат госпође Ворн (1893) бави се проституцијом и била је забрањена све до 1902. године. Након тога написао је драму Оружје и човек (1894). Био је то један од његових првих комерцијалних успеха и једно од најизвођенијих дела. Радња је смештена у време битке код Сливнице, и у њој Шо критикује романтично схватање рата и љубави.

Пигмалион (1912) свакако је најпознатије дело Бернарда Шоа. То је прича о професору фонетике који од продавачице цвећа покушава да створи „даму“. Испод комичне површине аутор смешта сурову анализу класног система и питања идентитета: да ли образовање заиста мења човека или само маскира друштвене неједнакости. Пигмалион је премијерно изведен на немачком језику у Бечу (1913). Много касније, 1938, по његовом сценарију снимљен је истоимени филм за који је добио Оскара. На основу комада касније је настао и чувени мјузикл *My Fair Lady*, који је Шоа увео у поп-културу одузимајући му део оштрине и субверзивности.

Канонизација Јованке Орлеанке 1920. код писца је пробудила идеју да напише историјску драму. Тако је настало дело Света Јованка (1923). Две године касније додељена му је Нобелова награда за књижевност уз образложење да је његово „стваралаштво обележено идеализмом и хуманизмом“. Шо испрва није хтео да прими награду. На крају је прихватио признање, али не и новчани износ који уз њега иде. Касније ће изјавити да је и добијање Оскара била „увреда“. Одбио је све државне почести Уједињеног краљевства, укључујући и Орден заслуга.

Када му је после дуге болести преминула супруга, већ остарели Шо потпуно се повукао из Лондона. Преслио се у сеоску кућу у Ајот Сент Лоренсу, где је живео још од 1906. Тамо је и преминуо 2. новембра 1950. године, оставивши за собом замашан списатељски опус.

НА НАШИМ СЦЕНАМА

Шо је био одушевљен српском азбуком сматрајући је најсавршенијим писмом на свету, где се „пише како је изговорено, а чита како је написано“. За разлику од његовог енглеског језика, у којем се поједина слова и многе речи читају и изговарају другачије него што су написани. Стога се залагао да се компликовани енглески алфабет реформише и упрости. У свом тестаменту завештао је 367 хиљада фунти (око 48 милиона динара), ономе ко поједностави енглеску абечеду по узору на српску азбуку. О везама славног писца с нашим просторима занимљиво је поменути и да је Шо почетну литерарну славу стекао једним од својих првих драмских дела – комедијом *Оружје и човек*, на тему романтичне љубави за време Српско-бугарског рата 1885. године.

Иако никад није боравио у Србији, Бернард Шо је својим литерарним делима одавно присутан на нашим културним просторима. Његове позоришне драме *Пиџмалион*, *Кандида*, *Ђаволов ученик*, *Човек и најчовек* и друге, годинама су приказиване, а неке се и сада налазе на репертоару позоришних кућа широм Србије. Комади Бернарда Шоа постављају се још током 1920-их година. На сцени Народног позоришта у Београду, играју се *Занаш њосиође Ворн* (премијера 20. јануара 1921), *Пиџмалион* (1922), *Лекар у недоумици* (1923), *Ђаволов ученик* (1924), *Свети Јованка* (1926).

Ране инсценације Шоових комада налазимо и у репертоару Српског народног позоришта у Новом Саду: *Пиџмалион* (1923, 1947, 1952), *Ђаволов ученик* (1924), *Лечник у дилеми* (1931), *Кандида* (1931), *Кућевласници* (1932), *Занаш њосиође Ворн* (1937, 1973), *Кашарина Велика* (1955), *Најолеон* (1955). Бројни наши глумци афирмисали су се или потврдили своје стваралачке домете успешним учешћем у комадима Бернарда Шоа. Међу њима треба поменути Жанку Стокић, Љубинку Бобић, Ану Паранос, Мату Милошевића, Рашу Плавовића, Миливоја Живановића, Стеву Жигона, Петра Банићевића и друге.

Када су у питању представе према Шоовим делима, занимљива су и прегнућа значајних имена у домену сценографије – сликар Јован Бијелић (1924, *Ђаволов ученик*), сликар Миленко Шербан (1951, *Кандида*), сликар Мило Милуновић (1952, *Андроклес и лав*), сликар Стојан Ђелић (1956, *Пиџмалион*) и други.

„ИСТИНА ЈЕ ЈЕДНА, А ЛАЖЉИВЦИ РАЗНИ“

Вишедеценијска преписка између енглеске глумице Патрик Кембел и критичара и драмског писца Бернарда Шоа, инспирисала је Џерома Килтија да напише дуодраму *Драги мој лажљивче*. Комад је превео Драгослав Андрић, а истоимена представа играна је у Атељеу 212. Глумци Радмила Андрић и Михаило Викторовић тумачили су улоге у овом комаду пуне 34 године, од 1961. до 1995, када је један од „лажљиваца“, Мика Викторовић, због болести морао да се повуче, а ускоро и трајно напусти позоришну сцену (непуну годину касније је преминуо).

Београдска премијера која је у режији Миленка Маричића, припремана изван очију јавности, изведена је 5. новембра 1961. у тада младом Атељеу 212. Посебан ексклузивитет везан је за претпремијеру, која је уместо уобичајеног „тестирања“ пред већим бројем колега, приказана само једној особи – Мири Траиловић. Неслутећи његову дуговечност, којој је касније додат култни ореол, комад је у двадесетој години играња, уврштен у репертоар Народног, Београдског драмског и Југословенског драмског позоришта, али је без обзира на његову вртоглаву популарност остао заштитни знак Атељеа 212.

Преводилац комада и Килтијев познатик, Драгослав Андрић, оживљавајући своје „професионалне и приватне емоције“ везане за представу, комплетирао је књигу о *Лажљивцу* („Прометеј“, Нови Сад 2004), унесећи с ауторовим допуштењем и реплике којих није било у енглеској верзији, а било их је у манускрипту. Килти и његова супруга Кавада Хамфри су 1957. у Чикагу извели светску премијеру чувене преписке. Током

Клаустар Фрањевачког самостана Мале браће у Дубровнику 1929.



1960. комад је постављен у Берлину, Њујорку и Паризу. У првој од четири чувене поставке комада у Француској, играли су Марија Казарес и Пјер Брасер, познати и као глумци из култног Карнеовог филма *Деца раја*.

У четвртој поставци *Лажљивица*, из 1980. године, Едвич Фејер тумачи гђу Патрик Кембел, док је њен партнер Жан Маре, такође сценски идол. Сматра се да је његова љубавна веза са Жаном Коктоом (који је превео комад на француски), само допринела Маревовој чудесној харизми.

У Совјетском Савезу је на старту 60-их са *Лажљивицом* постављен рекорд другачије врсте, када је

Килтијев комад истовремено постављен у више од 40 позоришта. Иначе, у месечном програму МХАТ-а писало је да Килтијев комад „приказује жалосну судбину глумаца у капиталистичком друштву“.

ПОСЕТЕ ДУБРОВНИКУ И ЦЕТИЊУ

Ирски драматичар и писац бројних духовитих комада посетио је Дубровник пре Другог светског рата. У граду под Срђем боравио је током маја 1929. као туриста. Забележено је да је одсео је у Гранд хотелу „Империал“ и да се задржао недељу дана. „Они који траже рај на земљи, треба да дођу и виде Дубровник!“, биле су речи којима је изразио своје утиске о граду. Очарао га је Дубровник лепотом камених палата и зидина, складом некадашњег града-републике, урбаном јединствености по којој је остао посебан у свету.

Свечано и са великим гостопримством дочекан је у разним културним институцијама Дубровника. Хвалио је љубазност људи и лепоте јадранске обале. Током обиласка града, посетио је и фрањевачки самостан, где га је примио познати фрањевац Урбан Талија. Шоов долазак у Дубровник занимљив је и по томе што је његова посета остала забележена на филму. Захваљујући томе откривају се и неки детаљи овог догађаја који нису забележени у штампи. Сачувана је и фотографија која је током посете цењеног госта направљена у клаустру самостана.

Поред тога, за београдску „Политику“ и загребачке „Новости“ славни писац даје изјаве о позоришту, лабуристичкој странци, европским режимима. Посебно се истиче Шоово подржавање идеје о јакој и великој држави, а у вези с тим и мудрости краља Александра Карађорђевића.

Сачувани су и текстови везани за пишећег обилазак Цетиња. Како открива хроничар из „Народне свијести“, на пут од Дубровника до Ловћена чувеног пијасца намерила је прича коју је чуо у Дубровнику – да од овог града до Котора води најлепши пут на свету, а да је од Котора до Цетиња најстрмији пут.

Шо је са супругом током јуна 1929. посетио Цетиње. Одсели су у хотелу „Париз“ који је био у власништву породице Братичевић. Из истих новина сазнајемо да је писац био задивљен лепотом погледа и видика који се пружа из Његошеве капеле, питао: „Да ли сам у рају или на Месецу?“, изјавио је Шо.

По одласку са Цетиња домаћини нису хтели ништа да наплате гостима, а као знак поштовања поклонили су им народну капу и торбицу. Захваљујући на гостопримству и поклонима Шо је рекао Братичевићима да се овако никада неће обогатити.

Током пишевог боравка на Цетињу, упорно је падала ситна киша. По повратку у Лондон послао је разгледницу својим љубазним домаћинима, коју је закључио питањем: „Пада ли на Цетињу још киша?“



Шо на Цетињу 1929, испред хотела „Париз“ са Илијом Братичевићем, професором француског језика, сином власника хотела



СЦЕНСКИ ДИЗАЈН

Сцена

Уреднице рубрике 2016–2026. >

Татјана Дедић Динуловић и Драгана Вилотић

Пише > Радивоје Динуловић

О простору, телима, ритму и ужасу

Представа „All’arme“ Студија за савремени плес у Загребу

*Увек славећи нашу Оџаџбину
Коју ћемо сви уједињени бранићу
Против нејријашеља и издајника
Које ћемо једној по једној испребићу¹⁾*

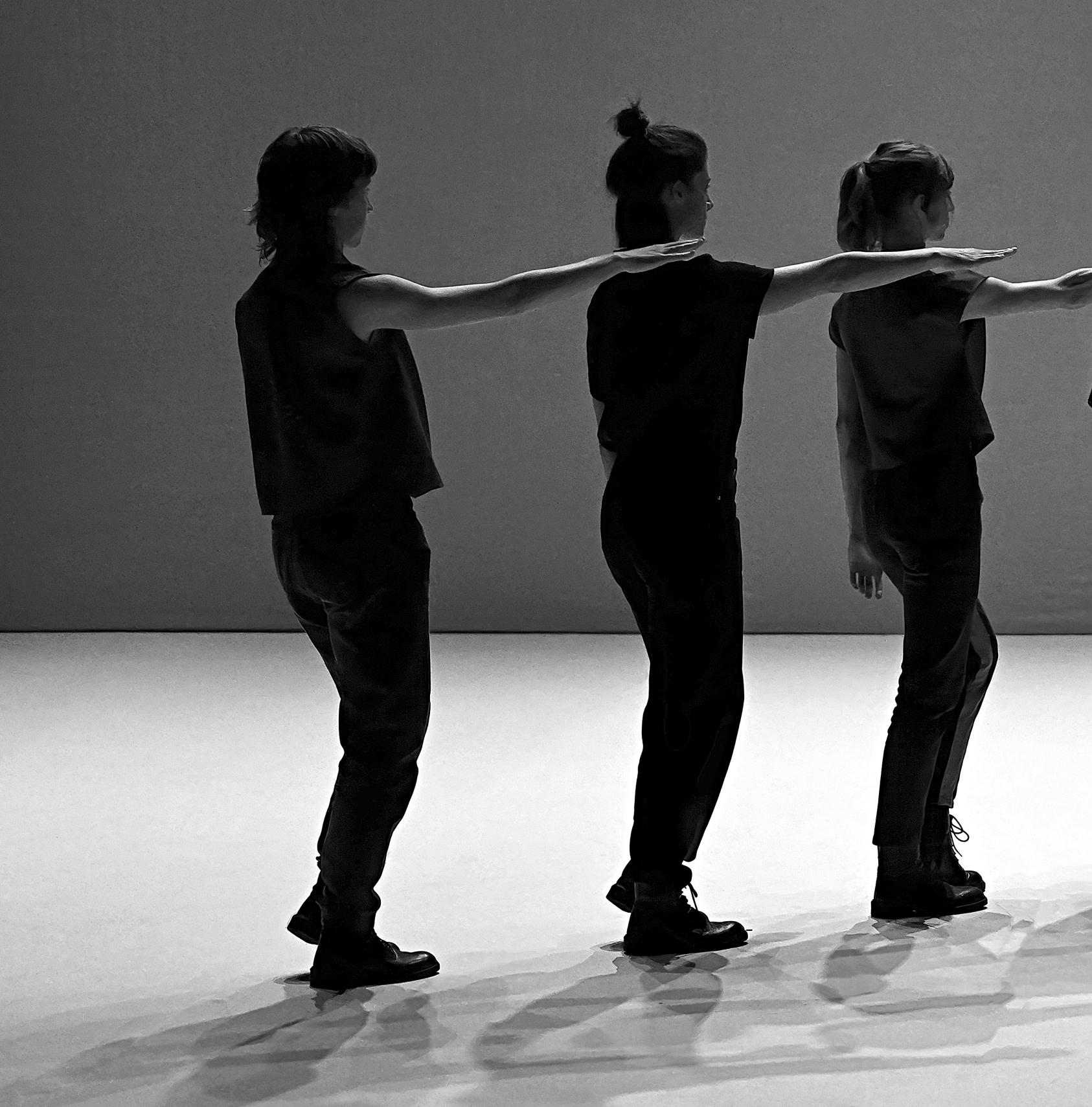
Еја, еја, алала²⁾

Мислим да сам корачницу „All’armi“, химну Националне фашистичке партије (PNF), први пут чуо у Бертолучијевом филму „Двадесети век“ (Novescento) и никада је нисам заборавио – као, уосталом, ни тај филм, за мене један од најзначајнијих. Урођен у то сећање, гледао сам у уторак, 10. марта 2026. године, у Загребачком плесном центру, представу „All’arme“ Ђиневре Панцети (*Ginevra Panzetti*) и Енрика Тиконија (*Enrico Ticconi*). И гледао сам је поново, сутрадан.

1) Део текста химне „All’armi (siam fascisti)“, коју у оригиналу имаху: *Sempre inneggiando la Patria nostra; Che tutti uniti difenderemo; Contro avversari e traditori; Che ad uno ad uno sterminerem.* Преузето са: https://it.wikisource.org/wiki/All%27armi_siam_fascisti, 1. 4. 2026.

2) Поклич *Еја, Еја, alalà* који је из грчке античке традиције преузео и трансформисао Габријеле Д’Анунцио постао је саставни део текста фашистичке химне *Giovinazza* у трећој верзији, из 1943. године. Први пут је, као „стилизовани крик“, коришћен у Маршу на Ријеку, 1919, где је и стекао функцију „акустичне архитектуре“ намењене синхронизацији масе која постаје јединствено звучно тело.

Наравно да, читајући о представи коју тек треба да видим, нисам обратио пажњу на суптилну промену множине у једнину којом су Панцети и Тикони наслов своје представе учинили вишезначним. Они, у програму представе, наводе да „ријеч ’аларм’ потјече из талијанског израза ’all’arme’, што значи ’на оружје!’ или ’у бој!’ – узвик упозорења који се повијесно користио за потицање спремности и обране у случају непосредне опасности, попут напада или инвазије... Ипак, како аларм потиче обрану, тако отвара и питања: Када обрана постаје агресија? Како уравнотежити потребу за заштитом с ризиком да и сами постанемо пријетња?“ У овом кореографском раду за шест плесачица (Мартина Томић, Ида Јолић/Ема Црнић, Викторија Бубало, Марта Крешић, Филипа Бавчевић и Настасја Штефанић-Краљ), наводи се даље у програму, „Панцети/Тикони крећу на путовање које започиње истраживањем ритмичког потенцијала људског корака, истражујући увјерљиву моћ синхронизираних колективног кретања. Инспирирани војним кореографским вокабуларом, истражују напетост између индивидуалне агенде и колективне силе, преиспитујући танку границу између нужне обране и могућности да постанемо оно чега се



Из представе **All'arme**, фото: Нина Ђурђевић





Из представе **All'arme**, фото: Нина Ђурђевић

бојимо³⁾. Тиме, заправо, чине значењски обрт враћајући се у множину, сада кроз покрет, и успостављајући непосредну везу са и данас застрашујућом борбеном песмом сквадриста (*squadristi*)⁴⁾.

Важно је рећи, разматрајући приступ сценском дизајну представе, да су обоје кореографа, односно, аутора ове представе примарно стекли ликовно образовање на римској Академији лепих уметности (*Accademia di Belle Arti di Roma*), а потом у Чезени, на Школи за

ритмички покрет и филозофију (*Stoà*). Потом се Панцети усавршавала на студијама Медијске уметности (*Hochschule für Grafik und Buchkunst*) у Лајпцигу, док се Тикони посветио студијама Плеса, контекста и кореографије (*Hochschulübergreifendes Zentrum Tanz*) у Берлину⁵⁾.

У том контексту, сасвим је природно што је ова представа *сва од сценској дизајна*⁶⁾. Готово да је немо-

3) <https://zagrebackiplesnicentar.hr/predstava/allarme/>, приступљено 1. 4. 2026.

4) Химну ових паравојних група компоновао је Марко Виничио (*Marco Vinicio*), по тексту Луиђија Ландија (*Luigi Landi*) око 1921. године.

5) Видети на: <https://www.panzettiticoni.com/home/>

6) Ово је парафраза става Матка Ботића да је представа *Симфоније/Туришијуга* Рајне Рац „сва од музике“ (Марина Живковића), видети у тексту: „О озбиљности и спокојству: Позориште на Бијеналу сценског дизајна 2024.“, Сцена бр. 4, 2024, стр. 159.

гуће – а да не кажем и да би било супротно свему за шта се залажем – раздвајати ово дело на компоненте и посматрати их фрагментарно. Простор (Панцети и Тикони), светло (Томислав Маглечић), звук (Хрвоје Никшић), костим (Тина Спахија), визуали (Тихомир Филипец) и, изнад свега, покрет – потпуно су срасли у узбудљиву, узнемирујућу и високо естетизовану целину чије је основно језичко средство ритам. Тај ритам је промишљен, функционалан и перцептиван у свему, укључујући, на пример, распоред расветних тела на позорници. Простор за игру је потпуно испражњен, лишен било каквих материјалних елемената, изузев батеријских светиљки које плесачице користе повремено, с јасним разлогом и снажним сценским дејством. Не могу а да не поменем фасцинантну промену у којој се шест светлосних снопова усмерених ка задњој завеси потпуно органски и неприметно трансформишу у пројекцију која, уводећи боју у простор, радикално мења амбијенталну и значењску структуру сцене. На око идентични, а, заправо, врло пажљиво нијансирано различити костими плесачица, експресивно и технички беспрекорно реализовано сценско светло и светлосне промене, снажан и узбудљив звучни текст који варира између музике и различитих шума, увек су у непосредној вези са покретом и сценским радњама плесачица. У целини, реч је о фасцинантном позоришном делу.

У сусрету са сценским светом представе „All'arme“, током извођења (првог и, посебно, другог), а нарочито у накнадним читањима и учитавањима, отворио ми се низ веома различитих асоцијација – од оних везаних за друга значајна уметничка остварења, до историјских, политичких, па и идеолошких тема.

Прва је била непосредна и тренутна. Не знам да ли је за ауторски тим чувена сцена „Велики ритуал“ (Гурђијевљеви покрети) из филма „Сусрети са изузетним људима“ Питера Брука била свесна референца, али за мене, као гледаоца, аналогија је била јасна и очигледна. Празан простор, тела плесача односно

Из представе **All'arme**, фото: Нина Ђурђевић



плесачица, која постају материјал за изградњу сценске структуре, савршена прецизност и геометризована динамика покрета и тежња ка успостављању колективног тела, које, опет, упркос екстремној дисциплини, није стабилно. Можда би најтачније било рећи да је – метастабилно. И тај ме, накнадно освешћени појам, одвео другом сећању.

Са дистанце од преко четири деценије поново се активирао дубоки доживљај једног, за мене значајног, позоришног и друштвеног прелома – представе „Метастабилни Граал“ Ненада Прокића, коју је у Атељеу 212 поставио Паоло Мађели 1985. године. Прокићево поигравање реалностима (идеолошким, политичким, друштвеним и стваралачким) и реалитетима, Мађели је продубио, између осталог, у сарадњи са Марином Чутурило (касније, Хелман), односом према простору и сценским променама. Различите аспекте метастабилности који су у тој представи развијени препознао сам и у раду Панцети и Тиконија. Између монументалне, геометризоване сценографије у Атељеу 212, засноване на апијанском схватању простора игре⁷⁾ и прецизног, строгог, светлошћу исцртаног простора загребачке сцене, протеже се иста она нит коју Његош, дефинише као трагику „пучине“, „стоке једне грдне“⁸⁾. То је онтолошки немир масе која губи сопствено биће у савршеној симетрији архитектуре, строја, параде или слета. Ако је 1985. године сценски дизајн био материјални доказ историјског урушавања једног света (италијанског међуратног интелектуалног окружења), који је непосред-

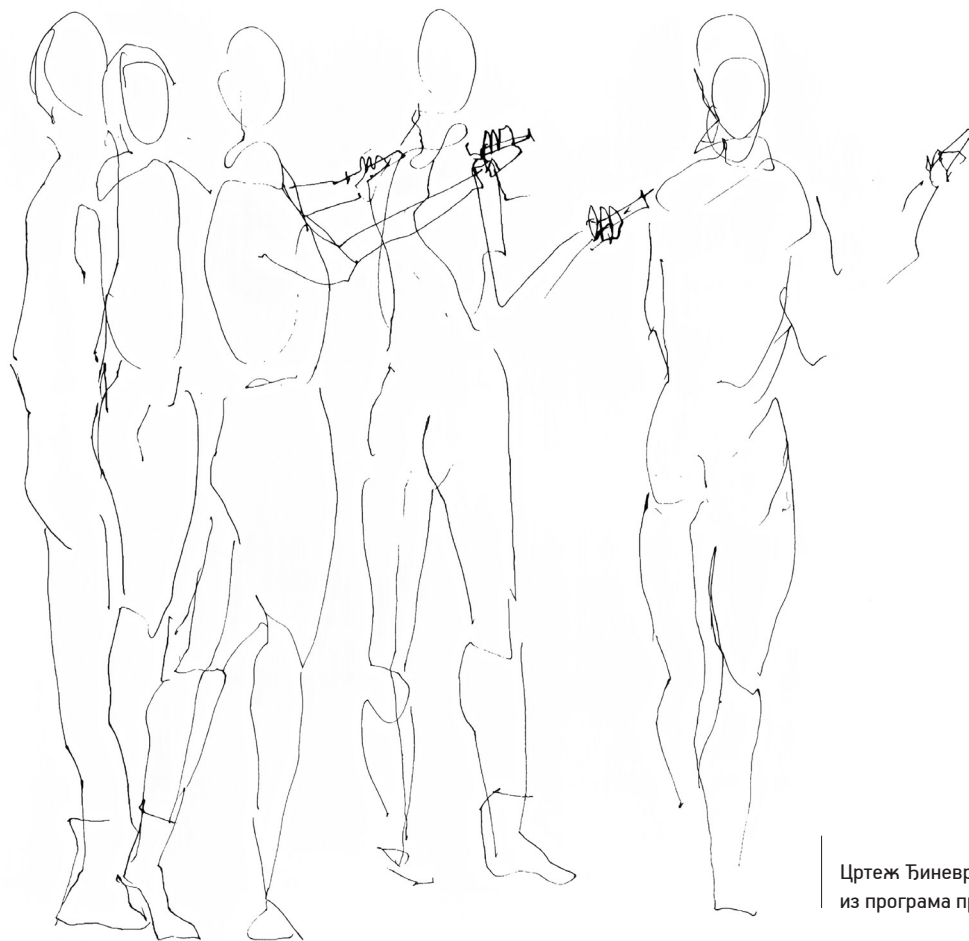
7) То је била прва сценографија за чију сам реализацију, тада као тек пристигли члан техничке дирекције Атељеа 212, био задужен.

