



ЈУБИЛЕЈИ

Бисерка Цвејић

ИЗ РАДА МПУС

*Српска војничка и
заробљеничка позоришта
у Првом светском рату*

САВРЕМЕНА ДРАМА

Илија Гајица
На почетку и крају

САВРЕМЕНА СТРАНА ДРАМА

Армандо Насименто Роза
На путу за Бел Рев



У СУСРЕТУ СА СОБОМ

Илија Гајица је професионално скројио позитивну, скоро поетску драму, сходно расположивим историјским истинама и материјалу, послуживши се најбољим што је могао да нађе – мемоарима Паје Јовановића, које је сликар написао под псеудонимом Пера О'Радован.

Илија Гајица је смислио хипотетичку драмску ситуацију где се у Вршачкој цркви срећу успешни стари бечки сликар Павле Паја Јовановић, О'Радован, који је последњи пут дошао у родни Вршац да поклони граду своју родну кућу. Па свратио у цркву где налази себе, као дечака, који тек сања о школовању у Бечу и бујној европској каријери, док црта свој први поручени цртеж за црквено звоно. (...) Прави сукоб је, наравно, између оца и сина, али се они у комаду не срећу. Стеван по целом граду тражи сина који није дошао на занат код произвођача шпорета, а Токин га у стопу прати, заговара и на крају опија. Све не би ли га спречио да нађе сина, пре него што овај заврши цртеже. И да га не нађе док је љут и склон да направи русвај непослушном првенцу. Осим њега Стеван има још четири сина и кћер, свима треба да обезбеди будућност, није чудо што је уплашен, љут и напет. Није му до Пајиног сликања и ризиковања. (...) Мали је Павле, у намери да одобровољи оца, једном рекао да је одушевљен парним машинама које вуку возове. Отац није схватио да је син заправо фасциниран путовањима и откривањем нових даљина и истина, већ је помислио да би дечак радо учио машинство. Најсличније машинству што је отац пронашао у Вршцу беше шпоретарска радња, где је Стеван уговорио шегртовање свог Паје. (...) Гајица је одлично нашао језик своје драме. Лиричан и малко као старомодан, таман да нас уведе у време радње. Врло духовит на топао и симатичан начин, а надасве тачан. Јасно је да је тај језик одлично преузео из сликаревих мемоара, што је апсолутно легитиман поступак. Одавно нисам прочитала комад у коме су сви ликови позитивни, а сукоб је само у томе што се не слажу (...)

Комад са само четири лица и једним декором врло је економичан за театар у перманентној кризи. С обзиром на богатство и лепоту сликарског опуса Паје Јовановића, редитељ се може лепо поиграти ликовношћу. Надајмо се да ће Вршачко позориште играти ову драму и да ће је гледати и родитељи, које је важно подсетити на оно што су некада знали – да никоме ко зна куда иде не треба стајати на путу.



ТЕАТРОН

часопис за позоришну уметност

166/167

ПРОЛЕЋЕ/ЛЕТО 2014

ТЕАТРОН

Часопис за позоришну уметност
Број 166/167
Година XXXVIII
YU ISBN 0351 - 7500

Одговорни уредник:

Момчило Ковачевић

Главни уредник:

Радомир Путник

Уредништво:

Весна Крчмар
Мирјана Одавић

Секретар уредништва:

Оља Стојановић

Дизајн и прелом:

Милан М. Милошевић

Лектор и коректор:

Бранимир Путник

Штампа и повез:

Службени гласник
Београд
Тираж 400 примерака
Штампање завршено јула 2014.

Издавач

МУЗЕЈ ПОЗОРИШНЕ УМЕТНОСТИ СРБИЈЕ
УСТАНОВА КУЛТУРЕ ОД НАЦИОНАЛНОГ ЗНАЧАЈА
Господар Јевремова 19
11000 Београд
е-mail: office@mpus.org.rs
www.mpus.org.rs

Часопис Театрон финансира
Министарство културе и информисања
Владе Републике Србије



САДРЖАЈ

УВОДНИК	5
САВРЕМЕНА ДРАМА	
Илија Гајица, <i>На почетку и крају</i>	7
Мирјана Ојданић, <i>У сусрету са собом</i>	30
Биографија Илије Гајице	34
САВРЕМЕНА СТРАНА ДРАМА	
Армандо Насименто Роза, <i>НА путу за Бел Рев</i>	35
Мирјана Ојданић, <i>„Смрзнућеш се у том италијанском телу“</i>	58
Биографија Арманда Насимента Розе	62
ЈУБИЛЕЈИ	
Владимир Јовановић, <i>Бисерка Цвејић</i>	63
ФЕСТИВАЛИ	
Ана Тасић, <i>О новцу, моћи, насиљу, политици</i>	69
Миливоје Млађеновић, <i>Доминација праизведби ауторских пројеката</i>	77
САВРЕМЕНА СЦЕНА: КРИТИКЕ	
Рашко В. Јовановић, <i>Премијера музичке драме о славној певачици у сукобу са полицијом</i>	87
Рашко В. Јовановић, <i>Обнова оперске сцене у Нишу</i>	91

ТЕАТРОЛОГИЈА

Миомир Петровић, <i>Драматуршка митска матрица</i>	95
Горан Гаврић, <i>Позоришне лутке Паула Клеа</i>	105
Александра Ђуричић, <i>Драмска структура оперског либрета у ренесанси и бароку</i>	117
Младен Ђуричић, <i>Како је студент медицине постао „отац српске драме“</i>	126
Мирјана Одавић, <i>Биљана Драговић (1940-2013)</i>	132

ИЗ РАДА МПУС

Биљана Остојић, <i>Неинституционална (приватна) позоришта - четири београдска</i>	141
Оља Стојановић, <i>библиографија писма путујућих глумаца Владимиру Ст. Петровићу</i>	146
Олга Марковић, <i>Српска војничка и заробљеничка позоришта у Првом светском рату</i>	159

ИНТЕРВЈУ

Радослав Лазић, <i>Мирјана Здравковић</i>	163
---	-----

НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ

Радомир Путник, <i>Позориште Јожефа Нађа</i>	167
Радомир Путник, <i>Паралеле и укрштаји</i>	169

IN MEMORIAM

Весна Крчмар, <i>Ружица Сокић (1934 – 2013)</i>	172
---	-----

УВОДНИК

Новом свеском Театрона редакција часописа још се за корак приближила идеји да ова публикација постане трибина на којој ће се сусрести позоришна прошлост са актуелним театарским тренутком.

Постојећа, богата позоришна традиција, обавезује нас да је проучавамо и у њеном наслеђу нађемо оне упоришне тачке на којима је заснивана театарска пракса, како бисмо што боље разумели нашу позоришну прошлост на коју се ослања савремени театар; ваља рећи да живо позориште, не само код нас, у великој мери почива на класичним драмским делима светских и наших писаца и да у поновном сусрету с великим делима светске драмске књижевности, савремени театар открива њихове трајне вредности које тумачи на начин примерен данашњем разумевању и промишљању света.

У томе контексту треба посматрати критичке осврте Ане Тасић, Миливоја Млађеновића и Рашка В. Јовановића на позоришне фестивале (Стеријино позорје, Теден словенске драме) и оперске премијере (у Београду и Нишу), у којима се представљају резимеи значајних театарских догађаја код нас и у окружењу. Такође, својеврсну слику савремених списатељских настојања употпуњују и две драме које Театрон објављује; реч је о текстовима *На почетку и на крају* Илије Гајице и *На путу за Бел Рев* португалског писца Арманда Насимента Розе. Случајност је хтела да обе драме разматрају елементе биографија изузетних уметника – Паје Јовановића и Тенесија Вилијамса – као повод за откривање сложених путева којима ствараоци, лако или уз бројне недаће, морају да прођу да би доспели до врхунских домета. Додајмо темату о савременом театру и текст Биљане Остојић о раду неинституционалних позоришта којим се коментарише изложба у Музеју позоришне уметности Србије.

Театрон обележава јубилеј Бисрке Цвејић – 90 година живота – пригодним написом Владимира Јовановића.

Театрон се придружује обележавању стогодишњице Првог светског рата пригодним написом Олге Марковић о српским војничким и заробљеничким позориштима; овај рад испратио је изложбу која је одржана у Музеју позоришне уметности Србије.

Позоришном прошлошћу баве се истраживања Младена Ђуричића и Оље Стојановић, а радовима из области теоријске драматургије предстаљају се Миомир Петровић и Александра Ђуричић. Посебно је занимљив рад Горана Гаврића о позоришним луткама Паула Клеа.

Најзад, Театрон објављује и интервју Радослава Лазичића са Мирјаном Здравковић, чиме посвећује дужну пажњу подручју балетске уметности.

Театрон садржи и стандардну рубрику приказа позоришних књига, као и сећање на преминулу велику српску глумицу Ружицу Сокић.



САВРЕМЕНА ДРАМА

Илија Гајица

НА ПОЧЕТКУ И КРАЈУ

(Драма о Паји Јовановићу)

Београд, 28. новембар 2013.

Драма је заснована на мемоарима Паје Јовановића, које је овај уметник написао под псеудонимом Пера О'Радован.

Уз захвалност САНУ, у чијем су архиву похрањени ови мемоари.

ЛИЧНОСТИ

ДЕЧАК – четрнаестогодишњак, необично зрео за своје године. Пожељно је да га игра „одрастао“ глумац, костимом стилизован у дечака.

ЧОВЕК – стар толико да се помало успорено креће и мисли, али не претерано, да не би изгледао као карикатура.

СТЕВАН – дечаков отац, у најбољим годинама и највећој снази. Одсечан, понекад и прек.

АЛЕКСАНДАР ТОКИН – тотор Вршачке цркве. Благ и добронамеран.

Сцена је стилизовани ентеријер цркве; видимо неколико икона код нас најзаступљенијих светаца, сто са Светим писмом у дубини сцене, простор за паљење свећа...

Игра глумаца одвија се делом на позорници, а делом у самој сали, међу публиком. Изнад једног од (бочних) улаза у салу треба да стоји фирма кафане *Код два пиштоља*.

Упутства за мизансцен и сценографију није нужно дословно пратити и пожељна је маштовита доградња, како збивања у цркви тако и шетње кроз Вршац у другој половини деветнаестог века.

Година је 1873.

На сцену, испред спуштене завесе, журним кораком излази Стеван.

СТЕВАН: Где ли је тај вагабунд? Леђа му не смеш окренути, јер одмах кривину ухвати! Грешка је била што сам га уопште и давао у школу. Тамо се само затровао књигама. Да је био чобанин, сада му глава не би летела над облацима. Где кажеш да си га видео?

Стевана пристиже Токин. Задихан је.

ТОКИН: Стани, Стеване, бестрага ти глава, душа ми је у носу! Ту је био, под јабуком. Стани, да ти и ја под њоме мало поразговарамо. Можда ће се и он појавити.

Стају под (замишљену) јабуку.

СТЕВАН: Једва измолих мајстор Најкома да га прими код себе за калфу. А он ме обрука већ првог дана. Није му се ни појавио на прагу!

ТОКИН: Знаш дечак! Није то учинио из лењости или лоше намере. Сигурно је дане побркао.

СТЕВАН: Зевзек! Слаба ти је то одбрана. Када га нађем, одвешћу га мајстору, да му прво каква звонца за ноге прикачи, да не може више скитати којекуда без мого знања.

ТОКИН: Зар ти стварно мислиш, да је његова будућност у изради лимених шпорета? Ти сам владаш старогрчким и латинским као да си из тих времена.

СТЕВАН: Хоћу да га заплашим. Кад види како је тежак Најкомов хлеб, лакше ће пристати на фотографски занат. То је некаква будућност! Он за себе никакве озбиљне планове и нема.

ТОКИН: Од тебе је наследио сликарски дар. Што му ту љубав не схватиш озбиљно?

СТЕВАН: Велиш, да га дам у молере?

ТОКИН: Стеване! Знаш ти шта ја причам.

СТЕВАН: Од свог сликарског дара једина ми је корист што кућу могу сам окречити. Знао сам ја што се чувам цркве. Ти си му, може бити, те белосветске идеје и насуо у уши? Не задржавај ме више Токине, тудориши у својој цркви, а мени остави Павела, да му ја прочитам Оче наш, када га пронађем.

Стеван наставља даље и одлази са сцене. Токин одмахује главом и полази за њим.

ТОКИН: Стеване! Немој са њим одвећ строго!

Токин одлази за Стеваном са сцене.

Оф – ДЕЧАК: Подиже се господине краљу

Од прекрасне од Мађедоније
Из питома места Смедерева
Од својега двора честитога,
С' собом води дванаест војвода;
Подиже се 'итар лов ловити...

Подиже се завеса. Открива унутрашњост цркве и у њој мали штафелај. Пред њим, на хоклици седи Дечак. Погледом студира зидове и црта по хартији. Говори једну од омиљених му песама. У дубини се виде: посуда са песком за свеће, иконе, сто на којем је Свето писмо...

ДЕЧАК: На Ковину Дунав пребродио,

Па се маши Влашке земље равне,
Док с' дойти Вршачке планине,
Лов ловио Вршачком планином,
Лов ловио летњи дан до подне,
Тако краљу Бог и срећа дала,
Те од лова ништа не улови:

На сцену (у цркву) улази Човек. Стар је и тешко му је проценити године. Прекрсти се. Из прикрајка посматра Дечака, очигледно дирнут његовим заносом. Дечак све више пада у ватру и скоро виче даљи текст народне песме Смрт војводе Каице.

... Ни јелена, ни коштуте брзе,
Нити каква од ситна звериња,
Добар краља кобак сукобио,
Сукоби га војвода Сибињска,
С' собом води три стотин' Маџара
И шездесет деце Каравлаа,
Краљ му Божју помоћ називао,
„Божја помоћ, војводо Сибињска!“
Војвода му боље одазива:

Песму настави Човек. Дечак се прене.

ЧОВЕК: „Здраво, краљу од Мађедоније!

Златна круно под небом на земљи,
Јасна звездо на Мађедонији!
Звао би те, да се напијемо,
Немам овде вина ни ракије,
А да си ме затекао, краљу
Код Немеша бана Вршачкога,
Може бити, да би се напили;

Дечак поскочи са столице.

ДЕЧАК: Љубим руке, господине!

ЧОВЕК: Бог ти помого, мој дечаче! Настави!

Дечак се враћа цртању, али више не пева. Човек разгледа цркву, рекло би се, са сетом у очима.

ЧОВЕК: Надам се да ти не реметим посао?

ДЕЧАК (*седне на своју хоклицу*): Никако! Прија ми друштво.

ЧОВЕК: Снага нашег епоса тако је јака да ће дечко са урођеном тежњом за сликарство толико бити занесен да ће се у њему сместа родити жива жеља да постане сликар и да изради слику коју је гуслар тако јасно у њему изазвао.

ДЕЧАК: Са мнош је заиста тако!

ЧОВЕК: И чврсто си решен да сликар и постанеш, без обзира на препреке?

ДЕЧАК: Да. Рекао бих тако.

ЧОВЕК: И да нас је пуна црква посматрача, не би се на то обзирао, већ би и даље радио свој посао?

ДЕЧАК: Кад неко крај мене гледа иконе, чини ми се да их и ја боље видим.

ЧОВЕК: Је ли?

ДЕЧАК: Да! Поглед посматрача ми често скрене пажњу на детаљ који сам пропустио.

Док обилази цркву. Човек се претвара да не примећује Дечаков радознали поглед.

ЧОВЕК: Видиш ли шта на мом лицу, што би ти могло бити од помоћи?

ДЕЧАК: И не баш.

ЧОВЕК: Ха!

ДЕЧАК: Са опростењем, мој задатак је да иконе што верније представим, а ваше очи их боје сећањем. Не познајем вас из вароши, али бих рекао да сте били овде?

ЧОВЕК: Био.

ДЕЧАК: Давно?

ЧОВЕК: Давно.

ДЕЧАК: Да ли се црква променила од тад?

ЧОВЕК: Нимало.

ДЕЧАК: А Вршац? Је ли исти као када сте се давно шетали њиме? Познајете ли Дечаново? То је мој део вароши.

ЧОВЕК: Исти су. И Вршац и Дечаново. Али ће се мењати, не можеш ни да замислиш колико.

ДЕЧАК: То поуздано знате?

ЧОВЕК: Старост ми говори. А она ваљда најбоље зна шта је неумитно. Могу ли погледати твој цртеж?

ДЕЧАК: Свакако!

Човек лагано прилази штафелају.

ДЕЧАК: Ово је мој први сликарски посао! За њега ћу добити и хонорар од целих двадесет форинти!

ЧОВЕК (*нежно*): Благо твојој оцу, када у тим годинама зарађујеш.

ДЕЧАК: Нисам му још за то рекао. Желим да га изненадим када добијем прве паре. Он баш и не одобрава ово моје занимање. Каже да је од уметности слаба вајда.

ЧОВЕК: Није да је у криву, али не мора увек бити тако.

ДЕЧАК: И ја то мислим! Сам отац има уметничког дара за сликара. И наша кућа је пуна слика, које се не могу јести, тако он каже.

ЧОВЕК: Право каже.

ДЕЧАК: Мада је он радио као алхемиста и дан-данас прави различите огледе, што мени не делује озбиљније од сликања. Једном је праву експлозију у кујни начинио. Свеједно, тврд је и непопустљив у намери да ме пошаље на изучавање фотографског заната. Каже, то је посао будућности.

ЧОВЕК (*истовремено са дечаковим завршим речима*): То је посао будућности.

ДЕЧАК: Подржавате га?

ЧОВЕК: Сигуран сам да ти добро мисли.

ДЕЧАК: И не сумњам, али...

ЧОВЕК: То није твој занат?

ДЕЧАК: Не.

ЧОВЕК: Мени се пак чини да ти је тај посао близак. Зар не покушаваш што верније да нацрташ што видиш на овим зидовима?

ДЕЧАК: Фотографија све и сваког верно прикаже, али није посве истинита.

ЧОВЕК: Занимљива мисао за твоје године. Немаш више од четрнаест, зар не?

ДЕЧАК: Управо толико! Свако време и невреме, на слици ћу дочарати верније, страшније, ведрије, са сваког лица боље прочитати боре и муке, него што то нежива ствар, апарат, може! На фотографији нема живота каквог га видим. Чак је и Вршачки брег на њој обично брдо, а не заклон иза којег расте варош. И најбитније, сликајући могу оживети прошла времена о којима сањам. Доба славе и патње народа нашег, победе, поразе и сеобе, које преживљавам иако сам много после њих рођен. А занат будућности ме не може вратити у прошлост, као

што то чини рука, линија, боја.

ЧОВЕК: Добро ми се учинило. Сликари си, дакле, од оних што то, рекло би се, рођењем постају!

ДЕЧАК: Жеља ми се за сликањем јавила баш овде, давно, пре но што сам научио да пишем и читам.

ЧОВЕК: Бива то. Твоје давно од седам-осам година, дирљиво ми звучи у моме добу.

ДЕЧАК: Морао сам да почнем да цртам. И то баш пошто сам чуо песму о нашем Косовском боју. И нисам престајао, у сваком слободном тренутку.

ЧОВЕК: А отац?

ДЕЧАК: Трудно се да ми пронађе посао и испуни сваки тренутак, не бих ли што мање доколичио, како он назива сликање. Ја се ипак уздам у речи татора цркве наше. Показао сам му моје цртеже светаца.

ЧОВЕК: И?

ДЕЧАК: Александар Токин, тако се зове мој добротвор, рекао је за моје убоге скице да пуно обећавају. Он ми је и дао овај посао, да за нова звона нацртам цртеже, који ће у њима бити уцртани... Дозволите!

Дечак отрчи у крај цркве (у дубини сцене). Донесе столицу на коју Човек седне. Утом се, међу публиком у позоришту, појављују Стеван и за њим Токин.

СТЕВАН: Није ни овде. А често сам га баш ту затицао, како гледа доконе глумце док се будаласају и праве пробе за изведбу маштарије, којих је моме сину глава већ препуна. Најстарији ми је од све деце, и уместо да постане највећи ослонац породице, све ми више на црну овцу личи. Гимназија му не иде, зато боље да се спрема за занат.

ТОКИН: Претерујеш! Па ни млађим ти синовима школа не иде од руке?

СТЕВАН (*пруги се на слободну столицу*): Јао, Токине, на муку ми не стај! На кога ли су ту тупост повукли? Покојна им мајка бистра беше. А маћеха им је мирна, али проциљива. Како се у њима та глупост запатила?

ТОКИН: Глуп и туп, такав не тражи провода овде, у позоришту!

СТЕВАН (*осврће се*): Ти ме то само тешиш?

ТОКИН: Ово наше Вршачко позориште је ретко место где се наш језик и култура славе.

СТЕВАН: Пусти слављење! Битно је да се ради. Ево, како сам ушао овде, све ме нека поспаност ухватила. Токине

мој, људи овамо долазе да би се наспавали и забушавали. И мени већ пола дана у дангуби прође. Само да ми падне шака!

Стеван устаје и Токин за њим.

ТОКИН: Нећеш ли бар да почетак пробе видимо? Стеријин комад се увежбава.

СТЕВАН: Знам их све наизуст. А сам Стерија се мом оцу у кафани *Код два кључа* једном жалио да би боље кроз живот прошао са ковачким чекићем него са пером. Нека му је лака ова наша тешка сербска земља.

Токин одлази за Стеваном. На бини Човек са занимањем гледа Дечаков цртеж.

ЧОВЕК: Ово што црташ ће, дакле, ускоро бити изнад нас?

ДЕЧАК: Високо, на звонику! А нова звона, са мојим цртежима, у Бечу ће се лити!

ЧОВЕК: Са таквим полетом ћеш до двадесете и читаве цркве осликавати.

ДЕЧАК: Шалите се само. Пре тога ћу највише школе за сликарство изучити, да не бих снове своје невештом руком покварио.

ЧОВЕК: Реци ми дечаче, кога би на ове зидове школованом руком досликао?

ДЕЧАК: Деспота Ђурђа Бранковића, од чије осматрачнице на брегу је настала читава варош; нашег вршачког владику Теодора, што је повео народ Баната у устанак против Турака; Еугена Савојског што протера Турке; просветитаља, владику Јосифа Јовановића Шакабенту; Николу Нешковића, нашег славног иконописца како те јунаке слика, и нашег Стерију, у чије драме смо сви стали – тако каже мој отац.

ЧОВЕК: Куда мислиш ићи по науку?

ДЕЧАК: У Беч! Сањам о том граду, за који причају да је и сам велика, китњаста слика.

ЧОВЕК: А фотографска радња коју ти отац спрема?

ДЕЧАК: Нека је Милану ил' Светиславу, мојој млађој браћи.

ЧОВЕК: Врли мој дечаче, смем ли те питати за мати? О оцу само причаш.

ДЕЧАК: Моја мати, моја права мати, је сен. Видимо је само ја и отац, мада ми он то никада није рекао. Препознам то по његовом трзају ока, рамена, када за то повода нема. Гризе га савест због поновне женидбе. Мати је ту и измиче ми погледу за пола окрета, корака. Мотри на мене.

И сигуран сам, мада ће Вам то звучати сасвим лудо, да ћу живети сто година! Знам, јер ме она пази.

Човек устане. Иде у дубину сцене.

ЧОВЕК: Не звучи нимало лудо, мој дечаче. И сам живим са сенима. Са временом све сам ближе томе да их ухватим погледом. Измичу ми тек за трептај ока.

Човек узима свећу из свежња крај посуде за свеће. Пали је и забада у песак.

ДЕЧАК (*престаје да црта*): Ернестина се звала, францускиња пореклом. Нејасно је се сећам. Магловито, како је и сад понекад видим. Прамичак око моје главе. Некада ми је криво што маћеху, Марију моју, толико волим, а није ми права мати. Сва слобода нам је у њеном друштву, када отац није са нама. Иако Милана и мене није родила, највише пажње и поверења баш нама поклања. Ми пазимо остале на путу до пијаце или у шетњи корзом. И хвали нашу послушност оцу, често прекомерно.

ЧОВЕК: Деца која рано остану без родитеља добију прерано озбиљност, као у одраслог човека. И ти говориш као да ниси дете.

ДЕЧАК: Да Вас чује мој отац! За њега сам ветропир. Додуше, и остали не пролазе боље. Имам петоро браће, једну сестру, и за сваког од нас има само зачерку.

Дечак устаје и прилази Човеку. И он пали свећу. Стоје један крај другог. Кроз први план, испред завесе (рампе), пролазе Стеван и Токин.

ТОКИН: Ја дубоко верујем да Паја својим талентом може изборити стипендију за Академију.

СТЕВАН: Аустријска царевина да стипендира Србина, православца?

ТОКИН: Ми Срби ћемо помоћи, само да неко наш, одавде, из твог Дечанова, нашег Вршца, ту уметничку школу сврши! То би био успех национални!

СТЕВАН: Ми Срби! Помоћи ћемо само оном коме помоћ није ни потребна, већ је издигнут над осталима богатством, положајем, славом. Али ћемо радо саплести онога ко знаке показује да може ћипити више од осталих, али је још увек ту, међу нама. Таман посла да се и нашем брљавку једног дана дивимо! Још, молеру! Кажу сам, да се тако код нас не називају сликари?

Токин је затечен. Стеван одлази, а Токин похита за њим.

ТОКИН: Стеване! Ма, Стеване!

У другом плану, Дечак се прекрсти још једном.

ДЕЧАК: Увек замолим мати да ми помогне. Мислите ли да није утопија бити сликар, у Дечанову, у Вршцу, у забаченом кутку царевине.

ЧОВЕК: Срби воле слике. Свака наша кућа, па и најскромнија, има бар једну слику: икону свог свеца заштитника. То ће наше дете одмах после лица родитељских угледати.

ДЕЧАК: Жеља ми је, луда и нескромна, да моје слике у многим домовима српским буду! Чак и овде, у цркви, сањам, а знам да је славољубље грех, како се мојим делима други диве, као што ја очаран посматрам ове иконе.

Човек иде поред зидова цркве. Дечак га прати.

ЧОВЕК: Сећам се таквих мисли. Као дете сам уображавао да сам у цркви, лично ја гост божји. Шапћући сам му поверавао жеље истоветне твојима. И моји вршњаци су му поверавали своје планове, мирни као нигде другде. После службе, већ у црквеној порти, постајали смо поново мали дивљаци без мере у несташлацима. Прота би викао за нама: „Сећајте се речи нашег Спаситеља: Што учините свом најбеднијем брату, учинили сте и мени!”

ДЕЧАК: И данас нас исто уче. Мада та наука не важи и за учитеља. Он нас пред црквом тера у ред, бијући прутом као да је укротитељ звери. Кад постанем довољно вешт, волео бих да насликам најпознатијег вршачког просјака Петра, како је пред црквом хром, рашчупан, прљав, а кад у њу закорачи, опран, обријан и прав у ходу, као сваки други варошанин.

ЧОВЕК: Одиста је чудо како се свако промени кад ступи у цркву. Мени се чини да сам са уласком овде постао млађи.

ДЕЧАК: Мој отац не иде у цркву.

ЧОВЕК: Бунтовник?

ДЕЧАК: Јесте на своју руку, али није бунџија.

ЧОВЕК: Можда му се важна молитва није испунила, те је разочаран?

ДЕЧАК: Рекао бих да је равнодушан према вери уопште. Има сопствена убеђења о верским стварима, али их никоме не натура. Нас, децу, редовно шаљу у цркву.

Долазе до улаза.

ЧОВЕК: Идем. У послу си, мој дечаче, а ја сам докони старац у шетњи. Немам ничег пречег но да базам по свету.

ДЕЧАК: Били сте и у Бечу?

ЧОВЕК: Био.

ДЕЧАК: Нисам ни сумњао! Од тренутка када сам Вас угледао, знао сам да сте путовали. Разликујете се од наших мештана, некако по ширини...

ЧОВЕК: Леђа?

ДЕЧАК: Не! Погледа!

ЧОВЕК (*окреће се ка Дечаку*): По вашем оштром сликарском оку, моје вам се чине мало размакнуте?

ДЕЧАК: Шегачите се са мном? Немојте рећи да сте се наљутили?

ЧОВЕК: Шегачим се.

ДЕЧАК: Дозволите да се представим, Паја Стевана Јовановић, будући сликар!

Рукују се и упознају.

ЧОВЕК: Част ми је, колега!

ДЕЧАК: И ви сте сликар?

ЧОВЕК: Биће да јесам. Надам се. Разни ме зову за портретисање. Зовем се Радован.

ДЕЧАК: Отац ме, када шта забрљам, назове Радованом, јер сам у глави превише радостан.

ЧОВЕК: Своме имену наденуо сам и једно О, те слике у туђини потписујем и продајем као О'Радован. Због тога углавном мисле да сам Ирац, а не Србин рођен у Банату. *Човек помилује дечака по глави и окрене се ка вратима цркве.*

ДЕЧАК (*полетно, знатижељно, молећиво у исти мах*): Причајте ми!

ЧОВЕК (*застаје*): О Бечу?

ДЕЧАК (*прилази му*): О путовањима, сликама. И уопште. Иако се први пут видимо, већ сте ми блиски као да се дуго познајемо.

ЧОВЕК: Бива то, мој дечаче.

Човек размисли па скине капут. Носи га и ставља на столицу. Дечак поскочи и седне на хоклицу.

ДЕЧАК: Пажљиво слушам!

ЧОВЕК (*стаје у први план*): У Беч сам на каруцама упловио, када сам имао шеснаест година. Заиста упловио, јер су ме улице са дворцима и украсима на њима какве сам први пут видео обухватиле као река, ништа мање снажна него Дунав, чије се хучање у Бечу другачије чује него код нас. Први пут сам уопште, био у неком великом, далеком, страном граду.

ДЕЧАК: Нисте се ваљда плашили? Је не бих!

ЧОВЕК: Нисам, док не изађох из каруца сред Беча. Дотле ми се тај град у који смо улазили учинио као некаква сликовница, бајка. Китњасте фасаде личиле су на одморишта принцеза, змајева, јунака, ала и баука. Толико сам био затечен шаренилом и раскоши, да ме такви становници нимало не би изненадили. А био сам у годинама када глава твори снове и на јави.

ДЕЧАК: Какав вам беше циљ путовања?

ЧОВЕК: Академија.

ДЕЧАК: Сликарска?

ЧОВЕК: Да.

ДЕЧАК: Завршили сте је, у Бечу?

ЧОВЕК: У сневаном Бечу.

ДЕЧАК: Немојте ми узети за зло, али ја вам искрено сада завидим!

Човек се враћа до Дечака и седе на столицу.

ЧОВЕК: Нема на чему, мој дечаче. Дао бих десет високих школа и двадесет путовања у светске велеграде, за твојих четрнаест година и прилику да о њима поново сневам.

ДЕЧАК: Тешите ме. Слутите да ја тамо стићи нећу. И сам то осећам.

ЧОВЕК: Нећу те разуверавати. Нити рећи да је талент сигуран пут до тамо. А ти дара, видим, имаш. Веруј и не веруј! Тако ће ти рука најузбудљивије линије из узнемирене душе извлачити. Спокој, какав ја сада у себи носим, није покретач на велике путеве и подухвате. Тај благослов имају и многи млади људи. Они немају потребе да траже даљу воду од своје реке, топлије и хладније ветрове од наше кошаве. Срећни су у своје месту, јер однекуд знају да нигде и није друкчије. Да су сва путовања привид промене и налажења бољег света од оног у којем си. Ја то тек сада знам. Нисам вреднији што сам слике своје којекуда сликао и носео, но онај пекар на улазу у варош што најмекше и најкусније штрудле у Европи прави. А да није свестан тога. Било би му драго да то зна, али му и не би много значило. Он своје тесто меша овде ко што би и у Паризу, а друга срећа му сем тог посла не треба.

ДЕЧАК: У то не верујем.

ЧОВЕК: Нити ћеш. Бар не још дуго времена. Проживљено, и тако стечено искуство се не може пренети. Оном

ко га слуша делује неуверљиво чак иако има велику жељу да га прихвати.

ДЕЧАК: А мене после ваше приче о бајковитом граду, Виена све више призива.

ЧОВЕК: Окретао сам се сред града и питао хоћу ли се пронаћи у тим улицама којима тушта и тма пролази. Одакле сам дошао, сви су знали за мене. Ко ми је отац и дед, све до аскурђела. У Бечу, све то никоме не вреди. И процењују ме овлашним погледом, као странца што са лошим изговором говори немачки. Још кад схвате да ти је жеља да међу њима живиш! Постајеш човек другог реда, глуперда недостојна царског града.

ДЕЧАК: Сав тај осећај сте стекли одмах?

ЧОВЕК: Чини ми се, да. И убрзо се уверио у њега.

ДЕЧАК: Непријатељски су вас дочекали?

ЧОВЕК: Још горе, нису ме ни чекали! Отац ме је вукао за собом у страху да се не раздвојимо и изгубимо, мада је он већ много пута у том граду био. Није ми рекао, али сам знао да се плаши за мене. Два дана смо трагали за собичком који бисмо могли платити. Све су то била места чувана баш за нас, придошлице и тамошњи најнижи слој. Трећег дана, у Хилферштрасе, отац виде таблу фирме са именом свог познаника. Беше са њим некада радио у Прагу. Тај познаник и жена му, сажалише се на мене и моје снове о каријери великог сликара, те ме прихватише у смештај какав не бисмо могли платити.

ДЕЧАК: Колико вас је стајао смештај? Опростите, питам ако одем тамо.

ЧОВЕК: Двадесет форинти, сећам се. За Беч смешна пара, а за нас превелика.

ДЕЧАК (*разочаран*): И за мене. Да сва црквена звона по Банату исцрта, нећу довољно зарадити.

ЧОВЕК (*насмеје се*): Да, скупо је занимање бити Бечлија. Још се домаћини одмах почеше шалити на рачун мог доласка.

ДЕЧАК: Питали су вас: „Да ли ћете постати велики сликар?“

ЧОВЕК: Да.

ДЕЧАК: И можда: „Хоћете ли сликати пејсаже или портрете?“

ЧОВЕК (*насмеје се*): „Портрете“, одговорио сам им.

ДЕЧАК: „Сигурно, великих историјских личности?“

ЧОВЕК: „Највише њих“.

ДЕЧАК: Питали су Вас, вероватно, и за узора?

ЧОВЕК: Понудио сам им Ван Дајка.

ДЕЧАК: Кикотали су се и говорили: „Ви ћете зацело постати Ван Дајк?“

ЧОВЕК: Отприлике тако.

ДЕЧАК: То ја и овде слушам. Где год пођемо у госте, а за моју жељу сад већ безмало цела варош зна. Још ме отац обавезно нагрди: „Бојим се да ће много воде протећи Дунавом пре него што ће он“, ту ме углавном ћушне по глави, „успети да изради портрет, ако га икад буде радио!“

Дечак црта, док Човек посматра њега и цртеж. У ложи по страни (и изнад, ако је могуће), сноп светла проналази Стевана и Токина.

СТЕВАН: Ацо, разуми ме. Поред њега имам још шесторо уста која ишту хлеба. Треба ми помоћ. А и шта ако се мени нешто деси?

ТОКИН: Разумем те, Стеване! Право и одговорно се понашаш и говориш. Али мени нека слутња, тачније, смејаћеш се, снови ми говоре да је судбина тог твога, нашега клипана, да стигне даље но што се са овога нашег Вршачког брега може видети.

СТЕВАН: Ти и сам признајеш да су то пусти снови. Често он овде дође, придржава кулу леђима и сањари. Плашим се, пашће, удариће га гром, однети олуја.

ТОКИН: Наша кошава још никог није однела даље од његовог тура. Нити је гром овде скоро ударао, поготово не по овако ведром времену.

СТЕВАН: Измотаваш се, а знаш о чему говорим.

ТОКИН: Знам.

СТЕВАН: Он је смотанко, што две летве не може прикуцати, а камоли освајати свет.

ТОКИН: Јесте смотанко, али свет освојити може.

СТЕВАН: Цениш или и даље сањаш?

ТОКИН: Ценим и сањам оно што ће бити! Као онда, када сам сањао твоју кобилу да ће ојдребити два ждребета. И је ли било тако?

СТЕВАН: Јесте, Ацо, али тек након три године!

ТОКИН: Што значи да сањам на далеко.

СТЕВАН: Иди бестрага!

Одоздо се чује дечји смех.

СТЕВАН: Ти видиш боље, је ли међу њима?

ТОКИН (*загледа*): Јок. Мада може бити. Змај ми заклања

поглед.

СТЕВАН: Не видиш ни прст пред оком, а немоли будућност! Хајмо доле!

Стеван и Токин одлазе. На позорници, Човек привучен смехом устаје и прилази прозору (или вратима). Постава дечју игру и прати змаја којег су деца пустила у небо. Змај лети (виси) преко публике.

ЧОВЕК: Смех дечје игре! Највећа радост. Рано лето у Вршцу. Најлепши дани. Без школе, небо је рај, а сав остали свет игралиште. Виногради, брегови и доље; праћке, клисови и бомбе од блата. Заклони и оружје против одрастања. Понекад ми је у далеким земљама било довољно да чујем дечји смех у летње доба и вратио бих се овде.

ДЕЧАК: Дакле, одрасли сте овде?

ЧОВЕК: Осећај имам да још нисам одрастао и чудим се што ме остали као старог виде. Мој прави лик је остао овде, а са собом вучем страшну маску времена. Нема земље као што је банатска. Плодна, без лордова и крофтвера. Овде је свако господар и сирома' за себе. Као дете сам мислио да трпим строго васпитаније. Свет који ме је сачекао је далеко суровији и усто безобзиран, што се ни за једног родитеља, ма колико строг био, не може рећи.

ДЕЧАК: Плашите ме, намерно?

ЧОВЕК: Упозоравам! Што чешће се вери уз трешње, шетај корзоом и намигуј нашим једрим вршчанкама. Те слике ће те чувати годинама далеко.

ДЕЧАК: И да се чувам школе?

ЧОВЕК: Изврћеш ми речи, мој дечаче! Ако, то је особина уметника. Да све буде реално, а опет само онако како он види. Веруј ми, од школе има и далеко горих казамата. Него, реци како стојиш са школом? Ниједна академија не чека незналице.

ДЕЧАК: Најбоље ми иде географија.

ЧОВЕК: Сневање путовања?

ДЕЧАК: Да.

ЧОВЕК (*декламује испред штафелаја, „као глумац“*): Као дечак сам тако путовао и кроз време. Био сам са Александром Великим на походу кроз Персију, Ханибал Риму пред вратима... Да, матор човек прича бесмислице. Рачун?

ДЕЧАК: Не волим цифре ни било коју егзактну науку.

Свеједно што је у њима све доказано, мојој памети нису јасне. Историја ми није мрска. Ни веронаука, ако се већ нешто мора учити.

ЧОВЕК (*одлази до Светог писма под крстом у дубини сцене и листа га*): И мени је веронаука била занимљива. Слушао сам приче, које су ми личиле на басне, бајке, са страшним јунацима, чудотворцима што ходају по води и претварају је у вино; што издржавају муке какве ни најхрабрији дечак у нашем разреду, а Панта се звао, сигурно не би, мада је он увек тврдио другачије.

ДЕЧАК: А тек да чујете како моја мати Марија, све те приче приповеда! Некада их допуњује својим измишљотинама, а мени то не смета и претварам се да то и не примећујем. Можда би ми и геометрија и аритметика биле занимљивије када би их она знала и подучавала ме.

ЧОВЕК: Аритметика! Језа ме хвата када на њу помислим. Бројке, свуда бројке.

Дечак устаје са хоклице, протеже се и истеже лаганим вежбама.

ДЕЧАК: И то све да би се од њих као резултат добиле нове! И тако у бескрај са тим бесмисленим рачунским операцијама, какве ми у животу неће требати.

ЧОВЕК: Похађаш гимназију?

ДЕЧАК: Да, Реалну. У њој робијам свакодневно! Могао сам се одредити за језике или природне науке, а мој отац је тражио да учим све, а одлучим за смер касније, на високим школама. Моја највећа срећа је што сам у гимназији упознао професора цртања, Водецког.

ЧОВЕК: Нисам ни сумњао да ће ти његови часови најлакше пасти.

ДЕЧАК: Дворана за цртање је сва облепљена сликама. Имамо и велике цртачке столове, а између њих довољно места за шетњу. А учитељ цртања се претвара да не види нашу трговину кликерима усред часа. Што нам више слободе даје, то га више и боље слушамо. Мени је једном приликом рекао да бих са даром који имам могао постати и уметник!

ЧОВЕК: Усуо је довољно воде да ти семе жеље сазри и расклија се.

ДЕЧАК: А оцу мом је, приликом сусрета испред среза, причао како је један сиромашан дечко постао славан сликар, а слику казанџије којег је у послу насликао, на изложби продао за читавих хиљаду форинти. Од тад

вребама сваког казанцију којег видим и пратим га до куће, како би видео где станује, у потаји га једног дана насликао и зарадио хиљаду форинти.

ЧОВЕК (*Кроз смех*): Не пада хиљадарка тако лако. И не вреди трошити толико време на праћење казанција. Боље је утрошити га на цртање.

ДЕЧАК (*Враћа се штафелају*): Знам ја то. У вежби сам ове године и претерао. Прошле школске бејаш одликаш и сви се томе, отац нарочито, чудише, а ове – пропадох. Свег ме је то цртање обузело, те сам занемарио друге обавезе преко сваке мере.

ЧОВЕК (*Добронамерно*): Не иде то тако! Успех прошлогодишњи је случајан, ако га поново не потврдиш.

ДЕЧАК: Знам ја то. И сам сам решио да марљиво учим и стару славу вратим, али се деси ова срамота.

ЧОВЕК: Каква? Шта год да си урадио, не може бити толико страшно?

ДЕЧАК: Ово није до мене. Од професора сам чуо, да им је стигла срамна наредба, какву неће и нису кадри испунити.

ЧОВЕК: Да не тражиш себи оправдање за даље неучење?

ДЕЧАК: Стигла је нашим наставницима наредба да се од следеће године, при предавању, поред немачког, на којем смо уз сербски учили до сад, морају служити мађарским језиком. Или да се, уколико га не знају, повуку из школе.

Стеван и Токин улазе у салу кроз врата и пролазе између публике, као да иду улицом.

ТОКИН (*заостаје за Стеваном и прича замишљеној пролазници у публици*): Помаже Бог, госпођо Петровићка!... Сачекај... ме, Стеване!... Да, срамота шта су учинили са нашом гимназијом! Доћи ћу сутра код вашег мужа, да видимо шта ћемо. (*Стеван цупка у месту на изгуби стрпљење и настави даље*) И понећу ципеле, да ми пенцетира. Опростите, али овај наш Стеван!... Стеване! (*Пристиже га*)

СТЕВАН: И сам видиш каква права уживају наши најученији људи! Пошутирани на улице! И шта? Професор природних наука постао абација. Рашта је школе и завршавао? Боље да је само мађарски учио!

ТОКИН: Неће увек бити тако!... (*Окреће се замишљеном пролазнику у публици*) И Вама Бог помогао, Радоване! Сутра око поднева да се нађемо код Саве обућара по-

водом овога новог догађаја? Журим сад! Стеване! Куда оде? Према Калварији! Одох! (*Стиже до бочног излаза, одакле види Стевана који је већ изашао*) Стеване! Нова времена долазе! Неће смети још дуго такве наредбе и услове да нам постављају!

Токин одлази. Човек на бини негодује, климајући главом. Шета лагано, лево-десно.

ЧОВЕК: Шашаве ли наредбе. Откуд ће наћи толико професора са течним знањем мађарског?

ДЕЧАК: Сви који нису Мађари се повлаче, а највише је сербских и чешких професора било. На место њих стижу отпуштени чиновници, пензионисани војници, чак и беспосличари. Битно је само да су Мађари и то им даје статус професора. А ти исти, наместо да погну главу од срамоте, нама, сербским ђацима, обећавају сигурну пропаст.

ЧОВЕК: Отац ти те претње не схвата озбиљно?

ОТАЦ: Вели, као и ви малочас, да ја само себи оправдања за неуспехе тражим. Још су ме пре три дана преварили за кусур на пијаци, те отац сад и не престаје да ме прекорева због лошег владања бројкама и рачунским операцијама.

ЧОВЕК: Проклети да су пиљари! Од мене су за овог живота, бар једну кућу или двадесетак слика твог казанције од хиљаду форинти украли.

ДЕЧАК: Више ме од очевог прекора и невраћеног кусура боли што Мађари постајемо. Без своје воље и хтења, а матица нас наша сербска и Београд не подржавају како би своји своје требало да држе.

ЧОВЕК: Биће у томе и бољих и горих година. Могао бих ти обећати да ће једног дана, скорашњег чак, ово бити што и јесте, земља коју је деспот Ђурађ кулом заклонио, наша Србија.

ДЕЧАК: Због лошег успеха, а и смене сербских професора, као да сам и за то крив, отац ми је запретио занатом. Ту сви моји снови о слави пропадају.

ЧОВЕК: Не мисли ваљда озбиљно?

ДЕЧАК: Каже да сам глупава битанга. Да сам добро учио, слао би ме на високе школе и од мене направио научника или чиновника.

ЧОВЕК: Онда можда и није штета? То није твоја судбина.

ДЕЧАК: Али није ни да будем шегрт. Уз то, забранио ми је да читам комендије и којекакве глупости што су ми обу-

зеле главу измишљеним херојима и великим делима.
 ЧОВЕК: Остане ли мало његове строгости за твоју браћу?
Док слуша причу, Човек одлази до свећа што горе. Ако су се угасиле, упали их. Држи длан изнад пламена, као да га милује.

ДЕЧАК: И два моја млађа брата, Милан и Светислав, пропала су у школи. Осуђени су на шегртовање. Милана још са једанаест година отац посла у трговину Јоце Недића. Први посао му је био да научи виксати ципеле за све у кући. Чак и Јоцином калфи. И потрчко је за сваку ситницу. Често га шаљу по терете које, ситан, не може да понесе, те мене зове у помоћ. Најтеже му пада што мора да слуша и Јоциног оца, газду Недељка. Тај је човек у Вршцу познат по томе што најкраће спава. Дигне се у два изјутра, када још и банатски петлови спавају тврдим сном и буди мог Милета да му носи фењер кад крене у цркву. Мој несретни брат ми прича, како му главна улица у вароши тада изгледа аветињски, попут страшног Персејевог хода кроз пећину горгоне Медузе. Ћошкови, жбунови, дрвећа, иза којих се по дању сакривао, тада му делују као заклон немани што ће га заскочити и окаменити, што би му уједно и била заслужена казна за пропаст у школи. Шалио сам се тешећи га, и говорио му да би тада и заиста оцу био камен око врата. Шалио сам се, мада се од његових прича и сам будим у страху и ноћи, молећи се да он што пре стигне до цркве у коју га проклети Недељко тера.

ЧОВЕК: Слушао сам о таквим људима. И сретао их. У животу су нешто грдно згрешили, те су мислили да се разним жртвовањем могу за то искупити. Рана јутрења, постови, молитве у великом, претраном броју, као да су некакав тас на ваги који треба да претегне у односу на лоше почињено.

ДЕЧАК: Ја то не могу знати ни судити, али ми се чини да лаж остаје лаж, крађа крађа, злочин остаје злочин, свеједно колико га после окајавао.

ЧОВЕК (*све љуће*): И ја исто мислим. Тај газда Недељко није добро прорачунао. То што твој малом брату не да сна и тера га ноћу и по киши и по снегу да му носи фењер, није тежина која ће претегнути вагу ка опросту грехова. Да окаје само те силне ноћи крађе сна и спокоја дечаку, тешко да ће му помоћи највећа икад изливена свећа. Да их таквих запали и десет, и сто, и хиљаду,

рекао бих да више себи на штету у коначном рачуну ради.

Дечак устаје и стаје пред икону Светог Петра. Човек га посматра из дубине цркве.

ДЕЧАК: Често замишљам како у рају, ако га има, газда Недељко долази по своје јутрењима плаћено место, а Свети Петар му даје број просторије у којој ће боравити. Газда Недељко, иако му Свети Петар то није тражио, предаје списак датума својих јутрења, на папиру који је дугачак толико да саплиће у ходу следеће који долазе. Свети Петар га саветује да списак понесе, како би прекратио доколицу. Газда Недељко срећан хита ка свом рајском собичку. Чекају га отворена врата. Он улази унутра и схвата да је дошло до забуне. Нашео се у затвору, а врата са решеткама се затворила за њим. У просторији је таман толико места да стане он и његов дугачак списак. Лупа на врата и вири кроз решетке. Виче Светом Петру да се распита код нашег Милета за његова добра дела. Свети Петар му каже да наш Миле неће скоро долазити, а у сваком случају, ићи ће другим путем од оног на чијем је крају Недељкова рајска тамница.

ЧОВЕК: Светислав је боље прошао?

Дечак одлази у крај цркве (ван сцене) и врати се са кликерима у шапи. Баци један, па га гађа другим.

ДЕЧАК: Мог брата Свету отац је послао у Темишвар, на фотографски занат, куда хоће и мене. Да бих избегао, рекао сам да ме механика више занима. Одмах је решио да ме преко распуста да код Најкома.

ЧОВЕК: Како ти механика паде на памет?

ДЕЧАК: Локомотива! Од када сам први пут видео воз, пругу и станицу, она ми је најупечатљивији приказ који сам досад видео. Све то хуктање и пара и шкрипа...

Човек му се придружује у игри кликера.

ЧОВЕК: ... Говори о узбудљивом путовању на које се полази?

ДЕЧАК: Да, баш тако! Замислите да правите или поправљате путујуће машине!

ЧОВЕК: Има ли овде локомотива које би биле на располагању твојим рукама?

ДЕЧАК: Не. Код нас нема машинске радионице, те ме отац послао Најкому што прави шпорете. Каже да је то највеће што се овде прави, па ћу једног дана лако прећи са шпорета на локомотиву.

ЧОВЕК: Можда и буде тако? Јеси ли пошао на тај занат?
 ДЕЧАК: Сутра би требало. Био сам неколико пута накратко код Најкома. Није рђав човек.
 ЧОВЕК: Допао ти се његов занат?
 ДЕЧАК: Јесте. Толико да сам решио да побегнем од куће.
 ЧОВЕК: Бели свет само тебе чека!
 ДЕЧАК: Да!
 ЧОВЕК: Пут славе и лагодног живота почиње одмах иза кривине по изласку из Вршца, само треба ухватити добар залет!
 ДЕЧАК: Опет се шегачите са мном?
 ЧОВЕК: Извини.
 ДЕЧАК: А ја сам се озбиљно спремао за тај подухват.
 ЧОВЕК: Знаш ли неког ко је то урадио?
 ДЕЧАК: Једном сам видео скитницу, када је дошао код оца да тражи посао. Отац га је истерао из дворишта. Викао му је да је вагабунд, а то име ми се врло допало. Гледао сам скитницу кроз прозор док је одлазио. Корачао је важно и смело, као да је председник владе, или бар њен први потпредседник, а не поцепана битанга. И решио сам да постанем...
 ЧОВЕК: ... Вагабунд! Красног ли занимања.
Човека и Дечака сасвим обузме игра кликера. На бочна врата сале улази Стеван. Наслони се на зид. Крај њега стане и Токин.
 СТЕВАН: Калваријо, хаваријо! Ни овде га нема.
 ТОКИН: Онај светац Гавра Романовић оставио је за собом новца за стипендије. Чуо сам да је једна слободна. Није баш за уметност. За помоћ је, добро ме слушај, ономе српском ђаку који изучава науку у којој је Српство заостало. То је наша прилика! Зар нисмо у уметничкој науци заостали? Само да Паја напише молбу...
 СТЕВАН: Ах, ти си вагабунд већи од њега!
Стеван креће даље.
 ТОКИН: Куда сад, Стеване?
 СТЕВАН: *Код два пиштоља* имам разговор за трговину, а можда и онај мој наиђе, па да му наплатим за читав дан дангубе.
 ТОКИН: Плаћам бокал вина да поразговарамо подробно није!
Токин полази за Стеваном и излазе на бочни излаз са друге стране (изнад врата је фирма кафане – Код два пиштоља). Дечак купи кликере са пода цркве. Живо опи-

сује догађај, повремено опонашајући учеснике.
 ДЕЧАК: Сутрадан, у Дворској улици видео сам га поново.
 ЧОВЕК: Вагабунда?
 ДЕЧАК: Људи су викали: „Бежите! Пазите! Склањајте се!“ Отац ме је повукао у страну. Каруце су ме скоро очешале. У њима је била девојка, марама се вијорила за њом. Каруце су јуриле и скакале калдрмом, а она није могла да заустави коње иако је свом снагом повлачила узде. Сви који су се ту затекли побегли су са друма и викали: Повуци узде јаче! Претурићеш се! Ко да то она није знала. Иза ћошка, насупрот помахниталим коњима, појавио се баш он! Стајао је, а ја сам само зажмурио јер сам мислио да ће га коњи прегазити. Нису. Тишина ми је отворила очи. Коњи више нису њиштали, точкови каруца нису тандркали, девојка у каруцама није вриштала, нити људи викали за њом. У чуду смо посматрали како Вагабунд милује чело вранцу и мркву, упрегнутим у каруце. Девојка је сишла са њих и хтела је да приђе спасиоцу, али је пристигао њен отац. Повукао ју је за руку. Враћали су се друмом, а девојка се освртала. Вагабунд је заокренуо каруце и шљапнуо длановима. Коњи су пошли за газдом.
 ЧОВЕК: Није сваки вагабунд такав.
 ДЕЧАК: Желео сам да пођем са њим. Да се одметнемо у хајдуке. У шуми бисмо окупили разбојнике и били страх и трепет за све, па и за професоре у гимназији. Не би нам тако лако ускраћивали право да говоримо на матерњем језику.
 ЧОВЕК (*озбиљно*): Имаш ли ти људе који би те следили у том опасном науму?
 ДЕЧАК: Звао сам већ Косту. Њему је отац предодредио да буде берберин. Тај занат му је досадан, али повоздан вежба различите вештине са бритвом. Може је превући преко сопственог језика, а да се не посече. Он ће поћи са мном чим пристане на ноге. Газда га је затекао како тупи бритву, па га је тако излемао да му задњица бриди и кад хода и кад седи, а у шуми нећемо имати меканих бержера за седење.
 ЧОВЕК: Разумем те. Заиста је гадан тај шегртски живот.
 ДЕЧАК (*сакрива кликере на њихово место*): У њему имаш права колико и једна мува!
 ЧОВЕК: Бива то и у многим другим животним ситуацијама.

ДЕЧАК (*трчи, скакуће укруг, поред зидова*): Ја нећу живети као мува! У шупи скривам слике великана, које ми отац није пронашао и бацио. Сваког дана их посматрам бар понеки минут, док држим турски пиштољ свог деде. Сваки јунак ми говори шта могу постати, ако очеличим срце.

ЧОВЕК: А ти јунаци су све редом вагабунди?

ДЕЧАК: И јесу! Од Милоша Обилића до Карађорђа! Имате ли ви такве омиљене јунаке?

ЧОВЕК: Истима сам се дивдио. А онда и поменутом Ван Дајку. Иако није био јунак од мача и пиштоља, дивдио сам се његовој господској појави са меланхоличним погледом.

ДЕЧАК: Држите ли његову слику на неком месту скривитом од погледа других, који не схватају ваше одушевљење њиме?

ЧОВЕК: Давно сам изгубио ту слику. Мада је чувам у завореним очима.

ДЕЧАК: Занимљиво скровиште. Спаковаћу и сву моју булументу из сандука у шупи на исто скровиште.

ЧОВЕК: Причај, докле си одмакао са плановима за бекство?

ДЕЧАК (*узима Свето писмо и листа га*): Било је само питање дана. И да код нас није дошао чика Токин, тутор цркве, можда бих баш тог дана заждио у шуму. Видео је неке од мојих цртежа који су ми случајно овде остали.

ЧОВЕК: Да ли баш случајно?

ДЕЧАК (*заклопи корице књиге тако да лупе и прекрсти се*): Лажем! Имао сам ту намеру.

ЧОВЕК: Допали су му се цртежи?

ДЕЧАК: Тражио је од мене да му покажем и остало што сам нацртао. Гледао је, климао главом и говорио оцу: „Нису ли ови цртежи изврсни? Погледај овог Светог Саву, па Спаситеља! Одиста, врло добро!“ На Мајку Божију је имао замерку, била му је предебела и подсећала га на крупну дојкињу која доји децу мајкама што су без млека. Али ми је дао посао. И узео на себе да то каже оцу.

ЧОВЕК: А хајдуци? Бежанија?

ДЕЧАК: Сад нек иде у хајдуке ко хоће, ја сам на путу за уметника!

Дечак листа Свето писмо па посматра (замишљене) призоре на зидовима и своје чертаније.

ЧОВЕК: Сад пази што ћу ти рећи: нико не може бити пророк у свом селу. Ова стара звона над нама лио је деда звоноливца Боте. А сад, приликом којом си добио први посао у уметности, наша стара сербска звона ће заменити аустријским. Само да их не би поново лио њихов комшија. Такви смо ми, Вршчани. А и ми, Срби.

ДЕЧАК: Ако мислите да треба да престанем са цртањем, ја ћу стати?

ЧОВЕК: Ништа то не би променило. Једва би дочекали да кажу како син Стеванов није био дорастао озбиљном задатку. Онда би за много веће новце позвали каквог туђина да уради исто. Не говорим ти ову причу да те прекоревам, јер ти са поруџбином звона немаш ништа, већ да знаш да ће таква ситуација и тебе сачекати.

ДЕЧАК: Имали сте таква искуства?

ЧОВЕК: Још како! И много је времена прошло док сам научио да их срцу не примам. Многи су климали главама над мојим сликама, чак кад више и нисам био почетник, а пошто се удаље мрмљали би једни другима: „Није тај лош, али није ни Делакроа, ако ме разумете. Ди може Србин бити светски успешан у нечему другом до свињарству!“

ДЕЧАК: Чули сте да то о вама говоре?

ЧОВЕК: Једном се такав стручњак на изложби обратио баш мени, мислећи да сам посетилац који дели његов суд.

ДЕЧАК: И шта сте му рекли?

ЧОВЕК: Да ме баш чека туце свиња на продају, што сам их повео са собом и привезао их испред улаза у галерију, мислећи да туда пролази богат свет који зна шта је добра свиња.

ДЕЧАК: Ала сте му рекли! Морам запамтити. Је ли био заинтересован за куповину?

ЧОВЕК: Све је задизао главу и померао кравату, говорио „Payson, payson“, и бежао од мене. На излазу га пристигох и замолих да ми свиње бар причува док ја не нађем озбиљну муштерију.

ДЕЧАК: Дакле, да са собом свуда водим и туце свиња, лакше ће ме прихватити?

ЧОВЕК: Баш тако! Наш човек ће те прихватити, ако бар мало заудараш на балегу. У супротном, доживеће те ко непријатеља, странца.

ДЕЧАК: Да ли ће наша чаршија лоше говорити о мојим

цртежима на звонима?

ЧОВЕК: Када из Беча стигну похвале на твој рачун, схватиће их као самој чаршији упућене.

ДЕЧАК: Мислите ли да би се моја чертанија могла дојмити и бечког звонара?

ЧОВЕК: Страху немај од суда из даљине и страних земаља. Тамо си нико и ништа изгубити не можеш.

Стеван и Токин излазе из кафане Код два пиштоља (бочни излаз из сале којим су изашли). Застају на вратима и нису претерано стамени на ногама.

ТОКИН (*заусти*): Стеване...

СТЕВАН (*орасположен вином*): За све си у праву, мој Ацо!

ТОКИН (*обрадован*): Јесам ли?

СТЕВАН: Мој син ће постати наш највећи уметник и светски признат сликар; на свим нашим школама ће се говорити само нашим језиком; аустријско царство ће се распасти, а главни град биће нам Београд, а не Беч...

ТОКИН: Коначно се разумемо!

СТЕВАН: ... а моја кобила ће, по том следу догађаја, ождребити три ждребета!

ТОКИН: Стеване, зар са мном тако?

Стеван креће ка излазу сале.

ТОКИН: Куда сад?

СТЕВАН: *Код Спаситеља!*

ТОКИН (*креће за њим*): Рано ти је још, сад је на ручку. А и шта ће теби апотека?

СТЕВАН: Мало ме је ово вино ударило, треба ми неки јачи отров. А *Код Спаситеља*, кад ти препишу водицу, три дана не знаш за себе. То мени треба!

ТОКИН: Ургираћу да им се име промени! Није згодно.

СТЕВАН: А чим се ождреби треће ждребе, ето нас у Бечу! На Академији!

Стеван и Токин одлазе. Дечак црта, па престане.

ДЕЧАК: Какав је био испит за Академију? Причајте ми, шта су све од Вас тражили?

ЧОВЕК: После разгледања мојих дотадашњих радова, бејаш одбијен већ при првом избору ђака којима ће се дозволити да приступе пријемном испиту. Тако да до њега ни не стигох.

ДЕЧАК (*болно, уплашено*): Ај!

ЧОВЕК: Најстрашније ме је погодио тај бахати однос људи, професора из комисије. Један је презриво говорио да у мојим чертанијама нема ничег. Пре него што се

освестих, на моје место већ је други кандидат ступио.

ДЕЧАК (*бојажљиво*): И?

ЧОВЕК: Случај је хтео да једнога из комисије, што ништа није рекао, сретнемо после, док смо се ко пребијене мачке вукли по улици. Ваљда да нас утешу, рекао ми је да дођем идуће године, кад мало научим цртати. А оцу да вероватно имам талента, но морам прво свршити бечку гимназију. И посаветовао га је да ме упише у Ваза гимназиум, код професора Мохолда, јер је тамо најбоља припрема за Академију. И поздравио нас је са збогом.

ДЕЧАК (*за себе*): Може ли се доживети шта горе?

ЧОВЕК: О да, мој дечаче. Да човек зна шта живот носи, срце би у оклоп окувао, а на желуцац ставио сито што не пропушта јед. Но, та рана, што би многим била смешна, мене и данас боли и сећа на разочарање и срамоту. Тада ми се чинило да сви пролазници знају за мој бедни, јадни пораз. Поготово младићи са дугим косама, у финим сомотским капутима, што су стајали пред Академијом и вероватно је похађали.

ДЕЧАК: Јесте ли се вратили или остали?

ЧОВЕК: Правије је рећи: јесам ли побегао, јер сам имао страшну жељу за тим. Жао ми је било мога оца, којег сам осрамотио усред Беча, пред комисијом и бројним сведоцима, што су можда и први пут за Вршац, као прозвани град мога рођења, чули.

ДЕЧАК: Побегли сте?

ЧОВЕК: Такорећи. Паковах ствари у кофере, чврсто решен да више никада не крочим у тај град, са житељима одевеним у охолост, као да је сваки од њих, од члана комисије на Академији до пиљара у Рингштрассе, подједнако и свету и граду допринео колико и Марија Терезија. ДЕЧАК: То онда није само наша бољка? Као кад се ми Срби позивамо на подвиге косовских јунака, као да су оновременски.

ЧОВЕК: Зато многи и не воле сликаре. Јер, поштен сликар, упркос машти, јасно разликује периоде славе, срамоте, јунаке од свакодневних уличних пролазника.

ДЕЧАК: У Беч сте се ипак вратили?

ЧОВЕК: Нисам ни отишао одатле. Зауставио нас је Фон Добинг. Није ме пустио да изађем са кофером из његове куће. Сит се смејао, док му је отац препричавао несрећни догађај. Мислио сам да нећу издржати. Хтео сам да извучем пет форинти из џепа, платим му ту једну ноћ

коју смо код њега провели и пошаљем га до ђавола, на сербском, немачком и мађарском. А и са француским и чешким по том питању никада нисам стајао лоше. Та нисам ја, мислио сам, дошао да ме за једну собу гађају блатом као циркусанта на вашару.

ДЕЧАК: Ипак га нисте псовали?

ЧОВЕК: Када сам га после боље упознао, испало је да се он често и дуго смеје, јер живот није схватао одвише озбиљно. У сваком лошем, чак и трагичном сплету околности, увек је видео разлога за наду. И проналазио ведрину где су други напрезали очи кроз густу маглу. Јозеф фон Доблинг, тако се звао племенити човек којег сам хтео да испујем космополитски, на различитим језицима. Рекао је оцу да је сва моја несрећа што бејаш премлад да ме чланови комисије озбиљно прихвате. А то је грешка која се сама од себе поправља. Предложио је да останем код њега и свршим ту гимназију, а шта буде после, видећемо.

ДЕЧАК: Мој отац га не би ни саслушао. Избацио би ме кроз прозор, све са кофером, тако да бих летео назад до Вршца и радионице у којој расту шпорети.

ЧОВЕК: Ни мој отац није боље прихватио пораз. Но, збунила га је госпођа Марија Доблингова необичним заветовањем. Ухватила ме је за руку пред њим и озбиљним гласом упитала: „Слушај Перо! Хоћеш ли обећати нама, а особито твоме оцу, да ћеш настојати свом снагом да сваког дана будеш старији?“ Озбиљно сам је схватио. Одговорио сам глупо, али искрено: „Хоћу, верујте да хоћу.“ Сви су се смејали, чак и мој отац. Још кад су му предложили да собу плаћамо само узајамним пријатељством, а не форинтама, ствар је била свршена. Пожелио им је благослов у мом чувању и васпитању. Госпођа Марија их је прекорела што су наставили да се смеју мом глупом обећању да ћу старити. Пред свима ми је прорекла будућност великог сликара, правог правцатог Ван Дајка од Вршца, на шта је смех опет запрштао, а ја наизменично мрзео ту чудну плаву жену, због подсмеха, али и ценио добру намеру коју је имала. Једна њихова соба је постала – моја кућа, тако су је Доблингови назвали.

ДЕЧАК (*зажарених очију*): У таквој прилици учио бих и дању и ноћу. Онако како до сада никад нисам.

ЧОВЕК: У гимназији ми је много значило знање латинског. А старогрчким сам спрам осталих, иначе марљивих

и образованих ђака, владао неупоредиво боље.

ДЕЧАК (*скаче на ноге*): Срећа моја! Мој отац влада старогрчким и од њега сам научио тај дивни језик Хомера и велики број стихова његових напамет.

ЧОВЕК: Несретни Аустријанци су језике ломили псујући тај језик, који, по њима, ни ђаво не може изговорити. Онда бих ја био прозван и доказивао како је грчки леп.

ДЕЧАК: И једва сте чекали да остварите завет и остарите за годину дана?

ЧОВЕК: У цртању сам заиста много напредовао. Пријемни ме је опет затекао, али на посве другачији начин него лањске године. Приправан на грубе речи комисије, њихово одобравање сам дочеао са неверицом.

ДЕЧАК: И примљени сте!

ДЕЧАК: Напокон, мислио сам. А сада се чудим како су прихватили онаквог дерана.

ДЕЧАК: Ако ја икада упишем Академију, тај дан ће ми бити најсрећнији у животу.

ЧОВЕК: Док сам се пео мермерним степеницама, са студентском књижицом царске Академије уметности у џепу, осећао сам се од Бога одабраним, као да ми се све двери широм отварају.

ДЕЧАК: Дивног ли сна!

ЧОВЕК: Јутром сам чекао пред капијом школе да се отвори, а с вечери бих престао са радом кад би служитељ затресао кључевима, давајући знак да хоће да затвори.

ДЕЧАК: Како је то красно! Цртати по цео дан, без ичега што би вас омело!

ЧОВЕК: Професор Грипен, страстан обожаваца хеленске културе, учио нас је цртању по моделима античких скулптура. Осећај за лепоту ми је несребично даровао за цео живот. Упућивао нас је на мог вољеног Хомера, на велику, јединствену културу Хелена.

ДЕЧАК: Будаласто, знам, али понекад у глави творим теорију и причам је друговима, да смо ми, Словени и Хелени, истог порекла. Моји другови се, иначе, слабо занимају за историју и историју уметности, те им ове моје лагарије делују као могуће. Смишљам заједничке битке, простором и временом раздвојених Ахила и Милана Топлице, Патрокла и Косанчић Ивана, Одисеја и Вука Бранковића. Прича им се углавном толико допадне да је на крају заједно изгласамо за нашу стварну историју.

ЧОВЕК: Са професорима мојим ти би се добро сложио.

Тежњу студената ка лепом поштовали су и волели као да је сваки наш успешан сликарски потез и њихов. Уједињени у уметности, нисмо се разабрали на нације. Код мајстора Елка Милера, модерног уметника светског гласа, научио сам сликарски занат, али без тог заједништва у трагању за лепотом, на шта нас је највише инспирисао Грипен, остао бих духом пуки сиромаш.

ДЕЧАК (*седне на под*): Колико би ми значило да чешће причам са вама! Вршца јесте део аустријског царства, али некако по страни. Отац каже да код нас углавном долазе по порезе и војнике, а колача слабо нуде. Једном се нашалио са мном, а то ретко чини, успут се подсмевајући мојој чврстој вољи да упишем Академију у Бечу. Замолио је да га поведем као модела за акт. Верује да би тако више зарадио него што се по цео дан у радионици мучи.

ЧОВЕК: Није уопште исључено! Мада сам ја на силним часовима сликања људског тела сањао да нам у учионицу улазе једре, голишаве Сремице, Бачванке, Банаћанке, вите Шумадинке. Професор Селиг, који нам је предавао голишаво цртање, како смо међусобно ми студенти звали те часове у нади да ће се кад-тад појавити каква врсна моделкиња, био је строго религиозан човек. Доводио нам је и на општи ужас, разодевао, искључиво старе истрошене људе, из најбеднијих крајева Беча.

ДЕЧАК: Ух!

ЧОВЕК: Наша одвратност била је појачана њиховим задасима и дуго после часа бисмо у ноћи чистили своје ноздрве од њих.

ДЕЧАК: Претпостављам да сте се тако учили дисциплини?

ЧОВЕК: Професор Селиг је тврдио да уметност мора бити строга, а модели су му били такви, јер су по његовом религиозном суду и сами апостоли били сиромашни и нису се прали. Његове часове нисмо волели, ја сам их чак искрено омрзнуо. И једва сам чекао неживе, атлетске хеленске фигуре професора Грипена, које су чак деловале животије од наших модела за актове.

ДЕЧАК (*клекне*): Молим вас, ако сретнете мог оца, немојте му помињати да се на Академији заиста виђају голи људи.