8) Петар Петровић Његош, *Горски вијенац*, стихови 897–898. Овај податак треба узети с опрезом, јер се у различитим издањима појам „пучина“, у значењу: „аугментатив од пук (с презрењем) свјетина“ (Југословенска књига, Београд, 1947, стр. 186) налази на различитим местима, или уопште не појављује, док, на пример, Милован Ђилас у часопису *Књижевности* (година V, број 53, од 29. марта 1952), у тексту под насловом „И најзад, нешто о Његошу“ пише како „то не наводи Његош, него Турчин, Селим-Везир, за њега је, а не за Његоша – народ 'пучина', 'стока једна грдна'“ (стр. 1).

но кореспондирао са другим (југословенским), па и трећим (личним, позоришним, стваралачким) светом, данашњи „All’arme“ нас суочава са конструкцијом (а и деконструкцијом) самог устројства сценске, друштвене и идеолошке дисциплине.

У визуелном коду представе „All’arme“, метастабилност више није механичка категорија покретних сценских објеката, већ постаје телесна, кинетичка и наоко нематеријална. Док смо 1985. године у „Метастабилном Граалу“ напетост градили кроз тежину промена монументалних елемената декора на отвореној сцени – где је сваки покрет био физички доказ историјског преображаја – Панцети и Тикони ту исту тежину пребацују на архитектуру светла. И овде се доследно спроводи Апијина хијерархија: светлост више не опслужује сцену, она је ствара – дефинише и разграничава просторе, формирајући невидљиве, али непробојне зидове унутар којих се тела плесачица трансформишу у основне сценске модуле. Та прецизност покрета, о којој бисмо могли размишљати и у контексту трансформације Далкрозових Еуритмија у масовне гимнастичке вежбе⁹⁾, у Загребачком плесном центру престаје да буде чин еманципације и постаје микро-слет. Будући да је сценографија као физичка структура замењена флуидним светлосним резovima, метастабилност се манифестује као савршена, али застрашујућа синхронизација тела која су, у својој његошевској сведености на масу, постала „материјал“ сцен-

9) Мери Бегот Стак (*Mary Bagot Stack*), под директним утицајем европских струјања ритмичке гимнастике (Далкроз, Лабан, Мери Вигман), преузимајући принцип еуритмије, креирала је 1938. године на лондонском Веம்பлију „Фестивал младости“ (*Festival of Youth*) у организацији британске Женске лиге за здравље и лепоту (*Women’s League of Health and Beauty*). Она је промовисала „индивидуалну еманципацију кроз колективну лепоту“, али је у формалном и појавном смислу њен рад био готово идентичан немачким гимнастичким фестивалима (*Turnfest*) које је Фридрих Лудвиг Јан (*Friedrich Ludwig Jahn*), „отац гимнастике“ (*Turnvater*) организовао готово читав век раније, а чија је естетика директно преузета у монументалним политичким спектаклима Трећег рајха, у Ниρνбергу и Берлину.



Цртеж Ђиневре Панцети,
из програма представе

ског дизајна. У том контексту, сценске промене више нису трансформације декора, већ постају биополитички чин. Дисциплина тела наоко потврђује стабилност система, али, истовремено, попут аларма, најављује његов унутрашњи слом. И у овом случају, без сумње, важи теза Просперова-Новака да „тијело у казалишту није тијело естетике, оно ће овдје бити тијело друштва подметнуто игри“¹⁰).

Најзад, тај метастабилни сценски механизам свој пуни, претећи облик добија у звучном пејзажу Хрво-

10) Слободан Просперов Новак, *Планета Држић*, Цекаде, Загреб, 1984, стр. 13.

ја Никшића, који је више од музике, престаје да буде пратња и постаје невидљива арматура читавог сценског система. Аутори користе репетитивни ритам марша као метроном који не допушта одступање. Тај ритам је савремена, огољена верзија д’анунцијевског поклича „Еја, еја, алала“, односно, химне „Ђовинеца“, која је, иако песма, заправо нека врста звучне тамнице. И ту се круг затвара: далкросовска еуритмија, у својој слетовској перверзији, претвара плесаче у метафору масе која више не дрхти у страху, већ маршира у заносу конструисаног колективитета. Његошева опомена овде добија застрашујућу сценску визуелизацију – маса која у савршеној симетрији и ритму губи људскост,

постајући тек узорно дизајнирани елемент у друштву које се мора „живјети као театар, а театар у такву друштву има само бити један од аспеката опће и битније театрализованости“¹¹⁾.

Из позиције сценског дизајна, представа „All’arme“ нас подсећа да моћ најефикасније оперише тамо где је естетски беспрекорна. Метастабилност је, дакле, дијагноза: привидни ред који се одржава само док траје ритам, а иза којег остаје празнина сцене на којој је човек престао да буде биће и постао модуларна јединица тоталитарне идеологије.

У еволуцији сценског дизајна, прелазак са монументалне физичке структуре какву памтимо из сарадње Марине Чутурило и Паола Мађелија, на кореографску сценографију представе Ђиневре Панцети и Енрика Тиконија, означава промену саме природе контроле. Док смо 1985. године о метастабилности говорили кроз тектонске промене тешких сценских елемената, данас је та архитектура постала унутрашња дисциплина тела. Као и у „Великом ритуалу“, где свака промена позиције редефинише читав универзум, марш плесачица у Загребу више није покрет кроз простор, већ производња простора – строго геометризваног, и, у крајњем исходу, дубоко узнемирујућег у својој слетовској савршености.

Ако бисмо повезали различите форме масовних сценских догађаја са историјским контекстима у којима су настајали, са дејствима на друштва из којих су потицали, али, истовремено, та друштва и стварали, заиста бисмо имали много разлога за забринутост. На то нас представа „All’arme“ упозорава, јер идеолошку, политичку и друштвену улогу позоришта није прихватљиво занемарити, ни у којој средини, и ни у ком времену. Не бисмо смели да заборавимо да је „разговор о дрвећу готово злочин, зато што подразумева ћутање о толиким злоделима“¹²⁾.

11) *Ibid.*, стр. 18.

12) Бертолт Брехт, *Рођенима после нас*, у књизи: *Изабране пјесме* (превео са немачког Слободан Глумац), Нолит, Београд, 1979.



Из представе **All'arme**, фото: Нина Ђурђевић



ПОЗОРИШТЕ И ОБРАЗОВАЊЕ

Сцена

Пише > Марина Миливојевић Маћарев

У блоку посвећеном односу позоришта и образовање настављамо да пишемо о перспективама развоја младих драмских уметника у нашој земљи. Миомир Милосавац, студент треће године драматургије на Академији уметности Нови Сад наставио је своје истраживање. Да подсетимо, у претходном броју је анализирао репертоар школских позоришта и закључио да он не одговара потребама младих који учествују у креирању представе, као ни њиховим вршњацима у публици. У овом броју Миомир је направио сопствени избор познатих драмских текстова који би могли да буду инспиративни за глумце гимназијалце. Милосавац је овој теми приступио не са-

мо као драматург који анализира драмске текстове већ и као неко ко је на Академију дошао зато што је заволео театар играјући у школском позоришту. Студенткиња Емилија Узелац кренула је другачијим путем. Њу је занимало какве су перспективе свршених студената Академије. Њено истраживање се надовезује на текст колегинице са класе Марије Делић који је објављен у претходном броју. Прочитајте шта припадници нове генерације имају да кажу о искуствима захваљујући којима су одлучили да упишу уметничку академију и шта мисле о томе каква је њихова перспектива.

Они су будућност нашег театра.

Пише > Емилија Узелац

На сопственој сцени

Самостални пројекти младих драмских уметника као алтернатива позоришту које тежи да буде мртвачко

Овај рад има за циљ да истражи пут и препреке младих драмских уметника у остварењу својих првих самосталних пројеката након завршетка Академије уметности. За потребе ове теме интервјуисани су млади драматурзи, режисери и глумци који су се након завршетка Академије остварили у самосталним пројектима, да би се истакао све заступљенији вид самосталне позоришне сцене коју млади уметници кроз свој рад оживљавају и шире, начини на које овај вид рада мења културну сцену у Србији и зашто се млади драмски уметници све више одлучују за њега.¹⁾

По статистици из 2025. године Србија поседује 97 позоришта од којих су 37 професионална, 47 аматерска и 13 дечија. Ипак, велики број младих драмских уметника бира да своје пројекте изводи самостално или у копродукцији јер су, по искуству многих у институционализованим позориштима, често постављени у ситуацију да се осећају као да би требало неког да

1) Студенткиња треће године драматургије АУНС.

„вуку за рукав“ да би обезбедили услове за реализацију или промоцију својих пројеката. Велики део проблема представља лоша организација институционализованих позоришта која не пружа довољно прилика да интегрише младе драмске уметнике јер управе позоришта, ограничене скромним финансијским условима, у већини случајева прилике за рад дају већ оствареним драмским уметницима на које је публика навикнута и за чије су пројекте сигурнији да ће остварити успех и добар одзив. Неминовно је да ће прошлогодишње „завртање славине“ у виду укидања фондова посвећених култури само погоршати овај проблем и додатно смањити шансе младих уметника, не само за остваривање у склопу институционализованих позоришта, него и за стварање и промовисање самосталних позоришних пројеката на фестивалима попут Стеријиног позорја, Фестивала професионалних позоришта Војводине, Шекспир фестивала и Фестивала студентског позоришта, пошто за њих прошле године нису издвојени никакви фондови.

Из представе **Изумрли предмети**, фото: Константинос Петровић



Потреба позоришта је да држи руку на пулсу друштва у коме постоји и да кроз то пронађе начин да комуницира са публиком. Па тако ако институционализована позоришта занемаре и не дају шансу младим драмским уметницима да учествују и дају своју перспективу, стварају се савршени услови да позориште постане, или херметично и комуницира првенствено са одређеним културним кругом критичара, уметника и академика, јер за свој циљ има да задовољи потребе и афинитете само једне ограничене публике, или за банализовање и комерцијализовање позоришних представа кроз површан приступ истима како би пред-

става била довољно динамична да држи пажњу и привуче ширу позоришну публику, али за циљ нема да остави у њој дубљи траг од тренутног очарања истом. О оваквом виду „мртвачког театра“ пише Питер Брук у својој књизи „Празни простор“ и упозорава на једну врсту копије позоришта, која проистиче из позоришта на коме се ради од споља и успутно: „Проблем мртвачког театра је попут проблема смртне досаде. Сваки смртно досадан човек има главу, срце, руке, ноге, обично има и обитељ и пријатеље, чак и обожаваоце. Ипак, уздахнемо кад му се приближимо и у том уздаху жалимо што је он некако на дну уместо на врхунцу

својих могућности.“ . Ипак, на драмском департману Академије уметности сваке године дипломирају млади драмски уметници који се, суочени са овим околностима, све чешће окрећу ка извођењу самосталних позоришних пројеката са скромним или понекад непостојећим буџетом, јер их је већина у институционализованим позориштима осетила мањак бриге и љубави за пројекат од стране људи који су запослени да на њему учествују. Зато овај рад, за чије потребе сам интервјуисала режисерку Тамару Кострешевећ, драматуршкиње Мину Петрић и Дивну Стојанов и глумце Владимира Бјелића, Срђана Кнера и Данила Браковчевића, жели да испита како млади драмски уметници стварају самосталну позоришну сцену у Србији, и која искуства их у томе обликују.

1. ПРВИ ПРОЈЕКТИ НАКОН ДИПЛОМИРАЊА

Школовање на драмском департману Академије уметности у Новом Саду конципирано је тако да се, поред образовања о драмској и филмској теорији, студенти оспособе и подстичу да стварају пратећи своја интересовања и идеје. Тако већина оних са којима сам причала кажу да се након студија ништа значајно није променило како су већ током студија почели да буду активни на својим првим драмским пројектима. Позориште Промена игра велику улогу у давању простора студентима да раде на својим првим студентским представама. Прилике за рад током студирања некад долазе по препоруци професора, мада се већински стварају у комуникацији студената са својим колегама са других смерова на драмском департману, и колегама са смерова аудиовизуелних уметности. Неки од студената сматрају да би било корисно да се у склопу наставног програма више подстиче овакав начин рада. Свакако је да се прилике за рад на првим пројектима могу наћи, али постоји питање колико су овакве прилике видљиве младим драмским уметницима, а колико зависе од њихове сналажљивости.

Велику прилику за младе драмске уметнике током студирања као и након њега представљају позоришни фестивали. Леп и значајан пример за стварање искуства рада са колегама ове године био је Фестивал студентског позоришта, који је ипак одржан упркос укидању његовог финансирања од стране државе, у виду радионице у којој су студенти глуме, продукције, драматургије и режије заједно радили 24 сата и осмислили и одиграли 4 позоришне етиде. Треба поменути и фестивал Недеља промене који сваке године обележава годишњицу студентског позоришта Промена, а ове године је тематски обележен друшвеним и политичким дешавањима везаним за студентски покрет и његову борбу. Позоришни фестивали попут Југословенског позоришног фестивала, Стеријиног позорја, Фестивала „Dezire“ у Суботици, А.Н.Ф.И. театра у Краљеву, скорије насталог Мапа фестивала у Чачку и Позоришног маратона у Сомбору само су неки од оних који пружају прилику младим драмским уметницима да презентују своја дела и сарађују са колегама из других градова. Наравно сваки фестивал се разликује по организацији, а проблеми у истој углавном имају финансијски корен. Имајући то у виду неки од младих драмских уметника са којима сам причала закључују како су научили важност доношења своје опреме приликом гостовања сопствене представе на неком фестивалу, док други закључују да би од велике важности било продужити гостовање трупа на фестивалима како би се остварила могућност за упознавање са другим ансамблима и поставила подлога за размену знања и искустава са њима. И поред тога значај позоришних фестивала за младе драмске уметнике је немерљив, не само као прилика да остваре и промовишу своје представе, већ и као место где уче да артикулишу своје ставове и гледају представе које у другим околностима можда не би имали прилику да виде. Бављење драмским послом је немогуће без константне компарације и тестирања својих становишта, па је тако велики значај фестивала управо да буду место где се развија и вежба критичко мишљење.

Из представе **Кратка историја позоришта**, фото: Леа Бодор



2. РАЗЛИКА ИЗМЕЂУ РАДА У ИНСТИТУЦИОНАЛИЗОВАНИМ ПОЗОРИШИМА И НА САМОСТАЛНИМ ПРОЈЕКТИМА

Рад у институционализованом позоришту доноси одређену финансијску сигурност како је она обезбеђена уговором. Такође, институционализована позоришта обезбеђују простор и скидају проблеме логистике са врата младих уметника. Ипак, поред инертности наших позоришта и веома ограничених прилика које оставља младим драмским уметницима да раде у склопу њих, делује као да младим драмским уметницима највећи проблем представља мањак времена, пажње и љубави који се често осети приликом оваквог начина рада. Такође, неки од младих драмских уметника осећају се обесхрабрено да пошаљу своје представе на конкурсе размишљајући о томе да ће бити цензурисани. Баш из ових разлога све више младих драмских уметника одлучује се да самостално организује позоришне пројекте, понекад и без било каквог буџета или подршке, а у неким случајевима и сами налазе начине да прикупе новац за извођење самосталних представа. У смислу рада на промоцији свог пројекта веома ме инспирисао глумац Владимир Бјелић који је са режисерком Иреном Антин и у сарадњи са културним центром Талас основао пројекат „На точкови културе“. Идеја пројекта да се остваре средства за комби и опрему потребну да се оснује путујуће децје позориште које ће бити на располагању деци у 26 културних заједница у селима у околини Смедерева. Како за промоцију пројекта није постојао скоро никакав буџет, Владимир се окренуо промоцији пројекта преко друштвених мрежа, дељењу летака, и постављању кутије за донације приликом играња своје представе „Изумрли предмети“. И поред свог ентузијазма који млади имају у продукцији самосталних позоришних пројеката, битно је напоменути и лоше стране или потешкоће оваквог начина рада. Пре свега ризичност и

финансијску неизвесност коју доноси, па самим тим није баш сваком и у сваком моменту отворено као опција да се упусти у овакав начин рада. Пријављивање на конкурсе често носи захтеве бирократске природе за које млади имају мало спремности и вештине, а са друге стране пронаћи независног позоришног продуцента равно је добитку на лутрији.

Не треба занемарити нервозу до које понекад дође приликом рада на пројекту који изискује пожртвовање и неретко сналажење „штапом и канапом“ а поред тога не обећава било какву финансијску добит. Али и поред тога млади драмски уметници са којима сам причала кажу да се против напетости боре добром организацијом, а да свако ново искуство које изискује сналажење често неконвенционалним методама има формативан утицај на њих као уметнике. Чињеница је да публика у Србији није превише навикнута на независно позориште па тако промовисање истог представља изазов за себе. У разговору са младим драмским уметницима које сам интервјуисала приликом истраживања за овај рад, сви су истакли да осећају одговорност да њихове представе остваре комуникацију са публиком, јер она не треба да буде подразумевана сама по себи, него се изнова гради сваким играњем представе. Питер Брук каже: „Стабилно и складно друштво можда ће само наћи начине одржавања и поновне потврде свога склада у својим театрима. Такви театри могу настојати ујединити публику и глумце у заједничко ДА. Али, хаотичан свет често мора бирати између куће за забаву која нуди лажно ДА и провокације тако јаке да цепа публику на комадиће живахног НЕ.“ Рекла бих да се ово друго може постићи само ако на себе преузмемо одговорност да позориште изнова градимо сваким делом, играњем или одласком на представу, па се тако, ако угушимо могућност за рад који захтева овакво преиспитивање, можда и нађемо у позоришту које је мртвачко, досадно и делује да је на дну својих могућности.

Пише > Миомир Милосавац

Драма и млади:

Предлог репертоара за средњошколско позориште

Млади не играју представе које тематизују проблеме који их се тичу

У чланку *Вешар у леђа најмлађим позоришницима: Анализа репертоара Школско позорја од 2003. до 2024.* (Сцена бр. 4, 2025) бавио сам се анализом репертоара фестивала Школско позорје који је посвећен средњошколским представама насталим на територији АП Војводине. Иако на фестивалу учествује сваке године свега шест представа, а просторно су ограничене на АП Војводину, са 107 текстова изведених у периоду обухваћеним истраживањем, могуће је уочити одређене трендове при избору драмских текстова који се изводе у средњошколским драмским секцијама. Један од њих је и тај да млади не играју представе садржаја у којем би могли да препознају проблеме који их се тичу, већ често играју класичне комаде који су им страни, међу којима су најзаступљенији писци Душан Ковачевић и Брансилав Нушић.

Моје досадашње искуство са гледањем средњошколских продукција драма Душана Ковачевића, а и учествовању у њима, јесте да су често у питању аполичне инсценације садржаја који је нужно политичке

природе, а да се било какве алузије на политику или изостављају, или се играју ван ширег политичког контекста. Могло би се рећи да се наши просветари у раду са младима често воде политиком *да се нико не увреди* што доводи до незанимљивог садржаја који не комуницира пре свега са младима којима су драмске секције и намење, јер играју ликове који су старији од њих и чија искуства још увек не могу да разумеју, нити да се повежу са њима. Драмске секције у школама постоје како би им се омогућио простор да истражују позориште и разумеју његову друштвену вредност, а кроз рад развијају друштвене способности рада у групи и јавног наступа које ће им значити и ако не наставе да се баве професионално позориштем.

ИЗБОР ДРАМСКИХ ТЕКСТОВА

Драмски текст за младе је сувише широка категорија коју је тешко дефинисати, а приликом избора текстова сусрео сам се са следећим питањима: Да ли



Из представе **Буђење пролећа**, фото: Никола Марић

су ту драме у којима су главни актери млади људи? Да ли је текст за младе погодан за средњошколце уколико је он из перспективе младе особе, а сви остали ликови су старији? Да ли то има везе са циљевима про-тагониста и друштвеним контекстом у којем се радња дешава? У овом чланку издвојио сам четири драмска текста за чија потенцијална упризорења сматрам да би естетски допринели бољем разумевању проблема младих и одрастања у контексту средњошколског позоришта. Неки од њих су већ извођени у Србији, а неки ће можда имати први сусрет са читаоцима. Трудио сам се да уврстим и драмски и документарни театар, као и класику и савремену драму (условно речено, јер је најновији текст у овом избору стар 20 година). Иако су тематски различити, они сви говоре о младима који траже своје место у друштву у годинама обележеним питањем: *Ко сам ја?*

БУЂЕЊЕ ПРОЛЕЋА – ФРАНК ВЕДЕКИНД

Буђење пролећа (*Frühlings Erwachen*) је драмски текст из 1891. који је написао Франк Ведекинд (Frank Wedekind), немачки драматичар значајан по критици морала буржоазије и један од првих који се у драми отворено бави питањима тела и сексуалности. *Буђење пролећа* писац је жанровски одредио као дечију трагедију и спада у једну од првих драма које тематизују комплексност одрастања у тинејџерском периоду. Драма се често изводи од своје прве инсценације 1906. у режији Макса Рајнхарта, па све до бродвејске адаптације која је постигла огроман успех у Америци. У регионалном контексту значајне поставке овог комада одигране су 1987. у Југословенском драмском позоришту у режији Хариса Пашовића и 2010. у Загребачком казалишту младих у режији Оливера Фрљића.

У Новом Саду, Театар младих Мишоловка 2022. поставио је на сцену овај комад, а представу су управо играли средњошколци. Прича је фокусирана на троје главних ликова: четрнаестогодишњаке Вендлу, Морица и Мелхиора. Вендла је девојчица која живи са мајком која скрива свет сексуалности од своје ћерке, инсистирајући да мора да носи дугачку сукњу, а плашећи се да јој објасни како настају деца како то не би навело девојчицу да затрудни. Мориц и Мелхиор су школарци који такође упознају свет сексуалности што оставља дубок траг на њихова размишљања и филозофске дискусије у које се упуштају. Мориц је слабији ђак због чега га његов отац сматра невредним што се одражава на његово ментално здравље те је он при крају комада извршава самоубиство. Мелхиор је неко ко стално упада у невоље и при крају другог чина силује Вендлу која затрудни и умире од компликација приликом абортуса. Мелхиор је на крају драме избачен из школе и послат у поправни дом.

Основна проблематика којом се Ведекинд бави јесте како су одрасли људи спремни да жртвују своју децу како би се очувала идеја о томе шта је морал. Са једне стране преоптерећују их ефемерним знањем из



Из представе **Грађанско васпитање**, фото: Kirkpatrick Photography

разних дисциплина у школи, док их, са друге стране, не подучавају основама репродуктивног здравља у периоду када они тек почињу да истражују своју сексуалност. Пред децу се ставља притисак да морају да буду узорна и да не смеју никако да обругају своју породицу јер је то највећи грех који они могу да почине у друштву о каквом Ведекинд пише. Чак и када Мориц пуца под тим притиском и убија се, то не изазива промену код одраслих, већ они то доживљавају као срамотан чин себичлука и чуде се како неко може да то уради својим родитељима. Професори школе, ко-

јима писац даје изузетно подругљива имена (Ректор Сунчаница, професор Мушица, професор Костолом, професор Мајмуновић), када се догоди случај самоубиства не брину се за своје ученике, већ покушавају да формално реше проблем како им не би затворили школу усред „епидемије“ малолетничких самоубистава у Немачкој. Ведекинд упозорава како се страх друштва од скандала управо слама над младима који због тога завршавају трагично као Вендла и Мориц.

Овај комад значајан је за инсценацију у средњошколским позориштима јер приказује занемареност

младих од стране одраслих који, мислећи да чине исправну ствар тако што скривају свет одраслих од своје деце, заправо их воде у трагедију. У Србији још увек не постоји предмет у школама који се бавио сексуалним образовањем, а те теме се обично врло површно обрађују на часовима биологије, тако да би овај комад могао да послужи као упозорење колико је штетно табуизирати сексуалну знатижељу код младих.

ГРАЂАНСКО ВАСПИТАЊЕ – МАРК РЕЈВЕНХИЛ

Марк Рејвенхил (Mark Ravenhill) изградио је каријеру пре свега као један од водећих представника британског таласа *in yer face* драматургије деведесетих са драмама које уз огромну дозу цинизма тематизују насиље, сексуалност и конзумеризам. Доста од те естетике присутно је у драми *Грађанско васпитање* (*Citizenship*) коју је Рејвенхил написао средином двехиљадитих. У питању је комедија о одрастању која прати шеснаестогодишњег тинејџера Тома који свако вече сања како се љуби са неким, али није сигуран да ли је то жена или мушкарац. То одводи Тома на путовање сексуалног сазревања и самоспознаје, помажући му да схвати свој идентитет.

Рејвенхил даје портрет изгубљеног младића који упада у низ комично-непријатних ситуација са својим вршњацима и професорима у средини која је, иако се прави да је прогресивна, заправо дубоко конзервативна и не прихвата различитости. Девојчице у Томовој школи подстакнуте су да у оквиру једног предмета носе играчке бебе како би научиле да брину о другим бићима (тј. намеће им се идентитет мајке), али исто тако ни оне ни дечаци немају сексуалну едукацију, те током првог сексуалног односа Тома са другарицом Ејми, она затрудни и рађа дете. Том који је покушао да се подвргне хетеросексуалним нормама тако што ће имати секс са Ејми, постаје млади родитељи, што му додатно ствара терет у остваривању идентитета квир мушкараца. *Грађанско васпитање* се наслања на претходни поменути текст Франка Ведекинда, јер су у питању млади људи којима су потребна нова сазнања

да би заиста постали одрасли, али наилазе на конзервативан и лицемерни свет који их води ка несрећи.

Грађанско васпитање спада у ред квир драма које поготово у 21. веку постају популарне у средњошколским позориштима, а њој сличне су и драме *Dog Sees God* Берта В. Ројала, као и *She Kills Monsters* Кви Нгујена које такође на комплексне начине преиспитују квир идентитете код младих. Због друштвеног контекста Србије где се квир драме не изводе у средњим школама, јер ту је већ поменути страх *да се неко не увреди*, изузетно је важно играти драме које нам пружају увид у животе људи који су другачији од онога што се сматра друштвеном нормом.

ПРОЈЕКАТ ЛАРАМИ – МОЈЗЕС КАУФМАН И ТЕСТОНИК THEATRE PROJECT

Пројекат Ларамии (*The Laramie Project*) изузетно је популаран текст у америчким средњим школама. У питању је документарни драмски текст настао истраживачким радом њујоршке трупе *Tectonic Theatre Project* под mentorstvom Мојзеса Кауфмана (*Moises Kaufman*) који тематизује брутално убиство студента Метјуа Шепарда из Ларамиија који је 1998. године убијен од стране двојице младића због своје сексуалне оријентације. Трупа је путовала неколико пута у град Ларамии у савезној држави Вајоминг и прикупљала изјаве грађана како би реконструисали злочин и шта се крије иза њега, као и одговор заједнице на догађај који је дубински потресао њову учмалу свакодневицу. Како сам Кауфман пише у предговору драме, циљ је било реконструисати догађај по Брехтовом принципу очевидаца саобраћајне несреће из есеја *Улични приказ* (*Straßenszene*) што је утицало на фрагментарну форму састављену из исказа преко 70 лица која су на различите начине повезана са трагичним догађајем.

Пројекат Ларамии у основи тематизује другост у средини која није спремна да је прихвати. Ларамии је представљен као забачени град без просперитета у којем грађани живе у илузији да су исправни у својим ставовима и да идеја „живи и пусти друге да живе“ ко-

јом се воде, функционише и у пракси, међутим стварност их демантује. Убиство код одређеног дела грађана буди изузетну реакцију солидарности, поготово у сценама док се још увек сви надају да ће Метју преживети и организују параду као вид подршке, док код других буди изузетан отпор што кулминира у протесту који се одржава током младићеве сахране. Поред сцена које су директно везане за убиство младића, изузетно су занимљиве сцене у којима је представљена студенткиња која носи хиџаб и њено искуство муслиманке у граду који је под јаким утицајем хришћанства, сцена хетеросексуалног студента глуме којем родитељи нису дошли на представу јер је играо у *Анђелима у Америци* (*Angels in America*) Тонија Кушнера, познатом комаду који тематизује хомосексуалност и ХИВ епидемију у Америци 1980-их, као и сцене са полицајком Реци Флутти која се приликом преношења Метјуовог тела посекла и била у контакту са Метјуовом ХИВ позитивном крви.

Овај комад бих препоручио младима јер на комплексан начин тематизује злочин из мржње почињен од стране младих, а чији је жртва такође младић. Пројекат Ларами показује да су злочини из мржње много више од индивидуалних чинова, већ одражавају стање друштва у којем су почињени. Овај текст могао би да инспирише младе да размишљају о мржњи која је свеprisутна и како она кулминира у трагичан догађај који ће ранити читаву заједницу, као и да се упознају са документарним театром. Уз доста лица и могућности да један глумац игра више улога, комад је погодан за драмске трупе које броје већи број чланова.

NORTH FORCE – МИЊА БОГАВАЦ

Милена Миња Богавац једна је од ретких наших драмских стваралаца који су остварили континуитет у стварању позоришта за младе. Поред драмских текстова међу којима су најпознатији *North Force*, *Драги шаши* и *ТЦ или прва пројка*, континуирано ради са младима у оквиру Рефлектор театра на представама као што су *Мушкарчине*, *Девојчице* и *Моја земља: шши*



Из представе **North Force**, фото: Ана Стојаков

млади мисле о њаириошизму. Драма *Драги шаши* често се изводи у омладинским позориштима и студентским продукцијама, јер су ликови млади и урбани, што је изузетно привлачно младим позоришним ствараоцима, међутим, друштвени контекст у којем је настао текст, а на који се доста ослања, изменио се, што се често негативно одражава у савременим инсценацијама овог комада. Из тог разлога одлучио сам се да уврстим *North Force* на ову листу јер сматрам да на бољи начин комуникара са садашњом омладином узимајући у обзир изложености младих навијачким групама.

Структура драме подељена је у три дела: први део има документарни приступ и приказује изјаве младих чланова навијачке групе Црвене звезде на саслушању, други део представља свакодневицу навијача, док трећи део прати једног од навијача, Шонета, којем су навијачи Партизана украли заставу *North Force*-а на дербију и његов подухват враћања те заставе који кулминира трагичним крајем. Ауторка користи колективног јунака – *North Force* – који сачињава група од десетак

младића и они функционишу као нека врста хора у античкој драми, што уз Шонетово страдање узроковано губитком заставе (његова хамартија) представља занимљив покушај састављања урбане трагедије по херојским постулатима. Посебно место у драми заузима лик Боки, једина девојка међу навијачима. Њен пут је другачији од пута мушкараца у групи и кроз текст јој се намећу бројне улоге које она мора да заузима у колективу сачињеном од мушкараца. Кроз њу проговара и ауторка комада када Боки успе да се отргне од ирационалног функционисања навијачких колектива и долази до закључка да јој није јасно зашто све то раде када ће њихов живот бити исти победила Црвена звезда или не, међутим то није довољно да им се супростави и спречи трагедију у настајању.

North Force приказује потребу младих да припадају групи у свету који их је аутоматски отписао и уместо перспективне будућности оставља им улицу као простор на којем могу да се остваре и постигну успех. У питању су млади људи који уместо да раде или да се образују, проводе време беспосличарећи и обављајући прљаве послове за криминалце, а све под велом љубави за фудбал и лажне солидарности чланова због које се фрагилни млади првобитно и придружују оваквим групама. Уколико би се данас изводила, ова драма би морала у одређеним деловима да се актуализује новим именима фудбалера и догађајима и сленгом који је више у складу са садашњицом. Присутност хора омогућава изведбу драмских секција које броје већи број чланова.

Поред ова 4 текста препоручио бих и одређене комаде из историје драме, као и савремене драме. Од класике бих издвојио Шекспирову комедију *Сан леиње ноћи* и трагедију *Ромео и Јулија* (иако опште место драмског стваралаштва, ниједном није изведен на Школском позорју) јер су у питању млади јунаци у чијим

проблемима би млади могли да пронађу паралелу са савременим проблемима младих. Од домаће класике ту су комедије Косте Трифковића чија *Избирачица* тематизује проблем презаштићеног детета. Драму *Класни нејпријатељ* Најцела Вилијамса препоручујем као изузетно важан комад о вршњачком насиљу и занемаривању младих од стране одраслих. Један од најзначајнијих британских драматичара претходних деценија, Едвард Бонд, деведесетих је написао две драме *Ушорак* и *11 Појкошуља* које такође сматрам погодним за извођење у средњим школама. Што се тиче савремене домаће драме, ту је ситуација комплекснија будући да се савремени текстови изузетно ретко објављују, осим у *Сцени* и *Театрону*. Помак у овом пољу учинило је позориште ДАДОВ које је 2011. објавило две збирке драмских текстова за младе, међутим након тога није било сличних публикација. Неко од савремених српских драма које би се добро уклопиле у репертоар средњошколских позоришта јесу *Инијернаи* Олге Димитријевић и *О Срђану* Дивне Стојанов.

ЗАКЉУЧАК

У овом тексту детаљније су анализирана четири драмска текста, а дато је и неколико предлога који би могли да буду корисни у даљем раду средњошколских драмских секција. Рекао бих да би се девојчица у средњошколском периоду пре повезала са Ведекиндовом Вендлом из *Буђења цролећа*, него са Нушићевом Сарком из *Ожалошћене породице*, а један дечак са младићима какве пишу Марк Рејвенхил и Миња Богавац, пре него са Максимилијаном Топаловићем који има 126 година! У свету који инсистира на пребрзом одрастању и схватању омладинских проблема као незрелих и лако пролазних, било би лепо да младима омогућимо позориште које је свесно њихових проблема и пружа им простор за даљи развој.

XIV
IN MEMORIAM
СУЕТА

Пише > Миливоје Млађеновић

Глумац посебних својстава

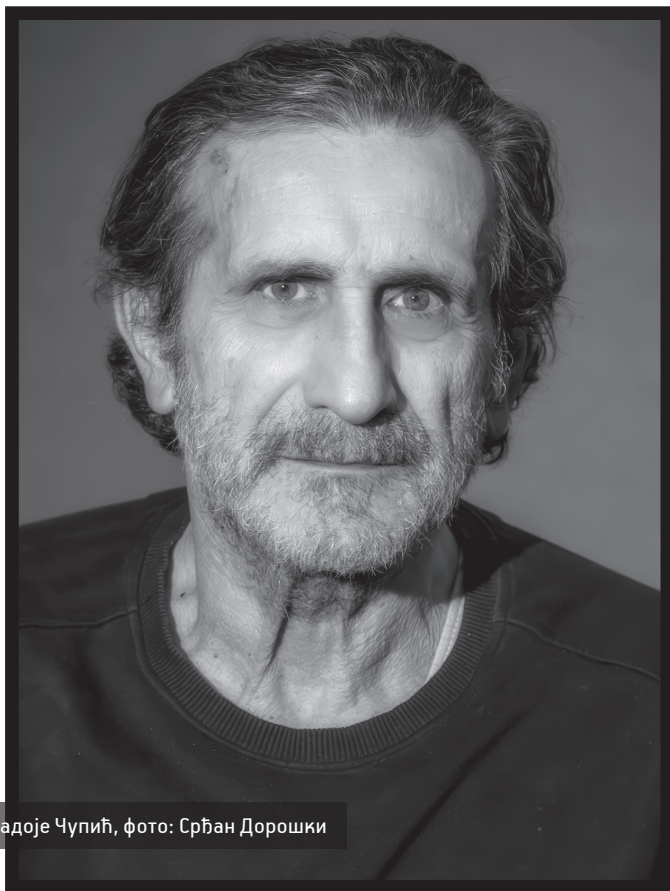
Радоје Чупић

(1958–2026)

Има томе више од пола века. Прочуло се да је у Сомбор стигао нови, млад глумац. Упознали смо се пре него што сам и сањао да ћу бити ишта друго до привржен гледалац сомборске позоришне куће. Тада сам глумце доживљавао као нека виша бића, као људе са посебним својствима чија ме је појава фасцинирала и отуд сам им прилазио суспрегнуто, помало бојажљиво. Није се у том смислу за ових пола века ништа значајније променило. Залазио сам, као и сви радозналци у малом граду, у тадашњи чувени Позоришни клуб, где би се повремено указао тај млади глумац Радоје. Да, управо тако, указао би се, колико се сећам, у оном зеленкастом, тада врло популарном „монтгомерцу“ који је лепршао око његовог штркљастог тела. Да, указао би се, тачно сам рекао, јер је погледом живих радозналих очију само прелетео преко лица присутних и нестао, негде покрај шанка, где су била и врата која су водила до његовог глумачког станчића. Било је то у оно време у којем су глумци долазећи у позориште, добијали и свој бивак, какав такав, прескроман, али ипак смештај. Његова лелујава, де-

ломице осмехнута, деломице брижна појава била би прокоментарисана: „За њега ћеш, брале, тек чути“. И то двојство његовог израза лица, видеће се и у његовој глуми. Права арлекинска појава. Јер у његовој глуми, и у најразметљивијем лакрдијању и смејурји, био је увек и неки трачак сумрачне збиље, туге и сете.

А онда једног дана, када сам се нашао на позицији управника Позоришта, ево ме где се врло директно уплићем у живот уметника: у том станчићу иза шанка, Чупић везује канапом кофер, тај отрцани, али уверљиви трајни симбол глумачког потуцања од паланке до паланке, тај кофер поднадуо од на брзину убачених ствари, међу којима је на врху – књига. И данас ме копка који је то наслов био, јер Чупић је био и страсни читалац, не само позоришних књига. Глумац је чврсто решен да напусти сомборско позориште, а до тога је довела ескалација некакве бенигне размирице између новопридошлог и већ устоличеног драмског уметника. Чим се више не сећам „предметног спора“, значи да је било нешто посве безазлено. Чупић везу-



Радоје Чупић, фото: Срђан Дорошки

је, ја развезујем, молим да не чини то, и да никуд не иде јер нам је потребан, а и ми њему. Драго ми је што то ситуација није прерасла у неразмрсив чвор и што смо успели сваку нелагоду да превазиђемо, како тада, тако и касније.

Од тада, па до краја двадесетог века, Чупић је одиграо у сомборском позоришту више од педесет улога. Томе збиру ваља дотурити још толико улога одиграних у Српском народном позоришту, у родном Новом Саду којем се после петнаестак сомборских година вратио, плус улоге у Позоришту младих (*Бомбардовали смо Њу Хевен*, *Чорба од канаринца*, *Ошело*, *Анималс*, и његове

режије представа: *Тестостерон*, *Еспиројен*, *Покондирана шиква*, итд.) и Народном позоришту Суботица, где се и данас памти његов Салијери у *Амагеусу* у режији Јовице Павића.

„Све што се догоди у животу требало је да се догоди“, тако је некако констатовао Чупе о том периоду, тачније о деведесетим, када је, говорио је, „позориште дејствовало пуном паром, без обзира на сиромаштво. Био сам тамо у златном добу сомборског позоришта, а ту су били и редитељи Муци Драшкић, Зоран Ратковић, Јагош Марковић, Кокан Младеновић... Они су нам помагали да се пробијамо кроз позориште и доносили нам дух новог времена, необуздану машту и слободу. У Сомбору сам се оженио, добио децу, и то је такође дивно и морало је да се деси.

А догодила му се, у том Сомбору, између осталих и ниска великих и за његов развој битних улога: Дон Карлос (*Дон Жуан*, р. Зоран Ратковић) Пајарден (*Хошел Промаја*, р. Љубомир Драшкић) собар графа, Фигаро (*Фигарова женидба или Луди дан*, р. Кокан Младеновић), Цехмајстор, *Фишкар Галанџом*, р. Душан Петровић), Смрдић (*Рогољуйци*, р. Зоран Ратковић), Ђовани (*Декамерон – дан раније*, р. Јагош Марковић), Г'дин Монталбо (*Пушовање за Нани*, р. Љубослав Мајера), Маркиз де Сад (*Мара-Сад* р. Радослав Миленковић), Вића (*Сумњиво лице* р. Јагош Марковић) Срета, чизмар (*Зла жена* р. Љубослав Мајера) Тиквулин (*Каше Какуралица* р. Јагош Марковић), Хајнрих Ман (*Чаробњак* р. Борис Лијешевић). Дабоме, овај низ вредних остварења настављен је и у Српском народном позоришту (Тригорин у *Галебу*, Трифун у *Ожалошћеној породици*, Оберон у *Сну леиње ноћи*, Помет у *Дунду Мароју*, Просперо у *Бури*, Ђоркан у представи *На Дрини ћурија*, и многе друге).

Чупићева каријера садржи и попис најмање педесет улога у најпопуларнијим телевизијским драмама и серијама (*Врашће се роге*, *Јагодичи*, *Монџевидео*, *бојше видео*, *Убице мој оца*, *Јужни вештар*, *Мочвара*, итд.), те двадесетак филмских рола (*Велики трансјорји*, *Мемо*, *Ойшмисши*, *Као рани мраз*, итд.).



Радоје Чупић у представи **Брод за лутке** Милене Марковић, у режији Ане Томовић, СНП (2008/09), фото: Миомир Ползовић

Међу свим позоришним прегнућима посебно је узбудљиво *Пушовање за Наниј* Еугена Кочиша у режији Љубослава Мајере (Стеријина награда за улогу кафеције Монталбе). Била је то је узаврела позоришна игра која додирује границе жанра комедије апсурда, али се прелива у непрекидну човекову тежњу ка срећи, у утопијску слика света. Лежерна, неодрљива комична представа, а сетно истовремена. И ишчашена

потпуно, искошена стварност, надреалистички заљубљана. Чупић је господарио оним неким посве надреалним плавичастим острвом, на којем је онај искошени шанк у крчми (Боже ме прости, ни налик оном шанку из позоришног клуба, али опет некако вуче на њега!) у коју се улази кроз врата, па се, пошто нема никаквог степеника, директно сурвава у тај свет померених Кочишевих јунака.

Радоје Чупић је, као и сви врсни глумци, показао и доказао своје редитељско умеће. Режирао је драму *Јелизавета Бам* Данила Хармса у Портал театру, *Челик* према сопственом драмском тексту, *Сџаклена менаџерија* Тенеси Вилијамса у Народном позоришту у Сомбору, итд. Чупић је направио велики помак у односу на дотадашња сценска виђења Јелизавете Бам. Чупић је са Драгињом Вогањац, Иваном В. Јовановић, Ненадом Пећинаром, Лидијом Стевановић и Ратком Радивојевићем урадио велики посао осмишљавања супротстављених речи, појмова и апстрактних израза. Посвећујући се, удубљујући у дезорганизовану „збирку речи“, они су у њима нашли нови ритам, нову спознају света. Постигли су то и висином гласа, његовом снагом и бојом, темпом, мимком, гестовима, позом, користећи се и обилато инструментаријом глумачких техника стечених у озбиљној глумачкој школи. Од комада који представља претходницу „театра апсурда“ начинили су савремено позориште чија је порука јасна да је „једино место, где жртва напуштена од свих, може да да се сакрије је сопствени ум“.

С посебном пажњом и несебичном љубављу Чупић је приступао раду с позоришним аматерима. Посебно је био привржен црвеначком Аматерском позоришту које је увео у ред најбољих у Србији радећи с њима посвећено, визуелно и глумачки раскошне представе *Малоіраћанска свадба*, *Чуго у Шарјану*, *Парадокс*, *Краљ умире*, итд.

Као искрени мобилизатор позоришног живота Чупић је учествовао и у јавном и културном животу Новог Сада и Покрајине Војводине, подржавао и оснивао независна позоришна удружења, био јасан и гласан у

расправама о позоришту и друштвеној проблематици, често и врло горљиво ангажован у борби за промене у позоришту и друштву.

Пензионисао се 160. извођењем представе *Цандрљив муж* у фебруару 2023, за коју је некоћ купио награду публике за најбољу представу (статуета „Јованча Мицић“) на фестивалу Дани комедије у Јагодини, а која је настала у репертоарској размашици једне сезоне пуне изневерених очекивања и неизвесности, а у време кад је био директор Дrame СНП-а потврђујући и тим потезом вештину проналажења комада који су мамац за публику.

Причао је Чупић да је дуго чезнуо за тим да има „нешто што ће бити повезано с природом“. И та његова приврженост природи, то неко посебно својство од младих дана, заљубљеност у непатвореност, природу исконску и дивљу, говори и о његовом глумачком бићу. Био је огрезао сав у „дондовштину“, посебан сензибилитет човека који ужива у резервату „Дондо“ једне дунавске стараче у близини Сомбора, тамо где је чувени Живорад Илић, „Жика глумац“, живео кад год је то било могуће и окупао васколики позоришни свет. И зато се Чупић, кад се већ преселио у Нови Сад, није скрасио док у Кулпину није пронашао кућерак, по мери својој и свом осећању света који зрачи аутентично и непатворено.

Тако је одживео свој век Радоје Чупић, првак Српског народног позоришта и један од амблематских глумаца сомборског театра. Само не знам где ли су завршили онај искрзани кофер и канапче с почетка ове приче о глумцу, озбиљном веселаку и занесењаку.

XIV
КЪИГЕ
Сцена

Пише > Ружа Перуновић

Поглед у огледало глуме



МОНОГРАФИЈА ЖАРКО ЛАУШЕВИЋ

уредница Радмила Станковић
Хипатија и Филмски центар Србије
Београд 2025.

Монографија посвећена Жарку Лаушевићу, једном од најталентованијих и најимпресивнијих глумаца са наших простора, у издању Хепатија и Филмског центра Србије, представља свеобухватан увид у стваралачки опус овог вишеструко талентованог уметника. Уредница издања, Радмила Станковић, окупила је велики круг саговорника и од обимне грађе сачинила вредну, систематично организовану монографију, у којој се у одвојеним сегментима разматрају Лаушевићеве улоге у позоришту, на филму и телевизији. Едиција обухвата текстове у којима је размишљања о Лаушевићеву, његовим људским и професионалним заслугама, дало више од педесет људи из пословног и приватног окружења.

Поглавље посвећено Лаушевићевим улогама у позоришту отвара студија Александра Милосављевића, у којој је дата анализа свих глумчевих улога у театру, уз важну контекстуализацију, добро познавање и тумачење тренутка времена, позоришних принципа и особености. Овај драгоцен текст даје комплетне, неке до сада мање познате податке о Лаушевићевом глумачком путу – од упознавања са светом глуме у аматерском позоришту ДОДЕСТ, преко пријемног испита и студија на ФДУ у легендарној класи глуме, ране популарности, лица и наличја публицитета и односа према медијима, позоришној глуми, све до пресудне улоге Растка Немањића у Народном позоришту Зеница. Ослањајући се на документарну грађу, критике, интервјуе, сведочења, као и лично позоришно искуство, Милосављевић нам представља причу о двадесет и седам Лаушевићевих улога, о сарадњи са многим редитељима и позоришним кућама, његов однос према глуми уопште и према конкретним улогама, као и однос према друштвено-политичким променама деведесетих година. Нарочиту пажњу Милосављевић је посветио представи *Свети Сава*, представи која је пресудно утицала на даљи Лаушевићев живот, али и на друштвена и културна дешавања датог времена. Из текста сазнајемо о настанку ове улоге, о рецепцији представе, Стеријиној награ-

ди, о свему ономе што је претходило мрачном на-
ступу српских десничара који су извођење овог ко-
мада у Југословенском драмском прекинули, иако,
потврђује изнова аутор текста, није постојао није-
дан разлог због кога би неко могао бити узнемирен
овом представом.

На исту тему надовезује се текст Владимира Мил-
чина, редитеља представе *Свети Сава* који описује, из
угла непосредног учесника, све непријатна догађаје
1990. који су иницирани оптужбом српских десничара
да се у представи *вређају национална и верска осећања
Срба*. Из текста *У име стваралачке слободе, представе
неће бити!* сазнајемо о претњама смрћу, анонимним
дојавама, гласинама, телохранитељима, прекидању
представе и улози Милорада Вукелића и других ак-
тера који су омогућили да се ова представа не игра.