ЧОВЕК: Ћутају! Ни по мом првом доласку у родну варош никоме о томе нисам причао. Да јесам, одмах би се ра-

ширило како син Стевана Јовановића по Бечу портретише голе а настране сиромаше. Такви смо.

ДЕЧАК: Како Вам је наша варош изгледала по повратку из велеграда?

ЧОВЕК: После две године избивања, искрено јој сам се обрадовао. По приласку Вршцу, увидео сам да својим изгледом можда понајвише личи на стране градове, од свих места у Банату. Иако сам увек сањао о ослобођењу и уједињењу са сарбском матицом, био сам захвалан великој царевини што захваљујући њој нисмо потпали под Турке и постали махала без икаквог реда и тежње за лепотом грађевина, улица, црква.

ДЕЧАК: Како су Вас дочекали? Као свога или као странца?

ЧОВЕК: Захваљујући мом добром професору Грипену, прескочио сам две године школовања и примљен сам у његову Мајстер шале. Ту вест сам донео оцу и он је, сасвим неочекивано за мене, био поносан. Трчао је од куће до куће и проносио вест о мом успеху. Мада ја о томе никоме нисам говорио.

ДЕЧАК: Из скромности?

ЧОВЕК: И сад мислим да ме је професор прихватио више због моје очајне решености да постанем сликар, но због показаног умећа. Свеједно, прича о мојим бечким успесима се раширила толико да су комшије долазиле да посматрају моје, благо речено, несавршене сликарске радове. Отац им их је показивао и чак, попут кустоса, правио изложбу распоређујући сва та чертанија по читавој кући. Одушевљени, звали су ме код себе на ручкове, а заузврат сам им причао о Бечу.

ДЕЧАК: Је ли вам ко затражио портрет?

ЧОВЕК: Зачудо, не. Можда им се нису допали моји радови. А наш народ често се више занима за сам успех, него за оно чиме је постигнут. Приликом једног чашћавања у кафани, беше ми непријатно, те понудих да заузврат овековечим тај ручак. Сви се одушевише, наручише музику да свечани тренутак прославе и заједно пописмо наздрављајући за будуће дело, превише да би ишта од тога било.

ДЕЧАК: Дакле, међу светом је битно пронети глас о сопственом успеху и слави, чак када их у стварности и нема?

ЧОВЕК: Да! За оне којима је та врста пажње потребна,

никакав други рад није потребан, но пуштен глас. Мени није било до тога, али сам искрено био дирнут срећом оца мога, те му је нисам квариио. Једино се наш кум одупро свој тој општој радости. Мислио је да сам нешто згрешио, када су ми укинули две године школовања.

ДЕЧАК: Ха!

ЧОВЕК: Отац му је узалуд објашњавао да сам као талентован унапређен као ретко ко у Академији, а кум је само сумњичаво вртео главом и тешио мог оца: „Па шта ћеш, могло се и горе десити. Битно је да је наш Пера жив и здрав.“ Отац се толико због тога нервирао, да му је лице данима било црвено од муке.

ДЕЧАК: Мора да сте једва чекали да се вратите студијама?

ЧОВЕК: Уз све то претеривање о мојим уметничким подвизима и водања од трпезе до трпезе и од биртије до биртије, желео сам да то лето што дуже потраје. Дани су пролазили вртоглаво брзо, а мени се јављао осећај да се све то никада више неће вратити. Да је мој живот у породици и родном месту готов, те да ми, ма колико сам бежао од њега, већ недостаје. Често ми се јавља слика са краја тог лета: мени у част склопљен оркестар, од чланова певачког друштва и осталих добровољаца што су дошли да ми пожеле срећан пут. И међу њима лепа Милка, сестра мог доброг друга. Њеном сликом у мислима сам се често бранио од страшних модела за актове. Е, мој дечаче. Кад бих ти рекао да никуд не журиш, не би ме разумео.

Споља се поново чује дечји смех. Човек одлази до врата и посматра шта се дешава напољу. Дечак му прилази и посматра га. (Дечји смех је погодан за коментар разговора који следи)

Са друге стране, Стеван и Токин улазе на сцену, испред завесе. Стеван сручи у грло некакав прашак.

ТОКИН: Не знам да ли се тај прашак сме мешати са вином?

СТЕВАН: И не мешам. Прво сам пио вино, сада пијем лек.

ТОКИН: Рекоше да је добар за смирење.

СТЕВАН: Рекоше.

ТОКИН: Хајде, седни овде на степенице.

СТЕВАН: Ацо, немој више, кумим те! Од тебе и твоје приче ми у глави зуји. Вртиш исту причу већ цео дан.

ТОКИН: Седи.

Обојица седну на ивицу сцене.

ТОКИН: Јеси ли умирен?

СТЕВАН: Скоро. Чекам да ме кап удари, па да се смирим

ТОКИН: Добро онда. Знаш Стево, ја сам неке његове цртеже носио са собом у Беч, када сам ишао да уговорим звона. Дао сам их звоноливцу да их погледа. Бечком звоноливцу, школованом, не неком нашем котлокрпи. Рекао је да дечко има дара. И да се такав таленат нипошто не сме изгубити у неком безначајном позиву.

СТЕВАН: Фотографија је посао будућности. Зар је то безначајно?

ТОКИН: Свака част, али фотографија је циркуска играрија, а твој син је рођен за уметност.

СТЕВАН: Дагер лично казао је да по цени једног сликаног портрета четворочлане породице, он може изградити одвојено дагеротипију сваког посебно и частити породицу групним портретом, приде. Сликаство одумире. Сам си рекао да долази ново време. Верујем да следи доба техничких новотарија, а ми ћемо у фотографисању бити први у Банату.

ТОКИН: Стево, управо си рекао да сликарство изумире?

СТЕВАН: Тако ми изгледа. Ко ће тек овде плаћати сликара и још дангубити позирајући цео дан. Некад се, знаш и сам, то отегне и на по недељу дана. За то време, може ударити град и побити сав бостан, потући грождје и жито. Овако, станеш пред апарат, завршиш позирање док кажеш: птица, и правац њива, или трговина.

Утучени Токин устаје.

ТОКИН: Да ми је то неко други реко, не би ми тако тешко пало. Колико сам само твојих сликанија разгледао и саветовао те!

СТЕВАН: Ацо?

ТОКИН: И да знаш, сликарство ће преживети све те твоје циркузарије! Живела уметност! *(Пође са сцене)*

СТЕВАН: Ацо?

ТОКИН *(застане на трен)*: Преживеће она чак и нас, Србе!

СТЕВАН: Ацо, стани!

Токин демонстративно одлази. Стеван пожури за њим. Човек ослушкује дечји смех који се удаљава, а Дечак стоји иза њега.

ДЕЧАК: Растужили сте се?

ЧОВЕК: Неки ме враг тера да овде пред тобом призивам

све оне пријатне трнутке мога живота. Али се одмах за њима јављају слике и осећаји бола, глупости, немоћи, неуспеха.

ДЕЧАК: Шта је могло поћи по лошем? Снови о Академији су Вам се остварили и више од очекивања?

Човек се враћа на столицу. Дечак окреће штафелај.

ДЕЧАК: Могу ли Вас портретисати док причате?

ЧОВЕК (*климне главом*): У даљи рад, на Мајстер шупе, сам пошао пун полета, жељан да вратим професору Грипену барем једном добром сликом за указано поверење. Није ишло. Око мене младићи, људи, за време проведено на студијама достигли су знање заната. Цртали су и сликали исправно, али више од тога ништа. У свом ужасу, схватио сам да се утапам у њих. Не знам како, они нису били свесни да нам свима нешто недостаје. Какав зрак са неба, или муња, гром, метеорит, било шта што би пореметило устаљени ред и из дубине душе или висине небеса, закотрљало једно зрнце талента, сасвим мајушно за почетак. Од свих њих, једини мој талентовани друг био је Крудовски. Али га је, увиђавши то, професор Грипен тако јако упослио да за дружење са нама готово да и није имао времена. А мени је требао неко, са сновима о вишем циљу но што је шкрабуцкање и молерај који смо савладали. Следеће две неплодне године су прошле, прво у очајању, а затим, што је још горе, у помиреношћу са тим да ћу се вратити кући и можда овековечити ону теревенку у кафани. А онда сам постао ђак професора Елкамилера.

ДЕЧАК: За њега сам и ја чуо!

ЧОВЕК: Уметник је светског гласа, а ја сам се решио, или да се покренем из мртвила или да се обесим.

ДЕЧАК: Обесили се нисте!

ЧОВЕК: Бар засад!

ДЕЧАК: Што значи да вам је чувени Елкамилер вратио веру и вољу у потрази за оним вишим циљем?

ЧОВЕК: Колико год да је био велики уметник, био је и учитељ, што и од ђака слаба талента може да направи ваљаног сликара.

ДЕЧАК: Када бих ја имао срећу да ме неко такав узме под своје! Јер ми се чини да сам случај који сте управо описали.

ЧОВЕК: Никад се то не зна. Магични свет боја и линија, какав само ти можеш саставити, изненада се отвара,

додуше и затвара, али увек и само уз огроман рад. Тај чаробњак, Елкамилер, у заносу је отимао палете из наших руку и у досадне живописе ђака уносио радост светлости и живота, у само неколико потеза. А са друге стране, био је изузетно строг. Презирао је наше самопрозивање за студенте уметности и то забранио на својим часовима. Говорио је да ће међу стотинама нас то постати само један.

Стеван и Токин поново излазе из кафане Код два пиштоља (бочни улаз у салу).

СТЕВАН: Не љути се. Рука руци! (*Пукују се и мире*)

ТОКИН: Дакле, то је свршено. Ићи ће на Академију и изучиће уметност...

СТЕВАН: Мани се тога!

ТОКИН (*прекорно*): Стево?

СТЕВАН: Ти си убеђен да он има озбиљног дара?

ТОКИН: Колико год да се поносим што сам пронашао тај таленат, толико се сада осећам дужним да му помогнем, да би на пут изашао.

СТЕВАН: Кажеш?

ТОКИН: Кажем!

СТЕВАН: Ако је то све што имаш?

ТОКИН: Све!

СТЕВАН: 'Ајмо назад!

ТОКИН: Куда?

СТЕВАН: Да сад попричамо ти и ја, али о твом трошку!

Стеван се враћа у кафану. И Токин за њим.

ДЕЧАК: Како знати да ли си ти, односно, јесам ли ја можда тај, или су сви моји снови само паперја маслачка, што ће их кошава развејати, пре него што и закорачим ван ових сокака?

Човек одлази по сталке са свећама, како би њима направио осветљење за свој портрет. Дечак му помаже. За то време не прекидају разговор.

ЧОВЕК: За почетак је добро што се питаш. Јер, у тим годинама, то је зрело размишљање. Свет је пун будала што себе држе за геније, у шта, у том сам сигуран, ни сами у дубини душе не верују.

ДЕЧАК: Изгледа да су километри до Беча ништа, спрам пута који ме после можда чека. Али ако! Нека се бар покаже јесам ли или нисам! На крају, увек могу да се обесим. Добрих грана за то у Банату никад није оскудевало.

ЧОВЕК: Да, мислиш као и ја што сам. Младост и смрт иду

руку под руку и у том друштву младост се мање боји смрти него смрт младости. Сад ми се чини да је оно лето о ком сам ти причао, моје веће достигнуће него све што сам после покушавао.

Чује се вриска, цика, музика из вароши. Стеван и Токин излезу из кафане (бочног улаза у салу) и наслањају се леђима на ивицу сцене.

ТОКИН: Још ти нешто морам рећи.

СТЕВАН: Пуцај слободно, добро сам упро леђа о Владичански двор.

ТОКИН: Ангажовао сам твог Пају да изради цртеже за наша нова звона. То је била идеја самог Бечлије, звонара.

СТЕВАН: То може ноћу радити. Дању он има посла.

ТОКИН: Ово је посао који му црква плаћа.

СТЕВАН: Могу мислити колико! Нашли сте дерана да јевтино прођете.

ТОКИН: Двадесет форинти.

СТЕВАН: Оном мом вагабунду?

ТОКИН: Да.

СТЕВАН: Добро, размислићу.

ТОКИН: Он је већ пристао. Јутрос.

СТЕВАН: Ти си га онда видео данас? И знаш где је? У цркви, наравно?

ТОКИН (*потврђује климањем главе*): Морао сам да поразговарам са тобом.

СТЕВАН: Витлаш ме цели дан Вршцем, могли смо до Будима стићи!

Стеван похита ка цркви. И Токин за њим. Излазе из сале.

ДЕЧАК: Не могу да замислим да бих то питао другог човека нашега доба, али према Вама се осећам слободније него са друговима што ме воде на пецање или крађу бостана...

ЧОВЕК: Кажу?

ДЕЧАК: Јесте ли ми све испричали о том лету? Или је лепа сестра нашег најбољег пријатеља те дане учинила незаборавним?

ЧОВЕК: Рећи ћу ти само да је сва историја ратова, замишљени и прави ликови војсковођа, ратника, мученика, сви светски призори природних чудеса, све је то ништа спрам узбудљивости женског тела.

ДЕЧАК: Ја о томе само слућим.

ЧОВЕК: Једини мој савет, молба, поводом твоје будуће

каријере је да женско тело, а упознаћеш га добро, видим ти по лепим цртама лица, увек представљаш као најсавршеније и најлепше дело овога нашег света. Шта нас чека горе, на небесима, можемо слутити само, али је земаљски рај управо поглед на жену и потрага за оним најлепшим у њој. А свака жена има нешто посебно, у телу или погледу, коси, длановима. Исказивање такве лепоте, дубоко верујем, спасава свет од тамних сила. Јер, између ситуације ратне на једној и лепе жене на другој слици, и највећи поборник јунаштва одабрао би други призор за своју стварност, да у њему буде и живи. Има многих сликара, чија слава сада расте, а који ту лепоту скрнавe, шаљући свету призоре својих болесних умова. Многи се неће сложити са мном, али такво деловање ја не сматрам за уметност, већ њену супротност. Као код старих Римљана и Грка, уметност је за мене само лепота. Убијати лепоту, значи гурати свет у таму.

ДЕЧАК: Такво мишљење сте стекли на Академији?

ЧОВЕК: Код професора Рупрехта сам изучавао другу науку која, по моме, не побија ово што сам ти рекао. Тврдио је и учио нас да је сладострашће са женама највећи противник нашега рада. Она је по њему послата да води човека у искушење и скреће са правог пута на који је намерио. Наводио је пример несретног Адама и незајажљиве Еве.

ДЕЧАК: Јесте ли га слушали? (*Уједе се за језик*). Извините, у тренутку ми је полетело са језика.

ЧОВЕК: И за мене је то у твојим годинама била највећа мистерија, или бар равна сликарству. Ја мислим, да је Адам могао и лошије да прође. У савршеном свету, где је све човеку надхват руке, нема доживљаја. А из тога ни разлога за наше постојање и деловање. Нисам од оних што себе називају боемима, а у ствари су обичне пијандуре што не избивају из кафане и размењују одвратне, масне, недуховите шале, али мислим да се живота не треба претерано чувати. На десет сати вежбе и рада, саветујем ти бар један пољубац.

ДЕЧАК: Ја за сада само радим.

ЧОВЕК: Рупрехт би те једва дочекао! Он је чак проповедао да се не женимо, јер би женидба све наше велике планове покварила.

ДЕЧАК: Ви га нисте послушали?

ЧОВЕК: Нисам. Био бих лицемер, када не бих признао

како сам за славом јурио и ради женског дивљења.

ДЕЧАК: И мени је таква слава преко потребна. Не полази ми за руком да ону која ми се свиди привучем. Увек кажем погрешну ствар, или из тог разлога најчешће ћутим ко мула.

ЧОВЕК: Имаш први предуслов за успех. Човек који је на том пољу од ране младости остварен, слабо чему тежи. Он зна да каже праву реч и повуче одговарајући потез. Нама, сметењацима, суђено је да силне године утрошимо на велика дела, не би ли њима скренули пажњу са наше мутавости или је бар учинили мање упадљивом у женским очима.

ДЕЧАК: Биће да тај ваш професор Рупрехт ипак није у праву.

ЧОВЕК: Биће. Без толике жудње, вероватно не бих толико вежбао. Смиривао сам је мислећи на постављене задатке, а у томе опет видео напредовање ка женском срцу, дирнутом мојим умећем.

Стеван и Токин пролазе кроз први план, на путу ка цркви.

СТЕВАН: Србин, сликар у аустријског држави, још уз државну надокнаду? То не бива.

ТОКИН: Али његов таленат је сасвим посебан. Ко зна, можда ће баш он једнога дана славним именом привилегије за нашу варош и целу област код самог цара извојевати?

СТЕВАН: Мислио сам да си озбиљан човек, зато сам те до сада и слушао.

ТОКИН: Добро, Стеване, признајем да ми поводом нашег Радована, како га ти зовеш, глава лети у облацима. Али то је зато што осећам да је његов пут далеко одавде, а његови врхови далеко виши од овог нашег брега. Овде, у равници, сви смо исте висине, али твој син је виши.

ОТАЦ: Виши је само кад се попне на лудају! А и ти као да си са њиме бунике јео, па говориш бесмислице. Православац што другује са аустријским царем! Снови се ноћу сањају.

Токин ћути. Стеван климне главом и пружи корак. Токин пође за њим.

ТОКИН: Стеване, још нешто бих ти рекао!

И Токин одлази са сцене. Дечак не сме да погледа Човека у очи, док га пита.

ДЕЧАК: Јесте ли... јесте ли достигли женско срце у току студија?

ЧОВЕК: Било је свакојаким искушења. Понегде сам слушао свог Рупрехта, а све чешће нисам. Када ме је отац посетио по завршетку школе, био је забринут мојим изгледом. Био је убеђен да је све то због преданог рада и, наравно, није ми пало на памет да му кажем, како сам у Бечу сазнавао и тајне друге науке.

ДЕЧАК: Да ли Вам је коначно дао за право што сте изабрали тај пут?

ЧОВЕК: Дуго је гледао моје одлично сведочанство, па и награду коју сам на завршној годишњој изложби добио за моју слику *Рањени Црногорац*. Сад је ходао Бечом као виђен човек, на некаквом положају, или родом из какве племићке куће. Многи су му у пролазу климали главом, убеђени да се познају. Ето, шта значи држање. Када смо први пут у тај град крочили, били смо ко керови луталице, у страху да нас неко од правих људи на путу, намерно или случајно, не згази или удари. Сада смо имали моју награду и сведочанство. Славили смо са мојим домаћинима Доблинговима, а отац је од куће понео товар ђаконија за ту прилику.

Дечак црта Човека и загледа му се у лице.

ДЕЧАК: Је ли Вас она госпођа и даље задикивала?

ЧОВЕК: Не. Пошто је попила мало наше ракије, жалила је за мојим вероватним скорим одласком. Као и за тиме што јој муж није од наше, сербске крви и менталитета. Муж је њен био добар и одвише фин. Говорила је да има жарку жељу да се он са неким понекад посвађа, потуче, разбије астал или бар чашу, или шта друго од онога што се прича о нама и нашем варварском понашању.

ДЕЧАК: Зар нам неко на томе завиди?

Кроз први план пролазе Стеван и Токин.

СТЕВАН (*тешка срца*): Нека ти буде. Ићи ће у Беч. Ако се врати подвијена репа, ти ћеш тешити нашег гиздавог пауна.

ТОКИН: Пре ће твоја кобила она три ждребета ождребити!

СТЕВАН: То ми не би било мрско.

ТОКИН: Стеване!

СТЕВАН: Али сада право код Најкама иде, обећао сам!

ТОКИН: Ако мора?

СТЕВАН (*више глуми но што је љут*): Их! Још га и од посла одучи.

Настављају право и одлазе са сцене.

ЧОВЕК: Верујем да је превелики ред некада по својој штетности за људски ум раван потпуној анархији. Када би се од свих нас на Балкану могла мешањем добити једна нација, жуфра, а добронамерна, поштена, али дарежљива!

ДЕЧАК: Какво Вам је сад осећање према родној земљи? Вршцу нашем и Дечанову?

ЧОВЕК: Моје приче и слике отаџбине фантастичне су, непостојеће. Онакве какве су ми се, може бити, јављале у детињству. У зрелим годинама нисам имао прилике да их проверим и исправим. Моје слике су виђење из туђине, из велике даљине.

ДЕЧАК: Сањам слике које сте ми испричали. И Беч и Шенбрун. И звуке валцера, који ми је мио скоро колико и гусларска песма.

ЧОВЕК: Превише сам ти причао, сада ће те срце још већим жаром вући ка изабраном путу.

ДЕЧАК: Како сте продали прву слику?

ЧОВЕК: Затекох се у сали, пре завршне школске изложбе, када је у пратњи Елкамилера дошао један странац са палвом косом. Шетали су од Чербајевог до Родолфовог рада, затим посматраше Бензионову слику. А онда се странац окренуо и некако случајно нашао пред мојом сликом. Страним речима, енглеским, који тада нисам познавао, обраћао се Елкамилеру, а овај изговорио моје име. Плави странац ме потом дуго гледао, као да чита књигу. Најпосле ми пружи руку и благи осмех. Одједном ми би непријатно што сам од свих ђака једини ту са њима и окренух се да пођем. Елкамилер ме је зауставио. Плави странац је хтео да купи моју слику. Питаше ме за цену. Нисам знао ни могао било шта да кажем. Видех их кроз маглу, а клатих се на ногама, лево десно. Све око себе видех магловито, а мајстор ме спаси речима, да ће он све уредити. Изађох напоље, стигох до Рингштрасе. Даље, не знам куда сам лутао. Управо сам од живота био добио све што сам желео.

ДЕЧАК: Причајте ми, колико сте Ваших слика продали? Стоји ли можда нека у музеју?

ЧОВЕК: Када човеку ништа више не треба, он добије преко свако мере оно што није ни сањао. А док чезнеш за то мало што би те учинило срећним, чини ти се да су сва врата пред тобом затворена. По Елкамилеру плави странац ме је позвао у свој хотел. Валис се звао. У једном

кратком разговору, пошто смо се упознали, рекао ми је да моје слике нису само верне копије кућевних епизода у Црној Гори, што би велики Елкамилер од мене хтео да направи. И понудио ми је да пођем са њим и сликам. Јер ми није потребно да лутам по Црној Гори како бих призоре њене сликао. Рече да ми је за слику *Мачевање*, по договору са Елкамилером, платио осамсто фунти. Позвао ме је на доручак и, док сам се котрљао степеницама, изразио је жељу да види слику *Гуслара*.

ДЕЧАК: И чуо га је?

ЧОВЕК: Понудио је да од тада купује све моје радове. Било слику, било скицу или цртеж, са тим да ништа никоме другом не продајем. Мрмљао сам и климао главом. Истекао врат, као наши гусани. Прихватих договор, пут у Лондон и у Лондону маглу и атеље са италијанском баштом, све са послугом! Имао сам буџет до две хиљаде фунти годишње за трошак и приде три-четри хиљаде за прве две године, које не смем трошити, већ уштедети. Не знам да ли сам успео да изговорим: хвала.

ДЕЧАК: Морам признати да ја уз славу и уметнички успех, имам још једну, чини ми се, подједнако жарку жељу.

ЧОВЕК: Хоћеш ли ми је поверити, мој дечаче?

ДЕЧАК: Сањам и надам се ослобођењу и уједињењу. Беч јесте престоница Европе, али је наша Београд. Или Крагујевац, или Крушевац, свеједно, само наша престоница мора бити србска. Да на својој земљи можемо свој језик говорити, без страха ко ће нас чути и како због тога посматрати. Мислите ли да се то може десити?

ЧОВЕК: Биће. Бићемо домаћини на нашем прагу. И наш језик неће бити споредан. Славићемо наше јунаке и свеце, све док...

ДЕЧАК: Реците ми?

ЧОВЕК: То је већ прича о некој другој земљи и неком другом времену, а можда се неће ни десити.

ДЕЧАК: Не разумем.

ЧОВЕК: Не разумем ни ја. За свога живота сликао сам многе битне људе, уметнике, научнике, политичаре, краља чак, али и машинске шлосере што су владали земљом.

ДЕЧАК: А каква је то земља?

ЧОВЕК: Измишљена. Теби, уметнику, препоручујем да се ипак радије држиш уметности, а мање војевања. Тако ћеш свом народу највише помоћи.

Тишина.

ДЕЧАК: Чег се поледњег сећате из Беча?

ЧОВЕК: Устао сам у рано јутро и отворио прозор. Крагуј је лебдео поветарцем, тамо амо, као за параду. Спустио се на зид изнад гнезда и оштрио кљун. Спазио је да га посмтрам, па се подигао у висину. Кружио је изнад гнезда, све више, док се није изгубио у зрацима бљештавог сунца. На врата ми је покуцао хаусмајтор. Рекао је да ме фијакер чека и питао да ли да снесе мој пртљаг. Дакако, рекао сам. Па и ја хоћу да се залетим у бели свет.

ДЕЧАК: Можете ли ме научити валцер? Онако како праве Бечлије танцују!

Човек пружа Дечаку руку и играју валцер који заједно певуше.

Стеван улази у први план, испред завесе (рампе).

СТЕВАН: Умислиће да је од германске расе, изнад нас. Као да манири којим се приступа обеду или познавање окретних игара чини човека. Наша варош биће му мала и проста.

Прилази му Токин.

ТОКИН: То се са њим никада неће десити. Он свој дар црпи из порекла. Сва је његова снага у нашим јуначким песмама.

СТЕВАН: Кад ти кажеш.

Настављају право и излазе са сцене. Човек се у игри задиха, закашље и посрне.

ДЕЧАК: Седите, молим вас! Имате ли каквих планова овде? Ја Вас могу по вароши провести!

Дечак помаже Човеку да седне.

ЧОВЕК: Дошао сам да родну кућу дам за варошко обданиште. Мислим да се ја овде више нећу вратити.

ДЕЧАК: Како смо мало времена провели заједно, а како ми се чини да се одувек познајемо.

ЧОВЕК: Бива то, мој дечаче.

ДЕЧАК: Смем ли Вас питати још нешто, што нисам оца, а о чему врло много размишљам?

ЧОВЕК: Питај, мој дечаче.

ДЕЧАК: Какав је, у ствари, живот?

ЧОВЕК (*насмеша се*): Живот је сан на овом свету, а једина му је мана што исувише брзо пролази. Дани нагло сину један за другим, године се откотрљавају таквом брзином да ми се баш чини као да сам тек ступио кроз двери у ову чудесну башту живота, а сад, пре него што сам се

и снашао, пре него што сам могао и да појмим шта све ово значи, ево ме пред излазом са вечитим мраком иза њега. Није чудо што се сада устежем и успоравам корак, јер са зебњом видим како се са сваким даном све више оцртава црна провалија, иза проклетог излаза. Зато бих радо да се задржим, да се одвратим од Нирване, Пакла и Раја – или ма како се то звало – те да уперим очи у прошлост и да покушам исписати неколико скица са оне лепе стазе којом сам некад дошао и, шарајући тако, да осетим бар рефлекс оних ведрих часова што сам их некад доживео. Ти си ми у томе помогао дечаче.

Оф – ОТАЦ: Радоване!

Дечак се трзне, али му се не иде.

ЧОВЕК: Иди.

ДЕЧАК: Чекаћете ме? Обећајте ми, господине О'Радоване?

ЧОВЕК: Чекаћу те.

Дечак отрчи из цркве и са сцене.

Оф – ОТАЦ: Радоване! О, Радоване!

Човек лагано устаје. Застане испред штафелаја и дода неколико линија. Одлази. Након неколико тренутака, на сцену се трком враћа Дечак.

ДЕЧАК: Ту је био човек! Прави сликар! И рекао је да имам дара!

На сцену улази и Стеван.

СТЕВАН: Слушај сад шта ћу ти рећи (*Разгледа цркву*)... Колико дуго нисам залазио овде... По наговору Токиновом, а не и по мојој жељи, идеш у Беч. Нисам верник, али нисам ни злотвор. Вели да имаш озбиљног дара и да бих се огрешао ако те не дам на сликарски занат, или, како се то каже, на Академију.

У првом плану, испред завесе, срећу се Токин и Човек.

ТОКИН (*радосно се обраћа Човеку*): Пристао је! Дечко мој, путујеш у Беч и ако те приме на студије, остаћеш.

Токин честита Човеку. Овај је сасвим збуњен. У другом плану, дечак би да загрли оца, али овај подиже руку.

СТЕВАН: Уколико те не приме, што искрено и очекујем, избићеш себи из главе те сањарије. Хајде, Најкому данас нећеш избећи.

Стеван одлази. Дечак се осврће не би ли видео Човека. Не види га, иако му Човек махне.

Оф – СТЕВАН (викне): Хајде!

Дечак потрчи за оцем. У првом плану остају Токин и Чо-

век.

ЧОВЕК: Токине, ви ме препознајете?

ТОКИН: Бог с тобом! Јутрос сам те оставио у цркви. Како напредују скице?

Токин из првог плана улази у унутрашњост цркве. Гледа хартију на штафелају. Човек лагано иде за њим.

ТОКИН (*посматра*): Ко ти је ово? Не личи ни на једног нашег свеца?

ЧОВЕК: То сам ја.

ТОКИН (*насмеје се*): Ти? Ово је неки стар човек.

ЧОВЕК: То сам ја, стар.

ТОКИН: Дечко мој, свашта ће теби пасти на памет! (*Подиже цртеж и гледа остале, испод њега*) Доста си радио данас. Од сутра...

ЧОВЕК: ... све испочетка.

ТОКИН: Тако је, дечко мој. Одох ја сад, а ти поспреми овај твој алат, па тутањ Стевану, цео дан сам га замајавао не бих ли га убедио. Нека те Бог чува!

Токин одлази. Човек прилази штафелају. Седа на Дечакову хоклицу. Узима свој (ауто)портрет. Посматра га са осмехом.

ЧОВЕК: Заиста. Ја не могу бити оволико стар.

Спушта се завеса.

КРАЈ

Мирјана Ојданић

У СУРЕТУ СА СОБОМ

На почетку и крају
Аутор: Илија Гајица

Драматург, свршени студент Филмске школе Дунав филма и драмски писац Илија Гајица, послао је драму о Паји Јовановићу *На почетку и крају*, на прилично захтеван конкурс који је расписало Вршачко позориште „Стерија“. Тражили су драму на вршачку тему. Логично је кад неко расписује конкурс да тражи оно што мисли да му треба – за промоцију театра, града или за привлачење публике. То пак скоро увек значи да писци који желе да конкуришу морају написати наменску драму у задатим оквирима. Тешко да се иком нашла у лаптопу баш нека фина необјављена драма о Вршцу и Вршчанима. Наменски комад, ако не победи, може писац лепо да сахрани у фолдер „пропали пројекти“. Јер, неће ваљда Зрењанинци играти драму о Вршчанима! Можда ће прије Бечлије?

Ово је озбиљан посао. Као писање нарученог текста. Дакле, није на бази инспирације, која те спопала и приковала за столицу. Не што мораш, него што хоћеш, решио си. То је више на бази професије. Треба да будеш образован, амбициозан и вредан. Треба наћи праву тему, затим пронаћи и проучити сву расположиву грађу, сам изазвати инспирацију итд. Онда све то организовати и занатски уклопити у драму. Још ако знаш за који театар пишеш, може ти се наметнути и нека идеја о могућој подели, која те може инспирисати, али и инхибирати.

Некад су, у оквирном „ценовнику“ Удружења драмских уметника и београдских позоришта (који су сваке друге године договарале „зарађене стране“) наручени текстови били најскупљи. Праизведба оригиналног драмског текста, плаћана је нпр. 3.000 нечега, а нарученог бар 4.500. Ако је још био у питању реномирани писац или пргави преговарач, хонорар би био и доста већи. Рок за предају текста бивао је бар две године, а рок да театар изведе текст био је три сезоне. После тога, ако позориште није направило представу, мада је платило праизведбу, писац је поново имао сва ауторска права и могао је драму продати другом театру. Тако је било док смо имали уређену земљу, којој смо стално налазили мане. Не знаш док не изгубиш. Ауторска агенција је штитила права аутора, чак и у иностранству, и то аутоматски. Нисмо плаћали никакву чланарину, а симболичну провизију су узимали тек када већ наплате ауторска права, од онога ко се дрзнуо да игра текст без уговора. Данас је преседан кад неко тражи дозволу. Мисле да си пресрећан што те играју, уместо хонорара позваће те на премијеру, да видиш како су те избрукали и потрошили више

лове на постпремијерни коктел него што би била твоја ауторска права, да су их платили.

Не верују млади да су некада давно текстови поручивани од писаца за које је управа веровала да су „као створени“ за задату тему, исто као што се правила глумачка подела. Осим телевизије, која је играла бар једну драму недељно, највише драма поручивала су од домаћих писаца дечја позоришта, где и данас можете наћи сценске бајке наших великих писаца.

Али, у доба распада, и то се распало. Постало је срам и блам бити домаћи драм. Један је велики управник београдског Народног позоришта скинуо са репертоара пет домаћих драма које је његов претходник купио за наредну сезону и ставио пет ирских! Ирци су сигурно играли пет српских?!

Сећам се и афере кад је неки општински буџа у Војводини, да не помињем баш саму чаршију, плаћен 18.000 нечега за сценарио пригодне приредбе за неки улични празник. После су се драме поручивале само по кључу. Да је бар био швалерски кључ, него партијски...

Још кад се свему томе дода и диктатура естетике, односно „добро је само вако, друкчије никако“ коју диктирају критичари, а према креацијама својих миљеника, није чудо што нам је театар у перманентној кризи. Али, не брините, то је само зато што су болести прелазне, а здравље није.

Због свега овога је најбоље кад се распише јасан конкурс. То барем младима даје илузију шансе, а можда и стварну шансу ако није у игри нека већа лова и не исплати се намештаљка. Што прецизнији конкурс, то боље. Мора наменски да се пише, мање текстова стигне, мање посла за жири...

Верујте, није лако читати драме, зато управници држе драматурге. Знам лика који је био хонорарни драматург истовремено у већини српских позоришта (нема у Прованси пара) и свуда је кројио исти репертоар.

Бољи је конкурс!

Британци одреде и број лица, године аутора и слично, али упркос самореклами ни они нису безгрешни. Дапаче! Средином деведесетих су расписали целосветски конкурс за нове писце (дакле, за Нове, а не само за младе), који нису смели да имају више од три изведена текста. Ипак је од 1.500 пристиглих, из целог света, по-

бдио стари Христо Бојчев, већ тада најигранији бугарски писац, са гомилом изведених комада. Иначе, врло политички коректан и познати промотер демократије. И то са комедијом која је фино бугаризовани *Лет изнад кукавичјег гнезда*, а зове се *Пуковник птица*. Комедијом која је доказ да је бугарска култура епигон западне. Воле они кад смо епигони! Могли сте је гледати у Београду, за 50. рођендан Југословенског драмског позоришта, и видели би да не лажем.

Наш државни радио, на пример, одреди и број страна, величину фонта, тачну минутажу и жанр потребне радио драме, па сасвим случајно, на скроз анонимном конкурс, ипак победи њихов дугогодишњи запосленик. „Јесте анонимно, брате, али сам ја под шифром Победник.“

Догоди се и данас да се за важну тему пронађе баш најбољи писац, као што је недавно за рођендан Бранислава Нушића изведен комад његовог великог живог наследника и академика, па је представа ипак испала ћорак (народски речено, извините на изразу). Млади тврде да су нешто тако старомодно, досадно, нешармантно и провинцијално могли да направе само два екминистра, универзитетски професор и академик. Мислим да није у питању мањак талента, гледамо те таленте већ четири деценије, него је проблем што су их начеле функције. Или је то као секс са звездом од које ти је фрка, па се осрамотиш? Публика, међутим, ћути и гледа, јер мало зазира од ауторитета. И послушно аплаудира, јер у односу на оно што код куће гледају на разним екранима за плебејце, ово је елитистичка уметност.

Овај догађај сезоне узгред доказује да у театру нема гаранције!

Конкурс испада као тендер за уметничко дело. Добра, за занатско дело које може да постане уметничко. Драма *На почетку и крају* је стигла као једна од 17, што је релативно мало у поређењу са конкурсом Аситежа где је стигло 63 текста. Јасно да је конкурс такође и мамац за скрибомане, али њих је релативно лако препознати и избећи. Аситеж је тражио драму за пубертетлије, који неће да дођу у театар, док они тврде да нико не пише за њих. То је смислио неко ко не зна да тинејџерски презир према театру не узрокује позориште, него хормони. Као што пензионерску љубав према театру узрокује –

недостатак тих истих хормона. Проверите по салама. На репризама.

На Јагодински конкурс за комедију, који је најстарији (ако није укинут), стигне обично око 50 комедија и ретко која од победница буде изведена у професионалним театрима. Зато се догађало да представа по савременом драмском тексту буде јединица на фестивалу (све остале по старим или страним текстовима), па се она ипак сматра победницом у тој категорији. Јер је победила саму себе, што је најтеже. Комедије са конкурса које су победиле 50 супарница после играју углавном аматери.

Док нам је требала национална култура и док је Стеријино позорје било највећи стимуланс за драмско стваралаштво, разбокорило се оно по целој Југовини, пардон, региону. Откад нам, као и свакој колонији, не треба наша култура ни уметност, него је, као пасуљ и ГМО соју, увозимо из бела света, пропозиције Стеријиног позорја су хитро промењене, а као замена за стимулацију домаће драматургије понуђен је такође анонимни конкурс. На коме се, кажу, ипак зна ко може да победи. Можда неко зна, ја јок. Разлика између та два стимуланса, дакле реномираног фестивала домаће драме (који је стимулисао и театре да производе домаће драматизације) и конкурса за текст, иста је као разлика између Џорџа Клунија и вибратора. Али сви други конкурси који не девалвирају оно што смо одавно имали – добро су дошли.

Зато ја поздрављам и ценим свакога ко се ипак одлучио за писање драма, јер наставља ретко добру традицију коју смо имали и не пристаје на идеју да смо неталентованији од свих. Још више ценим оне који се одлуче да пишу за конкурс, јер промовишу легитимитет и здраву конкуренцију. Оволики увод сам направила да бих објаснила колико вреди поступак Илије Гајице и зашто га ја поздрављам.

Илија је професионално скројио позитивну, скоро поетску драму, сходно расположивим историјским истинама и материјалу, послуживши се најбољим што је могао да нађе – мемоарима Паје Јовановића, које је сликар написао под псеудонимом Пера О'Радован.

Илија Гајица је смислио хипотетичку драмску ситуацију где се у Вршачкој цркви срећу успешни стари бечки сликар Павле Паја Јовановић, О'Радован, који је

последњи пут дошао у родни Вршац да поклони граду своју родну кућу. Па свратио у цркву где налази себе, као дечака, који тек сања у школовању у Бечу и бујној европској каријери, док црта свој први поручени цртеж за црквено звоно. Ситуацију коју бисмо сви волели да смо је имали кад смо морали да бирамо свој пут, којим нису хтели да нас пусте, или су нас разумно терали на неку „паметнију страну“. Смислио је и фини мали заплет са сукобом, који тече паралелно са разговором „између себе“. Заплет се ритмички преплиће са врло поетичним разговором оствареног и још неоствареног уметника, двојице сликара, који се савршено схватају.

Тај, заправо пренесени сукоб јесте сукоб између Павловог оца, напетог и забринутог Стевана и татора Вршачке цркве, благог и стрљивиог Токина.

Прави сукоб је, наравно, између оца и сина, али се они у комаду не срећу, него Токин преузима улогу Пајиног браниоца и заступника. Стеван по целом граду тражи сина који није дошао на занат код произвођача шпорета, а Токин га у стопу прати, заговара и на крају опија. Све не би ли га спречио да нађе сина, пре него што овај заврши цртеже. И да га не нађе док је љут и склон да направи русвај непослушном првенцу. Осим њега Стеван има још четири сина и кћер, свима треба да обезбеди будућност, није чудо што је уплашен, љут и напет. Није му до Пајиног сликања и ризиковања. Он верује у фотографију која је у експанзији, и мисли да је сликању одзвонило. Мали је Павле, у намери да одобривољи оца, једном рекао да је одушевљен парним машинама које вуку возове. Отац није схватио да је син заправо фасциниран путовањима и откривањем нових даљина и истина, већ је помислио да би дечак радо учио машинство. Најсличније машинству што је отац пронашао у Вршцу беше шпоретарска радња, где је Стеван уговорио шегртовање свог Паје. Мене ово подсећа на чувену Маркесову реченицу о првом возу који стиже у Макондо: „Долази шпорет који вуче село!“

Кад сам код дивне реченице, одмах се примети да је Гајица одлично нашао језик своје драме. Лиричан и малко као старомодан, таман да нас уведе у време радње. Врло духовит на топао и симатичан начин, а надасве тачан. Јасно је да је тај језик одлично преузео из сликаревих мемоара, што је апсолутно легитиман поступак.

Мене је ипак збунило и помало мучило што ми је готово свака реплика однекуд била позната, мада нисам читала мемоаре О'Радована. Најзад сам се присетила да сам гледала документарца са истом темом, који је очигледно користио исти извор.

Одавно нисам прочитала комад у коме су сви ликови позитивни, а сукоб је само у томе што се не слажу. Свако је у праву са своје позиције. Посебно су симпатична имена кафане „Код два пиштоља“ и апотеке где се продаје лек против мамурлука – „Код спасиоца“.

Бојим се, ипак, да нас је крволочна холивудска филмска и светска телевизијска индустрија навикла на јурњаву и крв, и да ће публика тешко одседети ову представу. Камидев Калигула каже свом пријатељу песнику Сципиону, пошто му је овај прочитао своју лирску песму о славању земље и ноге: „Лепа је твоја песма Сципионе, али ако хоћеш моје мишљење, нема крви.“ Рекао би нешто слично и Илији Гајици.

Даће Бог да нисам у праву, али бојим се да смо постали нервозни и недовољно осетљиви, да су нас попростачили и опинковали и да би нам овакав пастелни комад могао бити неузбудљив. Једно је кад га читам а друго кад морам да га одседим у мраку (поред некога ко жваћка жваку).

То, наравно, није проблем комада него публике. И театра. Могу да га превазиђу редитељ и глумци ако су одлични и омиљени код публике. Има ли Вршац таквих пет јунака?

Комад са само четири лица и једним декором врло је економичан за театар у перманентној кризи. С обзиром на богатство и лепоту сликарског опуса Паје Јовановића, редитељ се може лепо поиграти ликовношћу. Карта на коју би потенцијални редитељ овог текста могао да „игра“ јесте лепота. Лепота је главни адут и овог текста и сликарства Паје Јовановића. И још нешто. Они воле и поштују публику, али јој не подилазе, што је постало велика реткост. Данас нас, као публику, или презиру и пљују, или подилазе најнижим инстинктима. Добро, има и оних који само досађују.

Ако се икад потроши лицемерје, могао би се у критикама појавити и термин „племенита досада“. То би било нешто што није напетост, али барем није простаклук ни безобразлук.

Можда ћемо ускоро ићи у театар да удахнемо мало пристојности?

Надајмо се да ће Вршачко позориште играти ову драму и да ће је гледати и родитељи, које је важно подсетити на оно што су некада знали – да никоме ко зна куда иде не треба стајати на путу.

Стално се прича како млади неће у театар, али неће ни родитељи.

Кад сте задњи пут видели мушкарца у пуној снази који има децу у средњој школи да дангуби у гледалишту? Можда на премијери, али тај је дошао да буде виђен, или је нешто скривио жени. Кад сте га видели на репризи? А баш он би требало ово да гледа и да провери свој однос према деци. Није лако одабрати професију, деца су најчешће збуњена (Паја има среће да зна шта хоће) а неки очеви још притискају са преживљавањем и зарадом. Ако је новац једини циљ, онда је лако, мораш да радиш у банци. Довољно је да се одлучиш хоћеш ли бити банкар или пљачкаш банака. Први пљачка више, а други узбудљивије. Први је лепше одевен, али други нема „дрес код“, не мора да се брије, ни да носи кравату...

Младо биће које је нашло и препознало свој таленат, срећан је човек, оно зна пут и има смисао свог постојања и не треба га спречавати... Мада, можда баш и треба? Загабор каже: „Свака велика љубав мора да има неку препреку (мужа на пример).“ Можда су родитељи добра препрека за љубав према професији?

Било би одлично да и пубертетлије гледају ову представу и виде да им родитељи нису негативци него само страшљивци. Али као што рекох, они не желе у театар. У складу с тим, било би најбоље представу забранити за све испод 18 година. Онда ће се маскирати и доћи.



БИОГРАФИЈА

Илија Гајица (1974) је завршио филмску и телевизијску режију у Филмској школи Дунав филма. За кратки играни филм *Никад нисам био на мору* (1999), награђен је *Златном медаљом* града Београда на Фестивалу краткометражног и документарног филма. Током 2001. и 2002. године радио је за независну телевизијску продукцију ВИН, као аутор документарно-играних кратких форми *Оком камере*.

Од 2002. до 2005. године ради у Телевизији Београд РТС у статусу хонорарног редитеља; кроз неколико стотина музичких, документарних, забавних и ток-шоу емисија – експериментише играном структуром. Као сценариста и редитељ реализовао је музичко-документарно-играни филм *Поинт Бланк – Живот у затвору* (2005). Дело је било номиновано у главној, такмичарској категорији игране телевизијске продукције *Arts&Specials*, на престижном фестивалу Златна ружа у Луцерну 2006. и на филмском фестивалу у Канкуну у Мексику 2007. године. Филм је објављен као DVD издање ПГП РТС–а, а права за приказивање је откупила и мађарска национална телевизија.

Био је редитељ ток-шоу емисије, *Фајронт Република* емитованој на телевизији Фокс/Првој.

Сарађује са Драмским програмом Радио Београда. Редитељ је радиофонијског остварења *Круг*, чији је сег-

мент објављен у селекцији интернационалног часописа *New Sound*, као једно од најрепрезентативнијих десет експерименталних радиофонијских дела – поводом тридесетогодишњице Драмског програма и двадесетогодишњице серије *Радионица звука*. Редитељ је и друге књиге *Сеоба* Милоша Црњанског, једног од сегмената пројекта обележавања године великог писца, реализованог 2013. у продукцији Драмског програма Радио Београда.

Први је сценариста драмско-музичке форме у оквиру прославе осамстогодишњице постојања манастира Ђурђеви ступови (2013).

Победник је конкурса Народног позоришта „Стерија“ из Вршца 2014. године, за најбољи драмски текст. Био је у најужем избору, од пет одабраних драма са препоруком за извођење, на конкурс фондације Assitej, за најбољи драмски текст посвећен младима.



САВРЕМЕНА СТРАНА ДРАМА

Армандо Насименто Роза

НА ПУТУ ЗА БЕЛ РЕВ

Комад за петоро глумаца

Са португалског превела Татјана Манојловић

Наслов оригинала:

Em viagem para Belle Reve de Armando Nascimento Rosa

Налазим се у најопаснијем крилу Одељења Фригинс Болнице Барнакл. Рекао сам да ћу се угасити и то се десило. Чим су ми истргли путни кофер из руку. Сада ћу вам испричати како умем о свом најблискијем додиру са смрћу. Пошто се угасим, не знам да ли ћу се вратити к себи...

Тонем у стање потпуне фантазије.

Присећам се, везан сам за сто са точковима. Али још нисам под лековима. Одбијам да припишем параноји убеђење да један овдашњи лекар намерава да изврши легални злочин против мене, и готово да је успео.

Доживео сам најневероватније искуство које се ми десило или можда није, оне ноћи после конвулзија.

(...)

Чудне прилике су промицале уским ходником, поред отворених врата моје собе. Нисам веровао да су стварне. Мислио сам, баш тако, да сањам.

Тенеси Вилијамс, *Сећања*, 1975

Don't send me no doctor

Filling me up with all of those pills

I got me a man name Dr. Feelgood.

Oh! Yeah! That man takes care of all of my pains and my ills

His name is Dr. Feelgood in the morning

And taking care of business is really this man's game

And after one visit to Dr. Feelgood

You'd understand why Feelgood is his name.

Арета Френклин, *Доктор Филгуд*, 1967

ЛИЦА

ТЕНЕСИ ВИЛИЈАМС – северноамерички драмски писац (рођен као Томас Ланијер Вилијамс, од миља зван Том)

РОУЗ ВИЛИЈАМС – пишева сестра

СЕСТРА ШАРЛОТ – часна сестра у Болници Урсулиног манастира у Њу Орлеансу

ОЗИ – Томова и Роузина афроамеричка дадиља из детињства

ТАЛУЛА БЕНКХЕД – северноамеричка глумица, Томова пријатељица

ФРЕНК МЕРЛО – Томов животни сапутник

ДОКТОР ФИЛГУД – надимак МАКСА ЈАКОБСОНА, лекара немачког порекла, набављача наркотика

ХЕНРИЈЕТА ЛАКС – Афроамериканка којој је узет узорак канцерогених ћелија, и данас умножаваних у лабораторијама

ВОЛТЕР ФРИМАН – Северноамерички неуропсихијатар, заговорник лоботомије

ЕГАШ МУНИЖ – Португалски неуропсихијатар, проналазач леукотомије (за коју је добио Нобелову награду), касније названу „лоботомија“, према измењеном начину хируршког захвата

СУЗИ – Медицинска сестра у Болници Барнс у Сент Луису

ДОКТОР ЛЕВИ – Неуролог Болнице Барнс у Сент Луису

БЛАНШ ДИБОА – Јунакиња Вилијамсовог комада *Трамвај звани жеља*, две деценије после времена описаног у овом делу које ју је прославило.

Збива се у јесен 1969, када је Тенеси Вилијамс, тада у 58. години, на лечењу дезинтоксикацијом. Време и место радње (болничка соба) испуњени су пишевим халуцинантним и фантазмагоричним изливима, због чега се избор глумаца према старости, осим Тома, препушта мерилу редитеља.

Комад изискује сценску вишеструкост: глумац који игра Френка Мерлоа, требало би да игра и Сестру Шарлот и Талулу Бенкхед, као и Доктора Левија; Глумица у улози Роуз Вилијамс играла би и Бланш Дибоа; Озин лик глуми Хенријета Лакс, а иста глумица играла би и Сестру Сузи; Лик Егаша Мунижа игра исти глумац који тумачи Доктора Филгуда и Волтера Фримана, као и Макса Јакобсона, у претпоследњој сцени.

ПРВА СЦЕНА

У соби клинике за рехабилитацију. Том седи у столици за љуљање, поред кревета. Мисли да се налази у Њу Орлеансу. Појављује се Роуз.

ТОМ: Не би требало да си овде, Роуз.

РОУЗ: Мислила сам да желиш да ме видиш.

ТОМ: И желим, али не у овом стању.

РОУЗ: У каквом стању, Томе?

ТОМ: Погледај ме. Нисам ни за кога.

РОУЗ: Сестра Шарлот ме је пустила да уђем. Познала ме је. Нисам морала да је молим. Показао си јој моје фотографије, зар не?

ТОМ: Да, Роуз. Ниси дошла сама...

РОУЗ: Баш сам дошла сама. Ушла сам у аутобус када сам изашла из болнице.

ТОМ: Мајка је остала у башти? Није хтела доћи? *(Роуз не одговара)* Боље што није.

РОУЗ: Не верујеш ми да сам сама дошла да те посетим. Нико ми није био потребан да бих дошла овде. Мајку не виђам већ три месеца. Ни ти ми више не верујеш... *(Детињасто негодује)*

ТОМ: Немој да плачеш, Роуз.

РОУЗ: Нећу, Томе. Ево, не плачем. Нити шта осећам. Пролазим кроз све као да се ништа не догађа. То ми је још од операције.

ТОМ: Требало је да спречим да ти одстрани душу.

РОУЗ: Није више важно. То је као нека трајна анестезија.

ТОМ: Био сам кукавица.

РОУЗ: Као да имам бочицу морфијума у глави, која ми кап по кап излива свој садржај. У њему се давим као ноћни пијанци у Улици Бурбон.

ТОМ: Јадна моја Роуз.

РОУЗ: Јадни мој Томе. Дошао си овде и они су ти урадили исто што и мени. Појави се доктор са шилом за лед и забодеш га изнад очију. Видећеш. Искључиш се и свеједно ти је.

ТОМ: То се неће десити. Наш драги нормални брат ме је сместио овде да не бих поново почео с тровањем. Том скоту никада нећу опростити што је са нама делио мајчину утробу.

РОУЗ: Морао си доћи овде, Томе.

ТОМ: Какав је то ужитак објавити да је славни брат по-

лудео и да не може да се брине о себи! Ухватио ме је на препад као што шинтери хватају луталице за свој комби. РОУЗ: Он ти је пријатељ, Томе, булазниш. Дошао си до дна, немаш куд.

ТОМ: И ти си на његовој страни! Чак и ти, слатка сестрице...

РОУЗ: Па што се жалиш? Ево те у омиљеном граду, баш уочи карневала. Можеш да гледаш свечану поворку са прозора своје собе.

ТОМ: Пре неколико дана, када сам стигао, мислио сам да је ово нека клиника у Аризони. Све ми је било непознато. А данас, пошто сам повратио осећаје, чух музику са улице. Кларинет који је једна жена свирала са џез триом. И рече ми. Вратио си се у свој град. У срце *Vieux Carré*. Кажу ми, Роуз, је ли ово истина? Или ме жеља гони да измишљам заплет?

РОУЗ: Истина, истина... Зар је то важно? Жеља чуда ствара. Њу Орлеанс припрема највећи карневал у северној хемисфери, а ми смо ту. Ослободићеш се дроге која те је изобличила. И срећа ће нас стићи, Томе, знам да хоће, као да смо поново деца.

ТОМ: Тога се и бојим, Роуз. Тако си стварна! Говориш разборито. Ниси таква била још од операције.

РОУЗ: Данас се осећам боље, много боље! Чак бих сутра изашла маскирана у ту гужву.

ТОМ: Ово ниси ти. Не препознајем те...

РОУЗ: Завидиш ми, брацо. Али још не можеш изаћи одавде, у карантину си. Не смеш поново пасти у постељу. А ја... не могу да одолим. Гледај ме с прозора. Заронићу у ту велику реку људи која слави, шаренију од Мисисипија. *(Чује се музика са Марди Гра. Роуз одушевљено игра, као усред карневалске поворке. Наставља да плеше и када музика утихне.)*

ТОМ: Плашим се да си плод мог халуцинантног ума, јер ми недостаје дрога којом анестезирам живот да бих га живео. Да ли си стварна или те моја жеља измишља овакву, луцидну и срећну?

РОУЗ: *(Плешући, у тишини)* Ах, Томе! Живот је враголаста маштаријица кроз коју летимо не одвајајући стопала од тла. Мораш научити да живиш озбиљно, без таблета које ће те докрајчити.

ТОМ: Сви ми недостају, Роуз.

РОУЗ: *(Весело)* Ко, Томе? Твоји дечкићи? Па на одмору си.

Треба да одмориш тело и ум. Онај коме је потребно ово славље сам ја, јер сам већ целу вечност заточена у Стоун Лоџу.

ТОМ: Играш се са мном, Роуз. Али ово је озбиљно. Имао сам два напада конвулзија. Не унем да живим без лекова доктора Филгуда. Он ми је преписао инјекције које сам себи давао. Овде су ме свега тога лишили.

РОУЗ: Па добро су урадили. Зато си и примљен код часних сестара Урсулиног манастира. Овде си заштићен од махнитог доктора Филгуда. Не подносим докторе! Тај мора да има неки погребни бизнис. Прво згрне новац од амфетамина које продаје зависницима, а онда му плаћају сахране за мртве предозиранте.

ТОМ: Ја од њега зависим, Роуз. Не могу да издржим. Мислим да умирем. *(Постаје узнемиренији)* Зато си се појавила. Спасићеш ме, сестрице. Часна сестра те пушта да уђеш. Забраниле су ми посете, а тебе су глатко пустиле. Имам број доктора Филгуда. Телефонираћеш му и наћи ћете се овде, у Њу Орлеансу. Он је стално на путу. Доктор зна моје дозе. *(Тело и руке му незадрживо дрхте. Покушава да узме папир из џепа да би га дао Роуз, али она с гађењем баца папир на под, чим јој га Том стави у руку.)*

РОУЗ: То је гнусно, Томе! Нисам дошла да бих ти помогла да умреш. *(Томово стање се погоршава и он почиње да дрхти целим телом)*

ТОМ: Помози ми да легнем. Нисам у стању да седим.

РОУЗ: Треба ти доктор.

ТОМ: Сестрице, па ти мрзиш докторе. *(Роуз покушава да га придигне, али он пада на под, тресући се од конвулзија)*

РОУЗ: *(Виче)* Помозите ми, молим вас! Мом брату је зло! *(Улази сестра Шарлот, у одећи часне сестре, а заправо је травестит.)*

ДРУГА СЦЕНА

СЕСТРА ШАРЛОТ: Шта је било, господине Вилијамс? Проћи ће то. Дајте ми руку.

ТОМ: Желите да умрем. Католици само мисле о последњем суду. Те инјекције пет пара не вреде. Мора да су са дестилованом водом.

СЕСТРА ШАРЛОТ: Кукавица сте ви, велика! Ма, препоро-

дићемо ми вас. *(Смирује га инјекцијом)* Госпођице Роуз, да помогнемо вашем брату да легне. Држите га са те стране, молим вас. *(Обе помажу Тому да устане са пода и воде га до кревета)* Хајде, господине Вилијамс, не играјте мртваца-жртваца!

ТОМ: Ионако сам зомби.

ШАРЛОТ: Ходајте онда до кревета, али ме немојте ујести, још нисам завршила смену.

РОУЗ: Мој брат – вечити хипохондар.

ТОМ: Не оговарај ме код ове сестре из Хада.

РОУЗ: Аман, Томе!

ШАРЛОТ: Не брините, навикла сам. У овој фази, нема тога ко не вређа. Није ваш брат најцрњи.

ТОМ: Богами, нисам. Када би чула девојку из суседне ћелије. Целе ноћи вришти. А кроз стакло на вратима видео сам јој главу сву у завојима. Била је горе од Трепљева када је први пут пуцао у себе.

ШАРЛОТ: Јадна девојка. Сад се смирила. Чупала је косу до зоре. Дезинфиковали смо јој ране.

РОУЗ: Нажалост, добро знам како је то.

ТОМ: Ти ниси чупала косу, мила.

РОУЗ: Не, Томе, али душу су ми ишчупали, то је сто пута горе.

ШАРЛОТ: Господин Вилијамс ми је испричао ваш случај. Али ви не показујете секундарне постоперативне ефекте.

РОУЗ: Јер сам данас бескрајно срећна што сам са мојим брацом.

ТОМ: Још не знам да ли си стварна. *(Роуз не реагује)*

ШАРЛОТ: Којешта, господине Вилијамс. Ваша сестра је стигла издалека да би вас видела, а ви умишљате да сањате.

ТОМ: А ви сте, као, начисто с тим?

ШАРЛОТ: И ја сам, онда, плод маште, господине Вилијамс. Па јесте ли ви бог који ствара наше животе по свом ћефу? И је ли ова клиника позорница?

ТОМ: Понекад јесте, да почнемо од вас. Јесте ли се скоро гледали у огледалу, сестро?

ШАРЛОТ: А зашто бих? Ружна сам вам?

ТОМ: За мој укус, не. Чак сте... zgodни.

РОУЗ: Томе!

ШАРЛОТ: Ништа нисам чула, ја сам слуга Христов.

ТОМ: Зар се ви, Шарлот, не зовете исто као прва америч-

ка медицинска сестра која је управљала овим азилом, само што ликом нисте слични њој?

ШАРЛОТ: Дали су ми име по тој одважној првенки. Моја мисија би требало да буде посвећена њој.

ТОМ: Маните се фарсе, молим вас! Нећете нас обманути. Ви сте мушки травестит у одори часне сестре. Подсећа-те на Стоунвалову јунакињу која се сакрила у манастир од полиције. Је ли то ваш костим за Дебели уторак?

ШАРЛОТ: Сурови сте, господине Вилијамс. Негујем вас од првог дана. Не заслужујем да ме понижавате, и то пред вашом сестром. *(Подигне са пода папир на коме је број телефона Макса Јакобсона и одмах излази, бришући очи марамицом)*

ТРЕЋА СЦЕНА

РОУЗ: Зар је ово било потребно, Томе? Сестра Шарлот лепо брине о теби.

ТОМ: Она је горопад која би да је светица.

РОУЗ: Па ти волиш рањиве горопади. Оне су сличне теби, бато. Истина да су јој лице и тело прилично мушки, али не можемо гласно говорити оно што примећујемо на другима. Тако нас је мајка васпитала.

ТОМ: Хтео сам да јој скинем маску. Знам тог травестита. Спавао сам с њим. Али се не сећам ко је. Можда ако би свукао монашку одећу...

РОУЗ: Онда га замоли за стриптиз уз неки џез. Ако је она мушко, и ја бих да гледам представу. *(Улази Ози, млада црнкиња. Носи картонску кутију са колачима.)*

ЧЕТВРТА СЦЕНА

ОЗИ: Откад чекам да пољубим моју дечицу. На вратима се испречила опатица, не даде ми да уђем. Ма кер чувар. А сад је очас отишла па ја, хоп! Како су моје златице?

ТОМ: Мила моја Ози. О, Боже, колико година, колико...

РОУЗ: *(Грли Ози, узбуђена)* Ниси се променила... била сам мала.

ОЗИ: То абонос-кожа године пегла.

ТОМ: *(Ози грли Тома.)* Како си ме пронашла?

ОЗИ: Зар ја престадох да пазим на мог дечка и на моје

луче?

РОУЗ: Шта је било с тобом свих ових година?

ОЗИ: Па, бејаш берачица памука на плантажи код браће, у Тенесију.

ТОМ: Ниси се вратила у нашу кућу, је ли због онога што сам рекао, Ози? То ме прогања целог живота.

ОЗИ: Којешта, будалчићу! К'о да ја марим шта би ми фић-фирић рекао? Милион пута ме у животу назваше црн-чугом. Па ја то јесам. И поносна сам на то. А од прошле јесени, абонос и слоновача се љубе на телевизији, па ти види.

РОУЗ: Јесте. Видела сам капетана Кирка како љуби поручницу Ахуру у „Звезданом путу“.

ТОМ: Роуз, Роуз, те-ле-ве-ле-за-ви-сни-ца!

РОУЗ: Нишел Николс је лепа као ти, Ози. Али онај пољубац на телевизији је чедо трагедије. Прошла година је протекла у жалости. Била сам неутешна, Ози, када су убили нашег хероја. Плакала сам због Лутера Кинга целу недељу.

ОЗИ: И ја, душо. Провалија се разјапила у недрима, ко да ме је душман прострелио.

ТОМ: Немам речи, Ози... што си ми опростила.

ОЗИ: Немадох шта да праштам, мили. С вама ми прође најлепши део живота.

ТОМ: Недостају ми твоје бескрајне приче, и оне чаробне и оне страшне.

ОЗИ: Више не причам приче ја, већ мој мали дечко, да-наске славни писац.

ТОМ: За мене ћеш заувек бити афричка принцеза која ми, у тишини ноћи, говори заплете комада.

ОЗИ: Како је то лепо чути, душо. Ех, да сам могла писац да будем, ал' доцкан научих слова.

ТОМ: Била би ти и сјајна глумица, Ози. Не само како си причала, већ како си оживљавала сваки лик.

РОУЗ: На све бисмо заборављали, понесени твојим да-ром.

ТОМ: Када се после оног распуста ниси вратила, септем-бар је зазвечао као празна канта.

ОЗИ: Што о тужним стварима, душо? *(Показује кутију коју је донела)* Види! Донех ђумбир колаче које волите.

РОУЗ: Колачи од ђумбира, брацо!

ТОМ: Ови колачи су наше детињство.

РОУЗ: И имају мађију у себи, зар не? Кад их поједемо,

треба да пожелимо жељу.

ОЗИ: Али да мислиш на неког свог, не сме жеља да је себична. Тако се испуњава чар. И мора гласно да се каже. Тајна није да се крије. Ко ће први?

ТОМ: Хајде ти, Роуз. Старија си.

РОУЗ: (*Узима колач и говори жељу*) Нека Том открије ко је сестра Шарлот, да би јој се извинио.

ТОМ: Добро, сестрице.

ОЗИ: Сад мој дечко. Ја ћу на крају.

ТОМ: Желим да Ози данас покаже свој глумачки дар, у комаду који сам написао за њу.

РОУЗ: Браво, брацо!

ОЗИ: Једва чекам да доконам куд ме усуд води.

ТОМ: Сад твоја жеља, Ози?

ОЗИ: Желим да моја чеда очи у очи разговарају са лекаром који измисли ону операцију што урадише мојој Роуз.

РОУЗ: (*Узбуђена*) То желиш, Ози? Нисам спремна за тај сусрет.

ТОМ: Како се беше звао? Био је странац и добио је Нобелову награду. Мора да је већ умро, Ози.

ОЗИ: Па шта? (*Једући колач*) Ја сам можда исто мртва, а ви не приметисте.

РОУЗ: Од кад духови једу колаче од ђумбира?

ОЗИ: Чуј, луче. Има ли ишта што један дух није кадар у Њу Орлеансу? У овој зачараној вароши, живи и мртви барабар славе Марди Гра. Још једно парче?

ТОМ: Ози, остала си иста. (*Испод душека вади хрпу листова*) Узми. У овом комаду си и ти.

ОЗИ: Хвала, мили мој, е, големе ли части. Ал' ако је за данаске да играм, одох да учим ролу.

РОУЗ: Јој, Ози, остани још мало.

ОЗИ: Роуз, чедо, да разочарам твог брацу? Па он је данаске чувени драмски писац, дружбеник Холивуда и Бродвеја. Ето мене кад ми дође тачка. (*Вири кроз врата при изласку са сцене*) Моје луле има нову посету. Ценим да је нека примауметница. Филмско-драмска.

ПЕТА СЦЕНА

(*У ходнику се чује глас Талуле Бенкхед, која одговара Ози*) Скоро да сте погодили, драга моја. Јесам уметница,

али не филмска. Ја сам уметница живота. (*Улази Талула Бенкхед, коју игра глумац који је већ играо сестру Шарлот*)

ТАЛУЛА: Мили мој Тени, ко те је овде уманастирио? Од тебе би да направе калуђера у манастиру који врви од опатица?

ТОМ: Талула! Откуд ти овде? Нико од пријатеља не зна за ову тајну.

ТАЛУЛА: Драги мој, добро сам обавештена. Два су ћошка где се пријатељ стиче, једно – затвор, друго – болница. Мада, мили, има и треће место где ја стичем пријатеље... кревет. Али с тобом сам изгубила наду. Јер да будем гуска као Дајана Баримор, што се ономад убила јер те није освојила куковима тридесетогодишње сањарке, то никад!

ТОМ: Није се она убила због мене, Талула!

ТАЛУЛА: Ма нећу о смрти, драги! Роуз, душо, како сте? Лепе боје. Не обраћајте пажњу на моје брбљање. Таква сам, а ваш брат и ја смо стари пајташи из безброј тарапана. Треба да га дигнемо из постеле, душо, да не умре од досаде, сироче. Хајде, прво скидамо овај габор од пиџаме. Роуз, душо, где му је одећа?

РОУЗ: Не знам. Не спремам ја собу.

ТОМ: Шта си наумила, Талула? Не могу да изађем одавде. Зашто да се облачим? Време ми пролази у навлачењу и свлачењу спаваћица мокрых од хладног зноја. Када бих могао да одем у Атлетски клуб на пливање...

ТАЛУЛА: Чуј драги, попиј нешто да загрејеш крв. Нема пића у овој калуђерској самици? Мали не уме да угости једну другарицу у посети?

ТОМ: Ово је клиника, Талула, није позоришни бифе.

ТАЛУЛА: Ах, мили, ништа боље од чаше вискића да чемер дотуче.

ТОМ: Овде ћеш наћи само чашу за воду.

ТАЛУЛА: Тужно, душо. Богами си инација. Мораш поново почети да реагујеш. Роуз, мила, зар не? Хајде да разгалимо нашег брата. Ево, време је да обучемо пристојну одећу. Не могу да гледам ову пиџаму у коју су те калуђерице сапеле. Па ово је лудачка кошуља!

РОУЗ: Из искуства знам шта је лудачка кошуља. Нема никакве везе са Томовом пиџамом. Пиџама је мој поклон Тому.

ТАЛУЛА: Извините, душице, ма поганог ли Талулиног је-

зика! Због уста умиру рибе и Оскар Вајлд. Јој, што бр-
бљам!

ТОМ: Баш вала, Талула.

ТАЛУЛА: Треба ми цигарета да се смирим. Хоћете и ви
једну, душо? Знам да сте страсна пушачица као и ја. (*Ин-*
систира нудећи је, са цигаром у руци) Хајде једну за мир,
мир, мир, нико није крив?

РОУЗ: Чувајте цигарете, Талула. Овде се не пуши. Ово је
болничка соба. Ако вам се пуши, имате врт.

ТАЛУЛА У праву сте, драга. (*Склања цигарете*) Жртво-
ваћу се за нашег болесника.

РОУЗ: Оставићу вас насамо. (*Тому*) Сада имаш друштво.
Идем код Ози да јој помогнем да научи улогу коју си на-
писао за њу.

ТАЛУЛА: Монахиње у комаду? *Кул* идеја, драги. Видим и
наслов: „Сестра Шарлот на усијаном лименом крову“.

ТОМ: Нису монахиње. Само Ози. Она не припада мана-
стиру. Она је наша дадиља из детињства.

РОУЗ: Одмах се враћам.

ТОМ: Јеси ли добро, Роуз?

РОУЗ: Не брине.

ТАЛУЛА: Хајде, драга! Треба да разговарам са Тенијем у
четири ока. То су позоришни преговори. Хоћу поново
да играм Бланш Дибое у Њујорку. Али мораш бити мек-
ши са ауторским правима. Немамо ни кинте.

РОУЗ: Бланш Дибое... Шта ли је данас с њом? Да ли су и
њој доктори отворили лобању да је излече од лудила?

ТАЛУЛА: Драга! Побркали сте лончиће. Бланш је драм-
ски лик, није стварна.

РОУЗ: То ви тврдите, али вам не верујем. Бланш сигур-
но живи на једној оваквој клиници. И једнога дана ће
се вратити, ја ћу је лично довести, измирићемо рачуне.
Морам је пронаћи, видећете! (*Роуз излази. Том скида*
пиџаму и пресвлачи се.)