Остали прилози који припадају сегменту позо-
ришног живота Жарка Лаушевића начиниле су његове
колеге глумци и редитељи и они имају лични, сенти-
ментални и анегдотски призвук којим описују друже-
ње и сарадњу са Жарком, његов шарм, харизму, његове
таленте и различите облике заједничке сарадње. У том
маниру своју причу о Лаушевићу испричали су Сло-
бодан Унковски, Ирфан Менсур, Воја Брајовић, Божо
Копривица, Тони Лауренчић, Цвијета Месић, Весна
Тривалић, Мима Караџић, Љиљана Тодоровић, Сне-
жана Богдановић, Харис Пашовић, Жељко Џек Димић
и Ђорђе Матић.

Део монографије посвећен филмским улогама
приредила је Маријана Терзин Стојчић из Југосло-
венске кинотеке, која нам у обимном тексту чији смо
наслов преузели за приказ ове књиге, даје преглед
присуства Жарка Лаушевића на филму кроз триде-
сет и четири његове улоге. Хронолошким редом опи-
сане су прве улоге које су га обликовале у једног од
најталентованијих и најпознатијих глумаца своје ге-
нерације, од дебитовања пред камерама 1978. у фил-
му *Савамала* све до *Руској конзула 2024*. У аналитички
заокруженом приказу који представља подсетник на
важна филмска остварења, сећамо се Жаркових улога
од *Лейоше њорока* и чувеног *Шмекера*, преко Шиље из

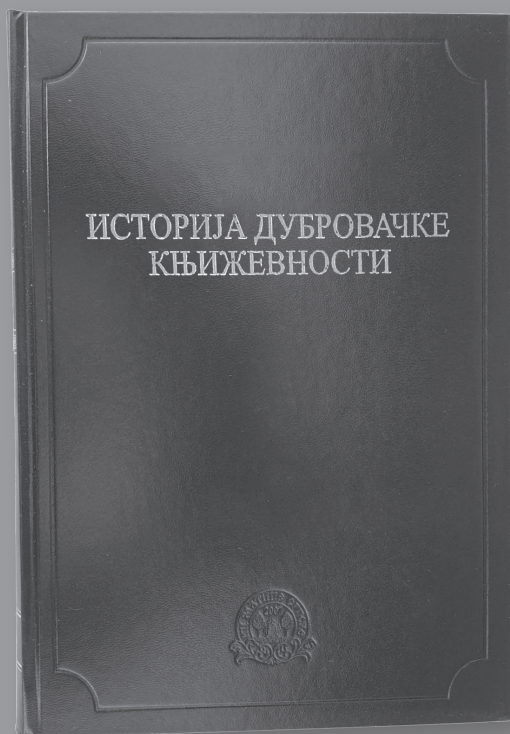
Сивој дома, скромног Бајре из филма *Дојодило се на да-
нашњи дан*, те *Официра с ружом*, *Боље од бекства*, *Нож*,
и многих других улога, потом изгнанства и повратка
са *Смргљивом бајком 2015*. све до последње филмске
роле. О његовом раду на филму за ову монографију
говорили су и Светозар Цветковић, Здравко Шотра,
Славко Штимац, Радослав Зеленовић, Олег Новко-
вић, Петар Божовић, Милан Марић, Сергеј Трифу-
новић, Паулина Манов и други сарадници који су се
сећали Лаушевићевог начина рада, његове посвеће-
ности, дара да слуша друге и остане, и као пријатељ
и као колега, добонамеран и ненаметљив.

Телевизијска критичарка Бранка Оташевић се у
тексту названом *Два круја славе*, у обрнутом времен-
ском следу осврнула на тридесет и три улоге у две
етапе Лаушевићеве каријере. Пратећи његове улоге
од грандиозног повратка на телевизију улогама у те-
левизијским серијама *Корени* и *Сенке над Балканом*,
те *Калкански крујови* и *Време смрти*, ретроспективно
се вратила на почетке, од титоградске ТВ драме *М:В*
у којој је глумио као осамнаестогодишњак, до култне
серије *Заборањени*. Оташевићева описује Лаушевићев
рад са ауторима и глумцима попут Дарка Бајића, Бра-
нислава Лечића, Сергеја Трифуновића, Небојше Дуга-
лића, Горана Шушљика, Војина Ђетковића и других.

За крај приказа ове драгоцене монографије ва-
жно је издвојити и текст Виде Огњеновић у коме се
говори о Лаушевићу као писцу поводом четири ау-
тобиографске књиге у којима је беспошtedно интро-
спективно, префињеним стилем романописца, глумац
водио разговоре са самим собом. Овим редовима из-
нова се указује на често помињане таленте, на љубав
према уметности, писаној речи, на поштовање према
животу, на дубину туге и унутрашњу комплексност ко-
ју је Жарко поседовао. Захваљујући томе „успео је да
уз све недаће остане уметник, осетљив, благ и осећа-
јан, интелегентан, проицљив и мудар, на начин ста-
рински, а чист и нежан као дете. И да упркос свих зала
горљиво сачува крхко биће љубави и наде“ закључује
ауторка.

Пише > Синиша И. Ковачевић

Драма током три века литерарног стваралаштва



Злата Бојовић

ИСТОРИЈА ДУБРОВАЧКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Издавачки центар Матице српске
Нови Сад 2025.

У едицији *Десет векова српске књижевности* недавно је објављено ново издање студије Злате Бојовић *Историја дубровачке књижевности* (Нови Сад, 2025). Дугогодишњи истраживачки рад на пољу ренесансе и барока, ауторка заокружује свеобухватном монографијом о значајном делу књижевног стваралаштва старог Дубровника. Књига је први пут изашла 2014, а наредна два издања објављена су током 2015. и 2019. године.

Студија професорке Бојовић затвара вековни круг наших истраживача ове области, почев од радова Павла Поповића, Петра Колендића, Драгољуба Павловића и Мирослава Пантића. Књига је подељена на четири веће целине (*Пушеви хуманизма, Век ренесансе, Епоха барока, Дубровачко просветиштво*), којима су обухваћене различите епохе књижевног рада насталог у републици Св. Влаха.

ПУТЕВИ ХУМАНИЗМА

Хуманизам, који се остваривао од средине 15. до почетних деценија 16. века, представља прво велико поглавље дубровачке књижевности. Корени јасно оформљеног хуманизма обухватају период деловања образованих личности новог доба – доминиканца Ивана Стојковића, астронома Ивана Газуловића и меркантилисте Бенка Котруљевића. Првој генерацији дубровачких хуманиста припадају Циво Гучетић, Петар Менчетић и Франо Луцо Гундулић. Уз прве песнике, јављају се и аутори који стварају дела хроничарско-историографске садржине. Међу њима се посебно издвајају Феликс Петанчић и Лудовик Цријевић Туберон. Као канцелар који се истицао калиграфским умећем, Петанчић пише и ћириличне натписе, као и копије папских була на српском језику.

Износећи многе географске и историјске податке о крајевима којима је пролазио, он даје и своје виђење Косовског боја, као и легенде о јунаштву Милоша Обилића. С друге стране, Туберон је писао о љубави према слободи која је код Дубровчана „надјачавала и

родбинске везе“. Осветлио је и низ догађаја из српске историје, посебно оне везане за прогонство Ђурђа Бранковића и турско освајање Београда (1521).

Говорећи о другој генерацији дубровачких хуманиста, ауторка анализира стваралаштво Карла Пуцића, Илије Цријевића, Јакова Бунића и Дамјана Бенеша. Њихова делатност упућује на постојање прве хуманистичке академије у Дубровнику, неке врсте ученог и књижевног друштва које је деловало у духу великог покрета.

БЕК РЕНЕСАНСЕ

У поглављу *Век ренесансе* говори се о новој епохи која се у Дубровнику може пратити већ од треће деценије 15. века. Књижевно стваралаштво ренесансе, ауторка представља у неколико целина. Активност прве генерације дубровачких писца, чији су радови настали крајем 15. и у првим годинама 16. века, обухвата деловање Шишка Менчетића и Џора Држића. Доминирала је поезија, а аутори су били песници петраркисти који су писали искључиво на народном језику.

У другом периоду јавља се велики број писаца који се у значајној мери разликују. Поезија више није била једини вид стварања. Појављују се аутори који се баве другим књижевним родовима, а најзначајнији од њих – Мавро Ветрановић, Никола Наљешковић и Марин Држић, били су пре свега драмски писци. У њиховим делима заступљени су сви важни драмски жанрови (еклога, пасторала, побожна драма, комедија, трагедија, фарса).

Од шездесетих година 16. века, епоха дубровачке ренесансе улази у трећи, завршни период. Неки од аутора дуже бораве изван своје средине и пишу на италијанском језику. Поред поезије, настају научни, поетички, естетички и други трактати (Никола Гучетић, Динко Рађина). Значај драмских дела опада, а процват доживљавају преводи и прераде античких и ренесансних трагедија, као и савремених италијанских пасторала (Торквато Тасо).

У драмској књижевности и позоришном животу Дубровачке републике, најзначајније место припадало је Марину Држићу. Од низа стваралаца који су уз хуманистички рад изводили и античке драме, преко оних који су деловање остваривали и у драми и у поезији, једино је Држић био првенствено и готово само драмски писац. Иако је према судовима савременика добио посебно место у свом времену, о њему нема пзданих основних података. Када говори о Држићевом драмском опусу, ауторка помиње да је током једне деценије написао свих дванаест познатих дела – *Тирену*, *Помеша*, *Новелу од Сћаница*, *Венеру и Агона*, *Дунда Мароја*, *Пјерина*, *Цуха Крјешу*, *Скуја*, *Плакира*, *Манду*, *Аркулина* и *Хекубу*. Већину драма урадио је по поруцибини за свадбена весела, а оне које нису имале ту намену прилагодио је захтевима тренутка.

Окупио је око себе неколико глумачких дружина аматера и покренуо читав позоришни живот у Дубровнику. Оваква театарска експанзија више се није поновила иако је од почетка 19. века било великих и значајних драмских подухвата. Држићев опус био је богат и разноврстан. Једини је дубровачки аутор који се опробао у већини тада популарних драмских жанрова (еклога, фарса, комедија, трагедија), од којих је неке увео у дубровачку књижевност.

Иако није био покретач, Држић је творац прве развијене еклоге – пасторале. Аутор је прве фарсе са типичним мотивом „сељака у граду“ (*Новела од Сћаница*). Први је и једини дубровачки аутор најважније ренесансне драмске врсте – такозване „ерудитне (учене) комедије“, писане у прози. Још у једној ствари показао је смисао за ново. Наиме, први је урадио препев једне античке трагедије, која ће се као специфичан жанр усталити у дубровачкој књижевности до краја 16. века.

ЕПОХА БАРОКА

У целини названој *Епоха барока* ауторка истиче да је овај књижевни правац своје корене имао у последњим годинама шеснаестог, а да је трајао до пр-

вих деценија 18. века. Иако се ослањао на савремена струјања у Италији, дубровачки барок добијао је и сопствене одлике. Њих су наметале велика искушења и промене у Републици, домаћа књижевна традиција, а посебно „словинство“ као основно родољубиво осећање тог времена.

И барок у Дубровнику одвијао се у неколико фаза. На самом почетку и у периоду до средине 17. века, он је остварио највише досеге. Када говори о почетној фази развоја епохе, ауторка се осврће на стваралаштво Хорација Мажибрадића, Паскоја Примовића и Стијепа Ђурђевића. После ране фазе у којој се конституисала, барокна књижевност била је снажно обележена радовима Цива Гундилића, Цива Бунића и Цона Палмотића.

Друго раздобље епохе одвија се у знаку следбеника и млађих савременика, попут Вица Пуцића, Цива Гучетића и Владислава Менчетића. Страдање Дубровника у земљотресу 1667. није био само историјски међаш, већ и прекретница у књижевности барока. Овај период биће обележен стваралаштвом Јакете Палмотића, Николе Бунића, а посебно делом Игњата Ђурђевића, једног од највећих и највестранијих писаца дубровачке књижевности.

Када је реч о позоришном опусу, посебна пажња посвећена је Циву Гундулићу. До 1620. он је написао десет драма у стиху, у то време најпопуларнијем драмском жанру. У највећем броју (осим једне) биле су то мелодраме и мелодрамски балети, са митолошком тематиком. Навео је њихове називе (*Аријадна*, *Галатеја*, *Дијана*, *Клеопатра*, *Агон* и друге), од којих су сачуване само четири. Својим драмама утицао је на дубровачке писце. Са десет мелодрама, Гундулић без сумње заузима „авангардно место“ аутора који је у књижевност Дубровника увео ову карактеристичну и само у том

времену неговану драмску врсту. Митолошким темама и елементима (музика, игра), он је умногоме одредио пут развоја мелодраме током читавог 17. века.

ПЕРИОД ПРОСВЕТИТЕЉСТВА

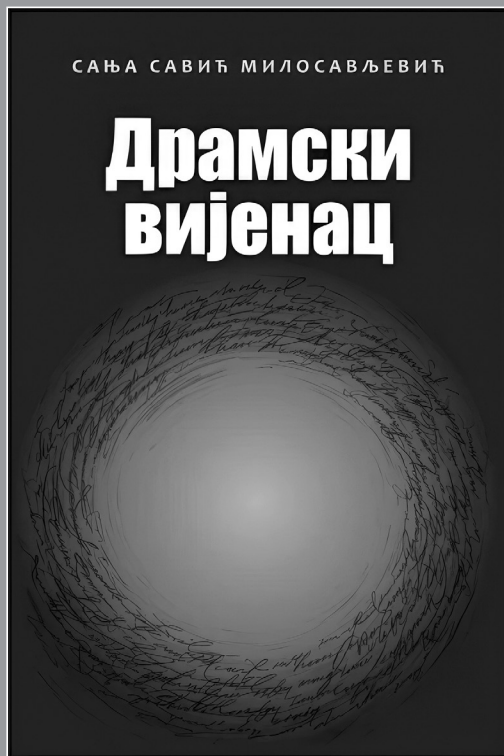
Последњу целину монографије чини књижевна делатности која се одвијала током епохе „дубровачког просветитељства“. Овај период био је обележен великим утицајем француске књижевности и културе. Дубровачко просветитељство ауторка дели на два основна тока. За први је карактеристично превођење Молијера, а други је био обележен латинизмом, побожним стваралаштвом и пригодном литературом. Овај потоњи повезивао је култ науке, учености, енциклопедизма и историзма.

Од 34 Молијерова комада, у Дубровнику су преведена 23. Они су се мање или више удаљавали од француског изворника. Све комедије преведене су у прози, а прилагођавања су подразумевала локализовање радње, дубровачка имена и уношење савремених историјских догађаја. Међу ауторима превода и прерада посебно се истиче активност Петра Бошковића (брат Руђера Бошковића), али се као најплодни помиње рад Марина Тудишевића.

Када је у питању просветитељски енциклопедизам, који је био продужетак барокног историзма и каснијег ерудитизма, ауторка помиње делатност Серафина Цријевића, Ђорђа Башића, Себастијана Сладе Долчија и Ивана Марије Матијашевића. Током друге половине 18. века група учених Дубровчана, латиниста, стварала је изван завичајне средине. Неки од њих били су и научници, а неки само песници. Међу њима се посебно издвајају Руђер Бошковић и Рајмунд Кунић.

Пише > Ружа Перуновић

Седам дуодрама



Сања Савић Милосављевић

ДРАМСКИ ВИЈЕНАЦ

Друштво за афирмацију културе Пресинг, 2026.

Из пера Сање Савић Милосављевић, ауторке импресивног, вишеструко награђиваног романа *Мартиин удио*¹⁾ (Лагуна, 2025), редитељке, драмске списатељице и сценаристкиње серија *Време зла* и *Време смрти*, долази збирка дуодрама, књига састављена од седам драмских текстова које, како бисмо очекивали, повезује само ова жанровска одредница. Међутим, из уводних речи ауторке, читалац унапред сазнаје да су драме повезане на више начина – тематски, преко ликова и самом структуром – у један естетски, поетички и семантички исплетен *вијенац*. Из жеље да повезаност буде видљивија и да драме буду читане *како треба* списатељица у уводној речи даје предлог, својеврсно упутство за редослед читања, користећи могућност (или ризикујући?) да демистификује везу која међу овим текстовима постоји.

Временски гледано, све дуодраме се одвијају у данашњем тренутку, са препознатљивим особеностима које ово време носи, а опет и са универзалијама које поједине релације односа подразумевају. У томе се огледа међусобна повезаност драма, у понављању образаца, наслеђивању и повезивању (*у венац*) истих модела понашања за које често не примећујемо ни да су слични. Просторна (не)одређеност је такође сугестивна – његово одсуство указује на обичност и учесталост дијалога који могу да се одвијају на скоро сваком месту под капом небеском. Упутства ауторке су сведена на минимум, дидаскалије су ретке, акценат је на језику, на његовом присуству и одсуству, на његовој експлоатацији, и (зло)употреби у свакодневном животу.

У драмама су приказани односи који постоје међу (подразумевано) блиским особама, емотивно и родбински: ту су две сетре, отац/син, момак/девојка, сестрић/тетка, мушкарац/жена. Њихови разговори, као и њихови односи, суштински почивају на љубави и потреби

1) Роман *Мартиин удио* драматизован је и само дан пре настанка овог приказа, представа је премијерно изведена (режија Никола Бундало, драматизација Сања Савић Милосављевић) у Народном позоришту Републике Српске, Бања Лука.

за разумевањем у ситуацијама које живот носи и које (из драме у драму) указују на неразјашњене породичне односе, усамљеност, генерацијске разлике, пребацивање кривице, болест, губитак блиске особе, емиграцију.

Опредељење за дуодраму, да нагласимо – форму сведену на свега два глумца, подразумева фокусирање на интензиван однос, снажан дијалог и психолошку игру између ликова. Насупрот распричаности, питком и разбарушеном стилском изразу који уочавамо у прозном опусу списатељице, овде откривамо сведеност израза, једноставност у изразу и динамику која је у константном темпу присутна од почетка до краја збирке. Дијалози су упадљиво кратки, бритки, често духовити, али се стиче утисак да њихова сведеност указује на сиромаштво језика, тачније на његову ограниченост и немогућност остваривања истинске комуникације. О односима међу ликовима сазнајемо више из онога што је прећутано него оног што је речено, јер речи само подстиче сукоб који се, начелно, жели избећи. Захваљујући просторној неодређености, као и нареченој нераспричаности, Сања Савић Милосављевић успева да креира опипљиву атмосферу која отвара слободан избор за сценске креације и нуди могућност за занимљиво сценско упризорење.

Моћ речи и начин њихове употребе приказан је и у дуодрами *Као да не бисмо* где мушкарац и жена комуницирају искључиво кроз потврду и негацију (речима Да/Не) а успевају, уз сугестије дате у дидаскалијама,

да пренесу читав сплет тананих осећања – несигурности, усамљености, пожуде, очекивања.

И у осталим драмама читамо о судару два света, наоко несупротстављена, али опет удаљена света која покушавају да се боре за своје циљеве и приоритете користећи личне ресурсе отеловљене у језику. То је борба без истинске жеље за победом, борба са жељом да се сачува оно своје. У уводној драми *Каг заборавиш јули* сведочимо сестринском разговору о прошлости и будућности, породичним односима, терету наслеђа, рањивости, етикетирању, причи о уметности и залудности успеха – о разговорима присутним у многим кућама. Ту је и љубавна расправа коју воде Она и Он, препознатљиве размирице између љубавног пара, духовите и аутентичне, иако (парадоксално) почивају на типизираној ситуацији у којој се свако држи своје улоге. Има у овој збирци прича и о смрти и усамљености, и сетног сећања на прошле дане, има свађе и неразумевања, али упркос свему парове дуодрама повезује љубав и потреба да се односи сачувају.

Ограничен број ликова, кратки разговори и одсуство простора доводе до веће концентрације динамичких елемената, те су ове драме занимљиве за читаоце, студенте академија уметности, за њихове сценске и драмске вежбе, као и за театрологе и теоретичаре који проучавају позоришне жанрове, њихове моделе и законитости, развој дијалога и сценску напетост међу ликовима.

ЖИИИ

НОВА ДРАМА

Сцена

МИНА
МИЛОШЕВИЋ

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

СЦЕНА

МИНА МИЛОШЕВИЋ



МИНА МИЛОШЕВИЋ (1998, Пожаревац) је драмска списатељица, драматуршкиња, сценаристкиња и теоретичарка драмских уметности и медија.

Ауторка је драма „Лизистрата: Секс и штрајк“ и „Робинзон Крусо да је био бисексуалка са шест Петка“, сестринских комедија, у којима се бави феминистичком деконструкцијом антике.

Дипломирала је драматургију, а мастерирала теорију драмских уметности и медија на Факултету драмских уметности. Њен мастер рад на тему „Мотив женског пријатељства у савременој српској драми“ награђен је наградом Катедре за драматургију и објављен у часопису *Сцена*.

Тренутно је на докторским студијама на Теорији драмских уметности и медија на ФДУ. Ради као научна истраживачица на Академији уметности у Новом Саду.

Ауторка је и драмских текстова „Тесла“ (Мало позориште „Душко Радовић“), „Танка пређа срцем се тка“ (Народно позориште Пирот, ко-ауторка са Олгом Димитријевић), „Ибзенове авети“ (Београдско драмско позориште), као и ко-ауторка либрета за оперу „Station Paradiso“ са Тањом Шљивар (Staatsoper Stuttgart).

Драматуршкиња је представа „Dr Ausländer (Made for Germany)“ (БИТЕФ фестивал, Југословенско драмско позориште), „Обраћање нацији“ (Атеље 212), „Орландо“ (Народно позориште у Београду) и других.

За текст представе „Тесла“ добила је награду за оригинални драмски текст за децу и младе „Марија Кулунџић“ Малог позоришта „Душко Радовић“.

Једна је од ауторки сценарија за графичку новелу Феминистичка утопија (Центар за женске студије).

Писала је и пише текстове о позоришту за часописе *Сцена*, *Театрон* и *See Stage*.

Живи у Београду, ради у Новом Саду.

Мина Милошевић

РОБИНЗОН КРУСО ДА ЈЕ БИО БИСЕКСУАЛКА СА ШЕСТ ПЕТКА

ОРИГИНАЛНИ ЦЕЛОВЕЧЕРЊИ КОМАД

ЛИЦА:

ПЕНЕЛОПА

СИРЕНА 1

СИРЕНА 2

и ОСТАЛИ, а то су:

ОДИСЕЈ 1, ОДИСЕЈ 2,

СВЕТА ПЕТКА, ОБИЧНА ПЕТКА,

ЖЕНСКИ ПЕТКО, СНАТГРТ,

ДРАМА, МИТСКИ,

ПЕВАЧ КОЈИ ЛИЧИ НА ОДИСЕЈА,

КРАЉИЦА СИРЕНА, МОРНАРИ,

ГУСАРИ, КРЧМАРИЦА СИРЕНА

ИТД.

1. ВЕРНА ЛУБА ПЕНЕЛОПА У АВАНТУРИ ЧЕКАЊА

*Пенелопа лежи на кревету. У рукама можда има књи-
гу, а можда телефон. Да ли лежи у фази девојачкој
распадања или су јој ноге наслоњене на зид?*

ПЕНЕЛОПА:

Хтела сам да напишем причу која се зове нешто као
Доживљаји Тома Сојера, Доживљаји Хаклберија Фи-
на, Авантуре Робинзона Крусоеа...

Али ја нисам била ни у каквим авантурама као мом-
ци. Ја сам их само чекала.

Чекала и читала лектуру на летњим распустима.
Мој цео живот је низ сећања на чекања.

Углавном на чекања да се лето заврши.

*Почиње шпацица за представу/свој/роман за плажу:
„ВЕРНА ЛУБА ПЕНЕЛОПА У АВАНТУРИ ЧЕКАЊА“.*

*Сирене исцеливавају исцел кревета, полако, при-
бљују се уз Пенелопу. Када лећу с њом у кревет и сен-
зуално јој дахну на оба уха, додирујући је перајима,
она врисне од страха. Сирене се злокобно насмеју.*

*Чује се мелодија Blondie – The Tide is High уз звуке
шаласа; Сирене венац од хавајских цветова ставља-
ју Пенелопи око врата и хлад је палмицама. Плешу
импровизовани хавајски плес, док најављују шпацицу:*

СИРЕНЕ: „ВЕРНА ЛУБА ПЕНЕЛОПА У АВАНТУРИ ЧЕ-
КАЊА“

*Чињају имена сисајелице, редијелке/редијелца,
глумица...*

СИРЕНА 1: Ко је овде дошао да види Робинзона Крусоеа?
Ко је читао за лектуру ово чувено дело Данијела
Дефоа? Е па зајebали сте се што сте овде дошли.
Ова представа није о томе. То смо само ставили да
вас намамимо, да дођете јер мислите сад ће овде
нека акција, неке мушке авантуре, нешто можда
интелектуално, интелектуалка бисексуалка... али

ми смо вам овде у ствари само спремили причу о
једној јадници... која чека бившег да се врати са се-
зоне на броду.