ШЕСТА СЦЕНА

ТОМ: Роуз постаје чудна.

ТАЛУЛА: Сирота девојка. Каже, лично ће довести Бланш.
Мораш с њом да разговараш. Крив си за њено стање.

ТОМ: Ти би да ме кињиш? Мало ми је ране која ми у
мозгу крвари дан и ноћ! Када сам дошао код Роуз оне

проклете године, ништа више нисам могао да учиним.
Доктори су јој већ урадили лоботомију.

ТАЛУЛА: Нисам то хтела да кажем, драги. Погрешно схва-
таш! Знам колико патиш због Роуз. Кривица о којој гово-
рим је кривица уметника. Створио си тако снажан лик да
људи мисле да је стваран.

ТОМ: Бланш личи на тебе.

ТАЛУЛА: Знам, душо, и на тебе. Хоћу да је опет заиграм на
сцени. Нашла сам змаја од редитеља. Мораш га упозна-
ти. Открила сам га у Провинстауну. Заљубићеш се у њега
на први поглед, као и ја. Замисли, мој земљак. Један Вис-
контти рођен у Алабами. Драги, треба да му помогнемо
да освоји срце Америке и читавог света.

ТОМ: Толико сам утучен, безнадежно утучен.

ТАЛУЛА: Зашто, душо? Ниси срећан што сам ту?

ТОМ: Твоје присуство значи да је све ово уобразиља.

ТАЛУЛА: Па ти си *фикционар*, драги. Није чудно да ти се
живот преплиће са оним што измишљаш. То радиш у
свим комадима.

ТОМ: Талула Бенкхед, умрла си пре годину дана. Ниси
дочекала Божић 1968.

ТАЛУЛА: Тачно, драги. Нико није савршен. Емфизем ме
је надиграо. Али сам престала да пушим. Сад сам као
нова. Мртви не пуше, мили. Поново сам продисала. То
је ваздух овог Венериног града. Не знам каква ме то
вуду краљица призива, али ја сваке суботе имам ноћни
наступ у *Petit Theatre*.

ТОМ: Талула, тврдиш да си Талула, али ти ниси Талула.

ТАЛУЛА: Ех, драги, ја никада нисам имала проблема са
идентитетом, па ни у јеку карневала.

ТОМ: Јеси ли ти исти онај човек који је малочас био у
одећи сестре Шарлот?

ТАЛУЛА: Ти свуда видиш мушкиће, мили. Зар не желиш
да чујеш једну песму из моје представе? Песма је ко
створена за манастир. Уживам да се свлачим док певам.
Обожавам да се разголићујем пред публиком. Можда у
Талули чучи скривено мушко. Никад се не зна, драги. Ја
сам ти извор изненађења. (*Свлачећи се, Талула пева пе-*
сму "Song of Dirt". Оставши само у црном слипу, скида
перки, откривајући идентитет Френка Мерлоа. Роуз
се појављује при последњој строфи песме и присуствује
разговору Тома и Мерлоа.)

"Come, let us speak of dirt!

God's curse is on our head.
 Let our lips irreverence blurt!
 We are sufferers all, let us, instead
 Of prayer, offer God the sacrifice
 Of our minds that he cursed with crime and vice,
 Of our frames that diseases make dread!

Let us offer the tyrant of all,
 To hang in the hall of His palace of pain,
 A funeral pall.
 And a bride's white dress with a stain,
 And a widow's weeds, and the crumpled sheets
 From the bed of the wife.
 Let them be symbols of human strife!
 Give we God the dirt of the streets
 Of our spirit, made mud with our tears,
 The dust of our joys, the mire of our fears,
 And the rot of our life"¹

СЕДМА СЦЕНА

ФРЕНК: А сад, Томе, ко сам ја? Или ти је сећање испарило, па ме не препознајеш?

ТОМ: Френк Мерло, мој драги Френк... Тебе да заборавам? (*Грли га*) Најбоље године мог живота.

ФРЕНК: Ко признаје, пола му се прашта.

ТОМ: Зашто си тако рано отишао? Ти си једини умео са мном.

ФРЕНК: Довољно сам живео да крај тебе постанем нико.

ТОМ: Зашто сам увек гад према онима које волим?

ФРЕНК: Почни од себе, Томе. Овде си дошао да би се заштитио од зла које самом себи чиниш.

ТОМ: Време ради против нас, Френк, сагори нас ко шибице. Дрога ми је гориво за борбу с временом. После твоје смрти пао сам у очај. Твој гроб је био моја пропаст. Дрога ме је узела под своје. Моја жудња за туђим присуством расла је несносно из дана у дан. Данас ме ви, духови мојих мртвих, окружујете да бих се осећао живим.

РОУЗ: Ја нисам дух, Томе, још сам жива. Правим ти

¹ *Енглеске песме* Фернанда Песое, објављене под хетеронимом Александер Сирч (Alexander Search).

друштво.

ТОМ: Да, Роуз. Али твоје стање потврђује мој неуспех. Обузет писањем и летњим флертовима, нисам их спречио да ти искасапе мозак, најдража сестрице, рањена музо. А теби, Френк, толико дугујем, и то од првог дана. Био сам превише комотан. То сам схватио тек у агонији у једној оваквој болесничкој соби, пре шест година, у Њујорку. Од тренутка кад сам те изгубио, почео је пакао. Ово стециште особењака је последња станица.

ФРЕНК: Маскирао сам се у жену да те заварам.

ТОМ: Травестити ме не узбуђују, добро знаш. Више волим да те видим оваквог, као Светог Себастијана у очекивању стрела. Хеј, обуци нешто. Смрзнућеш се у том италијанском телу. Хоћеш моју пиџаму? (*Френк облачи пиџаму, Том му помаже*) А Талула је невероватна. Недостаје ми. Френк, све чешће причам сам са собом... (*Роуз крикне угледавши прерушеног човека са маском од половине лобање која му скрива очи и нос. У руци носи лекарску ташну.*)

ОСМА СЦЕНА

ФРЕНК: Ко у пакао низ стубе креће, своје демоне среће.

ТОМ: (*Грлећи Роуз*) Роуз, не плаши се. Неки маскирани човек је грешком ушао у манастир, сестра Шарлот није била ту да га спречи. (*Говори незнанцу*) Како можемо да вам помогнемо?

ДОКТОР ФИЛГУД: Једна монахиња ме је позвала телефоном да дођем.

ФРЕНК: Ја сам вас звао, докторе Филгуд. Мом пријатељу је потребна помоћ.

РОУЗ: Френк, шта то радиш Тому? Па овај човек је вам пир.

ФРЕНК: Само мирно, Роуз. Знам шта радим.

ТОМ: Не препознајем ваш глас. Ви нисте Макс Јакобсон. Скините маску да вам видим лице.

ДОКТОР ФИЛГУД: Не могу, господине Вилијамс, верујте ми на реч. Овако је безбедније. Ако ме виде у болници, изгубићу службу за сва времена.

РОУЗ: Не би било никакве штете. Ви сте мога брата довели доведе.

ДОКТОР ФИЛГУД: Не, драга госпођо. Ја сам га одржавао

у животу да би могао да ради.

РОУЗ: Он је у ову клинику стигао да би се спасао од ваших смртоносних наркотика. Ви сте варалица који од зависника широм земље изнуђује новац.

ДОКТОР ФИЛГУД: Варате се. Господин Вилијамс мора да настави са медијацијом коју му дајем. Не сме је мешати са алкохолом. Већ сам га опоменуо.

РОУЗ: Ви сте један безочни препродавац лекова.

ТОМ: Роуз, молим те, не узбуђуј се. Он није доктор Јакобсон. То није његов глас. Неко се претвара да је он, само да би ме докрајчио.

ДОКТОР ФИЛГУД: Драга госпођо, не допуштам да сумњате у моје часне намере и способности. Ја сам у својој каријери био лични лекар председника Кенедија.

ДЕВЕТА СЦЕНА

Улази Хенријета Лакс, игра је Ози.

ХЕНРИЈЕТА ЛАКС: Тражим лекара кога зову Доктор Филгуд. Он је ту, зар не? Од кад сам му за петама!

ТОМ: Моја соба се претворила у станицу за изгубљене и нађене. Постао сам ревносни посматрач сопствених ноћних мора.

ФРЕНК: Лекар кога тражите је овај човек који не жели да скине маску. Зове се Макс Јакобсон. Шта би он могао да учини за вас? Доктор Филгуд је професионалац за богате. Дрогира само познате личности. Неће пристати да вас бесплатно прегледа. *(Седа са стране, посматрајући и не интервенишући.)*

ХЕНРИЈЕТА: Нека удвостручи цену прегледа предузећима за лекове која се богате на рачун мојих ћелија.

ДОКТОР ФИЛГУД: Како то мислите! Како се усуђујете да ме пратите на тај начин? Не знам ни ко сте.

ХЕНРИЈЕТА: Наравно. Никада нисам живела на Беверли Хилсу, докторе. Одрасла сам радећи на истим оним пољима дувана, у Вирџинији, где су и моји преци робови умрли. Зовем се Хенријета Лакс.

РОУЗ: Занимљиво, има једна чувена Хенријет која је била у овом манастиру. Прва светица мулаткиња у Америци. А родила се ту, у Њу Орлеансу.

ХЕНРИЈЕТА: Да, госпођице, али мене ни папа не би учињо светцом. Ја сам Хенријета, не Хенријет.

ТОМ: Ко си ти, Хенријета? Шта тражиш од овог сумњивог доктора?

ХЕНРИЈЕТА: Да ми препише дроге за бол. Патим од болова и ништа не може да их ублажи, ни жива ни мртва сам.

ДОКТОР ФИЛГУД: Одлучите се. Јесте ли живи или мртви? Ја се не бавим вештичарењем.

ХЕНРИЈЕТА: У мом случају, вешци су ваше колеге лекари.

РОУЗ: Хајде, Хенријета, испричај нам шта те тишти. Разговор о патњи за мрву блажи бол који кињи.

ХЕНРИЈЕТА: Пре много година осетих неку грудву у стомаку. Пре него што нам се родило пето дете. Мислила сам, ето болештине што ми муж донесе од неке дроље. Али она грудва ме је болела друкчије. Престадох да уживам са Дејом, мојим мужем. Болело ме је. Ал' стигосмо да направимо Џоа. Некол'ко месеци пошто се Џо родио, крв никако да стане. Отидох у болницу у Балтимору, за црнце и сиротињу. Тамо ми нађоше тумор у стомаку. Блистав као желе од грожђа, а крвав. Узеше ми узорак за анализу, ал' ја никада не помислих какву ће судбину имати те моје болесне ћелије. Бејох болесна, а смрт ми беше у стомаку. Рак се залауфа. Уништи ми и кретње и живот. Деј ме је свакога дана возио колима, на дваес' минута од куће до болнице, ал' беше мучење. Престадох да померам ноге. Бадава беше терапија. А тело ми изгоре од зрачења и рак процвета. Једнога дана преклињах их да ме задрже у болници. Не могах више да издржим путовања. Да сам наставила тај паклени пут, тамо-амо, пре бих умрла. Нађоше ми кревет. Плакала сам од туге што оставих моје петоро сирочади, још нејач. Деј, мој муж, није умео да их одгаја. Знадох да ће им живот бити мучан, да ће их дати богзна каквим чудацима на чување. Не заузех болнички кревет за дуго. Умрех у тридесет првој години, у највећим мукама, 1951.

ДОКТОР ФИЛГУД: Жао ми је због твоје несреће, Хенријета, али ја не лечим духове. Већ сте мртви, а ја преписујем лекове само живима. Потражите неког вуду лекара. У овом граду лако ћете га наћи.

ХЕНРИЈЕТА: Чекајте, још не заврших причу. Ја сам наставила да живим како још ником није пошло за руком. Онај лекар из Балтимора сачувао је моје ћелије из тумора и од тад их умножавају. Кажу да људске ћелије вену кад из тела изађу. Кратко животаре. Али моје нису. Милиони и милиони мојих ћелија расуше се по свету, по

тим лабораторијама, у индустрији за лекове, где све не. Немам довољно школе да се разумем у то. Само знам да су направили вакцине и да су важне ствари открили. РОУЗ: Хенријета, ваша несрећа је допринела напретку науке.

ХЕНРИЈЕТА: Истина, госпођице, али мој бол није престао. Те ћелије, које гаје ко квасаца по целом свету, продужеци су мог рака. Осећам их као да су још део мог болесног тела. Мртва сам, а мојим болима нема краја. Да ми је, барем, породица имала вајде од тих бесмртних ћелија. А моја сирочад нису ни знала да оне постоје. Силан свет се обогатио на мојим ћелијама, а моја деца ни пребијене паре немадоше за здравствено осигурање... Нећу више да патим, хоћу да заборавим. Помозите ми, докторе Филгуд! Нека престане да ме боли. Дајте ми једну од тих инјекција које дајете господину Вилијамсу и биће ми боље. Ја нисам сасвим мртва. Део мене још живи и пати.

ДОКТОР ФИЛГУД: Ово је сулудо. Не могу дати инјекцију духу. Одлазим, господине Вилијамс. Ваш живот се претворио у суманути комад.

ТОМ: Не идете никуда. Ако сте ви заиста Макс Јакобсон, дужни сте да помогнете овој несрећници. Доктор Филгуд је увек имао сјајне коктеле дрога за све дијагнозе. А мени сада треба моја доза. *(Том узима лекарску торбу, отвара је и нешто тражи. Налази посетницу и инструмент сличан шилу за лед.)* Знао сам. Овај човек није доктор Филгуд. Ова посетница и овај нож за лед обелодањују ваш идентитет. *(Гласно чита посетницу)* Доктор Волтер Фриман, неуропсихијатар, специјалиста за лоботомију. Долази код вас кући.

ДОКТОР ФИЛГУД/ВОЛТЕР ФРИМАН: Објаснићу вам.

ТОМ: Не треба, разумели смо.

РОУЗ: *(Згрожена)* Волтер Фриман. Видела сам вас на телевизији. Овај човек је извршио на хиљаде лоботомија. Али пре две године су му одузели дозволу за рад, пошто је једна болесница умрла након што је оперисана по трећи пут. Овај човек је можда онај који ме је оперисао у младости.

ВОЛТЕР ФРИМАН: Ово је луда кућа. Ако желите да будем Волтер Фриман, бићу Волтер Фриман. Ништа ме не кошта да глумим у овој готској ујдурми. Сад могу да скинем маску. *(Скида маску и брише лице)*

ХЕНРИЈЕТА: Ко год да сте, више не марим. Не можете да ми помогнете. Остављам вас у миру. Идем с мојим болом до последњег даха.

РОУЗ: Збогом, Хенријета. Вредело је труда ваше сведочење, чак и ако патњи нема лека.

ТОМ: Хвала, Хенријета, на посети.

ХЕНРИЈЕТА: Збогом, господине Вилијамс. Пре него што одем, хтедох нешто да вас замолим. Кад бисте могли да напишете неки комад о мојој несрећи, па да то буде жиж драме. Да не будем само фигуранткиња у цвету фабуле.

ТОМ: Нећу те заборавити, обећавам.

ФРЕНК: Збогом, Хенријета, и верујте Томовим обећањима.

РОУЗ: Испратићу вас до врата. Не могу да поднесем овог гнусног доктора.

ФРЕНК: Ето и мене са вама. Њих двојица имају о много чему да разговарају. *(Хенријета излази са Роуз)*

ТОМ: Френк, молим те, не остављај ме самог са овом сподобом. Он је за мене потпуни странац.

ФРЕНК: Има дана када ти безнадежно жудиш за странцима. *(Имитира Талулин глас)* Чиним ти услугу, душице. *(Излази)*

ДЕСЕТА СЦЕНА

ВОЛТЕР: Господине Вилијамс, нема разлога да ме се плашите.

ТОМ: Уливате ми страх у кости. Нећу да ме кињи један трговачки путник за лоботомије.

ВОЛТЕР: Али то сте ви хтели. Инсистирате да сам ја доктор Волтер Фриман. Можда у души желите да вам урадим ову једноставну интервенцију, која ће вам заувек изменити живот. Довољан је додир овог инструмента који сам довео до савршенства, те вам доктор Филгуд више никада неће требати. Мир и спокој испуниће ваше дане, господине Вилијамс. Зар не желите да пробате?

ТОМ: Па вама је сам ђаво кум!

ВОЛТЕР: Ја сам усавршио ову операцију. Сада то радим у трену. Не може се поредити с временом када је ваша сестра оперисана. Тада се још експериментисало. Данас радим на десетине лоботомија недељно овим чароб-

ним палицама.

ТОМ: Узнемиравате ме, Волтеру. Поново ће ме снаћи наркоманска грозница. То је несносно, као да тело пуца по свим шавовима! *(Необуздано дрхти целим телом)*

ВОЛТЕР: Помоћи ћу вам, господине Вилијамс. *(Помаже му да легне)* Јако сте болесни, али вам могу решити проблем. Видећете да ћете се духовно приближити вољеној сестри. Ево мудрог савета. Унео сам мир у хиљаде америчких домова. Хајте, ставите главу овде. Биће вам неупоредиво боље. Зашто да уништавате желудац и срце хемијским отровом, када постоји ова једноставна и ефикасна терапија за болести ума? Панични страхови ће нестати у даху. И остаћете до краја живота уљуљкани благодетима млаке нарави, захваљујући изуму једног португалског научника. Али он није имао услове да популарише овај изум у својој малој земљи. Ја, Волтер Фриман, његов најбољи ученик, донео сам светску славу тој фантастичној терапији. *(Припрема инструменте за лоботомију)*

ТОМ: Фримане, шта намеравате да ми радите том фалусном справом? Не престајем да дрхтим. Тело ме не слуша. Хоћу да прекинем ову ноћну мору. Роуз! Френк! Спасите ме од овог махнитог доктора!

ВОЛТЕР: Чујте, господине Вилијамс, опустите се. Па ви обојавате пенетрацију инструмента од стране неког странца. Али, прво да вас смиримо. Ево једног благог седатива за опуштање. Одспаваћете мало. А онда ћете се пробудити и бићете као нов! *(Док Волтер припрема инјекцију, Роуз улази и два пута пуца у њега. Волтер пада, не дајући знаке живота.)*

ЈЕДАНАЕСТА СЦЕНА

(Френк улази у собу пошто је Роуз испалила два метка. Пажљиво јој хвата руке, одузима пиштољ и смирује.)

ТОМ: Роуз, ти си пуцала?

РОУЗ: *(Од овог тренутка Роуз понашањем и говором показује да је била подвргнута лоботомији)* Овај доктор ће наудити моме Тому.

ТОМ: Спасила си ме, Роуз. Ја то не бих био у стању да учиним за тебе.

РОУЗ: Ма није то ништа.

ТОМ: *(Френку)* Одакле јој пиштољ?

ФРЕНК: Ози јој је позајмила. Је л'ти боље?

ТОМ: Криза је прошла. Али шта са телом?

РОУЗ: Закопаћемо га у врту, монахиње ће се молити, биће то одлично ђубриво за цвеће.

ТОМ: Јао, Роуз, јадна моја Роуз...

РОУЗ: Нисам ја јадна. Ја сам краљица југа. Хајде! Пољубите ми руку, господо поданици. *(Пружа руку и њих двојица прихватају игру)* Спасла сам краљевство од овог злотора. Њеном величанству је потребан одмор. *(Седа на столицу за љуљање, празног и одсутног погледа)*

ТОМ: Па ја то све само сањам и страх ме је да се пробудим.

ФРЕНК: Можда то Роуз сања, или можда ја, или се све ове посете сањају, док чекају да се заврше. *(Тело на поду се помера)* А шта ако овај чудак-доктор све нас заједно сања?

ТОМ: Мртавац се мрднуо, Френк! Није мртав!

ФРЕНК: Зашто паничиш? Само живе можеш да убијеш. А овај овде је умро пре мене. Роузин пиштољ му није могао ништа.

ТОМ: Али Волтер Фриман је жив као и ја, и Макс Јакобсон, такође. Како то да нису умрли од два хица из пиштоља?

ФРЕНК: Ма овај човек није ни Макс ни Волтер. Као што ја нисам ни сестра Шарлот, ни Талула Бенкхед. Он је само ушао у игру. Ја сам то тражио од њега.

ТОМ: Је ли он неко из позоришног света?

ФРЕНК: Не, али живот је провео са лудацима. *(Доктору)* Устаните, докторе Егаше Муниж! Куцнуо је час да се Ози на жеља испуни.

ТОМ: А шта је била њена жеља? Не сећам се.

ФРЕНК: Пуко си, Томе. Меморија ти је на минус један.

РОУЗ: *(Као да рецитије дечју песмицу)* Ози је појела колач од ђумбира и пожелела да се Роуз сретне са оним злим чичом који је измислио операцију коју су урадили на Роузиној глави.

ТОМ: Јао, Боже! Ви сте онај португалски доктор који је добио Нобелову награду!

ЕГАШ МУНИЖ: Ја, главом и брадом, али ми треба помоћ да устанем и, *пор фавор*, једна инвалидска колица. *(Улази Ози, обучена у часну сестру, гурајући инвалидска колица)*

ДВАНАЕСТА СЦЕНА

ФРЕНК: Брзином светлости, Ози! И то у манастирској тоалети!

ОЗИ: Ако сестра Шарлот да отказ, неко ће морати да је замени, па зар није тако?

ТОМ: Ози, добро је што си опет ту.

ОЗИ: Остаћу овде све док мог дечка не пунте из болнице.

ТОМ: Хвала, мила моја Ози. Са тобом ћу брже оздравити.

ОЗИ: Ко ће да ми помогне да га дигнем с пода? *(Френк и Том помажу Ози да смести Егаша Мунижа у инвалидска колица.)*

РОУЗ: Пресрећна сам. Ози ће нам причати приче о животињама које говоре.

ОЗИ: Хоћу, принцезице.

ФРЕНК: Је ли вам удобно? Ово је најбоље што смо могли да вам приушtimo.

ЕГАШ МУНИЖ: Одлична је.

РОУЗ: Да ли сте због Роуз остали парализовани?

ЕГАШ МУНИЖ: Не, Роуз, ниси ти то учинила. Имао сам шездесет пет година. Један пацијент ми је у бесу упао у кабинет и испалио осам метака. Два су ме погодила. Преживео сам шеснаест година. Проходао сам, али је кичма страдала. Не могу без колица.

ТОМ: Овог пацијента лоботомија није смирила. Ваш Франкештајн се побунио против вас, докторе, и осветио се.

ЕГАШ МУНИЖ: Не, господине Вилијамс, грешите. Овај пацијент није био лоботомизован. Мислио је да му не преписујем праве ампуле и опалио је из пиштоља. Моја жена ме је упозорила три дана пре тога да не би требало да га примим на преглед. Елвира је била престрављена хистеричним понашањем тог човека. Али то је део ове професије, суочити се са људима у критичном стању.

РОУЗ: Роуз је нервозна због овог разговора. Изађимо одавде.

ОЗИ: Ози иде с тобом.

РОУЗ: Френк, хајде да пушимо у Урсулином врту!

ФРЕНК: Знаш шта би ти Талула рекла? Духови не пуше, душице!

РОУЗ: Ја сам жива! *(Обоје се смеју)*

ОЗИ: Дуван је убио Френка, а нарушава здравље мојој мезимици.

РОУЗ: Ози, иста си мама. *(Опрашта се од брата)* Збогом, Томе. *(Љуби га у чело)*

ТОМ: Видимо се, Роуз.

РОУЗ: Збогом, докторе Муниж. *(Муниж јој љуби руку коју му је пружила)* Ја сам ваша ћерка, знате? Имам двадесет осам година. Искоренили су ми време из главе. ...Ружу из корена! Престала сам да старим. Од како су ме подигли са болничког кревета. Види, какав дан окупан сунцем! Пођите с нама у врт. Чула сам да волите да заливате корен ружа слатким вином порта. *(Смеје се)*

ТОМ: Роуз, Ози и Френк те чекају.

РОУЗ: Много причам. Иста сам мама. Јужњакиње су безнадежно причљиве. А ти, Томе, не смеш ићи у врт са цигаром у устима, излудећеш калуђерице. *(Смеје се)* Докторе, ја сам као оне суве руже које се чувају у библијама. Али ја не желим да ме зачууре у Библију. Хоћу да се сакријем у Љубавника Лејди Четерли. *(Смеје се)* Збогом, оче. Желим да се поносиш овим бићем које си створио. И не замарај Тома, молим те. Он је момче крчког здравља.

ЕГАШ МУНИЖ: Без бриге, Роуз.

ФРЕНК: *(Рукује се са Егашом Мунижом)* Пре него што одете, прошетајте градом. Њу Орлеанс је место где се духови осећају као код куће. *(Френк узима Роуз под руку и они излазе. Ози их прати.)*

ЕГАШ МУНИЖ: Хвала, Френк, послушаћу те.

ТРИНАЕСТА СЦЕНА

ТОМ: Толике деценије био сам гневан на вас, докторе Муниж, а да вас никада нисам упознао, а данас, пред вашом утваром, не знам шта да кажем. Можда зато што овакав, обневидео, уображавам да разговарам са вама. Када бисте ме ви лечили, можда бисте ми преписали лоботомију.

ЕГАШ МУНИЖ: Таман посла, господине Вилијамс. Операција коју сам измислио је примењивана само у безнадежним случајевима, када се ништа више није могло учинити да би се умањило бол. Звала се леукотомија, јер је допирала само до беле мождане масе, која везује фронтални део са остатком енцефала. Лоботомија је настала из операције коју сам ја зачео, али је крајње ра-

дикална у свом поступку. Моји следбеници су је развили. Нисам одговоран за њу.

ТОМ: Скидате одговорност са себе, турајући лоботомију у руке својих ученика. Доктор Волтер Фриман, кога сте до малочас играли, не би волео да то чује. Он вас је обожаво.

ЕГАШ МУНИЖ: Не оптужујем Волтера Фримана. Не би то било часно. Писао је петиције како бих примио Нобелову награду. Само кажем да је Волтер примењивао методе које ја никада не бих. Терапија је требало да буде примењивана искључиво у изузетно тешким менталним болестима, као што сам вам већ рекао. Волтер је преписивао лоботомије, не селекујући случајеве са насušном прецизношћу.

ТОМ: Ви баш умете да одмерите реч.

ЕГАШ МУНИЖ: Био сам дипломата у служби државе, као што знате, али научни позив ме је увек привлачио више од политике.

ТОМ: Вратимо се Волтеру Фриману...

ЕГАШ МУНИЖ: Волтер је лоботомији донео популарност. Био је одушевљен терапијом коју сам створио.

ТОМ: Једно прилично америчко одушевљење...

ЕГАШ МУНИЖ: Не знам да ли је само америчко, господине Вилијамс. Ја, можда, не бих био за операцију Роузмери Кенеди, али није само Волтер Фриман био претерао са лоботомијама.

ТОМ: Знам, али ви сте отворили Пандорину кутију – мазак. Када отворите орахову љуску, не можете је поново затворити.

ЕГАШ МУНИЖ: Господине Вилијамс, не будите преки у закључцима, *por favor!* Ја сам научник, а не џелат.

ТОМ: Језиво је када се те две професије измешају.

ЕГАШ МУНИЖ: Ја сам применио тај терапеутски метод у времену када још није било лекова који би деловали на ум, а који данас постоје. Електрошокови су били уобичајен и универзалан метод. И чујте, то није било оно чему бисте волели да присуствујете.

ТОМ: А мноштво ућутканих имбецила које сте вашим операцијама изгнели? Да ли бисте волели да видите хиљаде зомбија, у спором ходу, који би да прождеру утвару свога творца?

ЕГАШ МУНИЖ: Зашто ви мене кињите том вашом ноћном мором?

ТОМ: Јер је моја сестра Роуз могла имати нормалан живот. Да није било пуританских предрасуда моје мајке која ју је, као експерименталног зеца, дала у руке вашим колегама из Новог света, одушевљеним монструозним изумом. Роуз је имала двадесет осам година и јавно је говорила да жели да води љубав са мушкарцима. Ништа природније за слободну девојку њених година. Имала је хистеричне нападе у којима би оптуживала нашег оца за злостављање када се кући враћао пијан. Не знам шта се стварно догађало. Тада више нисам живео са њима. Али тврдим, докторе Муниж, ваша операција је била суров метод да ућутка гласове хиљаде беспомоћних жена, попут Роуз, које су гласно говориле оно што је хипокритско друштво хтело пошто-пото да гурне под тепих. То су били вапаји толиких жена које су биле изобличене, као моја сестра. Од трију лоботомија, две су биле вршене над женама.

ЕГАШ МУНИЖ: Жао ми је због ваше сестре, господине Вилијамс, али наука такође греша, она је плод људског ума. Лекари нису богови.

ТОМ: Они су чудовишта!

ЕГАШ МУНИЖ: Нећете ме, верујем, оптужити за оне који су злоупотребили моју терапију! Моја тежња је била да ослободим бола опсесивне болеснике, тамо где није било лека за ублажавање симптома... У Лондону сам, једном, учествовао на конференцији која је на мене оставила снажан утисак...

ТОМ: Знам, докторе Муниж, ту причу о шимпанзама које су вас надахнуле. Сиротим мајмунима су извадили мазак и они су се скрасили као мутаве овце.

ЕГАШ МУНИЖ: Шипанзе су биле од значаја на тој конференцији, али оно што ме је научно узбудило био је клинички случај у коме је вађење тумора мозга изискивало пресецање веза са фронталним лобусом. Пацијент је преживео операцију, али су његове емоционалне реакције ишчезле.

ТОМ: То је био ваш сан, докторе Фаусте, да ампутирате емоције онима који их имају напретек... Да неукротиве пацијенте преобратите у живе воштане пупете!

ЕГАШ МУНИЖ: Ви сте рањени песник, господине Вилијамс. Не желите да разумете моје намере. Онај случај ме је натерао да измислим терапију за пацијенте у психијатријским болницама којима није било помоћи. Из-

мислио сам операцију, али ја нисам могао да је вршим, господине Вилијамсе. Од детињства патим од гихта и руком једва да држим оловку. Био сам као писац кога треба да преведу на страни језик да би га неко на матерњем разумео. Хирург Алмеида Лима је дао руке које ја нисам имао. Ја сам говорио, он је скалпелом оперисао. Награду коју сам примио припада и њему.

ТОМ: Знате ли колико има људи који би желели да вам после смрти одузму Нобелову награду?

ЕГАШ МУНИЖ: Ништа није једноставно, господине Вилијамс. Уметник сте, добро знате. Терапија коју сам размислио донела ми је славу, али колико је било сумњи, тескобе, разочарања, горчине... Супротно од онога што мислите, ја нисам звер. Патим због медицинских грешака које је лоботомија донела. Више бих волео да ми је награда припала за мој други изум, једногласно признат, за ангиографију односно радиографију можданих артерија. Али, то се није десило. Шведски комитет је одлучио да овековечи моје име овом операцијом мозга, шест година пре моје смрти.

ТОМ: Зашто нисте одбили награду?

ЕГАШ МУНИЖ: Одбити такву награду био би знак крајње ароганције. Нисам имао реалне разлоге да одбијем Нобелову награду која је први пут додељена једном португалском научнику.

ТОМ: Али било је гнусних злоупотреба ваше терапије, докторе Муниж, и то широм света, то не можете порећи! Било је политичких осуђеника подвргнутих лоботомији да би њихови дисидентски гласови заувек замрли. Па ви сте живели у диктатури, докторе Муниж! Морали сте предвидети изопачене примене опасног оружја које сте ставили свету у руке! *(Том поново дрхти)*

ЕГАШ МУНИЖ: Тражите од мене пророчки дар, господине Вилијамс. Ужитак људског рода да кињи ближњег зачео се са хомосапијенсом. *(Том не може да контролише дрхтање)* Треба да се одморите, господине Вилијамс. Ја не могу да устанем из ових колица, али ви треба да легнете. *(Егаш Муниж се креће у колицима до Тома, пружа му руку и води га до кревета, где Том легне)*

ТОМ: Хвала, докторе Муниж.

ЕГАШ МУНИЖ: Још ће вас снаћи и срчани удар због мене. Треба да се растанемо, господине Вилијамс. Ово препуцавање никуда не води. Прошлост се не да испра-

вити и ја не могу вратити оно што сам учинио.

ТОМ: Хтео сам нешто да вам кажем...

ЕГАШ МУНИЖ: Кажите, али се немојте узрујавати.

ТОМ: Чекао сам вашу смрт, докторе Муниж, да бих први пут писао о лоботомији у једном мом комаду.

ЕГАШ МУНИЖ: Зашто? Нисте желели да га прочитам?

ТОМ: Не знам. Када ми је психијатар рекао за вашу смрт, пожеleo сам да напишем нешто као сећање на Роуз.

ЕГАШ МУНИЖ: Како се комад зове?

ТОМ: *Изненада, прошлог лета.*

ЕГАШ МУНИЖ: Фин наслов, господине Вилијамс. Нисам песник, али лепо звучи. Видите, вредело је што сам вас посетио. Сазнао сам да је највећи амерички драмски писац написао посмртни говор о мени. Хвала, господине Вилијамс. Збогом... *(Мрак. Када се светлост појави, Егаша Мунижа више нема. Том је у полулежећем положају, обучен и полубудан. Устаје споро, праћен светлима која први пут откривају стварно место збивања, Томову болничку собу, и пошто је завршена његова халуцинантна епизода.)*

ЧЕТРНАЕСТА СЦЕНА

(Један лекар и једна медицинска сестра Болнице Барнс, у Сент Луису, где је Том смештен, улазе у његову собу. Доктора игра глумац који је претходно глумио Френка, а сестру глумица која је већ била у улози Ози. Том је устао и непрестано понавља исту реч, као да жели нечега да се сети.)

ТОМ: Спасење... спасење... спасење...

ДОКТОР ЛЕВИ: Како се осећате, господине Вилијамс? Данамак вам је много боље, зар не?

ТОМ: Френк... и Ози, какве су то униформе?

ДОКТОР ЛЕВИ: Не зовем се Френк, господине Вилијамс. *(Обраћа се Ози)* Шаљивџија сте ви, стално нам изврћете имена.

СЕСТРА СУЗИ: Ово је доктор Леви, а ја сам Сузи. Нисам Ози. Звала сам вашег брата да га питам ко је та Ози, са којом ме стално замењујете. Срећна сам да вас подсећам на тако драгу особу из детињства.

ТОМ: А, знам, маскирали сте се и играте се са мном! Данамак је Дебели уторак. Колико је сати? Је ли поворка већ

прошла кроз Камино Реал? Могао сам да је видим с прозора. Заспао сам. Зашто ме нисте пробудили?

ДОКТОР ЛЕВИ: Данас сте трезвенији. Време је да скинемо вео са заблуда. Ових дана сте били подложни халуцинацијама. Уображавали сте разне посете. То је природно у вашем стању. Знам да бисте волели да сте у Њу Орлеансу, али нисмо тамо, господине Вилијамс. Ово је Болница Барнс у Сент Луису. Овде вас је господин Дејкин довео. Ове униформе су наша радна одећа. Жао ми је, али данас није карневал. А Халовин је тек следећег месеца.

ТОМ: Али, ја сам мислио да сам у Урсулином манастиру.

СУЗИ: Па ви сте маштовити писац. Ја сам из Њу Орлеанса. Стари манастир је радио као болница само у почетку, а данас је затворен због радова. Био је разрушен ураганом Бетси, који је сравнио град. Али Њу Орлеанс се не да поразити. Увек се поново роди, сваки пут снажнији после катастрофе.

ТОМ (*Поново снажно дрхти. Виче, у очају*): Не, не! Не желим ово! Хоћу другу стварност, други живот.

ДОКТОР ЛЕВИ: Смирите се, господине Вилијамс, ту смо да вам помогнемо.

ТОМ: Не желим да будем у Сент Луису, нећу! Био сам страшно несрећан у овом граду. Вратите ми мој Марди Гра и собу код Урсулиних сестра, одакле видим Мисисипи.

СУЗИ: Све ћете покварити, господине Вилијамс. А данас сте се пробудили баш расположени...

ТОМ: Престаните обоје! Не желим да вас слушам, ни ту вашу болничку љубазност. Лопови! Вратите ми украдену стварност! Варалице! Крадљивци мађије! Без ње не могу да преживим. Кад не могу сам, зовем доктора Филгуда и он ми пружа фантазију убризганим дозама. (*Плачно*) Али немам телефон, немам га! Све су ми узели. Имао сам број доктора Макса на папиру, али Роуз га је бацила а сестра Шарлот га је узела с пода. Не могу да га нађем. Болестан сам! Он би ме излечио. Не схватате. Ваша медицина мени ништа не значи. Слаби сте да ми помогнете, разумете? Спасиће ме онај ко ми помогне да зароним последњи пут.

ДОКТОР ЛЕВИ: Шта вреди призивати смрт, господине Вилијамс? Она нам никад не одбија сусрет. Вреди само ухватити се у коштац са животом. (*Смирује га*) Хајде, не

тугујте. Овај период је врло тежак. Али сада се ја бринем о вама. Превише сте веровали том доктору Филгуду.

ТОМ: Хоћу да видим Роуз. Отишла је у парк да пуши.

СУЗИ: Роуз је далеко одавде. Она је била део комада који сте створили у тој вашој песничкој глави. Сањали сте да вас је Роуз посетила, господине Вилијамс. (*Доктор Леви јој ставља до знања да о томе више не говори*)

ТОМ: Хоћу да се вратим у тај сан. Не будите ме! Пустите ме у моје позориште. Слатке су ми лажи позорнице! (*Све узбуђенији*) Напоље из моје собе! Напоље! Напоље!

СУЗИ: Да му дамо седатив, докторе? Плашим се за њега.

ДОКТОР ЛЕВИ: Да, Сузи. Морамо га заштити од њега самог.

ТОМ (*Сузи му даје инјекцију, уз помоћ доктора Левија*): Мрзим ове инјекције. Ваши лекови ми убијају снове.

ДОКТОР ЛЕВИ: Овога пута ћете много сањати господине Вилијамс. Гарантујем вам. (*Вилијамс се смирује. Леви и Сузи излазе. Промена светла. Женска силуэта промиче кроз собу.*)

ПЕТНАЕСТА СЦЕНА

ТОМ: Ко је то? Роуз, јеси ли ти? Добро је да си се вратила. Кажи ми да смо у Њу Орлеансу, кажи, мила Роузи. Имао сам ноћну мору. Појавио се пар у белим мантилима. *Док и сис*. Хтели су да ме убију серумом истине. Али ти си дошла и ја сам се пробудио. Опет си ме спасла, Роуз. Знаш кад се пробудиш и схватиш да је стварност слађа од лоших снова. Те сенке ноћних мора су ми запоселе собу и говориле да ти никада ниси била овде, ни Ози, ни Френк. Причај, Роуз! Кажи нешто, макар бесмислицу. Твој глас је најбољи лек.

ЖЕНА У СЕНЦИ: Ја нисам твоја сестра.

ТОМ: Како је овде мрачно. Не видим ти лице. Али глас те одаје. Коју игру играш? Леп шешир. Где си унајмила костим? Парада је прошла, пропустио сам је. Време протиче као вода кроз прсте. Очас исцури, остаје само влажна хладноћа.

ЖЕНА У СЕНЦИ: Колико причаш! Ја нисам Роуз. Али у Сент Луису сам већ једном била смештена.

ТОМ: Значи, нисам се пробудио. Ти си део ноћне море.

ЖЕНА У СЕНЦИ: Рекли су ми да си ту. Хтела сам да те

упознам. Ти си ме створио.

ТОМ: Не разумем.

ЖЕНА У СЕНЦИ: Много година је прошло. Заборављам. Зет ме је избацио из куће.

ТОМ: Ко је твој зет?

ЖЕНА У СЕНЦИ: Не памтим имена.

ТОМ: Како се зовеш?

ЖЕНА У СЕНЦИ: Ако ми кажеш, можда ћу се сетити.

ТОМ: Јесу ли те изгнали из Њу Орлеанса?

ЖЕНА У СЕНЦИ: Да, али давно. Нећу о томе.

ТОМ: Бланш Дибоа. Јеси ли ти Бланш Дибоа?

ЖЕНА У СЕНЦИ: Јесам. Дали су ми француско име. Не знам зашто. *(Излази из сенке и приближава му се. Бланш је глумица која је играла Роуз.)*

ТОМ: Бланш, да те видим. Али ти имаш лице као Роуз! Ако ме чак и ти посеђујеш... Лош знак. Нећу оздравити. Дошла си пред моју смрт.

БЛАНШ: Нећеш умрети сада!

ТОМ: Никада више нисам чуо ништа о теби.

БЛАНШ: Ниси хтео.

ТОМ: Није тако...

БЛАНШ: Никада ме ниси тражио. Плашио си се да сазнаш шта ми се десило.

ТОМ: Бланш, ти си лице из комада!

БЛАНШ: Сви смо то, зар не?

ТОМ: Затворићу очи и када их поново будем отворио, више нећеш бити ту. *(Склапа очи и отвара их, али Бланш је и даље ту.)*

БЛАНШ: Можеш да разговараш са мном затворених очију. Још не одлазим.

ТОМ: Ово је разговор лудих.

БЛАНШ: У лудници смо.

ТОМ: Како си доспела овде?

БЛАНШ: Један пријатељ ме је довео.

ТОМ: Ко?

БЛАНШ: И он ће доћи. Па ја знам ове ходнике. У овој болници сам лежала. Само су други људи. А простор је исти.

ТОМ: Ти није она Бланш коју сам створио.

БЛАНШ: Време нас увек докрајчи.

ТОМ: Извршили су ти операцију? *(Прстом показује главу)*

БЛАНШ: Шта мислиш?

ТОМ: Јесу. Зато ми се јављаш у лику Роуз. Урадили су ти

исто што и њој.

БЛАНШ: Бинго!

ТОМ: И теби...

БЛАНШ: Било је записано па се и десило.

ТОМ: Бланш, нисам то написао за тебе. *Трамвај* се завршава једним љубазним доктором који по тебе долази у кућу твоје сестре. Нема ни речи о твом смештању у болницу.

БЛАНШ: Сада знаш. Ево каква сам. Лутка од ваздуха која виси на жици. Потпуно празна.

ТОМ: Нисам то желео, најдража Бланш. Била си идеална жена за мене. Лепотица на рубу амбиса. Знаш, увек су ме опчињавала бића која срљају у пропаст, као што смо ти и ја. Несрећници који измичу правилима, а скончавају згажени бојјом вољом.

БЛАНШ: Ти си Бланш учинио исто што и тај бог уништи-тељ. Створио си је да би је упропастио.

ТОМ: Не, Бланш. Нисам хтео да ти одређујем судбину. Оставио сам је отворену за будућност.

БЛАНШ: Лоше си урадио. Отворили су ми мозак и будућност је испарила.

ТОМ: Значи, и са тобом сам промашио. Шта сада могу да учиним за тебе?

БЛАНШ: Шта знам. Ништа можда... Мој пријатељ доктор мисли да можеш. Али, заборавна сам. Позваћу га. Он не бира где прима пацијенте.

ТОМ: Ко је доктор о коме причаш? *(Бланш иде ка врати-ма собе)*

БЛАНШ: Уђите! Нас двоје те чекамо. *(Доктор Филгуд улази, овог пута личећи на правог Макса Јакобсона)* Зову га доктор Филгуд.

ШЕСНАЕСТА СЦЕНА

ТОМ: Макс! Стари добри пријатељу! Како си ушао?

МАКС ЈАКОБСОН: На врата болнице. Доктор сам, забора-вио си?

ТОМ: Дошао си са Бланш? Она је твоја пацијенткиња?

МАКС: Нисам је раније познавао. Телефонира-ла ми је овог јутра и рекла да сам јој потребан.

ТОМ: Како то?

БЛАНШ: Питања, питања! Макс ми је обећао да ће ме од-

вести у Бел Рев. Одвешћеш ме на плантажу, је л' да?

МАКС: Хоћу, Бланш. Ја испуњавам обећања.

БЛАНШ: Сва Бланшина сећања на детињство су у Бел Реву. Нећеш остати дуго овде, Макс?

МАКС: Не брини, девојко. Треба да разговарамо с Томом, а после правац за Бел Рев.

БЛАНШ: (Тому) Назвао ме је девојком...

ТОМ: Толико си ми потребан, Макс. Нисам дошао овде својом вољом. Брат ме је сместио.

МАКС: Ја ти нећу помоћи да побегнеш. И сам имам проблема преко главе.

ТОМ: Какве? Жут си у лицу. Ниси спавао три дана? Шта се дешава с тобом?

МАКС: Ма пусти, нешто моје. Овде сам доктор.

ТОМ: Лечи ме онда.

МАКС: Депресиван си?

ТОМ: Је л' имам избора? Бланш ми се јавља у истом стању као моја Роуз. То чудовиште лоботомије ме прогања. Оно је кињитељ с методом, жели да од мене направи исто што и од њих, празног имбецила.

БЛАНШ: Нисам имбецил. Само сам збуњена. Кажи му оно, Макс, немој да заборавиш!

ТОМ: Шта, Бланш?

БЛАНШ: Макс уме боље да се изрази.

МАКС: Имам једну идеју, Томе. Можда нам помогне.

ТОМ: У чему?

МАКС: Да издржиш живот.

ТОМ: То ми писање даје. Био бих већ мртав да нисам имао дивљу потребу за писањем комада, једног за другим. И кад ми је Бродвеј затварао врата пред носом и када су ме критичари понижавали: „Вилијамс је *џанки* и окорела испичура која више није у стању да пише врхунске комаде..." Нека кажу да сам само сенка онога што сам био. Али ова сенка не одустаје.

МАКС: То је начин да спасеш Бланш.

ТОМ: Да је спасем? Како? Јеси ли поп или лекар у бекству?

БЛАНШ: Он не бежи. Макс ће са мном у променаду у Бел Рев.

ТОМ: То он каже, Бланш. И даље верујеш мушким лажима.

МАКС: Потребне су јој твоје лажи, Томе. Настави с причом о томе шта јој се догађало пошто су је интернирали

овде, у Сент Луис.

ТОМ: Не, не! Довољно ми је стварне ноћне море у којој живи моја сирота сестра.

МАКС: Баш то, Томе. Ти можеш да напишеш алтернативну причу о Бланш Дибоа. Замисли да никада није била подвргнута лоботомији. Какав би јој живот био да су јој лекари помогли да оздрави без отварања мозга? Каква би жена она данас била, Томе? Потражи ту жену у писању. Пронађи нову Бланш која ће нићи из властитог амбиса.

БЛАНШ: Измисли жену која нисам била, али сам могла бити... Сад би требало да заплачем, али не унем...

ТОМ: Да створим нову Бланш? Не знам да ли ћу живети толико да бих... то што од мене тражиш.

МАКС: Хоћеш, гарантујем. Имаш тринаест година за то.

ТОМ: Шта је тринаест година?

МАКС: После тринаест година, нас двоје ћемо доћи да изравнамо рачуне.

ТОМ: Шта ми нудиш заузврат, Макс? Инјекције у вене да ми одгодиш смрт? Је ли то правичан договор?

МАКС: Мораш да прихватиш.

ТОМ: Па то је пакт с ђаволом. Дајеш ми тринаест година живота за рад за који нисам сигуран да сам у стању да остварим.

БЛАНШ: А ја, Томе, мене забрављаш!

ТОМ: Како да те забравим, Бланш? И ликом и стасом, иста си Роуз. Можда напишем драму у којој бисте се вас две стопиле, као сада. Изразити бол због нашег губитка кроз фикцију изгубљених душа, изгнаница у сопственој кожи. Или створим нову жену од обеју, која живи у једној оваквој психијатријској рупи.

МАКС: Ето, Томе, почео си оно што од тебе тражим.

ТОМ: Није то довољно за нови живот Бланш Дибоа.

БЛАНШ: Не сањам више, Томе, измењена сам. Врати ми снове и бићу срећна.

ТОМ: Како да ти вратим оно што сам изгубио?

МАКС: И даље си врстан мајстор дијалога, али морамо на пут. Не путује ми се ноћу. Време је за инјекцију. (Макс припрема иглу са садржајем бочице коју вади из торбе)

БЛАНШ: Од чега правиш инјекције, Макс?

ТОМ: То је тајна строже чувана од рецепта за кока-колу. (Том заврће рукав и намешта мишицу)

МАКС: Данас ћу то открити, само за тебе, Бланш. Али обећај да нећеш никоме рећи.

БЛАНШ: Ја сам заборавна. Да ми сад кажеш, па ме за који минут питаш, већ се ничег нећу сећати.

МАКС: Одлично. Тако ме нећеш одати супарницима. Ово је мешавина амфетамина и стероида, хормона и витамина, аналгетика и људске постељице, коштане сржи и животињских ћелија.

БЛАНШ: Како компликован рецепт!

ТОМ: То ми треба да оживим!

МАКС: Не, Томе, то мени треба. *(Макс даје себи инјекцију у мишицу, на Томово запрепашћење. Блани се смеје, распложена.)*

ТОМ: Имаш још доза у торби?

МАКС: Ово је била последња.

ТОМ: Ти то мене зајебаваш, говно швапско! Од кад те чекам, а ти себи даде, а за пацијента те заболело!

МАКС: За тебе, Томе, имам ову таблету. Прогутај и опусти се. *(Блани доноси чашу са водом за Тома)*

ТОМ: Таблета за спавање. За мене?

МАКС: Слаб си, Томе. Не би издржао шок-терапију. Еј, зар да ми још једна муштерија свисне? Ионако ми је полиција за петама.

ТОМ: Знао сам да бежиш.

МАКС: Бежим од себе самог.

ТОМ: Ко ти је умро на рукама?

МАКС: Марк Шо, Кенедијев фотограф. Из несмотрености.

ТОМ: Предозирао?

МАКС: Био је млад за смрт.

БЛАНШ: Хајдемо, Макс. Не оптужуј себе. Бел Рев ће те опоравити од стреса. Тамо нико не зна ко си.

ТОМ: Таблета је... јака. Већ ми се мути поглед. Пазите како возите. *(Том пада у дубок сан)*

БЛАНШ: Брзо је заспао. Мислиш да ће створити другу Бланш?

МАКС: Не знам, секо. Барем смо покушали, зар не?

БЛАНШ: Па да. И вратићемо се.

(Улази Талула/Френк у одећи истоветној оној коју носи Бланш/Роуз)

СЕДАМНАЕСТА СЦЕНА

ТАЛУЛА: Вратите се у азил, није требало одатле да излазите.

БЛАНШ/РОУЗ: Талула!

ТАЛУЛА: Роуз драга, ово није ваша сцена. Много сте ме повредили.

БЛАНШ/РОУЗ: Ја нисам Роуз, ја сам Бланш.

ТАЛУЛА: Бланш сам ја, лутко. Не крадите ми сцену. За нас глумце, ове даске су и црквено и мртвено.

БЛАНШ/РОУЗ: Ја нисам глумица.

ТАЛУЛА: То смо већ схватили, душо.

БЛАНШ/РОУЗ: Ја јесам Бланш.

ТАЛУЛА: Нема места за обе, мацо. Једна је Бланш. Имали сте свој тренутак славе. Сада ме оставите насамо с Томом.

БЛАНШ/РОУЗ: Том се још дуго неће пробудити.

ТАЛУЛА: Хоће, хоће. Макс, љубави, дај му једну од оних инјекција којима ме враћаш у *лајф*.

БЛАНШ/РОУЗ: Његово срце то неће поднети.

ТАЛУЛА: Том је јак као тркачки коњ. Макс зна шта ради.

МАКС: Овај стимуланс је благ. Пробудиће се добро расположен.

ТАЛУЛА: Нема доктора који ти је раван, љубави. Али као човек, чврст си као бабин зуб. Већ играш игру ове балавице. Ти са мном путујеш, чујеш! Нећеш побећи с њом! *(Роуз се дури)* Роуз, мила, не очајавај. Иди, забави се са сестрама! Ено, слушају Битлсе: *The Long and Winding Road*.

БЛАНШ/РОУЗ: Ја више нисам Роуз.

ТАЛУЛА: Добро, душо, верујем ти.

БЛАНШ/РОУЗ: Макс, молим те, помози ми! *(Макс је смирује)*

ТАЛУЛА: Напоље, обоје! Ово је моја сцена! Том се буди. *(Макс и Бланш/Роуз заједно излазе)*

ОСАМНАЕСТА СЦЕНА

ТОМ: Ко је то? Ти си, Талула? Добро је да си се вратила. Каж ми да смо у Њу Орлеансу, кажи ми, драга Талула.

ФИГУРА У СЕНЦИ: Ја нисам Талула, Томе.

ТОМ: Још једна ноћна мора. Појавила ми се Роуз као Бланш Дибоа. Говори, Талула! Каж ми нешто као што умеш, врати ме у живот!

ФИГУРА У СЕНЦИ: Нисам Талула, Томе, не наваљуј. И ово није Њу Ореланс. Доктор и сестра говоре истину.

ТОМ: Нисам будан, ти си део ове море.
 ФИГУРА У СЕНЦИ: Ја сам створена из једног твог сна, ћерка сам ти.
 ТОМ: То је бесмислено, ја немам децу. Мушкарци са којима сам спавао нису имали јајнике.
 ФИГУРА У СЕНЦИ: Нека, буди прост! Ја сам као богиња Атена. Нисам од жене рођена. Из твог сам мозга настала. Само што је Атена била девица-ратник. А ја сам шумска нимфа која јури за ловцима, бела и гола.
 ТОМ: Бланш Дибоа! Ти си Бланш Дибоа!
 БЛАНШ: Ах, најзад! Само ми је још фалила лична карта. *(Излази из сенке и приближава му се.)*
 ТОМ: Бланш, да те видим. Личиш на Талулу. Помоћи ћеш ми да умрем?
 БЛАНШ: Још није време за умирање.
 ТОМ: Одавно не знам ништа о теби.
 БЛАНШ: Ниси хтео да знаш.
 ТОМ: Није тако...
 БЛАНШ: Док су ме глумице дизале до неба на сцени, Том није хтео да зна шта се дешава са његовом Бланш. Познајем те, Томе, боље од свих. Плашио си се да сазнаш шта се са мном збива када су ме доктори одвели у лудницу.
 ТОМ: Мени се то не догађа, какав сам ја Пирандело?
 БЛАНШ: Добро знам ово одељење. Услови су мало бољи од оних када сам ја овде била. Други су људи, али је исто.
 ТОМ: Ово није нормалан разговор, Бланш.
 БЛАНШ: Наравно, драги. На психијатрији смо.
 ТОМ: Откуд ти овде? Оперисана си? *(Показује прстом главу)*
 БЛАНШ: Не, нисам. Измакла сам лоботомији захваљујући лекару који ме је лечио. Имала сам среће, диван је био тај човек. Већ је умро. Много, много ми је помогао, неописиво. Била сам беспомоћна, потпуно изгубљена. А боравак овде је био као једна сезона на чаробном брегу. У овој болници сам се вратила к себи.
 ТОМ: Да ти поверујем, Бланш? У облацима, увек у облацима. Улепшаваш прошлост од Њу Орлеанса наовамо.
 БЛАНШ: Шта знаш о мојој прошлости?
 ТОМ: Довољно да те учиним незаборавном.
 БЛАНШ: Искористио си мој суноврат да би написао врхунско дело. Али Бланш не завршава са Пулицером и

филмом Елије Казана. Позајмљујем своју душу глумицама које ме носе на разним језицима. Али мој живот, Томе, кад те је стварно занимао? Ја се и даље борим са сваким даном. Ти, као неки бивши љубавник, напушташ кревет чим ме ујутру видиш без шминке.
 ТОМ: Дошла си да би ме кињила?
 БЛАНШ: Не. Дошла сам да ти опростим, али под једним условом.
 ТОМ: Којим?
 БЛАНШ: Пиши о мом животу, драму, причу, сценарио, било шта. Заслужујем то од тебе. Огроман део славе дугујеш мени.
 ТОМ: Да не претерујеш?
 БЛАНШ: Напротив. Ти знаш порекло своје несреће. Ментално си болестан!
 ТОМ: Моја најславнија јунакиња сад је психоаналитичар! Сјајан заплет за очајан комад!
 БЛАНШ: Сви чекају нови *Трамвај*, док ти болујеш од беса јер не смеш да се суочиш са самим собом. Вратила сам се, ето, да ти помогнем.
 ТОМ: А како то мислиш да...?
 БЛАНШ: Опет ћу бити твоја муза. Игра случаја довела ме је поново на ову клинику.
 ТОМ: Болест ти се вратила и опет си интернирана. Видим те, Бланш. Нас двоје смо, уствари, близанци по патњи.
 БЛАНШ: Ту се вараш, Томе. Ликови се мењају. Ти би веч-но измишљао очајнике. Публика је окрутно дете, њој преко ноћи досади оно од јуче.
 ТОМ: Каква је, онда, ова Бланш преда мном?
 БЛАНШ: Прво, једна много старија Бланш, и много јача. Жена која је дошла да посети у болници човека који ју је много година раније напаствовао. И која је дошла да каже том човеку очи у очи, да се више не плаши његове суровости нити његове анималне привлачности. Жена која данас осећа сажаљење према ономе ко ју је некада бацио у понор.
 ТОМ: Какав ужас, благи Боже! Делиријум ме све више обузима. Моји ликови стижу у исту ову лудницу где и сам трунем!
 БЛАНШ: Јесте, Томе. Стенли Ковалски је на истом спрату. Пиће га је претворило у звер. Мојој сестри Стели је сломио вилицу. Она више неће да га види.
 ТОМ: Стела ће му све опростити, видећеш, чим се опо-

рави и почне да жваће.

БЛАНШ: Више не, сигурна сам. То су године и године кућног насиља, а не знаш ни за трагедију која им се догодила.

ТОМ: Не знам, причај.

БЛАНШ: Стела и Стенли су имали двоје деце, дечака и девојчицу. Марл и Џеси. Џеси се прва родила. Стела ју је носила у стомаку док си ти писао драму. А сада ми је остала само једна сестричина. Страшно, Томе. Сина су изгубили.

ТОМ: Шта се десило јадном детету?

БЛАНШ: Марл је био слатко дете. Штета што га ниси упознао. Био је јак на оца, а весео на мајку. Мобилисан је за Вијетнам. Имао је деветнаест година. Луди рат га је однео на прагу младости. Стенли то није могао да прихвати. Изгубио је посао и веру у људе. Заронио у алкохол. Повређивао Стелу. Не знам да ли му још има спаса. Можда је његов живот већ прошао.

ТОМ: Шта би, Бланш? Изгубила си поверење у овдашње лекаре?

БЛАНШ: Не знам, Томе. Стенлију нема лека. Када би он, као Стела, урлао против рата на улици. *(Пева стихове Џона Ленона)* „All we are saying... is give peace a chance / All we are saying... is give peace a chance.“ Стенли није отишао на демонстрације у Вашингтону. Затворио се у кућу, пропио, урлао, дозивао сина. Али нико не може вратити мртве у живот. Машта глумца – да. Па и та траје само пар сати. На крају, схватимо да је све била уобразиља, ви писци кумујете тој илузији.

ТОМ: Од мене тражиш више од илузије.

БЛАНШ: Добро ће ти чинити. Изађи из бунара у коме чамиш. Желим да проведеш неко време са мном и са Стелом када изађеш из болнице.

ТОМ: Вас две живите заједно?

БЛАНШ: Од сутра смо заједно. Не можеш да замислиш колико сам срећна. Сан ће ми се испунити.

ТОМ: Ма шта кажеш? Најзад си нашла младожењу! А Стелу ћеш узети да ти кува и пегла.

БЛАНШ: Вређаш ме, обесни боже Томе! Али ми нећеш покварити срећу... Враћам се у Бел Рев.

ТОМ: Бел Рев? Како то? Опелџшила си неку банку да би купила имање?

БЛАНШ: Бел Рев ће постати туристички комплекс за

људе који су изгубили земљу, као ја, где ће гости уживати на сунцу. Моја сестричина је завршила угоститељство и она ће водити посао. Један магнат нафте је управо купио Бел Рев, а Стела, Џеси и ја ћемо бринути о кући која је била наша. За Стелу ће то бити добро, да се поврати од губитка сина и мужа.

ТОМ: О Боже, тај човек још није умро! А како ћеш убедити магната да вас запосли?

БЛАНШ: Већ смо га убедили, захваљујући једном заједничком пријатељу.

ТОМ: Ко ме, Бланш?

БЛАНШ: Магнат који је купио Бел Рев је пацијент доктора Макса Јакобсона.

ТОМ: И ти си његова пацијенткиња? Ивер не пада далеко од кладе.

БЛАНШ: Више нисам, али сам била. Оставила сам амфетамине. Не треба ми више еуфорија коју они пружају.

ТОМ: Завидим ти, драга Бланш. Дао бих пола живота за доктора Филгуда и његове инјекције које ми значе живот.

БЛАНШ: Тихо, Томе. Замисли да се он овде негде сакрио, да те чује и да хоће да ти испуни жељу.

ТОМ: Шалиш се.

БЛАНШ: Хајдемо обоје његовим колима, хај'мо у Бел Рев. *(Улази Макс Јакобсон)*

ДЕВЕТНАЕСТА СЦЕНА

МАКС ЈАКОБСОН: Здраво, Томе. Шта кажеш на ово изненађење?

ТОМ: Већ сам те сањао, није било вајде.

МАКС: Донео сам ти дозу. *(Припрема инјекцију)*

БЛАНШ: Обећај да ћеш ми испунити жељу. Кад будеш написао продужетак мог живота, испунићу ти ону забрањену жељу.

ТОМ: Окрутна си према мени.

БЛАНШ: Познајем те боље него себе саму.

ТОМ: Верујем. Ниси више она Томова рањива Бланш.

БЛАНШ: Мој највећи успех је што сам успела да надживим себе. Волела бих да и ти успеш у томе.

МАКС: Бланш ме је молила да преправим уговор. Хтела је да га потпишеш пре него што се позабавим тобом.

(Том чита докуменат који му је Макс дао.)

ТОМ: Доктор Филгуд ми гарантује тринаест година живота, а ја заузврат треба да допишем биографију Бланш Дибоа. Одакле ми је то познато?

БЛАНШ: Тринаест је магичан број, Томе.

ТОМ: А шта ако за тринаест година не успем да урадим то што тражиш од мене?

МАКС: Онда ћу ти тражити живот натраг.

ТОМ: Па ово је сценарио за неки тричав хорориф.

БЛАНШ: Не, Томе, то је сам живот. Једина разлика је што унапред знаш колико ти времена остаје.

ТОМ: Онда да почнем одмах. *(Гласно говори текст који записује у белажницу)* Бланш Дибоа, рецепционерка хотела Бел Рев, у Лорелу, Мисисипи. Она је протагониста комада који финансира један магнат из Тексаса. „Прохујало с нафтом“. Шта кажеш за наслов?

БЛАНШ: Шалиш се, Томе?

ТОМ: Хумором очајника. Твој лик више не припада мени, Бланш. Како бих могао да се вратим жени коју не познајем? Чудна си.

БЛАНШ: Па, Томе, одувек си волео чудаке.

ТОМ: Лоше ми је, Бланш. Не могу више да чекам. Макс, дај ми то да бих могао да издржим следећих тринаест година. *(Бланш одобрава главом. Макс даје Тому инјекцију у руку и он пада у постељу.)*

БЛАНШ: Шта си му то дао те је одмах заспао?

МАКС: Мало сам изменио коктел. Том је страшно слаб, треба му сан.

БЛАНШ: Па нисам се ни опростила од њега. Што ме ниси упозорио!

МАКС: Извини, Бланш.

БЛАНШ: Добро, хајде, Макс. Већ је касно. Треба да крене-мо за Бел Рев. *(Љуби Тома у лице)* Збогом, драги поспан-ко. Лепо сањај! *(Обоје излазе. Мрак.)*

ДВАДЕСЕТА СЦЕНА

(Главна сестра, коју игра Роуз, и Сузи, налазе се у Томовој соби, тамо где су малочас стајали Бланш и Макс. Том спава у истом положају.)

ГЛАВНА СЕСТРА: Како му је?

СУЗИ: Све време спава. Ту и тамо гласно мрмља у сну.

ДОКТОР ЛЕВИ: Разумете шта говори?

СУЗИ: Ни слово.

ДОКТОР ЛЕВИ: Добро. Јавите ми када се пробуди. Да видимо да ли ће бити побољшања.

СУЗИ: У реду.

ДОКТОР ЛЕВИ: Знате, Сузи, господин Дејкин Вилијамс нам свакодневно телефонира. Жели да посети брата у болници, али смо га замолили да буде стрпљив. Наш писац још није у стању да прима посетете.

БЕЛЕШКА ПИСЦА

Тенеси Вилијамс и Егаш Муниж, португалски добитник Нобелове награде за лоботомију, никада се нису срели у животу, али позориште не признаје немогуће сусрете. Роуз Вилијамс, сестра Тенесија Вилијамса, била је лоботомизована 1943. године. Њено ментално стање, нарочито после операције, дубоко је утицало на психу писца, као и на његово дело. Да сам у замишљеном дијалогу само сучелио северноамеричког писца са португалским неуропсихијатром, било би то прилично једноставно. Изазов да напишем комад који би пружио више од пуког разговора двојице људи био је снажнији. Сећања Тенесија Вилијамса помогла су ми да пронађем пут ка том остварењу. У јесен 1969, Вилијамс је због зависности од наркотика и алкохола, иако невољно, али захваљујући млађем брату Дејкину, смештен у Болницу Барнс у Сент Луису. Један одломак из пишевих *Сећања* омогућио ми је драматизовање биографског тренутка у коме се фабула одвија:

„Пошто се угасим, не знам да ли ћу се вратити к себи. (...) Тонем у стање потпуне фантазије. (...) Доживео сам најневероватније искуство које се ми десило или можда није, оне ноћи после конвулзија. (...) Чудне прилике су промицале уским ходником, поред отворених врата моје собе. Нисам веровао да су стварне. Мислио сам, баш тако, да сањам.“ (Т. Вилијамс, *Сећања*, 1975)

Био сам слободан да изаберам идентитете тих *чудних прилика* које су посетиле Вилијамса у његовој болничкој соби. Вилијамс мисли да се налази у свом омиљеном граду, Њу Орлеансу, у Урсулином манастиру, уочи великог карневала. Комад *На путу за Бел Рев* (назив изгубљеног имања Бланш Дибоа) је за енглеско говорно подручје објављен под насловом *Доктор Филгуд* (истоимена песма Арете Френклин је била испирирана њим), јер је то био надимак Макса Јакобсона, лекара немачког порекла, снабдевача наркотицима богатих и славних људи попут Џона Кенедија, Трумана Капотеа и Ентонија Квина, поред осталих. Доктор Филгуд је инјекцијама амфетамина и аналгетика проузроковао окорелу зависност код Тенесија Вилијамса. Доктор Филгуд је личност коју Тенеси Вилијамс очекује од самог почетка комада, заснованог на илузорној сценској игри унутар

узбуркане свести славног писца. Сви драмски ликови, осим Томовог, играју различите улоге у овом позоришном привиђењу: петоро глумаца оживљују четрнаест ликова.

НАПОМЕНА ПРЕВОДИОЦА

У транскрипцији енглеских и северноамеричких личних имена поштована су правила прописана *Новим транскрипционим речником енглеских личних имена* Твртка Прћића (Нови Сад: Змај, 2008). Отуд се омиљена јунакиња Тенесија Вилијамса из *Трамваја званог жеља* у комаду *На путу за Бел Рев* не зове Бланш Дибоа, већ Бланш Дубојс (Blanche DuBois), презиме писца Трумана Капотеа (Truman Capote) се транскрибује “Капоте”, а имена градова су Болтимор и Вошингтон. Презиме Макса Јакобсона (Max Jacobson) није транскрибовано “Џејкобсон” због његовог немачког порекла. Име неуропсихијатра Егаша Мунижа (Egas Moniz) транскрибовано је према изворном изговору португалског језика којим се говори у Португалу.

Татјана Манојловић

НАПОМЕНА УРЕДНИКА

Иако је преводилац гђа Татјана Манојловић поштовала правила транскрипције дата у *Новом транскрипционим речнику енглеских личних имена* Твртка Прћића (Нови Сад: Змај, 2008), уредник је дао предност обичајном праву и задржао имена драмских ликова и топониме који су код нас већ одомаћени и познати (Вашингтон, Балтимор, Бланш Дибоа уместо Вошингтон, Болтимор и Бланш Дубој, како препоручује Прћић).

Мирјана Ојданић

„СМРЗНУЋЕШ СЕ У ТОМ ИТАЛИЈАНСКОМ ТЕЛУ”

На путу за Бел Рев
Аутор: Армандо
Насименто Роза

Наслов је цитат из комада о коме је реч. Један од игранијих португалских драмских писаца Армандо Насименто Роза написао је *На путу за Бел Рев* (комад за петоро глумаца) инспирисан сећањима Тенеси Вилијамса из 1975. Тачније, одломком из сећања, који се односи на 1969. годину, када је Вилијамс у својој 58 години, по братовој вољи, доведен на детоксикацију и лечење у лудницу. Неки више воле назив душевна болница. Ја више волим лудница, јер мислим да је много боље кад си луд него кад те душа боли. Међутим, Вилијамс је доведен „да га спасу од њега самога и помогну му да издржи живот“. Очито баш због болесне душе и тешке зависности од алкохола и амфетаминских коктела на које га је навукао Доктор Филгуд, лекар и дилер дроге за богаташе. Доведен је са јаким грчевима и конвулзијама, који су честа последица злоупотребе амфетаминских дрога и врло су болни.

Потонувши у потпуну фантазију, односно кошмар, да ли од инјекција којима га лече, или од апстиненцијалне кризе – није речено, Вилијамс је убеђен да један лекар хоће да изврши „легални злочин“ над њим, или ће га убити серумом истине. Наравно, не верује да је то параноја. Обратите пажњу на термин „легални злочин“ који је, нажалост, чешћи него што икоме може да прија.

Тај кошмар узима Армандо Насименто Роза као време и место радње свога комада. Класичне драмске радње, као ни праве приче, овде заправо нема, баш као што су место и време радње фикција у фикцији.

На том се месту и у таквом времену могу срести живи са мртвима, стварни са историјским и измишљеним ликовима, и утолико је место одлично изабрано, јер пишевој машти оставља неограничену слободу.

Живи и мртви, историјски и измишљени ликови, главни су адут овог комада. Зато кренимо од њих. Има их 14. Аутор сматра да треба да их одигра само петоро глумаца. Осим практичности (мале поделе) и одушевљења потенцијалних глумаца (који сви воле да играју „и лава“, односно што више улога, као мајстор у Шекспировом *Сну летње ноћи*), аутор, изгледа, има још неку неухватљиву логику зашто то жели и нуди редитељу такву поделу. Доста детаљно објашњава коју групу улога треба да игра један глумац или глумица, али не каже децидирано – зашто!? Зато што они имају нешто заједничко? Личе му једни на друге?

Осим Тенеси Вилијамса (кога писац ове драме зове надимком из детињства – Том, и кога игра једини глумац који неће играти никог другог), ту је његова покојна сестра Роуз, својевремено подвргнута лоботомии због наводне хистерије, можда и мало нимфоманије, али сигурно зато што је тврдила да ју је злостављао пијани отац. Мајка ју је дала лекарима у 28. години. Роуз одбија да помогне Тенесију да умре, односно неће да зове Доктора Филгуда, али је иначе нежна према брату. За некога ко је лоботомизован, а такви су пацијенти – каже сам Армандо Роза – попут зомбија, Роуз се прилично много смеје, радује се и љути, чак и пуца у лекара. Не делује као неко коме су „ампутирана осећања” – баш напротив! Али пошто се све то дешава унутар кошмара и пошто је она покојница – онда ваљда може и тако.

(Занимљиво да се ни Фројд ни Јунг нису усудили да страшне приче својих пацијенткиња о инцесту и очевом злостављању сматрају истином, него су их лепо прогласили честом сексуалном фантазијом код хистеричних болесница. Има логике – очеви су вероватно плаћали лечење. Мислим, има логике, само нема лечења.

Као ни у Беловом роману *Жене у пејзажу са реком*, чија се радња пак одвија у фином азилу за жене фашистичких моћника које се сећају шта су им мужевии били у страшном рату. Не смеш да се сећаш, кад су сви заборавили! Оне се „лече” саме, вешањем о конопце луксузних завеса, који су управо због таквог „лечења” ту.)

У Томовом кошмару је и Сестра Шарлот, часна сестра Болнице Урсулиног манастира у Њу Орлеансу, где Вилијамс мисли да се налази. Предвиђено је да њу игра глумац. Да ли у славу травестије или зато што монахиње објективно и нису жене? Долази и Ози, покојна црна дадиља Вилијамсових. Пише, додуше, „дадиља из детињства”, као што је и један наш писац написао: „тај је још у детињству имао дадиљу”. Аман, људи, када ће имати дадиљу, него у детињству? Океј, може и у старости, али се то онда не зове дадиља него „геронто... нешто”.

Појављује се, исто тако, покојна Талула Бенкхед, глумица, пријатељица Томова, коју би такође требало да игра мушкарац. Она жели да јој Вилијамс напише улоге. Нисам стекла утисак да је писац игде желео да добије комику. Нити је комика карактеристична за кошмаре. Дакле, треба бити врло, врло обазрив са неоспорном

чињеницом да ће мушкарац у женској улози сигурно барем негде испати смешан свакоме, осим евентуално самим љубитељима травестита (којих је овде тешко наћи довољно да напуне салу).

У овој улози тешко да би било који глумац (осим правог травестита) одолео шанси да насмеје публику до суза. Уметници се згрозе ако се публика смеје ономе што они сматрају потресним. Једино што их још више ужасава је кад се не смеје ономе што су они пласирали као комично. Не зна се је ли гора смешна трагедија или отужна комедија.

Уосталом, живот је много апсурднији и страшнији него што то драма уопште може да буде. Недавно су у Нигерији неки муслимански екстремисти отели из школе 283 малолетне девојчице „јер им тамо није место, него морају да се удају”! Не зна се где су оне сада, а фундаменталисти су на интернету објавили да ће их све распродати, а да су неке већ продате по 12 долара комад!

Шта је у односу на ОВО кошмар једног маторог алкохоличара?

Један од ликова је и Френк Мерло, Томов животни сапутник, који је живећи поред Тенесија „врло брзо постао нико”. После Френкове смрти, Томов живот је постао пакао. Туга за мртвим љубавником гура га у алкохолизам и наркоманију. Бар он тако каже. Бол је увек добар изговор. Сви ће вам алкохоличари, наркомани и сродни болесници увек причати о болу, страху и самоубиству.

Дакле, ако је живот Тенеси Вилијамса био пакао, он га је таквим направио.

У томе је имао помоћ Доктора Филгуда, који се такође појављује у кошмару. То је надимак Макса Јакобсона, лекара немачког порекла, дилера амфетаминских коктела за богаташе, који се хвалише да је у својој каријери имао и Кенедија за пацијента. Етичан лекар! На једном месту он одаје тајну својих коктела: „Ово је мешавина амфетамина и стероида, хормона и витамина, аналгетика и људске постелице, коштане сржи и животињских ћелија.” Звучи слично као шишмишова крила у праху, петлова креста и брабоњак белог миша, зар не!?

Најчуднији лик је Хенријета Лакс, одавно преминула црнкиња чији се узорак канцерогених ћелија и данас

умножава по лабораторијама, због чега она упркос смрти и даље трпи неподношљиве болове. И за њу пише да је „Афроамериканка“, али по мом мишљењу то је дволично као кад Шиптаре зовемо Албанцима, па се после чудимо што хоће да се прикључе Албанији. А они сами себе зову Шиптарима. Чини ми се да, опште узев, има превише лицемерја у тој такозваној политичкој коректности. Да ли сте знали да је у САД својевремено био врло јак покрет који се залагао да се сви црнци напросто врате у Африку, премда су рођени у САД?! Зато мени, кад се каже Афроамериканец то увек звучи фалш. Помислим да опет неко хоће да их врати тамо где никад нису били – у Африку.

У Тенесијевом кошмару је и Волтер Фриман, амерички неуропсихијатар, заговорник лоботомije, који се појављује због Вилијамсовог осећања кривице што није спречио сестрину лоботомiju. А и због његовог паничног страха да се исто не учини и њему. Овде се паника и логика ипак римују.

Посебно је занимљиво што се не појављује Тенесијева мајка, кад је познато да сви хомосексуалци имају врло близак и компликован однос са мајком. Поготово што се ради о халуцинацијама, а она је, вероватно, била прави лик за кошмар кад је своју кћер Роуз дала лекарима да јој чачкају мозак. Као да је више веровала пијаном мужу него рођеној кћери. Укратко, идеалан лик за ноћну мору. Беше из племенице јужњачке породице – јесу ли то они што су држали робље? Зашто сте избегли маму Едвину, господине Роза? Зар није она купила прву писаћу машину своме сину, док је две године био парализован због дифтерије? Зар га није она анимирали да пише – питала бих писца, кад би ми се пружила неприлика.

Али појављује се Егаш Муниж, португалски неуропсихијатар, проналазач леукотомije, за коју је добио Нобелову награду! (Као што ју је Обама добио за мир, одмах пошто је бомбардовао Месец!) Од леукотомije је после, продубљивањем хируршког захвата, настала лоботомija. Она је била екстремно омиљен хируршки метод у првој половини двадесетог века. У Америци. Изгледа да су је користили за лечење свега и свачега. Од хистерије до параноје и зависности. И све би излечили, тако што од особе направе биљку. Две од три жртве ло-

ботомije биле су жене, каже неко у овом комаду.

Понекад је одлично бити заостала земља, мислим ја.

Такође је понекад боље бити сиротиња. Ко би бедници платио тако луксузну операцију? А, видите, госпођи Кенеди приуштила милионерска фамилија...

Ипак има сличности између нас и великог света! Нобеловац Егаш Муниж на једном месту каже: „Имао сам 65 година. Један пацијент ми је у бесу упао у кабинет и испалио осам метака...“ Муниж је преживео, али је остао инвалид. Пре неколико дана је у Краљеву пацијент (84 године) убио хирурга (такође 65 година) са седам метака. Осми метак је оставио себи да се ослободи живота, пуцњем у врат, али су га спречили. Јављају сви медији, јер што кажу новинари – кад пацијент убије лекара то је вест, а обратно...

Медицинска сестра Сузи и др Леви, неуролог, обоје из Болнице Барнс у Сент Луису, ваљда су реални ликови, јер је Вилијамс у тој болници, а не у Њу Орлеансу, као што он верује. Писац само нуди да све остале лекаре игра исти глумац, а да овог Левија игра онај који тумачи и Томову велику љубав Френка Мерлоа.

Долази и Бланш Дибоба – „лепотица на рубу амбиса“. „Знаш, увек су ме опчињавала бића која срљају у пропаст, као што смо ти и ја. Несрећници који измичу правилима, а скончавају згажени божјом вољом“, рећи ће јој Том. Она је лик из његове драме *Трамвај звани жеља*, само је овде две деценије старија. Тражи од писца да напише нову драму о њој јер јој дугује пола своје славе. О да, ликови из комада могу бити врло напорни! Скоро као ликови у животу.

Тиме што га наговарају да пише, глумице га можда желе мотивисати да живи? Он сам негде каже да га је деценијама одржавала у животу само огромна потреба да пише.

Године 1978. појавио се код нас француски роман *Псеудо*, написан под псеудонимом Емил Ажар, чији се прави аутор није открио чак ни кад је добио Гонкурову награду. Читава радња тог романа одвијала се у лудници. Драматизовала сам га и режирала јер је имао необичан квалитет. Будући врло духовит и сатиричан, ослобађао је људе страха од луднице. И ми смо имали једног психијатра који сам себи даје инјекцију намењену пацијенту, као што има и ова драма. После 30 година

сазнала сам у Чхартишвилијевој књизи *Писац и самоубиство* да је *Псеудо* написао Ромен Гари, француски писац руског порекла, који се после убио на исти начин као и Хемингвеј – не могавши да поднесе старење. Имам разумевања.

Осим тога, познато је да се Тенеси Вилијамс после ове детоксикације и тзв. лечења мучио још неких 15 година, да би се ипак удавио поклопцем од бочице за лекове, или је умро предозиравши се. Зашто је боље бити зависник од лекова него бити зависник од алкохола? Јасно ми је зашто је то боље за фармакоиндустрију, питам зашто је боље за пацијента? Ако јесте боље...

Лекари радо шире предрасуду да људи не иду код психијатра јер се наводно душевна болест сматра срамотом, али то није цела истина. Људи се боје лекара, и то с правом. Боје се и лекова, такође с правом, поготово откад је фармакоиндустрија постала профитабилнија од трговине оружјем и откад јој је најважнији циљ – профит. Данас постоји и тзв. дрога за силовање, која се лако може убацили у сок, а испари из организма у року од неколико сати. Није могуће доказати да сте били дрогирани.

Ко је то направио и са којом хуманом намером? Да ли је он лоботомизован?

Ако пак погледамо кроз историју, ту ћемо тек навући фобију од лечења и медицине. Гогоља, који је решио да умре од глади усред великог поста, лечили су најеминентнији лекари тога доба тако што су га урањали у ледену воду, а на главу му сипали врућу. Можда су хтели да му крв дође у главу и однесе жељу за смрћу? Справе којима су некада „лечили“ дечју парализу апсолутно личе на оне којима је Инквизиција „лечила“ вештице. Тата ми је причао да им у партизанском бункеру за рањенике нису давали да пију воде јер се мислило да тифусари од воде полуде, а они су заправо халуцинирали од жеђи. Тек су им руски лекари дали воде. У страху од туберкулозе нас су као децу сваке године обавезно зрачили на рендгену, да би се данас тврдило како су нас, заправо, изложили могућности канцера.

Неко време су све психијатријске болеснике лечили електрошоковима, који су касније избегавани и давани искључиво тешким депресивцима, које данас, исто тако неуспешно, али скупље, кљукају антидепресивима!

Како да знамо да савремени методи нису нешто о чему ће се за 10 или 20 година причати са истим презиром и ужасом? Не знамо! Страх од лекара, поготово психијатара је нормалан, али сматрам да га није здраво додатно појачавати са сцене. Зато што страх сам по себи није здрав. Опасан је.

Упркос томе што кошмар нема ни заплет, ни расплет, ни кулминацију, умела бих изрежирати овај комад тако да буде гледљив, али – не бих волела да га гледам.

Апсолутно делим Армандово мишљење о медицини и лекарима, али морам да подсетим да је један лекар био бољи драмски писац од Розе и Вилијамса заједно.

Зове се Антон, а презива Чехов. Умро је у 44. години, пре 110 година, и још је жив.



БИОГРАФИЈА

Армандо Насименто Роза (Евора, 1966) један је од најигранијих савремених португалских драмских писаца. Објавио је двадесет комада, међу којима су: *Лианор у Земљи без батерија*, *Евнух Инеш де Каштро*, *Последњи Хипатијин час*, *Један Едип*, *Марија Магдалена*, *Замрзнута Антигона*, *Лианор и кинеска лутка*, *Тунел пацова*, *Офелијин кабаре* и *Бабино чедо*. Добитник је Националне позоришне награде Бернардо Сантарено (за драму *На путу за Бел Рев*), Књижевне награде Алдонио Гомеш, Награде Рибейро да Фонте и Награде града Албуфеиरे за књижевност. Први комад Насимента Розе преведен на српски, *Један Едип*, објављен је у књизи *Три португалске драме*, у издању Трећег трга, 2011. Дrame су му, такође, преведене на енглески и шпански језик, а сценска читања и извођења имала су у Мадриду, Лондону, Њујорку, Цириху, Сао Паолу, Њу Орлеансу и Итаки (САД).

ЈУБИЛЕЈИ

Владимир Јовановић

БИСЕРКА ЦВЕЈИЋ

Деведесет година живота Бисерке Цвејић

Деветог децембра 2013. године у Музеју Народног позоришта у Београду отворена је изложба о блиставој тридесетогодишњој певачкој каријери Бисерке Цвејић, примадоне Опере Народног позоришта у Београду (1950–1960), Опере Хрватског народног казалишта у Загребу (1975–1978), Државне опере у Бечу (1960–1979) и сталног госта Метрополитен опере у Њујорку (1961–1968), Арене у Верони (1968–1970), Скале у Милану (1970–1972) и других највећих оперских кућа у свету. Исте вечери, одржаним концертном њених некадашњих и садашњих ученика пред препуним гледалиштем нашег националног театра, Народно позориште у Београду обележило је девет деценија живота и 35 година педагошког рада једне од наших највећих и најзначајнијих вокалних уметница и педагога друге половине 20. века, која је, лично и преко својих ученика, дала драгоцен допринос развоју музичке културе код нас и њеној афирмацији у свету.

Бисерка је имала само две године када је 1925. године са родитељима напустила родно место Крило-Јесенице код Сплита и иселила се у Белгију, у Лијеж, где је њен отац радио у руднику. Ту је, још као девојчица, почела да испољава склоност према певању, које је за њу тада било израз њене свакодневне животне радости и задовољства. Међутим, после њеног дефинитивног повратка у Југославију јуна 1946. године, доласка у Београд и наступа на концертима хора Омладинског културно-уметничког друштва *Иво Лола Рибар* из Београда, а поготово после успешно положеног пријемног испита за студије соло певања на београдској Музичкој академији 1948. године, она почиње све озбиљније да размишља о певању као о својој будућој про-



ОПЕРСКА ПЕВАЧИЦА

Извођењу једног оперског дела Бисерка је први пут присуствовала у јесен 1948, када је била на представи Пучинијевих *Бома* у Народном позоришту у Београду. А већ 15. новембра 1950, уз помоћ младог диригента београдске Опере Богдана Бабића (са којим је претходно музички и сценски настудирала улогу Васке у Коњовићевој опери *Коштана*, којом је Бабић тада дириговао), дебитовала је на тој истој сцени „ускочивши“ у представу *Коштана* уместо оболеле Мире Калинић. Пошто је до краја сезоне 1950/51. године, углавном уз свесрдну помоћ маистра Бабића, успела да научи и са успехом да оствари Машу у *Пиковој дами* Петра Чајковског, Анину у Вердијевој *Травијати* и још неколико мањих улога, у којима је скренула на себе пажњу пре свега лепотом гласа и добром дикцијом, 1. септембра 1951. године постала је и званично солиста Опере Народного позоришта у Београду.

У то време, у Опери су певали Бахрија-Нури Хаџић, Злата Ђунђенац, Анита Мезетова, Злата Сесардић, Валерија Хејбалова, Меланија Бугариновић, Никола и Жарко Цвејић, Станоје Јанковић, Јован Глигоријевић, Александар Маринковић и други великани наше оперске сцене. Уз њихове савете, као и уз свакодневни напоран рад са маестром Крешимиром Барановићем и младим диригентима Оскаром Даноном, Богданом Бабићем и Душаном Миладиновићем, корепетиторима Зденком Марасовићем и Драганом Радивојевићем, редитељима др Бранком Гавелом, Јосипом Кулунџићем, Младеном Сабљићем и Ани Радошевић, стасавали су Мирослав Чангаловић, Милица Миладиновић, Бисерка Цвејић, Душан Поповић, Радмила Бакочевић, Ђурђевка Чакаревић, Ђорђе Ђурђевић, Драго Старц, Звонимир Крнетић, Бреда Калеф, Милка Стојановић и остали млади певачи, који су тимским радом, аутентичним интерпретирањем словенских оперских дела, модерним извођачким стилем и високим стваралачким дометом представа приказаним у раздобљу између 1954. и 1969. године, у тзв. златном добу београдске Опере и наше оперске уметности, увели београдску Опери у Европу и изборили се за њену тадашњу значајну међународну репутацију.

Бисерка је прву велику улогу на сцени код Споме-

фесији.

Музичко школовање „мале Белгијанке“, како су Бисерку тих педесетих година звали другарице и другови уз *Лоле*, најпре у средњој музичкој школи при београдској Музичкој академији, а затим и на Академији, трајало је укупно шест година. На њену срећу, од првог дана је била у класи професора Јосипа Ријавца, светски познатог тенора, цењеног вокалног педагога и, што је за њу тада било веома важно, човека који је врло добро говорио француски језик, на коме су се најчешће споразумевали, све док није мало боље савладала српски језик. Стални и упорни рад са Професором, кога је волела и поштовала и приватно (увек је говорила да јој је био други отац!) и као вокалног стручњака, омогућио јој је брзо вокално-техничко напредовање и музичко сазревање, а прилику у савладавању свих осталих предмета да дипломира на Академији 1954. године.

ника тумачила 12. марта 1954. године, када је певала Шарлоту у Маснеовој опери *Вертер*. Са том улогом она је те вечери дипломирала на Музичкој академији, али и пред београдском публиком и музичким критичарима, који су овај њен наступ оценили као „успешно и изненађујуће зрело извођење“. На истој сцени остварила је 1956. године и две сложене, захтевне и тешке улоге из мецоспоранског „гвозденог репертоара“ – принцезу Еболи и Амнерис у Вердијевим операма *Дон Карлос* и *Аида*. Пишући у дневној штампи веома повољно о тим представама, Стана Ђурић-Клајн и њене колеге били су сагласни да је млада, перспективна певачица певала принцезу Еболи „гласовно сигурно у свим регистрима и веома музикално“, док је као Амнерис показала „све своје познате вокално-сценске квалитете“.

Без обзира на то да ли је тумачила малу или велику улогу, да ли је наступала у Београду или у неком иностраном оперском театру, Бисерка је публици увек давала целу себе. Сваки пут настојећи да досегне високе уметничке домете, складним обједињавањем детаљног познавања либрета, максималне обавештености о лику који треба на сцени да оживи, савршено настудиране певачке деонице, перфектног изговора певаног и говорног текста на језику на коме се опера изводи и до најситнијих детаља урађене мизансценске радње, успевала је да у представу улази потпуно спремна и концентрисана да оствари најбољу креацију коју јој у том тренутку дозвољавају њене психофизичке могућности, независно од тога да ли су јој партнери били наши певачи или светске оперске звезде.

На свим оперским сценама у свету на којима је самостално гостовала, њен „коњ за битку“ биле су њене креације Амнерис, Еболи, Ацучене, Кармен, Далиле и Шарлоте. Пошто је Опера Народног позоришта у Београду у свом „златном периоду“ наступала широм Европе углавном са руским репертоаром и ретко извођеним операма попут Маснеовог *Дон Кихота*, Јаначекове *Каће Кабанове* или *Заљубљен у три наранџе* Прокофјева, Бисерка је на међународним музичким фестивалима у Висбадену, Фиренци, Лозани, Венецији, Варшави и Единбургу била одлична Кончаковна, Олга, Марина, Варвара или Смералдина, а на гостовању београдске Опере у Паризу на отварању Међународног фестивала нација – Театар



нација, 27. марта 1957. године – „заносна Дулчинеја која предивно пева“ (Жилбер Блох).

Од 4. октобра 1959. године и наступа у Државној опери у Бечу у улози Амнерис (Аиду је тумачила славна Биргит Нилсон!), као у некој бајци, ћерка рудара постаје светски позната оперска уметница којој су широм отворена врата свих оперских театара у свету. Нека остане забележено да је, између осталог, 16. априла 1966. године учествовала на Гала концерту тадашњих звезда оперске галаксије којим је затворена стара зграда Метрополитен опере у Њујорку, 16. септембра исте године на ништа мање величанственом Гала концерту на отварању нове дворане Мета, као и 22. септембра са Ренатом Тебалди, Франком Корелијем, Чезаре Сијепијем и Корнејем Мек Нилом у првој представи у тој дворани, у обнови Понкиелијеве *Ђоконде*. У лето 1968. године, Бисерка је „у правом смислу тријумфовала“ (Марко Бесинис) као Амнерис на стотој, јубиларној представи *Аиде* у веронској Арени, пред тридесет хиљада заљубљеника и поштовалаца оперске уметности из целог света. Та



кође, 15. јануара 1970. године, после представе *Самсон и Далила* у миланској Скали, 3.500 гледалаца упутило јој је за креацију Далиле једнодушно „бравааааа“, а чувени маестро Жорж Претр похвалу да „није тешко направити добру представу са оваквом Далилом“!

И тако, тријумф за тријумфом, френетични аплаузи у Државној опери у Бечу, Бољшој театру, Ковент Гардену, Театру Колон у Буенос Аиресу, у Ници, Минхену, Берлину, Риму, Напуљу, Венецији, Мадриду, Барселони, Токију, Београду, Загребу и петнаест година на Сплитском лету – све до 1979. године, када је ова незаборавна Амнерис, Еболи и Кармен одлучила да се опрости од публике и још увек у пуном сјају повуче са сцене.

Сједињујући у својој вокално-сценској уметности култивисан и звучан вердијански мецосопран, изузетно лепе боје, заносне топлине и уједначености, префињену музикалност, атрактивну сценску појаву и изванредан сензибилитет за нијансирање драмских ситуација на позорници, Бисерка је остварила 77 улога у приближно 1.800 представа, којима је служила са великом оданошћу срца и ума. Увек сва у улози, она је била инспиративна партнерка свим најпознатијим великанима

друге половине 20. века (Б. Нилсон, Р. Тебалди, Л. Прајс, М. Аројо, Р. Такер, Ф. Корели, М. дел Монако, Н. Геда, П. Доминго, Т. Гоби, Р. Мерил, Е. Бастијанини, Ч. Сиепи, Б. Кристоф, Н. Ђауров, Б. Ђајоти), као и поуздана сарадница светских диригената (Х. фон Карајан, Ф. Молинали-Прадели, Ф. Клево, Ж. Претр, К. Адлер, Н. Верки, Л. Матачић, Б. Клобучар, О. Данон и други).

Непролазне вредности Бисеркине врхунске извођачке уметности су сачуване на грамофонским плочама комплетних опера *Борис Годунов* М. Мусоргског (Деcca и London FF RR), *Кнез Игор* А. Бородина, *Сњегурочка* Н. Римског-Корсакова, *Евгеније Оњегин* и *Пикова дама* П. Чајковског (Деcca), *Рат и мир* С. Прокофјева (Metro Goldwin Meyer), оперете *Циганин барон* Ј. Штрауса (Odeon) и арија из француских и италијанских опера (Југотон и Хелидон), затим на компакт-дисконима опера *Адриана Лекуврер* Ф. Чилеа и *Ђоконда* А. Понкијелија (НХК, Токио), видео-касете опере *Дон Карлос* Ђ. Вердија (НХК, Токио), као и у телевизијској оперети – филму *Циганин барон* (Unitel Film) и играном филму *Стаклени гробови* (Thalia Film, Беч).

КОНЦЕРТНА ПЕВАЧИЦА

Прва концертна искуства Бисерка је стекла педесетих година прошлог века као солисткиња хора *Иво Лола Рибар* из Београда и извођењем оперских арија и соло песама на концертима које је Музичка омладина организовала у београдским школама и широм Србије, са циљем да музички образује најмлађе и да постепено од њих ствара будућу оперску и концертну публику. Почетком 1953. године, она је са још неколико студената београдске Музичке академије учествовала на фестивалу Музичке омладине у Бајројту, на коме је певала дела југословенских композитора и била проглашена за „најбољи женски глас“. Потом су уследили њени наступи на концертима у Минхену и Бечу, да би убрзо добила награду као најбољи мецосопран на Међународном певачком такмичењу у Вервијеу, у Белгији.

Као многе њене колегинице и колеге, и Бисерка је сматрала да без синтезе оперског и концертног певања нема комплетног вокалног уметника, због чега је до

последњег дана своје бриљантне уметничке каријере равноправно са оперским неговала и концертно певање. Сарађујући са најбољим домаћим и иностраним симфонијским и камерним оркестрима и клавирским пратиоцима, она је на многобројним концертима у нашој земљи, Европи, Америци и Јапану, као и на радију и телевизији, надахнуто интерпретирала 23 вокално-оркестарска дела Ј. С. Баха, Хендла, Моцарта, Бетовена, Россинија, Вердија, Дворжака, Малера, Ека, Хонегера, Орфа, Прокофјева, Шенберга, Стравинског и око 100 соло песама немачких, француских, шпанских, италијанских, руских и југословенских композитора. Ти њени наступи били су и за њу и за публику истински доживљаји и врхунске музичке свечаности.

ВОКАЛНИ ПЕДАГОГ

Бисерка је почела да се бави вокалном педагогијом 1978. године као професор на Факултету музичке уметности у Београду, на коме је радила до 1990. године. Прихватила се тог одговорног и тешког посла, за разлику од многих професора певања, тек када је била сигурна да ће својим ученицима заиста моћи да пренесе знање и искуство које је стекла после три деценије наступања на највећим оперским сценама и у најпознатијим концертним дворанама код нас и у свету. Од 1991, заједно за супругом Душаном Цвејићем, нашим угледним оториноларингологом, фонијатром и концертним тенором, предавала је соло певање на Академији уметности у Новом Саду до 1999. године. Од тада до данас, она бесплатно ради са младим талентованим певачима у свом вокалном студију у Београду.

Тридесетпетогодишњим улагањем знања, љубави, труда, одговорности и времена у континуирани рад са ученицима, који је увек сматрала важним предусловом да би млад певач могао да стигне до оперске сцене и да на њој опстане, Бисерка је потврдила правило да бављење вокалном педагогијом тражи целог човека и педагогово потпуно посвећивање свакоме од тих младића и девојака. Захваљујући таквом њеном односу према педагошком раду, као и њеним настојањима да на сваком часу подстиче слободан развој певачке и



уметничке индивидуалности својих ученика, да их оспособљава да вокално-технички сигурно, гласовно култивисано, стилски чисто, музикално, дубоко доживљено и са беспрекорном дикцијом тумаче на разним језицима арије и улоге из појединих опера – Милена Китић, Светлана Сердар, Ирена Зарић, Снежана Стаменковић, Милица Стојадиновић, Сања Керкез, Софија Пижурца, Дарија Олајош, Борис Тројанов, Никола Китановски, Радомир Симић, Владимир Андрић, Саша Штулић, Љубомир Поповић и други наши оперски уметници изашли из Бисеркине певачке школе остварују запажене каријере код нас и у иностранству. Жељко Лучић, најславнији међу њима, који је проглашен за најбољег баритона у свету у сезони 2012/13. године, наступима у свим највећим оперским театрима од бечке Државне опере, Ковент Гардена у Лондону и Бољшој театра у Москви до миланске Скале, Арене у Верони и Метрополитен опере у Њујорку, надмоћно корача звезданим стазама своје Професорке. Оливера Јовановић, Анета Илић, Милица Стојадиновић, Гордана Протић и Никола Китановски су њени најуспешнији наследници у домену вокалне педагогије.

Као светски позната оперска уметница и вокални педагог, Бисерка је била члан жирија међународних такмичења младих певача у Москви, Вашингтону, Софији, Атини, Бриселу, Тулузу, Падови, Београду, Загребу, Љубљани и другим музичким центрима, што је, свакако, изузетно признање не само њој него и нашој вокалној педагогији.

Са супругом Душаном Цвејићем објавила је на српском и енглеском језику капитално дело *Уметност певања* (Београд, 1994), које представља драгоцен дар нашој више него скромној стручној литератури намењеној вокалној педагогији, коју веома обогаћује.

Због свега што је урадила као врхунска уметница и вокални педагог, због значајних признања и награда које је добила код нас и у свету, због бројних наших и иностраних енциклопедија и лексикона у којима се налази њено име, као и због тога што је остала једноставна, природна, скромна и срдачна упркос звезданим стазама којима се деценијама кретала, а које је Слободан Елезовић тако узбудљиво описао у изванредној монографији *Бисерка Цвејић* (Загреб, 1984), част је и привилегија за Београд и све нас, њене пријатеље, колеге, ученике или само познанике – што имамо Бисерку Цвејић!

Ана Тасић

О НОВЦУ, МОЋИ, НАСИЉУ, ПОЛИТИЦИ

*59. Стеријино позорје
Селекција националне
драме и позоришта
Нови Сад*

Педесет девето Стеријино позорје одржано је у Новом Саду од 26. маја до 3. јуна 2014. године. Фестивал је почео извођењем представе *Уносно место*, према тексту Александра Николајевича Островског, у режији Егона Савина и извођењу Југословенског драмског позоришта, након уводног говора глумца Небојше Дугалића, који је званично и свечано отворио фестивал.

Уносно место је пробојно актуелна „песимистичка комедија“ Островског, написана у време реализма, а под лупу поставља корупцију у руском друштву, у роду са оном коју је критички насликао Гогољ у *Ревизору*, двадесетак година раније. У веома успешном сценском читању Егона Савина, текст Островског је скраћен, што је довело до згушњавања радње и солидног одржавања темпа игре (драматург Милош Кречковић). Радња је осавременењена увођењем нових детаља, као што су сексуална незајажљивост и склоност ка перверзији Вишњевског (Предраг Ејдус), наркоманска зависност његове супруге (Анђелика Симић) итд. Иако је на тај начин радња експлицитно доведена у наше време, костими су остали у епохи (костимографија Лана Цвијановић). То је важан избор, јер подвлачи историјски континуитет простирања друштвене корупције, али и постојаност чврсте везе између брачних и материјалних интереса, што је друга важна тема која се у тексту и представи третира. У Савиновом тумачењу је продубљено значење политичког деловања младог Жадова (Никола Ракочевић), он страствено говори о револуцији, чита Маркса. Осавременењена радња представе се тако поставља и у контекст актуелних бурних дешавања у нашем окружењу, али и у глобалном свету, у додир са свеprisутним осећањима да смо стигли у Њорсокаке

неолиберализма, у време које вапи за променама.

Друго вече фестивала, у оквиру главног програма, приказана је Нушићева „Ожалошћена породица“, у редитељској интерпретацији Николе Пејаковића, а у извођењу Народног позоришта Републике Српске из Бања Луке. *Ожалошћену породицу*, комедију која брутално истинито приказује наказну глад за материјалним стварима, тематски блиско *Уносном месту*, Пејаковић је на сцену поставио у врло специфичном облику. Редитељ је дубоко замрачио радњу и ликове Нушићеве комедије, пребацио је на поље драме, бришући сочну комичност ситуација гурнутих у србијански малограђански миље, удављеног у примитивизму и ниским страстима. Једно од средстава гашења комичких димензија Нушићевог текста је укидање ликова, између осталих и Сарке која у тексту носи кључна водвиљска значења. Спореднији ликови из текста прешли су у први план, Мићо (Љубиша Савановић) и Тасо (Александар Стојковић), док је адвокат постао адвокатица (игра је Ведрана Мачковић Зубовић). Пејаковићева *Ожалошћена породица* неоспорно доноси радикално и у том смислу за дискусију провокативно померање Нушићеве литерарне есенције. Та чињеница свакако оправдава учешће ове представе на Стеријином позорју, а у којој мери су Нушићеве суштинске вредности у том померању опстале, питања су за даља разматрања.

Треће вече је приказана *Госпођа Олга* Милутина Бојића, у прецизној, строгој и сасвим ефектној режији Горчина Стојановића, а у извођењу ансамбла Народног позоришта из Сомбора. И ова представа, кроз исцртавање релација у једном необичном љубавном троуглу, третира питања утицаја новца на свакодневни породични живот, опсесију материјалним вредностима која доводи до извитоперавања суштине односа између суружника, али и између родитеља и деце.

Наредне вечери изведено је још једно сценско упризорење Нушића, *Госпођа Министарка* у режији и адаптацији Татјане Мандић Ригонат (Позориште Бошко Буха). Нушићеву питореску и друштвено-критичку комедију о алавости за влашћу и ишчашењима које она доноси, редитељка је на сцену такође поставила у врло радикалном обличју. Главни редитељски поступак, избор да мушкарци играју мушке и женске улоге, а да синчића

Раку представља једина глумица, интригантан је и у извођачком и у значењском погледу. Он отвара бескрајне могућности игре са театарношћу и полном трансгресијом, али и проширује спектар комичких значења. То решење је значајно и зато што сугерише да је свет окренут наглавачке, да ништа није онако како изгледа, да нема извесности ни сигурности, као ни равнотеже. Горан Јевтић у улози Живане Живке Поповић, Госпође Министарке, дао је убедљив лик чије су основне карактеристике, безгранична примитивност и незајажљива глад за влашћу, нарасле ван сваке контроле. Остали ликови су извајани нешто умереније. Изузетно успешно је обликована Живкина скрушена ћерка Дара, складно, суздржано и благо (Урош Јовчић), Немања Оливерић је такође врло промишљено и дискретније направио лик женствене, сексипилне, али и врло манипулативне служавке Анке. Виктор Савић одлучно и убедљиво игра снововског Нинковића, Саша Симовић карикатурално снуженог Перу Писара, неодољиво шармантни Власта Велисављевић користољубивог Ујка Васу итд.

Затим је уследило извођење представе *Бизарно*, прве продукције у програму 59. Позорја која је настала на основу савременог српског текста Жељка Хубача, у режији Снежане Тришић, а у извођењу Народног позоришта из Београда. Дрину чине три трагикомичне приче које се дешавају у новобеоградском солитеру. И текст и представа су остварени у маниру новог брутализма, европског стила у драматургији развијеном средином деведесетих година прошлог века. Ова тврдња произилази из чињенице да се Хубач, сродно писцима новог брутализма, или драматургији „крви и сперме“ (Сара Кејн, Марк Рејвенхил, Маријус фон Мајенбург, Василиј Сигарев итд.), бави ликовима са маргине: наркоманима, убицама, самоубицама, криминалцима, проституткама. Са њима дели и особеност директног изражавања насиља, фрагментарну форму, као и упадљив утицај филма, на пример бруталних и црнохуморних дела Квентина Тарантина или Денија Бојла. Редитељка Снежана Тришић није бежала од сценских суровости, напротив, оне су на сцени врло експлицитно изражене, нарочито у финалу представе, када се реализам претвара и у гротеску. Посебно вредна новина коју је редитељка донела у свом читању јесте укључивање снажних поетичних



Everyman Dilas, Црногорско народно позориште

призора, попут невербалне међусцене у којој се глумац Никола Вујовић мучно копрца на сајли, у ваздуху – ови призори представљају симболички потентну допуну базичној сировости радње, њихова су контратежа, пробојни поетички метакоментар. За успех ове представе, поред режије, највише су заслужни изузетни глумци: Игор Ђорђевић (Мартин, Рили, Дејан), Никола Вујовић (Ђиђа, Саша, Гага), Милош Ђорђевић (Воја, Милан, Бикса), Соња Милојевић (Катарина, Мајда, Светлана), Сузана Лукић (Мина, Ксенија, Ива). Они су утрчавали и истрчавали из лика у лик, суверено градећи психолошки веродостојне портрете жртава пакла ратова деведесетих година, људе који су отишли у емиграцију или путем насиља и криминала. Сценски простор је беличат и кос, са метафоричким значењем пада, али оптимистички обојеног (сценограф Дарко Недељковић). Бучна музика труба-ча је компонована тако да диктира зверско понашање ликова, асоцирајући на везу између тзв. турбо-фолка и владајуће политике деведесетих година (композитор

Срђан Марковић).

Наредно вече је приказана друга представа настала на основу савременог српског текста *Принцип (мали ми је ово гроб)* Биљане Србљановић, а у сценском тумачењу пољског редитеља Михала Задаре и извођењу бечког позоришта Шаушпилхаус. Задарино читање је битно другачије од редитељског виђења Дина Мустафића, потписника другог сценског читања овог комада, које је наша публика премијерно видела у марту ове године, као копродукцију институција из Београда и Сарајева, Битеф театра, Хартефакт фонда, Камерног театра из Сарајева (за већину наше публике, први сусрет са текстом Србљановићеве био је кроз Мустафићеву представу). Да подсетимо, Шаушпилхаус Беч је поводом јубилеја Првог светског рата наручио овај комад од наше драмске ауторке и он је имао праизведбу на тој сцени у Бечу у октобру прошле године.

Михал Задара је овај текст на сцену поставио чисте, смирене, естетизованије од Мустафића. За разли-

ку од наших глумаца који су Гаврила (Милан Марић), Недељка (Марко Јанкетић) и Данила (Ермин Браво) играли много енергичније, ватреније и занесеније, бечки глумци Мартин Фишер (Гаврило Принцип), Симон Цагерман (Недељко Чабриновић) и Гидеон Маоц (Данило Илић) наступају сведеније, суздржаније. Бечки Апис (Флоријан фон Мантојфел) је опаснији, злокобнији од нашег који је имао гротескне црте (Светозар Цветковић). На сценски сасвим особене, дискретно изражајне начине приказана је његова моћ из сенке. На пример, у првом делу представе, он мења слајдове који се пројектују на зидове просторије у којој се радња дешава, одређујући тако њен контекст, бивајући контролор догађаја из мрака.

Задарино утврђење сценског простора веома је импресивно, и формално-стилски и значењски је инспиративно, посебно у правцу симболичких интерпретација. У првом делу представе радња се одиграва у затвореној, трапезастој, белој кутији, глумци су врло спутани њеним ивицама, кретње су им ограничене, могућности (симболички) сужене. Бела боја сугерише значење невиности ликова што је у сагласју са ставом Биљане Србљановић о чистоти идеализма Младобосанаца. Занимљиво је и то што се у другом делу представе, након атентата на Фердинанда, отвара задњи зид ове скучене кутије, простор се шири у дубину, сугеришући на тај начин изазовно (симболичко) значење да је атентат донео слободу, а можда и то да смрт доноси ослобођење, нови живот.

Публика Стеријиног позорја је затим имала прилике да гледа представу *Неопланта*, насталу према истоименом роману Ласла Вегела, делу које исписује (ауто) иронијом натопљене рефлексije истргнуте из сложене историје Новог Сада (драматург Ката Ђармати, продукција Новосадско позориште). Редитељ Андраш Урбан веродостојно је пренео расни литерарни *вегеловски* свет на сцену, пропуштен кроз *урбановски* строј снажног разоткривања разних аномалија у друштвено-политичким односима, прошлости, садашњости и будућности Новог Сада. Пред гледаоцима, смештенима на трибине сцене Новосадског позоришта, у еруптивном набоју се излиставају призори из турбулентне историје града којем је 1748. године Марија Терезија доделила име Неопланта, утврђујући његов (декларативан) космополитизам, номинално утемељење у слободи и то-

леранцији. Фрагментарно и силовито се на сцени представља циркуларна историја освајања и ослобађања Новог Сада, унакрсни удари лажи и празних обећања његових освајача, зачињени препознатљивим Урбановим визуелно и кореографски моћним решењима. Појединачних ликова, индивидуалних гласова у овој представи скоро да нема, глумци и глумице Емина Елор, Агота Силађи, Габриела Црнковић, Силвија Крижан, Агота Ференц, Золтан Ширмер, Даниел Хуста, Габор Понго, Иштван Кереш, Арпад Месарош и Атила Немет играју као да су делови једног, милитаризованог тела. Они играју продорно, војнички дисциплиновано, грчећи се у савременој историји насиља, континуитету распиривања мржње према мањинама.

Представа *Трпеле*, приказана претпоследње такмичарске вечери фестивала, на сцени Пера Добриновић Српског народног позоришта, третира друштвено-контекстуализовани проблем насиља (продукција Београдско драмско позориште). Текст Милене Демоло и Бобана Скерлића настао је на основу документарних садржаја, стварних исповести седам жена које су претрпеле физичко насиље у брачним и другим блиским односима са мушкарцима и које су све завршиле у затвору јер су одлучиле да узврате насиљем. У првом делу представе исцртане су трагичне приче ових жена, рефлексije о њиховим љубавима које су се претвориле у затворене вртлоге пакла: Дуње, популарне градске девојке која случајно упада у вртоглави лавиринт опсесије једног психопате; Грозде, једноставне сеоске жене која је постала предмет насилништва свога мужа због њихове немаштине; Купине, студенткиње у вези са тридесет и шест година старијим професором итд. Редитељски приступ Бобана Скерлића је минималистички, утемељен у психолошкој продорности игре глумице Иване Николић, Данице Ристовски, Јадранке Селец, Милене Павловић Чучиловић, Наташе Марковић, Слађане Влајковић и Милице Зарић. На аскетски дизајнираној сцени, пред решеткама које су све време присутне, са симболичким значењем немогућности избављења из затвора, конкретно и метафорички схваћеног, глумице потресно представљају жене различитих типова и порекла (костимограф Татјана Радишић, сценограф Бобан Скерлић). Непосредна минималистичка експресија за-



Избрисани, Прешерново гледиште Крањ

чињена је стилизацијом, нарочито важном у сценама које приказују насиље. Артифицијелност ове представе је, генерално посматрано, кључна у погледу стварања уметничког позоришта на бази документарности.

Последња представа приказана у главном програму фестивала, у селекцији националне драме, била је *Коштана* Народног позоришта из Суботице. Драмски класик Боре Станковића (1902), драму са певањем о трагичности љубави, безграничности страсти, слободи и уметности, као и о фолклору и патријархалним обичајима, редитељ Андраш Урбан на суботичкој сцени је протумачио у врло провокативном облику. У представи су бескомпромисно изоштрени мотиви дискриминације, манипулације религијом, безобзирне сексуалне експлоатације женског тела. Игра је физички нарочито експресивна, а у драмски развој радње је коренито уведено извођење различитих сонгова, изазовног садржаја, без длаке на језику. Они заједнички приказују физичко и вербално насиље, зверско понашање над жена-

ма, уз пратњу и симболичку подршку традиционалних обичаја. Урбанова позорница је фронт – Хаџи-Тома (Љубиша Ристовић), Арса (Владимир Грбић), Митка (Бранко Лукач), Стојан (Срђан Секулић), Пандур (Зоран Бучевац) егзекутори су из пакла, док им Коштана (Емина Елор) поје до последњег даха, покушавајући да на тај начин нађе спас од групе крволочних сподоба. То безгранично зло се чини у окружењу традиционалних, (квази)религијом прожетих обичаја, чиме се најдиректније упућује критика хипокризије у нашем систему вредности. У закону се (номинално) забрањују све дискриминације, док се у стварности затварају очи пред неправдама по етничким, верским, сексуалним основама. Урбанова *Коштана* је донела депатетизован, демелодраматизован протест против системских грешака, друштвених неправилности и против беживота које живимо.

КРУГОВИ

Међународни програм „Кругови“ ове године је тематски био фино уплетен са главном селекцијом, у смислу заједничких преиспитивања наслеђа савремене историје Југославије. Прва представа приказана у оквиру овог програма била је *Још увек олуја*, најновија драма Петера Хандкеа, овогодишњег добитника престижне Ибзенове награде, у режији Ивице Буљана, а у извођењу Словенског народног гледалишча из Љубљане. Хандкеова драма има документаристичку, аутобиографску основу, раскошне епске размере и мноштво слојева значења, индивидуалних, политичких, филозофских, конкретно историјских, као и универзално симболичких. Главни лик је Ја, наратор и актер који исписује личну, породичну и друштвену историју, од времена уочи Другог светског рата. На том путу се суочава са својим прецима са мајчине стране, мајком, баком, дедом, ујацима, ујама, који и метафорички и конкретно представљају прошлост и све оно што она са собом носи, сећања на грешке, фрустрације, национална и историјска ограничења. Због пробојне поетско-филозофске снаге коју има, Хандкеов комад подсећа помало на симболистичке комаде Ибзена, али и на драмске текстове из експресионистичке фазе Стриндберга, у којима је протагониста смештен у зону пута ка самоспознаји. У центру пишевог интересовања овде је специфично судбина корушких Словенаца, али она постаје и полазиште за универзалније проблематизовање живота мањина у мултинационалним друштвима. Монументалне размере Хандкеове драме редитељ Ивица Буљан је пребацио у поетски, снолики, симболички јак сценски језик, где музика представља важно везивно ткиво (композитор Митја Врховник Смрекар). Сценографија Александра Денића је визуално и симболички врло ефектна. Публика седи на сцени, заједно са извођачима, а цела радња се одвија унутар дрвеног скелета једне куће, из чијег пода, симболички означеног Хада, израњају преци Ја, неухватљиви духови његове прошлости. Ограничавање кретњи ликова на простор те недовршене куће симболички се, између осталог, може схватити као затвореност националних мањина у оквиру већинске културе, као њихова гетоизација.

Проблемом судбине мањинских група, прогоњених и протераних на друштвене маргине, бави се и представа *Избрисани*, ауторски пројекат Оливера Фрљића, у извођењу Прешерновог гледалишча из Крања. У *Избрисанима* је Оливер Фрљић за тему узео узнемирујућу појаву незаконитог брисања 25.671 становника из регистра новоосноване државе Словеније, 26. фебруара 1992. године. Избрисани људи су живели у Словенији, као грађани бивше Југославије, са пореклом из њених других република. Брисањем из регистра изгубили су формалну основу за живот у Словенији, остали су без свих права која имају особе са сталним пребивалиштем. Ова представа има препознатљиви Фрљићев рукопис, убојито је директна, пробојна, често и памфлетска. У другом делу ове базично документаристичке представе, под упаљеним светлима, сцена постаје форум. Извођачи од гледалаца траже конкретне активности, помоћ у решавању проблема, прво у виду давања финансијског доприноса фонду за избрисане, основаним при влади Словеније, али и у позиву гледаоцима да се одрекну својих личних карата, у знак солидарности према „избрисанима“. Иако полазе од локалног проблема, Фрљићеви *Избрисани* имају универзална значења зато што се баве опште битним релацијама између националних идентитета и национализама, као и односа према мањинским групама, статусом и правима емиграната. Због драстичног излагања из сфере конвенционалног театра, ова представа није само вид политички ангажованог позоришта, већ је и, сасвим специфично, политика сама.

Трећа представа приказана у „Круговима“ је *Еверуман Ђилас* према тексту и у режији Радмиле Војводић, а у извођењу Црногорског народног позоришта. Драма у пет слика исписује Ђиласову бескомпромисну борбу за слободу, његову доследност у спровођењу неконтаминираних левичарских идеја, као и у очувању критичког мишљења. Представа је дизајнирана елегантно, једноставно и ефектно, у сагласју са редитељским стилем поетског реализма. Костими су укусно разиграни (Лео Кулаш), сценски простор је присутан лишћем које фино ствара визуалну сценску поезију, истичући утисак меланхолије, а има и пренесено значење о јесени комунизма (сценограф Ханс Георг Шефер). Савременост и



Неопланта, Ујвидеки синхаз, Нови Сад

актуелност представе *Еверуман Ђилас* не леже само у том важном преиспитивању нашег историјског наслеђа, већ и у томе што се она есенцијално бави генералним механизмима стварања и разарања идеологија.

Превасходно захваљујући високом квалитету селекције такмичарског програма, као и међународног програма „Кругови“, основни утисак о овогодишњем фестивалу је изузетно позитиван, за разлику од импресија о 58. издању фестивала, које је било обележено просечном слабошћу представа, њиховом преовлађујућом естетском немоћи (селектор 58. и 59. Позорја био је Игор Бојовић). Укупном значају 59. Стеријиног позорја свакако су допринели и бројни пратећи програми, Позорје младих, изложбе, промоције, предавања, разговори. Читав тај корпус уметничких и теоретских догађања сигурно чини овај фестивал једном од најзначајнијих позоришних институција у региону, која сваке године доноси релевантан пресек његовог позоришног живота.

НАГРАДЕ 59. ПОЗОРЈА

Жири 59. Стеријиног позорја чинили су редитељ Љубослав Мајера, редитељка Анђелка Николић, писац Слободан Тишма, глумац Небојша Дугалић и критичар Бобан Јевтић. Они су донели следеће одлуке: представа *Неопланта* Новосадског позоришта (Ујвидеки синхаз) најбоља је представа 59. Стеријиног позорја. Стеријину награду за режију освојио је Михал Задара за представу *Принцип (мали ми је овај гроб)*. Биљана Србљановић је награђена као аутор најбоље драме – *Принцип (мали ми је овај гроб)*. Награђени глумци су Срђан Тимаров за улогу Онисима Панфиловича Белогубова у представи *Уносно место* и Игор Ђорђевић за улоге Мартина, Ричија и Дејана у представи *Бизарно* Народног позоришта Београд и Шабачког позоришта. Најбоље глумице су Емина Елор за улогу Коштане у истоименој представи Народног позоришта Суботица и Ивана В. Јовановић за улогу Олге Ристић у представи *Госпођа Олга* Народног

позоршта Сомбор. Стеријину награду за оригиналну музику освојила је Ирена Поповић Драговић за *Коштану*, а за костиме Лана Цвијановић у представама *Уносно место* и *Госпођа Олга*. Награду за сценски покрет освојила је Марија Миленковић за *Трпеле* Београдског драмског позоришта, а за инвентивност концепта *Ожалошћена породица* Народног позоришта Републике Српске из Бањалуке. Награда из Фонда *Дара Чаленић* за најбоље младе глумце додељена је Сузани Лукић (*Бизарно*) и Немањи Оливерићу (*Госпођа министарка*). Награду публике, са оценом 4,73, освојила је представа *Трпеле* у режији Бобана Скерлића и извођењу Београдског драмског позоришта.

ДОМИНАЦИЈА ПРАИЗВЕДБИ АУТОРСКИХ ПРОЈЕКТА

Теден словенске драме,
Крањ (Словенија)

Слике провинцијског живота које су у својим делима створили словеначки експресиониста Славко Грум и класик модерне драме Руди Шелиго трају и инспиришу творце Фестивала Теден словенске драме који се сваке године, крајем марта и почетком априла, одржава у Крању. Снажан је ехо Грумове мисли: „Догодек је ту, догодек имате у месту“ из драме *Догађај у месту Гоги* која се, традиционално, транспарентно вијори као мото фестивала. Скривени механизам који покреће фрагментарне ликове Грумове експресионистичке драме, делују и данас у словеначкој драми. „Личности чезну за нечим имагинарним, за догађајем који би их извукао из те загушљивости. Али таквог догађаја нема, јер нема бунта у људима, пошто су они судбински детерминисани“ (Погачник – Здравец, 1973: 491) И данас људи тако мало мисле о другима, а живе ту, једни покрај других своје трагикомично статичне животе. И данас нема емпатије према Другом и другачијем као у наново актуелизованом *Свадби* Рудија Шелига у режији Јернеје Лоренција, јединој представи којом се репрезентовала „класика“ модерне драме на овогодишњем фестивалу Теден словенске драме. Шта говори актуелни тренутак словеначке драме сагледан кроз призму фестивала Теден словенске драме?

1.

По свом устројству, уметничком концепту и мисији, фестивал Теден словенске драме, који се одржава 44 године, подсећа на некадашње, а добрим делом и на данашње Стеријино позорје и фестивале сличног смера у региону (Марулови дани у Хрватској, Фестивал БХ драме у Босни и Херцеговини). Дакле, доминанта овог фестивала је домаћа драматургија – њен актуелни статус и стално подстицање. Оно што Теден словенске драме разликује од Стеријиног позорја и сличних фестивала јесте истрајност и доследност у реализацији задатог уметничког концепта, односно инсистирање на домаћој драматургији. Фестивал омогућава темељан, озбиљан увид у сло-

веначку драматургију у контексту кретања у европској позоришној пракси.

И није овде реч само о подстицању развоја словеначке драме и подстрекивању младих драмских аутора, него су сви програмски садржаји тако усмерени. У последње две деценије овај фестивал се отвара све изразитије и према међународном простору.

Мисија овог фестивала је, између осталог, у приближавању вредних и провокативних представа из региона, популаризација домаће драмске књижевности која је доживела своју позоришну реализацију и за коју се додељује Шелигова награда, као и подстицај за настајак драмских текстова и њихова популаризација, за шта се додељује Грумова награда. Тиме се заокружује и употпуњује смисао драмског текста и позоришта, публици се синхроно указује на вредности текста и његове реализације. Из концепта фестивала, из његове драматургије, тачније из сукцесије програмских целина, намеће се закључак о (још увек!) равноправном значају драмског текста и његове сценске реализације, па макар и целовитост фестивала остављала другачији утисак. Тако је овогодишњи фестивал, на коме су доминирали ауторски пројекти, сасвим у други план потиснуо драмски текст у традиционалном значењу тог појма. Добро скројена драма није увек предуслов, јер представе настају и у току процеса рада на представи, као резултанта рада свих уметника ангажованих у пројекту. Можда је и то разлог за мању драмску продукцију на словеначком језику. Према неким подацима, у периоду између два фестивала, објављено је око три стотине песничких књига и око сто двадесет романа. У односу на такву књижевну продукцију, 27 драмских дела, колико је приспело за надметање за Грумову награду, изненађујуће је мало.

Председник Жирија за доделу Грумове награде Матеј Богатај сматра да је драматургија од свих литерарних врста највише везана за друштвену климу, те да је њено непосредно „сада“ друштвено условљено, да се њоме покушава модификовати, побољшати друштвена стварност. „Друштвена клима је таква каква је, а можемо замислити каква би тек била кад не било тако гласних захтева да се, с обзиром на политичка превирања, нешто уради...“

2.

Широк је распон обрађених мотива у словеначкој драми, али чини се да је доминантна тематика актуелне друштвене стварности. Драмска дела која су конкурисала за овогодишњи награду Славка Грума могла би се, условно говорећи, разврстати у три групе. У првој су она дела која одликује трагање за прошлим, која у историји налазе она осетљива и затамњена места. У њима се или анализирају историјски факти или успостављају аналогije: између протестних покрета и сељачких побуна, или националних митова – од Лепе Виде до скоро написане биографије Павле Јесих, врхунске алпинисткиње и власнице кинодворана, која се, само зато што се борила да биоскопи раде, у сва три система, окупацијском, предратном и ратном, нашла у великој немилости, као и велики број изванредних појединаца. Надаље, у овој групи су и они драмски аутори који у својим делима промишљају и упоређују два времена: социјалистичко са његовим идеолошким кочницама и данашње, које карактеришу неизвесност, несигурност посла, пораст незапослености младих, бесперспективност школованих, рушење некада здраве привреде...

У другој групацији су драмска дела које се баве конкретном, актуелном стварношћу. Детектује се стање у друштву: указује на кризу, завршетак процеса транзиције која подразумева да је одстрањено све непрофитабилно (или како би они критичније настројени умови превели: покрадено је све што се могло покрасти и приватизовати!). Надаље, указује се на положај младих, на чињеницу да су без посла, док власници трговинских центара и тајкуни приказују рекордну добит. Отуда у неким драмским остварењима изразито социјална нота, било да је реч о насиљу у породици, генерацијском сукобу. Оштрина и непосредност, ангажман снажнији од вештине – јача је страна ових савремених драма. У њима је испољен јасан став о свету, остварен увид у његове антагонизме и потенцијал. То је опис света у времену кризе, у детаљној или фрагментарној драмској форми.

Трећи сегмент словеначке актуелне драматике одражава космополитизам, као последица дуготрајног озрачења телевизијом у епохи масовне драмске производње. Драмски заплет личи на заплет правих сапуница. Жанровски су то солидни производи, спретно исприча-



Робинсон (фото: Уршка Бољковац)

не телевизијске приче.

За „Грумову награду 2014“ номинована су четири драмска текста: *Мали ноћни квартал* Винка Медерндорфера, *Павла над понором (Pavla nad prepadom)* Андреја Е. Скубица, *Европа* Винка Медерндорфера и *хиљадудеветстоосамдесетпрва (tisočdevetsoenainosemdeset)* Симоне Семенич. Ваља овом додати и чињеницу да су у широј конкуренцији била и три драмска дела која су била номинована за награду за 2013. годину. Овим потезом Словенци су смислили и решење за ону „кризну“ ситуацију која није ретка у нашим малим националним драматургијама. Када се деси да „драмска берба“ уроди слабијим квалитетом, они имају „залихе“ из претходне године.

Награђен је драмски текст *Европа* Винка Медерндорфера, аутора који је Грумову награду добио и пре две године. То је гротескна црна комедија или „тешка blasfемична фарса“, како је означава сам аутор. *Европа* је проницљиво, духовито и драматуршки довршено дело. На тематском плану отвара друштвена питања,

међу којима се на првом месту намеће безизлазна судбина младе генерације, горком иронијом натопљена драма о стању духа модерног друштва, који се огледа у цинизму, нетолеранцији, унижавању и другим нововременим „вредностима“. Критичари цене да је Медерндорферова драма у контексту словеначког друштва карактеристична и по томе што се аутор духовито и интелигентно поиграва са словеначком драмском традицијом (Цанкар, Стрниша) што отвара додатне могућности рефлексивности о времену, традицији и савремености и нуди различите могућности за сценску реализацију. *Европу* одликује избрушен дијалог, непредвидива и интригантна радња. Карактери су извајани тако да неки од њих делују као препознатљиви архетипи из словеначке литерарне драмске баштине. Наравно, на потпуно модеран и делатан начин.

Други Медерндорферов такмац за награду је *Мали ноћни квартал* – такође узбудљива и дубоко потресна драмска игра. Почиње помало апсурдном ноћном посетом да би се претворила у велику људску трагедију,



25.671 (фото: Маре Мутић)

са катарзичним завршетком. Сусрет два брачна пара са различитим положајем на друштвеној лествици, који на први поглед немају ничега заједничког, разоткрива бројне парадоксе данашњег друштва. На једној су страни људи који у заоштреној економској ситуацији постепено губе све, и материјалну сигурност и људско достојанство. А на другој су они који су се у таквој ситуацији снашли, лепо је искористили и стекли богатство и моћ. Међутим, живот је непредвидив и за једне и за друге. У несрећи је моћ новца релативна и неке ствари није могуће купити. У несрећи је битно срце.

Мајсторски изграђена игра, поступним разоткривањем појачава кроз бројна изненађења напетост догађања, а с посебном осетљивошћу проговара о различитим менталитетима, суживоту, људском интегритету, толеранцији. На симболичкој и конкретној равни, драма говори о безизлазу младе генерације која је у центру драмског догађања, иако су на сцени само старији. *Европа* је драма одличних дијалога, истанчане психологија ликова, изванредног осећаја за трагикомичне ситуације и специфичан хумор.

Међу номинованима за Грумову награду је и дело *tisočdevtstoenaiosemdeset* Симоне Семенич (њене драме *5fantkov.si* и *24UR* награђене су овим признањем 2009, односно 2010. године). Радња се одвија у два времена: почетком осамдесетих, које су обећавале будућност, и данас – када је извесно да се боље сутра изгубило између идеализоване будућности и носталгичног призивања прошлости. И збивања која су концентрисана у малом месту откривају двоструко тумачења света: испразну идеологизацију и актуелну бесперспективност, незапосленост, пропаст великих привредних система и владавину тржишта. А све би било другачије да су се сви придржавали, као пионери из драме, дате заклетве да неће красти. Пред нама је неколико изразитих протагониста, пратимо њихове промене кроз деценије, промене које им се чине потпуно немогућим. Никад нису ни могли замислити да ће постати то што су сада: деструктивне кукавице. Драму одликују густе, поетске дидаскалије, које олакшавају временску скоковитост.

Павла над понором (Pavla nad prepodom) Андреја Е. Скубица је четврти номиновани драмски текст за



25.671 (фото: Маре Мутић)

награду Славка Грума. Драма о међуратној власници словеначких кинематографа је настала из докумената и представља реконструкцију једног времена, смелу владајућих режима у којима је појединац био само ситниш у окрутној игри... Ова драма је имала и своју сценску реализацију на истом издању фестивала, када је и драмски текст номинован за награду, што се, заиста ретко посрећи. И о томе више у одељку о изведеним представама.

3.

Грегор Бутала, селектор 44. Тедна словенске драме, такмичарски и пратећи програм обликовао је на основу 45 представа које су настале на „подлози представа словеначког извора“. Селектор врло опрезно бира термин којим би означио понуђени програм. Уместо термина „драмски текст“ употребљава перифрастичан појам – „подлога словеначког извора“, хотећи тиме да нам сугерише факат да је више од половине представа настало као ауторски пројекат у процесу рада или су за њихово

упризорење употребљени интервјуи, писма, дневнички записи, поезија, есејистика, документарни садржаји или филозофске расправе, биографије или лична интима учесника у представи. Разумљиво је да у тим продукцијама текстуална раван носи снажан печат стваралаца представе, и као такав заузима најразличитије облике. Понешто о томе свакако говори и податак да је само приближно трећина третиране продукције настала у оквиру словеначких институционаних позоришта, а да је већина представа која се базира на подлози словеначких предлога изведена у независној продукцији. Међу јавним позоришним установама доста је оних који су, гледајући укупну продукцију, имали и знатан број представа на основу „домаћих извора“ (Словенско младинско гледалишче, Прешерново гледалишче Крањ, делимично „Антун Подбевшек“ театар из Новог места, СНГ „Драма“ Љубљана), док поједина, као СНГ Марибор, СНГ Нова Горица, СНГ Цеље у овом периоду нису имали уопште представа на подлози словеначких текстова или извора. Мање од половине представа настало је на „класичним“ драмским предлошцима, а међу њима је нај-

мање поставки старих или новијих текстова из историје словеначке драматургије. Другим речима, преовлађују праизведбе драмских текстова.

Особеност 44. Тедна словенске драме је и његова жанровска разноликост – у програму су била остварења драмског или музичког позоришта, али и хепенинзи, перформанси и друге хибридне форме. Разноврсност редитељских поступака, поетика и преовлађујући садржај драмских дела јасно показују стваралачку виталност и интелектуалну заинтересованост словеначког позоришта за време и простор у којем делује. Парафразирајући Грумово гесло и гесло фестивала, Игор Бутала субмилира идеолошку и естетску окосницу свог фестивалског избора: „Права словеначка драма је овде, и ми смо део ње.“

Ту је можда и одговор на питање: откуд толико ауторских пројеката или нових текстова, а тако мало дела класике словеначке драмске књижевности? Изгледа да су ствараоци осетили потребу да се непосредно, конкретно, аутобиографски или документарно обрате свету и стварност у којима живе, те да је то био већи изазов за њих него што га постојећа дела из прошлости садрже и што би њихова реконструкција могла да досегне.

4.

Уобичајено је да прве вечери позориште домаћин има фестивалску премијеру, ван конкуренције, бар тако је било од деведесетих година прошлог века до данас. Ове године је за свечано отварање приређена исконска позоришна светковина у виду представе *Мртвац долази по драгу* (*Mrtvec pride po ljubico*) у режији Јернеја Лоренција. Реч је о поетској драми коју је Светлана Макаровић написала осамдесетих година прошлог века ослањајући се на усмену народну песму (прво извођење било је у режији Томажа Пандура, 1982. у Марибору, са позоришном трупом „Тесписова кола“, а 1987. изведена је у радио-драмском облику). Представа *Мртвац долази по драгу* плени раскошним сазвучјем свих елемената. Лајтмотив је општељудска потреба за љубављу и истином, говори о стварности, болној породичној историји, о донедавно стигматизираним третману жене у друштву. Представа о дезилузији љубави је присутна у

сваком часу и зато се и најинтимније ствари одигравају под пуним светлом у дворани. То је комплексна поетска драма, драма моћне карактеризације која делује скоро као концертно извођење, с минималним догађањем, али чистим и савршеним сценским сликама. Пред гледаоцима је скоро празна сцена, али је сушина сва у ставу глумца. Седам хармоника, виолончело и гитара прате њихове језичке дуеле, појачавају напетост, нуде музичку подлогу, подижу атмосферу, потпомажу драматургију. Музика Бранка Рожмана је преобликована словеначка народна музика, ослоњена на фолклор. Богатство звука у појединим тренуцима преузме карактеристичну драмску радњу, па вам делује као да слушате дијалог седам хармоника различитих карактеристика. Сваки од ових инструмената има своју причу, свој звук. Све је јасно, значењски пречишћено. Иако је написана пре више од три деценије, драма *Мртвац долази по драгу* звучи сасвим савремено. Изговорена реч тако ритмично одзивања у драматуршки јасно рашчлањеној схеми.

У оригиналу нема ниједне ноте, а у представи је музика доминантна, све се ори од хармоније... „Свако има своју бригу“ или „свако брине о свом јаду“ – чини се да је овај исказ Светог Тадеја, који преводи душе у драми Светлане Макаровић, упутство за разумевање представе *Мртвац долази по драгу*. Након смрти Анзела, Мицика, његова несудбина невеста, шизоидно се удваја: једна је недужна и ванвременски идеализује свет, друга је прагматична и сасвим на земљи, за и против доказа о бесмртности љубави. Она зна да се од успомена на љубав не може живети. Прва Мицика, коју игра Ана Урбанц, недужно, невино, непатворено, живи у идеализованом свету из којег бива прогнана. Друга Мицика, коју игра Весна Пернарчич је више прорачуната, дистанцирана, има у њеној игри више коментара и непосредно доживљене агресије... Анзел Михе Родмана је мртав, отуда и употреба микрофона; Дарја Рајхман (Reichman) игра сурово једнодимензионалну Мицикину мајку, са унутрашњом интензивношћу глумачке игре иза привидне ћутљивости и говора испуњеног дугачким паузама, привидно спорог ритма, са неким чудесним, загонетним осмехом и покретом који претходи свакој употреби хармонике.



Мртвец pride по љубицо (фото: Маре Мутић)

5.

Прве такмичарске вечери изведен је *Сокол* Истока Ковача и Јанеза Јанше (продукција „Еп Кнар“ и „Маска“ Љубљана) који је, у ствари, обнова култне словеначке соло представе савременог плеса *Како сам ухватио сокола* Истока Ковача. У оригиналној постави суштинска је била Ковачева енергија у комбинацији свих његових вештина. И тај је непоштедни обрачун са самим собом резултирао је моћном, искреном и духовитом представом. У новој представи, Ковач и Јанша изводе мали квиз о суштинским питањима уметности. Плешући заједно сокола, они духовито прелећу/прелиставају историју и манир савременог плеса, потом публика слуша интервју из којег сазнаје како се ствара и размишља после педесете године. О томе говоре и снимљене изјаве плесача, кореографа, филозофа. Представа говори и о томе да је плес једина уметност коју старост жестоко нарушава. Ниједан сликар, писац, редитељ, глумац, композитор не закључује тако рано своју каријеру, као тело које плеше, после педесете. И у томе је, чини се, суштинска драма новог *Сокола*!

И у комедији аутора и редитеља Душана Јовановића *Борис, Милена, Радко* (продукција СНГ „Драма“ Љубљана) у којој се интензивно преплићу документарни и фиктивни елементи, реч је, између осталог, и о томе како време растаче све. Прича о љубавном троуглу, о табуизираним односима старије генерације, иако саздана од документарних елемената, ипак је фикција. Темљи се на могућим догађајима, јер догађаје у драми играју у стварни живот уплетени Борис Каваца, Милена Зупанчич и Радко Полич. *Борис, Милена, Радко* је прича у којој пензионисани капетан заводи удату жену, такође пензионерку, супругу новинара пред пензијом. Она не жели да напусти мужа, него предлаже да живе утроје, у некој врсти комуне. Њима њена одлука, наравно, не одговара, те их она напушта. О љубави више нема речи, остаје само као „колатерална штета“ нека врста мушког пријатељства. Представа заводљива, на ивици комедије и гротеске.

Матјаж Бергер, познат као редитељ „цитатног позоришта“, на овогодишњем фестивалу представио се комадом *Добро дошли у духовно животињско краљевство*

(*Dobrodošli v duhovnem živalskem kraljestvu*) Славоја Жижек у извођењу „Антон Подбевшек театра“ из Новог места. Представа о демаскирању стварности, идеологији свакодневног живота, саздана је од примера, симптома идеолошких феномена из историје и савремености као што су: институционални злочини, тоталитаризам, демократија, расизам, антисемитизам, бирократизам, хумор, интимност, сексуалност, хумор, холокауст. То је Жижек за свакодневну позоришну употребу, између ексклузивности и једноставности.

Треће такмичарске вечери публика је видела нетрадиционалну али узбудљиву позоришну форму *Робинсон* – ауторски пројекат Јака Андреја Војевеца, Симоне Хамер и Клемена Јанежича у продукцији „Лутковног гледалишча“ из Љубљане. Пред гледаоцима је попис од 50 могућих сцена, различитих мотивских јединица, стилских вежби, а све су у контексту тренутка у коме се изводе. Гледаоци одређују ток и трајање овог несвакидашњег шоу програма који не губи своју исконску везу са театром једног глумца и садржи бриткост и оштрину, сатиричан поглед на позоришну стварност у Словенији. То је један леп позоришни мозаик, чија је чар и у његовој недовршености. Млади глумац Клемен Јанежич је глумац великог креативног потенцијала. Са колико је симпатија прихваћен овај „хиперинтерактивни“ позоришни догађај препун плементних импровизација и изненађења, потврђује и награда публике коју је освојила.