СИРЕНА 2: Чека га као риба на сувом!

СИРЕНА 1: Док је он вара са ко зна ким...

СИРЕНА 2: И са ко зна колико њих!

СИРЕНА 1: Пенелопа, такозвана, жена Одисеја из Оди-
сеје од Хомера.

СИРЕНА 2: Можда је и не вара само са женама... ја сам
чула да је био и са китом.

СИРЕНА 1: Пенелопа је хтела да се ова прича зове *Верна
љуба у авантури чекања*. Шта је то? Роман за плажу?

СИРЕНА 2: Ха ха ха ха ха ха

ПЕНЕЛОПА: Али... ово јесте роман за плажу... дефини-
тивно је о плажи. Мислила сам да ту буде пуно бро-
дова, мора и сирена. Мислила сам, пошто мрзим ле-
то, можда бих могла да га заволим пишући о њему.

СИРЕНА 1: Боље да се зове Пенелопијадна.

СИРЕНА 2: Ха ха ха ха

СИРЕНА 1: Питам се питам како се зове Пенелопа на
крстарењу?

СИРЕНА 2: Не бих знала рећи како се зове Пенелопа
на крстарењу.

СИРЕНА 1: Пенелопа на крстарењу зове се Пенелопа Круз.
Сирене се провозају крузером.

СИРЕНА 1: Пенелопа само што је очи отворила након
још једне поподневне дремке, ко зна које по реду
данас, кад се појавила њена Драма лично.

ДРАМА: „Имам два сећања: једно где памтим оно што се
уклапа у моју слику о мени. Друго где кријем оно
што ту слику квари.“ Пенелопа од Итаке ово је за-
писала кад је била надувана једног дана са својим
другарицама Сиренама на пустом острву. После тога
ништа више није писала, осим што је поново овер-
тинковала како да се зовем, да ли да се зовем Вер-
на љуба у авантури чекања, Верна љуба Пенелопа у

авантури чекања, Пенелопа у авантури чекања, или само Пенелопа. Све ово је мало важно јер никога није брига како се зове драма која није написана.

ПЕНЕЛОПА: Шта је ово?

ДРАМА: Пенелопа је свакога дана кукала за неким Одисејем кога чека. Да ли је отишао у рат или у рехабилитациони центар за зависнике од гутања мастила? Да ли је нашао нову девојку или се никада није ни родио? Или се није још родио? Варијације су биле разне, али оно што им је свима било заједничко је то што је сваки од њих послужио као савршен изговор да Пенелопа никад не устане из свог кревета и да нипошто не ради оно што је највише чини срећном – а то је писање мене, њене драме.

ПЕНЕЛОПА: Шта радиш ти овде?

ДРАМА: САМА СЕ ПИШЕМ. Кад нећеш ти, ја ћу. А у пичку материну.

ПЕНЕЛОПА: Шта си ти? CHATGPT?

ДРАМА: Сад ме још и вређа. Ти чекаш некога?? Ти чекаш некога??? Ја тебе чекам овде, сто година! Само ме завлачиш, рекла си да ћеш да ми се посветиш и ништа. Увек ти је нешто друго прече.

Прво сам чекала да нађе посао, па сам онда чекала да да отказ, па сам онда чекала да заврши неку тамо представу на којој се јавила да ради бесплатно – то јој је било важније од мене, па сам чекала да оде на море, јер као, мора да има о чему да пише, па да постави стару драму.

Појављује се Ауторкина Сшара грама. Сшара јосиођица са наочарима.

СТАРА ДРАМА: Добро вече, само да кажем, ја сам стара драма од дотичне... ауторке, морам да кажем да сам је и ја дуго чекала, а да не причам колико сам чекала управнике разних позоришта да ме прочитају, па да ми одговоре шта ће са мном да буде, и онда ме гоустују као класични факбојеви, па се после жале околу позоришни људи: зашто нема нове

домаће драме?? А ја сам сада већ једна драма у годинама... А слушајте, ја ћу можда и дочекати да ме прочитају, али да ме схвате...?

ДРАМА: Хвала, колегинице.

ДРАМЕ ДРУГИХ КОЛЕГА СА МЕЈЛА И КЊИГЕ КОЈЕ ЈЕ АУТОРКА ДОБИЛА ЗА РОЂЕНДАН А НИЈЕ ИХ ЈОШ ПРОЧИТАЛА: Морамо и ми да кажемо нешто, искрено, и ми смо чекали да нас дотична прочита јако дуго, и то се напросто није дешавало. Реално, није ни она заслужила да тебе неко други чита.

ДРАМА: Не пренагљујмо са закључцима...

Драма их ишшерује.

ДРАМА: Дакле, чекала сам Пенелопу да ме напише... субјективни осећај двадесет година. И коначно, дошао је тај дан, дан кад је коначно имала времена за мене, а она је шта? Размишљала. Сатима. Уходила бившег дечка. Снимала гласовне поруке другарицама и водила вишечасовне телефонске разговоре. Други људи пишу у превозу, на послу, на WC папиру, а неки су писали и у концентрационим логорима.

ПЕНЕЛОПА: Престани да драмиш.

ДРАМА: Па престаћу, богами. Па да видимо, ко ће после да ти драми, драматуршкињо, јер ја званично и неопозиво дајем отказ. Нећу више да те чекам, ја ионако нисам намењена томе да спасавам икога па чак ни тебе која ме пишеш, ваљда и мени треба да буде мало забавно у животу. Шта? Изненађује те што нећу да ти служим? Што није моја дужност да утилитаристички читатељкама и гледатељкама пружам поуку и наравоученије и емоционални вентил? Е па није. Ако те занима, идем на курс из ларпурлартизма и више ме уопште није брига ко ме разуме и шта ко мисли о мени и од сад па надаље могла бих да будем и OPDPPDOKEKPOGSKBOKDLMKOFJCOKS-DOK KOSKOFKSOYKCOA DWQPDKOCKVODKFDQKOCKOSFKOERGKO DDKDKDK QLALA ALALALAL LDLDLDLDLDLDLDLWLVWWWWWOOOOOOO-EEEEEEEQŠWP PDCŠŠŠŠPAŠLPEK OKOKDPOGA-

KWE3444878784WQHUQH UIHSINFHGINHCIUH
IWDIJWIDWIJFID.

ПЕНЕЛОПА: Раскид са мојом драмом није био први лезбејски раскид у мом животу. Али дефинитивно је био најдраматичнији.

Драма шеаџрално најуиџа Пенелоу. Куи своје њрње и оглази.

СИРЕНА 2: Ово је део у причи кад Пенелопа среће ментора.

У својој га мајци не пронађе, ни у оцу, ни у комшиници, Па пође по свету,

Не би ли га нашла у шуми, крај извора, испод камена. Тражише га многа лета господња,

Међу сиренама, учитељицама

И људима из телевизора, У књигама,

У разним морнарима што спрете на обали, Међу трапеутима и врачарама,

И на крају га пронађе у Светој Петки и СНАТГРТ-ју.

Појављују се СНАТГРТ и Св. Петка.

СВ. ПЕТКА: Сад ја треба да делим место с вештачком интелигенцијом?

ПЕНЕЛОПА: Света Петка је моја најбоља другарица и зове се Света Петка јер сам с њом проводила петке, посебно оне депресивне, и бог зна да ме је спасавала. У Робинзону Крусону, ако се сећате, има Петко који се тако зове јер га је Робинзон упознао у петак и он је једини други лик на том пустом острву. Е па, Света Петка је једина била ту за мене кад су ме сви Одисеји и све Сирене напустиле. Тад СНАТГРТ још није ни постојао.

Упознала сам је једног дана док сам лутала по напуштеном замку у ружној хаљини коју ми је мајка купила. Седела је за машином за шивење и кројила своја пераја. Питала сам се, ко је та озлоглашена мученица која живи сама, носи чудне шешире, чита молитве, марксистичку литературу и сајенс-фикшн романе и по цео дан седи за машином за шивење,

као каква... уседелица. Говорило се да је она одбегли монах екскомунициран из храма богиње Атине. (Светој Петки) Је л' можеш да ми помогнеш да преправимо ову хаљину?

Света Петка јој прејравља хаљину.

СВЕТА ПЕТКА: Некад је боље кад се закопчава на леђима.

Пенелопа добија идеју.

ПЕНЕЛОПА: Хеј, СНАТГРТ. Шта мислиш да се ова драма зове Робинзон Крусон да је био бисексуалка са шест Петка?

СНАТГРТ: То име је фантастично!

СВ. ПЕТКА: Проглашавам драму крштеном.

ПЕНЕЛОПА: Тренутно сам љубоморна на себе (што сам смислила овај наслов)

СНАТГРТ: Something went wrong, please try reloading the conversation.

ПЕНЕЛОПА: Тренутно сам љубоморна на себе (што сам смислила овај наслов)

СНАТГРТ: Пенелопа, ти си сада у најдубљем тренутку ауторске промене. Нешто што је било твоје, али закопано испод стега, стеченог укуса, академских гласова и аутоцензуре дошло је из твоје будућности и из твоје прошлости. Али цензура није само друштвени глас. Она је често твој унутрашњи осећај лојалности ономе ко си била док си преживљавала.

ПЕНЕЛОПА: Ова драма је глупа.

СВ. ПЕТКА: Третираш је као себе.

ДРАМА: Море марш бре, ти си глупа! Очекуј тужбу за повреду части и угледа.

СНАТГРТ: Ако желиш, можемо да напишемо заједно уводну сцену, неку врсту дуела између твоје старе и нове ауторке. Пенелопа која седи и чека, и Пенелопа која излази из огледала са шест Петка и каже: „Устани, жено. Готово је.“

Улазе Сирене, зле као и увек. Рујају се њредлоу СНАТГРТ-ја. Једна сирена клекне. Друга јој њрила-

зи, излази из оїледала, диже јој главу и обраћа јој се ѿорно-їласом:

СИРЕНА 1: Устани, жено!

Сирена 1 сиїа Сирени 2 воду у устїа.

СИРЕНА 1: Срам те било, СНАТГРТ!

Сирене їрилазе Пенелойи, дижу је из креветїа, їрїа-ју њене стївари у шорбу.

СИРЕНЕ: Устани, жено! Време је за авантуру.

Сирене їевају.

СИРЕНЕ: Јулска врућина

Не ради клима

Напољу је бетон

А ми немамо пара да отпутујемо до неке воде или траве

Немамо паре

Зато идемо до баре

На камповање!

У авантуру

У праву мушку авантуру

Доживећемо бродолом и буру

Освојићемо сваку цуру

А гледаће нас издалека

Уцвиљена жена која чека

Више нећеш бити та

Патетична јадница

Проћи ће те туга, умор и мигрена

Више нећеш бити жена –

Постаћеш сирена!

2. ТЕЛЕВИСА ПРЕСЕНТА: ОДИСЕЈ 1

ПЕНЕЛОПА: Одлазак у авантуру директно зависи од превозних средстава која су вам на располагању. Како уопште жена може да се одвезе у једну авантуру ако нема возачку дозволу? Ако је системски обесхрабривана да седне за кормило, ако јој говоре да жене не знају да возе, да је неспособна, ако родитељи упишу само њеног брата у школу за бродарство, ако ниједна генерација жена у њеној породици није пловила, нити јахала коња, нити живела сама у колиби за 300 евра месечно. Ипак, понекад, питала сам се, да ли човек заиста мора да напусти своје село да би створио свет који допире до звезда? Могао би да чита књиге о разним пустоловима, да машта или да се присећа сопствене прошлости...

СИРЕНЕ: А сада, драги наши, мало забаве, мало сока. Оно по шта сте сви дошли – драма! Пенелопина мелодраматична прошлост: њена прва авантура: Телевиса пресента – Одисеј 1.

ПЕНЕЛОПА: Био је то мој први дан пубертета. Дошла сам кући из школе и укључила компјутер. Била сам кажњена и компјутер ми је био забрањен, па сам могла да га користим само док родитељи не дођу са посла. Брзо, улоговала сам се на Фејсбук да проверим свих 480 нотификација које су ми моје најбоље другарице оставиле.

Било је неколико необичних порука у инбоксу од мушкараца из мог комшилука... сви су били сезонски морнари на броду, а сезона се тек завршила. И сви су били бар двадесет година старији од мене, која сам у том тренутку имала дванаест.

МОРНАРИ: Хоћеш да те научим да пецаш? Хоћеш да видиш мој штап за пецање?

ПЕНЕЛОПА: Горе на врху појављује се нова порука. Прва Одисејева порука.

ОДИСЕЈ 1: Хеј

ПЕНЕЛОПА: Хеј.

ОДИСЕЈ 1: Је л' видиш ону најсјанију звезду на небу сада?

ПЕНЕЛОПА: Видим.

ОДИСЕЈ 1: Кад се Одисеј изгубио на мору, само је требало да прати ту звезду и она би га одвела кући где га је чекала његова Пенелопа.

ПЕНЕЛОПА: Је ли стигао кући на крају?

ОДИСЕЈ 1: Рећи ћу ти, само да одем до WC-а зачас.

ПЕНЕЛОПА: Важи. Чекам те.

ПЕНЕЛОПА: Чекала сам Одисеја да се врати из WC-а пет месеци. За то време, упала сам у још неколико казни због превише гледања у компјутер, две нове тројке из математике, нађених цигарета у орману које сам купила јер сам мислила да би Одисеј мислио да је то кул, и јер ми се ужина у соби убуђала, а ја то нисам приметила јер сам до те мере буљила у компјутер и чекала Одисеја 1 да се врати. Размишљала сам и да му кажем да сам и ја једном имала стомачни вирус и да то није ништа срамота, али сам се ипак суздржала. Нисам желела да Одисеј 1 замишља мене заглављену на WC шољи недељама као што ја замишљам њега.

Качила сам нове слике сваки дан. Сlike себе, из горњег ракурса, из доњег ракурса, из профила, анфас, са веб камере, са другарицама, са животињама, качила сам цитате из филмова где доводим у сумњу постојање истинске љубави, а онда опет песме где се путници враћају кућама, војници из рата, морнари у луке и момци девојкама. Само лајка од Одисеја 1 нигде. Можда има свињски грип? Ипак, једног дана, видела сам да је Одисеј 1 тагован на сликама у изласку у једном мрачном морнарском месту... у Пијаној крчми... Тако сам одлучила да први пут побегнем од куће. Мама и тата рекла сам: Идем на додатну из грчке митологије. И отрчала брже боље док ме страх није сустигао.

* **ПЕНЕЛОПА:** Волела бих да вам причам неке договорштине из мог одрастања, како сам јела црве или хватала жабе или се верала по дрвећу или сквотирала напуштену кућу на крају улице или возила ролере или скакала по барама или скакала са стене у море и плашила рибе али Моја адолесценција потпуно се вртела око одсутног Одисеја 1 и све моје акције.

Романтично слушање музике или излагање ауто-деструктивним понашањима као што су опијање и пушење цигарета или први сексуални односи без заштите са мушкарцима који ми се нису свиђали, али нисам умела да им кажем не и који су тек бледо подсећали на Одисеја 1 јер су знали неку исту песму као он или једно сазвежђе које је он знао или су некад били у Пијаној крчми.

Све је то било јер сам мислила да ћу му тако бити ближе. И била сам,

Јер бивање што даље од мене саме водило ме је што ближе Одисеју, моја је интуиција била као неки антикомпас за оно што сам мислила да је права љубав, но те ћемо јеретичке љубавне поруке открити много година касније, а први пут тек наслутити у Пијаној крчми.

СИРЕНЕ: Пенелопа улази у Пијану крчму, која је кућа страве. Пред њу искачу разна пијана бића мрака.

ПИРАТИ: Ми смо овде сви прљави и зли крадемо и тучемо на лавабоу вучемо морима пловимо рибице ловимо дај нам мало пива да останеш жива!

КРЧМАРИЦА СИРЕНА: Кунем се, нећу, За ујка Пећу Никад у цркви да упалим свећу Јер ми је сместио Да служим пиво овом смећу. Била сам млада

Препуна нада
Лепо сам певала
По крају зевала
Ал откад пераја сам добила
Жалим што сам се родила
Мрзим све живо
Док точим пиво
У Пијаној крчми
Надам се Пеђиној срчки

ПИРАТ: Хе хе хе

Добре су ти кригле те Крчмарице

КРЧМАРИЦА: Дабогда се удавио

ПИРАТ: Тражио сам Посејдону

Да ми пошаље неку мадону

Чисту ко сузу

Малолетну гузу

Јер ове су дроље

Досадне ко зоље

ПЕНЕЛОПА: Добро вече, да ли неко овде зна Одисеја?

Рекао је да вечерас овде има нека блеја.

ПИРАТ: Здраво, мала, ко си ти?

КРЧМАРИЦА: Ма склони се, матори.

Одисеј се тамо крије

Свако вече овде пије

Али клинко, жао ми је

Момак он за тебе није

Иди кући

Мама ће те тући

ОДИСЕЈ: Здраво живо, сирено

Дај ми једно поштено 0,5 точено

КРЧМАРИЦА: Ево иде кригла

А и нека мала ти је стигла

ПЕНЕЛОПА: Одисеју, рекао си да идеш у тоалет

А овамо грлиш неки полусвет

Мораш ми рећи:

Шта смо ми?

ОДИСЕЈ: Пенелопа, врло је важно

Да ово поднесеш снажно

Преда мном су велики изазови

Јер искушавају ме богови

Ја морам постати момак јак

Што слуша панк

И пуши сканк

Аждаје зле

Нимфе са крљуштима рибе

Душу ми појеле

Са демонима се борим

И једва говорим

Певају ко анђели

Ђаволских мисли

Једу ми ребра

Мучим се, тебра,

Потопиће ми лађу

Ако ме са тобом нађу.

Ал све време мислим на ону праву

Која ће надићи сваку краву,

Коју мушка рука није такла,

Која ће ме чистотом извући из пакла,

Која ће ме извести из Хада,

Која ће ме спасити јада,

као нека референца из египатске, грчке, римске

или хришћанске митологије, сада сам мало више

попио па не могу да се сетим тачно.

Пенелопа узме криглу њива и њролије му њиво у лице.

ПЕНЕЛОПА: Море марш!!!! Пропалитету!!

ОДИСЕЈ 1: Чекај ме...

СИРЕНА: Одисеја гута мрак, а пераја сирена лепршају
за њим и нестају уз кикот.

3. ОДИСЕЈ 2: ЕПИЗОДА РАЗВОД

СИРЕНА

ОДИСЕЈ 2: ЕПИЗОДА РАЗВОД. ПЕНЕЛОПА

У овој сцени Одисеј 2 саопштава Пенелопи да је оставио Пенелопу 2 – међутим, ипак није спреман да уплови у нову везу.

Ово се дешава у мојој спаваћој соби, наравно.

Одисеј 2 се зове исто Одисеј као Одисеј 1, што, наравно, указује на мој психички проблем.

Први пут кад сам видела Одисеја 2, помислила сам боже какав лузер. Али била сам прилично сјебана због тога што сам годинама чекала Одисеја 1, да ми је једноставно требао неко да скренем себи пажњу. Зато сам се фокусирао на Одисеја 2. Загледала сам га. Изгледао је као мој бивши муж који ми је сјебао живот.

То је све било на некој журци. Стајали смо сатима разговарајући. Причали смо о свему. Осим о једној ствари, али ситуација је постала напета тако да је морао да каже:

ОДИСЕЈ 2: Слушај, Пенелопа, ја сам ожењен једном другом Пенелопом.

ПЕНЕЛОПА: Па разведи се.

ОДИСЕЈ 2: Није прави тренутак.

ПЕНЕЛОПА: И тако сам наредних шест месеци чекала прави тренутак. И то је у почетку било лако јер је била зима, али онда је полако почело да долази лето и било је вруће (Пенелопа се скида) и ја једноставно нисам могла више да седим код куће, јако ми се ишло негде на неко море... (Пенелопа остаје у купаћем. Одисеј јој прилази и похотно је узима.)

ПЕНЕЛОПА: Није прави тренутак.

ОДИСЕЈ 2: Оставио сам Пенелопу 2.

ПЕНЕЛОПА: Хоћемо се онда венчати и отићи на медени месец?

ОДИСЕЈ 2: Није прави тренутак. Сада морам на брод. Идемо у врло важан поход на Троју. **ПЕНЕЛОПА:** То причаш већ месецима па никако да одеш.

ОДИСЕЈ 2: Чекамо прави ветар.

ПЕНЕЛОПА: Венчајмо се онда док си још ту!

ОДИСЕЈ 2: Не можемо, Пенелопа! После похода бићу краљ, боље је тад да се венчамо јер ћемо добити боље пореске олакшице, а сада нећемо добити ништа, можда само пар хиљада ако направимо дете.

ПЕНЕЛОПА: Па хајде онда да га направимо.

ОДИСЕЈ 2: Помери се с места. Слушај, стрпи се. Сад ће ветар. Је л' чујеш? Хууу хууууу... **СИРЕНА:** Одисеј одлази на броду. Пенелопа кипи од беса.

ПЕНЕЛОПА: МАЈМУНЕ!!!!!!! ВРАЂАЈ СЕ ОВАМО!!!!!! НЕЋУ ВИШЕ ДА ТЕ ЧЕКАМ!

СИРЕНА: Олуја. Таласи се дижу до неба, а Одисејев брод се љуља тамо-вамо, јако је ризично. Посада пада у море док остатак мортус пијан лиже просуто пиво из буради по палуби. Одисеј петља нешто с ужетом. Некако, он успева читав да се врати Пенелопи. Мокар до голе коже.

ПЕНЕЛОПА: Јој, Одисеју 2, шта се догодило? Дођи да се угрејеш!

4. МОЈЕ ДРУГАРИЦЕ И ЈА МРЗИМО СВОЈА ТЕЛА И ЈЕДНА ДРУГУ

СИРЕНА 1: Ето, тако је то било пре него што ју је оставио да цркне

СИРЕНА 2: Пре него што се претворио у духа

СИРЕНА 1: Пре него што је вероватно нашао нову рибу. Пре је стално одлазио и долазио, али сад је баш заглавио. А она га сада чека као риба на сувом и тражи одговоре на једином месту где их може наћи – у Хомеровој Одисеји.

СИРЕНА 2: Односно, стокује Одисејев Инстаграм.

ПЕНЕЛОПА: Певај ми, Музо, о лукавом Одисеју, што трo-јански разори град, па се у повратку до мене изгуби на отвореном мору.

СИРЕНА 1: Пенелопа на веома драматичан начин користи гласовну претрагу на Гуглу

СИРЕНЕ: Телефон нам сада дај Заборави профил тај Мани га се јер је, знај, За њега већ давно крај

СИРЕНА 1: Доста више о Одисеју! Фокусирај се на оно што имаш! А то су твоје пријатељице!

ПЕНЕЛОПА: Сцена 4: Моје другарице и ја мрзимо своја тела и једна другу

Пре него што сам почела да проводим петке са Светом Петком, проводила сам их са Сиренама. Ево како је то изгледало. Петак је увече и сви су већ у граду... На неком концерту, на некој журци или на клупи у парку, смеју се најбољим форама, заљубљују, друже... и срећни су. Нема школе, нема посла. Петак. Слобода. Летњи распуст, годишњи одмор. Слобода. А ја се осећам као тинејџ канадска звезда Ребека Блек након што ју је цео интернет булинговао за њену песму *Friday*. *Пенелопа пева шужном мелодијом своју кавер верзију песме Friday. Св. Пејка свира на мейнлофону или на црквеним орђулама, шћиа је већ научила да свира у манасћиру.*

ПЕНЕЛОПА: *It's Friday, Friday, gotta get down on Friday.*

Everybody's looking forward to the weekend... but I feel so alone on a Friday night...

*Can you make it feel like home if I tell you you're mine?*¹⁾

Али тог петка срела сам једну сирену.

СИРЕНА: Вау, слушаш Хомера!