За награду за представу у целини, која носи име Рудија Шелига, надметала се и једна представа настала управо по делу аутора чије име награда носи. Зашто је Јернеј Лоренци одабрао да у Драми Словенског народног гледалишча постави драму *Свадба* Рудија Шелига (1935–2004), једног од највећих словеначких писаца друге половине двадесетог века, класика модернизма, а која је праизведена 1981? Сигурно то није чинио зато што се семантика ове драме повезивала с тренутком умирања Јосипа Броза Тита. Додуше, и сада се јасно види алегориски смисао југословенске и балканске крчме, смисао неодрживог заједништва. На то упућују и елементи сценографије – у првом делу позорницом господари Титов портрет на зиду, да би у другом делу уместо њега био постављен знак забрањеног пушења. Али Лоренци данас бира једну димензију Шелигове *Свадбе* која је болно

актуелна, а то је приказ људског односа према Другом и Другачијем. У представи је реч о групи згубидана који „глуваре“ у недељно поподне. Све су то редом протуве – дрвосеча, шизофреник, гробар, пензионисани полицајац, наркоманка и циганка, чије бесмислено недељно поподне нарушавају „божја деца“, физички хендикепирани Јурај и Ленка која има психичке сметње. Њихова је жеља да се венчају, упркос препрекама које им прави држава. За друштво у крчми, скупљено од зла оца и још горе мајке, њихова је појава идеална прилика за забаву коју собом обузети пар не може прозрети. Исценирана „свадба“, јесте шизофрена и окрутна јер упућује на немогућност „заједништва“ са хендикепираним лицима. Представу карактерише захуктали темпо догађања, уравнотежена режија микроцелина, енергична и повећена глумачка игра целог ансамбла, али у којем, мора се то истаћи, бриљирају Нина Иванишин као Ленка и Јанез Шкоф као Јуриј. Друштво малограђана и сумњивих ликова глумачки истичу Грегор Баковић као дрвосеча Малич, Барбара Церар као Циганка, Аљаж Јовановић као Схизофреник, Матјаж Трибушон као Гробар, Маја Север као госпођа Корбар, Гробарева бивша жена, Војко Зидар као полицајац у пензији, Тина Врбњак као Таја, распуштеница, и Маја Кончар као Шанкерица.

Дивјад по тексту и режији Нејца Газводе (продукција „Мини тератар“ Љубљана и „Местно гледалишче“ Птуј) према мишљењу аутора јесте „изразито карактерна и ситуацијска драма, која младе људе, ухваћене у турбулентном тренутку Словеније 21. века, суочава с тим да наново напишу своју истину. Колико заиста познајемо људе око себе и колико стварно познајемо себе? И шта остане кад све маске падну?“ Ову причу о три најбоља пријатеља и три девојке, које оптерећује заједнички догађај из прошлости, нажалост, нисмо могли видети на фестивалу. Отказана је због болести глумице, у последњи час.

Ауторски пројекат 25.671 – *Избрисани* Оливера Фрљића у продукцији „Прешерновог гледалишча“ у Крању, проглашен је најбољом представом фестивала и њој је припала Шелигова награда. Ово је један у низу победничких похода крањског ансамбла са овом представом. Фрљићева представа је политички конкретна и директна, и зато апсолутно катарзична, једна од оних

његових представа које третирају трауму одређене средине. То је дубинска анализа теме, или представа о „фином грађанском национализму“. У Словенији се зна добро за случај „избрисаних“ и он јесте драматична тачка: 25.671 људи је обесправљено, а на основу закона! Згрешили су што нису тражили словеначко држављанство или што су били одбијени. Тако су постали странци без „папира“, без било какве социјалне, здравствене и друге заштите. За то зна и Стразбур, па је тамошњи суд за људска права пресудио да Словенија плати одштету. И ову представу Оливера Фрљића препоручује снажан ауторски печат, глумачке импровизације и елементи документарног позоришта. На сцени нису само чињенице, него и стварни учесници животне драме, односно њене жртве.

Павла над понором Андреја Е. Скубича у режији Матјажа Пограјца (продукција „Словенско младинско гледалиште“) говори о икони словеначког алпинизма и кинематографије. То није сценски приказ једне интригантне биографије, него екстремно захтевна представа у којој је сваки детаљ потпуно мотивисан, критички отворена спектакуларна сценска творевина према још увек до краја неразјашњеним националним сукобима, политичким заверама. Сценографија је импресивно решена тако да захтева и од глумца изванредну акробатику: током целе представе глумци земљу не додирују. Њихово непрекидно пењање уз северни зид гледалишта може се схватити и дословно и метафорично: као пењање уз склиски зид политике.

6.

Овогодишњи Теден словенске драме имао је још једну врлину: има дах непоновљиве свежине, јер су, осим једне, све представе у такмичарском и пратећем програму праизведбе. Све у свему, у програму 44. фестивала Теден словенске драме било је шеснаест представа, шеснаест узбудљивих позоришних догађаја: осам у такмичарском програму, четири у пратећем програму, те четири из иностранства: Србије, Словачке, Израела и Босне и Херцеговине. Наравно, са представама у чијој је основи текст словеначких писаца: *Сутра ће бити боље* Е. Флисара у режији М. Ђурића (НП „Тоша Јовановић“ Зрењанин), *5фантков.си* С. Семенич у режији А. Маруш-



Винко Медерндорфер (фото: Борут Крањц)

кове („Студио 12“, позориште „ТУШ“, Братислава), *Ходник* М.Зупанчича у режији Џонатан Естеркин („Beit Zvi“, Школа позоришних уметности, Рамат Ган) те Жупанчичев *Разред* у режији Г. Дамјанца (Босанско народно позориште, Зеница). Организатори планирају да идуће године врата такмичарског програма отворе и за представе из иностранства које су рађене према домаћем, словеначком драмском делу. Иако награде и позиви нису примарни импулс због којег се позоришта одлучују да уврсте драмске тесктове на репертоар, могућност за гостовање у иностранству свакако је додатни подстицај – сматра Мирјам Дрновшчек, директорка „Прешерновог гледалишча“ из Крања.

У оквиру фестивала организована је и радионица драмског писма коју је водио Горан Стефановски, угледни македонски драмски писац, који живи и ради у Великој Британији. Учесници су били студенти АГРФТ и Филозофског факултета љубљанског Универзитета. Радионица драмског писма приређује се на овом фестивалу већ једну деценију. Најпре у сарадњи с Royal Court-ом из Лондона, а потом је мењала концепт у складу с интересовањем учесника и најугледнијих ментора из Словеније и иностранства – учесници су решавали најразли-

читије видове настајања драмског текста. Радионица је непобитно утицала на појаву младих драмских писаца у Словенији који представљају најсвежији изданак словеначке драматургије: Симона Семенич, Симона Хамер и други.

Такође је веома значајан помак учињен у повезивању са сродним фестивалима у регији. Представљене су драме које су награђене у Црној Гори (Васко Раичевић: *Калина процес*), Словенији (Евалд Флисар: *Комедија о крају света*) Хрватској (Кристина Гавран: *Спремни*) и Србији (Љубиша Вићановић: *Нечисте силе*). То је уистину позоришна мисија која делује подстицајно на развој националних драматургија у региону. Тако нам се Теден словенске драме појављује као прави баштиник мисије коју је некада имало оно велико моћно Позорје које памтимо као Југословенске позоришне игре.

Једном су Рудија Шелига питали (ревија *Интервју*, 1985) да ли га живот у Крању, „граду који је на изврстан начин културна провинција, барем у односу на Љубљану“, омета да више сазна о културним догађајима у Словенији и Југославији. Класик словеначке модерне је тада рекао да је „све заједно провинција и Свет и Космос, бар што се тиче оног правог човековог живота“. Мирјам Дрновшчек, директорка „Прешерновог гледалишча“ Крањ (која је по функцији и директор фестивала), драматуршкиња Маринка Поштрак и мали оперативни тим (у целом Позоришту је укупно двадесетак запослених!) низ година, организацијом и профилем фестивала, и његовим сталним иновирањем имају на уму ову Шелигову мисао, али је и сталним унапређивањем стваралачки демантују: доказују да Крањ није позоришна провинција. То нарочито потврђују и у креирању репертоара „Прешерновог гледалишча“ који је модеран, атрактиван и храбар, у чијој реализацији учествују најзначајнији редитељи из Словеније и региона: Јерни Лоренци, Ивица Буљан, Оливер Фрљић, Едуард Милер, Винко Медерндорфер, Матјаж Зупанчич и многи други. То потврђују награде освојене на бројним фестивалским гостовањима у Европи и региону: Русији, Аустрији, Пољској...

Рашко В. Јовановић

ПРЕМИЈЕРА МУЗИЧКЕ ДРАМЕ О СЛАВНОЈ ПЕВАЧИЦИ У СУКОБУ СА ПОЛИЦИЈОМ

Тоска

Опера у три чина

Композитор:

Ћакомо Пучини

Диригент:

Ана Зорана Брајовић

Редитељ:

Дејан Прошев, к.г.

Народно позориште

у Београду – Опера

Премијера

2. априла 2014.

Опера *Тоска* Ћакома Пучинија у суштини је права музичка драма компонована према једном натуралистичком тексту Викториена Сардуа, писца бројних позоришних дела, која су крајем претпрошлого века одушевљавала публику пре свега због узбудљиво вођене радње са приказима бруталних поступака. Ако је Пучини тајну сваког позоришног успеха видео у поштовању три закона – будити интересовање, изненађивати и дирнути – онда се за Сардуа може рећи како није састављао драме него механизме, будући да као писац није стварао ликове већ улоге за глумце. Ипак, драма *Тоска*, о певачици коју опседа љубавним понудата свиреп и окрутан шеф римске полиције, свакако је једно од психолошки најбоље сазданих дела из импозантног опуса Сардуа, мајстора технике писања напетих позоришних комада пуних неочекиваних ситуација и сурових обрта, што је одговарало Пучинију. Међутим, треба имати на уму да је Пучини 1889. године гледао у Милану Сардуову *Тоску* и да се у позоришту одушевио Саром Бернар. Она је Сардуову хероину приказивала тако што је изводила читаву једну парадну импровизацију на одређене теме. Зато се не може рећи да га је само либрето *Тоске*, који су према истоименој Сардуовој драми написали Ђузепе Ћакоза и Луиџи Илика, инспирисао да компоује најнепосреднију музику, прожету страсним изливима и драмским акцентима, засновану на распеваној мелодици, уз оркестар који контрастним бојама ефектно наглашава буре у душама појединих јунака или драматична сценска збивања. Љубомора *Тоске*, демонска природа *Скарпије*, страшно мучење осуђеника и стрељање са плотуном на отвореној позорници добили су у Пучинијевој музици пуној боја идеалну равнотежу, нарочито у



Борис Трајановић и Душан Плазинић

бурлескним призорима са искусним црквењаком, или у лирици прозачнога римског јутра којим одјекују песма пастира и црквена звона. Значајна је у овој опери улога оркестра, који реагује на значење сваке реченице и илуструје промену сваке ситуације. Зато се сматра да је *Тоска* донекле врхунац Пучинијевог оперског веризма у којем је тај композициони смер добио своје стилски најадекватније остварење. После *Тоске*, ни сам Пучини више није могао савршено обликовати сценски реализам, односно заћи још дубље у веризам. Радња опере збива се у Риму, јуна 1800, тако да допире ехо Наполеонове победе код Маренга.

Музика *Тоске* већ од првих тактова показује превласт драмског елемента, који се јавља силовитим, тешким акордима што недвосмислено наговештавају трагичан крај. Са *Тоском* Пучини залази у домен веризма инсистирањем на реалистичким појединостима и изразито театралним ефектима, али и са претеривањем у приказу свирепих и морбидних аспеката (у том смислу каракте-

ристична је тема *Скарпије*). С друге стране, *Тоска* поново доноси исти херојски тон и трагику велике опере као антипод сентименталног лиризма и интимизма *Боема*. Због примене лајтмотива и тековина Вагнерове реформе опере, за *Тоску* се говорило како Пучини у том делу највише кокетује са Вагнером. Ако се те констатације не могу оспоравати, исто се тако мора рећи да је Пучини у опери *Тоска*, која се са разлогом сматра најпучинијанским његовим остварењем, прихватио од Вагнерове реформе само оно што омогућује да италијанска опера у бити остане оно што јесте. У сваком случају, две тенорске и једна сопранска арија, те једна драматична сцена сопрана и баритона представљају музичку окосницу дела која му и доноси велику популарност.

Прво извођење *Тоске* Ђакома Пучинија било је у Риму, у Театру Костанца 14. јануара 1900. Дириговао је Леополдо Муњоне. *Тоска* је у Београду први пут приказана равно пре 100 година – 10. јануара 1914. Дириговао је Станислав Бинички. Дело је сценски поставио Илија



Јасмина Трумбеташ Петровић и Борис Трајанов

Станојевић. Представа је певана на српском, либрето је с италијанског превео Милан Димовић. Као што је критика претходне године приликом премијере Вердијевог *Трубадура* поздравила остварења појединих глумаца и глумица који су наступили као певачи, тако је било и после *Тоске*. Похвале су добили Драга Спасић, која је наступила у насловној улози и Војислав Турински као Марио Каварадоси: за њих је критичар листа *Штампа* истакао да су „са чашћу ишли кроз приказ *Тоске*“, док је за хор и оркестар указао да нису задовољили: „Хор је био стално, у свима висинама и јачинама, покривен оркестром.“ Скарпију је певао Рудолф Фејфар, баритон из Љубљане, који је гостовао и у другим оперским представама на сцени Народног позоришта у Београду (певао је Луну у *Трубадуру*, Сплендиана у опери *Ћамиле* Жоржа Бизеа, да би, 1914, режирао Веберовог *Чаробног стрелца*). После прве *Тоске*, критичар *Штампе* који се потписао са *sis*, пошто је констатовао да без одговарајућег ансамбла није никако могућно изводити сложенија оперска дела,

написао је и ово:

„Опера се даје са оперским снагама, оперским оркестром, оперском опремом. Када се то не може, поште-но је, а у исти мах и захвално, дати оно што се данашњим музичким снагама може пристојно дати. Овим, у исти мах, неће и не може настрадати ничија уметничка амби-ција, јер се само противним радом долази у незавидни положај Лафонтенове жабе!“

Несумњиво да је у оваквим критикама, заснованим на високим критеријумима, било истине, али је, исто тако, било истине и у другим, повољнијим критикама, које су узимале у обзир специфичност наших услова и – наше могућности уопште. Треба рећи да је *Тоска* после премијере, до краја сезоне, што ће рећи до избијања Првог светског рата, приказана још три пута. Иначе, *То-ска* је на сцени Оперe Народног позоришта у раздобљу између два светска рата са успехом постављана четири пута, за време окупације једанпут, а у периоду од 1945. године четири пута, тако да је ово пето извођење попу-

ларног Пучинијевог дела у раздобљу после Другог светског рата. Према томе, почев од 1914. године, *Тоска* је на београдској сцени постављана укупно једанаест пута, те се може сврстати међу најрадије извођена оперска дела у нашем позоришту.

Последња поставка *Тоске* на београдској сцени била је 2005. године, с тим што се та представа након четири сезоне престала приказивати. Зато се ново постављање овог популарног оперског дела може само поздравити. Македонски оперски певач и редитељ Дејан Прошев поставио је *Тоску* са очигледним настојањем да донекле избегне уобичајена шаблонска мизансценска решења (нарочито у првом и другом чину). Како нам се учинило, у томе је само делимично успео, и то понајвише у другом чину, који је и сценографски био раскошно решен. Ако можемо рећи да је *Тоска* музичко позориште у позоришту понајвише због тога што *Тоска* на позоришни начин представља себе, своја хтења и осећања, заправо понаша се као наметљива примадона и то нарочито у другом чину, онда се може рећи да је редитељ успешно решио главни проблем. С друге стране, сматрамо да није успео први чин, особито призор када се служи *Te Deum*, а пре тога се помера једна статуета (!). Трећи чин, са стрељањем Марија на сцени, реализован је на класичан начин.

Сценографско решење дао је Миrash Вуксановић. Сматрамо да је амбијент храма у првом чину, који је дочаран великом сликом унутрашње стране црквене куполе на рикванду позади, што је требало да буде сигурна назнака о месту где се догађа радња, осиромашено визуелни приказ места догађања радње, јер су и са обе стране изостали сценографски детаљи. Костимографија Катарине Грчић Николић имала је потребну театарску помпезност, нарочито када је реч о костимима *Тоске* и *Скарпије*. На четвртој представи *Тоске*, приказаној 8. маја 2014, у насловној улози појавила се Ана Рупчић, која је певачки и глумачки успешно представила све промене *Тоскиног* расположења (радост љубавног заноса, љубоморна сумњичавост, револт због насилништва *Скарпије* као шефа полиције...), да би у финалној сцени убедљиво изразила неприхватање пораза бацањем са терасе Анђеоске тврђаве. Дејан Максимовић као Марио Каварадоси у овој изразито лирској улози изналазио је

и драмске акценте. Миодраг Д. Јовановић пленио је пажњу силином гласовног израза, што је одговарало у другом чину. Павле Жарков као Црквењак показао је лепе гласовне квалитете. Истакли су се Вук Матић као бивши конзул римске републике Чезаре Анђелоти и Дарко Ђорђевић као полицијски агент Сполета. У осталим улогама наступили су Александар Пантелић, Јована Чуровић и Страхиња Ђокић.

Диригент Ана Зорана Брајовић прецизно је водила представу, што је од велике важности, будући да оркестар има значајну улогу у овом Пучинијевом делу, јер реагује на сва сценска збивања и на сваку реченицу. Штета је што са више нијанси и звучне градације није остварила увод у трећи чин, који представља праву „симфонију јутра“ и као такав се може означити једним од најлепших Пучинијевих оркестарских пасажа.

Рашко В. Јовановић

ОБНОВА ОПЕРСКЕ СЦЕНЕ У НИШУ

Слепи миш
Оперета у три чина
Композитор:
Јохан Штраус Млађи
Диригент:
Милена Ињац
Редитељ:
Иван Вуковић
Хор Факултета
уметности у Нишу
„Маестрини“
Оркестар Факултета
уметности у Нишу
Гостовање у Народном
позоришту у Београду
28. април 2014.

Прослављен као „кралј валцера“ и диригент дворских балова у Бечу, Јохан Штраус Млађи је још седамдесетих година претпрошлого века стекао велику популарност и као композитор оперета. Од петнаестак оперета колико је компоновао, посебно се издваја *Слепи миш*, која заједно са оперетом *Циганин барон* представља врхунац његовог музичко-сценског стваралаштва. Штраус је у оперетама, које је почео компоновати под утицајем своје супруге, оперетске певачице Хенријете Трефц, највећу пажњу поклањао дуетима и ансамблима, као и студиозној карактеризацији појединих ликова, што је посебно дошло до изражаја управо у *Слепом мишу*, који се због тога приближује комичној опери. Опште узев, у Штраусовим оперетама музички део игра најважнију улогу, али се не може занемарити и драматуршко-редитељска основа. Међутим, како је располагао изванредним талентом за сценско обликовање духовитих и ефектних комичних ситуација, као и непогрешивим осећањем за одмеравање музичких и драмских елемената, што је веома приметно у *Слепом мишу*, то се ова оперета, заједно са делима Франца Супеа и Карла Милекера, узима као образац класичне бечке оперете.

Велика Штраусова мелодијска инвенција учинила је да оперета *Слепи миш* одмах освоји публику. Међутим, ово дело и данас ужива велику популарност, те се налази на репертоарима многих угледних оперских кућа у свету. Зато се избор оперете *Слепи миш* за почетак обнове оперске сцене у Нишу може само поздравити, уз препоруку да овај млад и полетан ансамбл Факултета уметности, под претпоставком да ће се прихватити припреме неког оперског дела, настави да реализује овако студиозно припремљене пројекте.

Слепи миш је први пут приказан 5. априла 1874. у Бечу. У Србији је ово дело најпре изведено у Народном позоришту у Београду, 26. маја 1907, као последњи оперетски новитет на престоничкој сцени до почетка Великога рата 1914. године. Критика није поздравила премијеру *Слепог миша*: довољно је било што се после низа оперетских дела извођених претходних година (*Гејша*, *Лутка*, *Корневиљска звона*) и након вели-



ке расправе у културној јавности у којој је превладало мишљење да оперете не треба изводити, појавио још један нов оперетски наслов, тако да је позоришни критичар Јевта Угричић у *Политици* написао и ово: „Да је синоћ и прексиноћ нешто Толстој био с нама у позоришту, он би с правом могао узвикнути оно своје: *Колико спремних учесника, колико напора удружене снаге, колико муке и рада – за једну глупост!*“. Пошто је истакао како је тешко наћи већу глупост него што је текст ове оперете и пошто је подвукао вредност Штраусове музике уз констатацију да се за такву музику композитор није могао инспирисати текстом Рихарда Женеа, Угричић је закључио: „Једно морам искрено да признам: на оперетама се радо забављам, али о њима писати озбиљно – немогуће је.“ Додајмо да се после извођења *Слепога миша* на београдској сцени оперете нису више изводиле. Може се рећи да је на београдском позоришном репертоару до избијања Великог рата и после, у периоду између два рата, као и током друге половине 20. века,

оперета углавном потиснута. Изузетак је *Слепи миш*, који је обновљен на сцени Опере Народног позоришта 1932, потом још 1966. и 1982. године. *Слепи миш* се и данас приказује на сцени Београдске опере.

Заиста, оперета се није у нашем позоришту одомаћила, бар не у државним, односно дотираним театрима. У Београду су се оперете изводиле на сценама приватних позоришта: познато је деловање тзв. Веснићеве Оперете, која је у међуратном раздобљу, у неколико махова, и то лети, изводила оперетске представе у башти код „Клерица“ на Теразијама. Почев од 1953. године, када је приказана оперетска комедија *Мамзел Нитуш* Флоримона Хервеа, на сцени Хумористичког позоришта (данас Позоришта на Теразијама) изведено је више класичних оперета, да би се, пре десетак година, прешло на приказивање мјузикла.

Јохан Штраус Млађи компоновао је оперету *Слепи миш* према либрету Хафнера и Женеа, који је за основу имао текст Мејака и Халевија, који су, као што се зна,



писали либрета за више Офенбахових оперета (*Лена Јелена*, *Париски живот*, *Перишол* и др.) и, према Мери-меу, либрето за оперу *Кармен* Жоржа Бизеа. Ово наводимо не да бисмо бранили либрето *Слепог миша*, већ да бисмо указали на чињеницу да су оперетска либрета у време настанка и процвата тога музичко-сценскога жанра мање или више писана без неких великих претензија, али са доминантном тежњом да буду забавна. Такав је случај са већином оперета, како бечкога, тако и парискога типа, те се не треба упуштати у оспоравање либрета оперете *Слепи миш*. Свакако да ћемо, када размотримо класичан оперетски репертоар, видети како има бољих либрета, као што има и слабијих, но у овом случају важно је да је либрето забаван, као и да је био довољно инспиративан тако да је композитор Јохан Штраус Млађи успео да оствари право ремек-дело.

Шездесетак година после настојања да се у Нишу оствари стална оперска сцена, дошло је до поновног покушаја захваљујући сарадњи Факултета уметности у Нишу

и нишког Народног позоришта. За тај покушај свакако је значајан допринос ауторке пројекта Сузана Костић, декана, као и професора и студената Факултета уметности у Нишу. Остављајући по страни питање није ли могло знатно раније да дође до такве иницијативе, као и питање није ли се могло одабрати неко оперско дело за овај покушај, можемо само поздравити извођење оперете *Слепи миш*, које је реализовано, како стоји у пропратном програму, „искључиво нишким снагама“. Ипак, како изгледа, у припремању ове представе учествовао је и Дејан Савић, диригент Оперe Народног позоришта у Београду, будући да његово име стоји на првом месту.

Видели смо и чули једну солидну представу познате оперете: већ од првих тактова добро одсвиране увертире, па до завршне сцене, љубитељи Штраусове музике могли су само уживати. Извођење је протекло у знаку сигурног диригентског вођства Милене Ињац. Иако је солистичка екипа била прилично уједначена, ми бисмо ипак посебно истакли неколико солиста. Најпре треба



указати на интерпретацију Розалинде коју је остварила Александра Ристић: била је то целовита креација, вокално сигурна и глумачки одмереног израза. Катарина Симоновић Иванковић, као Адела, Розалиндина собарица, пленила је пажњу посетилаца музикалношћу и, нарочито, продорношћу свога гласа, као и лепо оствареном трансформацијом када се појавила инкогнито на маскенбалу код принца Орловског, кога је сигурно и са шармом тумачила Нада Јовановић. (Ту улогу, иначе, на светским позорницама певају мецосопрани или тенори). Тенори Војислав Спасић (Ајзенштајн) и Саша Арсенков (Алфред) коректно су остварили своје улоге. Марко Милисављевић као др Фалке био је глумачки и певачки прецизан и сигуран у изразу. Никола Микић (Франк, управник затвора) достојанствен и ауторитативан. И остали извођачи – Брана Бајовић (Ида, Аделина сестра, балерина), Петар Бошковић (др Блинд, адвокат), Стефан Младеновић (Франц, тамничар) и Марко Марковић (батлер) коректно су обавили своје сценске задатке.

Вокална група „Росини“, гостујући на балу, ефектно је извела своју пародијску тачку. Хор „Маестрини“ Факултета уметности – шеф Хора Ивана Мирковић – интонативно сигуран и уједначених деоница, испољио је лепу сонорност.

Редитељ Иван Вуковић успео је да мизансценске кретње динамизује и глуму на рампи сведе на разумну меру. Његово сценографско решење било је скромно, али функционално. Наравно, очекивали смо више раскошних детаља у другом маскенбалском чину, мада имамо у виду да театар у данашњим условима мора остваривати уштеде. Исто можемо рећи и за костиме Дејана Гоцића, јер оперета тражи сјај и блесак и када је одевање у питању. Кореографија Војкана Живковића била је усаглашена са скромним могућностима извођача.

После ове представе оперетског ремек-дела Јохана Штрауса Млађег уверени смо у лепе перспективе обнове сталне оперске сцене у Нишу. Зато нишким музичко-сценским прегаоцима можемо пожелети нове пројекте и успехе у њиховим реализацијама.

Миомир Петровић

ДРАМАТУРШКА МИТСКА МАТРИЦА

Ништа се у датим егзистенцијалистичким парамитским, антимитским, полемичким или филозофским драмама не дешава услед биографског или мотивационог корпуса *dramatis persona* већ због филозофије. Карактери су персонификоване тезе које делају у спекулативним контекстима. Оно што се појављује у назнакама већ код класика попут Расина, четрдесетих и педесетих година прошлог века доживљава прави процват – филозофија се претвара у драму.

МИТ, АРХЕТИП

На пољу уметничког стварања мит је „прича над причама“, односно прича пре свих других прича и она која зачиње, генерише све остале, потоње приче. Отуда је овај термин потребно, најпре, ослободити уских оквира и значења по којима митска прича претпоставља јасно одређену конгрегацију верника да би се оваплотила, веру која не постоји без верника. Пре ће бити да неку причу као митску одређује степен универзалности, бављење суштинским и увек довољно апстрактним питањима о егзистенцији света и човека у њему. Као такву сви је могу препознати и неко посебно предзнање није ни потребно. Свепрепознатљивост мита не лежи, дакле, у именима актера мита и препознатљивим *dramatis locus*-има. Мит је одређен фило-

зофском каквоћом а не иконографијом. Послужимо се, на почетку, речима Слободана Лазаревића, који у својој књизи *Преиначење митског обрасца* наводи: „Из етимолошких речника Ј. Б. Хофмана и Е. Боазака сазнајемо да је индоевропски корен речи 'мит' био *mau* или *moу*. Античко *mythizo* 'говорити, причати, размишљати' гласи у лаконском *mousiddo*. Дакле, корен речи 'мит' означава простор у коме *говор, мишљење и делање* још увек нису раздвојени и то не само у призивању бога, него и у свакодневном говору. Тек касније значење говора и језика одвојиће се од стварности и дела. Мит у основи јесте прича о природи света и ствари, о значају појава и њиховом искону и смислу. Мотиви и теме изворних митских предања нису обична и дневна питања живота, већ најсложенији проблеми и егзистенцијалне априје о пореклу и смислу постојања света и човековом положају у њему... Повратак миту добио је у уметности XX века егзистенцијалну димензију која по озбиљности, дубини и есенцијалности превазилази 'ренесансе' ранијих епоха... Мит је тргнут из заборава и кроз повратак заборављеним темама, садржајима и изражајним средствима, постаје тајни знак за ново стваралачко искуство. Отуда не изненађује што многи научници крај XIX, а посебно XX век означавају као доба у коме се одиграва процес 'ремитологизације'... Значење термина мит у XX веку, како је то приметио Дуглас, раширило се и постало веома противуречно. Мит није више аналитички већ полемички термин.“¹

С друге стране, Ернст Јингер сматра да: „Митске снаге настављају живјети у повјесном свијету и он не може бити без њих. Ни држава ни друштво не могу чисто слиједити политички план, називао се он темељом државе или социјалним поретком. При том није ријеч само о пуким успоменама што их у својим криптама чувају светишта па и људи, или из којих се храни пјесништво и који од моћних симбола блиједе до пуких алегорија и напоскон до фраза. Митско вријеме збиљско је и у историјскоме, отприлике у оном смислу у којем бронза игра неку улогу и у жељезном добу. Но, ваља их лучити попут ријека чије спајање дјелује снажно али и

¹ Лазаревић, Слободан: *Преиначење митског обрасца*, Центар за митолошке студије Србије, Крагујевац, 2001, стр. 13.

опасно.“² Ипак, уколико се вратимо основним дефиницијама мита, можемо се с лакоћом сложити да грчка реч *mythos* означава причу и да је у бити мита приповедање. Али какво и чега?

У првом поглављу свог дела *О песничкој уметности* Аристотел каже: „Дакле, еп и трагедија, затим комедија и дитирамб, и највећи део аулетике и китаристике: све те уметности у целини приказују подржавајући, а постоји између њих трострука разлика: оне подржавају или различним средствима или различне предмете или различним начином, а не на исти начин“³. Занимљиво је тумачење Слободана Лазаревића који, у већ цитираном делу, сугерише да Аристотел: „...појам *poiesis* дефинише у тесној вези са појмом *mimesis*, па се отуда стиче утисак да ови појмови за њега имају идентична значења. Преко ове чињенице као да се безброј пута олако прелазило, с обзиром да термин *poiesis* не само за Аристотела, већ и за његовог учитеља Платона, не означава песничку уметност, него једну много ширу и начелну појаву – стварање – док је песничка уметност тек један од њених видова... Поприлично неспоразума било је и око тумачења термина *mimesis*, тим пре, јер се он готову по правилу преводио са *imitatio*, што је неретко, упућивало на значење – 'подражавање'. Ради разјашњавања овог, и за нашу анализу важног термина, ваља се подсетити како се за индоевропски корен речи *mimesis* узима *mei* што значи 'обмањивати'. У санскриту корен је повезан са речју *maуа* 'преображај', нешто као 'привид' или 'прерушавање'. Прерушавање није само формалне природе, него је промена у пуном смислу значења те речи: промена начина на који се биће испољава и обележава.“⁴

Свакако, ако се обратимо примерима песничког стваралаштва на које Аристотел мисли у свом делу, а то су трагедије Есхила, Софокла и Еурипида и комедије

² Jünger, Ernst: *О крају повјесног раздобља*, у: *Nova antologija umjetnosti – antologija tekstova*, Nakladni zavod МН, Zagreb, 1972, стр. 440.

³ Аристотел: *О песничкој уметности*, превод Милош Н. Ђурић, Рад, Београд, 1982, стр. 29.

⁴ Лазаревић, Слободан: *Преиначење митског обрасца*, Центар за митолошке студије Србије, Крагујевац, 2001, стр. 150.

Аристофана, видећемо да у поменутиим делима сигурно није реч само о подражавању природе већ и подражавању митова и легенди, дакле о подражавању подражаног. Већ су једном раније подражавани сижеи везани за Електру, Едипа, Антигону, Хиполита, Ореста, Агамемнона, Клитемнестру, Медеју... и тако су доспели у митско сазнање којим се у свом подражавању служе антички песници.

Тако је тумачење да Аристотел мисли искључиво на подражавање *људи који делају*, по нашем мишљењу донекле претенциозно и њиме се поглавито служе теоретичари драме и позоришта који по сваку цену, не прихватајући да је драмско дело само један од појавних облика 'свеколике' литературе, литературе у ширем смислу, покушавају да *писање за позориште* „одроде“ од писаног стваралаштва и дају му посебан дигнитет. Достојанство и аутогенеричност које чак ни родоначелник театрологије, Аристотел, не имплицира на тај и такав начин. Јер, уколико Аристотел „толерише“ подражавање подражаног и уколико су теме или полазни сижеи античких песника нешто већ једном подражавано, онда тешко можемо говорити о оригиналности у оном искључивом, недовољно инвентивном и, најзад, недовољно прецизном одређењу по коме оригиналним делом сматрамо само оно чији делови нису ни у форми ни у суштини никада раније интерпретирани. Са друге стране, уколико посегнемо за термилошким дистинкцијама исте епохе, дакле античке, брзо ћемо доћи до закључка да је Аристотеловом појму *мимезис* (μίμησις) супротстављен Платонов појам *диегезис* (διήγησις), применљив у уметничком стваралаштву на сличан али свеобухватнији начин од Аристотеловог појма. По Џералду Принсу и његовом делу *Наратолошки речник*⁵, диегезис представља поље фикционалног, измаштаног света који својим стилем и синтаксом дочарава приповедач, и у коме је приповедање (ауторска итендација) на месту аристотеловског приказивања. Како приповедач приповеда не само делање фикционалних јунака већ често и њихове мисли, атмосферу, психолошко стање карактера које одређује њихову мотивацију и слично, диегетички поступак настоји да прикаже шири аспект

⁵ Prince, Gerald: *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, 2003.

карактера и његових поступака, а приповедач је нека врста демијурга, космотворца свега па и фикционалних ликова. Приповедач може говорити кроз своје ликове, али и лично, пресуђивати и коментарисати све што обухвата поље његовог фикционалног света. У трећој књизи *Републике*⁶, Платон каже да за разлику од трагедије и комедије којима влада мимезис, дитирамбом и епом царује управо диегетички поступак, односно ауторска итендација. Наравно да је по Платону позиција приповедача далеко креативнија, али и моралнија од улоге глумца, јер се наратор никада не претвара да је *неко ко није* и говори у своје име, за разлику од онога који приказује те се претвара да је неко ко није. Тако, док Аристотел даје компаративну предност трагедији над епом, Платон се, путем теорије о диегезису, залаже за предност епа над трагедијом.

Док се кроз мимезис одређени контекст представља, у диегезису се о њему приповеда; један трансформише док други даје индикације трансформације; један поступак познаје само садашњост, други прошлост, садашњост и будућност саображава истовремено. Ипак, оно што је најважније, а произилази из претходног, јесте чињеница да се у диегетичком поступку наратору омогућава да се позива на друге изворе, догађаје и радње (бочне радње); да прича причу у причи; да врши дигресије и цитира, а не да само приповеда централну, основну причу.

О вези мита и приповедачке књижевности, истакнути теоретичар књижевности Нортроп Фрај каже: „Када критичар приступа неком књижевном делу за њега је најприродније да га 'заледи', да игнорише његово кретање у времену и да га посматра као довршени образац речи, чији су сви делови истовремено присутни. Овај приступ је заједнички готово свим врстама критичких

⁶ „...You are aware, I suppose, that all mythology and poetry is a narration of events, either past, present, or to come?/Certainly, he replied./And narration may be either simple narration, or imitation, or a union of the two?... And this assimilation of himself to another, either by the use of voice or gesture, is the imitation of the person whose character he assumes?/Of course./Then in this case the narrative of the poet may be said to proceed by way of imitation?/Very true./Or, if the poet everywhere appears and never conceals himself, then again the imitation is dropped, and his poetry becomes simple narration...“ (Plato: *Republic*, Book III, Sifrin Press, Oakland 1980, p. 189-90)

поступака нових и старомодних критичара. Међутим, у непосредном доживљају књижевности, који се разликује од критике, свесни смо да постоји нешто што бисмо могли назвати убеђење у континуитет, нека сила која нас нагони да okreћемо странице романа и останемо у позоришту. Континуитет може да буде логичан или псеудологичан, психолошки или реторички, може да се налази у 'навали' епског стиха или у неком примамљивом облику као што је идентитет убице у детективској причи или прво љубавно искуство јунакиње *романсе*. Исто тако прочитавши неко дело можемо да схватимо да је осећање континуитета чиста илузија, као да смо били под дејством неких чини.⁷

Наравно да сама митска прича поседује карактеристике које су иманентне приповедачкој књижевности, као што су се и Хомерове *Илијада* и *Одисеја*, у недостатку историографских дела – будући да „историја“ као наука у датом тренутку не постоји и да су ова два епа, у датом тренутку, једини траг о нечему што *се догодило* (?) – могле, у одређеној епохи, сматрати самом историјом. Тако се и мит, управо због својих наративних карактеристика, у датом тренутку може перципирати и као уметност, сама по себи. Ипак, слика о истоветности мита и првобитне књижевности промениће се спонтаним дефинисањем медија. Самим тим, доћи ће до *супероперационализације* и „одвајања“, односно појаве родова.

„У већини 'фикционалних' дела одмах постајемо свесни да се *митос* или склоп догађаја, који одржава нашу пажњу, обликује у јединствену целину. Континуално, често и несвесно, покушавамо да из онога што смо досад прочитали или видели изградимо шири образац симултаног значења. Сигурни смо да одређени почетак приче наговештава одређени крај, и да прича није налик на душу у природној теологији која се јавља у неком произвољном тренутку у времену, и живи заувек. Стога често настављамо да читамо и заморан роман да бисмо видели 'како ће да се заврши'. То значи, очекујемо да дођемо до одређене тачке при крају дела у којој се линеарна суспензија разрешава и јединство целокупне замисли књижевног дела постаје концептуално видљиво. Ову тачку је Аристотел назвао *анагнорисис*, и боље

⁷ Фрај, Нортроп: *Mit и структура*, превела Маја Херман Секулић, Светлост, Сарајево 1991, стр. 36-60.

ју је превести као 'препознавање' него као 'откриће'. Трагички или комички 'заплет', не представља праву линију, већ параболу која личи на облик уста на конвенционалним маскама. Комедија има заплет у облику слова **U** са радњом која тоне у дубоке и потенцијално трагичке преокрете да би се изненада окренула навише ка срећном крају. Трагедија је у облику обрнутог слова **U**, са радњом која расте од кризе до перипетије а затим се спушта до катастрофе кроз низ препознавања, обично неизбежних последица претходних чинова. Међутим, ни у једном случају се не препознаје ништа ново, већ нешто што је обично одавно присутно и што својим поновним јављањем или манифестовањем доводи завршетак дела у раван са почетком“, тврди Фрај.⁸

Појава у којој нам перцепција наративног уметничког дела доноси духовно/душевно задовољство чак и уколико је хоризонт ишчекивања остао неиспуњен, односно у коме нам је расплет све време био на „дохват руке“ – а то је примарна карактеристика криминалистичког романа, који за пример узима и Нортроп Фрај – враћа нас у филозофски домен мита. Будући да је мит прича о стварању света и успостављању реда у њему, разрешење које у себи не садржи „нечувене“ већ познате, на неки начин очекиване елементе делује умирујуће и обнавља уверење у постојаност света у коме човек живи. Митска прича је прича чија се „радња одвија у свету који је изнад обичног времена или му претходи, у *illo tempore*, по речима Мирче Елијадеа. Стога је она, као и народна прича, апстрактни образац приповедања... Природно је, онда, да мит привлачи писца 'фикције' колико и народна прича. Он му пружа већ готов, патириран оквир и омогућује му да све своје снаге посвети разради своје конструкције. Стога је употреба мита код Џојса или Коктоа, као и коришћење народне приче код Мана, паралелно употреби апстракције и других средстава која наглашавају композицију у савременом сликарству.“⁹ Ипак, поставља се питање зашто, уколико већ има намеру да се у свом делу бави митском представом, уметник мора да направи рационалан избор начина на који то жели да спроведе? Шта је ту у начину што

⁸ Исто, стр. 48

⁹ Исто, стр. 49

одређује присуство мита?

„Када наиђемо на експлицитно митологисање у књижевности, или писца који покушава да укаже на митове који га посебно занимају, треба да их узмемо као потпору или потврду за наше проучавање жанрова и конвенција које писац користи. Мередитов *Egoista* је прича о девојци која је за длаку избегла да се уда за себичњака, обилата експлицитним и посредним примерима песничких слика које нас упућују на два најпознатија мита о женама које су се жртвовале, на причу о Андромеди и (причу о) Ифигенији. Такве алузије биле би бесмислене и неразумљиве изузев као Мередитове индикације о свесној употреби конвенционалног облика приче. Осим тога, у поезији, као и у миту, аналогија и идентитет представљају основне концептуалне елементе који се поново јављају као уобичајене говорне фигуре, по ређења и метафоре¹⁰, пише Фрај.

ТЕАТАР СИТУАЦИЈЕ

Жан-Пол Сартр, на пример, у свим својим драмама полази од свог филозофског уверења да егзистенција претходи свакој есенцији. Тај симплификован однос према релацији *акција–стање–реакција* представља иницијалну капислу сваке драмске акције у његовом опусу. *Dramatis persona* није мотивисана из правца реалистичне сфере већ из егзистенцијалне – драмски лик мора да дефинише себе, да похрли сопственој судбини у загрљај, да испуни своју судбинску улогу. Тим пре што судбина у ситуационим драмама није схваћена као неминовност него могућност. За ту могућност се мора изборити, што ће рећи да се драмски лик бори за сопствену трагичку величину, а не против ње. То га, уосталом, разликује од јунака конвенционалне драматургије ношеног судбином и угроженог неумољивим напредовањем судбине. Човек најпре егзистира, а тек потом дефинише себе и своје постојање. „Будући да Бог више не постоји, Сартр нас упозорава да ми морамо до краја да примимо на себе последице његовог одсуства. Секуларистичка етика XIX века изабрала је, по Сартровом уверењу, најлакши али и најфриволнији начин да попу-

ни празнину насталу изненадним одузимањем религиозног апсолута по коме се процењивало човеково поступање. Она је једноставно неке врлине прогласила *a priori* важећим не решавајући тако проблем, већ, по Сартровом уверењу, одлажући његово решавање. Упркос одсуства Бога, упркос одсуства религиозне фантазије, човек мора наћи начина да живи. Егзистенцијализам је филозофија која жели да учини живот могућим¹¹, пише Слободан Селенић.

Teatar situacije, како Сартр назива овај правац, у себи садржи ситуационе реалитете који служе да би се потврдила одређена теза. За разлику од театра карактера који је по Сартровом уверењу конструисан између два светска рата да би осликавао заједницу супротстављену појединцу (а тај конфликт је покретач односа у коме драмски лик трпи и због тога износи пред гледаоца сопствени психолошки хабитус), у његовом театру је појединац тај који устаје против заједнице, односно њене слабости да прихвати слободу. У неколиким Сартровим драмама ове тезе једноставно се и без остатка претварају у драмске карактере и ситуације. Можда је овај изрван прелазак филозофске тезе у драмску ситуацију најочигледнији у *Ђаволу и господу Богу*.

Гец, главни јунак драме, са уверењем и оданошћу фанатичног праведника чини зло.

Катарина: А зашто чинити Зло?

Гец: Зато што је Добро већ учињено.

Катарина: Ко га је учинио?

Гец: Бог Отац. А ја – измишљам нове ствари.

(Дијалог из Сартрове драме *Ђаво и господ Бог*)¹²

Тако је форма драме сасвим природно форма у којој се управо та и таква филозофија може приказати, а не само илустровати. Јер, уколико човек дефинише себе само преко онога *што мора да учини да би био човек* онда је јасно да ће на пољу драме то делање добити своје опредмећење, а не пуку илустрацију како је то већ случај с другим филозофским правцима који покушавају да се осликају у драми. Јер позорница је поље на коме

¹¹ Селенић, Слободан: *Драмски правци XX века*, Уметничка академија у Београду, Београд, 1971, стр. 121.

¹² Исто, стр. 123

¹⁰ Исто, стр. 49

влада каузалитет. Софистицирана драма која се не плаши да закорачи у песништво, херметику, филозофију и постмодерно поигравање са историјским фактима, драма која третира мит као предложак за остварење аутентичног драмског рукописа, средином прошлог века почиње представља маркантан изам, карактеристику која премрежује Европу и може се пронаћи много даље од круга франкофоне књижевности.

СРПСКИ ДРАМАТИЧАРИ И МИТ

Тако, на пример, у предговору књиге *Избране драме Велимира Лукића*, Владимир Стаменковић коментарише однос стручне публике према првим делима домаћих писаца¹³ оствареним у овом стилу: „...Штавише, изгледало је да сви они имитирају проседе уведен у европску драму од Андре Жида и Жана Жиродуа, да су наши покушаји те врсте само провинцијски одјек са четрдесетак или чак шездесетак година закашњења – у зависности од тога да ли у обзир узимамо Жидовог *Филоктета* (1889) или Жиродуовог *Амфитриона* (1929) – одавно прохујалих струјања у европском позоришном простору. Али, тврдити тако нешто значило би грубо превидети чињеницу да су наши драмски писци, ма колико да су их инспирисали Жидов или Жиродуов пример, у ствари развијали ту линију француске драме, коју су, крајем четрдесетих и почетком педесетих година, ревитализовали Кокто, Ануј, Сартр и Ками. Ваља знати да је Лукић у оној истој години, 1965, када је Сартр, у складу са својим филозофским ставом... већ објавио четири такве драме – *Окамењено море*, *Дуги живот краља Освалда*, *Валпургијску ноћ* и *Бертове кочије*. Не сме се заборавити ни то да су ливинговци отприлике тада, 1967, када смо на Битефу гледали њихову верзију *Антигоне* прибегавали античком миту за дефинисање једног новог авангардног позоришног покрета са изразито политичком, друштвеном димензијом“¹⁴.

¹³ Реч је о драмама Маријана Матковића, Доминика Смолеа, Велимира Лукића, Јована Христића и Борислава Михајловића.

¹⁴ Стаменковић, Владимир: предговор у књизи *Избране драме Велимира Лукића*, Српска књижевност – Драма, Нолит, Београд, 1987, стр. 7.

Анализирајући драмски опус писца Велимира Лукића, Владимир Стаменковић долази до закључака о узроку настајања, и месту које антимитска драма заузима у тадашњој домаћој драматургији, а те ће речи бити основно полазиште наше даље анализе: „Али, он је /.../ на сличан начин поступао и касније када је, избегавајући да се бави митом у изворном облику, почео сам да конституише псеудомитове, да ствара митске легенде како би му послужиле као позоришно огледало у коме ће одсликати, приказати драму савременог човека, његово мучно искуство са друштвом и историјом. /.../ Када је /.../ почео да пише драме, у театру је било истекло време плитког, површног оптимизма, тог нужног нуспродукта у уметности што га производи свако друштво у полету... У ваздуху се просто осећао притисак трагичког доживљаја живота, људи су почињали да говоре о политици и историји као о замци, да их доживљавају као неку врсту модерне судбине.“¹⁵

Већ у првом сусрету са грађом – како сам писац даје одредницу – фарсичног моралитета у десет слика, *Теманске куге* Велимира Лукића, пада у очи сличност тематског оквира ове и драме *Муве* Жан-Пола Сартра. Како код Сартра страшна епидемија куге коју преносе муве кажњава град Арг, којим, на крвавом престолу претотетом од Агамемнона, владају Клитемнестра и Егист, тако код Лукића драма почиње мрачним открићем да куга хара Тебом у јубиларној двадесетој години владавине Едипа и Јокасте. Ипак, ако посматрамо још једног савременог домаћег драматичара који је у форми антимитске или полемичке драме коментарисао своје време – то је Јован Христић и његове драме *Чисте руке* (1960) и *Орест* (1961), настале као коментари на дела Софокла, Есхила, Еурипида, Сенеке, Корнеја, Волтера, Шелија, Жида, Коктоа али и Сартра – видећемо да је, и поред сличног тематског оквира и заплета, виђење познатих античких митова у савременој драматургији својеврсна градација идеје, усклађивање у складу са временом и његовом идеологијом.

Због тога, упоредне анализе ради, можемо рећи да Сартр посматра *Орестију* очима радикалног егзистенцијалисте који омогућава ликовима да се дефинишу кроз поступке и своје делање, а не кроз априорни фа-

¹⁵ Исто, стр. 9

тум (Сартров Орест убија Егиста, али у њему нема оне раскалашне страсти осветника), док код Христића у дешавању Орестије има скептицизма и хуманог егзистенцијализма, који је много ближи филозофији Албера Камиа (Христићев Орест долази са намером да се освети, али временом губи веру у освету видећи у њој само чин убиства неких живих људи). Кокто, с треће стране, Едипа види као роба (Коктоов Едип у драми *Паклена машина* има везане руке и трпи и када верује да дела), док га Христић види као непорочну личност којом манипулише Тиресија, главна овоземаљска сива еминенција.

Није мали број теоретичара књижевности и уметности који своје систематизације уметничких дела постављају ослањајући се на *митску импликацију* (пре но на само присуство митске матрице). Већ смо навели анализе Нортопа Фраја, сигурно најпознатијег међу њима. Један од таквих теоретичара је и Френсис Фергасон који, у својој књизи *Суштина позоришта*¹⁶, не само да полази од митске импликације која савремено уметничко дело доводи у сферу потпуне актуелизације или га, с друге стране, оставља у сфери парцијалног, већ даје једну од најмаркатнијих и можда најригиднијих систематизација драмске књижевности. Фергасона, наиме, интересује сврха књижевног дела, а не његов облик, у његовом фокусу је телеологија литерарног *покушаја*. „Фергасон полази од уверења да савремено позориште не одражава комплетно Шекспирову идеју о драми као огледалу у коме се пројектује природа човека и тело и душа једног доба. И у својим најбољим резултатима модерна драма (а осмотримо ли пажљивије Фергасоново резонување, видећемо да под модерном драмом он подразумева целокупно драмско стваралаштво после Шекспира) нити покушава, нити успева да сагледа човекову ситуацију интегрално, већ одражава само један њен део кроз ексклузиван угао виђења. Ова парцијализација драмског интересовања за човека и живот, сужавање визуре кроз коју драмски писац гледа на свет, понекад се објашњава као предност модерне драме, мада по Фергасоновом уверењу управо таквом становишту треба захвалити што је модерни театар изгубио своју идеју, разлог за своје постојање, средишњу тачку из које

израстају свеколика драмска значења. Беспредишна разноврсност савременог позоришта чини се Фергасону доказом о парцијализацији смисла у савременом театру“, пише Слободан Селенић у својој књизи *Драмски правци XX века*¹⁷. Слободан Селенић даје и свеобухватно тумачење Фергасонове поетике приближавајући је контексту авагардне драме и подели авангарде на *парцијалну* или *актуелизовану*.

„Док *Цар Едип* (Софокле) садржи у себи комплетну акцију, неокрњену идеју позоришта, врста је драмског архетипа према коме могу да се одређују готово сва остала драмска дела, дотле су *Береника* (Расин) са једне и *Тристан и Изолда* (Вагнер), са друге стране, арбитарни проналасци. Арбитарни зато што по Расиновој одлуци његова драма рефлектује само представе разума, док Вагнер ограничава своје интересовање само на страст, на емоцију у човеку. Колико арбитарно, толико је Фергасоновом уверењу ово ограничење и лажно, јер човек није само ни разумно биће, ни биће које може бити дефинисано само његовом страшћу. Акција, која је, по Фергасону, централно место драме и може да се дефинише као ултимативни циљ драме који контролише све њене елементе, од карактера до фабуле – у оба случаја је парцијална“, каже Селенић.

Али шта је акција једне драме ван јасно постављених аристотеловских оквира, шта је акција ван крутих светоназора драматуршке вештине, шта је, на крају, акција у смислу ритуала? Или, боље, шта је акционо у онтолошком смислу? У својој анализи *Цара Едипа*, Фергасон тврди да је у бити овог комада ритуални императив, игра прочишћења и објашњења макрокосмоса: „На једном од неколико планова на којима је грађен *Цар Едип*, и то управо на плану који најлакше примећујемо, овај драмски архетип је јасан и очигледан као криминална прича. Неко је убио Лаја и град због тога трпи. Треба пронаћи убицу и град ће поново процветати. Тако логички диспониран *Цар Едип* намеће нам низ врло логичних питања: да ли је Едип заиста крив или је жртва богова, или својих комплекса, или судбине, или прагреха? Колико Едип зна а колико не зна? Да ли открива да је убица Лаја он сам пре него што то призна себи и нама?

¹⁶ Фергасон, Френсис: *Суштина позоришта*, Београд, 1970.

¹⁷ Селенић, Слободан: *Драмски правци XX века*, Уметничка академија у Београду, Београд, 1971.

Колико Јокаста зна, и ако нешто зна или наслућује, када то дозна, у ком тренутку потраге за убицом?... Зависно од периода у коме је *Цар Едип* тумачен, покушај рационализације његовог значења добијао је различите форме. Најдаље је у томе /.../ отишао Волтер, који *Цара Едипа* тумачи као басну посвећену моралној вољи, у складу са интелектуалним преокупацијама доба просвећености и рационализма. У његовој адаптацији Софоклове драме неки основни односи су карактеристично измењени, па Едип, рецимо, постаје праведник који се супротставља неваљалом свештенику Тиресији. Поред овог, рационалистичког, постоје многобројни покушаји да се Едип на други начин, али опет парцијално објасни, са теолошког, историјског, психолошког, филозофског или неког другог становишта. Чак и када су ова тумачења тачна, тврди Фергасон, она су увек само делимично тачна, што значи и делимично нетачна... Едип у Софокловој драми фигурира као жртва из ритуала одржаваног у славу бога годишњих доба. Потпуна декаденција у којој се налази Теба на почетку драме одговара у ритуалу појави зиме, а сви догађаји и ситуације су оне које траже акцију других, супротних сила, жртве и потрагу, да би се дошло до препорода преко смрти и поновног рађања.¹⁸

Како је, дакле, сврха митопоетске саобразбе света у томе да дефинише космос, али и да да упутства племену како се треба понашати у тим новим, задатим оквирима онда је јасно да Фергасон сматра како је само на такав начин актуелизована драмска радња у ствари права драма, право позориште, а самим тим и једини прави, могући ритуал. Отуда је задатак уметности, посматран кроз визуру митопоетског, да обавља ритуалну радњу која води до бољитка заједнице, прочишћења и жртвовања, а не да буде пуки коментар неког одређеног проблема или декорација стварности.

ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИСТИ И МИТ

Из тога произилази да је ангажованост самог митског обрасца, како је виде Андре Жид или Жан-Пол Сартр, не само „легитимна“ у стваралачком чину већ је код неких уметника и неопходна. Филозофија која је амби-

¹⁸ Исто, стр. 120.

циозна у свом простирању, која тежи да буде превратничка, тежи да се актуелизује кроз мит. Бесмислено је служити се митом да би се комуницирао проблем расне нетрпељивости, на пример, исто колико и проблем слабог притиска воде на вишим спратовима небодера у великим градовима, иако постоји битна разлика у каквоћи једне и друге теме. Филозофија која се пласира не може бити опште место, да би уопште била филозофија. У том простору преклапања – „мање од општег места а више од обичне људске теме“ – лежи и тематски простор идеалне драме по Фергасону.

Пре свега, од када постоји, театар је често коришћен за исказивање филозофских мисли у директној дијалогској форми. Са театролошке позиције мора се констатовати да је позориште често имало улогу трибине за паразитозорно деловање и ангажовано до граница када је постајало нејасно да ли је уопште реч о театру. Ни данас није много другачије. Ипак, полемика „за“ или „против“ ангажованог театра данас изгледа више него депласирано, јер и једно и друго мишљење имају јасне потврде у историји позоришта. Уколико многобројне теорије драме посматрамо из једног ширег угла, перспективе самог медија, лако ћемо уочити да позоришна естетика почива на начелима масовне комуникације, колективне перцепције, интеракције света сцене и света публике, те да евоцирајући догађај, позоришници не могу а да не проговоре о свету, друштву, колективу. Јасно је да је драмска књижевност увек на директан или индиректан начин ангажована, по природи своје стваралачке фактуре и средстава израза.

Када говоримо о писцима као што су Албер Ками и Жан-Пол Сартр схватамо да је у њиховом случају појам ангажовања био горуће питање које је театар покушавао да реши и да се оно није тицало само форме већ и суштине медија. Разрешивши тај Гордијев чвор на начелном и моралном плану, струја која почиње са писцем Жаном Жиродуом и кулминира у делима Сартра и Камија може се третирати као посебна и конзистентна позоришна врста са свим обележјима унапред јасно формулисане поетике. Драмски карактери и ситуације престају бити последица психолошке анализе већ су и карактери и ситуације претворене у филозофске и политичке тезе.

Ништа се у датим егзистенцијалистичким парамитским, антимитским, полемичким или филозофским драмама не дешава услед биографског или мотивационог корпуса *dramatis persona* већ због филозофије. Карактери су персонификоване тезе које делају у спекулативним контекстима. Оно што се појављује у знацима већ код класика попут Расина, четрдесетих и педесетих година прошлог века доживљава прави процват – филозофија се претвара у драму. Жеља да театар буде ангажован рађа специфичну драмску структуру – театар интелектуалне дебате. С правом, дакле, можемо рећи да се у том тренутку, после неколико векова паузе, театар враћа миту као оквиру за своју радњу.

Комад Жана Коктоа *Паклена машина* користи мит о Едипу, инаугуришући идеје овог новог драмског правца. Кокто не користи мит само због његове непрозирности, његовог архитипског, већ због његове јасноће и парадигматичне вредности. У *Пакленој машини*, мит је препричан унапред а теза постављена још пре него што је драма почела. С друге стране, филозофска уверења писца Жана Жиродуа су другачије него уверења Сартра и Камија. Познати дипломата, песник и писац, човек чије је комаде *Тројанског рата неће бити*, *Амфитрион 38*, *Електра*, *Јудита* и *Зигфрид* режирао Луј Жуве, тада престижни позоришни редитељ новог театарског покрета у Паризу, није толико политички ангажован као његове колеге. Позоришна представа је најпогоднији медиј за филозофско деловање и представа је једини облик моралног образовања нације. Кроз Жиродуове драме крећу се становишта а не људи, производ су блиставе интелигенције, а њихов универзум сачињава разум. За разлику од Сартра и Камија, Жироду не мења мит, не модификује, не деформише наративну природу митске матрице, његови ликови немају способност да мењају мит, али се у средиште његове драматичарске пажње ставља напор митских личности да избегну митску радњу, тежња да избегну сопствену судбину, сопствени фатум.

Писци, по егзистенцијалистима, не смеју да се понашају као особе затворене у кулу од *слоноваче* које живот посматрају из перспективе божанствене изолације. По Сартру, писац увек мора да заузме став. Још више, писац природно заузима став – поводом свега. Самим

тим, свака пасивност је активност, свака аполитичност идеологија сама по себи. Постављајући параметре књижевности као вечите учионице (али овог пута не под окриљем мрачне католичке едукативности), писац има задатак да едукује.

МИТ И ПОДРАЖАВАЊЕ

Ипак, уколико подражавају мит, шта песници заправо подражавају?

Мит је прича, најчешће спорног ауторства, која покушава да објасни разлоге за одређене појаве у природи, да објасни веровања и природне феномене. Посебна карактеристика мита лежи у чињеници да је та прича увек везана за религијске ритуале и веровања. Веродостојност мита готово по правилу се не да утврдити, већ је за веровање у мит потребно генерално припадање одређеној конгрегацији. Мит говори о боговима или појединцима који се по својим делима приближавају боговима и често су и сами полубогови. Њихова дела превазилазе сфере свакодневног живота или их потпуно премашују, али су свакодневни живот и свакодневне моћи нешто што је постојано у миту, репер према коме конгрегација може да упореди дела митских јунака и донесе суд о њима.

Можемо закључити да је друга концепција улоге човека у уобличавању света сасвим другачија идеологија, спремна да одмах одрекне миту његову веродостојност и да је, дакле, мит нешто што је увек и по правилу измишљено а разлог таквом измишљању лежи у прагматичној, посебице идеолошкој (дакле манипулативној) природи митологије. Хегел, пак, сматра да је: „Мит /.../ уопште једно приказивање које се служи чулним обликом, које уноси чулне слике које су удешене за представу а не за мисао, у њему се налази извесна *немоћ мисли* која још не уме да се чврсто држи за себе, не уме да изађе на крај. Митско приказивање као старије јесте такво приказивање у коме мисао још није слободна... Мит припада педагогији људског рода“¹⁹. Управо се у овом размишљању о миту, поготову у делу које је наглашено (*немоћ мисли*) крије одговор на питање: колике су

¹⁹ Хегел, Г. Ф.: Историја филозофије, БИГЗ, Београд, 1983, стр. 154.

и где се налазе разлике између ритуала и мита? – о чему ће бити речи касније, јер уопштавање ових термина доводи до површног закључка да је ритуал у сфери неразјашњеног, инстинктивног, док би мит требало, следствено, да буде артикулација садржаја које носи ритуал. С друге стране, тврдња да мит припада педагогији људског рода одговара на питање ангажованости уметничког дела које би митом да „мисионари“ своје вјерују, како је већ карактеристично за метод Жан-Пол Сартра.

Треба нагласити да није митска свест у примитивној заједници подједнака на различитим нивоима развитка анимистичке свести. Тако савремена антропологија разликује доба *мана*, доба натуразма и доба антропоморфизације: „Доба *мана* је прво религиозно доба човечанства. Човек је још неспособан да јасно разграничи материју од духа. За њега – то је још случај Самоједа и неких Африканаца – 'не постоји ни тело без свесне моћи, ни дух без тела' (В. Хопкинс). На почетку ове забуне, тврде социолози, налазе се схватања о тајанственој моћи која делује на целу земљу, предмете, бића и појаве: називају је *мана* према корену једне меланезијске речи. 'Безлична сила са чијим се дејством саглашавамо или предосећамо, мада га никада не одређујемо. Нити га срећемо'. То је свеприсутна сила, неодређена, коју човек оптужује за све неразумљиво и непредвидљиво. Страх изазван природним појавама би био само једна међу многим манифестацијама те тајанствене силе распрострањене по целом свету. Немојмо је мешати са пантеизмом: човек на овом стадијуму 'још није створио појам божанства'. Реч је пре о 'некој врсти панспиритуализма који је везан истовремено и за магију и за религију' (Роберт Арон)²⁰, пише о тој теми Сузан Ринет.

ЛИТЕРАТУРА

Аристотел: *О песничкој уметности*, превод Милош Н. Ђурић, Рад, Београд, 1982.

Енциклопедија Larousse.

Jünger, Ernst: *О крају повијесног раздобља*, у: *Нова антологија уметности - антологија текстова*, Накладни завод МХ, Загреб, 1972.

Лазаревић, Слободан: *Преиначење митског обраца*, Центар за митолошке студије Србије, Крагујевац, 2001.

Plato: *Republic*, Book III, Sifrin Press, Oakland, 1980.

Prince, Gerald: *A Dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, 2003.

Селенић, Слободан: *Драмски правци XX века*, Уметничка академија у Београду, Београд, 1971.

Стаменковић, Владимир: предговор у књизи *Избране драме Велимира Лукића*, Српска књижевност – Драма, Нолит, Београд, 1987.

Фрај, Нортроп: *Мит и структура*, превела Маја Херман Секулић, Светлост, Сарајево, 1991.

Фергасон, Френсис: *Суштина позоришта*, Београд, 1970.

Хегел, Г.Ф.: *Историја филозофије*, БИГЗ, Београд, 1983.

²⁰ Енциклопедија Larousse, превео Стефан Лукачевић, стр. 361.

Горан Гаврић

ПОЗОРИШНЕ ЛУТКЕ ПАУЛА КЛЕА

Сажетак: Ручне лутке које је Паул Кле правио од различитих материјала и предмета за свакодневну кућну употребу, представљале су својеврсне тумаче свог, али истовремено и прошлих и будућих времена. То су постајале захваљујући оживотворењу у луткарским представама које је осмишљавао сâм Кле, али и његов син Феликс, коме су оне биле и намењене. Када ове лутке нису биле укључене у представе, тада је највише до изражаја долазио њихов скулпторски карактер. Будући да се Кле практично није ни бавио скулптуром, и да је урадио незнатан број скулптура, ове лутке представљају у његовом богатом и разноврсном уметничком опусу најзначајнија скулпторска дела.

Кључне речи: Паул Кле, позоришне лутке, лутке-скулптуре, луткарска представа, Баухаус

УВОД

Паул Кле (Klee) је своје лутке правио од различитих, и од тзв. „пронађених предмета“ који су се налазили у његовом окружењу. Ови предмети су били оличење техничко-технолошког прогреса, који је био нарочито актуелан у Клеово време. Он је у лутке пројецтирао не само свој креативни дух, него и друштвене околности, стрепњу и

огорченост проузроковане ратним дешавањима, као и своје осећање према силовитим променама проузрокованим техничко-технолошким напретком. Кле је можда најбогатији и највише коришћен пример визуелне уметности као „активне имагинације“. Он је био мајстор линије, форме и боје, и развијао је разиграну фантазију даље од било чега претходно познатог у модерној уметности. Током прављења својих лутака он није био заробљен у линије са својих скица, а то је стога што је он са њима увек могао да „шета“, и притом није водио рачуна где ће га то одвести у његовој ослобођеној машини. Као луткар и извођач био је дубоко свестан експресивне вредности позоришних лутака.

КЛЕОВЕ ЛУТКЕ И БАУХАУС

Године 1916, пре него што је установљен Баухаус, Паул Кле је побегао од страха рата тако што је правио ручне лутке за свог сина Феликса. То је био само један од многих аспеката Клеовог рада који је потражио чист и неискварен идеализам дечје визије, нешто што је он имао за циљ да сачува у сопственом сликарству кроз проучавање и имитацију дечјих цртежа и њиховог поновног стварања света кроз стилизоване форме. Између 1916. и 1925. године, Кле је направио серије од педесет лутака за употребу у перформансу, уграђујући пронађене предмете из свог домаћинства: говеђе кости, гипс, електричне утикаче, четке, кутије за шибице итд. (Cohen, 2012: 96). За главе и тела лутака је користио још дрво, калај, електричне разводнике, делове крзна, кутије за ситнице, орахове љуске, жице, дугмад, одбачене ствари, док је костиме правио од лана, свиле, сомота, памучне тканине и коже. На почетку су његове лутке биле инспирисане позориштем „Касперл“, али је касније он креирао изванредне лутке са карактеристикама и именима који су били јединствено његови изуми. *Проницљива сељанка* припада традиционалној групи фигура сељака, које је Кле узео из репертоара позоришта „Касперл“ и „Гретл“.¹ *Бандит* са својим перо-шеширом и *Ђаво са*

колупастим рукавицама такође припадају овој групи. Чак су и *Багдадски берберин* и *Султан* настали као „оријенталне фигуре“ унутар позоришта „Касперл“, мада их је Кле обогатио сопственим асоцијацијама из опере и књижевности. Првих (највероватније) осам лутака Кле је поклатио Феликсу за његов девети рођендан, 1916. године. Ту су били *Касперл*, његова жена *Сенерл*, *Смрт*, *Ђаво* и његова *Бака*, *Полицајац* и *Крокодил*. Друга група лутака је настала 1919, након периода од три године, док је трећа уследила 1920. године. Лутке из ових година су другачије од оних из 1916. године. Осим *Младе сељанке* и *Сељака са црном капом*, остале нису више биле традиционалне „Касперл“ фигуре. Ту спадају *Руски сељак* са дебелом лицем и *Господин Патак* са уметнутим нитима косе намазане помадом и кљуном. *Крунисани песник* са ловоровим венцем и скерлетним плаштом подсећа на швапску књижевну сцену на прелазу из 19. у 20. век, а *Брадати Француз* са својом одећом од „крвљу испрсканог“, осликаног дроњка, наговештава политичку алузију у контексту Првог светског рата. Од свих лутака из прве групе, само је *Господин Смрт* сачуван.

Са луткама које је Кле дизајнирао и направио, он и Феликс су могли да експериментишу, стварајући минијатурна позоришна извођења у својој кући. Лутке су обликоване кроз историју Баухауса, неке су расле из студијских пројеката, а друге су биле замишљене унутар група пријатеља и као разиграна диверзија и одушак за нове идеје у дизајну, драми и перформансу (Kinchin and O'Connor, 2012: 77). Док је Кле био у Баухаусу, постојало је неколико позоришних представа студената и особља. Оскар Шлемер (Schlemmer) је био задужен за позоришну радионицу, и скицирао је и дизајнирао костиме. Није познато који је ангажман у позоришној радионици Кле имао, ако га је уопште имао. Међутим, он је имао одређеног удела у костимима и сценографији, што да-

увек био протагониста и – упркос свим разликама у садржају – сви су имали непроменљиву драматизацију. *Касперл* је био неотесана, али лукава фигура, која је непрекидно морала да одбија нападе у свом животу. Његови противници су били *Смрт* и *Ђаво* (вероватно чак и *Ђаволова Бака*), *Полицајац* (који представља ауторитете), *Крокодил* и понекад, такође, његова жена *Гретл*. Оно што је било одлучујуће у свим овим конадима јесте то што је *Касперл* увек био победник (Christine Hopfengart, *Paul Klee: Hand Puppets*, Hatje Cantz, Ostfildren 2006, 11).

¹ Феликс Кле (Felix Klee) је највероватније видео све комаде који су чинили репертоар традиционалних „Касперл“ и „Гретл“ позорница. Они су у основи били фарсе у којима је смешни појединац *Касперл*



Крунисани песник и Кловн са великим ушима

тира од тренутка када је он, уз малу помоћ свог сина Феликса, тада девет година старог, написао сценарио за луткарску представу. Феликс се касније професионално укључио у позориште као редитељ и дизајнер. Он је, такође, касније објавио два поглавља дневника свог оца *Паул Кле: писма породици, 1893–1940*.

Од много лутака и њихових костима које су направили уметници, преживело је 30, укључујући *Мадам Смрт* из 1916. године. Изворно направљене за његовог сина Феликса, који се уписао у Баухаус и постао члан Волпеове (Wolpe) и Ардонове друштвене групе, лутке су ускоро допале у руке шире студентске заједнице за употребу у перформансу. Једна таква лутка, направљена 1921. године, названа је *Немачки националиста*. *Немачки националиста* и *Авет утичнице* придружују се целом ансамблу страшних, гротескних бића у серијама лутака. Неколико лутака су духови или зли духови који евоцирају смрт и пустош, подсећајући на Волпеово позивање на пронађене предмете као „уклете“, у предавању из

1962. године. Оне сведоче о убилачком уништењу које би, као дух, требало да буде део прошлости, а још увек траје у данашњим временима (Cohen, 2012: 96, 99). Многе лутке су направљене под утицајем Итеновог (Itten) припремног курса. Кле је онда направио покретне лутке које су коришћене у комадима, сваке године од 1922. до 1925. Клеове лутке су укључивале *Аутопортрет*, *Електричног духа* и *Белокосог Ескимана*. *Авет кутије за шибице* је направљена од кутија за шибице, које су му давале комични тон (Wigal, 2011: 120, 122).² Тада се употреба „пронађених предмета“ (као у Дади) преплитала са Надреализмом. Фаза лутака у Клеовој продуктивности поклапа се са активним животним веком Дадаизма (Wigal, 2011: 124). Међутим, Кле је другачије од уметника Даде употребљавао пронађене предмете. Они су правили асамблаже уграђујући заједно стране,

² Постојале су одређене повезаности између Клеових лутака. Тако су „парове“ чинили *Аутопортрет* и *Еми „Галка“ Шејер* из 1922., као, такође, и *Авет утичнице* и *Авет кутије за шибице* из 1925. године.



Багдадски Бербер и Ђаво са колуастим рукавицама

префабриковане предмете. Сами предмети, као што су логои компанија, отисци и сви њихови функционални детаљи, остављани су онакви какви су и били. То је био управо овај аспект који је требало да документује њихову тривијалност, која је иницијално доприносила провокативном апелу ове уметничке технике. Кле, пак, пронађене предмете није остављао онакве какви су и били. Уместо тога, он је усвајао њихове форме за сопствене циљеве. Тако је кокарду „немачког националисте“ трансформисао у капу, од утичнице је направио „примитивну“ маску за „белокосог Ескимана“, а од танке дамске рукавице ђавољу маску са оштрим ушима за „ђавола са колуастим рукавицама“.

ПОЗОРИШНА ИЗВОЂЕЊА У БАУХАУСУ

Баухаус је био авангардна уметничка институција коју је установио Валтер Гропијус (Walter Gropius) 1919. године. Обухватао је цео опсег визуелних уметности,

иако позориште није било део његовог оригиналног манифеста. Комунистичка стремљења Ханеса Мајера (Hannes Meyer), другог по реду директора у Баухаусу, после Гропијуса, водила су до његовог пада у Десауу. У међувремену, након његовог отпуштања, градоначелник Десауа, Фриц Хесе (Fritz Hesse), био је у могућности да постави Лудвига Мис ван дер Роеа (Ludwig Mies Rohe) на његово место, и тако за неко време сачува Баухаус.³ Феликс Кле је у Вајмару имао наступ сваких четрнаест дана за децу и одрасле, док је касније у Десауу наступао само за децу. Његова љубав према позоришту датира од ових луткарско-позоришних дана, што га је водило ка томе да добије посао заменика директора у „Фридрих театру“ у Десауу, где је радио од 1926. до 1928. године (Rewald, 1988: 41). Феликса је његово луткарско позориште претворило у мађионичара, једнако популарног код младих и старих.. Феликс је радио као заменик директора у „Градском театру“ у Бреслауу од 1930. до 1932. године. Након што је прихватио посао предавача у Државној академији за уметности и занате 1929. године, Шлемер је дошао и остао у његовом апартману. Шлемера је описао као особу која је крајње приступачна и воли шалу. Такође, Феликс је изјавио да је планирао да се прикључи позоришној радионици у Баухаусу. Међутим, његов отац је одбацио ову идеју, рекавши категорично: „Не, ти нећеш ићи у позоришну радионицу, то је курс за лење“ (Rewald, 1988: 45).⁴ Грађење и позориште били су у центру Баухаусовог концепта који је Паул Кле увео 1922. године, за време расправе о студијском плану Баухауса. Он је јасно издигао новонастали позоришни курс од других студијских курсева и дао му централну позицију у програму предавања, који је био усредсређен на развијање свих талената студената (Siebenbrodt and Schöbe, 2012: 177). Али позоришна радионица је установљена 1921. године и позориште је брзо постало окосница за Клеов пројекат за грађевину

³ Мајерова шестогодишња ћерка Ливија је седела у публици када је Феликс, син Паула Клеа, представио своје позоришне представе у Десауу. Њих двоје никада нису изгубили једно друго из вида, и у мају 1982. године, када је умрла Феликсова прва жена, бугарска певачица Ефросина Грешова, они су се венчали.

⁴ Он никада није искалио тако оштру критику против још неког, и Феликс се и доста касније питао зашто је тада то учинио.

која би евентуално била направљена када би се институција пребацила у Десау. *Грађевина и позорница* био је назив Клеовог оригиналног цртежа за архитектонске планове. Тако су од самог почетка Баухаус позоришне продукције укључивале снажан елеменат дизајна и костимирања, одражавајући таленте визуелних уметника који су учествовали у њиховом креирању (Jones, 2013: 89).

Баухаус позорница, са својим придруженим Баухаус прославама, и Баухаус бендом и конструкцијом позорнице, постали су важан полигон за тимски рад и нову радну и животну заједницу у Баухаусу. Позоришни курс у Баухаусу није имао претходнике у другим уметничким академијама или уметничким и занатским школама, и није био укључен у оригинални наставни план и програм из 1919. године. Ипак, Лотар Шрејер (Lothar Schreyer) је постављен за професора у Баухаусу 1921. године и започео је оснивање позоришне радионице. Он је студирао позоришно руковођење, као и право и историју уметности, и од 1911. је радио као драматург и асистент продуцента у „Немачком позоришту“ у Хамбургу, пре него што је сарађивао у магазину *Штурм* Херварта Валдена (Herwarth Walden) 1915. године, и био управник експресионистичког позоришта „Штурм“ у Берлину од 1918. до 1921. године. Студент Баухауса Ханс Хафенрихтер (Haffenrichter) говори о Баухаус позоришту Лотара Шрејера: „Прво, ми смо радили на плесним и покретним играма са маскама и инструментима под његовом инструкцијом. Направили смо *Мерину песму* са позадином од висећег зида коју је насликао Шрејер, *Игру духова ветра* са ритмовима одсвираним на афричком ксилофону од тикве, и *Игру пешака немачке војске* у целом костиму, који смо ми сами направили“ (Siebenbrodt and Schöbe, 2012: 177). Са комадима *Распеће* из 1921. и *Игра месеца* из 1923. године, Шрејер је закључио своје експресионистичке и езотеричне позоришне пројекте у Баухаусу и све више је долазио у конфликт са новом управом школе под Гропијусовим водећим принципом *Уметност и технологија – ново јединство*. Након свађе на пробама за *Игру месеца*, он је напустио Баухаус у марту 1923. године.

У раним данима вајмарског Баухауса, позоришна радионица је највећим делом била за сопствену забаву



Бандит

студената, и једино касније, након што ју је Оскар Шлемер преузео од Лотара Шрејера 1923. године, она је добила чвршћу структуру. Чак је и онда позоришна група живела више или мање од данас до сутра, и није имала фиксни репертоар. Шлемер се придружио Баухаусу у Вајмару 1920. године. Његова интересовања за позориште леже у истраживању људске форме у простору и времену, што објашњава његово окретање кореографији. Шлемер је углавном замислио пантомиме за Баухаус позорницу и, такође, сада познате Баухаусове игре – *Пол игру*, *Металну игру* и многе друге. Његов *Тријадични балет*, колико је за циљ имао да развије нову кореографију засновану на ограниченом избору покрета, специфично се ослањао и на примарне боје и апстраховане облике тела чији образац лежи у дечјим дрвеним луткама и позоришним луткама (Kinchin and O'Connor, 2012: 77). Феликс Кле описује извођење *Тријадичног балета*: „Сећам се извођења Шлемеровог *Тријадичног балета*, које је, након своје премијере у Штутгарту 1922. године, Шлемер организовао за неколико недеља у ав-



Руски сељак

густу 1923. године у вајмарском Баухаусу. Све у вези с тим је тада било импровизовано и препуштено случају. Међутим, ова импровизација је имала пуно смисла зато што је додала привлачну живост.⁵ Недавно сам на телевизији видео нову штутгартску продукцију *Тријадичног балета* који обилази свет са великим успехом. Данас је извођење високо дотерано са техничким *savoir-faire*

⁵ Студент Баухауса Ксанти Шавински (Xanti Schawinski) се присећа једне посебне позоришне импровизације: „Неко је представио себе као Наполеона Бонапарту и обратио се неком другом као госпођи Фон Штајн... Ватерло, недељни шешири, берзанске цене и брачни предлози били су теме расправе. Пас је лајао између реплика. /.../ За време пољупца, пас је ујео даму за ногу, после чега је она изгубила свест. Наполеон је таласао америчком заставом испред понизне госпође, изводећи лајући дует са псом.“ (Bridget Cohen, *Stefan Wolpe and the Avant-Garde Diaspora*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, 100) Ноам Чомски (Chomsky) је педесетих година прошлог века користио необичне реченице као што је „Безбојне зелене идеје спавају бесно“, као начин испитивања правила језика. (John Willats, *Art and Representation: New Principles in the Analysis of Pictures*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey 1997)

које је потпуно било непознато у то време. Такође, данас је оно пропраћено перкусијом и бубњевима, док је у наше време позадина била класична музика. За оне од нас који су је познавали у 1920-им, данашња верзија није иста“ (Rewald, 1988: 45). Кле је намерно користио неправилности, делимично из композиционих разлога, а делимично као начин истраживања самог приказа.⁶ Он је написао у својој Баухаус бележници: „Ја сам извео многе експерименте по правилима и узео их за основу. Али уметнички корак се прави када настаје спајање“ (Klee 1961: 454).

У Баухаусовом манифесту из 1923. године Шлемер је нагласио да је линија између позоришних лутака и људске игре замагљена, од када је „човека, самосвесно и савршено биће, престигла у погледу тачности свака позоришна лутка“ (Kinchin and O'Connor, 2012: 77). Феликс је кроз своја сећања описао Шлемера као веома занимљивог и пажљивог човека, кога неко можда може критиковати за рад у сувише много медија одједном. Он је био сликар, вајар, цртач и играч, као и мајстор форме у дуборезачкој и каменорезачкој радионици. У Вајмару, од 1923. године па надаље, он је режирао у позоришној радионици, а касније, у Десауу, такође је режирао на Баухаус позорници коју је Гропијус дизајнирао (Rewald, 1988: 41-42). У позоришној радионици, читава скала позоришних уметности обухватала је уобличену игру, музику, позориште, пантомиму, перформанс, простор, искуство светлости и звука. Студенти из свих радионица су могли да учествују у позоришним пројектима и допринесу својим специфичним техничким искуством.

Рани позоришни експерименти такође су укључивали изрезбарене, обојене и испреплетено насликане позоришне лутке Карла Петера Рела (Röhl) око 1920, и конструкцију позорнице Илсе Фехлинг са фигуринама за *Бајку о пет путника* из 1922. године, чије је маске требало осветлити изнутра. Примитивне али модерне, три пара позоришних лутака на окренутом штапу Еберхарда

⁶ Макс Кловс (Max Clowes) и Д. А. Хафман (Huffman) су 1970-их користили цртеже несвакидашњих предмета да би испитали правила цртања линије. Али дуго пре овога, авангардни сликари су користили неправилности да истраже правила сликања. Баш као што неправилни системи цртања могу бити коришћени да униште илузију тродимензионалног простора, тако неправилно означавање система може бити употребљено у исте сврхе. (John Willats, *op. cit.*)



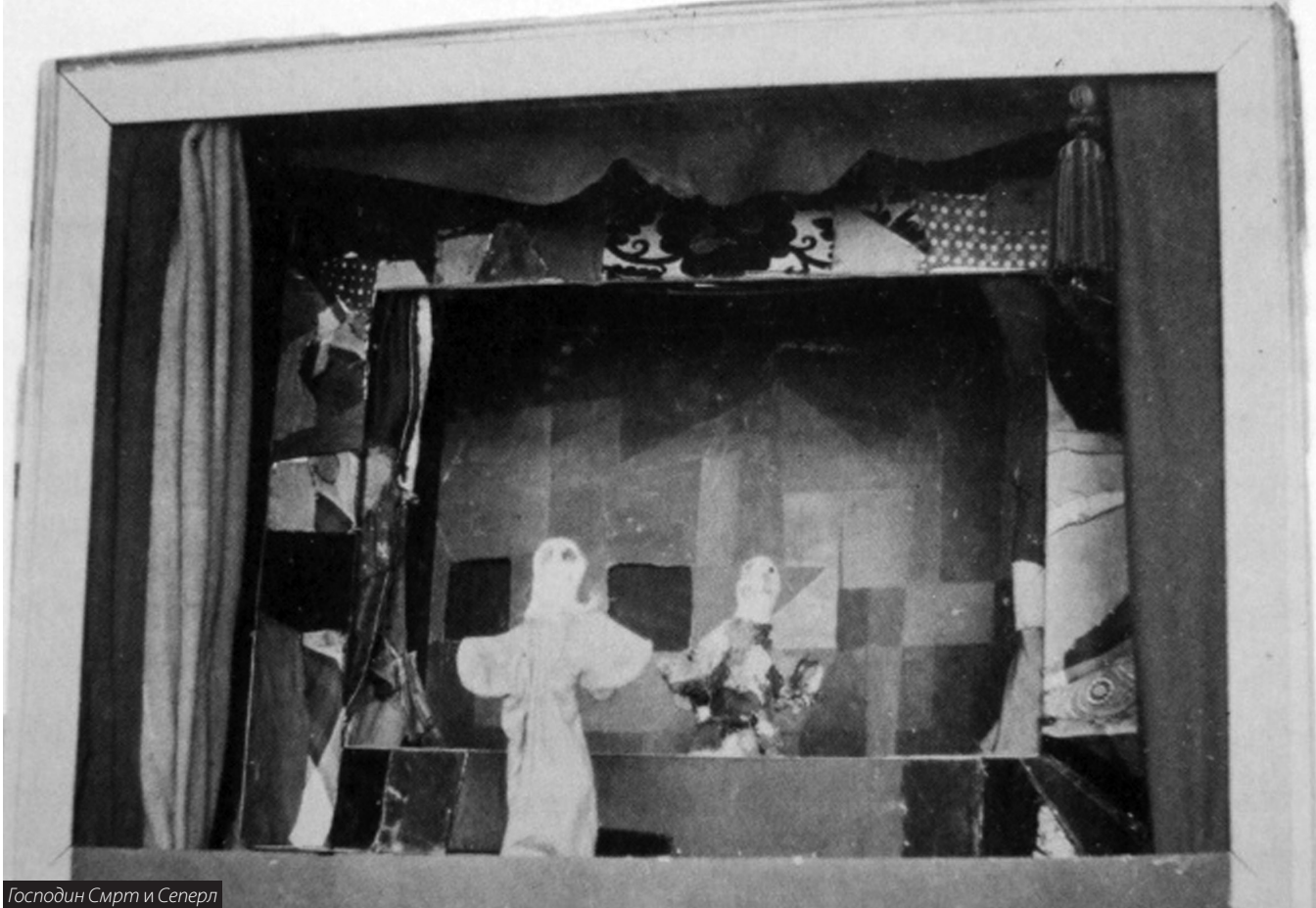
Позоришна игра Феликса Клеа са карактерима лутака *Касперла* и *Ђавола*, 1924.

Шрамена (Schrammen) појавиле су се око 1923. године. Исте године, Курт Шмит (Schmidt) и Тони Хергт (Hergt) направили су марионете за позоришну представу *Мали грбавац* са мноштвом типова форми, употребљавајући материјале од *papier-mâché* како би их искористили за жице за удове или косу (Siebenbrodt and Schöbe, 2012: 177). Клеово посматрање би требало применити на позориште као добро, ако оно жели да буде валидна уметност 20. века (Collins and Nisbet, 2010: 391). Његове лутке су флуидне и једноставне, али испод те једноставне површине крије се сложеност. Стога је задазак гледалаца био да открију њихову слојевитост која се кретала од једноставности до сложености, и обратно.

КЛЕОВЕ ЛУТКЕ КАО МЕТАФОРЕ

Клеову страст према позоришту у свим његовим формама – од опере и кабареа до марионета и луткар-

ског позоришта – откривамо на његовој слици *Фигура из оријенталног позоришта* из 1934. године (сл. 7). Иако Кле никада није дизајнирао сценографије или костиме за позориште, он је био његов велики љубитељ. Ова слика оживљава Клеову посебну склоност према западном позоришту, и посебно јапанским извођачима. Кле је највероватније видео слике *кабуки* глумаца и њихових марионета у француском уметничком часопису *Књиге о уметности* (Cahiers d'Art). Такође, он је двадесетих година прошлог века посећивао Шлемерова позоришна извођења у којима су се појављивали маскирани извођачи. У овом периоду, Кле је био инспирисан да направи изванредан број каприциозних, карикираних лутака за свог осмогодишњег сина Феликса. Његов преувеличани приказ фигуре на овој слици оживљава све ове утицаје, али представља у неку руку и аутобиографско излагање. Завршивши је након насилног протеривања у Швајцарску, Кле се борио са сопственим идентитетом и неизвесном будућношћу. Стога, он на симболички на-



Господин Смрт и Сеперл

чин представља скривену особу иза маскиране фигуре на слици.⁷

Најпознатије лутке повезане са Баухаусом су оне Клеове. Иако су ове лутке дизајниране за дечју игру, њихова повезаност са Клеом учинила их је предметима за које су историчари уметности показали велико интересовање. Кле је направио врло мало скулптура, тако да преживљавање његових тридесет лутака представља највећу главнину скулпторског рада. Клеове лутке је волео Феликс који се играо са њима, као и малим позориштем које му је отац често правио. Међутим, ове

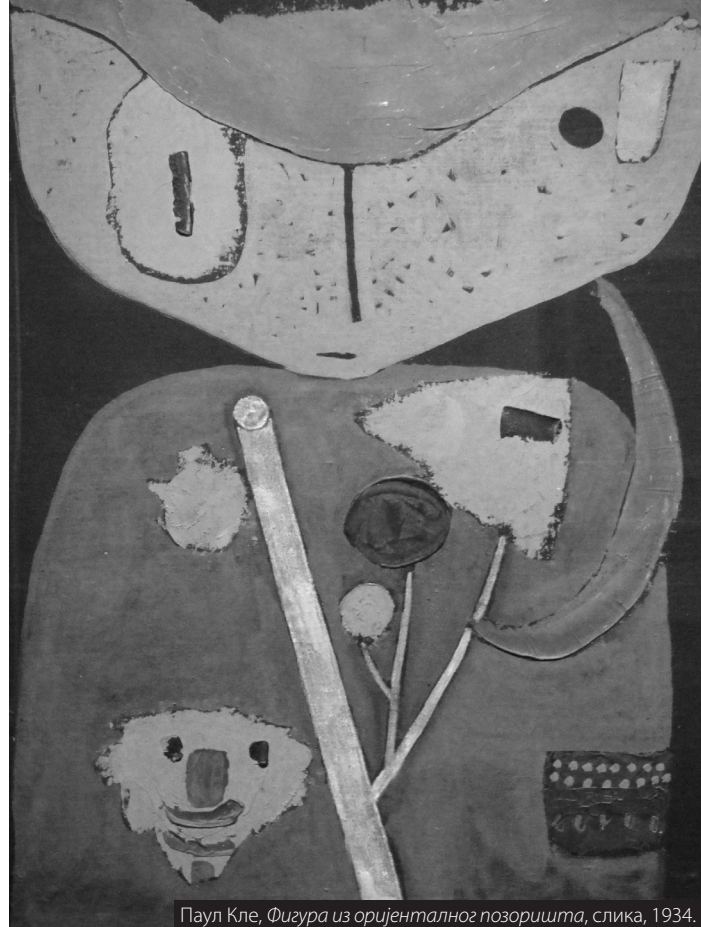
⁷ Занимљиво је да Клеова лутка *Аутопортрет* из 1922. године није његов први „аутопортрет“. Ту су бакропис *Претећа глава* из 1905. и слика *Апсорпција* из 1919. године. Касније је урадио слику *Изашао са спискова* из 1933. године, која спада међу друге неортодоксне „аутопортрете“. Можда су остали радови, као што је *Издужати!* из 1940. године, који је нацртао у својој последњој години, такође аутопортрети (Donald Wigal, *Klee*, Parkstone International, New York 2011, 124).

лутке су пронашле свој пут и у Баухаусу, не као део било којег званичног курса него као метафорички медијуми посредством којих је Кле изражавао сатиру. Феликс Кле о овоме пише: „Нека смешна извођења су одржана у вајмарском Баухаусу, у којима су различите поверљиве ствари приказане на округан и саркастичан начин, узнемирујуће за заинтересоване и врло забавне за остале“ (Klee 1979: 21). Клеове лутке изгледају као да имају пренесена анархична слагања са Каспаром (немачки *Mr Punch*) и прве лутке које је Кле направио заиста су имале Каспарове особености. Он је ускоро прешао на друге субјекте, укључујући „аутопортрет“ и више политички набијене карактере који представљају буржоазију и политичку класу Вајмарске Немачке. Лутке су једноставне и конструисане су од различитих материјала, укључујући отпатке од материјала, делове животињских костију и много гипса. Кле је правио лутке од било чега што га је окруживало и оне су осликане у његовом сли-

карском стилу. То су лутке пуне карактера и примери једноставног, али карактером испуњеног дизајна.

Сет лутака које је направио Кле открива свој критички капацитет уперен на политику. Лутке, такође, антиципирају наративне и концептуалне аспекте Волпеове опере *Зевс и Елида* (*Zeus und Elida*). Када је Феликс био мало старији, Кле му је направио играчке возове, картонску железничку станицу и луткарско позориште, за чије је лутке сам сашио костиме (Godwin, 2004: 255-256).⁸ Код своје лутке *Немачки националиста* Кле је користио војну кокарду и мало крзна да направи шешир и браду који граде свирепу лутку, гипсано лице налик животињском. Ова лутка је оличена у понављању карактера који је претио да затвори школу. Искидана електрична утичница *Авети утичнице* евоцира осећај губитка контроле пред технолошким иновацијама; наранџасте, црвене и беле вунене струке конопца изгледају као опасне електричне варнице или експлозија. Намерно излизана одећа лутке и сломљени утикач-шлем могу утицати на критику технолошког прогреса. Лутке, такође, упадљиво евоцирају пустош рата и њену последицу. Кроз језиво и ружно представљање националистичког и војног службеника, оне откривају страхоте милитаризма, антидемократске политике и националног шовинизма. „Немачки националиста“ и „војни службеник“ су отуђени од њихових уобичајених контекста (рецимо, новине, политички постер или бојно поље) и оживљени су као лутке у простору за имагинативно сатирично извођење и педагогију. Оне отеловљују формалне „органицистичке“ квалитете повезане са Клеовим сликама из овог периода: тачне градације боја, замршено шарене текстуре и слојевитост површина, гранање облика и линије попут жилице (Cohen, 2012: 100). Лутке које је Кле касније направио биле су захтевније и сложеније и са дизајнерске стране и по питању садржаја. У неким случајевима оне су се ослањале на стимулацију из других области у Баухаусу, у другим су оне вероватно биле загонетни портрети чланова Баухауса, било професора или студената. На пример, *Кловн са великим ушима* реферише на конструктивистичке тенденције, док у исто време алудира на Шлемера и његове комаде и позоришне маске. Код

⁸ Када је Кле био у Првом светском рату, сам је сашио пар рукавица.



Паул Кле, *Фигура из оријенталног позоришта*, слика, 1934.

Електричног духа можемо препознати утицај дадаистичких техника асамблажа, као и експерименте са материјалом са Итеновог припремног курса.

Лутке су редовно коришћене у извођењима студената Баухауса, сатиризујући политику унутар институције и изван ње. Комади, често импровизовани, личили су на радове Даде у њиховом исмевању апсурда, хаотичних савремених социјалних услова. Изгледа да је Феликс Кле организовао ове комаде за време док је био у Баухаусу као студент, између 1921. и 1925. године. Ови комади са луткама се најбоље разумеју у контексту широке културе позоришног извођења у школи. Неколико лутака је коришћено да представи специфичне Баухаусове фигуре, тако да би живот заједнице могао да буде сликовито представљен и критикован на позорници у односу на светске догађаје. Клеове лутке приказују застрашујуће зле духове кроз карактере војника, руских сељака и карикатура Баухаус мајстора. У складу са дру-



Белокоси Еским

гим самосвесно концепираним терапевтским вежбама у школи, комади су могли да помогну студентима да обраде трауматичне догађаје из скорашње прошлости и да схвате сопствено место у односу на њих.

ФРАГМЕНТИЗОВАНЕ ЛУТКЕ НА КЛЕОВИМ ЦРТЕЖИМА

Паул Кле је стварао дела која су потенцијално могла да изађу из оквира не само његовог времена, већ и наредних периода који су следили. Такође, то што је својим сликама, односно различитим елементима и чудноватим бићима на њима, приписивао особине које нису познате људским бићима, те су стога поседовали и специфичну вредност, одсликава на неки начин и човекову жељу која је исто тако (додуше, у знатно мањој мери, јер већина људи нема способности које је поседовао Кле) дубоко усађена у колективну свест људи и

благо варира од периода до периода. Ово је условљено у извесном смислу и Клеовом, али и потребом неких других људи да недостатак дуговечности код себе надоместе тиме што ће обавијањем датог предмета ореолом „вечности“ тај исти предмет учинити дуговечнијим, а и себи доделити „ауру славе“ као медијуму од кога је вредност потекла и касније додељена предмету. Његова скица *Људска слабост* из 1913. године можда најбоље одсликава ове Клеове тежње. Наиме, она приказује четири фигуре заробљене у алегоричке положаје, насупрот унутрашњем зиду грубог правоугаоника, који такође садржи велико сунце. Фигуре су приковане у углове линија које подупиру белину. Три човека су на коленима, двојица од њих замахују ка зидовима, баш испод сунца, док четврти човек може бити мртвац.

Паул Кле је урадио цртеж „костимираних лутака“ масилом. Овај цртеж је направљен скоро сасвим од линија које почињу и завршавају се у спиралама. Овде се Кле вешто поиграва линијама које спирално граде људску анатомију надограђену костимима. Притом он ову врсту конструисања изводи помоћу своје способности за импровизацију, у неким моментима жврљајући као дете. Линије које он на овај начин гради почињу и завршавају се у спиралама. Вртлог сачињен од ових спирала одаје утисак тродимензионалности оличене у фигурама које неодољиво подсећају на лутке. Појачан ефекат неуобичајене веселости добијамо захваљујући заустављеној гестикалацији фигура. Кле је видео везе између удаљених и претходно неповезаних објеката, као да су дубине подсвесног ума имале капацитет да генеришу нестварне и неочекиване афинитете. Боја избледеле тканине, одређена врста линије, или нека неуобичајена текстура, могу да пруже почетни стимулус након којег његова имагинација осветљава контакте са градским пејзажом, светом музике, књижевности, позоришта или других од његових многих области ентузијазма (Mendelowitz, 1980: 439).

У неколико година пре своје смрти 1940. године, док је живео у изгнанству, забринут због могућности поновног избијање рата и проблема са склеродермијом, Кле је урадио око 1.500 цртежа у гестуалном рукопису деце, од којих многи описују тела лутака, позоришних лутака

и децу у игри у делићима и комадима.⁹ Клеови називи сугеришу јачину пратеће туге ових пројектованих слика, као што су *Излив страха, Дете које бежи, Борба међу децом, Опadaње, Фаталан ударац*. На Клеовој слици *Луткарско позориште* из 1923. године, велика централна људска фигура има лице у облику срца и пругасто срце као њен горњи део тела. Од његових најранијих до последњих композиција, срца се појављују често и увек наглашено у његовој уметности: срце као централно и као субјект; као скривени или сатирични коментар у цртежу; као искрено упечатљиво прскање боје у монохроматском пејзажу; као наговештај истински креативног извора живота – или, обратно, када срце није у реду, указује на пропаст и зло (Godwin, 2004: 257).

На Клеовом цртежу *Детињство* из 1938. године, круг, још увек у процесу да постане усамљен, изгледа као да се залаже за тело детета. То је, међутим, тачка у којој деца деле такве глобалне облике у иконичке и идеографске знакове за делове тела који су имали посебан значај за Клеа и друге сликаре (Okamoto, Mori i dr., 2008: 193). Кле ову скицу круга добија формирањем помоћу замишљеног клатна. Ова врста форме се надограђује интензивирањем кретања, односно фиксним навођењем врха клатна. Овде се истиче значај формирања које тече у континуитету, и процес стварања навођењем тачке премешта се у веће покретне форме. Најчистија покретна форма је космичка, која се једино ствара кроз елиминацију материјалних веза. Овај момент је замишљен као дешавање док је клатно у пуном љуљању, и оно ће описати круг који је најчистија од

свих покретних форми. Кле у својим *Педагошким скицама* пише: „Потреба да се клатно креће назад и напред из фиксне тачке се елиминише. Изнова створена форма остаје иста, било да кретање почиње слева надесно, или здесна налево. Промена дужине радијуса, у комбинацији са периферним кретањем, трансформише круг у спиралу. Продужавање радијуса ствара спиралу која вибрира. Скраћивање радијуса сужава криву све више и више, све док диван спектакл изненадно не умре у статичком центру“ (Klee 1972: 53).

ЗАКЉУЧАК

Паул Кле је имао широк круг интересовања који је укључивао различите уметничке области, теорију, педагогију, као и науку. Али, луткарство је било мање позната област његовог интересовања од осталих, што не значи да је она и мање вредна и значајна. Напротив, Кле је своје лутке правило са већим жаром и принципијелном убеђењем него што је то чинио са цртежима, сликама и графикама. Он је њиховим, већ по самој природи безвременским карактерима, додао велики број различитих карактера и на тај начин допринео да ове лутке постану моћни тумачи свога, али истовремено и прошлих и будућих времена. Њихова тродимензионалност им даје ту предност да оне у сваком тренутку могу подсећати људе на своје присуство и да их истовремено својим упечатљивим карактерним особинама непрекидно опомињу на њихову слабост, глупост и незајажљивост. С обзиром на то да се Кле скоро уопште није бавио скулптуром у оном класичном смислу, његове лутке га одређују као веома снажног и убедљивог скулптора.

⁹ *Сечење* је био метод који су користили јапански графичари да би створили неизвесност и да би одвукли посматрачеву пажњу на онај део особе који је садржан у композицији. Стога, невероватно је да је фотографија сама могла да пресуди у корист Лотрековог (Lautrec) честог коришћења сечења лица и удова: његови избори су вероватно били одређени комбинацијом фотографије, открићем јапанског прављења отисака и његовим сопственим одлукама у односу на то које тело да скрати и када. Сирова енергија која је показана у његовим брзим потезима четкицом, меким линијама и засићеним бојама које рефлектују треперавост, ефемерност, увек узбудљив квалитет живота и перформанс око њега, сведоче да је Лотрек пронашао простор за себе у овом свету помоћу повлачења покрета својих модела четкицом. (N. Trufanova, „Lautrec’s Legacy: Manifestations of Deformity & Synecdochical Depictions of Legs“, *History of Art (Bryn Mawr)*, 2005, 8)

БИБЛИОГРАФИЈА

Cohen, Brigid (2012). *Stefan Wolpe and the Avant-Garde Diaspora*, Cambridge University Press, Cambridge.

Collins, Jane and Nisbet, Andrew (eds.) (2012). *Theatre and Performance Design: A Reader in Scenography*, Routledge, London.

Godwin, Gail (2004). *Heart: The Story of its Myths and Meanings*, Bloomsbury Publishing, London.

Hopfengart, Christine (2006) *Paul Klee: Hand Puppets*, Hatje Cantz, Ostfildren.

Jones, Susan (2013). *Literature, Modernism, and Dance*, Oxford University Press, Oxford.

Kinchin, Juliet and O'Connor, Aidan (eds.) (2012). *Century of the Child: Growing by Design 1900-2000*, The Museum of Modern Art, New York.

Klee, Paul (1972) *Pedagogical Sketchbook*, Praeger Publishers, New York and Washington.

Klee, Paul (1961). *Notebooks, Vol. 1: The Thinking Eye*, ed. J. Spiller, trans. R. Manheim, Lund Humphries, London.

Klee, Felix (1979). *Paul Klee: Puppen, Plastiken, Reliefs, Masken, Theater*, Galerie suisse de Paris, Paris.

Mendelowitz, Daniel M. (1980). *Drawing*, Stanford University Press, Palo Alto, California.

Okamuro, Minako, Mori, Naoya, Clément, Bruno, Houppermans, Sjef, Moorjani, Angela and Uhlmann, Anthony (eds.) (2008). *Samuel Beckett: Today/Aujourd'hui, Borderless Beckett, Beckett sans frontières, Tokyo 2006*, Rodopi, Amsterdam.

Rewald, Sabine (ed.) (1988). *Paul Klee: The Berggruen Klee Collection in the Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of Art, New York.

Siebenbrodt, Michael and Schöbe, Lutz (2012). *Bauhaus, 1919-1933*, Parkstone International, New York.

Trufanova, N. (2005). *Lautrec's Legacy: Manifestations of Deformity & Synecdochical Depictions of Legs*, in: *History of Art (Bryn Mawr)*.

Wigal, Donald (2011). *Klee*, Parkstone International, New York.

Willats, John (1997). *Art and Representation: New Principles in the Analysis of Pictures*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.

Александра Ђуричић

ДРАМСКА СТРУКТУРА ОПЕРСКОГ ЛИБРЕТА У РЕНЕСАНСИ И БАРОКУ

Почеци опере, пре више од четири века (*Дафне* Јакопа Перија из 1594. године), данас се, помало клишетизовано, представљају као покушај интелектуалаца високе ренесансе да обнове грчку трагедију, за коју су, наводно, претпостављали да је била цела певана. Осим што су пред собом имали средњовековне преписе, или боље речено, прераде неких античких драмских дела, пре у римској него у грчкој варијанти, неку јаснију представу о начину извођења грчке трагедије нису могли имати. Зато су већину идеја о опери црпели из дотадашње италијанске музичке традиције (направивши снажан заокрет од полифонијског ка монодијском¹) и позоришног искуства у коме су значајну улогу за развој опере имали већ постојећи драмски жанрови, пре свих пасторала. Ипак, заокрет ка монодијском не значи да је опера рођена из монодијске песме већ из музички декламованог језика – *речитатива*. Појавом речитатива музика напушта другоразредну функцију коју је имала у свим дотадашњим сценским облицима (хорови, балети, међуигре) и сврстава се као равноправна са поезијом, односно драмом. Полемике око равноправности текста и музике у оперском делу трају до данашњих дана и представљају њену естетичку суштину.

Речитатив се појавио у музичким салонима Фиренце као покушај да се *озвучи* стих грчке трагедије. И данас, као и пре четири века, зна се веома мало о томе како је звучала музика грчких трагедија. Карактеристични стил вокалног изражавања у староантичко доба био је *дитирамб*, певан уз игру, понекад прецизне, а много чешће

¹ У предговору Перидејеве опере *Еуридика* између осталог се каже: „Уверен сам да су се стари служили музичким начином изражавања који је по тонској висини био нешто виши од обичног начина говора, али није имао чисте мелодичке обриси песме, већ се налазио негдје на средини. Стога сам пажљиво посматрао људе при говору, да би њихов начин изражавања, био он смирен или у афекту, могао пренети у тонове.“ (наведено према: Јосип Андреис, *Повијест гласбе*, Загреб, Либер, 1975. стр. 339)

импровизоване кореографије. (Касније, у трагедијама и комедијама били су заступљени стилови игре названи *еумелије* и *кордакс*, док је стил *сикинс* углавном био заступљен у сатирским играма.) Око 530. године п. н. е. дионизијски дитирамб почео је у Атини да се развија у ритуалну радњу која ће постати део првих Фринијових и Есхилевих трагедија. Солиста (*хипокритес*) је почео да тумачи првобитно чисто хорско извођење, а потом је наратију заменила глума. Есхил је увео другог глумца, а Софокле трећег, као што је познато.

Рани облици трагедије били су склоп три најцењеније уметности у античкој Грчкој – поезије, плеса и музике – и, на основу њихових дионизијских корена и амбијента у коме су извођени – отвореног простора – претпоставља се да су најпогоднији инструменти за музичку пратњу били аулоси. Друга је претпоставка да су много значајније од музике биле речи, тј. текст и то је, можда, разлог што о музици трагедије знамо врло мало, чак и када је у питању њено златно раздобље, пети век п.н.е. Еурипид је учинио да хор изгуби своју првобитну функцију, самим тим до изражаја је дошао појединац – глумац, и могуће је да је музика постала још мање важна остављајући простор сазревању глумачког израза.

Оно што су Грци називали трагедијом, каже Фридрих Ниче у своме предавању *Грчка музичка драма* из 1870. године, ми ћемо ставити под појам *велика опера*. И наставља: „Ја тврдим да су Есхил и Софокле за које ми знамо нама познати само као текст, као либретисти...“²

Антички узор био је само један од елемената који су крајем XVI века условили настанак опере, као нове музичко-сценске форме.

У Италији су већ у XIV веку популарна приказана – *мистерије*, као и *taggi*, мајске представе из околине Фиренце које су спајале тон и реч, да би на тај начин реализовали што већу сценску изражајност. Тешко је говорити о музици тих представљања јер није бележена, али се претпоставља да је била вокална, или уз минималну инструменталну пратњу. Мистерије су у себи садржавале два елемента који ће у каснијем развоју опере имати важну улогу: играчке нумере које су испуњавале међучинове и употребу сценских машина (*ingegni teatrali, machine*).

² Јован Христић, Есеји о драми, СКЗ, Београд, 2006, стр. 32.

Мистерије су се у Фиренци задржале све до средине XVI века. Али, то је већ доба када над готичким духом преовладава ренесансна идеја о свеопштој обнову. На сцени је њен симбол *пасторала*, сентиментална позоришна идил која је у оквирима клишетизираних заплета и ликова остављала места сценској инвенцији. Њена тесна повезаност са музиком чини је непосредном претечом опере, а митолошки садржаји којима се бавила увели су античке мотиве на сцену у оној мери која је одговарала и опери.

Тако је недостајао само дефинисани либрето, темељ логичног односа тона и речи чија ће равнотежа постати основна одлика опере.

Развоју односа тона и речи допринео је и развој тзв. *драматског мадригала* који је изводио хор подељених гласова, али и улога. Иако видљиве сценске радње није било, њихови најистакнутији аутори, Орацио Векји и Адриано Банкијери открили су драж музичког дијалога, развијајући мадригал у сценском правцу и користећи повремено ликове из комедије дел арте.

Све то уопште била искуства и уметничка достигнућа на која је камерата у Фиренци могла надовезивати своје идеје, тежећи прочишћеном, класичном тексту и трагедији као најузвишенијем сценском изразу. Није сувишно рећи да је постојало више група уметника и интелектуалаца, од којих је свака дала изванредан допринос идеји о обликовању опере. Али, основна одлика историје је сажимање, па је тако до данас остало да је оперу створила тзв. Фирентинска камерата, што у крајњој линији за ову расправу и није толико битно. Коначни резултат условило је да су се сложили у мишљењу о певаној старогрчкој трагедији, као и да је позорница идеално место за изражавање осећања појединца, у форми примењене монодије. Једноставност музичке линије, играчке нумере, речитативи, били су елементи од којих су створене прве музичке сцене, смештене у пасторални, односно митски амбијент. На њихове идеје делимично је утицала и естетика ренесансног балета, који је у себи имао већ нека решења за спајања приче и музике, антиципирајући на тај начин елементе оперског израза.

Речитативна декламација омогућила је разумевање текста у тим првим делима која нису ни називана операма. Тек ће касније у употребу ући израз *opera in musica*

означавајући партитуру која се састојала од вокалне деонице и обележеног баса за само неколико инструмената. По узору на античко и средњовековно позориште, једно лице испред завесе певало је пролог равномерне и једноставне мелодијске линије који је препричавао радњу.

Јасно је да су напори фирентинских уметника представљали драгоцену језгро, заматак уметности која ће тек изласком ван граница фирентинских салона и палата кренути путевима истинског развоја. Ипак, Качинију, Перију и Ринучинију остаје трајна заслуга у преопознавању новог односа тона и речи у коме није могуће музиком изразити осећања уколико текст није сасвим разумљив, чиме је положен темељ будућем развоју опере.

Музичка драма прешла је 1600. године у Рим, првим извођењем дела Емилија де Кавалијерија *Rappresentazione di Anima e di Corpo* и тим делом несачуваног либрета почиње велики узлет опере, најпре у Италији, а затим и у Европи. Либрета првих опера, као што је познато, нису сачувана, па зато прва либрета на која која се треба осврнути припадају делима извођеним у Венецији у првој половини XVII века. Њихови сижеи су под снажним утицајем два драмска жанра – *opera regia*-е и пасторале. Први жанр добио је име у XX веку на основу рукописа из XVII који је пронашао Емилио Ре око 1910. године и дефинисан је „као драма која је задржавајући комичне типове упућивала озбиљне ликове према трагичкој несрећи која се ипак превазилази делимично срећним решењем.“³ (Веома необична дефиниција нечега што бисмо данас назвали мешавином трагедије и комедије...)

Пронађени рукопис класификован је као *opera regia*, трагикомедија без наслова, и говори о четири љубавника племкиње Лавиније (Владар Земље, Марио, Панталоне и Капетан), њеном планираном браку са Мариом, осујећеном чињеницом да је Лавинија његова заборављена кћи, и заплетом са још једним грађанским браком који треба склопити на штету Лавинијине среће. Марио Аполонио⁴ сматра да се у овој трагикомедији осећа ути-

цај пасторале, прецизније, нешто од *Верног пастора (Il pastor fido)* Ђовани Батисте Гваринија. Та се теза заснива на чињеници да је Гварини желео да се ограда и од трагедије и од комедије, сматрајући да ће хибридни жанр, пасторала (коју он назива трагикомедија) успешно заменити оба. У свом трактату из 1601. године, насловљеном као *Кратак преглед трагикомичне поезије*, Гварини између осталог каже:

„И заиста, када би се данас добро писало (што је веома тешко) требало би приказивати само ону фабулу која обухвата све добре делове драмског дела, а оне рђаве одбацује, ону која може да разоноди сваку публику, сваки узраст и сваки укусу, а то не могу ни трагедија ни комедија, које пате од прекомерности. Отуда ону прву данас многи велики и мудри људи презиру, док другу мало цене.“⁵

Дакле, додирна тачка пасторале и *opera regia*-е је ин-терполација одређених елемената трагедије и комедије у сам заплет, док се ликови разликују – док пасторала своје заплете гради уз велико учешће богова, богиња, нимфи и других митских бића, *opera regia* као јунаке узима припаднике аристократије, са типично ренесансном оријентацијом ка световном и ефемерном. Показаће се да је тај правац био кориснији за развој либрета у коме је присуство световних елемената управо сразмерно драмској логичности текста. Уверен у супротно, Гварини је један од неколико италијанских аутора који расправљају о пасторали подвлачећи њену изузетну погодност за певање, јер приказује божанства, нимфе и пастире античког доба за које се сматрало да им је природни начин изражавања певање, а поезија свака изговорена реч. *Opera regia* бави се световним заплетом – главни јунаци су припадници аристократије (што ће опера, уз неке изузетке, задржати све до зрелог романтизма), али забављени овоземаљским страстима и бригама, где у средишту радње мора бити неки трагични догађај, а затим и срећни расplet са склапањем брака двоје заљубљених који су већ били изгубили сваку наду.

Очигледно да је опера већ на самим својим почецима испољава дуалистичку природу своје драмске

³ Марио Аполонио, *Повијест комедије дел арте*, Загреб, Цекаде, 1985. стр. 72.

⁴ Ibid.

⁵ Наведено према *Зборнику Теорија драме – ренесанса и класицизам*, приредио Јован Христић, Београд, Универзитет уметности, 1976. стр. 230.

димензије – аристократску и пучку, односно утицаје мотива из једног и другог милеа на стварање либрета. Ма колико се трудила да подржи античке идеале и имитира пасторалу у којој су пастири и пастирице заправо високо племство, јер се управо тако понашају и расуђују, елементи пучког присутни су због потребе да заплет постане животнији, реалнији, интересантнији и због тога не можемо оспорити утицаје *opera regia*-е чији јунаци су аристократе, али се баве проблемима обичног човека. Занимљиво да је, од самих својих почетака, оријентисајући се на античке узор и њихове ренесансне прераде, опера имала једно врло специфично политеистичко усмерење, у коме као да није било места за јединственог Бога хришћана и искључивост једне воље, већ је све у преплитању одлука и борби за превласт већих и мањих божанстава који управљају судбином немоћног човека, иако је он племић. Можда у том разуђеном политеизму данас налазимо највећи део оног *античког узора* о коме се тако много говори када су у питању почеци опере као врсте музичког позоришта.⁶ У музичком смислу, она свакако не дугује антици и нејасним представама о дометима музике тога доба, а у либретистичком, као што се из наведеног види, покушава да споји карактеристике драмских жанрова свога доба (трагикомедије, пасторале) да би коначно либрета назвала музичком причом (*favola in musica*), као у случају два најизразитија дела првог великог оперског композитора Клаудија Монтевердија, и његових дела *Орфеј* и *Крунисање Попеје*.

Монтеверди упознаје и прихвата стил фирентинске камерате, али сувопарни академски речитатив првих оперских дела помера ка ариозу, стварајући тако прави језик опере. Оперски либрето постао је концизна драмска творевина: Монтевердијев *Орфеј* има три лица у либрету који је мит свео на љубавну причу. Сценски нешто сложеније, *Крунисање Попеје* из 1642. године црпи идеју за либрето из историје старог Рима, усложњавајући драмску структуру ка заплету који личи на

мелодраму⁷ (у то време пасторала је ушла у развијену фазу, балет је делимично напустио пантомиму и почео да ствара кореографије на сопствена либрета, мада још увек веома једноставна). Сплет догађаја које покреће Попеја са крајњом намером да постане римска царица личи на либрета Хендлових опера (*Ксеркс*, *Јулије Цезар*), дакле, најављује оперу зрелог барока чији ће либрето делимично опонашати заплете у ренесансном позоришту.⁸ Монтевердијева дела, нарочито *Крунисање Попеје*, значајна су за развој драмске структуре либрета, јер представљају целовиту структуру, лишена непотребних детаља који одвлаче пажњу од тока радње. Присутни су елементи трагичног (Сенекина смрт), а коначни тријумф Попеје заправо је дубоко песимистична замишљеност над правдом и истином, својеврсни тестамент остарелог и разочараног Монтевердија, уморног од борбе за опстанак и достојанство уметника, које је било тешко одбранити с обзиром на то да је опера од самог почетка била скупа и захтевна уметност која је захтевала мецене.

Монтевердијеви успеси привукли су пажњу папског двора којим почетком XVII века владају Барберини: 1632. године отвара се премијером опере *San Alessio* Стефана Ландија њихово чувено позориште. Излазак опере из салона фирентинских отаца на позорнице прво приватних, а затим и јавних позоришта, условио је знатне промене и на пољу оперског либрета. Филозофски домет Монтевердијевих дела неће достићи ниједан барокни либрето. Прича постаје све баналнија, инсценација све монументалнија, сценска техника све савршенија, уз гомилање споредних ликова из две различите средине: ликови из митологије остаће веома дуго присутни као део *који се одвија на небу*, односно богови, богиње, нимфе и друга митска бића уплићу се у решавање људских проблема само када то захтева кључни заплет или коначно разрешење. На земљи остају смртници који

⁶ Антички узор или случајна подударност може бити пример опере *Дидона и Енеј* Хенрија Персла из 1690. године, у којој хор коментарише радњу на начин сличан као у старогрчкој трагедији. И сам либрето врло је близак трагичном, у античком смислу: љубавници морају бити раздвојени због међусобног неспоразума, условљеног вољом богова.

⁷ Строго посматрајући класификацију драмских жанрова, мелодрама (настала из пасторале) се јавља почетком XVIII века, дефинисана као комад у коме инструментална музика прати говор глумца. Овде израз мелодрама користимо за либрето који у себи садржи елементе мелодраме – сентиментални садржај, љубавни заплет и наглашеност индивидуалних осећања.

⁸ Будући да је већи део живота провео у Енглеској, Хендл је морао имати додир са сећањима и репликама на Шекспирово позориште.

покушавају да разреше своје дилеме, у драмском току са много препрека и срећним исходом. Оваква подела присутна је и визуелно (прво долазе митска бића, затим ликови смртника) на свим штампаним поделема за барокне опере који су до данас сачувани (највише дугујемо управи венецијанског позоришта Teatro di San Cassiano, првом оперском позоришту отвореном 1637. године за широку публику, у коме је штампање програма било уобичајена пракса).

Позориште Сан Касијано затворило је путању која се из Фиренце, преко Мантове и Рима, завршила у Венецији. Са њим је почела нова ера јавног позоришта у коме се наплаћују улазнице, друштвена револуција која је од оперског дела створила средиште националне културе, најпре у Италији, а затим и у целој Европи. Али, толика популарност постигнута је науштрб развоја либрета – широке народне масе које су ушле у позориште нису биле расположене за филозофске запитаности грчке драме, већ за спектакл. Зато ће венецијанска опера постати простор разарања сваке логике драмске структуре либрета, у коме ће визуелно надвладати драмско. Неоспорно је да је у свом театарском оживотовању барокна опера створила раскошну сценску слику, у музичком и сценско-техничком погледу. У томе је велики утицај имао и француски дворски балет чија помпезност и склоност ка алегоричким приказивањима једва остављају место нечем што почиње да личи на либрето, али је још увек далеко од њега. Нарочито велики утицај на структуру барокне опере имао је *grand ballet*, завршна сцена сваке играчке представе чији је основни циљ био да покаже склад у коме су Бог, природа и људи. Тако и опера тежи за помпезношћу и визуелним ефектима, остављајући мало места драмској логици либрета који се све више импровизује у оквирима фантастичних или квазиисторијских тема. У том кретању ка световном, опера врло брзо одбацује и етичко, па су најомиљеније теме у венецијанској опери отмице, прељубе, лукавства и слично, обично смештене у квазиисторијски оквир. Кулминација уступака пуку и његовом укусу био је улазак на оперску сцену ликова из комедије дел арте у друштву муцаваца и хендикепираних, чија појава на крају више није имала никакве везе са једва назначеном радњом. У тој, завршној фази барокне опере за даљу је

историју значајна само појава ликова из комедије дел арте који ће нешто касније инспирисати настајак опере буфо. Ипак, као и свака развијена уметност, барокна опера имала је свој кодекс и језик знакова, клишетирану сценску симболику од које се није одступало. У том смислу она представља затворену уметничку форму, на начин како то дефинишу Хајнрих Велфлин и Фолкер Клоц⁹, пре свега због изразите доминације целине над појединачним и идеје над грађом.

„Бирани борци боре се користећи биране фигуре: друштвени простор је аристократски дворски свет, свет узвишености. Трагике су достојне једино узвишене и уздигнуте драмске личности – владари, ослобођени земљине теже којом би их оптерећивао околни свет или атмосфера, захваљујући социјалном положају извучени из ругобе свакодневне стварности, а захваљујући историјском или митском одстојању из агресивне садашњости – личности које својом јасно оцртаном величином привлаче на себе муње трагичне несреће.“¹⁰

Овај одломак из Клоцовог дела коментарише про-тагонисте драма затворене форме, које стилски и историјски припадају XVII веку (прецизније речено, француској трагедији тога доба), али опис одговара сасвим и актерима барокне опере. Тежња ка узвишености осећања и поступака, за разлику од драме, у опери највише изражена гестом, пренета је из француског дворског балета. Велики балети имали су по тридесет призора и трајали неколико сати, а финала су представљала увек апотеозу владарском пару као најузвишенијем могућем објекту уметничког представљања. Значајне новине које су донели на музичку сцену огледају се у укидању импровизације и давању балет-мајстору неограничене моћи током припреме једног балета. Балет-мајстор се појављује и као оперски редитељ, усавршавајући гест певача који постаје функционалан и професионалан. Лева страна позорнице (гледано од глумца) служи за сцене драмске акције, док десна остаје резервисана за статичност, недогађање, сцене у којима неки од ликова покушава да се одбрани од неоснованих оптужби. Све ово допри-

⁹ Фолкер Клоц, Затворена и отворена форма у драми, Београд, Лапис, 1995.

¹⁰ Ибид, стр. 74.

носи поједностављивању либрета и стварању нелогичних мизансценских решења у којима *барокна дива*, на пример, остаје на једној страни позорнице, без обзира на ток радње. Непотребно је наглашавати колико је све ово деловало погубно на развој либрета. Толико, да се у фази декаденције барокне опере чинило да он није ни потребан. Редитељ представе, без обзира на то да ли је то био кореограф или композитор, није смео да одустане од постојећих правила, као, на пример, да централни део позорнице мора увек бити слободан за извођење најпопуларнијих арија. Јасно исказивање емотивних стања није било допуштено дворском етикецијом која се преносила и на сцену, па су временом либрета постајала сасвим безвредна. Хор, увек подељен на мушки и женски део, покоравао се законима постојеће сценске симетричности, било да је био постављен у правим линијама у дубини позорнице, па тако допуњавао сценографију, било да је заузимао простор са леве и десне стране сцене.

Тако је опера представљала својеврсни продужени израз барокне архитектуре у коме је визуелни надвладавао сваки други утисак. Па ипак, ово раздобље завршава једна опера малог формата, али великих домета: *Дидона и Енеј* Хенрија Персла из 1690. године показала је да је оперска уметност, бар кад је либрето у питању, ипак нешто научила од својих античких узора, као и од Монтевердија. Мали број лица, без персонификација, богова и нимфи, усредсредео је гледаочеву пажњу на драмску димензију дела, на начин сличан Монтевердију, без сувишних детаља. До тада уобичајени говорени речитативи замењени су певаним, али у корист драмске радње која је само добила у својој експресивности. Персл је сам своје опере називао драмама са музиком, наглашавајући тиме значај либрета. Поткрепимо ову тврдњу кратким увидом у трећи чин ове опере који почиње тужном морнарском песмом о опраштању. Њихове речи изражавају у ствари Енејев очај, јер се у том тренутку и он опрашта од Дидоне. Кад брод исплови, њена одлука о самоубиству је коначна. Општај од живота поново прати хор који коментарише:

*Велике мисли окренуше се против ње саме,
морала је жртвовати оно што је највише желела.*

Персл појачава драмске тензије присуством хора,

јер јавност чини Дидонину жртву још тежом. Притом се она опрашта само једном кратком аријом, док у даљини Енејев брод већ излази на пучину. Без сувишних детаља, ово је драмски најверљивија сцена у оперској уметности XVII века.

Лик Дидоне представља можда први драмски уобличени лик у историји опере јер га јасно можемо сагледати и у димензијама ван сцене, односно могућа је реконструкција свега што претходи самом драмском дешавању на сцени, као и након Дидонине смрти. Тај први тродимензионални лик у опери антиципирао је Глукова теоријска начела, мада је целокупни Глуков опус остао без једног оваквог лика, дајући свој данак утицају пасторале, као и дворског балета. Глукова (Christoph Willibald Gluck, 1714–1787) реформа свела се на поједностављење либрета, његову редуцију и рационализацију. Глукове теме највише дугују пасторали и ренесансним верзијама античких драмских мотива. Једини напредак на пољу драме је уклапање речитатива у драмски ток, односно избегавање његове статичности, јер опера не трпи више прекиде које је певач праврио да би нешто саопштио. То је више помак у редитељском, односно мизансценском решењу, него напредак у драмском усложњавању либрета, мада се не може оспоравати да је Глук инсистирао на бољој спрези музике и текста како би опера постала драмска целина. Гест који је већ постао стереотипан требало је да се претвори у изражајну кретњу, док се хор ослобађа статичности. Али још увек балет-мајстор штити барокну оперу од коначног разарања прихваћене форме. Тако опера постаје дуалистичка у непрестаном сукобљавању тежње за природношћу и изражавањем осећања и свега што је условљено традицијом. Са Глуковом реформом, опера јесте напустила лажну симболику и барокну пренатрпаност, мада сценом још увек владају пастири и нимфе, директно наслеђени из барокне пасторале. Из трагикомедије преузети су заплети који се тичу неспоразума међу смртницима, али у њима и даље посредују богови, покретачи свих важних догађаја.

Пажња која се посвећује оперском либрету учинила је да је уз Глука повезано и име значајног либретисте Калцабиђија (Rainiero dei Calzabigi, 1714–1795) који је написао либрета за опере *Орфеј*, *Алчеста*, *Парис* и *Хе-*

лена и др. И композитор и либретиста имали су сличне идеје о реформи опере, која мора поћи од либрета. Калцабићи је покушавао својим делима да се приближи идејама Фирентинске камерате, мада је вероватно да су оне од њега биле удаљене колико и антички узори од првих опера у Фиренци. Ипак, постоји једна духовна повезаност и тежња да се поштују претходни оперски аутори и њихова естетичка начела. Тако и тема либрета прве Глукове опере која је постигла велики успех (*Орфеј*, 1762) представља својеврсни омаж учитељима. Античка прича о Орфеју позната је по несрећном завршетку у коме неумољиви Харон није дозволио још један прелазак преко Стикса, па су се Еуридика и Орфеј срели тек четири године касније, када је он настрадао у сукобу са тракијским женама, чији је предмет жеље био. Мит о Орфеју рефлекс је грчког начина вредновања музике и песништва, јер нема никога ко је неосетљив на Орфејеву песму, како међу живима, тако и у подземном свету. И Монтевердијев либрето сасвим прати антички мит, не остављајући наду за онога који греша – победа припада јакима. У Глуковом *Орфеју* либрето следи мит све до тренутка када Амор враћа још једном Еуридику у живот, упркос томе што је Орфеј заборавио на наређење, па његова опера завршава слављењем љубави и свих божанстава која је подржавају, на начин како то чини и француски дворски балет, у грандиозном барокном филу.

Такав крај значајан је помак ка мелодрами, односно либрету у опери какву срећемо у опусу Жан Филип Рамоа и његовог либретисте Филипа Киноа (Philippe Quinault, 1635–1688) који се сматра аутором првих француских либрета литерарне вредности и вероватно је један од ретких писаца либрета – чланова Краљевске академије у целокупној историји опере. Од 1670. године Кино сарађује и са Лилијем за кога је до 1686. године написао читав низ либрета на која ће се компоновати још више од сто година. Значај његовог либретистичког рада огледа се и у чињеници да и Расин у предговору за своју *Ифигенију* коментарише либрето опере *Алцеста*, која је према Еурипидовом делу написана за музику Лилија. Ограђујући се од оваквих интерпретација античких узора, Расин подвлачи да је поштовао све три верзије мита о Ифигенији, избравши ипак онај који говори

о њеном коначном спасењу, али логичним драмским током, без неприродног разрешења појавом неког од богова. Критику тог Киноовог либрета објавио је и Пјер Перо, брат чувеног писца бајки Шарла Пероа. Разлог за негативно мишљење био је у изневеравању Еурипида, јер Киноова либрета жанровски припадају типу француске лирске трагедије, коју ћемо бити слободни да назовемо мелодрамом, писаном по укусу публике. Тако оперски либрето већ увелико има репутацију другоразредне мелодраме, скраћене и поједностављене варијанте вредних драмских текстова, на коју се може компоновати музика и то на принципу коришћења текста као матрице – један либрето могао је бити коришћен за десетине опера.

Можда најизразитије одлике овог жанра у Француској има Рамоова опера *Кастор и Полукс* (1737), његово најзначајније дело. Пролог је молитва Венери за мир и срећу међу људима, што је сасвим у складу са барокном иконографијом, односно уплитањем богова у разрешење људских проблема. Али, људска драма почиње поред гробница краљева Спарте, где се припрема ломача уз гласно нарицање народа који оплакује Касторову смрт. Хилера наговара Полукса да тражи помоћ богова и врати брата у живот. Богови, заправо, не могу помоћи, јер Полукс може само да поклони брату бесмртност коју има. У тренутку његовог избора између среће са Хилером и братовог живота, Рамо и Кино развијају људску драму која својом снагом подсећа на античку, али овог пута су јунаци препуштени сами себи. Даљи развитак радње антиципира Глуковог *Орфеја* – Полукс силази у подземни свет одакле бива избављен интервенцијом Меркура (Рамо је ипак морао повлађивати укусима своје публике), да би завршни, пети чин приказао Кастора и Полукса као божанства међу звездама на начин француског балета, у коме је велики финале био неизбежан, чак иако није имао много везе са претходном радњом. Употреба хорова и масовне сцене у овој опери указују на сличности и са Глуком и са Перслом, а либрето ове опере најближи је Глуковој *Алцести*. За историју мелодраме као жанра оперског либрета значајан је тренутак Полуксовог избора, усамљеног у својој трагичности, и то је значајан помак којим је опера кренула ка појединостима и карактеризацији својих јунака, стварању пси-

холошких профила (видели смо то први пут на примеру Перслове *Дидоне*) и дистанцирању од сценске машине-рије као метафоре друштва у спектаклима Луја Четрнаестог.¹¹ Тиме се ова сцена издваја из читавог Рамоовог опуса који дугује највише Лилију и спектаклима из XVII века, са митолошком тематиком, понекад и егзотичним мотивима и изразитом стилском недоследношћу.¹²

Детаљ који не треба занемарити је наслеђе из драмске литературе XVII века који можемо слободно обележити и као доба љубавних романа – *време кад ни најтежа трагедија није могла без љубавног заплета, макар само назначено*.¹³

Можда је то било придобијање публике, али и начин да заплет измакне апсолутној контроли богова (Федра је, на пример, свесна разорности наметнуте страсти, одупире јој се), да постане људскији и реалнији. Тако се, бар кроз поједине сцене у Глуковим и Рамоовим операма, либрето приближио тенденцијама које има драма у XVII и XVIII веку – заплету који у свом средишту има неразрешени љубавни проблем и који се све више удаљава од античког политеизма, стремићећи и усредсређујући се на једног, хришћанског Бога, који више не може да учествује у радњи, али може да суди. Страх од тог суда усмериће озбиљну оперу и њен либрето ка високоморалним начелима, али истовремено као противтежу створити и комичну оперу која ће се бавити карактерима и световним заплетима. Можда се атмосфера ових промена најбоље види на примеру сукоба двојице највећих француских драматичара XVII века – остарели Корнеј савладава своје разочарање у краља Луја Четрнаестог и суделује у инсценацијама помпезних свечаности (тзв. трагедија са машинама *Златно руно* из 1660,

затим комедије-балети које ради заједно са Молијером) узалуд се супротстављајући духу дубоке осећајности којим је његов млађи ривал Расин освајао публику.

Са скоро једним веком закашњења, опера је у другом чину *Кастора и Полукса* дотакла ту врсту нове осећајности, избегавши у последњем тренутку, као и увек у својој историји, могућност да постане анахрона и превазиђена уметност. Још један француски аутор покренуо је оперу ка новим тенденцијама које владају у уметности и филозофији XVII века. Жан Жак Русо оставио је значајно дело на пољу француске комичне опере, створене на традицији пучке комике. Значајан и као први комични либрето на француском језику, *Сеоски врач* из 1752. године, најближи је зингшпили.¹⁴ Као један од најоштријих критичара озбиљне опере и дворског балета, Русо је хтео да покаже могућност компоновања на француски текст и привлачност световних, сеоских тема које ће у романтизму добити своју праву интерпретацију. Поетика барока, која је дефинисала трагедију као род у коме протагонисти морају бити припадници аристократије, постаће превазиђена и у оперском либрету. Али тај ће се процес одвијати веома споро, спорије од мењања укуса публике, јер је оперска сцена наметала своје конвенције којих се тешко одрицала. Једно од великих имена у историји либрета, омиљен и слављен за живота, плодан писац и неталентовани композитор допринео је томе. Пјетро Метастазо (Pietro Metastasio, 1698–1782), најзаслужнији је, са данашње тачке гледишта, за упорно одржавање оперских конвенција на сцени. С обзиром на његову дуговечност и популарност, шематизована либрета која је писао трајала су на оперској сцени много дуже него што су заслуживала. Метастазо се са својим савременицима слагао у мишљењу да је основни покретач драмске радње речитатив, као и да основни мотиви за либрето треба да буду црпени из мита, непрецизно интерпретиране историје и понеке легенде која није имала национална, већ егзотична обележја. Али, то не би били највећи недостаци његовог дела, да сва либрета није писао по опробаној шеми у којој су актери најчешће два љубавна

¹¹ Драмски развој у бароком стилу је немогућ, каже Чарлс Розен у свом познатом делу *Класични стил*, Београд, Нолит, 1972, стр. 211.

¹² Сви актери представе, без обзира где се она дешавала, заправо су дворјани Луја Четрнаестог, јер костим још не познаје стилска обележја. Овај проблем присутан је све до краја XIX века.

¹³ Према Јовану Христићу и његовом есеју *Три Федре* из књиге: *О трагедији*, Београд, Албатрос, 1998. (Поткрепимо ове тврдње чињеницом да у то доба настаје и роман *Принцеза де Клев* госпође Де Лафајет, после кога више ни један аутор драме или либрета не може да се оглуши о неопходност психолошког профилисања актера.)

¹⁴ Русоов либрето послужио је као узор и за прву руску комичну оперу *Млинар као чаробњак, варалица и женидбени посредник* Соколовског и Фомина из 1779. године.

пара која морају да прођу много искушења и страдања до коначног срећног завршетка који је подразумевао двоструко венчање. Композитори су се просто отимали о Метастазијева либрета (на његове текстове компоновано је око 1.200 опера), а он сам је своје текстове називао драмама или драмама са музиком, наглашавајући тиме превласт текста над музиком и значај драмског у оперској уметности. Метастазијева шема либрета је рационалистичка, а емоције су присутне само у оквирима конвенције (патња – радост у финалу). Ако и има лирских момената (као у *Нануштерој Дидони*, на пример, његовом првом, али најуспелијем либрету) онда су строго одвојени од радње и дати у форми арије. Иако је себе сматрао директним настављачем Расинове традиције, у Метастазијевој симетрији нема ничег што би се могло поредити са Расином и његов либрето је заправо у сталној опасности да се распадне на местима која би требало да буду најдраматичнија – то је увек речитатив, док арија, које треба да изражавају лирско, има у просеку око тридесет, што представља праву инфлацију осећања за која публика већ унапред зна каква ће бити. Све је ово допринело да италијанска озбиљна опера (*opera seria*) уђе у замке клишетиране уметности која више није била интересантна за публику. Метастазио је поштовао лепоту језика и стиха, и у том смислу његово дело има већи песнички него либретистички значај. Дакле, иако свестан значаја драмске димензије опере, није је унапредио већ задржавао у оквирима барокних конвенција чији су најрепрезентативнији примери опере Глука и Рамоа.

Глуково дело повезано је са једним значајним моментом у социологији опере – сукобом *глукиста* и *пичиниста*, и *буфониста* и *анти-буфониста*, присталица озбиљне и комичне опере у чијој основи је био, заправо, спор око садржаја либрета и његове функције у оперском делу, као и месту опере у музичком позоришту. Око 1775. године дошло је до ватреног сукоба присталица К. В. Глука и Николе Пичинија (Nicolo Piccini, 1728–1800) који је често у својим делима користио технике и идиоме комичне опере. Компоновао је на либрета Карла Голдонија, великог реформатора аутентичне италијанске комедије, дајући карактерима већ сасвим јасне одлике развијених ликова из комедије дел

арте. Тако се у поједностављеној, пучкој верзији, сукоб *глукиста* и *пичиниста* претворио у сукоб присталица тзв. *озбиљне* и *комичне* опере. Можда је непотребно понављати историјске чињенице које говоре о Глуковом залагању за *озбиљни* либрето, чиме је заправо инсистирао на значају опере која никако није могла бити само забава праћена музиком.

Ширина и озбиљност ових расправа указује на чињеницу да се од тог времена (уследио је сукоб буфониста и анти-буфониста у Француској, из кога је Рамо изашао као морални победник) о опери размишља, и то на начин који је много више пажње посвећивао либрету, него музици (сетимо се Русоових расправа о интерпретацији, полемика о језику у Моцартовим операма...). У томе видимо и највећу Глукову заслугу за развој музичког позоришта – својим непомирљивим ставом којим је бранио естетска начела опере омогућио је њен даљи развој. Иако се није могао одупрети утицајима барокног драмског позоришта (трагикомедије која је прерасла у мелодраму и пасторале), дворског балета и исфорсиране симболике прерађених античких мотива, правила која је наметнуо била су неопходна за даљи развој опере која кроз Глуков и Рамоов опус још увек у либрето није успела да инкорпорира оно то што се у исто време догађа на европској драмској позорници. Опера је показивала тенденцију која је трајала кроз целу њену историју – жанрови оперског либрета увек су *каснили* у прихватању и преузимању драмских жанрова и таква пракса присутна је све до почетка XX века.

Младен Ђуричић

КАКО ЈЕ СТУДЕНТ МЕДИЦИНЕ ПОСТАО „ОТАЦ СРПСКЕ ДРАМЕ”

Сажетак: Текст је посвећен једној од најређих публикација наше књижевности XVIII столећа, која представља не само први превод из светске драмске књижевности код нас, већ и значајан „жанровски подухват“ захваљујући коме свестрани студент медицине постаје „отац српске драме“. Реч је о преводу комедије *Трговци* Карла Голдонија, и његовом младом и амбициозном савременику – Емануилу Јанковићу. Значајан део рада говори о његовој посвећености драмској књижевној врсти, и покушају да комедију писану за извођење на сцени преведе као књигу за читање, мењајући јој тако жанровски статус. Напоследку, указује се на велики допринос професора Боривоја Маринковића у реafirмацији и популаризацији овог значајног и дуго заборављаног српског писца.

Кључне речи: комедија, жанр, превод, драма, позориште, Емануил Јанковић, Боривоје Маринковић.