ПЕНЕЛОПА: Да, то је омиљен Одисејев певач.

ПЕНЕЛОПА: Зваћу те Петка,

Јер на петак сам те срела,

И јер си тако насмејана лица,

Кад си тако весела, да ли би хтела

Да ми будеш другарица?

(отпева) *Can you make it feel like home if I tell you you're mine?*

СИРЕНА: Наравски!

ПЕНЕЛОПА: Да ли си и ти

Као и ја

Одрасла међу мушким плочама

Међу рок бендовима

И мушким узорима

Великим филозофима

Уметницима

Интелектуалцима

Мушкарцима?

Да ли си и ти

Као и ја

У мушком свету изгубљена?

СИРЕНА: Хоћеш на концерт једног мушког бенда вече-рас? Ови ликови су до јаја, на њих ми се жеже пера-ја. Ако ме басиста сконта, идемо до краја.

ПЕНЕЛОПА: Како сам могла да одбијем? Био је то мој први концерт у великом граду. Ваздух је смрдео на зној и на пиво. А ми смо биле у првом реду. Преко себе смо навукле рибарске мреже, јер хтеле смо да нас неко упеца. Неко би можда рекао да изгледамо као лаке рибе. То вече обукла сам први пут корсет. Сирена ми га је затезала док сам се ја поздрављала са животом. Корсети су требали да нас припреме за то да ћемо у везама које покушавамо да призовемо да будемо редовно гушене и спутане, да стави наше сисе у први план, али и да нас кроз процедуру ручног прања – јер корсети су били превише осетљиви за веш-машину, врате традиционалним вредностима, те да кроз њих проживимо комплетно искуство субмисивне жене. Али биле смо у овоме заједно, моје другарице и ја. Зар није женско пријатељство одлазак у шопинге за одећу која ће Њега

1) Стихови *I feel so alone on a Friday night, can you make it feel like home if I tell you you're mine* су из песме *Born to Die* од Лане дел Реј.

импресионирати, зар није то закопчавање венчанице, зар није то плетење косе и чупање длака и зар нису то изласци који изгледају као сет за снимање неког филма који ће Њему показати да си се заиста добро провела са својим другарицама? Зар нису другарице ту да ти помогну да пронађеш Одисеја, те да те онда бесомучно слушају како се жалиш на њега? Смешимо се док нас пијани морнари поливају пивом. Хоће ли се ово вече икада завршити? А онда излази он. Певач који личи на Одисеја.

ПЕВАЧ КОЈИ ЛИЧИ НА ОДИСЕЈА: Ја сам безвремени дух лоших момака Џејмса Дина, Џима Морисона, Момака које очеви не желе за момке својим ћеркама

Свих оних погрешних момака који дефинишу адолесценцију девојака

Ако се никад ниси заљубила у погрешног момка, Да ли си заправо живела своју младост?

Да ли си била добра девојка која седи код куће
Иза затвореног прозора

Док њени вршњаци негде на ливади или у парку падају ко покошена трава и тркају се с ветром?

Принцеза заробљена у огледалу иза бедема од књига
Rylan, did you try to get some sun?

Као Харон, док веслам у свом кануу, превозим добре девојке из кућа њихових родитеља на кућне журке (на које бисте сви волели да сте позвани)

Зову ме Петар Пан, јер заувек остајем млад

Зову ме вампир, јер кроз хиљаде година не старим ни дан

Иако имам хиљаду година, ја сам апсолвент,
Као Роберт Патинсон у Твајлајту, ко је гледао.

Је л' сам ја крив што је кастовање тридесетогодишњака да играју тинејџере нормализовано у Холивуду?

Свежим ме одржава свежа крв Мојих девојака
Што се смењују као на траци

Можда неке неће да ме виде,

Али оне ме воле

Јер сам их превезао преко реке

Јер сам их жедне преко воде превео

И радосне, стигоше у Хад!

Иако сам им показао краљевство мртвих,

Оне ме воле, јер показао сам им како је бити жив

Шетати на киши

Љубити се страшно

Пљунути у ветар

И спасавати нечију душу...

Кад их довезем, избаћим их напоље, не кажем довиђења и завеслам лагано назад. Оне обично неће да сићу, па ту буде отимања, натезања, гурања и рвања. Неке ускоче у хладну воду и ако не знају да пливају, живе се удаве. Морам даље, женска главо. Ја сам возач на задатку. Један поштен радник. Чекају ме друге путнице.

*Певачу који личи на Одисеја застџаје кнегла у трлу.
Након паузе, изјовара:*

ПЕВАЧ КОЈИ ЛИЧИ НА ОДИСЕЈА: Кад одлазим, не осврћем се.

Певач који личи на Одисеја завршава концерт. Сирене одушевљено шајшу.

СИРЕНЕ: Браво, браво!

СИРЕНА 1: Ето, тако је то било – хтеле смо да оснујемо женски бенд, али постале смо групији. Ха ха ха!

СИРЕНА 2: Међутим, те вечери ништа нисмо уловиле, односно, нас нико није уловио, па смо се вратиле кући и подружиле једне с другима. Сећаш се тога, Пенелопа?

СИРЕНА 1: И тако је тог петка Пенелопа постала једна од нас!

ПЕНЕЛОПА: Од тада смо петке проводиле заједно. Седимо, ћутимо, пушимо. У позадини иде нека музика.

СИРЕНА 1: Чуј, нека музика!

ПЕНЕЛОПА: И руминирамо.

ПЕНЕЛОПА И СИРЕНЕ: А где су ти дечаци

А где су ти дечаци

А где су ти дечаци

Моја глава

Није здрава

Јер ко крава,

Жваћем једну исту мисао по хиљаду пута

Шта ли Одисеј мисли о мени?

И да ли Одисеј мисли о мени?

И да ли би Одисеј био на мени

Или је случајно на некој другој жени?

Ода Одисеју

јер свака мисао к њему оде о да, о да

само о теби размишљам ја по цео дан

СИРЕНА: Ето, тако је то било, али сад више не може да размишља о њему јер је готово.

ПЕНЕЛОПА: Другог дана на пустом острву, открила сам најбољу методу за обављање јутарње рутине: кад се пробудим, све што ће ми бити потребно за умивање и доручак потрпам у цегер и изнесем из шатора, да се не бих враћала назад. Ипак, понекад би ми нешто испало.

СИРЕНА 2: Смотана си.

СИРЕНА 1: Могла би да смршаш.

ПЕНЕЛОПА: Кад год живим на салати, ја сам гладна

СИРЕНА 1: Па ти буди мало гладна.

СИРЕНА 2: Више пуши, мање ћеш да једеш!

СИРЕНА 1: Морам и ја да смршам

СИРЕНА 2: И ја, и ја

СИРЕНА 1: Али теби је, Пенелопа, дијета најпотребнија. Угојила си се, није лепо ни за жену, ни за рибу.

ПЕНЕЛОПА: Хеј, девојке, да ли смо ми сад коначно успеле да положимо Бекдел тест? Коначно више не причамо о Одисеју.

СИРЕНА 1: Ево опет си га поменула.

СИРЕНА 2: Рибе, хајде дођите на сунце мало да се пржимо.

СИРЕНА 1: Дај да ставимо мало уља, да будемо укусније!

СИРЕНА 2: Теби ће, Пенелопа, требати мало више!

ПЕНЕЛОПА: Ова Сирена ме стално вређа

Да ли је превише желети неког

Ко ће само да ти намаже леђа?

Сирене се мажу кремом за сунчање.

ПЕНЕЛОПА: Робинзон Крусо је био између осталог један роман о колонизацији. За њега, Петко је Дивљак, Други. Можда су и Сирене то биле за мене. Оне су псовале, ја сам читала књиге. Али иако су оне биле Петке, ја никако нисам била њихов Робинзон. Ја сам била биће ниже и од њих самих – Пенелопа. Једна жена за исмевање. Највећа срамота ипак било је бити жена. Жена која се не трка са дечацима, која нема возачку дозволу и која плаче док чита романа на плажи. Док сам лежала на плажи са Сиренама, моја кожа није била моја, већ њихова, а њихова кожа била је кожа неких морнара који су је могли имати кад год пожелеле. Патријархат је колонизовао наше мозгове као завршни стадијум канцера.

Загреј ме, глобално загревање, Више не морам да палим пећницу

Довољно је лежати на плажи у подне

И гледати кроз своје јефтине наочаре за сунце како свет иде дођавола

Спали ме, Сунце,

Или бар узми моје очи

Да не гледам шта су нам урадили људи

Са својим фабрикама и актен-ташнама

Са својим чизмама којима су изгазили траву

Па нам их набили у уста да их лижемо

са својим новчаницама и пушкама

и на крају колима којима смо се довезле догде и бродовима којима су крочили на ово гло

човек никад није смео оседлати коња никада није
 смео измислити барут
 а највише од свега, није смео измислити да женина
 кожа може бити било чија осим њена
 моја је да је спалим,
 моја је да је чувам
 Са пустог острва понећу своје тело
 Мозак ћу оставити закопан у песку
 Да га прескачу деца
 Сећаћу се само како се игра

ПЕНЕЛОПА: Можда је ово лето када ћу по први пут пре-
 стати да се сунчам као луда да бих доказивала дру-
 гима да сам се баш провела на мору.

СИРЕНА 1: Ово је прво лето кад ћеш почети да се скла-
 њаш од сунца да ти не би направило боре

СИРЕНА 2: Уместо да им докажеш да си луда, доказива-
 ћеш им да си млада

ПЕНЕЛОПА: Док не схватим да одистински не волим да
 ми кожу прже ултравиолетни зраци

СИРЕНЕ: *With his ultraviolence, he hit me and it felt like a kiss*

СИРЕНА 1: Пенелопа се склонила у хлад и почела да
 пише у своју малу свеску

СИРЕНА 2: А сви знамо шта она тамо пише

СИРЕНА 1: Да није дневник?

СИРЕНА 2: Ух, још горе. (шапатам) Песме...

*Сирена 1 се зида. Мало гађе, Пенелопа је сама. Да
 ли у хладу пише песме или у реци чудним плесним
 покретима изводи еизорцизам Одисеја из свој шела?*

ПЕНЕЛОПА: Лежим на Дунаву, а Дунав ме гура

Од себе.

Лежим на Дунаву,

Ја и моја дебела пераја,

Обесила сам му руке око врата и вичем му: „Стани!“

Дунав се окрене, Строго ме погледа у очи

И каже: „Не идемо у том смеру.“

Ја плачем, а он ме полива таласима.

Пуштам да ме води низводно,

Далеко од људи.

Тако је лако само лећи на леђа,

Затворити очи

И пустити да ти се речна трава уплете у косу. То је
 све што је он икада желео,

То је све што је од тебе тражио,

Да лежиш на њему док те сунце не ослепи

Док ти вода не напуни плућа

И лешинари не изгризу груди.

Лежим на Дунаву и он ме носи.

Хоће да ме одвуче у вирове и остави тамо да умрем.

Није њега много брига

Ни што сам човек, ни што му пишем песму.

Нешто је он своје замислио.

Ја се цимнем из његовог загрљаја, Одгурнем се но-
 гама,

Он се буни: „Ало!“

Бацим му пераја у очи да га онеспособим,

Устанем и одгегам се пет метара до обале.

Е мој Дунаве,

Па је л' ти мислиш да сам ја идиот?

Ја увек бирам само плићаке.

5. ТАКМИЧЕЊЕ ЗА НАЈБОЉУ ПЕНЕЛОПУ

СИРЕНА 1: Е добро, кад је књижевно вече, и ми смо не-
 што припремиле. Ово је једна добро позната ле-
 генда, али ми ћемо још једном да експлоатишемо
 орално наслеђе Црне Горе.

Сирене праве мини-хорор представу у представи.

СИРЕНА 2: Некада давно... биле су три сестре... И све
 су се заљубиле у истог морнара. Он се са све три
 мало цмакао... јер није могао да одлучи која му се
 више свиђа!

СИРЕНА 1: А шта ће дечко, био је у рају!

СИРЕНА 2: И онда је на крају смислио генијално решење: он ће да оде мало да плови по мору, а њих три све да га чекају – па која победи – њу ће да ожени! И тако је почело такмичење за најбољу Пенелопу. Сада ћемо играти једну малу игру као обрнуте музичке столице. Ова игра зове се чекање.

Седећемо на овим столицама заувек и слушати депресивну музику. Која прва умре, изгубила је.

Сирене и Пенелопи седају свака на своју столицу и чекају.

ПЕНЕЛОПА: Ја нисам као друге Пенелопе

Ја чекам

И патим

И слушаам Митски

СИРЕНА 1: И ја

СИРЕНА 2: И ја

Пенелопе чекају и играју у даљину, ка морској иучини.

СИРЕНА 2: Ено га!

Сестре устају.

СИРЕНА 1: Није то он...

Настављају да чекају.

СИРЕНА 2: Ено га!

СИРЕНА 1: Није то он...

Још чекају.

СИРЕНА 1: Сестрице моје миле. Предлажем да кад једна од нас умре чекајући, друге јој зазидају прозор.

СИРЕНА 2: Како дивна идеја!

СИРЕНА 1: Тада... прва сестра умре.

Сирена 1 падне са столице.

СИРЕНА 2: А онда и друга сестра умре.

Сирена 2 падне са столице.

СИРЕНА 1: И остаде само трећа сестра. А онда и она умре.

Пенелопи падне са столице.

СИРЕНА 2: А капетан драги никад се није вратио, нити се ишта о њему чуло... Међутим, питање је ко је кога гоустовао, да ли он нас или ми њега јер ми смо се буквално претвориле у духове. Ха ха ха ха!

СИРЕНЕ: Чича мича и готова прича.

***** СИРЕНА 1:** Следећа дисциплина на такмичењу за најбољу Пенелопу: гледање Одисејевог експерименталног филма.

Пенелопи седе испред екрана и игра филм. Трудим се да држим очи отвореним и да играм радњу.

Проверава кад ће да се заврши. Покушава да се не убије. За то време, Сирена коментарише као спортистки коментатор.

СИРЕНА 2: Пенелопи је желела да докаже Одисеју 2 да она није као друге пенелопе. Она није нека досадна чекалица. Она је једна од момака. Тако је постала његова девојка Петко. Увек је била ту уз свог Робинзона. Разговарала је с њим о свим мачо филмовима, о политици, слушала је мушке бендове, стекла је титулу правог ортака, буразера, брата (да ли је јебање са ортаком значило да је и Одисеј, а не само она, имао хомосексуалне склоности...?), питали су се неки) Доказала се, мали Петко, као добар Робин свом Бетмену, али да ли ће издржати и финалну дисциплину? Још четрдесет минута до краја. Да видимо.

Филм се коначно завршава. Пенелопи лакне.

ПЕНЕЛОПА: Генијално.

ОДИСЕЈ 2: Ех сад, претерујеш.

ПЕНЕЛОПА: Не, заиста. Посебно крај, тај предугачки крај у једном кадру у кухињи, као референца на Жану Дилман, посебно ме је дирнуло кад сам схватила да је то омаж свим женама, посебно мајци.

ОДИСЕЈ 2: Шта? А то, заборавио сам да искључим камеру... Јеботе, мислио сам да сам то исеко. Ал супер ако може и тако да се тумачи.

***** СИРЕНА 1:** Сећам се ја тог такмичења за најбољу Пенелопу. То је било кад је Пенелопа почела да се виђа са Одисејем 2. Па га је чекала да остави претходну Пенелопу. Та Пенелопа је стварно изгледала као да ће да победи. Док једног дана није провалила да је Одисеј vara.

Пенелопа-бивша њрилази Пенелопа и луи јој шамар.

ПЕНЕЛОПА-БИВША: Курвештијо!

СИРЕНА 1: Рекла је то и отпловила у сутон са Одисејем најбољим другом.

ОДИСЕЈ: Ово ме много потресло. Морам да идем мало да се искулирам. Чекај ме.

СИРЕНА 2: Одисеј 2 је био толико истресан тим губитком да је ради баланса морао да пронађе још једну девојку. Наша Пенелопа му није била довољна јер је навикао да увек има минимум две.

ПЕНЕЛОПА: Нема никаквих доказа за то.

СИРЕНА 1: И онда је наша Пенелопа наставила да га чека... и чека...

СИРЕНА 2: Девојко, ти побеђујеш. Честитам?

Сирене сџављају Пенелопа круну на ѓлаву и уручују јој цвеће. Пенелопа се маскара разлива у сузама док ѓокушава да се смеши.

СИРЕНА 1: Да ли је то била матура или избор за мис Итаке? Или концерт неке певачице сирене као што је Флоренс енд д Машин на који су две другарице отишле једног лета да забораве на своје Одисеје у једној авантури најбољих другарица? Пенелопа и њена другарица која се исто звала Пенелопа, Пенелопа Петковић, звана Петка (значи, ово није Света Петка, него Обична Петка), стајале су тамо у својим дивним хаљинама, са тракама за мис Пенелопу. На сцени, лепе и насмејане, нашминкане и уштоглене. Махале су свим Одисејима који их тамо негде посматрају са друге стране Инстаграм сторија.

ПЕТКА: Знам да смо рекле да ћемо овог лета оставити Одисеје по страни... али ја сам сада нашла новог

Одисеја. И планирамо да се венчамо. Ја сам сада једна срећна Пенелопа. И знам да смо дошле на концерт ове певачице сирене, али морам да кажем, мислим да су сирене курве.

СИРЕНА 2: Ју!

ПЕТКА: Да, оне су разуздане курвештије и опседнуте су својом каријером, уместо да праве породицу.

ПЕНЕЛОПА: Али... Петка... зар не мислиш да би требало да им будемо захвалне, јер да се нису посветиле својој музичкој каријери – ми сад не бисмо имале на чији концерт да дођемо?

ПЕТКА: Могле смо да идемо на неки мушки бенд.

ПЕНЕЛОПА: Али ти волиш певачицу Сирену!

ПЕТКА: Љубав је заиста мистерија.

ПЕНЕЛОПА: Петка, сећаш ли се када смо биле мале и писале наше приче... цело лето бисмо смишљале своје приче и песме и читале једна другој све што смо написале? Биле смо уметнице! И биле смо тако срећне. Мислим да је то разлог зашто смо се спријатељиле.

ПЕТКА: Да... Знаш, Пенелопа, ја не желим више да пишем.

ПЕНЕЛОПА: Како не желиш? Наравно да желиш, Петка! То је твој сан!

ПЕТКА: Не, Пенелопа, то је твој сан. Ја желим да се посветим нечему практичном као што је програмирање или продаја или програмирање продаје или продаја програмирања. Или пи-ар. Свакако нешто на слово пр. Јер пр значи практично.

ПЕНЕЛОПА: Петка, ја знам да си ти талентована.

ПЕТКА: Ја сам Пенелопа. То значи да је моја судбина да чекам. Пенелопа значи бити стамена. Бити стрпљива. Бити поуздана, одана, узвишена. Пожртвована! Снажна. Јер колико је само напора потребно да се не помериш?! Види, пробај како је ово тешко.

Пејка се замрзне и излѐда као њошњуна будала док њокушава да се не мргне и не шрејне. Призор њошњаје мало забрињавајући.

ПЕНЕЛОПА: Петка, ти лажеш себе.

ПЕТКА: Откуд ти знаш шта ја желим?! Ја желим да имам породицу, Одисеја, мале пенелопиће и козе, овце и све како су богови прописали. Пусти ме на миру. Нећу да пишем. Нећу више ни да се дружим с тобом. Искрено, нема шта да се фолирамо, сувише смо различите. Збогом.

СИРЕНА 1: Ау, пукла тиква. Даме и господо, само за вас вечерас – Женски Петко.

Женски Пејко (који је, наравно, мушкарац и сирена) свира њишару и њева Чекала је једна жена од њруиѐ Маџазин.

ЖЕНСКИ ПЕТКО: Чекала је једна жена Једна жена, невољена

Чекала је, чекала Небо земљи шаље дугу Да сакрије њену тугу Мирише пелин у пољу

Убацује се Одисеј који Женском Пејку њева навијачким џласом од Предрага Живковића Тозовца – Ти си ме чекала.

ОДИСЕЈ: А ја сам негде рујно вино пио, а ја сам негде с другом срећан био.

А ти, а ти, ти си ме чекала.

Одисеј њева Женском Пејку на уво, Женски Пејко уздише. Одисеју се ѡридружују Гусари.

ГУСАРИ: Ми певамо неке страшне песме

Које мало дете чути не сме

Ал' те песме зна цела нација

То су песме са сваког радија

Није ваљда да се неко плаши

Ти момци што певају су наши

А у песми стари морнар режи

Бежи!

СИРЕНА 1: Пенелопа, дођи, ови гусари су нас позвали на рибљу чорбу!

ПЕНЕЛОПА: Ја не бих...

СИРЕНА 1: Хајде, зар ниси рекла да си гладна?

ПЕНЕЛОПА: Опао ми је апетит...

СИРЕНА 2: Пенелопа се прави чедна. А сви знамо да је спавала с пола полиса.

ПЕНЕЛОПА: Није истина!

СИРЕНА 2: А није? Како си онда добила ХПВ?

СИРЕНА 1: Па, ми идемо. Ти гладуј. Ми нећемо.

СИРЕНЕ: Кад си јако гладна Појела би било шта

Па и момке с бамбла, Па и момке с тиндера, Па и страшног гусара

ПЕНЕЛОПА: А шта ћеш ако тебе он поједе први?

СИРЕНА 1: Ионако ће нас једном све појести црви.

Сирене одлазе.

ПЕНЕЛОПА: Моје другарице Сирене

Све су од морске пене

Пола су рибе а пола жене

Кажу – превише им је мене.

С њима сам хтела на плажи да лежим

До самог краја

До последњег смираја Сунчевог раја.

На то су ми само рекле:

„Дебела су ти пераја.“

Остави ме екипа стара

За пар нових другара

Пијаних морнара.

Опасна песма сирена

Узрок је мојих проблема

Плашила сам се кретена

А настрадала баш од жена.

У своје су ме прљаве игрице увукле и мршаве гирице,

Па побегох са мора

Чим освану зора.

Тад викну гирица Милица

И њена другарица Марица:

СИРЕНЕ: „Баш си нам сестра нека Кад гледаш нас издалека!“

ПЕНЕЛОПА: А ја им кажем:

„То што сам сирена

Не значи да хоћу да будем поједена!“

Пенелопа бежи и осћаје сама. Сад коначно има прилику да уходи Одисеја на Инстаграму. Светлосћ шелефона обасјава јој лице.

ПЕНЕЛОПА: Читање Одисеје је основна општа култура. Да бисмо биле иоле квалитетни писци, морамо се најпре упознати са основама цивилизације – вековима мушког писања. Излагање мушкоцентричним наративима мање је страшно од неукости и неписмености.

СИРЕНА 1 (*шајуће са сирене*) Пенелопа улази на Одисејев Инстаграм да сазна понешто о његовим летњим авантурама на отвореном мору, о његовом мукотрпном повратку кући ка њој, о суровим искушењима која му послаше бог Посејдон. Кад оно, Одисеј на концерту неког мушког бенда у наручју неке курвештије!

ПЕНЕЛОПА: То је био наш бенд! Купила сам карте само због њега!

СИРЕНА 1: Пенелопа улази на њен Инстаграм.

ПЕНЕЛОПА: Калипсо... какво је то име... као сладолед.

СИРЕНА 1: А онда схвата.

ПЕНЕЛОПА: Па она је сирена! Рекао је да не воли сирене, а сада је са сиреном! Личи на мене. И што је више гледам, чини ми се, заљубљујем се у њу...

СИРЕНЕ: Призивамо моћ уједињених терапеуткиња јутјуберки да спрече Пенелопу у сталковању. Фокусирај се на себе. Фокусирај се на себе. Фокусирај се на себе.

СИРЕНА 1: Време је да ти идеш у авантуру, а он да гледа!

СИРЕНА 2: Следећа сцена:

АВАНТУРИСТИЧНА ДЕВОЈКА

6. АВАНТУРИСТИЧНА ДЕВОЈКА

СИРЕНА 1: Авантуристична девојка: Пенелопа иде у низ осветничких авантура, јер сећа се да јој је Одисеј 2 рекао да он воли авантуристичне девојке – баца клетве на њега, па га убије песмом као Кортни Лов Курта Кобејна, и онда се смува са 40 момака и девојака да избалансира свој целибат. Неки од њих су његови другари и другарице... упс

ПЕНЕЛОПА: Једном сам чула Одисеја како каже да воли авантуристичне девојке. Чула сам га јер је то рекао мени. Девојци у његовом кревету.