У кругу нових идеја, са мишљу да само образованост даје јединство човеку, одрастао је крајем XVIII столећа један студент медицине, и свесно изменио путању наше новије књижевности. Упознат са позоришним животом напреднијих народа (в. Томандл, 1953: 23), а истовремено свестан да већина његових сународника сматра да су „комедије не само младости, но и старим људ[и]ма шкодне“ (Јанковић, 2008: 9), преузео је на себе одговорност да ослободи Србе њиховог незнања, тако што ће „комедије добре код њи[x] у бољи кредит намет[н]ути“ (Јанковић, 2008: 9). Тако се Емануил Јанковић, касније прозвани „отац српске драме“¹, одлучио на велики корак и са разлогом превео никада много хваљену комедију Карла Голдонија,

¹ Јанковићев превод комедије *Трговци* уједно је и „прва драма наше североисточне књижевности, и у странам се књижевностима (и историјама драме) назива првом драмом на српском језику: „Јанковић се у светским књижевностима, и историјама драме, где год се о нама говори, истиче због свог првог покушаја књижевног као *зачетник драмскога рада у Србији*“ (Шевић, 1966: 498. Подвукао аутор). У својој докторској дисертацији, Боривоје Маринковић га седамдесетих година XX века назива „оцем српске драме“, указујући тако на његов допринос развоју драмске књижевне врсте у нас.

*Трговци*² (в. Маринковић, 2007: 343). Свом родном трговачком граду³ предао је „наравоучитељну“ комедију⁴, свестан да се само такав текст, тематски близак менталитету ондашњих Новосађана (који му није био стран), може супротставити вековним нападима цркве на сваки облик неслужбене културе, а посебно на позоришта и сценско извођење у XVIII столећу.

Заслуге које је стекао као преводилац европске драмске литературе, вишеструко потврђују тезу да сваки велики почетак, као по правилу, почиње „плаггијатом“⁵ Наш писац био је свестан чињенице да је позорница његовог времена постала значајни облик грађанског живота, као и да је развила очигледне моралне законе (в. Стефановић, 2008: 137). Знао је, такође, да је само на позорници комедија остваривала своју потпуну функцију, која је на првом месту морална, и која рачуна на етичко и друштвено дејство (в. Стефановић, 2006: 140).

Морални задатак просветитељског театра⁶ он никада није сметнуо са ума, али је знајући „шта књижевност значи за један народ и образовање његовог укуса и моралнога осећања“ (Скерлић, 1966: 389), желео да ос-

твари још једну замисао. Наиме, наш „мали теоретичар жанра комедије“ – како га назива Мирјана Стефановић – желео је да подари својим сународницима *дело за читање*, и тако „оспособи“ комедију да *делује на српског читаоца*, што није био случај у дотадашњој пракси.⁷

Младом и амбициозном човеку као што је Јанковић, било је познато „колико мајсторски[х] и трговачки[х] момака имаде, који недељу и светац скитањем проведу“ (Јанковић, 2008: 10), јер се не могу другим стварима забавити. Да којим случајем имају забавних и поучних књига, они би трчали за њима, зато је и требало учинити нешто да се слободно време начини корисним. Ако већ грађани нису успевали да савладају језичку баријеру, и тако се приближе недоступним књигама, онда је књигу требало приближити њима, штампајући је „њиховим“ језиком. То је био Јанковићев задатак. Зато он иступа радикално, опредељујући се за нову књижевну форму, за чист и готово сасвим народни језик⁸ (в. Скерлић, 1966: 391; Херити, 1983: 8-16), за коначни културни преображај: „[...] Ал’ камо, Србљи? Гди сте? Што спавате? Зора је, пробудите се, време је веће“ (Јанковић, 2008: 10).⁹

Знајући да је велики део његових земљака „однегован“ у складу са црквеним учењем да „шале и смех не долазе од Бога, него од ђавола; [те да] хришћанину приличи само постојана озбиљност, покајање и брига о сопственим гресима“ (Јован Златоусти),¹⁰ Јанковић

² У оригиналу, на италијанском језику, ова „комедија у три акта“ носи наслов *I mercanti*, а доступан је и податак да се у првобитној верзији она звала *Idue Pantaloni* (в. Маринковић, 2007: 349). Јанковићев превод ове комедије свет је угледао у Лајпцигу код Тојбла 1787. године (в. Шевић, 1966: 498), и од тог тренутка почиње живот наше драмске књижевности.

³ Малобројни биографи Емануила Јанковића остали су неусаглашени приликом утврђивања његовог родног места, а полемика се водила између Београда и Новог Сада (в. Томандл, 1953: 23; в. Маринковић, 2007: 132-137). У даљем тексту, као најрелевантнији податак, узима се Јанковићева изјава да је „поданик угарски, *грађанин и становник новосадски*“ (Томандл, 1953: 23. Подвукао М.Ђ).

⁴ „Истраживачи се углавном слажу у томе да прави облик драмске врсте који се назива комедијом није постојао у XVIII столећу у српској књижевности. Преводима, међутим, комедиографских дела, омогућен је развој ове књижевне врсте од просветитељства нао-вамо“ (Стефановић, 2008: 139).

⁵ „[...] природно [је], најзад, да се почеци увек врше према угледу на већ готове, туђе радове, и није само парадокс када се рече да све књижевности и сви књижевници отпочињу – с плаггијатима“ (Шевић, 1966: 490).

⁶ У једној од својих епистола Карло Голдони је указао на морални задатак просветитељског театра. Исто чини и Емануил Јанковић (више о томе: в. Стефановић, 2008: 150).

⁷ Комедија пре Јанковићевог превода није постојала као жанр у српској књижевности, а грађани су имали прилику да се сусретну са њом искључиво путем позорнице. Такође, не треба заборавити да су прилике да грађани присуствују позоришној представи биле изузетно ретке, а чак и када се то дешавало, комедију нису разумевали/доживљавали на прави начин.

⁸ Питер Херити детаљно је проучио Јанковићев језик у својој монографији, истичући га као писца реформатора чија је „употреб[а] народног српског језика би[ла] од велике важности“ (Херити, 1983: 8). Својим исцрпним анализама Херити додаје и коментаре који су, од стране домаћих и страних проучавалаца, пре његове студије забележени о језику овог писца (в. Херити, 1983: 8-16).

⁹ Боровије Маринковић наводи да је Емануил Јанковић био расположен „да се изложи интелектуалним напорима и да знањима до којих је могао да дође у Халеу буде од користи у идеолошко-сазнајном буђењу свога народа“ (Маринковић, 1971: 215).

¹⁰ Нав. према: Михаил Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Нолит, Београд, 1978, 87.

установљава да они нису у прилици да оцене корист коју пружају комедије.¹¹ У жељи да им у томе помогне, он не намерава да им „потири“ своје незреле радове, већ разумно врши одабир, опредељујући се за узор-дело једног странца, уверен да ће оно „својим садржајем имати изврстан утицај на његове сународнике“ (Скерлић, 1966: 389).¹² У складу са тим, могуће је одгонетнути и питање које годинама мучи биографе Емануила Јанковића, а коме до данас нису усагласили одговор: „Да ли је овим преводом он, заправо, српској читалачкој публици понудио добру или лошу комедију?“ (Маринковић, 2007: 347).

Маринковић наводи да наш писац „није био обавештен о њеној стварној вредности, али се у избору овога дела и жељи да га преведе на наш језик осећа присуство низа узрока који су за преводиоца могли да буду од изванредног значаја... Одлука да управо ово дело одабере за своје сународнике и да им у читком преводу корисну лектуру била је, могућно, заснована и на подлози сазнања да педагошка забава није искључиви већ пратећи реквизит идеје о добром и лошем животу. Преводилац је, стога, могао да буде сигуран у то »да ће

¹¹ Јанковић, очигледно, иступа са вером у девизу свога учитеља (како је и сам називао Доситеја Обрадовића), да је комедија „једна игра која представља нешто увеселително и шаљиво, у коју не улази никакво жестоко и свирепо прикљученије и где при концу намјереније началнога игре лица всегда благопоспјешно излази и благополучно се свршава [...] При првом погледу, дакле, комедија се не чини ништа друго до весело и шаљиво времена пробављеније, но отмени и општеполезни на свету људи знали су се и с овом приликом ползовати, и дали су чловеческом роду у игри и шали прекрасне и превисоке науке [...] Људе развеселјавати, и њима чрез игру и шалу к всевисочајшеј и прекрасејшеј добродетељи настављеније давати и пут показивати, и таквим средством њивоо савршенство и благополучије проузроковати, од овога болше учинит им се не може“ (Доситеј Обрадовић. Нав. према: Доситеј Обрадовић, *Сабрана дела I. 1811-1961*, Београд, 1961: 192-193).

¹² Садржај комедије *Трговци* јасно указује на чињеницу да је ово дело Јанковићевим земљацима итекако могло донети корист коју је преводилац прижељкивао. Уз то, познато је да се Емануил Јанковић „приликом преводјења ‘италијанског узора’ није у свему држао изворног текста“ (Маринковић, 2007: 357), већ је – како образлаже у прологу – понекад и целу конструкцију мењао, дајући јој тако српски лик. На тај начин, „пружио је бар један доказ да је био упућен у драматуршке законе, јер је веровао да ће с преводом постићи више успеха уколико га буде адаптирао ‘српској средини и српским наравима’“ (Маринковић, 2007: 357-358).

ова комедија својим садржајем имати особити утјецај на његове земљаке« и да му дужност налаже да остане веран ‘полезним књигама’...“ (Маринковић, 2007: 349-351).

Ипак, треба добро размислити о томе у којој мери је Емануил Јанковић био упознат са популарношћу, ако не вредношћу Голдонијевог дела. Новија истраживања показују да је комедија *Трговци* била у оно време изузетно популарна, као и да се, на различитим језицима, изводила у свим великим европским драмским позоришима. Јанковић, који је активно учествовао у позоришном животу напредне Европе, тај податак је могао узети у обзир приликом одабира дела. Може се претпоставити и да је, на једном од својих путовања Европом, присуствовао извођењу неке од позоришних адаптација Голдонијевог комедије. Та претпоставка само потврђује честе наводе Боривоја Маринковића да је све оно што прати живот и дело Емануила Јанковића остало недоречено: „Када о једном писцу има недовољно података, колико о Емануилу Јанковићу, свака појединост која се може изнаћи у ретким и све сиромашнијим налазишима загонетно делује управо стога што нема готово никаквих могућности за њеном апсолутном провером“ (Маринковић, 2007: 273).

Ипак, многе празнине у живописној биографији овог писца, „попунио“ је његов „братственик по перу“ о коме тек треба писати (и говорити). Докторска дисертација посвећена Емануилу Јанковићу, сведочи о вишеденцијској посвећености професора Боривоја Маринковића овом писцу, и говори у прилог томе колико је Јанковић озбиљно схватао послове којих се прихватао. О преводилачком раду свакако најбоље сведочи пратни текст уз комедију *Трговци*, у коме Јанковић излаже „сопствене назоре о институционалности театра“ (Маринковић, 2007: 270). За исти текст једном приликом је „речено да представља ‘први чланак о позоришту’ публикован код нас у XVIII столећу“ (Миховил Томандл, *Српско световно школско позориште (...)*, нав. према: Маринковић, 2007: 351), и он је од круцијалног значаја не само за развој драмске књижевне врсте, већ и за развој позоришне уметности, која је – захваљујући овом на-

дареном младом човеку,¹³ у грађанском веку¹⁴ доживела свој коначни преображај на овим просторима.

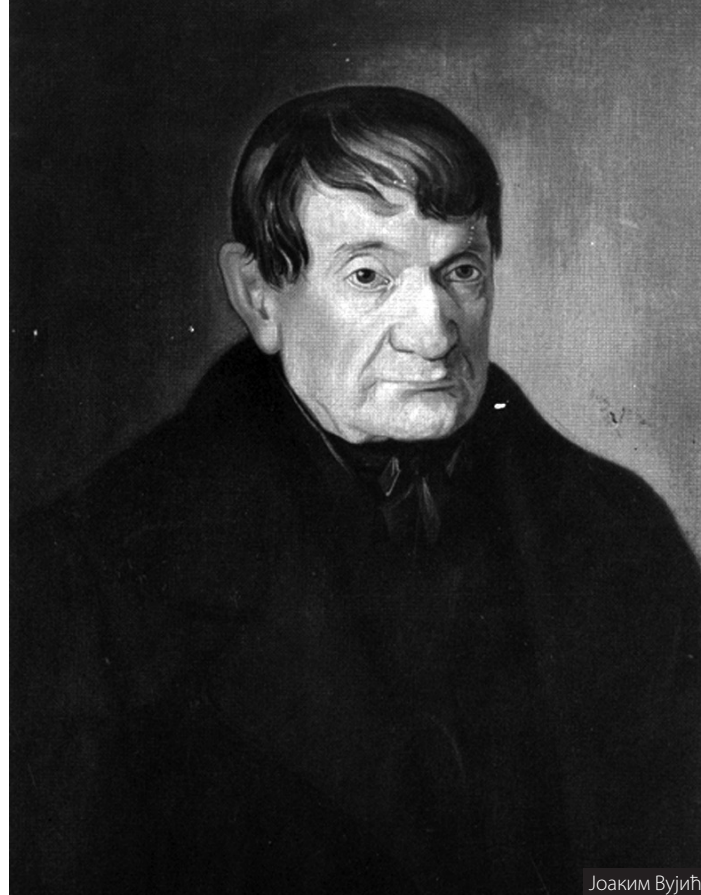
Школске представе онога времена биле су „известан културни напредак који је у доба крутог школског конзервативизма много значио“ (Томандл, 1953: 23), но ипак, постепено су се издвајали појединци „који су изишли из оног типичног ‘школництва’ интересујући се за ствари и изван свог делокруга“ (Томандл, 1953: 23). Тако се временом формирају нове позоришне трупе, које су својим залагањем значајно унапредиле и обогатиле ондашњи културни живот, и учиниле велики помак у развоју позоришне уметности код нас. Један од првих међу њима био је управо Емануил Јанковић, који је приређивао позоришне представе са одраслима (в. Шевић, 1966: 500-501).¹⁵ Тај податак забележен је у тексту *Почеци позоришних представа у Војводини*, чији аутор запажа да су се: „мало доцније, између 1787. и 1789, [појавили] одрасли дилетанти с Манојлом Јанковићем на челу, приказујући Голдонијеве *Трговце*, затим дела *Благодарни син* и *Зао отац и неваљао син*. На жалост, не казују нам извори где“ (Милан Савић, нав. према: Шевић, 1966: 501). Могуће доказе за ову тврдњу касније проналази Милан Шевић, истичући да су доступни записи који потврђују да је, током лета 1787. године, Емануил Јанковић заиста боравио у завичају (в. Шевић, 1966: 501).

Унапређење позоришног живота само је једна од значајних делатности овог иноватора. За нашу књижевност ипак је од највећег значаја његов подухват да комедију коју је Голдони написао за извођење на сцени, преведе као књигу за читање, мењајући јој тако жанровски статус. Маринковић истиче да је Јанковић,

¹³ И не само њему, већ и његовим претходницима (Јовану Крестићу и Михајлу Крекићу „којима припада првенство у школској позоришној делатности“ – Томандл, 1953: 23) као и великом броју следбеника који ће утапати тек загажене стазе.

¹⁴ У својој студији *Појам комичког у српској књижевности XVIII столећа*, Мирјана Стефановић у једној фусноти наводи како би поменуто столеће радо назвала „грађанским веком“ (в. Стефановић, 2006: 140).

¹⁵ Постоје чак и претпоставке да је Емануил Јанковић био глумац у позоришним адаптацијама комедије *Трговци*, што још једном потврђује његов свестрани карактер и несвакидашње интересовање за позориште и драмску уметност уопште.



Јоаким Вујић

напросто, желео „да афирмише драму као књижевну врсту, књигом да освоји читалачку публику, да разбије корене предрасуда и искључи немотивисане изворе заблуда о штетности комедије, коју нико није познавао, да изгради, наиме, у пуном смислу те речи осећање наклоности према ‘веселим играма’, како би уз њихову помоћ уобличио, касније, афинитет будућих гледалаца за сложеније драмске врсте и саму установу позоришта. Управо у тој вези – која је крхка и која се кида – он је видео разлоге због чега би читаоци његове књиге нужно морали »ови[x] николико листа до конца прочитат[и]« (Маринковић, 2007: 356-357). Због тога, наменски је оставио по страни питање организованог театра, будући да је био сигуран у то да најпре књигом може духовно преобратити своје земљаке.

Знајући да његови малобројни сународници који су имали прилике да присуствују позоришним представама „хасну“ комедију нису познали, већ су само видели „намазана лица, разна дејствија к тому одређени[x] пер-

сона“ (Јанковић, 2008: 9), њега не чуди што су дотадашње реакције на позориште и комедију демонстриране речима: „Премећу се и скачу овамо-онамо, само док измаме новце“ (Јанковић, 2008: 9). Управо из тог разлога, он просветитељски прилази својим читаоцима, исписујући уз комедију и *типично просветитељски пролог* којим указује на заблуде својих земљака, јасно прецизирајући корист позоришта и комедије која ће, у веку након грађанског, доживети своје најсјајније тренутке.¹⁶ На тај начин, Емануил Јанковић врши коначни културни преображај ондашњих Срба, а истовремено, преводом исписује и *индиректну критику цркве* која упорно пропагира идеју да су комедије штетне. Након свега, српском народу у аманет оставља једну од најређих публикација наше књижевности онога времена, библиографску реткост која је до данас сачувана свега у неколико примерака (в. Маринковић, 2007: 342), од којих је један доспео и у приватну библиотеку његовог најзначајнијег тумача и биографа – Боривоја Маринковића.

Подсећања ради, докторска дисертација Јанковићевог „братственика по перу“, од чије одбране ускоро протиче пола века, до данас остаје најрелевантнија и најопсежнија студија икада написана о овом загонетном српском писцу.¹⁷ Велика прича је, после готово четрдесет

година, уоквирена монографијом *Емануил Јанковић (око 1758–1791)*, и тако је највећи поштовалац и тумач књижевног дела Емануила Јанковића учинио последњи, детаљни осврт на свестрани дух само наизглед „обичног“ студента медицине.

Тај *емануиловски дух*, који је знатно пре „родоначелника српске комедиографије“¹⁸ схватио и (на себи својствен начин) образложио *зашто су људи од природе више смеху него плачу наклоњени*, начинио је велики подвиг када је 1787. године „увео“ комедију у српску књижевност, а потом, схвативши да комедија најбоље делује на позорници, адаптирао исти комад за извођење на сцени. Тако је начинио и прве озбиљне кораке у развоју позоришне уметности, изнова подсећајући читаоце-гледаоце да човек треба да се мења увек када је то у складу са разумом. Јанковићев дугогодишњи труд и залагање за унапређење српске културе, као и све оно што је до данас изречено о његовом прегалачком раду, неоспорно потврђују додељену му титулу „оца српске драме“.

ЛИТЕРАТУРА

Јанковић, Емануил (2008). *Трговци*. Приредила: Мирјана Д. Стефановић, Службени гласник, Београд.

Маринковић, Боривоје (1971). *Емануил Јанковић с оне стране непознатог, у: Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, књига XIV/1, Нови Сад, стр. 191-273.

Маринковић, Боривоје (1972). Боривоје Маринковић, *Твораштво по сродности или Емануил Јанковић, у: Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, књига XV/1, Нови Сад, стр. 241-345.

којих је дошао током четири деценије које су га, пред сам крај живота, делиле од одбрањене дисертације на којој су му млађи проучаваоци српске књижевности XVIII столећа данас неизмерно захвални. Мирјана Стефановић, у сећању на свога професора, истакла је његове заслуге за увођење курса Српска књижевност XVIII века на Филозофском факултету у Новом Саду, а самим тим и за увођење Емануила Јанковића у ред значајнијих писаца који се у оквиру овога курса данас изучавају.

¹⁸ Јасна је асоцијација на Јована Стерију Поповића.

¹⁶ Неопходно је истаћи да се појам комедије у XVIII и XIX веку значајно разликује. Наиме, комедија коју преводи Емануил Јанковић, и уопште комедије грађанског века, не одликују јаки карактери, јаки сукоби и права радња. Њен основни циљ је да поучи кроз забаву, а васпитна црта коју по правилу садржи, најбоље се у оно време могла видети на позорници. Маринковић истиче да Емануил Јанковић „комедију није прихватио према класичним мерилима, већ као жанр озбиљне драме, која је 'грађанска, наравоучителна, какве ће бити и друге његове 'веселе игре' [...] и, што је од посебног значаја, која је написана не да буде сценски изведена, него прочитана као књижевно дело. Отуда у његовим теоријским размислима више литерарних него позоришних интенција и отуда, дабогме, став о позоришту, који је између књижевности и театра“ (Маринковић, 2007: 357).

¹⁷ Докторска дисертација Боривоја Маринковића, под насловом *Живот и књижевни рад Емануила Јанковића* одбрањена је почетком седамдесетих година, након чега је аутор и објављује, у три наставка, у *Годишњаку Филозофског факултета у Новом Саду*. На матичном факултету, где је провео читав универзитетски радни век, објављене су три студије, које ће тек 2007. године Маринковић уоквирити истим корицама, додавши им – како сам наводи – након нужних исправки и неопходних допуна, и нека нова сазнања до

Маринковић, Боривоје (2007). Боривоје Маринковић, *Емануил Јанковић (око 1758-1791)*, ДОО „Дневник – Новине и часописи“, Нови Сад.

Павић, Милорад (1970). Милорад Павић, *Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век)*, Нолит, Београд.

Поповић, Драгомир Т. (1924). Драгомир Т. Поповић, *Позоришта у Војводини и у Србији од 1733. до 1874*, у: *Народна старина: неповремени часопис за повјест културе и етнографију Лужних Словјена*, уредник: Јосип Маташовић, књ. 3, бр. 7-8, Загреб, стр. 37-51.

Скерлић, Јован (1966). Јован Скерлић, *Емануило Јанковић*, у књизи: *Српска књижевност у XVIII веку*, Просвета, Београд, стр. 387-392.

Стефановић, Мирјана Д. (2006). *Појам комичког у српској књижевности XVIII столећа*, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, књ. XXXVI/2, Београд, стр. 139-149.

Стефановић, Мирјана Д. (2008). „Наравоучитељна“ комедија, у књизи: *Емануил Јанковић, Трговци*. Приредила: Мирјана Д. Стефановић, Службени гласник, Београд, стр. 137-156.

Томандл, Миховил (1950). *Српско световно школско позориште у Војводини крајем XVIII и почетком XIX века*, Научни зборник Матице српске. Серија друштвених наука, књ. 1, Нови Сад.

Херити, Питер (1983). Питер Херити, *Књижевни језик Емануила Јанковића*, Матица српска, Нови Сад.

Шевић, Милан (1966). Милан Шевић, *Проблеми Емануила Јанковића*, у књизи: *Од барока до класицизма*, приредио: Милорад Павић, Нолит, Београд, стр. 489-504.

Мирјана Одавић

БИЉАНА ДРАГОВИЋ (1940-2013)

Међу уметницима који су дали свој допринос афирмацији костимографије у Србији, у другој половини двадесетог века, налази се и име Биљане Драговић, која је потписала више од сто костимографских решења, како за позориште, тако и за филм и телевизију.

Сликар текстила и костимограф Биљана Драговић рођена је 14. априла 1940. године у Пећи, као треће, најмлађе дете у породици, која је дала српској култури још два уметника – Љиљану, такође нашег истакнутог костимографа и Слободана, врло успешног архитекту. Љубав према књижи, уметности и култури уопште наследили су од оца Цветка, који је био професор књижевности, мајке Љубице, домаћице, која је потицала из угледне породице вишег официра – потпуковника Велимира Драгишића, али и тетка Васиљке и Љубице, које су преузеле бригу о њима, када су деца, у ратном вихору, изгубила оба родитеља. Својом несебичном љубављу и пожртвованом омогућиле су да деца израсту у озбиљне, одговорне и успешне људе.

После положене велике матуре у Земунској гимназији, 1959. године, Биљана је уписала Академију примењених уметности у Београду, одсек за текстил, у класи професора Драгутина Митриновића. Дипломирала је 1964. године, следеће постала слободни уметник, а по наговору своје старије сестре Љиљане све више се окретала раду у позоришту. Захваљујући њој, 1966. године добила је и свој први ангажман и то у Театру поезије, где је осмислила костим за представу *Тражим помиловање* Десанке Максимовић, у адаптацији и режији Уроша Гловацког. Са овим позориштем сарађивала је и 1976, када је потписала костим за представу *Немам више времена* Десанке Максимовић, у режији Виде Огњеновић.

Током своје четрдесет година дуге уметничке каријере, као костимограф, Биљана Драговић сарађивала је са многим театрима у Београду, Србији, али и широм старе Југославије. Њено име као аутора костима налази се на позоришним листама Атељеа 212, Југословенског драмског позоришта, Београдског драмског позоришта, Народног позоришта у Београду, Звездара театра, Позоришта на Теразијама, Позоришта „Пуж“, Театра поезије, Српског народног позоришта у Новом Саду, Народног позоришта у Ужицу, Крушевачког позоришта, Црногорског народног позоришта у Подгори-

ци, Народног позоришта у Зеници и Тузли, Словенског људског гледалишча у Цељу и другим.

Годину дана после Театра поезије, тачније 1967, позоришна публика и критика имала је задовољство да Биљанине самосталне костиме види у Атељеу 212, и то у представи *Лоше оковани Прометеј* Андреа Жида, у режији Слободана Алигрудича и десетак дана касније у комаду Александра Поповића *Развојни пут Боре Шнајдера*, у режији Бранка Плеше. За овај костим је добила и своју прву Стеријину награду. Критика је била једногласна у оцени да су костими „пленили богатством и материјала и идеја“¹, да су „доносили поднебље Поповићевих ситуација и стања“² и да у сваком погледу заслужују похвалу. У наредних тридесетак година Драговићева је за Атеље 212 потписала костиме за још дванаест представа. Споменимо *Електру* Данила Киша, у режији Зорана Ратковића, из 1968, за чије костиме је критика забележила да су били „промишљени и маштовити на линији богова и гангстера“³ и да су допринели јединству и целовитости утиска,⁴ *Везу* Џека Гелбера у режији Бранка Плеше (1969), са једноставним и ненаметљивим костимима⁵, комаде *Архитекта и асирски цар* Фернанда Арабела (1970), *Зигер-Загер* Питера Терсона (1970), обе у режији Зорана Ратковића, *Том Пејн* Пола Фостера (1972) у режији Слободанке Алексић, где је Биљана пратила редитељску концепцију и осмислила костим у духу невелике традиције хипи мјузикла⁶. Године 1976. осмислила је костиме за представу Роберта Патрика *Кенедијева деца – једно поподне у бистроу*, такође у режији Слободанке Алексић, који је био једноставан, вешто одабран,

примерен амбијенту и ликовима. За костим у представи *Издаја* Харолда Пинтера (1980), редитељке Виде Огњеновић, критичар Авдо Мујчиновић је забележио да је био промишљен, креиран из текста, а не како је то уобичајено „из главе“⁷. Последња представа у Атељеу 212 чије протагонисте је Драговићева обукла, била је *Кола мудрости двоја лудости* Островског, у режији Дејана Мијача, са премијером 3. маја 1993, а критика је приметила да се држала пишевог времена и редитељевих интервенција⁸.

У Југословенском драмском позоришту Биљана Драговић је као аутор костима потписала петнаест представа, и то у периоду од 1970. до 2003. године. За прву представу *Паклена машина* Жана Коктоа, у режији Бранка Плеше, чија премијера је одржана 19. марта 1970, критика је приметила да су њени костими били „сугестивни у разнородности епохе и материјала“⁹, „потпуно усклађени са данашњом модом“¹⁰ и да су „указивали на могућност модерног Коктоа“¹¹. Сарадња позоришта и костимографа наставила се 1978. године радом на представи *Три сина* Ричарда Лорца, у режији Димитрија Јовановића, и на представи Драгослава Михаиловића *Треће пролеће Свете Петронцијевића* (1984), да би 1986. била позвана да осмисли костиме за Стеријине *Родољупце*, чију је режију потписао Дејан Мијач. За овај рад награђена је Стеријином наградом, другом у каријери. Критика је забележила да су костими били духовито саображени духу представе¹², да су „представљали, сваки за себе, карактеролошку анализу личности

¹ Милосав Мирковић, *Шнајдерска и друга посла*, „Експрес“, Београд, 15.2.1967.

² Жарко Јовановић, *Успон и пад Боре Шнајдера*, „Вечерње новости“, Београд, 14.2.1967.

³ Милосав Мирковић, *Гангстерски обрачун*, „Експрес“, Београд, 14.11.1968.

⁴ Мухарем Первић, *Домаће нове тенденције*, „Политика“, Београд, 14.11.1968.

⁵ Бранислав Милошевић, *Наркомани и нормалан свет*, „Борба“, Београд, 28.1.1969.

⁶ Мухарем Первић, *Прича о побуњенику без ореола*, „Политика“, Београд, 20.12.1972.

⁷ Авдо Мујчиновић, *Одличан трио*, „Политика експрес“, Београд, 28.1.1980.

⁸ Петар Волк, *Кола мудрости двоја лудости*, „Илустрована политика“, Београд, 22.5.1993.

⁹ Милосав Мирковић, *Без комплекса о Едиповом комплексу*, „Експрес“, Београд, 21.3.1970.

¹⁰ Петар Волк, *Проклетство*, „Књижевне новине“, Београд, 9.5.1970.

¹¹ Жарко Јовановић, *Паклени план богова*, „Вечерње новости“, Београд, 21.3.1970.

¹² Феликс Пашић, *Без пардона*, „Вечерње новости“, Београд, 9.6.1986.

којима припадају¹³, да су „европских стандарда“¹⁴, а Далибор Форетић је посебну пажњу посветио шеширима родољубаца, то јест високим цилиндрима од сламе: „Не знам колико је тај детаљ стилски-повијесно утемељен, али је упечатљив зато што је униформан. Прва његова асоцијација је заједништво судбине свих у комедији међусобно супростављених агона. Друга је што се помоћу тог детаља читава становита деформантност свих ликова, па према томе и средине у којој делују: уместо елегантних цилиндара, симбола бидермајерске углађености и грађанског достојанства, Биљана Драговић Стеријиним јунацима ставља на главу сламнату имитацију цилиндра, као симбол њихове свеопће покондирености, неке ладањске опуштености у озбиљним временима и паланачке запаржености, жабарства које их и чини смијешним у њихову повијању у олуји повијести, попут шаша који се једнолико свија, како вјетар пуше... Ти необични шешири највише асоцирају на устајалу жабокречину једне средине, која своје мале грађане, надуте попут жаба и ситно лукаве попут змија, чини негативним јунацима повијести којој нису дорасли“¹⁵.

Са редитељем Дејаном Мијачем, костимограф Биљана Драговић је у Југословенском драмском позоришту сарађивала у још седам представа. То су Гогољев *Ревизор* (1987), Селенићево *Ружење народа у два дела* (1987), Симовићеве *Ведрине и ватре* (1988), Ћосићева *Ваљевска болница* (1989), Нушићев *Народни посланик* (1991), Гогољеве *Мртве душе* (1998) и опет Стеријини *Родољубци* (2003).

У већ споменутом театру, Драговићева је обукла протагонисте и за комад *Бела кафа* Александра Поповића (режија Бранко Плеша, 1991), где је „настојала да костими осим функционалности имају и неко обележје драмских лица“¹⁶, као и за представу *Говорница*, писца и редитеља Јагоша Марковића (2003), где је доследно

пратила редитељске идеје и „осмислила тачне, дискретно знаковите костиме“¹⁷.

Седамдесетих година прошлог века Биљана Драговић је потписала костиме за две представе у Савременом позоришту и четири у Београдском драмском, на Црвеном крсту у Београду. Године 1972. на сцени Савременог позоришта сарађивала је са редитељем Небојшом Комадином и сликарем Мићом Поповићем, који је потписао сценографију на представи *Дорћолска посла* Чича Илије Станојевића, а три године касније са редитељком Видом Огњеновић и сценографом Михаилом Симидријевићем, на представи *Избирачица* Косте Трифковића. Ова комедија играна је поводом стогодишњице од смрти писца, а критика је забележила да су „весели, живих боја, са благим укусом комедије“¹⁸, односно „свежи, допадљиви костими доста допринели да представа делује младалачки и лепршаво“¹⁹. Током 1976. године Драговићева је радила три представе за Позориште на Црвеном крсту: у фебруару *Вагон Г-Е* Михаила Лалића у режији Радомира Шарановића, у априлу *Завера или дуго праскозорје* Велимира Лукића и у децембру *Рибе у мору* Џона Макграта. Обе ове представе режирала је Вида Огњеновић, а сценографију осмислио Миодраг Табачки. Изврсне костиме Биљана Драговић осмислила је и за представу *Самоубица* Николаја Ердмана, која је премијерно играна 10. марта 1984, а критичар Авдо Мујчиновић је записао да су они права драгоценост у представи и да су „креирани из драмске материје, са таквом студиозношћу, да су већ сами по себи одређивали карактере ликова комедије“²⁰.

Године 1978. Драговићева је сарађивала и са Народним позориштем у Београду, и то на три представе: *Категорички захтев* Борислава Пекића, у режији Борислава Григоровића, за коју је осмислила костим

¹³ Авдо Мујчиновић, *Берза родољуба*, „Политика експрес“, Београд, 17.6.1986.

¹⁴ Исто

¹⁵ Далибор Форетић, *Награђенима у споменар...*, „Сцена“, бр. 4-5, Нови Сад, 1987.

¹⁶ Радомир Путник, *Путеви и странпутице*, „Политика“, Београд, 30.10.1991.

¹⁷ Иван Меденица, *Јагошев универзум*, „Време“, Београд, 20.2.2003.

¹⁸ Мухарем Первић, *Шала између два починка*, „Политика“, Београд, 21.4.1975.

¹⁹ Слободан Селенић, *Избирачи и отирачи*, „Политика експрес“, Београд, 16.4.1975.

²⁰ Авдо Мујчиновић, *На пола пута*, „Политика експрес“, Београд, 13.3.1984.

„елегантних линија, лишен помодних претеривања“²¹, *Међа Вука Манитога* Матије Бећковића у режији Слободанке Алексић и *Армагедон или друга смрт* Дејана Ђурковића и Мирослава Јокића. Ову последњу режирао је Градимир Мирковић, сцену је осмислио Владимир Маренић, а Биљана је обукла протагонисте у „чисте и једноставне костиме“²², који су „имали потребна obeлежја аутентичности“²³. Двадесет година касније, 1998, Биљана Драговић ради костим за још једну представу у Националном театру, и то *Сакати Били* Мартина Макдона у режији Ђорђа Марјановића. Овог пута потписује се заједно са ћерком Јелисаветом Татић Чутурило, којој је пренела своју љубав према уметности и театру, и која је и сама талентована костимографкиња.

Своју успешну сарадњу са редитељком Слободанком Алексић, коју је имала у Атељеу 212 и Народном позоришту у Београду, Биљана Драговић је наставила и у децембру Позоришту „Пуж“, које су основали Бранко Милићевић и Алексићева. Обукла је протагонисте за четири представе: *Гусаријада* (1979), *Бранков урнебес* (1980), *Џиновска торта* (1981) и *Принцезу на зрну граш-ка* (2003), пруживши деци, али и одраслима, изузетан доживљај са фино смишљеним, богатим и духовитим костимима.

Деведесетих година двадесетог века Драговићева је радила костиме за две представе у Звездара театру, али и две за Српско народно позоришта у Новом Саду. У Театру на Звездари њено име као костимографа налази се на листи за представу *Навала* Стевана Копривице и Предрага Антонијевића, у режији Егона Савина, које је своју београдску премијеру имало 2. октобра 1990, а будванску 17. јула исте године на Фестивалу Будва град Театар. Потписала је костим и за представу *Наши синови* Војислава Јовановића Марамбоа, у режији Јагоша Марковића за коју је критика приметила да је „представа без стила ... која уопште није у складу са костимима Биљане

Драговић која настоји да одржи стил времена“²⁴, као и да су костими „имали тачну функцију којом је помирена ванвременска димензија са локалним знацима“²⁵.

Са редитељем Јагошем Марковићем Драговићева је сарађивала и у Српском народном позоришту у Новом Саду, на представи Душана Ковачевића *Маратонци трче почасни круг* (1996), а четири године раније радила је и костим за представу Александра Поповића *Нега мртваца* у режији Радмиле Војводић.

Седамдесетих година прошлог века Биљана Драговић је потписала костиме за седам представа за Црногорско народно позориште у Подгорици, и то: Марин Држић: *Дундо Мароје*, у режији Николе Вавића (1975); Вељко Радовић: *Медаља*, редитеља Мила Ђукановића (1976); Михаило Лалић: *Прамен таме*, режија Никола Вавић (1976); Николај Хајтов: *Лађа у шуми путевци* (1978) и Будимир Дубак: *Максим други* (1979), обе у режији Благоте Ераковића; Васко Ивановић: *Спаситељ (Спаситеља ће објесити)*, редитеља Бранислава Мићуновића (1979) и Нико Јовићевић: *Зло судбине*, у режији Николе Вавића (1980). У овом позоришту гостовала је и 1991, када је осмислила костим за представу *Догађају у магарчевој сјенци* Вељка Радовића, у режији Бранислава Мићуновића.

У току своје дуге и плодне каријере Биљана Драговић највише је сарађивала са редитељем Дејаном Мијачем, у чак дванаест представа, и то осам Југословенског драмског позоришта, и по једна у Атељеу 212, Београдском драмском, Студентском културном центру у Београду и Народном позоришту у Тузли. Пуно је радила и са редитељима Видом Огњеновић (седам: по једна у Театру поезије и Атељеу 212, три у Београдском драмском позоришту, две у Словенском људском гледалишту у Џељу), Слободанком Алексић (исто седам: две у Атељеу 212, једна у Народном позоришту у Београду и четири у Позоришту „Пуж“), Бранком Плешом (четири: две у Атељеу 212 и две у Југословенском драмском позоришту), Зораном Ратковићем (четири у Атељеу 212), Јаго-

²¹ Рашко Јовановић, *Драма о немогућности комуникације*, „Књижевне новине“, Београд, 1.4.1978.

²² Бранислав Милошевић, *Зли дуси*, „Борба“, Београд, 18.6.1978.

²³ Рашко Јовановић, *Документаризам на сцени*, „Књижевне новине“, Београд, 15.7.1978.

²⁴ Петар Волк, *Наши синови*, „Илустрована политика“, Београд, 30.12.1995.

²⁵ Даша Ковачевић, *Глумци спајају неспојиво*, „Политика“, Београд, 3.12.1995.

шем Марковићем (четири: по једна у Звездара театру, Српском народном позоришту, Народном позоришту у Крушевцу и Југословенском драмском позоришту), и другима. Што се тиче колега сценографа са којима је радила на реализацији представа споменимо Миодрага Табачког, Владислава и Тодора Лаличког, Петра Пашића, Бориса Максимовића, Миомира Денића, Марину Чутурило, Герослава Зарића, Михајла Симидријевића, Александра Златовића, Велибора Радоњића ...

Биљана Драговић се врло успешно опробала и на филму и телевизији. У њену богату филмографију улазе остварења као што су *Лељејска гора* Здравка Велимировића (1968), *Лилика* Бранка Плеше (1970), *Вагон ли* Драгослава Илића (1976), *Хајдучка времена* Владимира Тадеја (1977), *13 јул* Радомира Шарановића (1982), *Луде године V* Зорана Чалића (1983), *Индијско огледало* Зорана Амара (1985), као и *Бој на Косову* Здравка Шотре (1989), на коме је сарађивала са својом сестром Љиљаном Драговић, и за који су обе добиле Златну арену за костим на филмском фестивалу у Пули.

На телевизији је радила костиме за ТВ филмове, кратке филмове, драме и серије. Потписала је костимографију за следеће ТВ филмове: *Халелуја* Александра Обреновића (1971), *Милева Ајнштајн* Виде Огњеновић (1972), *Ђелава певачица* Бранка Плеше (1972), *Марија Магдалена* Мире Траиловић (1977), *Родољупци* Дејана Мијача (1986), *Танго је тужна мисао која се плеше* Пурише Ђорђевића (1997). Од ТВ драма споменимо *Случај Опенхајмер* Арсе Јовановића (1970), *Жуте фешвице* Јована Аћина (1973), *Танкосић и Павловић* Аце Мандића (1976), *Операција* Саве Мрмака (1977), а од ТВ серија *Хајде да растемо* Србољуба Станковића (1969), *Димитрије Туцовић* Едуарда Галића (1973), *Масмедиаологија на Балкану* Вука Бабића (1989) и друге.

За свој рад на пољу костимографије Биљана Драговић је награђивана више пута. Већ смо споменули Стеријину награду за костим у представи *Развојни пут Боре Шнајдера* Атељеа 212 (1967), као и исту за костим у представи *Родољупци* Југословенског драмског позоришта (1987). Ова представа донела јој је и Плакету УЛУПУДС-а, исте године. На 4. Сусретима професионалних позоришта Србије „Јоаким Вујић“ (1968) награђена је Специјалном наградом за функционалан и маштовит допринос у

представи *Балада о лузитанском страшили* Народног позоришта у Ужицу. Године 1990, на филмском фестивалу у Пули, добила је Златну арену за костим у филму *Бој на Косову*, а следеће Годишњу награду ЈДП-а за костим у представи *Народни посланик*. Статус истакнутог уметника, које додељује Удружење ликовних уметника примењених уметности и дизајна Србије, стекла је 1990.

Преминула је у Београду, 2. октобра 2013, после кратке и тешке болести у својој седамдесет и трећој години.

Преглед представа за које је Биљана Драговић осмислила костим:

Театар поезије, Београд

1. Десанка Максимовић, *Тражим помиловање*, режија: Урош Гловацки, сценографија: Ђорђе Ђорђевић, премијера: 16.3.1966.
2. Десанка Максимовић, *Немам више времена*, режија: Вида Огњеновић, сценографија: Михајло Симидријевић, премијера: 11.11.1976.

Атеље 212, Београд

1. Андре Жид, *Лоше оковани Прометеј*, режија: Слободан Алигрудић, сценографија: Слободан Пајић, премијера: 2.2.1967.
2. Александар Поповић, *Развојни пут Боре Шнајдера*, режија: Бранко Плеша, сценографија: Раденко Мишевић, премијера: 13.2.1967.
3. Данило Киш, *Електра 69*, режија: Зоран Ратковић, сценографија: Богдан Кршић, премијера: 12.11.1968.
4. Џек Гелбер, *Веза*, режија: Бранко Плеша, сценографија: Зоран Ристић, премијера: 20.1.1969.
5. Станислав Винавер, *Пантологија или млеко мудрости*, режија: Петар М. Теслић, сценографија: Леонид Шејка, премијера: 14.4.1969.
6. Фернандо Арабал, *Архитекта и Асирски цар*, режија: Зоран Ратковић, сценографија: Петар Пашић, премијера: 4.2.1970.
7. Питер Терсон, *Зигер - Загер*, режија: Зоран Ратковић, сценографија: Бранислав Ивковић, Владислав Лалички, премијера: 26.10.1970.
8. Пол Фостер, *Том Пејн*, режија: Слободанка Алексић, сценографија: Тодор Лалички, премијера: 17.12.1972.

9. Едвард Ентони, *Четворо*, режија: Зоран Ратковић, сценографија: Владислав Лалицки, премијера: 1.2.1973.
10. Роберт Патрик, *Кенедијева деца – једно поподне у бистроу*, режија: Слободанка Алексић, сценографија: Драгош Калајић, премијера: 2.12.1976.
11. Харолд Пинтер, *Издаја*, режија: Вида Огњеновић, сценографија: Миодраг Табачки, премијера: 23.1.1980.
12. Милош Црњански / Недељко Јешић, Мирослав Јокић, *Црњански 1918*, режија: Мирослав Јокић, сценографија: Тодор Лалицки, премијера: 26.5.1981.
13. Биљана Јовановић, *Лети у гору као птица*, режија: Зоран Ратковић, сценографија: Тодор Лалицки, премијера: 3.3.1983.
14. Сол Белоу, *Суфле од поморанџи – белег*, режија: Петар М. Теслић, сценографија: Петар Пашић, премијера: 20.1.1989.
15. Александар Николајевић Островски, *Кола мудрости двоја лудости*, режија: Дејан Мијач, сценографија: Милета Лесковац, премијера: 3.5.1993.
8. Љубомир Симовић, *Ведрине и ватре*, режија: Дејан Мијач, премијера: 1.10.1988. (Јајинци)
9. Добрица Ћосић, *Ваљевска болница*, режија: Дејан Мијач, сценографија: Борис Максимовић, премијера: 31.1.1989.
10. Бери Стејвис, *Светлост у ноћи*, режија и сценографија: Кристофер Мартин, премијера: 5.3.1989. (Театар „Бојан Ступица“)
11. Бранислав Нушић, *Народни посланик*, режија: Дејан Мијач, сценографија: Александар Златовић, премијера: 15.3.1991.
12. Александар Поповић, *Бела кафа*, режија: Бранко Плеша, сценографија: Милета Лесковац, премијера: 27.10.1991.
13. Николај Васиљевич Гогољ, *Мртве душе*, режија: Дејан Мијач, сценографија: Душан Оташевић, премијера: 6.5.1998.
14. Јагош Марковић, *Говорница*, режија: Јагош Марковић, сценографија: Борис Максимовић, прем: 15.2.2003. (Театар „Бојан Ступица“)
15. Јован Стерија Поповић, *Родољупци*, режија: Дејан Мијач, сценографија: Александар Денић, премијера: 23.5.2003.

Југословенско драмско позориште, Београд

1. Жан Кокто, *Паклена машина*, режија: Бранко Плеша, сценографија: Петар Пашић, премијера: 19.3.1970. (Театар „Бојан Ступица“)
2. Ричард Лорц, *Три сина*, режија: Димитрије Јовановић, сценографија: Владислав Лалицки, премијера: 11.2.1978. (Театар „Бојан Ступица“)
3. Драгослав Михаиловић, *Треће пролеће Свете Петронијевића*, режија: Никола Јефтић, сценографија: Зоран Ристић, премијера: 16.12.1984. (Театар „Бојан Ступица“)
4. Јован Стерија Поповић, *Родољупци*, режија: Дејан Мијач, сценографија: Миодраг Табачки, премијера: 31.5.1986.
5. Николај В. Гогољ, *Ревизор*, режија: Дејан Мијач, сценографија: Миодраг Табачки, премијера: 7.3.1987.
6. Слободан Селенић, *Ружење народа у два дела*, режија: Дејан Мијач, сценографија: Борис Максимовић, премијера: 25.12.1987.
7. Макс Фриш, *Шта то Кабуш погрешно ради*, режија: Олга Савић, сценографија: Марина Чутурило, премијера: 18.5.1988. (Позоришни салон)

Београдско драмско позориште

1. Чича Илија Станојевић, *Дорђолска посла*, режија: Небојша Комадина, сценографија: Мића Поповић, премијера: 5.11.1972. (Савремено позориште)
2. Коста Трифковић, *Избирачица*, режија: Вида Огњеновић, сценографија: Михајло Симидријевић, премијера: 14.4.1975. (Савремено позориште)
3. Михаило Лалић, *Вагон Г-Е*, режија: Радомир Шарановић, сценографија: Миомир Денић, премијера: 15.2.1976.
4. Велимир Лукић, *Завера или дуго праскозорје*, режија: Вида Огњеновић, сценографија: Миодраг Табачки, премијера: 29.4.1976.
5. Џон Макграт, *Рибе у мору*, режија: Вида Огњеновић, сценографија: Миодраг Табачки, премијера: 26.12.1976.
6. Николај Ердман, *Самоубица*, режија: Дејан Мијач, сценографија: Миодраг Табачки, премијера: 10.3.1984.

Народно позориште, Београд

1. Борислав Пекић, *Категорички захтев*, режија: Борислав Григоровић, сценографија: Зоран Ристић, премијера: 11.3.1978. (Сцена Круг 101)
2. Матија Бећковић, *Међа вука манитога*, режија: Слободанка Алексић, сценографија: Зоран Топузовић, премијера: 18.5.1978. (Сцена Круг 101)
3. Дејан Ђурковић, Мирослав Јокић, *Армагедон или друга смрт*, режија: Градимир Мирковић, сценографија: Владимир Маренић, премијера: 13.6.1978.
4. Мартин Макдона, *Сакати Били*, режија: Ђорђе Марјановић, сценографија: Јасна Драговић, костим: Јелисавета Татић и Биљана Драговић, премијера: 20.3.1998.

Звездара театар, Београд

1. Стеван Копривица, Предраг Антонијевић, *Навала*, режија: Егон Савин, сценографија: Герослав Зарић, премијера: 2.10.1990. (прво извођење у Будви, Град театар, 17.7.1990)
2. Војислав Јовановић Марамбо, *Наши синови*, режија: Јагош Марковић, сценографија: Марина Милин Павловић, премијера: 1.12.1995.

Позориште на Теразијама, Београд

1. Клод Маније, *Оскар*, режија: Славко Татић, сценографија: Живојин Кукић, премијера: 12.11.1976.

Путно позориштанце „Пуж“, Београд

1. Слободанка Алексић, Бранко Милићевић, *Гусаријада*, режија: Слободанка Алексић, сценографија: Душан Петричић, премијера: 20.10.1979.
2. Бранко Милићевић, *Бранков урнебес*, режија: Слободанка Алексић, сценографија: Душан Петричић, премијера: 10.5.1980.
3. Бранко Милићевић, *Џиновска торта*, режија: Слободанка Алексић, сценографија: Драган Марковић, премијера: 8.3.1981.
4. Бранислав Милићевић, *Принцеза на зрну грашка*, режија: Слободанка Алексић, сценографија: Биљана Совиљ, премијера: 19.10.2003.

Студентски културни центар, Београд

1. Јован Радуловић, *Голубњача*, режија: Дејан Мијач, сценографија: Миодраг Табачки, премијера: 26.12.1982.
2. Дубравка Угреша, *Живот је бајка*, режија: Мирослав Јокић, сценографија: Герослав Зарић, премијера: 19.2.1989.

Српско народно позориште, Нови Сад

1. Александар Поповић, *Нега мртваца*, режија: Радмила Војводић, сценографија: Александар Денић, премијера: 8.2.1992.
2. Душан Ковачевић, *Маратонци трче почасни круг*, режија: Јагош Марковић, сценографија: Герослав Зарић, премијера: 16.4.1996.

Народно позориште, Ужице

1. Петар Вајс, *Балада о лузитанском страшилу*, режија: Арса Јовановић, сценографија: Велизар Србљановић, премијера: 5.5.1968.

Крушевачко позориште, Крушевац

1. Ежен Јонеско, *Ђелава певачица*, режија и сценографија: Јагош Марковић, премијера: 5.12.1997.

Црногорско народно позориште, Титоград (Подгорица)

1. Марин Држић, *Дундо Мароје*, режија: Никола Вајић, сценографија: Велибор Радоњић, премијера: 5.12.1975.
2. Вељко Радовић, *Медаља*, режија: Мило Ђукановић, сценографија: Велибор Радоњић, премијера: 16.10.1976.
3. Михаило Лалић, *Прамен таме*, режија: Никола Вајић, сценографија: Велибор Радоњић, премијера: 28.12.1976.
4. Николај Хајтов, *Лађа у шуми путелци*, режија: Благота Ераковић, сценографија: Велибор Радоњић, премијера: 27.4.1978.
5. Будимир Дубак, *Максим други*, режија: Благота Ераковић, сценографија: Велибор Радоњић, премијера: 21.1.1979.
6. Васко Ивановић, *Спаситељ (Спаситеља ће објесити)*, режија: Бранислав Мићуновић, сценографија:

Миодраг Табачки, премијера: 25.2.1979.

7. Нико Јовићевић, *Зло судиште*, режија: Никола Вавић, сценографија: Велибор Радоњић, премијера: 22.1.1980.
8. Вељко Радовић, *Догађаји у магарчевој сјенци*, режија: Бранислав Мићуновић, сценографија: Анка Бурић и Александар Денић, премијера: 3.9.1991.

Будва, Град театар

1. Стеван Копривица, Предраг Антонијевић, *Навала*, режија: Егон Савин, сценографија: Герослав Зарић, премијера: 17.7.1990. (Звездара театар, 2.10.1990)

Словенско људско гледалиште, Цеље

1. Антон Чехов, *Три сестре*, режија: Вида Огњеновић, сценографија: Миодраг Табачки, премијера: 29.9.1978.
2. Вилијам Шекспир, *Хамлет*, режија: Вида Огњеновић, сценографија: Миодраг Табачки, премијера: 8.5.1981.

Народно позориште, Тузла

1. Душан Ковачевић, *Урнебесна трагедија*, режија: Дејан Мијач, сценографија: Озренка Мујезиновић, премијера: 26.4.1991.

Народно позориште, Зеница

1. Јанчић Мирослав, *Босански краљ*, режија: Предраг Динуловић, сценографија: Радован Марушић, премијера: 12.3.1968.

ТЕЛЕВИЗИЈА

1. Милан Брујић, Љубивоје Ршумовић, *Хајде да рас-темо*, ТВ мини серија, режија: Србољуб Станковић, 1969.
2. Рајнар Кипхард, *Случај Опенхајмер*, док. драма, режија: Арсеније Јовановић, 1970.
3. Ђорђе Лебовић, *Халелуја*, ТВ филм, режија: Александар Обреновић, 1971.
4. Јован Христић, *Саванарола и његови пријатељи*, адаптација и режија: Арса Јовановић, 1972.
5. Вида Огњеновић, *Милева Анштајн*, ТВ филм, режија: Вида Огњеновић, 1972.
6. Ежен Јонеско, *Ђелава певачица*, ТВ филм, режија:

Бранко Плеша, 1972.

7. Џим Ортон, *Добри верни слуга*, ТВ драма, режија: Зоран Ратковић, 1972.
8. Миленко Вучетић, *Жуте фешице*, ТВ драма, режија: Јован Аћин, 1973.
9. Миленко Вучетић, *Сланици*, ТВ драма, режија: Јован Аћин, 1973.
10. Милован Витезовић, *Димитрије Туцовић*, ТВ серија (8 епизода), режија: Едуард Галић, 1973.
11. Миленко Вучетић, *Танкосић и Павловић*, док. драма, режија: Александар Мандић, 1976.
12. Миодраг Илић, *Операција*, ТВ драма, режија: Сава Мрмак, 1977.
13. Фридрих Хебел, *Марија Магдалена*, адаптација и режија: Мира Траиловић, 1977.
14. Јован Стерија Поповић, *Родољупци*, ТВ филм, режија: Дејан Мијач, 1986.
15. В. Бабић, М. Шећеровић, Д. Ђурковић, *Масмедиологија на Балкану*, хум. серија (2 епизоде), режија: Вук Бабић, 1989/90.
16. Младомир Пуриша Ђорђевић, *Танго је тужна мисао која се плеше*, ТВ филм, режија: Младомир Пуриша Ђорђевић, 1997.

ФИЛМ

1. Михајло Лалић, *Лелејска гора*, режија: Здравко Велимировић, Филмски студио Титоград, Космет филм Приштина, 1968.
2. Драгослав Михајловић, *Лилика*, режија: Бранко Плеша, Авала филм, 1970.
3. Драгослав Илић, *Вагон ли*, режија: Драгослав Илић, Филм данас, 1976.
4. Бранко Ђопић, Арсен Диклић, *Хајдучка времена*, режија: Владимир Тадеј, Croatia film, Јадран филм, 1977.
5. Мило Ђукановић, Ратко Ђуровић, *13. јул*, режија: Радомир Шарановић, Зета филм, 1982.
6. Зоран Чалић, *Луде године V*, режија: Зоран Чалић, Унион филм, 1983.
7. Александар Поповић, *Индијско огледало*, режија: Зоран Амар, ГАМА, 1985.
8. Љубомир Симовић, *Бој на Косову*, режија: Здравко Шотра, ТВ Београд, Центар филм, Феникс филм, 1989.

НАГРАДЕ

1. Стеријина награда за костим у представи *Развојни пут Боре Шнајдера* Атељеа 212, 1967.
2. Специјална награда за функционалан и маштовит допринос у представи *Балада о лузитанском страшилу* Народног позоришта у Ужицу, на 4. Сусретима професионалних позоришта Србије „Јоаким Вујић“, 1968.
3. Стеријина награда за костим у представи *Родољупци* Југословенског драмског позоришта, 1987.
4. Плакета УЛУПУДС-а за костим у представи *Родољупци* Југословенског драмског позоришта, 1987.
5. Златна арена за костим у филму *Бој на Косову*, на Фестивалу југословенског играног филма у Пули, 1990. (добила заједно са сестром Љиљаном)
6. Статус истакнутог уметника, УЛУПУДС, 1990.
7. Годишња награда Југословенског драмског позоришта за костим у представи *Народни посланик*, 1991.

Биљана Остојић

НЕИНСТИТУЦИОНАЛНА (ПРИВАТНА) ПОЗОРИШТА

Четири београдска

*Неинституционална
(приватна) позоришта
- четири београдска,*
Аутор изложбе:
Биљана Остојић,
кустос
Изложба Музеја
позоришне уметности
Србије, 2014.



Монографија и изложба о неинституционалном организовању позоришта у Србији и Београду, кратак су осврт на (још) недовољно истражену тему – синтетизовану на једном месту. Публикација у првом делу садржи хронолошки подељена раздобља деловања неинституционалних позоришта, кроз тематске целине: *О историји неинституционалних позоришта, Путујуће позоришне дружине у Срба, Неинституционална позоришта и трупе (1899–1939), Ратна приватна позоришта и трупе (1939–1944), Неинституционална позоришта после 1944, Неинституционална позоришта после Титове смрти (1980)*. У другом делу анализира се рад приватних позоришта на културном простору Београда (Култ, Модерна гаража, Славија, Мадленијанум) – основаних деведесетих година XX века (1993–1999). Оно што ова позоришта чини репрезентативним јесу дефинисан и артикулисан репертоарски и естетски концепт, небуџетко финансирање, неинституционалност, препознатљивост, континуитет. Оснивање професионалних позоришта у Србији представља кулминацију дугогодишњих неинституционалних позоришних струјања и почетак су позоришног живота у Србији. Поштујући контекст и интелектуалне условљености времена, циљ монографије јесте да кроз историјску, социјалну, лонгитудиналну перспективу расветли традицију неинституционалних позоришта у Србији и Београду. Заправо, да утврди континуитет њиховог деловања – од периода путујућих позоришта до савремених приватних – упркос неповољних друштвено-историјских околности и честих промена државног уређења.

Изложба *Неинституционална (приватна) позоришта у Београду* у Музеју позоришне уметности Србије, сведочи о раду Театра „Култ“ (1993), позоришта „Модерна гаража“ (1995), „Славија“ (1995) и Опере и Театра „Мадленијанум“ (1998) – од оснивања до данас. Изложба и монографија недвосмислено показују да је рад ових позоришта по друштвеној релевантности и уметничким донетима превазилазио социјалне, по-



Мирис кише на Балкану

литичке и културне стандарде окружења. Простор Музеја позоришне уметности Србије ни приближно није био довољан за приказивање огромне продукције ових позоришта, те је изложба концепирана избором најгледанијих, најнаграђиванијих и најпопуларнијих представа ових позоришта (*Тамна је ноћ*, *Јасмин на странпутици*, *Ђе год сам био свуд сам погинуо*, *Дамин гамбит*, *Цветови зла*, *Легија части*, *Квартет*, *Фрида*, *Мирис кише на Балкану*; балети: *Нижински – златна птица*, *Орфеј у подземљу...*).

Театар „Култ“ и посебно „случај“ представе *Тамна је ноћ*, на недвосмислен начин потврђује Брукову тезу да идејна срж позоришта дословно и упорно прати епоху. Рад Театра „Култ“ – првог у низу самофинансирајућих позоришта – пратиле су најтеже друштвено-политичке и економске околности (до тада незабележене инфлације). Пре реновирања „Култ“ је био тек хол испред улаза на балкон соцреалистичке зграде. Идејни покретач овог „најмлађег позоришта“, био је познати позоришни

практичар Милан Миња Обрадовић. У *Прологу* будућег рада Театра „Култ“, он је изложио програмску оријентацију: *Основна делатност, укупна продукција, просторно-технолошки концепт, идејна и програмска оријентација, нужно подразумевају аспекте продуцентског и алтернативног позоришта, изван институција и естаблишмента.*

У неповољној клими за културу, новоосновани театар није имао ни динара друштвених дотација: актери представе *Тамна је ноћ* били су свесни ризика – неуспех представе значио би и крај театра. Зато су „играли на сигурно“. Уз квалитетан текст Александра Поповића, ангажован је култни редитељ Егон Савин и искусни глумци: Јелисавета Саблић, Предраг Ејдус и млади: Небојша Глоговац, Драган Мићановић и Тамара Вучковић. И остатак сарадника ангажован је по best off принципу – Герослав Зарић, сценограф, Бојана Никитовић, костимографкиња и Бора Ђорђевић, композитор.

Сцена „Култ“ је промовисана премијером представе

Тамна је ноћ, 23.6.1993. Драмски текст Александра Поповића ангажовано и актуелно говори о београдској породици у време студентских протеста 1992. Све што се догађало у, око, за време и после представе *Тамна је ноћ*, равно је позоришном чуду и инциденту. Од премијере до 28.12.1995. одиграно је 258 представа. „Култ“ је припадао типу „амбулантног“ позоришта. С представом *Тамна је ноћ* гостовали су више него сва српска позоришта заједно, и то у околностима ембарга и изолације Србије. Нажалост, успех ове представе није се поновио – у наставку рада преовладао је комерцијални репертоар.

„Модерна гаража“ је атипично (налази се у Музеју аутомобила), репертоарско, камерно, урбано, глумачки оријентисано позориште. Пре прве премијере, Братислав Петковић, оснивач и власник „Модерне гараже“, имао је прецизну идеју какву сцену жели: кроз пројекте показати став и уметнички кредо – без императива забаве по сваку цену. Почетна идентификација позоришта „Модерна гаража“ били су ауторски пројекти Братислава Петковића: *Гран при (Grand prix)*, *Легија части (Legion d'Honneur)*, *Цветови зла (Les fleurs du mal)*, *Жанка (O tempora, o mores)*.

Текстови за ове представе базирани су на музејским документима, архивској и фактографској грађи: актери су историјске личности, чији је живот маргинализован и скрајнут из историјског сећања (Лаза Радић, Милунка Савић, Жанка Стокић...). Њихове животне приче на сцени „Модерне гараже“ покушај су и рехабилитације грађанских вредности и помало закаснеле захвалности.

Премијером комада *Гран при*, 15.11.1995. у Музеју аутомобила, званично је отворен нови сценски простор, ново приватно београдско позориште.

Репертоар „Модерне гараже“ чине и представе: *Јанез*, кабаре *Путуј Европо*, монодрама *Госпођа Милхброт*, *Аутсајдери*, *Интимно*, *Фудбалски навијач*, *Плава ружа*, *Сестре*, *Тигар*, *Малецки*, *Последња песма...*

Аутентичан простор у центру града уточиште је за најразноврсније позоришне поетике – које, без разлике, имају своју публику. „Модерна гаража“ као приватно камерно позориште опстаје – доказ за то је деветнаестогодишњи рад позоришта у „славу глумаца“. Привилегован положај глумаца у „Модерној гаражи“, драгоценим и континуираном ангажманом у овом позоришту, по-



Позориште Двориште

тврђује и „стални сарадник“ – Властимир Ђуза Стојиљковић.

Позориште „Славија“ је основано 26. децембра 1995. Оснивачу и директору Батрићу Жарковићу, економисти по образовању, руинирани магацински простор Београдске банке био је довољан мотив за остваривање дугогодишњег сна – оснивање позоришта – упркос недостатку плафона, подова, инсталације, воде. Саветима и сугестијом „да није срамота имати булеварско позориште“, подршку у раду пружио им је глумац Мики Манојловић.

Између 1995. и 1998. представе Позоришта „Славија“ гостовале су широм Србије – у Београду су играли у изнајмљеним салама. После двогодишње адаптације, Позориште је, званично – репертоарски, почело с радом 1999. године. Сцена се налази у згради *Савеза глувих и наглувих* и има 350 места. После много „системских“ и бирократских препрека, успели су да се изједначе са осталим установама културе у плаћању пореза. Редо-



Тамна је ноћ

ван репертоар отворен је представом *Ало, ође мобилни* (1999). „Славија“ нема стални ансамбл – овај луксуз би довео у питање опстанак позоришта. Концепција је јасна: за сваку представу се ангажују глумци, редитељи и аутори. Сваки уговор је посебан пројекат. У „Славији“ се сваке вечери играју представе, десет месеци у години: послује се рационално и тржишно. За осниваче позоришта „Славија“, синоним за позориште је – репертоарско позориште, као огледало онога ко позориште финансира. Досадашњи репертоар у продукцији Позоришта „Славија“ чини скоро 90 премијера. Месечно се изведе од 27 до 30 представа, неке од њих преко 100, 200 или 300 пута. Преовлађују комедије савремених домаћих писаца. У структури репертоара је и велики број ауторских пројеката: Радослав Дорић (шест представа), Љиљана Лашић (четири), Милан Готовић и кабаре *Обично вече* одиграно је 2.000 пута! Половина представа редовног репертоара играна је преко 100 пута: *Јасмин на стрнпнутици* (248), *Догодине у исто време* (160).

Годишње, у просеку, Позориште „Славија“ реализује преко 100 гостовања: обишли су скоро све континенте и освојили многобројне награде на фестивалима. Од награда истичу „Златни беоцуг“, за трајни допринос култури града Београда. Термин од 9. до 16. марта резервисан је за Међународни позоришни фестивал „Славија“ (основан 2002). Сваке године, закључно с 2013, ширио се круг земаља учесница Фестивала – осим из региона, гостовала су и позоришта из Азербејџана, Бугарске, Албаније, Аустрије...

ОПЕРА И ТЕАТАР „МАДЛЕНИЈАНУМ“

Реализација дугогодишње идеје о оснивању Камерне опере у Београду, започела је августа 1998. расписивањем конкурса за поновно враћање првобитне функције Народног позоришта – Сцене Земун. После прибављања неопходних сагласности, уследила је делимична

реконструкција и адаптација технички застареле и руниране зграде. За само 120 дана, од 1.09.1998. до прве премијере 26.01.1999, створени су услови за рад прве приватне Камерне опере на Балкану. Мадлена Цептер (Madlena Zepfer), оснивач и власник Опере и Театра „Мадленијанум“, у потпуности је заслужна за идеју и реализацију овог, за наше услове несвакидашњег и луксузног пројекта. Уједно, била је то највећа приватна донација у нашој култури. Аутор комплетног пројекта реконструкције (у четири фазе) је академик Иван Антић, архитекта. Неизвођена оперска дела, по принципу – једна опера старог мајстора, једна из 20. века, наизменично, првобитни је концепт репертоара. Буфо опером *Тајни брак* Доменика Чимарозе, званично је отворена прва приватна Камерна опера.

Пауза у раду, од 2002. до 2005, уследила је због завршне адаптације. Ново здање има три нове сцене: Велику, Малу и *Vel etage*. После реновирања „Мадленијанум“ функционише као мултимедијални центар, а значајна новина је драмска продукција, отворена премијером драме *Тесла* Милоша Црњанског. Опера и Театар „Мадленијанум“ организовани су као репертоарско позориште – без ансамбла, а стално запослени су у административној и техничкој служби. „Мадленијанум“ је отворен за међународна и домаћа гостовања. Генерална директорка др Бранка Радовић истиче да је баланс између гледаности и високе уметности првенствени циљ, без подилажења најнижим укусима. Мерила у раду подразумевају непосредни контакт с уметницима, најбоље актере за сваку представу, најцелисходнија сценска решења и врхунски квалитет.

Најгледаније представе у „Мадленијануму“, закључно са јануаром 2014. су:

- опере: *Сињор Брускино* (29 извођења), *Мудрица* (26), *Тајни брак* (22);
- балет: *Орфеј у подземљу* (35 извођења), *Нижински – златна птица* (24);
- драмски репертоар: *Фрида Кало* (75 извођења), *Les Miserables* (75), *Доручак код Тифанија* (32).

До јануара 2014. репертоар чини 50 продукција; било је 110 гостовања у земљи и иностранству. Представе је видело преко 400.000 гледалаца.

* * *

И путујућа позоришта и савремена приватна позоришта пратила су и прате иста импровизација и несигурност у раду (нема законске регулативе) и ентузијазам као кључни елемент опстанка. Позоришна трупа, продукција или приватно позориште, као модели неинституционалног организовања, обично су артикулисане и изражене идеје једног човека: Брана Цветковић, Душан Животић, Радивоје Марић, Љубиша Јовановић, Нела Антоновић, Љубиша Ристић, Петар Зеџ, Миња Обрадовић, Братислав Петковић, Батрић Жарковић, Мадлена Цептер... Ове личности преузеле су прерогативе институција; захваљујући њиховој иницијалној идеји, вишеструким, уметничким и организаторским способностима, прагматизму и добротинству, постоји историја и савременост неинституционалних позоришта.

Оља Стојановић

БИБЛИОГРАФИЈА ПИСМА ПУТУЈУЋИХ ГЛУМАЦА ВЛАДИМИРУ СТ. ПЕТРОВИЋУ

Музеј позоришне уметности Србије у свом фонду чува вредну збирку писама путујућих глумаца, која су писана на путовањима кроз Србију у периоду од 1894. до 1914. године. Збирку чини преписка између Владимира Ст. Петровића, заљубљеника у Нишко позориште, и чланова путујућих трупа у Србији. Из писама путујућих глумаца сазнајемо о приликама позоришних трупа *Заједница, Мај (Светлост)*, трупа Исаила Јокића, Младена Бошњаковића, Петра Ћирића, *Синђелић, Србадија, Талија, Тоша Јовановић* и трупе Фотија Иличића.

Путујуће позоришне трупе у Србији датирају још од прве половине XIX века. Крепале су се кроз Србију, а касније и целу Југославију, све до 1930. године када су укинуте. Ансамбл путничких трупа најчешће су предводили старији глумци са даровитим аматерима и онима који су желели професионално да се баве глумом. Број путујућих позоришта био је велики. Оснивана су брзо и импровизовано, а трајала су најчешће кратко.

Живот путујућих глумаца био је тежак. У једном од својих писама Димитрије Ст. Нишлић пише: „Кад бих ти ја искрено описао наш живот, а ти ме пријатељски послушао, ти би и данас продужио школу и био би пријатељ позоришта и даље; тако би био увек близу позоришта, а да не мораш с гладним стомаком спавати и друге беде сносити.“¹ Може се издвојити мањи број дружина у којима су глумци имали веће приходе и боље услове.