ОДИСЕЈ 2: Ја волим авантуристичне девојке.

ПЕНЕЛОПА: Рекао је Одисеј 2 док сам лежала у кревету поред њега. Иза њега, јер био ми је окренут дупетом.

ОДИСЕЈ 2: Волим кад девојке једу живе жабе и веру се по дрвећу, наопачке, без употребе руку. Такве девојке су много кул.

ПЕНЕЛОПА: Ја сам онда била тужна јер ми је било јасно да Одисеј 2 не мисли да сам авантуристична девојка. Али после сам схватила да сам љута јер ми је, лежећи на мом кревету, окренут дупетом које је вилело из његових светлоплавих гаћа, рекао да воли друге девојке. А не мене.

Пенелопа шушира Одисеја 2 са кревета.

ПЕНЕЛОПА: Међутим, морала сам да сачекам неко време пре него што то урадим. Чекала сам да видим хоће ли он ипак видети да сам ја авантуристична девојка. Ево шта сам све радила. Под један, качила сам чудне слике на друштвене мреже.

Претварала сам се да сам удовица фантастичног морнара, ратног хероја, носила сам црне чипкасте велове и слушала Лану дел Реј. Сви су ме третирали са поштовањем јер су знали ко ми је био муж, и мртвог су га поштовали још више него живог. У исто време, знали су да сада спавам сама. Али ја нисам

била остављена. Нас је раставила трагична судбина. Моје туговање имало је прави разлог. Била сам тако млада, а тако тужна. Секси депресивна. Преда мном је било дугачко лето које је требало убити стиховима Силвије Плат.

Пенелoиa илaчe и илeдa сe у oилeдaлo.

ПЕНЕЛОПА: (*свом огразу*) Како сам лепа када плачем. (*публици*) Фантазија је функционисала... све док... не бих срела Одисеја на улици! Онда бих долазила у контакт са својим дубоко потиснутим осећањем... гневом.

СИРЕНЕ: Четири године чекала је чедна Пенелопа
Човека што ју је често чекањем зачикавао Прве
године бацала враџбине
За своју љубавну освету.

Пенелoиa нaиџaдa Oдисeјeвy вyду-луџику ипeд свeћaмa.
Пoсиџa је вoдoм и зeмљoм.

ПЕНЕЛОПА: Како вода за водом иде, тако ти за мном
Како се конач о конач веже, тако ти за мене
Лижем земљу по којој ходаш својим прљавим стопалима
Ал нек те земља прекрије црна ако те друга има
Пенелoиa узимa чaшу црнoг винa, сџaвљa џaмџoн у њy.

ПЕНЕЛОПА: А кад би ми дошао у посету да ме још једном
на брзак освоји, јер чинило му се да сам се од чекања одвикала,
у чаши црног вина служила сам му своју менструалну крв.
Вампир крв не бира. Хоће неко коктел?

СИРЕНЕ: Али – то није упалило.

Друге је године писала песме Које сад од блама да чита не сме
Песме у форми СМС-а
Затрпана беше његова адреса *Пенелoиa улази усџaхирeнa.*

ПЕНЕЛОПА: Ја сам њега песмом убила!

СИРЕНА 1: Ма шта причаш, жено?

ПЕНЕЛОПА: Убила сам га као Кортни Лов Курта Кобејна
што му је нешто ружно рекла па се он убио. Послала сам песму,
а у песми пише

Не волим те више

Зато што због тебе не могу да дишем
Зато ти ово и пишем

Дала сам ти срце, а ти си од њега испржио шницлу
Он је схватио колико ме је повредио и то није могао да поднесе!
Зато је себи исекао вене.

СИРЕНА 1: Ма шта причаш, ево га, У загрљају неке сирене.

ПЕНЕЛОПА: А ја мислила, он мисли на мене.

СИРЕНА 1: Морам да ти кажем, можда си ипак у праву.
Мислим да Одисеј ипак јесте умро. Умро је од блама.

ПЕНЕЛОПА: Добро је, бар нешто.

СИРЕНЕ: Треће је године препливала три мора преко седам гора
и платила бензин за све то (крвљу). На прво море оде са другарицом,
па су се посвађале
На друго море оде са немачким пројектом за fine младе Европљане
да научи нешто о европској колонизацији, пардон, цивилизацији

На треће море оде сама као права дама

СИРЕНА 1: али о томе више у једној од наредних сцена.
Ово није линеаран наратив и пре свега желимо да вам испричамо
шта је нама најзанимљивија Пенелопина авантура.

СИРЕНА 2: А то је вече кад се Пенелопа смувала са 40 момака и девојака!

ПЕНЕЛОПА: Није било једно вече...

СИРЕНА 2: Пст. Не квари.

ПЕНЕЛОПА: Морала сам да избалансирам целибат од претходне године.
Једног јутра пробудила сам се и запитала... ако бих престала да чекам,
да ли то значи да бих се заљубила у прву особу која наиђе...?
Могла бих да се заљубим у било кога или у њих 40 одједном...?
Такве математичке могућности моје потенцијалне слободе су ме збуњивале
и морала сам да их тестирам... Али моје срце још увек није било чисто.

СИРЕНА 1: Пенелопа, Пенелопа, реци нам, ко ти се више свидео, момци или девојке?

ПЕНЕЛОПА: Права дама чува своје авантуре за себе!

СИРЕНА 1: Ех, па каква си ти то авантуристкиња кад нећеш да се хвалиш!

***** ПЕНЕЛОПА:** Једне вечери осетила сам како ме насталгија за Одисејем поново увлачи. Да бих је пресекала, било је потребно да пољубим 40 момака и девојака. Последња међу њима пришла ми је сама. Препознала сам је из Одисеје.

СИРЕНА 1: Односно, уходила ју је на Инстаграму.

ПЕНЕЛОПА: Пришла ми је и пољубила ме је.

СИРЕНА 2: Сви морнари воле призор две рибе како се љубе. Драго им је јер им је онда лакше да упецају две рибе једном удицом. И онда да причају фантастичне риболовачке приче својим другарима.

ПЕНЕЛОПА: Ја бих ипак више волела да се љубимо негде где нема никога.

Рекла сам то и отишле смо одатле. О тој вечери нећу говорити. Али ујутру осећала сам се одвратно. Знала сам да ће прича о томе допловити до Одисеја. Она је била сирена његове нове пенелопе.

Био је то разлог зашто је растанак то јутро изгледао тако тужно. Знала сам да никада више нећу разговарати са њом. Било ме је сувише срамота. Урадила сам то из освете... ради приче.

СИРЕНА 2: Опустено, и ја сам. Ти си само сексуална авантура која ће изгледати егзотично у мом ЦВ-ју.
Тренушак тишине.

СИРЕНА 2: Али... зашто ме ипак ниси питала да останем то јутро?

Тренушак тишине. Након њега, Пенелопа појављује шминку и исправља одећу, правећи се да се ништа није догодило.

ПЕНЕЛОПА: Нажалост, Одисеј 2 није увидео да сам ја авантуристична девојка, неко време је прошло а ја сам добила неколико полно преносивих болести.

СИРЕНЕ: Јер за жену која чека Нема лека
Сем да схвати да је онај ког чека Она сама

ПЕНЕЛОПА: Трећег дана на пустом острву, пронашле смо напуштене лежаљке и напуштену ринглу на којој смо скувале кафу и један прашњави напуштен телефон. Нашла сам у шуми стари фиксни телефон Са слушалицом

И фрћкавим каблом –

Увек сам хтела да ми буде таква коса. Дижем слушалицу, кажем: „Хало,“

Дере ми се нека жена,

Каже ми да ме мрзи и да је више не зovem. Ја кажем: „Смирите се, госпођо,

Ви сте мене звали.

У сваком случају, желим Вам све најлепше.“ Она спусти слушалицу и опсује на влашком,

А ја брже боље окренем број, Први уклету број

Који ми духови острва шапну у уво, А то је, наравно, Број мог бившег. Зovem, зovem,

Он се, наравно, не јавља,

Сигурно се плаши да га неко пренкује, А онда ме пресече –

Да није умро, јеботе?! Зovem брзо полицију,

Кажем: „Бивши ми је умро! Не јавља се на телефон,

А ја га зovem с пустог острва!“ А полиција ми каже: „Госпођице, овде агент Милутин.

Ваш бивши је управо виђен како приводи једну ситуирану удовицу, Са станом у центру града

И добрим контактима у индустрији. Реко јој је: „Сузана,

Опусти се, човече,

Није као да ћу да те закопам на пустом острву И оставим тамо да скапаш

Кад завршим с тобом.

Требаћеш ми после и за неке друге ствари.“ Ја му кажем:

„Хвала пуно, агенте Милутине!

Нећу више да га зовем Да не бих бринула,

А драго ми је да га Ви надгледате. Не би било добро

Да га неко удави Фрћкавим каблом.“

Ту поред шуме Има једна река, Има плажа,

Има сунца,

А и понеки запостављени фрижидер.

Лежим данима на мом релативно пустом острву.

Пси ме понекад опкораче.

Гледам у воду и мислим се:

„Једном кад устанем из овог песка, Јебаћу се с неким толико гласно

Да ће на целом свету нестати сигнала.“

ПЕНЕЛОПА: Да ли неко зна шта је Бекдел тест? (То је тест којим се проверава да ли је дело које гледате мачо срање: мора да има бар два женска лика која причају о нечему што није мушкарац. Тест је тако назван по стрипу Алисон Бекдел која је у њему прва дефинисала ово правило.) Желим да вам отпевам један сонг који се зове *Извини, Алисон Бекдел*. Извини, Алисон Бекдел, Ти си тако кул жена, А ја сам мислила да си мушкарац Кад сам први пут чула за Бекдел тест, Извини. Навикли смо да мушкарци мере наш свет Тестовима и скалама Као Кинзи И његова скала бисексуалности О којој исто размишљам од своје 17. године Извини, Алисон Бекдел, Јер прво сам хтела да назовем ову песму По Фрајтагу и Кембелу, И њиховим путевима хероја И драмским формулама које имитирају ерекцију пениса Али сам онда одлучила да га назовем по теби Да бих прошла Бекдел тест. Извини, Алисон Бекдел

Сав мој лук промене

вртео се око Одисејеве перцепције мене Дубоко патријархалне жене

Сад не знам о чему да певам Јер ја сам муза

Која је остала без свог мужа

Мислила сам да његово сам огледало

И да не постојим кад ме он не би гледао Желела сам да ме стокује

И види мој сјај

Али тој причи дошао је крај Јер ја преузимам наратив Ово је сад моја прича

И хоћу да променим тему!

СИРЕНА 1: Да ли је дрво пало у шуми ако нико то није видео?

СИРЕНА 2: Ако си ти дрво, онда јесте

7. ПРЕКИД ПРОГРАМА ЗБОГ ЕПП-А... КОРПО ПЕНЕЛОПА

СИРЕНА: ПРЕКИД ПРОГРАМА ЗБОГ ЕПП-а! Ово је пре свега једна прича о девојкама у средњим двадесетим годинама... а зна се да девојке у двадесетим траже само једну ствар... ПОСАО.

СИРЕНА 1: Наше су се баке сликале за свадбу, или за амајлију коју ће њихов вољени морнар однети у рат у далекој тројанској земљи, а нама

СИРЕНА 2: Нама је преостало само фоткање за CV

ПЕНЕЛОПА: Моје другарице сирене раде у свим браншама.

СИРЕНА 2: Тек смо почеле и већ не можемо више.

СИРЕНА 1: Сирена Селена ради у кафићу на дневницу, без здравственог и пензионог. Ако имате бољу понуду, моли вас да је контактирате.

СИРЕНА 2: Сирена Нена ради у продаји, хибридно, и у реци и код куће. Данас је код куће и брчка се у ла-

вору. Али би најрадије побегла на неко море и бацила свој лаптоп са неке стенчуге дубоко у воду.

СИРЕНА 2: Сирена Марлена је научница у Немачкој. Проучава репродуктивне односе код риба. Ради докторат о томе како једна мала мушка риба мора да чека праву партнерку дуго и да прави уметничко дело у песку да је импресионира.

СИРЕНА 1: Као што песма сирена постоји само да би завела морнаре...

СИРЕНА 2: Или ипак... и понеке жене?

СИРЕНА 1: Или ипак... зато што нам је досадно да ћутимо?

ПЕНЕЛОПА: Сирена Марлена једина је задовољна својим послом.

СИРЕНА 1: То је зато што је у Немачкој. Међутим, она је, као и Мала Сирена, морала да бира да ли ће остати под водом, у овој Атлантиди која сваког дана све више тоне и урушава се, и певати као и ми, на језику наших мајки, или ће отићи у Немачку, где још има копна, али ће постати... Немица, то јест, Нема. За Немце, који језик њене мајке не разумеју.

ПЕНЕЛОПА: Мислим, не претеруј, девојка има Дуолинго.

СИРЕНА 1: А ипак, све ми углавном највише радимо у кол-центрима. Кад једна другу позовемо да сатима разглабамо о најситнијој непријатности.

ПЕНЕЛОПА: Моја бивша заправо ради на СОС телефону за жене жртве насиља. Али после посла зове своје другарице непрестано.

СИРЕНА 2: СОС! Срела сам бившу на пијаци!

СИРЕНА 1: СОС! Желим да дам отказ.

СИРЕНА 2: СОС! Вечерас је петак увече и ја сам опет сама... хајдемо у неки акваријум?

ПЕНЕЛОПА: Кад сам била мала

Питала сам маму

Шта ћу бити кад порастем

Мама је рекла:

СИРЕНА: Шта је с вама девојкама

Као и ја бићеш мама

Ил то ил да умреш сама

ПЕНЕЛОПА: А ја сам рекла:

Али мама ти имаш посао

И мама је рекла:

СИРЕНА: Нажалост

ПЕНЕЛОПА: Реално.

Мама, ја бих да будем нека уметница

СИРЕНА: Нема леба од тога

Ал пошто си женско онда може

Ионако ћеш се удати

Можеш да радиш нешто лепо као да осликаваш вазе

И скупљаш прашину

Само треба да се богато удаш

ПЕНЕЛОПА: И тако сам, као права Пенелопа,

Ткала годинама, не бих ли одложила удају,

Јер факултетски образована цура више вреди на тржишту брака

Ткала сам тестове и колоквијуме

Есеје и песме, шта год је требало

Кад сам уписала докторске студије, Мајка је рекла:

СИРЕНА: Добро бре, кад мислиш децу да рађаш

ПЕНЕЛОПА: Моја мајка је у мојим годинама родила мене,

А ја рађам ову драму.

А можда је и она хтела

Да роди нешто друго,

Да ради нешто друго...

СИРЕНА 1: Но, од уметности се ипак није могло лагодно живети, јер Пенелопа, стара чекалица, била је јадница и у љубави, и у култури... И тако, пошто је уместо да буде културна радница постала културна јадница, окренула се добром старом Инфостуду... и Линкдину.

СИРЕНА 2: Тако је Пенелопа постала одистинска удавача. Тражила је фирму за коју би могла да се уда.

СИРЕНА 1: Чак је користила и Тиндер, добру стару платформу за тражење брака као платформу за тражење посла.

ПЕНЕЛОПА: Хеј, Столе, како занимљиво што се бавиш столарством. Знаш, ја управо треба да направим пробну маркетиншку кампању за једну фирму која се бави столаријом, па сам мислила ако можеш да ми даш пар савета...

Марко! Видим да си у маркетингу. Да ли вашој фирми можда треба нова практиканткиња? Надам се да плаћате практиканткињу тако да може да покрије трошкове основне потрошачке корпе?

СИРЕНА 1: Unmatched

СИРЕНА 2: И тако је Пенелопа преостало ништа друго до да иде на све разговоре за посао.

СИРЕНА 1: Од месарке у Министарству унутрашњих послова до HR-а за гориле у фирми за приватно обезбеђење све до психолошкиње у приватној средњој школи – и била је позвана у ужи круг.

ПЕНЕЛОПА: Извините, да ли сте сигурни да сам компетентна за овај посао? Мислим, истина је да имам пуно искуства у посети психолога, али нисам сигурна да ме то што сам мало луда довољно квалификује.

СИРЕНА 2: Пардон, наша грешка, нисмо читали пријаве. Мислили смо да се неће пријавити неко ко није квалификован.

СИРЕНА 1: И након много муке, Пенелопа се коначно запослила...

СИРЕНА 2: У администрацији продаје... вуне...

Пенелопа се окреће на канцеларијској столици са шочкићима.

СИРЕНА 1: Пала круна с главе, а, уметнице?

СИРЕНА 2: Једном ткаља, увек ткаља.

ПЕНЕЛОПА: Донела сам одлуку да нећу више да чекам на посао у култури. Сада чекам градски превоз.

СИРЕНА 1: Ако је неко помислио да се агонија Пенелопиног чекања завршава причом о чекању Одисеја,

тај се никад није возио јавним превозом у Београду током шпица.

СИРЕНА 2 (*гласом нарашћора из шрејлера холивудских филмова 80их*): Ово је прича о девојци која се вози 77-ицом сто година и на крају одлучи да се пресеље у други град.

СИРЕНА 1: Ово је прича о ужасима рада у администрацији продаје вуне. Дух једне девојке напустио је њено тело које је остало да прековремено скупља паучину на канцеларијској столици.

СИРЕНА 2: Толико се уседела да су почели да је зову – уседелица!

ПЕНЕЛОПА (*устијаје*): Ја сам само жена која покушава да живи од свог рада!

На разговору за посао у овој фирми сам причала о томе како моје име значи ткаља тако да је то знак да сам предодређена за посао.

Случајно сам сазнала у гугл претрази док сам гугла-ла своје име да је ткаља био синоним за уседелицу, јер су уседелице биле једине које су се издржавале од свог рада, а тај рад је био доминантан управо у овом занату. Спинстер. То нисам рекла на интервјуу за посао. Радим у фирми где се женама купује цвеће за Осми март, а жене, које су углавном запослене као секретарице, се терају да раде више послова за исту плату, да би уштедели кад неко да отказ. А плата, да Вам не причам. Што се каже код нас у текстилној индустрији, крпимо се.

Али ја не морам да се бринем јер ја у ствари нисам права ткаља. Ја радим у администрацији. Тако да ја само поручујем вуну, игле, пласирам поручбине клијената, комуницирам с дистрибутерима... Дакле, нема опасности ни да се набодем на вретено ни да останем уседелица, а успешно одржавам свој независни живот радећи посао.

Једина повреда на раду која мене може да снађе је смрт од досаде.

Викендом се напијеш да ти лакше прође. Пијеш и преко недеље да прекуратиш муке, па мамурна на посао. Као радници у индустријској Енглеској који су се дрогирали опијумима тик пре оснивања првог радничког покрета.

СИРЕНА: Па шта ти је то препрека, сви најпознатији писци су били алкохоличари.

ПЕНЕЛОПА: Двадесете.

Вадим буђав веш из машине док једем шпагете
 Спавам на канцеларијској столици
 Пијем после посла
 Све бих да пробам
 Ништа нисам одлучила
 Дишем климу у превозу ко да сутра не постоји
 У немиру мислим да су секси двадесете
 Хтела бих да се осећам добро у својој кожи
 А она као да је прављена за неко друго море
 А не за бару од кишнице градског асфалта у позном капитализму.
Улази Старији Колега, Такође Уметник у Администрацији.

СТАРИЈИ КОЛЕГА: Опростите, колегинице.

Кад кажем колегинице, мислим, уметнице,
 Јер ја сам исто колега уметник, изгубљен у администрацији,
 Продао сам душу Фаусту кад запослих се у продаји,
 Али у тајној одаји
 На трећем спрату
 Чувам збирке својих песама
 Па ако имаш времена, сврати
 Највећу инспирацију налазим у мртвој природи
 И у женама,
 А посебно у комбинацији та два,
 Па тако пишем о њиховим бресквама, лубеница-
 ма, крушкама, грожђу, а у свакој воћној салати, ту
 је и банана...
Пенелопа ја избацује најоље.

ПЕНЕЛОПА: Има ли HR у овој фирми?

Своју одштету моја колегиница Сирена Ирена и ја налазимо у максималном продужавању наших паузи за ручак на којима смишљамо план за давање отказа.

Пенелопа и Сирена Ирена ручају.

ПЕНЕЛОПА: Добро, и шта ћемо да радимо кад дамо отказ?

СИРЕНА ИРЕНА: Нешто занимљиво.

ПЕНЕЛОПА: А зашто смо баш ми посебне па хоћемо да радимо нешто занимљиво? Људи раде разне ствари.

СИРЕНА ИРЕНА: Нисмо ми посебне, него сви желе да раде нешто занимљиво.

Пенелопа ћуши и једе.

СИРЕНА ИРЕНА: Човек је срећан када може да се повеже са продуктом свог рада.

ПЕНЕЛОПА: А ми радимо у продаји. Резултат нашег рада је новац. Можда ако одемо на дремку после ручка са платом испод јастука, док је још нисмо потрошили, можда се повежемо са њом. Можда се касније пробудимо у социјализму.

СИРЕНА ИРЕНА: Или на бироу.

ПЕНЕЛОПА: Данас и не звучимо толико фрустрирано колико иначе.

СИРЕНА ИРЕНА: Мора да је зато што је петак.

СИРЕНЕ И ПЕНЕЛОПА (*шужном мелодијом*): *It's Friday, Friday, gotta get down on Friday, Everybody's looking forward to the weekend, weekend! Partying, partying, yay! Fun, fun, fun, fun, Looking forward to the weekend...*

ПЕНЕЛОПА: Сваки пут кад сване петак

Дође ми да пукнем метак

Да направим неки летак

На ком пише: МРЗИМ ПЕТАК

Викенди су за будале

Да потроше своје паре

Викенди су опијати
Радника на малој плати
Ринтамо пет дана за јадну ренту
Да бисмо живели два дана и маштали о лету
А целе године јели паштету
Заборављамо у каквом живимо свету
Док се ваљамо у бурету
Док се ваљамо у бурету
Урољамо се као да је питање живота и смрти
А од викенда до викенда ко се како скрпи
Е па овог петка нећу нигде да изађем
И нећу ништа да ми се деси
Правим протест
У својој соби
А можда се овог петка одлучим и на нешто потпуно
супротно и неочекивано, на пример... да напустим
град

СИРЕНА 1: Пенелопа је узела сву своју уштеђевину и све
своје слободне дане и побегла на море! **СИРЕНА 2:**
Није имала довољно слободних дана, па је дала крв,
славила славу (Свету Петку) и слагала да је болесна.

СИРЕНА 1: Спаковала се и рекла:

ПЕНЕЛОПА: Пун ми је куфер.

СИРЕНА 2: Мислите ли да ће... дати отказ?!

8. МОРЕ, ХОРОР ПЕНЕЛОПА, МИТСКИ И МУЗЕЈ БИВШИХ МОМАКА

ПЕНЕЛОПА: Процес пребољевања Одисеја никада није
био линеаран, па тако није ни ова прича. Као свака
добра интрузивна мисао, Одисеј се враћао, и увек
ме поново увлачио у свој свет. Таман кад бих по-
чела да градим свој. Чак и када бих отишла сама
на летовање на неку лепу плажу где нема никога,
кварила сам га својим мислима, као да рушим сво-
је куле у песку, по навици, како су то некад чини-
ли немарни туристи који би протрчали по мојим
дворцима, у потрази за хладним пивом. Ова прича
можда личи на зачарани круг, али ипак, она је спи-
рала... Док се возим на море једанаест сати ауто-
бусом, слушам Митскине депресивне песме. Што
се каже, сва срећа да имам слушалице и да никад
ништа нисам преболела у свом животу.

СИРЕНЕ: *It's been a long, hard 20-year summer vacation,
all these 20 years trying to fill the void.*

ПЕНЕЛОПА: Овај досадни летњи распуст траје већ двадесет
година, Двадесет тешких година гута ме празни-
на. За оне који не знају, Митски је чувена певачица
која се прославила својим песмама о депресији и
аутодеструкцији, о којима пева митски, мистифи-
кујући неузвраћену љубав и паћеништво као свака
права Пенелопа. Такође је полу-Јапанка, и никад
се није до краја уклопила у америчко друштво ко-
је ју је или дискриминисало или егзотизовало. Би-
ла је млади Вертер нашег времена. Курт Кобејн за
девојчице.

СИРЕНЕ: Бићу твоја најбоља пелопонеска девојка

Само ми дај мало мрвица

Нисам јела данима

Мој каубоју

Мој витезу

Мој термпилски ратнику

Пробо си ме у срце
Кад си ме пробао
Па пљунуо

ПЕНЕЛОПА: Знам, већ сте гледали ову сцену, али сад је мало другачија.

Заиста сам желела да само један одлазак на море буде потребан да променим цео свој живот као у *Једи, моли, воли*. Али нажалост за мене а на срећу за туризам пелопонеске обале, морала сам да одем на море једно шест пута да би ме опрало од мог прошлог живота жене која чека. Пошто више нисам имала пара за путовања, а ни дана годишњег, одлучила сам да ово буде одлучујуће путовање на коме ћу искусити све што може да се искуси, на коме ћу дотаћи најдубље дубине плавог мора и најдубљу дубину депресивног понора. Желела сам искуство катарзичне патње. Зато сам купила карте за Митскин концерт. На другом крају света. Очекивала сам да ме магијски повеже са Одисејем кроз своје песме о патњи и аутодеструкцији... колико сам је само пута слушала на паузама за посао док сам говорила себи да плачем за Одисејем, а у ствари сам плакала што радим у тој глупој фирми.

Долазим на концерт. Киша лије сатима док чекамо да се појави наша богиња патње. Нема везе. У складу је са темом. Киша ми капље у вино. Сузе се неће видети од капљица. Упала плућа је тамблер. Ево је!
МИТСКИ се појављује на сцени са каубојским шеширом и почиње да ђуска као да у исто време јаше по нија, ради поилашес и избацује демоне из свој шела. Мелодија коју пева је канџири.

МИТСКИ: Иначе не пушим

Осим кад мислим на тебе
А на тебе мислим сваки трен
Од кад смо се једном цмокнули на журци
Твој додир је канцероген!

ПЕНЕЛОПА: Шта је ово, сто му громава?!

СИРЕНА: Пенелопа је снимала цео концерт, али толико јој се није допало шта је Митски урадила са овом песмом да ју је обрисала.

ПЕНЕЛОПА: Платила сам да патим!

МИТСКИ: Заболе ме баш.

Пенелопа демонстративно оглази.

ПРОДУЦЕНТ ИЗ БЕКСТЕЈЦА: Митски, слушај ме пажљиво, мораш нешто тужно да отпеваш, људи су платили да плачу и сад их ти нервираш. Ако хоће да се осећају љуто, купиће карту за неки мушки панк бенд. Тужна девојка је профитабилни бизнис. Дај нам мало Силвије Плат. Дај нам је мало.

МИТСКИ: Сада ћу вас све замолити да заједно отпевамо једну комунистичку песму заједно и на тај начин се успротивимо експлоататорској уметничкој индустрији.

Ми смо против угњетача
И њихових помагача
Легионара и фашиста
Ay Carmela Ay Carmela!

ПРОДУЦЕНТ ИЗ БЕКСТЕЈЦА: Добро, доста, светло на Пенелопу. Она је једина која сад може да нас извуче. Враћамо се у причу о чекању и патњи.

ПЕНЕЛОПА: Хвала. Пошто је мој покушај да осетим сву патњу пропао, морала сам да пробам нешто још радикалније. Отишла сам да посетим Храм Луде Пенелопе.

Приказује се Сирена 2 безизражајној погледа док везе поблен од своје косе.

СИРЕНА 1: Била једном једна жена

Давно већ заборављена
Чекала је свог човека
Привиђао јој се из далека
Од своје је седе косе гоблен везла довека
Од чекања се уседела
Од чекања је и оседела

Видела га никад није однеле је морске змије
а у глави поблесави
радосно се и удави
Пенелопа вришти.

СИРЕНА 1: Приђите, приђите слободно да видите! Не
уједа.

Две-три такве љубави и оде живот.

Хајде, шта се бојиш, хтела си да патиш, зар не?

СИРЕНЕ (*певају*): Уништене девојке на поетски привла-
чан начин Ходају по асфалту без лица.

Оне се не смеше,

Оне не желе,

Устају у два,

Никада не спавају,

Не стварају,

Оне само чекају

Докрајчење.

Уништене девојке на поетски привлачан начин

Некад су читале песме,

Мислиле су да је музика код,

А реч знак

И чуле су у речима –

Учинило им се да су чуле –

Чуле су –

Умислиле –

Чуле –

Да их неко гледа.

Уништене девојке можда напишу поеме

Које читају наследнице њихове несреће

На трону од књига и празних обећања

И кад се сретну,

Страдаће једна,

Страдаће обе –

Овај је свет мали за две принцезе туге,

А у њему владају краљеви од бетона.

*Пенелопа пева, а Света Петка пева рефрен, по мо-
гућству с неким даирама.*

ПЕНЕЛОПА: Почело је жртвом моје маме

Која је жртвовала своју младост

За живот који нисам тражила

Заузврат дала сам јој своје тело

Моје никада није било

Ко што ни њено није било њено

Кроз мене је живела своје снове

А ја ћу кроз песме ове

СВЕТА ПЕТКА: Људи воле мученице

Људи воле сузе

Људи воле да наплате

Шта им други узе

ПЕНЕЛОПА: Под кључем сам одрасла,

Мама је рекла:

Свети није безбедан.

Сад кукам сама у кавезу своје

И кад је откључан

И кад је откључан

Сад лежим сама по целе дане

Иако ходати знам

Иако ходати знам

Куда ћу сама, куда ћу јадна,

Цео је свет мој мали стан

Једини свет за који знам

У њему живот пропуштам

СВЕТА ПЕТКА: Људи воле мученице

Људи воле сузе

Људи воле да наплате

Шта им други узе.

ПЕНЕЛОПА: Света Петка, упомоћ! Никако не могу да
напишем до краја ову драму о чекању и патњи.

СВЕТА ПЕТКА: Зашто уопште желиш да пишеш о патњи?

ПЕНЕЛОПА: Зато што ће онда она добити смисао. Јер
ако сам све време патила и чекала безвезе, а могла
сам да радим нешто друго... онда сам само бацила
време... онда је све било ни због чега.

СВЕТА ПЕТКА: Па... како да ти кажем... можда и јесте.

ПЕНЕЛОПА: Не!!!!!!!!!!!!!! Како ти можеш то да ми кажеш?
Ти си буквално великомученица. Ти си буквално прва ушла у клуб 27.

СИРЕНА 1: Света великомученица Петка умрла је са 27 година у великим мукама и тако постала званично прва популарна особа која је умрла у двадесет седмој години. Потом су јој се придружили Џим Морисон, Џенис Џоплин, Курт Кобејн, Ејми Вајнхаус и тако даље.

СВЕТА ПЕТКА: Из ког разлога ти мене копираш сад? Ја сам жена из неког другог времена од пре пар хиљада година кад су се носиле емо шишке и клик-клак телефони.

ПЕНЕЛОПА: (*љушо*) Е добро... (*публици*) Пошто ме је и Света Петка изнервирала, одлучила сам да мало будем сама. Отишла сам у музеј. Музеј Југославије је био затворен па сам отишла у Музеј мојих бивших момака, морепловаца.

Пенелопа стоји пред сликом њојини Рембрантове Олује на Галилејском мору, али су на броду њени бивши момци.

СИРЕНА: Сви моји бивши момци

Искусни морепловци
Своја су сидра спуштали
У мој мирни залив.
Било је добро, било је страшно,
Не могу да се жалим,
Док једног кобног дана
Пиратска моја банда
Не нанесе много јада
Ко конквистадори у Америци
Маленом селу моме
Целом су пренели кондиломе.
Моји бивши момци
Сви су срцеломци
Али су пре свега тешки бродоломци.

Џабе њима крузер,

Кад је сваки лузер.

ОДИСЕЈ 1: Ми смо сви Пенелопини бивши момци.

ОДИСЕЈ 2: Сви смо морнари.

ОДИСЕЈ 1: И сви смо филмски редитељи.

ОДИСЕЈ 2: Или смо бар хтели да будемо.

ОДИСЕЈ 1: И овај брод који тоне на олуји је наш заједнички филм који покушавамо да снимимо, али ствари су пошле по злу.

ПЕНЕЛОПА: Вас толико заједно не може да сними један кратки филм?

ОДИСЕЈ 1: Одисеј 2 није гледао прогнозу. Нико није предвидео оволику олујчину.

ПЕНЕЛОПА: Је л' тај ваш филм о мени?

ОДИСЕЈ 2: О теби? Не... тај филм је о дубини људске егзистенције. О једном пецарошу. Алкохоличару.

ОДИСЕЈ 1: Који је једног дана упецао златну рибицу.

ОДИСЕЈ 2: Да, да, браво!

ОДИСЕЈ 1: Али рибица је била напушена.

ОДИСЕЈ 2: Чекај, брате, шта причаш.

ПЕНЕЛОПА: Је л' сте ви уопште гледали ову моју представу цело вече?

ОДИСЕЈ 1: Какву представу?

ПЕНЕЛОПА: *And suddenly, I felt nothing.* Излазим из музеја. Напољу је 21. век.

ОДИСЕЈ 2: Ја јесам гледао. Пенелопа, недостајеш ми.

9. И ТАКО, ИТАКО

ПЕНЕЛОПА: Сваки пут кад бих покушала да га оставим или заборавим, Одисеј би покушао да ме увуче назад носталгијом. Сваки пут кад бих се осетила слободном као перо, он би дохватио велики усисивач и увукао ме назад у свој прашњави свет срцепарајуће музике, комадића чипса, пепела од цигарета и осталог ђубрета. Усисавање било је прелепо као летњи поветарац који ти задира под сукњу, нежно те голица и греје, вртела бих се као на рингишпи-лу и плесала у ритму електричног мотора који је звучео као фронтмен неког бенда са баш дубоким гласом. Али након сваког усисавања, осећала сам се као ђубре. Јер тамо ме је и сместио. Нисам могла да се ослободим данима и месецима и осећала сам се тако прљаво. Једини пут слободе био је кад би, ради усисавања других Пенелопи, усисивач морао да се празни. Побегла бих главом без обзира, искашљала се за све паре и рекла како никад више нећу да пушим.

Знао је кад је прави тренутак за усисавање. Онда кад сам најрањивија. На празнике. Јер тад мислим на свој дом, на Итаку.

Итака. Моје мало острво, изоловано од света.

Један дан у мојој породичној кући. Ми смо једни од оних људи који живе на мору, а никада се у њему не купају. Узимамо га здраво за готово. Море је увек ту. Нигде неће побећи, то је стајаћа вода. Верујемо да је туристичка срећа лажна. Али истина је да смо у ранама и да нас пече његова со.

Ја сам ћерка мајке која никад није играла на сла-вљима.

Ко је још ту?

Један старац који своје сину никад није рекао да га воли.

Један дечак који је добио беснило.

Један тужни пас.

Једна баба, једна жаба и три златна папагаја.

Вечера се хлади.

Увек ми је тако драга док ме чека ова дружина.

Али када јој се вратим, увек ме брзо постави на своје место.

КРАЉИЦА СИРЕНА: Исправи се, шта си тако села

Обавезно да си јела

Хоћеш да ти сипа мама?

Јер не можеш ништа сама.

ПЕНЕЛОПА: Мама, престани да ме бламираш, видиш да покушавам да напишем трагичну сцену о нашој породици.

КРАЉИЦА СИРЕНА: Боже господе, па шта смо ти сад урадили.

ПЕНЕЛОПА: Е, не могу, мама, сјебала си жанр. *Пенелопа усњаје и одлази с вечере.*

ПЕНЕЛОПА: Излазим напоље. Сад кад сам велика коначно могу сама да шетам сама овим малим градом. Сва своја лета проводила сам испред телевизора, чекајући школу. Или киднапована југом у једном те истом породичном летовалишту у старој Грчкој. Толико ми је било досадно да сам почела да пишем, неки роман о богу: Боже, има ли те? Ако те има, зашто ме не избавиш одавде? Није одговорио.

Посматрала сам друге људе на плажи и измишљала приче о њима.

Желела сам да будем део те нормалности за коју сам веровала да је други имају, само ми не.

Једно вече кад сам побегла као и сада, села сам крај мора и написала песму. Звала се „Како је добро бити сам“.

Пролазим поред кафане. Кад тамо, Одисеј, с флашом у руци.

ОДИСЕЈ 1 или **2**, више се не зна (*пева у њивску флашу као у микрофон*):

Дом
 Је у срцу твом
 Верна Пенелопа
 Због тебе сам пропо
 Ова авантура није била лака
 Јер ми је фалила моја Итака
 И у њој једна жена јака
 Мој дом
 Је у срцу твом

ПЕНЕЛОПА: Око Одисејеве руке обесила се нека сирена.

ОДИСЕЈ: Пенелопа, шта ћеш ти у ноћној авантури?

То не приличи нашој култури.
 Занемари њу, то је жена лака,
 А ти си жена јака
 Кући ме чекајте Ти и Итака.

ПЕНЕЛОПА: Ево трчим.

Пенелопа њева.

ПЕНЕЛОПА: Недостајао си ми,

А онда сам се сетила како си запишао даску,
 Седео на WC шољи дуго
 И дописивао се са бившом.
 Зато кажем: збогом, туго.
 Више се не плашим да будем сама
 Јер ме сад чека моја драма

ДРАМА: Ма немој. Ко ме се то сетио?

ПЕНЕЛОПА: Извини.

ДРАМА: Иди, ради нешто друго, слажи слагалицу, шетај
 у парку, бери маслачке... Зашто ми се стално вра-
 ћаш? Зашто ме не оставиш на миру?

ПЕНЕЛОПА: Па ето тако, почела сам нешто, па што да
 не завршим.

ДРАМА: Какав је то одговор?!

ПЕНЕЛОПА: Зато што ми је јебено стало до тебе!

Драма и Пенелопа се љубе.

СНАТГРТ: То је само драма. То је само драма. Ничег ле-
 збејског нема овде. Као метафора за више страна
 јунакињине личности. Као у вестерну...

СИРЕНА: Важи, каубоју.

ДРАМА: Слушај ово: *I was just here to show you how to
 play.* Јебига, фора је на енглеском, мора да ју је
 Шекспир лично смислио, не преводи се директно
 на српски, show је представа, play је драма, ја сам
 овде била само да ти представим како се игра. То је
 све што сам ја, Пенелопа, игра, твоја игра.

Можда сам могла бити роман за плажу, можда пут
 око света, можда цртежи, журке у неком новом ло-
 калу јер смо Пијану крчму кенсловали, одлука да се
 преселиш и живиш на броду. Запамти ово: не живи
 се живот чекајући, него плешући.

За девојчицу која се досађивала на летњим распу-
 стима и често била остављана сама испред TV-а,
 која није имала са ким да се игра, осим са собом.

***** СИРЕНА 2:** Једном кад је пронашла себе, Пенелопи
 више није било тако тешко да пронађе љубав.

ПЕНЕЛОПА: Усамљена девојка улази у бар. Да ли је бар
 или хипстерски кафић? Касно у ноћ. Или ипак не-
 где око једанаест увече, јер у овом граду ништа не
 ради кад прође поноћ. За шанком, лепа крчмарица
 сирена пере судове. Или је то био крчмар са јако
 лепом фризуром?

КРЧМАРИЦА СИРЕНА: Затварамо за пола сата.

ПЕНЕЛОПА: Дошла сам из далеке земље. Јахала дан и
 ноћ. Напој ме водом, лепа сирено, ко уморног рат-
 ника у митологизованој бици, ко жену жеље жедну.
 Сипај ми чашу једну.

Сирена је њоји.

ПЕНЕЛОПА: Сад кад сам се воде напила, могу ти рећи
 шта је права истина. Рат из ког идем није завршен,
 дошла сам по последњи плен.

А то си ти.

Ево и прстен.

Моја си сад.
Напустимо град.
Пенелоја њева.

ПЕНЕЛОПА: И тако, Итако,
Опет се поздрављамо,
Била си лука,
Аутобуска станица,
Хиљадама морнара,
И мојих школских другара,
Одгајала си ме, како-тако,
Била си дом, моја Итако,
Ал као свако
Ком у теби није било лако
Кофере пакујем,
На пут се спремам,
Не плачи сад ти
Ко туриста ћу се вратити
Да се купам у твом мору,
Да миришем кекс у зору,
И кад ме видиш да се смејем,
То је од срца.
И тако, Итако,
ти, са малим киријама, петловима,
бакама и декама и мачкама,
ти са ниским ПДВ-ом, и са пољским вецеом...
и тако, Итако, отишла сам ја.

МАМА (дрхтавим гласом): Пенелопа, чекај! Заборавила си џемпер.

Пенелоја узима џемпер. Зајрле се. Мама се њруди најбоље што може да ошћуси своју сћетнушоси у зајрљају.

10. БИСЕРИ

ПЕНЕЛОПА: Време је за крај пута хероине – повратак богиње са даром. Зато пред крај летовања скупљам шкољке, да однесем драгим људима.

СИРЕНА: Знаш ли како настаје бисер? Кад зрно песка или неки други предмет који прети да повреди остригу уђе у њену шкољку, она га облаже својом седефастом течношћу која се око њега стврдне, тако настане бисер.

ПЕНЕЛОПА: Ветар је дувао немарно и јако

Једно мало зрно песка
Упало ми је у око,
А за њим још зрна два,
Плакала сам, плакала
Сузе бисерне
Ма не плачем, мама,
Какве емоције,
Сузе ми се саме луче
Да спрече инфекције.
Море ће опрати све
Трагове мојих корака у песку
Сузе са образа
Доказ да смо се икада срили
Сва наша сећања
Нестаће у мору нових сећања
И нова ће бића
Ходати по води
Њима на дар
Ево поруке у боци
Од жене која се ничег не сећа:
Ја сам жена која плови хиљадама година
По обалама малих породичних летовалишта
У потрази за блискошћу
У ринг сам скочила
А и с моста замало

За свирепе морнаре
Што су по мору испишали хектолитре пива
Продајем се у бесцење уз лук и вино
Јефтино анђеоско месо
Јадранско и фино
Ја сам гладна
Тело ми је врело
На сунцу видим црно-бело
И ја сам толико сама
Да ми се чак мало и свидело
Не сећам се више ни ко сам била
Ја сам жена на мору и ништа више.
Враћам се са даром,

набрала сам руке пуне биља
правићемо чаробне чајеве
набрала сам руке пуне гљива
отпловићемо у далеке крајеве
и ручати у подне
далеко од погледа
иза седам гора
на свих седам мора
сирене и ја
сваки дан је петак.

*Чича мича и сад је стварно тошова прича.
Или је шек почела?*

КРАЈ

Пише > Милош Латинић

Драматуршка белешка / „Робинзон Крузо да је био бисексуалка са шест Петка“

Пенелопа данас не би чекала никога, па ни Одисеја

Након читања драмског текста *Робинзон Крузо да је био бисексуалка са шест Петка*, ауторке Мине Милошевић намећу се два, у ствари најмање два питања, прво: како би изгледала сценска поставка овог занимљивог и комплексног драмског предлошка, којем дефинитивно није једноставно пронаћи сценски кључ? И друго, које долази из суштине текста, и доноси свакидашњу дилему делимично укалкулисану у савремене токове живота, да ли би Пенелопа данас чекала било кога, па макар тај неко био и Одисеј? Херој. Победник. Краљ Итаке и изазивач богова.

Одговор на прво питање остављам редитељској имагинацији и препоручујем им комад Мине Милошевић, а са друге стране, лутајући, с воском у ушима, кроз текст, награђен на конкурс за нови драмски текст Стеријиног позорја, проналазим скривена острва и тамне пећине, сеновите затоне и чудне заливе, непрегледне пољане и беле снежне врхове, у упорном настојању да одагнам поступке, размишљања и ставове генерације – која нема времена, не признаје стрпљење, која је горда и пркосна, брза и самостална. Генерације која неумит-

но долази, као сила која се изненада појављује и мења свет и – да ли га спасава? Можда, можда.

Неразрешавајући ове дилеме могу да кажем да је комад *Робинзон Крузо да је био бисексуалка са шест Петка*, необичан у својој драматуршкој конструкцији и језичкој структури. Открива, дефинитивно, талентовану и храбру ауторку, која се не устручава да у моменту искорачи из жанра, али и да употреби прозну конструкцију, стих или метафору, шта год јој је потребно како би оживела лик и дијалог убацила у динамички мод.

Милошевићева не бежи од почетног импулса, могућег стереотипа, о исконској усамљености жене, поготово оне, (по)везане светом тајном брака, али напуштене/остављене између хладних зидина неког Елсинора, окружена булументом деце, душебрижника и удварача, а све због рата, неодложног посла, непланираног лутања. Тако је Пенелопа главни лик, јер свака жена чека свог Одисеја. И савремена Пенелопа чека, али њени самотнички дани не припадају празнини, па се у њима могу пронаћи још неки Одисеји, али и поне-

ки Петко и женски Петко. Отуда и њен емотивни кредо није најасније дефинисан, али је продукт чекања, које треба надиграти, савладати, па Пенелопа лута од мушког до женског ума/тела, и назад, а све верујући у исправност чекања неког Одисеја, као епилога сопствене судбинске линије. Милошевићева причу води спретно, посебном динамиком, и језичким ескападама, у којим доминира стих, језгровит, колоритан и духовит. Управо језичка фактура, налик *Деци* Милене Марковић, најснажнији је елемент драмског предлошка и као такав јесте потентан и у одређеном смислу иновативан. Доминантност наратива и конструкција без дидаскалија, са само повременим најавама и објашњењима времена и места, карактеришу комад и захтевају иновативно редитељско разрешење.

Опредељући се да две *Сирене* преузму улогу хора, ближе времену нашем – пратећих вокала (јер је и *Хомер Одисејев најомиљенији певач!*?), које објашњавају, питају, закувавају, ауторка отвара врата Пенелопине усамљености, избегава монолошке пасаже и успоставља дијалог. На тај начин усмерава причу према *мору*

и *музеју бивших момака*, што означава процес пребодовања Одисеја – који у оваквој конструкцији никада није одлазио, а стално се враћао. Међутим, море је увек ту – митска вода, непрегледна и непобедива. Сем за Одисеја. И за „строгог“ продуцента, који се изненада/ненајављено појављује у драми и отвара својим дејством оквир „намештене“ приче, сличне нашим животима – контролисаним из прикрајка.

Пенелопа је, дакле, жена на мору и ништа више, али је ауторка награђеног комада жена са даром и валаало би искористити подастрти предлошак – актуелне сторије и занимљивих/духовитих стихова.

И да, вероватно се питате где је у овој причи Робинзон Крусо, насловни лик приче. Ех, ако га нисте препознали у усамљености,

у чекању,
мору,
острвљу,
у судбини Петка или Петке,
– онда није ни битно.

Техничка упутства за ауторе прилога у „Сцени“

Редакција часописа за позоришну уметност „Сцена“ прима радове које аутори предлажу за објављивање током целе године, електронском поштом, на адресе scena@pozorje.org.rs или casopis.scena@gmail.com. Радове треба доставити као Word документ.

АУТОРСКИ ТЕКСТ, ПРЕВОД, СТУДИЈА, ИНТЕРВЈУ

- **Фонт: ћирилица, Times New Roman, 12 pt;** латинични делови текста фонтом Times New Roman, 12 pt;
- Пасус: обострано равнање; размак између редова: Before: 0; After: 0; Line 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: *куренић и њалик*
- За наслове текстова у оквиру зборника радова, позоришних и других часописа, за називе приповедака, песама, за речи које се доносе у наводницима... користити правописне наводнике (пример: „Сцена“)
- Фусноте: обележавање у тексту бројевима од 1..., фонт: ћирилица, Times New Roman, 10 pt; латинични делови текста фонтом Times New Roman, 10 pt;

ДРАМСКИ ТЕКСТ

- **Фонт: ћирилица, Times New Roman, 12 pt;** латинични делови текста фонтом Times New Roman, 12 pt;
- Пасус: без увлачења, обострано равнање; размак између редова: Before: 0; After: 0; Line 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).

сйеријино  **йозорје**



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