Позоришне путујуће дружине имале су посебно место у развоју српског позоришта – деловале су паралелно са настанком професионалних позоришта, ширећи свест о позоришној уметности.

У оквиру пројекта *Историја позоришта у Срба*, организован је први стручни скуп с темом *Путујуће позоришне дружине у Срба до 1944. године*, а тим поводом је објављен и истоимени Зборник радова². Поред ове публикације, повремено се у периодици

¹ Одломак из писма Димитрија Нишлића упућено Владимиру Ст. Петровићу (25.11.1895. године)

² *Путујуће позоришне дружине у Срба до 1944. године* : зборник радова / [главни и одговорни уредници Зоран Т. Јовановић, Лука Хајдуковић]. – Београд : Музеј позоришне уметности Србије; Нови Сад : Музеј

појављују прилози о путујућим трупима, међу којима се издваја и часопис *Театрон*. У ранијем броју часописа, између осталог, објављен је одломак из аутобиографије Владимира Ст. Петровића³, заједно са сачуваним писмима из ове збирке – писмо Димитрија Ст. Нишлића и Душана Кујунџића⁴. Ипак, ово је прва библиографија која се односи на грађу из ове области. Састављена је с намером да се савременим истраживачима понуди приступачан прилаз до сада необјављеним подацима о раду путујућих трупа, као основица за једну свеобухватну синтезу сазнања коју већ имамо о њима.

Захваљујући великом поштоваоцу позоришне уметности Владимиру Ст. Петровићу и његовој преписци са путујућим глумцима, добијамо драгоцене податке о друштвено-културном статусу путујућих позоришта, њиховим репертоарским оквирима, власницима трупа односно управницима, унутрашњој организацији, условима у којима су радили, успесима путујућих глумаца и њиховим професионалним почецима, гостовањима, публици, покретању првих позоришних часописа⁵.

Петровић је целога живота остао привржен свом родном граду Нишу и његовом позоришту. Као ђак преписивао је улоге и сттирао на сцени *Синђелића*, да би као гимназијалац објављивао напise и критике о нишком позоришту. Неки од његових школских пријатеља, са којима ће касније водити преписку представљену у овој библиографији, професионално су се бавили глумом.

Међу ауторима писама налазе се следећи путујући глумци: Лепосава Д. Нишлић Димитријевић, њен син Чедомир Нишлић, Сима Јов. Бунић, Ћорђе Ђока Јовановић, Душан Кујунџић, Душан Ћ. Павловић, Захарије Петровић, Драгољуб Кеча Симић-Перишић, Јосиф Срдановић. Највећи део збирке, ипак, чини преписка са једним од његових најближих пријатеља – Димитријем Стефановићем Нишлићем (сачувано чак 63 писма).

позоришне уметности Војводине, 1993 (Београд : Нови дани).

³ Јанић, Синиша: *Ниш и његово позориште у аутобиографију Владимира Владе Петровића. Нишко позориште 1887–1944. Театрон*. – /1981/, бр. 30/1/2, стр. 135–147.

⁴ Погледајте у Библиографији писмо под редним бројем 8 и 59.

⁵ *Глумац, Глумачко питање, Позоришни гласник, Позориште*

Збирка писама чува се у Архиву Музеја, смештена у три одвојене коверте А3 формата. Коверте су обележене редним бројевима, а у оквиру њих писма сређена по ауторима у хронолошком редоследу.

Збирку чини 40 оригиналних дописница са прекуцаним верзијама⁶, укупно 63 рукописна оригинална писма која имају своју прекуцану верзију (осим Писма 10 које није прекуцано). Писма под редним бројем 13, 27, 33, 70, 74, 106, 107, 108, 109, 110 немају оригиналне примерке већ само прекуцане.

Међу писмима Драгољуба Перишића-Симића Кеча чува се писмо⁷ његове рођене сестре Даринке Игњатовић (датирано 16.09.1952) у коме се налазе његови значајни биографски подаци. Поред тога, чува се рукопис са питањима које јој је Владимир Ст. Петровић упутио, и писмо адресирано и прослеђено супрузи Димитрија Ивановића (Београд, 08.08.1952). Још једна белешка Владимира Ст. Петровића чува се међу писмима, а односи се на Душана Ћ. Павловића. Ова писма и белешке нису садржане у Библиографији.

У оквиру библиографске обраде, комплетна грађа је обрађена *de visu*. Библиографију чини укупно 114 библиографских јединица (писама) чији садржај прате следећи елементи: податак о редном броју писма, о аутору, месту и години писања. Овим елементима добија се прегледан увид у грађу и значајан путоказ за даља истраживања. Треба напоменути да поједина писма не садрже комплетне податке (углавном о месту и години писања)⁸.

Библиографија је писана ћириличним писмом, за које су се определили и сами аутори писама. Библиографске јединице су распоређене према систему којим је грађа смештена (писма су према ауторима означена редним бројевима, а у оквиру њих сређена хронолошки).

⁶ Писма под редним бројем 65, 82, 85, 86 нису прекуцана

⁷ Писмо није прекуцано, постоји само рукописни примерак.

⁸ Писмо под редним бројем 14 садржи само податак о месту; под редним бројем 37 нема целокупан датум, садржи само годину; под редним бројем 47, 48, 49, 50 немају податак о месту и години; писмо 59 не садржи податак о месту; писма 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103 садрже само датум, податак о години не постоји; писма од 104 до 114 немају податак о години и месту писања.

Библиографија садржи одговарајуће регистре који су азбучно каталогизирани: Регистар аутора писама, Регистар путујућих позоришта, Регистар наслова, Регистар имена, Предметни регистар, Регистар неразрешених имена.

Регистар аутора писама, како и сам назив гласи, чине имена аутора, посебно издвојена ради прегледности. Исто тако издвојен је и **Регистар путујућих позоришта**. **Регистар имена** чине имена која се спомињу у свим писмима. Она која су остала неразрешена наведена су у **Регистру неразрешених имена**. У **Регистру наслова** садржани су наслови наведени у писмима. **Предметни регистар** чине предметне рубрике које се састоје од предметне одреднице и пододреднице, које ближе одређују садржај писама. Уз сваки регистар налазе се бројеви библиографских јединица, чинећи систем за лакше претраживање библиографије.

Библиографија *Писма путујућих глумаца Владимирау Ст. Петровићу* доступна је у Узајамној бази података у систему COBISS.SR⁹, и обрађена је применом каталожних правила и библиотечких стандарда. Тако је грађа претражива у COBISS бази преко разних параметара (аутора, наслова, години, предметних одредница...) и доступна на веб адреси <http://www.vbs.rs/scripts/cobiss?ukaz=DISP&id=1438074733246374&rec=1&sid=2>

БИБЛИОГРАФИЈА

Сима Јов. Бунић (1882–1914)

- Писмо **1** / Сима Јов. Бунић (Брњци, 17.08.1912)
 Писмо **2** / Сима Јов. Бунић (Брњци, 19.08.1912)
 Писмо **3** / Сима Јов. Бунић (Брњци, 28.08.1912)
 Писмо **4** / Сима Јов. Бунић (Лесковац, 21.02.1914)
 Писмо **5** / Сима Јов. Бунић (Лесковац, 14.03.1914)

Ђорђе Ђока Јовановић (1882–1913)

- Писмо **6** / Ђорђе Ђока Јовановић (Смедерево, 03.05.1906)

Душан Кујунџић (1878–1944)

- Писмо **7** / Душан Кујунџић (Зајечар, 10.12.1895)
 Писмо **8** / Душан Кујунџић (Зајечар, 12.12.1895)

⁹ Кооперативни online библиографски систем и сервиси

Лепосава Нишлић-Димитријевић Д. (1871–1961)

- Писмо **9** / Лепосава Нишлић-Димитријевић (Крушевац, 05.06.1904)
 Писмо **10** / Лепосава Нишлић-Димитријевић (Смедерево, 22.12.1905)
 Писмо **11** / Лепосава Нишлић-Димитријевић (Битољ, 08.07.1914)
 Писмо **12** / Лепосава Нишлић-Димитријевић (Битољ, 14.06.1914)
 Писмо **13** / Лепосава Нишлић-Димитријевић (Битољ, 14.06.1914)

Чедомир Нишлић (1888–1917)

- Писмо **14** / Чедомир Нишлић (Ириг)
 Писмо **15** / Чедомир Нишлић (Пожега, 06.02.1907)
 Писмо **16** / Чедомир Нишлић (Сремска Митровица, 08.12.1907)
 Писмо **17** / Чедомир Нишлић (Беловар, 25.05.1908)
 Писмо **18** / Чедомир Нишлић (Нашице, 27.06.1908)
 Писмо **19** / Чедомир Нишлић (Дервента, 22.04.1909)
 Писмо **20** / Чедомир Нишлић (Пожега, 20.03.1909)
 Писмо **21** / Чедомир Нишлић (Пожега, 10.04.1909)
 Писмо **22** / Чедомир Нишлић (Дарувар, 01.06.1909)
 Писмо **23** / Чедомир Нишлић (Крагујевац, 17.09.1909)
 Писмо **24** / Чедомир Нишлић (Крагујевац, 17.09.1909)
 Писмо **25** / Чедомир Нишлић (Ваљево, 02.11.1909)
 Писмо **26** / Чедомир Нишлић (Ваљево, 21.04.1909)
 Писмо **27** / Чедомир Нишлић (Мостар, 1909)
 Писмо **28** / Чедомир Нишлић (Крагујевац, 25.10.1910)

Душан Ђ. Павловић

- Писмо **29** / Душан Ђ. Павловић (Лесковац, 05.12.1895)
 Писмо **30** / Душан Ђ. Павловић (Пирот, 10.01.1897)

Захарије Петровић звани Завиша Глишић

- Писмо **31** / Захарије Петровић (Власотинце, 19.12.1895)
 Писмо **32** / Захарије Петровић (Власотинце, 29.12.1895)
 Писмо **33** / Захарије Петровић (Власотинце, 30.12.1895)
 Писмо **34** / Захарије Петровић (Сурдулица, 14.01.1896)
 Писмо **35** / Захарије Петровић (Сурдулица, 16.01.1896)
 Писмо **36** / Захарије Петровић (Сурдулица, 18.04.1896)

Драгољуб Симић-Перишић Кеча (1874–1907)

- Писмо **37** / Драгољуб Симић-Перишић (Ужице, 1903)
 Писмо **38** / Драгољуб Симић-Перишић (Пирот, 22.01.1904)
 Писмо **39** / Драгољуб Симић-Перишић (Пирот, 24.02.1904)
 Писмо **40** / Драгољуб Симић-Перишић (Врање, 28.03.1904)
 Писмо **41** / Драгољуб Симић-Перишић (Владичин Хан, 04.04.1904)
 Писмо **42** / Драгољуб Симић-Перишић (Лесковац, 14.05.1904)
 Писмо **43** / Драгољуб Симић-Перишић (Лесковац, 03.05.1904)
 Писмо **44** / Драгољуб Симић-Перишић (Соко Бања, 15.01.1905)
 Писмо **45** / Драгољуб Симић-Перишић (Соко Бања, 17.05.1905)
 Писмо **46** / Драгољуб Симић-Перишић (Зајечар, 20.01.1906)
 Писмо **47** / Драгољуб Симић-Перишић
 Писмо **48** / Драгољуб Симић-Перишић
 Писмо **49** / Драгољуб Симић-Перишић
 Писмо **50** / Драгољуб Симић-Перишић

Јосиф Срдановић

- Писмо **51** / Јосиф Срдановић (Врање, 22.12.1910)

Димитрије Ст. Нишлић (1873-1906)

- Писмо **52** / Димитрије Ст. Нишлић (Врање, 08.03.1894)
 Писмо **53** / Димитрије Ст. Нишлић (Врање, 13.03.1894)
 Писмо **54** / Димитрије Ст. Нишлић (Зајечар, 21.05.1894)
 Писмо **55** / Димитрије Ст. Нишлић (Пожаревац, 17.07.1895)
 Писмо **56** / Димитрије Ст. Нишлић (Врањево, 16.10.1895)
 Писмо **57** / Димитрије Ст. Нишлић (Шабац, 09.11.1895)
 Писмо **58** / Димитрије Ст. Нишлић (Шабац, 22.11.1895)
 Писмо **59** / Димитрије Ст. Нишлић (25.11.1895)
 Писмо **60** / Димитрије Ст. Нишлић (Обреновац, 08.12.1895)
 Писмо **61** / Димитрије Ст. Нишлић (Панчево, 06.03.1896)
 Писмо **62** / Димитрије Ст. Нишлић (Долово, 12.03.1896)
 Писмо **63** / Димитрије Ст. Нишлић (Долово, 22.04.1896)

- Писмо **64** / Димитрије Ст. Нишлић (Тител, 23.05.1896)
 Писмо **65** / Димитрије Ст. Нишлић (Оток, 18.06.1896)
 Писмо **66** / Димитрије Ст. Нишлић (Шабац, 03.04.1899)
 Писмо **67** / Димитрије Ст. Нишлић (Београд, 07.1902)
 Писмо **68** / Димитрије Ст. Нишлић (Смедерево, 31.07.1903)
 Писмо **69** / Димитрије Ст. Нишлић (Смедерево, 18.08.1903)
 Писмо **70** / Димитрије Ст. Нишлић (Смедерево, 03.09.1903)
 Писмо **71** / Димитрије Ст. Нишлић (Ниш, 08.10.1903)
 Писмо **72** / Димитрије Ст. Нишлић (Ниш, 15.10.1903)
 Писмо **73** / Димитрије Ст. Нишлић (Ниш, 24.11.1903)
 Писмо **74** / Димитрије Ст. Нишлић (Лесковац, 15.12.1903)
 Писмо **75** / Димитрије Ст. Нишлић (Јагодина, 09.04.1904)
 Писмо **76** / Димитрије Ст. Нишлић (Јагодина, 18.04.1904)
 Писмо **77** / Димитрије Ст. Нишлић (Пирот, 05.07.1904)
 Писмо **78** / Димитрије Ст. Нишлић (Пирот, 08.07.1904)
 Писмо **79** / Димитрије Ст. Нишлић (Херцег Нови, 22.11.1904)
 Писмо **80** / Димитрије Ст. Нишлић (Алексинач, 02.01.1905)
 Писмо **81** / Димитрије Ст. Нишлић (Алексинач, 08.01.1905)
 Писмо **82** / Димитрије Ст. Нишлић (Врање, 31.01.1905)
 Писмо **83** / Димитрије Ст. Нишлић (Врање, 03.02.1905)
 Писмо **84** / Димитрије Ст. Нишлић (Врање, 09.02.1905)
 Писмо **85** / Димитрије Ст. Нишлић (Пирот, 26.02.1905)
 Писмо **86** / Димитрије Ст. Нишлић (Пирот, 07.03.1905)
 Писмо **87** / Димитрије Ст. Нишлић (Пирот, 09.03.1905)
 Писмо **88** / Димитрије Ст. Нишлић (Пирот, 11.03.1905)
 Писмо **89** / Димитрије Ст. Нишлић (Пожаревац, 02.06.1905)
 Писмо **90** / Димитрије Ст. Нишлић (Пожаревац, 10.06.1905)
 Писмо **91** / Димитрије Ст. Нишлић (Смедерево, 23.06.1905)
 Писмо **92** / Димитрије Ст. Нишлић (Смедерево, 29.06.1905)
 Писмо **93** / Димитрије Ст. Нишлић (Смедерево, 08.08.1905)
 Писмо **94** / Димитрије Ст. Нишлић (Пожаревац, 23.09.1905)
 Писмо **95** / Димитрије Ст. Нишлић (Пожаревац,

06.10.1905)

Писмо **96** / Димитрије Ст. Нишлић (Градиште, 01.11.1905)

Писмо **97** / Димитрије Ст. Нишлић (Крагујевац, 12.03.)

Писмо **98** / Димитрије Ст. Нишлић (Јагодина, 06.04.)

Писмо **99** / Димитрије Ст. Нишлић (Крушевац, 10.06.)

Писмо **100** / Димитрије Ст. Нишлић (Крушевац, 12.07.)

Писмо **101** / Димитрије Ст. Нишлић (Пожаревац, 16.07.)

Писмо **102** / Димитрије Ст. Нишлић (Смедерево, 10.08.)

Писмо **103** / Димитрије Ст. Нишлић (Београд, 23.08.)

Писмо **104** / Димитрије Ст. Нишлић

Писмо **105** / Димитрије Ст. Нишлић

Писмо **106** / Димитрије Ст. Нишлић

Писмо **107** / Димитрије Ст. Нишлић

Писмо **108** / Димитрије Ст. Нишлић

Писмо **109** / Димитрије Ст. Нишлић

Писмо **110** / Димитрије Ст. Нишлић

Писмо **111** / Димитрије Ст. Нишлић

Писмо **112** / Димитрије Ст. Нишлић

Писмо **113** / Димитрије Ст. Нишлић

Писмо **114** / Димитрије Ст. Нишлић

РЕГИСТАР АУТОРА ПИСАМА

Бунић, Сима Јов. **1, 2, 3, 4, 5**

Глишић, Завиша в. Петровић Захарије

Димитријевић, Лепосава в. Нишлић-Димитријевић, Лепосава Д.

Јовановић, Ђорђе Ђока **6**

Кујунџић, Душан **7, 8**

Нишлић-Димитријевић, Лепосава Д. **9, 10, 11, 12, 13**

Нишлић, Димитрије Ст. **52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114**

Нишлић, Чедомир **14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28**

Павловић, Душан Ђ. **29, 30**

Перишић, Драгољуб Симић **37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50**

Петровић, Захарије **31, 32, 33, 34, 35, 36**

Симић, Драгољуб в. Перишић, Драгољуб Симић

Срдановић, Јосиф **51**

РЕГИСТАР ПУТУЈУЋИХ ПОЗОРИШТА

Позоришна трупа „Заједница“ **1, 4, 5**

Позоришна трупа Исаила Јокића **31, 32, 33, 34, 35**

Позоришна трупа „Мај“ **38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50**

Позоришна трупа Младена Бошњаковића **57, 58**

Позоришна трупа Петра Ћирића **15, 16, 17**

Позоришна трупа „Светлост“ в. Позоришна трупа „Мај“

Позоришна трупа „Синђелић“ **6, 52, 53, 54, 60, 62, 85, 88, 108**

Позоришна трупа „Србадија“ **9, 10, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 75, 77, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 89, 91, 92, 93, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 109, 110**

Позоришна трупа „Талија“ **27**

Позоришна трупа „Тоша Јовановић“ **11, 12, 13, 51**

Позоришна трупа Фотија Иличића **8, 15, 17**

РЕГИСТАР НАСЛОВА

А

Агмеш **107**

Алмаш **77**

Б

Балканска пошта **100**

Банкротство **51**

Београдске новости **88**

Бој на Косову **54**

Брана **51**

Брачна срећа **51, 107**

Брка **57, 109**

Бушимарови **91**

В

Вечерње новости **55**

Војнички бегунац **77**

Воскрсење **85, 89, 90, 91**

Г

Глумац **56, 62**
 Глумачко питање **109**
 Горски цар **51**
 Господин Алфонзо **91**
 Госпођица из Максимове гостионе **51**
 Граничари **34, 35, 51**
 Гренгоар **59**
 Гроф Монте Христо **91**

Д

Два наредника **91**
 Две сиротице **51**
 Диран и Диран **77, 107**
 Дом Цезар **107**

Ђ

Ђидо **32, 33, 34, 47, 54**
 Ђурђ Бранковић **52, 54**

Е

Електрика **109**

Ж

Женски рат **102**

З

Звекан **52**
 Зеџ **8**
 Зора **51**
 Зулејка **52, 54, 57**

Ј

Јадници **102**
 Јединствен муж **91**

К

Карађорђе **77, 102**
 Карло XII **55, 85**
 Карлова тетка **77**
 Кокар и Бикоке **107**
 Колотер **16**
 Коштана **73, 77**

Крвав јаглук **102**
 Крст и круна **35**
 Кукурек **109**
 Курјак и јагње **102**

М

Максим **54**
 Мали журнал **28**
 Марија кћер пуковније **77, 91, 98**
 Марија Тудор **52**
 Марко Краљевић и Арапин **31**
 Марко Мркоњић **52**
 Младост Доситејева **59**

Н

Народни покрет **76, 98**
 Нарцис **102**
 Немања **54**
 Нишки гласник **70, 77, 102, 110**
 Нишки дневник **98**
 Нишки заставник **70, 110**
 Нишлија **52, 109**

О

Обичан човек **39, 49, 50, 51, 77, 107**
 Опозиција **87, 88**

П

Параграф 330 **102**
 Перишованов пут **91**
 Позоришни гласник **72**
 Позориште **75, 76, 98**
 Покојни Тупинел **77**
 Политика **91, 105**
 Правда **105**
 Прва парница **85**
 Пуковник Владермар **52, 107**
 Пут око земље **51, 91**
 Пут око Црног мора в. Тврдоглави керебан
 Пучина **39, 49, 50**

Р

Рабинова мудрост **102**

Руи Блас **102**

С

Самосталност **73, 75**

Сврачије ноге **102**

Сеоска Лола **52**

Сироче и убица **102**

Стражара на барутани **66**

Т

Тврдоглави керабан **91**

Тоска **91**

Трговински гласник **62**

Три бекрије **53**

Ћ

Ћоса **109**

Ф

Флорентински шешир **91**

Х

Хајдук Станко **102**

Ц

Царев гласник **51**

Цезарев тестамент **85**

Црни просјак **8**

Ч

Честитам **59**

РЕГИСТАР ИМЕНА

А

Аритонових, Јован в. Харитонових, Јован

Б

Бакић, Михаило – Мика **23, 24**

Барјактарових, Душан **57**

Барновац, Мара **68, 80, 83, 91, 95**

Бековић, Миодраг **3**

Биберовић-Иличић, Милица **8**

Бошњаковић, Младен **57 58**

Бунић, Сима Јов. **1, 2, 3, 4, 5, 12, 13, 89, 91, 92**

В

Виловац, Војислав **27**

Виловац, Катица **27**

Вујић, Софија в. Поповић-Максимовић, Софија

Вукомановић, Љубомир – Љуба **89, 91**

Г

Гавриловић, Александар – Аца **103, 107**

Гавриловић, Мило **80**

Гинић, Димитрије **3, 59**

Гинић, Катица в. Жикић-Гинић, Катица

Глишић, Завиша в. Петровић, Захарије

Грол, Милан **4**

Д

Делини, Коста **2, 88**

Димитријевић, Леон **17**

Димитријевић, Лепосава в. Нишлић-Димитријевић, Лепосава

Димитријевић, Милош – Миша **17**

Динић, Никола **91, 105**

Динуловић, Радивоје **27**

Достанић, Меланија **9, 68, 75, 80, 87, 91, 95, 99, 105**

Достанић, Милоје **9**

Ђ

Ђорђевић, Ангелина – Гина **92**

Ђорђевић, Јован **61**

Ж

Жикић-Гинић, Катица **57, 89**

И

Ивановић, Драга **8**

Илић, Драгутин **8**

Илић, Коста **59**

Илић, Олга **28**

Иличић, Вукашин **8**

Иличић, Милица в. Биберовић-Иличић, Милица

Иличић, Милка в. Ранковић-Иличић, Милка
Иличић, Фотије **14, 15, 17, 19, 30, 59, 63**

Ј

Јовановић, Душан **75**
Јовановић, Ђорђе – Ђока **6, 110**
Јовановић, Зорка **57, 104**
Јовановић-Рутина, Љубица Д. **75**
Јокић, Исаије **8, 29, 30, 31, 32, 33, 59, 62, 88**

К

Капрић, Гавра **59**
Константиновић, Сима – Симица **44, 49, 50**
Коцић, Драгољуб **104**
Кујунџић, Душан **7, 8**

Л

Лазић, Михаило **13, 18, 23, 24, 26, 51, 59, 63**
Лаловић, Љубомир – Љуба **44, 91, 95, 105**
Лугомирски, Миле **13**

М

Максимовић, Софија в. Поповић-Максимовић, Софија
Маринковић, Тоша **57, 58, 104**
Миленковић, Лепосава **57, 104**
Милић, Борисав **73, 98**
Милковић, Атанасије (писар) **74**
Миловановић, Тодор **26**
Миловановић, Тоша **109**
Милојевић, Илија (син Д.Ђ.П.) **30**
Милутиновић, Добривоје – Добрица **25**
Миљковић, Веља **57**
Мирковић, Чеда (шаптач) **55**
Мицић, Љубомир – Лала **79, 103, 107, 109**
Младеновић, Младен **87, 103, 107**
Младеновић, Пава **87, 103, 107**

Н

Нишлић, Димитрије Ст. **9, 10, 33, 35, 38, 42, 44, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110,**

111, 112, 113, 114

Нишлић, Чедомир **14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 78, 81, 82, 83, 84, 89, 93, 95, 99, 100**
Нишлић-Димитријевић, Лепосава **9, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 27, 68, 70, 71, 73, 78, 79, 87, 88, 91, 95, 101, 105, 107, 108, 110**

П

Павићевић, Радомир – Рада **13**
Павковићева, Јела **55**
Павловић, Душан Ђ. **29, 30**
Павловић, Милан **91**
Павловић, Мита **78, 85, 87, 108**
Перишић, Драгољуб Симић **30, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 56, 57, 58, 59, 89**
Петровић, Анка **60, 62**
Петровић, Владимир Ст. **8, 14, 55, 66**
Петровић, Драгољуб **103, 107**
Петровић, Захарије **8, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 66**
Петровић, Рада **59**
Поповић, Владимир – Влада **29, 31, 34, 52**
Поповић, Драги **105**
Поповић, Милутин **52**
Поповић-Максимовић, Софија **93**
Протић, Ђорђе – Ђокица **11, 59**
Протић, Ђура С. **103**
Протић, Јелена – Ленка **103, 107**

Р

Радовановић, Жика **81, 83**
Радосављевић, Даница **46**
Ракарић, Иво **27**
Ранковић-Иличић, Милка **49, 77**
Ристић, Ангелина – Гина **91**
Рутина, Љубица Д. в. Јовановић-Рутина, Љубица Д.
Руцовић, Богобој **28, 55, 59**
Руцовић, Катица **55**

С

Савковић, Светисав **53, 57, 58, 63, 104**
Симић, Драгољуб в. Перишић, Драгољуб Симић
Слука, Емил-Људевит в. Бековић, Миодраг
Смит, Адолф **55**

Спасић-Стефановић, Драга Д. **25, 91**
 Спирић, Александар **34**
 Срдановић, Јосиф **51, 77**
 Стаменковић, Ђока **98**
 Стефановић, Драга в. Спасић-Стефановић, Драга Д.
 Стефановић-Каплар, Драгутин – Драги **8**
 Стојановић, Војислав **53**
 Стојановић, Јевта **57**
 Стојичевић, Милан **59**
 Стојчевић, Јован **57, 77, 91, 95**
 Стојчевић, Савета **57, 88, 105**
 Сувајџић, Зорка **104**
 Сувајџић, Мирко **57, 58, 59, 61, 63, 64**

Т

Талић, Влада **26**
 Тасић, Владимир **89, 91, 103, 105**
 Тешић, Драгиша **26**
 Трнокопић, Душан **30, 55, 61, 73, 80, 91, 95**

Ћ

Ћирић, Петар **14, 15, 16, 17, 27**

Ф

Филиповић, Љубиша **91**
 Филиповић, Светозар **74**

Х

Хајновић, Јован **80**
 Харитонович, Јован **9, 30, 59, 93, 99, 100**
 Хаџић, Јелена – Ленка **59**
 Христилић, Петар **9, 99, 100**

Ч

Чика Фила в. Филиповић Светозар

ПРЕДМЕТНИ РЕГИСТАР

А

Аритонович, Јован в. Харитонович, Јован

Б

Брзак, Драгомир (1851–1904) – „Ђидо“ – Сценско извођење – Извођачи **32, 33**
 Бунић, Сима Јов. (1882–1914)
 – Биографије **12**
 – Позоришна трупа „Заједница“
 – 1912 **1**
 – 1914 **4, 5**

В

Веселиновић, Јанко (1862–1905) – „Ђидо“ – Сценско извођење – Извођачи **32, 33**

Г

Глишић, Завиша (?-?) в. Петровић, Захарије (?-?)
 „Глумац“ (часопис) – Покретање – 1895 **56, 62**
 „Глумачко питање“ (часопис) – Покретање **109**

Д

Делини, Коста (1868–1916) **2, 3**

Ђ

Ђорђевић, Јован (?–1896) – Биографије **61**

Ж

Живот путујућих глумаца – 1895 **59**

З

„Заједница“, позоришна трупа в. Позоришна трупа „Заједница“
 Закон о путничким дружинама – 1912 **1**

И

Иличић, Фотије (1846–1911) – Позоришне трупе – Управници **15, 19**
 „Исаило Јокић“, позоришна трупа в. Позоришна трупа Исаила Јокића

Ј

Јовановић, Ђорђе – Ђока (1882–1913)
 – Дугови **6**
 – Позоришна трупа „Синђелић“ – 1906 **6**
 Јокић, Исаије (1840–1900) – Позоришне трупе – Управници **44**

К

- Кујунџић, Душан (1878–1944)
 – Биографије **7**
 – Позоришна трупа Фотија Иличића – 1895 **8**

М

- Миловановић, Тоша (?–?) – Биографије **109**
 „Мирко Сувајџић“, позоришна трупа в. Позоришна трупа
 Мирка Сувајџића
 „Младен Бошњаковић“, позоришна трупа в. Позоришна
 трупа Младена Бошњаковића

Н

- Нишлић-Димитријевић, Лепосава (1871–1961)
 – Биографије **17**
 – Позоришна трупа „Србадија“ – 1904 **9, 10**
 – Позоришна трупа „Тоша Јовановић“ – 1914 **11, 12, 13**
 Нишлић, Димитрије Ст. (1873–1906) **42, 44, 60, 65, 71, 78, 79, 86, 90, 94, 97, 106, 108, 113, 114**
 – „Глумац“ – Покретање часописа – 1895 **56, 62**
 – „Глумачко питање“ – Покретање часописа **109**
 – Здравствено стање **10, 87, 104**
 – Позоришна трупа Мирка Сувајџића
 – 1895 **55**
 – 1896 **63, 64**
 – Позоришна трупа Младена Бошњаковића – 1895 **57, 58**
 – Позоришна трупа „Синђелић“ **108**
 – 1894 **52, 53, 54**
 – 1905 **85, 88**
 – Позоришна трупа „Србадија“ **98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 109, 110**
 – 1899 **66**
 – 1902 **67**
 – 1903 **68, 69, 70, 73, 74**
 – 1904 **75, 77**
 – 1905 **80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 89, 91, 92, 93, 95, 96**
 – „Позоришни гласник“ – Покретање часописа – 1903 **72**
 – Препоруке **61**
 – Телеграми **111, 112**
 Нишлић, Чедомир (1888–1917) **20, 21, 89**

- Ангажмани **17, 23, 24**
 – Биографије **17**
 – Концерти – Ниш **25, 26**
 – Позоришна трупа Петра Ћирића
 – 1907 **15, 16**
 – 1908 **17**
 – Позоришна трупа Фотија Иличића
 – 1907 **15**
 – 1908 **17**
 – Позоришне трупе **18, 19, 22, 27, 28**

П

- Павловић, Душан Ћ. (?–?) – Биографије **30**
 „Петар Ћирић“, позоришна трупа в. Позоришна трупа
 Петра Ћирића
 Петровић, Владимир Ст. (1859–?) **14, 95**
 – Глумачки позиви **8, 55, 59**
 Петровић, Захарије (?–?) **36**
 – Биографије **34**
 – Позоришна трупа Исаила Јокића
 – 1895 **31, 32, 33**
 – 1896 **34, 35**
 Позоришна трупа „Заједница“
 – 1912 **1**
 – 1914 **4, 5**
 Позоришна трупа Исаила Јокића
 – 1895 **31, 32, 33**
 – 1896 **34, 35**
 Позоришна трупа „Мај“ **47, 49, 50**
 – 1904 **38, 40, 41, 42, 43**
 – 1905 **44, 45**
 – 1906 **46**
 Позоришна трупа Мирка Сувајџића
 – 1895 **55**
 – 1896 **63, 64**
 Позоришна трупа Петра Ћирића
 – 1907 **15, 16**
 – 1908 **17**
 Позоришна трупа „Светлост“ в. Позоришна трупа „Мај“
 Позоришна трупа „Синђелић“ **108**
 – 1894 **52, 53, 54**
 – 1895 **60**

- 1896 **62**
- 1905 **85, 88**
- 1906 **6**

Позоришна трупа „Србадија“ **98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 109, 110**

- 1899 **66**
- 1902 **67**
- 1903 **68, 69, 70, 73, 74**
- 1904 **9, 10, 75, 77**
- 1905 **80, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 89, 91, 92, 93, 95, 96**

Позоришна трупа „Талија“ – **27**

Позоришна трупа „Тоша Јовановић“

- 1910 **51**
- 1914 **11, 12, 13**

Позоришна трупа Фотија Иличића

- 1895 **8**
- 1907 **15**
- 1908 **17**

„Позоришни гласник“ (часопис) – Покретање – 1903 **72**

„Позориште“ (часопис) – 1904 **75, 76, 98**

Поповић, Владимир – Влада (?–?) – Биографије **29**

Путујући глумци, живот в. Живот путујућих глумаца

С

„Светлост“, позоришна трупа в. Позоришна трупа „Светлост“

Симић-Перишић, Драгољуб (1874–1907) **37, 39, 48**

- Гостовања – Лесковац **43**
- Позоришна трупа „Мај“ **47, 49, 50**
- 1904 **38, 40, 41, 42, 43**
- 1905 **44, 45**
- 1906 **46**

„Синђелић“, позоришна трупа в. Позоришна трупа „Синђелић“

„Србадија“, позоришна трупа в. Позоришна трупа „Србадија“

Срдановић, Јосиф (?–?) – Позоришна трупа „Тоша Јовановић“ – 1910 **51**

Т

„Талија“, трупа за Босну и Херцеговину в. Позоришна трупа „Талија“

„Тоша Јовановић“, позоришна трупа в. Позоришна трупа

„Тоша Јовановић“

Ћ

Ћирић, Петар (1854–1918) – Позоришне трупе – Управници **27**

Ф

„Фотије Иличић“, позоришна трупа в. Позоришна трупа Фотија Иличића

Х

Харитонович, Јован (1876–1964) – Биографије **100**

Христилић, Петар (1880–1937) – Биографије **100**

РЕГИСТАР НЕРАЗРЕШЕНИХ ИМЕНА

Алексић **573**

Ангелина **54**

Анђелковић **55, 59, 104**

Аца **6**

Бабићева **91, 92, 105**

Бајаловић **57, 59**

Барновчетовица **105**

Басићева **80**

Баца **112**

Благојевић, начелник **1**

Бојић **13**

Бора **39, 43**

Борно **6**

Брана **74, 80, 87, 105, 108**

Бранко **53**

Воја **41**

Врсаловић **8**

Вуковић **50**

Вуковићева **77**

Вукомановић **105**

Вучичевић, Бог. **40**

Гашић **91, 92**

Гашпаровићка **55**

Гина **42, 77, 78**

Глигоријевић **30**

Голубовић Б. **8**

Граца **87**

- Грба Лаза **46**
 Дара **46**
 Деспотовићева **53**
 Деспотовићке **52**
 Димитријевићка **57**
 Димић **53, 59, 92**
 Драгићка **68**
 Драгиша **31**
 Душан **35**
 Душан, Кочин брат **3**
 Ђока Мунц штампар **76**
 Ђорђевић **57, 59, 104**
 Ђорђевићева **68**
 Ђурчић **93**
 Жабарац **11**
 Желековић **100**
 Жикић **57, 104**
 Зорка **78**
 Игњатовић **107**
 Игњатовићка **107**
 Илија **31**
 Илић **32, 53, 55**
 Илићева **55**
 Ирена **22, 25, 27, 28**
 Јанковић **31, 33, 34, 35, 55**
 Јежа **31**
 Јованесковић **105**
 Јовановић Ж. **8**
 Јовановићева **68**
 Јокићка **32, 33**
 Јоца **110**
 Ковићева **53**
 Коста **53**
 Костић **33**
 Крле **30**
 Крсмановићка **80**
 Крста, газда **6**
 Лазић, Т. **8**
 Ланери **88**
 Лека **8**
 Ленка **55**
 Љубинко **88**
 Љубица **43, 80**
 Маринковић **53**
 Марићева **95**
 Марица **78, 91, 105, 107**
 Марковић **105**
 Марковић, К. **8**
 Мартиновићка **54**
 Миганче **31**
 Миканор, епископ **26**
 Миленко, поручник **83**
 Миленковић **104**
 Милковић **107**
 Милојевић **34, 35, 55**
 Милојевић из Брзана **8**
 Милојевићка **55**
 Милошевић **59**
 Мирко **1**
 Моршановић **78, 84**
 Наталија **112**
 Николић **91**
 Николић, Драг. **89**
 Обрадовић **53**
 Олга **4**
 Палигорић **104**
 Пани **27**
 Панта **81, 87**
 Пашоринкић **47**
 Пелагић **31, 32, 34, 35**
 Пелагићка **31, 32, 34, 35**
 Петровић, Ж. **8**
 Петровић, Р. **8**
 Петровићева **91**
 Писачићева **57**
 Поповић **32, 53, 54, 57**
 Поповићка **32, 33, 54**
 Поцепане **33**
 Почућева **103, 107**
 Пржа **8**
 Протић **107**
 Пушкаревић **95**
 Радовић **57**
 Радојковић, Љуб. **7, 8**
 Радојковић, М. **8**
 Радојчић **40, 75**

Радојчићка **75**
Радошевићева **68, 74, 77**
Рајхл **1, 2, 3**
Рајчић **57**
Ракино, М. **8**
Рапоња **1, 2, 74, 83, 84, 88, 91, 93, 105, 110**
Репоња в. Рапоња
Савић **89, 91, 92**
Савић, Л. **8**
Самсон **31**
Синђелић **41**
Спасић **105**
Спира **41, 69, 70, 74, 88, 111**
Срдановић **17**
Станковић **7**
Старчић **57**
Стева **31**
Стефановић **104**
Стојаћевић **55**
Сурог **31**
Талић **81**
Танић **79, 83**
Тиосављевић **95**
Тодоровић **93, 95, 105**
Тодоровићка **93, 95**
Тоза **53**
Томићева **87**
Ћирић **59**
Узуновић **78**
Филиповић **59**
Штоковићева **53**

Олга Марковић

СРПСКА ВОЈНИЧКА И ЗАРОБЉЕНИЧКА ПОЗОРИШТА У ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ

Српска војничка и заробљеничка позоришта у Првом светском рату, аутор изложбе: Олга Марковић, музејски саветник, Изложба Музеја позоришне уметности, 2014.



Музеј позоришне уметности Србије придружио се обележавању стогодишњице од избијања Првог светског рата изложбом *Српска војничка и заробљеничка позоришта у Првом светском рату*. Изложбу је свечано отворио драмски писац, академик Душан Ковачевић, а у програму је, поред ауторке изложбе и каталога Олге Марковић, учествовала и драмска уметница Горица Поповић.

У Велики рат Србија и Црна Гора ушле су исцрпљене Балканским ратовима, а зараћене стране, како то обично бива на почетку свих ратова, веровале су да ће и овај рат кратко трајати. Он је, и за Србију и за Црну Гору, био предуг и претежак. Приликом повлачења преко Албаније и Црне Горе, 1915. године, у тромесечној агонији, по невремену и великој хладноћи, по беспућима, без хране и одеће, изгубљено је више од 300.000 војника и цивила. На острво Крф пребачено је око 135.000, од којих је 6.000 било оболелих и рањених, а недалеко од Крфа, на „острву смрти“ Видо, помрло је 5.400 људи. Један део избеглица, око 12.000, међу којима је било највише оболелих и рањених војника, пребачено је у Африку. Само у Бизерти умрло је преко хиљаду. Највећи део цивила, првенствено ученика и студената, учитеља и професора, пребачен је у Француску, Швајцарску, Велику Британију и Русију на школовање. Вредна је пажње чињеница да се у тим, изузетно тешким временима, итекако водило рачуна о школовању младих, а на првом месту о њиховој заштити.

Заробљенички логори расути по готово целом свету, од којих су најозлоглашенији били они на територији Аустро-Угарске монархије, представљају посебно поглавље у овој теми. У њима се изузетно тешко живело, о чему сазнајемо и из потресног писма београдског учитеља–ратника–заробљеника Љубе Вукашиновића. „...Ноћ је; величанствена ноћ. Бледа месечева светлост продира кроз прозоре моје баракe. Часовник на торњу болдогасоњске цркве откуцава девет сати ноћи. Око мене је мртва тишина. Седим за столом, студирам и пишем. Шта? Писмо. Које? Вама. О чему? О месту у коме сам; у коме обитавам, или боље речено: о месту у коме скапавам...

Тријестак трошних барака, поређаних у отвореном пољу, на чистини код сва четири ветра, са четвороспратним креветима за смештај по седам до осам стотина људи.

Уза сваку бараку је по једна кухиња, такође од слабога материјала. Неколико шмркова за воду, и, око целог лагера – жица, коју само птица може прелетети. Иза жице на сваким 30-40 корачају по један стражар са пушком у руци... Глад, болест, епидемија, помор, мртвачница...

Дакле, животарим у месту: у коме нема ни петла да запева, нити овце да заблеји, где псето никад не залаје, ни мачка не замауче, где жене никако не долазе, нити станују. Дакле, у месту: где се гладује, јадикује, стење и страшно умире..." (Милан Ст. Недељковић, *Учитељ-ратник (1912–1918)*, Београд, 1936)

И ту, у тим логорима, ницала су позоришта; правили су их заробљеници измучени глађу и хладноћом, изнурени присилним радом, на ивици смрти. У свом рукопису *Значај позоришта међу ратним заробљеницима* управник позоришта у Новом Саду и Скопљу Радивоје Караџић записао је: *„Овде, где се лешеви наших људи вуку неопојани гомилама у плитке пешчане гробове – ту ето, наше позориште спушта и подиже своје завесе... отуда је свака таква позорница отимање од смрти, отимање од празнице, отимање од мутног, суморног, једноликог и самртног ропског времена.“*

Позоришта су ницала и на самом фронту, на борбеним линијама, у затишјима између борби: то су била војничка позоришта прављена на брзину на положајима, маскирана; репертоар је убрзано спреман – између наредби команданата за покрет.

Током Првог светског рата српска позоришта у Србији и Војводини нису радила четири године. Позоришни живот замире и преноси се ван граница земље, на Крф и Корзику, на Солунски фронт, у Бугарску, Мађарску и Аустрију, у Француску и Тунис. Многи српски глумци, као војни обвезници, повукли су се са српском војском у изгнанство; други су, или као војни заробљеници или као грађанинтернирци, одведени у разне заробљеничке логоре у Мађарској, Аустрији, Бугарској. И једни и други, најчешће у сарадњи с даровитим аматерима, оснивали су војничка и заробљеничка позоришта од којих су нека радила у току целог трајања рата. Српски глумци приређивали су представе и у понеким местима у Француској у којима су живели. Више глумаца и позоришних руководилаца, међутим, учествовало је у тешким ратним околностима 1914–1915. и 1917–1918. У овим свирепим ратним обрачунама многи

глумци су храбро изгинули или поумирали од глади и болести. Главни иницијатори позоришта у војничким логорима били су глумци помагани од стране војних јединица у којима су радили. Извођачи комада били су понегде само глумци или глумци и аматери. У свим позориштима и њиховим програмима необично важну улогу одиграли су војни оркестри, цивилни музичари и цигански оркестри. Најзначајнија имена на пољу музике на фронту су Станислав Сташа Бинички и Драгутин Покорни.

Позориште Југословенске дивизије. Ово позориште је прво основано и било је највеће. После преласка Албаније, део војске је пребачен на Крф. Они који су преживели ране и епидемију пегавца и већ се мало опоравили у благој средоземној клими, забављали су се певајући и рецитијући са гусларом Петром Перуновићем, а најактивнији је био београдски сатиричар, глумац и сликар Брана Цветковић. Крајем марта 1916. део опорављених јединица са Крфа кренуо је на фронт ка Солуну и улогорио се на халкидичком полуострву у селу Захарџија. Како је у јединици било неколико познатих глумаца, дошли су на идеју да оснују позориште. Команда на челу с пуковником Мил. Туцаковићем, пуковником Богољубом Илићем и капетаном Мил. Ђ. Радосављевићем, као и капетаном Јованом Урбаном, задуженом за музику, основала је позориште за војнике Вардарске дивизије, која је касније добила име Југословенска дивизија. Историјски костими направљени су од џакова за храну, који су фарбани, а затим су на њима рађене сликовите националне шаре. Разни оклопи, калпаци и коленице израђивани су од обичних лимених кутија од гаса, зејтина и конзервисане хране, а мачеви дељани од летава. Позорница је била изграђена под ведрим небом од дасака од сандука за муницију и неупотребљивих авионских крила. Пре прекоманде и почетка рада позоришта „Тоша Јовановић“ овде су играли глумци: скопски глумац Сима Станојевић Шућур, који је био и управник, Антоније Пелагић, некадашњи управник позоришта „Слога“; глумци Никола Динић, Радован Раја Бојић, Рудолф Србољуб Хет, Милош Зотовић, Аца Рашковић, Ђура Маринковић, Антоније Гавриловић, Пера Мишић, пуковник Милан Прибићевић. Репертоар је био претежно националан. Више националних и страних комада пренето је из земље у изгнанство или су записивани по сећењу, јер су старији глумци знали улоге напамет.

Крајем 1917. војна јединица је у месту Доњи Пожар

за ово позориште подигла, на огромном простору, велику позорницу са 600 амфитеатрално поређаних седишта, а могло је да прими још 800 особа. Пред позорницом је био уграђен оркестар са седиштима и пултовима. Позориште је од тада радило под врло повољним условима. До августа 1918. у њему је изведено сто представа. После распоређивања глумца, глумачка дружина је била сасатављена највећим делом од аматера – интелектуалаца, чиновника, радника, занатлија, студената, а од глумца ту су били Сима Станојевић Шућур, Ђура Маринковић, Вукашин Биволаревић, Божидар Ђермановић Ђера. За организацију и изградњу позоришта најзаслужнији су били, поред глумца Станојевића, сликар Коста Милићевић и резервни капетан, иначе секретар Министарства грађевина Милан Радосављевић, стварни управник у току 1917–1918. У позоришту су, између осталих, изведени комади: *Хеј, Словени*, *Ћидо*, *Коштана*, *Девојачка клетва*, *Зулумћар*, *Хајдук Станко*, *Војвода Брана*, *Обичан човек*, *Данак у крви*. Код појединих комада чињене су неке интервенције у тексту, како би се идеја југословенства што више подвукла. Када је ова јединица добила наредбу за покрет у Сарађиново, 30. августа 1918, то је био крај овог позоришта. Док је позоришна трупа, заједно с осталима, марширала у одласку, они који су остајали узвикивали су: „Ене, Петре!“, „Ене, Љубице!“, „Довиђења Максиме!“

Позориште IX пука I Армије. Ово војничко позориште је било на фронту, а смештено у месту Црвена земља, код села Будимирци. Радило је од 20. октобра 1917. до 27. августа 1918. и дало 191 представу. Оснивач је био, тада професор, касније позоришни драматург и управник Радивоје Караџић, који је био управник и редитељ. Главни редитељ, а касније и управник, био је глумац Лазар Лазаревић, бивши члан путујућих позоришта и Српског народног позоришта у Новом Саду. Позориште је имало пространу зграду израђену од јелових облица, доста пространу позорницу и 400 седишта. Зграда се налазила близу непријатељског логора, на око 1500 метара од ровова српске војске. Чланови позоришта били су углавном аматери, осим Михаила Радковића, глумца. У току рада позоришта у њему су свирала два војна оркестра: Дунавске и Моравске дивизије.

Војничко позориште у Лазуазу код Бизерте, Тунис, Африка. Ово је било највеће и, после трупе „Тоша Јовановић“, најзначајније војничко позориште у избеглиштву. Од краја

1915, током целог рата, уз обале северне Африке, нарочито у Тунису који је био најближа савезничка територија, пристизали су транспортни бродови с нашим војницима и избеглицама преживелим у повлачењу преко Албаније и рањеницима са Солунског фронта, затим с регрутима који су у избеглиштву, у Француској, Италији и Грчкој, дорасли ратовању и с добровољцима, припадницима других југословенских народа који су долазили из Америке. Ту су крајем 1916. ово позориште основали глумац и редитељ Димитрије Гинић, проф. др Веселин Чајкановић и Јован Тановић, бивши уредник „Политике“. У оквиру војничког логора био је израђен огроман амфитеатар са 5.000 седишта од тесаног камена и галерија са 1.000 места. Позорница се налазила под кровом, а за извођаче су израђене две простране гардеробе. Од марта 1917, кад је после дужих припрема почео рад, до октобра 1918. изведено је 186 представа које је гледало око 800.000 гледалаца. Инвентар позоришта је на крају процењен на око 418.000 француских франака. Највећи део инвентара је предат Народном позоришту у Београду.

За 18 месеци, на сцени позоришта у Лазуазу наступило је око 90 чланова, професионалних глумца и аматера. На самом почетку, у трупи је било само неколико професионалних глумца: Димитрије Гинић, Душан Животић, Душан Раденковић и донекле Душан Бурза, али убрзо је Д. Гинић позвао из болница и других база у Тунису и Алжиру Александра Златковића (из Орана), Душана Цветковића (из Мерз-ел-Кебира, највеће поморске базе у северној Африци), затим Косту Јовенесковића и друге. Њима се придружио већи број војника-аматера, претежно из редова студентске омладине и ђака теологије, међу којима су се истicali смислом за глуму Мирослав Крстић Штиха, Момир Николић, Сава Петровић, Никола Спасић и др. Посебан проблем представљао је недостатак глумица, па су женске улоге преузели војници. Реперетоар је био родољубивонационалан: *Бој на Косову*, *Хајдук Вељко*, *Кнез Иво од Семберије*, *Јазавац пред судом*, *Девојачка клетва*, *Суђаје*, *Ћидо*, *Подвала*, *Ивкова слава*, комедије Трифковића, Стерије, Нушића, а од страних чак и Молијер. Публику су чинили, пре свега, наши војници, у мањем броју официри, затим гости из Бизерте, представници француске војске, међу којима је био почасни и увек радо виђен гост командант и адмирал Геprat, представник француске владе у Тунису Режан

Алапети, домороци Тунижани, болничарке Енглескиње и Францускиње. Војници су имали бесплатан улаз, а официри су плаћали 1 франак. Тим новцем је купована шминка, гардероба и др.

Војничко позориште „Тоша Јовановић“ у Водену и Солуну. Управник позоришта „Тоша Јовановић“ Михаило Лазић Чичко учинио је прави подвиг кад се из Битоља с целом трупом, добрим делом библиотеке и гардеробом пребацио у Солун у Грчкој. У прво време неки глумци, па и сам Лазић, били су по разним јединицама. После брзе реорганизације, позориште је по одобрењу Начелника штаба Врховне команде од 31. јануара 1917. давало представе у солунском позоришту „Одеон“. Отпочело је представом *Обичан човек* и дало око 50 представа у Солуну и гостујући у Реконвалесцентном одељењу у Зејтинлику и у допунској команди у Микри. Врховна команда 20. августа 1917. пребациује позориште у Реконвалесцентно одељење у Водену, где је стално боравило између три и четири хиљаде војника, с тим да даје бесплатне представе за официре и војнике, а увече за грађанство и официре уз наплату улазница. Позориште је радило у Водену до 20. септембра 1918, кад је по наређењу министра војног поново прешло у Битољ да тамо отпочне рад 28. октобра 1918. У овом позоришту играли су професионални глумци и само ретко, за масовне сцене, као статисти и у хору учествовали су аматери. Као редитељи су радили: Драгољуб Гошић, Јосип Осиповић, Родољуб Бујдић и Радомир Савић. Глумачку дружину су сачињавали: Страхиња Петровић, Стеван Јовановић Штефи, Радован Раја Бојић, Никола Јовановић, Коста Илић, Никола Динић, Лаза Лазаревић, Драгољуб Лазовић, Сима Станојевић Шућур, Милосав Мирковић, Добривоје Кандић, Катица Лазић, Љубица Јовановић Штефи, Зденка Станисављевић, Вилма Хет Јовановић, Даница Милићевић и др. Реперетонар је био врло разноврстан, као да је позориште радило у мирнодопским условима. Дало је укупно 211 представа, као и по једну представу у Вертекопу и Енглеској болници у Водену.

Иако нису била под директном војном командом, али увек у ратном окружењу, у избеглиштву, у заробљеничким или реконвалесцентним логорима, вредно је поменути:

Позориште на Корзици. У избеглиштву на Корзици било је око хиљаду српских избеглица, међу њима и глумци Владета Драгутиновић, као тумач енглеске мисије, Милоје

Достанић, Јосиф Срдановић и др. Финансирани од стране енглеске мисије, основали су 1916. позоришну дружину која је давала представе у позоришту „Светог Габријела“ на Наполеоновом булевару у Ајачију. Под патронатом префекта Корзике и угледних енглеских и француских дама, 7. и 8. марта 1916. изведене су две представе комада *Ћидо* за француске ратнике и рањенике. То је била прва представа у историји нашег позоришта која је изведена у иностранству, на Западу.

Позориште у Болдогасоњу. У Болдогасоњу у Мађарској радило је најбоље организовано и највеће српско заробљеничко позориште. Прво је основан добар хор којим је доцније дириговао композитор Љубомир Бошњаковић, а потом и оркестар. У логор су постепено стизали књижевници Сима Пандуровић, Трифун Ђукић, глумци Милорад Тоскић, Бошко Николић, Милорад Миле Милутиновић, даровити аматер Душан Крстић, проф. Драгиша Боричић. Позориште је за представе добило једну бараку у коју је уведено електрично осветљење, и од новембра 1916. до пред крај 1918. изведено је 69 представа.

Позоришне представе су приређиване и у заробљеничким логорима у Неђењељу и Нежидеру у Мађарској, Хајнигсгрину и Ашаху у Аустрији, у Паничереву у Бугарској.

Нема више живих учесника и очевидаца ових догађаја које бисмо данас упитали шта је за њих значила позоришна представа; шта исликано шумадијско село на шаторском крилу и саргији, Цар Лазар или Милош Обилић; шта весели Максим у *Ћиди...* Фотографије нам показују препуна гледалишта – „нахерене“ шајкаче, главу до главе; има и официрских униформи и елегантних дама са шеширима; фотографије нам показују позорнице, исликане завесе и сценографију; костиме: женске, мушке, грађанске и сељачке, историјске; перику и шминку... и све те фотографије подсећају на мирнодопска позоришта.

Мемоари, дневници, записи, фотографије, позоришни плакати и програми, скице и цртежи, рукописи и записници из меморијалних фондова Музеја позоришне уметности Србије приказани на изложби дочарали су само делић атмосфере тих тужних и трагичних времена. Пред нама су аутентични записи везани за рат и ратнике, за времена давно прошла, у којима је ПОЗОРИШТЕ одиграло своју велику, можда највећу улогу.

Радослав Лазућ

О ФЕНОМЕНУ УМЕТНИЧКЕ ИГРЕ

Дијалог са естетичарком и критичарком Мирјаном Здравковић:
о уметничкој игри, балету и мултимедијалним пројектима

Шта за Вас представља феномен игре?
Ниједна уметност није довољно објашњена, а можда и необјашњива у својој обухватности и променама, као уметност игре. У игри, за посматрача, увек има нечег непознатог, очаравајућег, чудесног. Као да човек који игра зна неке тајне које остали људи само назире или не познају. Игра је посебан феномен. Она открива човека у његовом унутрашњем и спољашњем бићу. Она је егзистенција и есенција људског. (...)

„У почетку беше покрет.“ Објасните ову Лифарову мисао.

Дакле, „у почетку беше покрет“. Покрет је у току даље еволуције постао игра. Ритуална, паганска, световна, светковна, фолклорна, средњовековна, дворска, карактерна, класична, модерна игра, цез, мима, пантомима, импровизација, скандирање уз тупкање ногу или давање такта шаком: игра у својим најужим и најширим значењима, и круг се само привидно затвара, претварајући се у спиралу разноврсних могућности.

У каквом су односу игра и стварност?

Игра је дубоко везана за живот и реално. Чак и игра лишена садржаја изражава унутрашњи садржај бића које игра. Већ само људско тело, као једини инструмент игре, сувише је путено, сувише стварно да би икада могло бити апстрактно. Стога одредница „апстрактна игра“ може да се примени веома условно, и то као одређени стил класичне игре лишене садржаја (приче), у којој су гестови, покрети, варијације



Мирјана Здравковић

и комбинације тумачи музичког предлошка, ритмова и динамичких варијабела музике. Игра је увек естетски и формално одређена. Идеална инспирација и допуна игре је – музика. (...)

Како разумети двојност човека и света?

Међу уметностима, игра и музика најбољи су доказ двојности човека и света: аполонског склада и диони-зијског несклада, хармоничне лепоте и неумерености страсти. Мера и безмерје, два основна принципа која прожимају људско биће, најадекватније налазе свој одраз у овим уметностима.

У чему је тајна ритма у музици, у игри, плесу и балету?

Игра и музика тесно су повезане. Једна другу допуњавају, мада свака може да постоји сама за себе. Њихов заједнички именитељ није садржај, нити мелодија, већ ритам. (...)

Покрет је суштина свеколике игре. Објасните значај покрета у естетици игре.

Према Маги Магазиновић, и бројним теоретичарима игре кроз историју: „Основни елемент игре је – покрет. Покрет је промена положаја тела у простору. Он је ритмички озаконен, и по својој природи двојан. Покрет је дисање нашег тела. Он спаја две крајности, мировање и кретање. Покрет је гипкији уколико је прелаз између тих крајности неосетнији. Покрет није само формално основни елемент игре. Он је естетски условљен и уобличен, смишљен. Он је доживљај, сазнање, почетак из-раза.“ (...)

Које су основне идејно-естетске особености Вашег писања о феномену игре, класичног, неокласичног и савременог плеса?

Зависи од тога да ли сам писала за новине или часописе, попут периодике Позориште, НИН, Orchestra, Књижевна реч и др., где сам имала више простора за естетичка разматрања, као у мојој књизи *Тело сања* (КОВ, Вршац, 2010), у којој поред критика постоје и естетичко-антрополошко-историјске студије о представама од 1923. до 2010, есеји о игри и најеминентнијим кореографима и представама (што је само избор из мог 35-годишњег писања у 10 новина и часописа). Основна премиса мог критичарског разматрања игре је: *Доживљај (представе), дело, вредност.* (...)

Који уметници и теоретичари су дали највећи допринос естетици игре код нас и у свету?

Ми нисмо имали уско специјализованих естетичара игре који су се бавили искључиво естетичким аспектима класичне или модерне, савремене игре. Међутим, многи историчари игре код нас (период СФРЈ, и доцније, РС), писали су фрагменте који су се односили на естетику и филозофију игре. Наведимо неке од њих: Мага Магазиновић: *Историја игре*, Просвета, Београд, 1950; Бранка Ракић, *Југословенска балетна сцена 1950–1980*, ИРО Веселин Маслеша, Сарајево, 1986; Слободанка Грбић-Софтић, *Освајање игре – балет у Босни и Херцеговини до 1950*, Свјетлост, Сарајево, 1986; Милан Узелац, *Филозофија игре (прилог феноменологији игре код Еугена Финка)*, Књижевна заједница Новог Сада, 1987; *Плес као казалишна умјетност* (превод и избор: Круна Тарле Црногорац), ЦЕКАДЕ, Загреб, 1988; *Ритуални театар*, зборник текстова југословенских и иностраних аутора, приређивач Радослав Лазић, часопис Позориште, бр. 3,

4, 5 и 6, Тузла, 1989; Свенка Савић, *Балет*, СНП, Нови Сад, 1995; Монографија *125 година Народног позоришта у Београду*, САНУ, научни скупови, Београд, 1997; Милица Јовановић, *Балет, првих седамдесет година Балета Народног позоришта*, Народно позориште, Београд, 1994, и од истог аутора: *Балет, од игре до сценске уметности*, Слио, Београд, 1999; Милица Зајцев: *Игра што живот значи, I, II*, МПУС, Београд, 1994, и трећа књига, у издању УБУС-а, Народног позоришта, 2005, у којима, уз биографске записе о балетским уметницима, постоје и естетички коментари М. Зајцев; избор критика савремених представа Милице Зајцев, *Игра, одраз времена садашњег*, уз естетичке судове; Нела Антоновић, *Мимарт годови* (Театар покрета МИМАРТ), Монтавиа, Београд, 2000; Смиљане Мандукић, *Говор тела*, Сфаирос, Београд, 1990; Мирјана Здравковић, *Тело сања*, КОВ, Вршац, 2010 – изабрани есеји и критике о уметности игре, са естетичким разматрањима. (...)

Да ли кризна времена и политичка превирања утичу на позоришне представе? На индивидуалну и колективну игру?

Политика и медијско рекламирање негативних појава, ратови, убиства, крађе, поткупљивања, подмићивања, отимачине, распад правосуђа и хаос настао државно - политичким реформама услед недоследности и збуњености оних који би требало да управљају народом (дијагнозе које се односе како на нашу земљу тако и на већину држава у суседству, али и у свету), могу да буду изванредно полазиште за позоришне представе, било ког профила уметности. Нарочито за сатиру, хумор, извргавање руглу. Али и за лирске маштарије о неким идеалним вредностима. (...)

Који су уметници, теоретичари, филозофи утицали на Вашу критичка размишљања и доношење судова о играчким представама?

Уметници, теоретичари, филозофи: Жан-Жак Новер, Маријус Петипа, Михаил Фокин, Питоеф, Антонен Арто, Питер Брук, Бертолт Брехт, Еуген Финк, Жежи Гротовски, Николај Хартман, Георг Вилхем Хегел, Роман Ингарден, Фридрих Ниче, Албер Ками, Сјерен Кјеркегор, Жан-Пол Сартр (писци и филозофи апсурда и егзистенцијализма); играчи, кореографи, редитељи: Огист Вестрис, К.С. Станиславски, Едвард Гордон Крег, Жак Далкроз, Рудолф

Лабан, Макс Рајнхарт, Исидора Данкан, Курт Јос, Сергеј Дјагиљев (*Свет уметности*), Вацлав Нижински, Ана Павлова, Тамара Туманова, Тамара Карсавина, Нађа Нерина, Жорж Баланшин, Огист Бурнонвил, Александар Горски, Олга Г. Јордан, Леонид Лавровски, Јуриј Григорович, Нина Анисомова, Маргот Фонтејн, Маја Плисецка, Надежда Грачова, Силви Гилем, Елизабет Плател... И, на крају, као *enfants terribles* XX и XXI века, Морис Бежар, Кенет МакМилан, Џон Нојмајер, Милко Шпаремблек, Јохан Кресник, Хелмут Плеснер, Ричард Шекнер, Јан Лауерс, Јасмин Вардимон, Борис Ејфман, Јожеф Нађ, Шаша Зуровац, Ангелин Прелџокаж... трагали су за новим путоказима, указујући истовремено на трајност и лепоту већ утабаних стаза класике и неокласике.

А код нас: Јелена Пољакова, Клавдија Исаченко, Александар Фортунато, Фјодор Васиљев, Маргарита Фроман, Нина В. Кирсанова, Анатолиј Жуковски, Пиа и Пино Млакар, Милош Ристић, Борис Књазев, Антон Романовски, Мстислав Пианивски, Леонид Лавровски, Ростислав Захаров, Наташа Бошковић, Јелена Вајс, Аника Радошевић, Олга Г. Јордан, Марина Олењина, Георгиј Скригин, Милорад Мишковић, Јанин Шара, Микаела Атанасију, Марио Пистони, Дарил Греј, Мира Сањина, Димитрије Парлић, Вера Костић, Душка Сифниос, Душан Тринић, Милица Јовановић, Жарко Пребил, Лидија Пилипенко, Вишња Ђорђевић, Владимир Логунов, Крунислав Симић, Мирјана Здравковић; постмодернисти: Нада Кокотовић, Нела Антоновић, Исидора Станишић, Бојана Младеновић, Аја Јунг и многе најмлађе генерације играча и кореографа савременог смера, промовисали су савремену игру чије откривање и преиспитивање траје више од педесет година друге половине XX века и почетка XXI века. Без ових уметника (и многих које нисмо могли да споменемо због ограниченог простора), позоришна уметност би била много сиромашнија, а човек усамљенији. (...)

У чему се огледа и колики је допринос часописа, књига и публикација о уметничкој игри?

Мада је естетичка литература у нас оскудна, тај мањак надокнадили су многи часописи на територији Србије са прилозима наших најистакнутијих критичара, уметника или аутора самих представа: Сцена, Позориште, Театрон, Степарт, а нарочито часопис Orchestra,

посвећен искључиво свим аспектима уметничке игре, као и часопис Позориште (Тузла, бр. 3, 4, 5, 6, 1989, приредио Радослав Лазић: *Ритуални театар* (драма, култ, ритуал, магија, пратеатар). У београдском *Театрону*, бр. 149/150, 152/153, јесен–зима 2010, објављени су текстови од изванредног значаја на тему *Постредитељско позориште и/или – нове редитељске праксе*, са значајним текстовима Александре Јовичевић, Ане Вујановић, Хајнера Гебелса, Церома Бела, Оливера Фрљића, на тему *Естетика и неестетика*.

Велики допринос естетици и историји игре допринеле су и монографије Ксеније Шукуљевић Марковић о Наташи Бошковић (1989) и Нини Кирсановој (1999), у издању МПУС (Музеја позоришне уметности Србије), и краће биографске брошуре МПУС о уметницима Милораду Јовановићу, Маргарети Фроман и њеној *Охридској легенди* и друге. Монографија Јелене Шантић о Душану Душку Трнинићу, објављена је у Народном позоришту, у издању УБУС-а, а многа предавања о нашим истакнутим балетским уметницима одржана су у музејском простору Народног позоришта, у Београду. Нажалост, да ли због недостатка иницијативе или због недостатка новца, улогу Музејске делатности преузели су балетски критичари и бивши играчи (потом критичари), сналазећи се индивидуално у промовисању игре и балетских уметника, како је ко знао и умео. Стога је улога балетских критичара добила још више значаја не само као хронолошко критичарски запис, већ и као драгоцен сведочанство о достигнућима или пропуштеним приликама уметничке игре у нас. О балетској критици видети издање Матице српске и САНУ: *Опште српска енциклопедија*, јединице Мирјане Здравковић: *Балетска критика код нас, 1910–2008* и *Авангарда у Србији, 1910–2008*, 2012, Нови Сад. (...)

Април 2014, Београд.

ЗДРАВКОВИЋ, Мирјана – естетичар и критичар уметничке игре – рођена је у Београду 7. 6. 1937. Дипломирала је 1955. у Балетској школи „Лујо Давичо“ у Београду (код Милорада Јовановића и Смиље Мојић), завршила гимназију (II женску), а 1973. дипломирала и на Филолошком факултету у Београду (на Катедри за француски језик и књижевност, са енглеским и латинским као допунским језицима). По завршеној Балетској школи, добила је ангажман у Народном позоришту у Београду, где је играла у сезони 1955/56. па до септембра 1957, да би потом, 1958–1959, играла у Хрватском народном казалишту у Загребу. Од 1959. поново је у Балету београдског Народног позоришта, где је најпре била члан, а потом (од 1960) солиста Балета, све до одласка у пензију 1982. На сцени Народног позоришта у Београду наступала је у следећим улогама: наизменично, обе *Мале Вилусе* (II чин *Жизеле*, 1960–1965), *Жизелина другарица* (1961–1966), *Невеста у Конелију* (1964, кореографија Вере Костић), *Pas d'action (Pas des trois)* у I и II чину *Лабудовог језера* (кореографија Нине Кирсанове, 1961–1966). *Зулејка у Бахчисарајској фонтани* Л. Захарова (1962–1963), *Пауница у Рођендану инфанткиње* Д. Парлића, *Машина Мајка* и *Вила Драже у Шчелкуншчику* у кореографији Ж. Пребила, *Мала вила* (заједно са Ј. Атанасовом) у *Пољупцу виле* у кореографији Д. Парлића, *Краљица у Лабудовом језеру* Д. Парлића (1970–1982), *Леди Капулети у Ромеу и Јулији* Д. Парлића (верзија од 1978, 1978–1982), *Батилда* у *Жизели* Лавровског. (...)

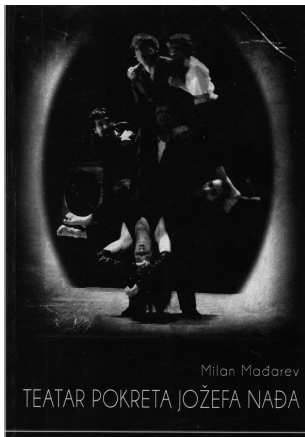
Напомена редакције: Скраћено поглавље из књиге *Трактат о балету*, Радослава Лазића, који аутор припрема за објављивање.

НОВЕ ПОЗОРИШНЕ КЊИГЕ

Радомир Путник

ПОЗОРИШТЕ ЈОЖЕФА НАЂА

Милан Мађарев:
Театар покрета
Јожефа Нађа,
Позоришни музеј
Војводине, Нови Сад,
2011.



Јожеф Нађ је, изван сваке сумње, јединствена личност у области сценске уметности. Рођен у Кањижи 1957. године, још као сасвим млад открива позоришну уметност као подручје својих разнородних активности. Јожеф Нађ је плесач, кореограф, сликар, фотограф, глумац, позоришни и филмски редитељ, пантомимичар, вежбач борилачких вештина и репрезент многих других уметничких активности, обавештава нас аутор књиге, театролог Милан Мађарев. Јожеф Нађ је једном ногом у Орлеану у Француској, а другом у Кањижи, у Србији. Од 1995. директор је Националног кореографског центра у Орлеану; Нађ се обрео у Француској пошто је ова земља променила однос према култури, настојећи да децентрализацијом културе и подстицањем савременог плеса освоји нова уметничка подручја. Науковање Јожефа Нађа у Француској почело је изучавањем покрета; суштина Нађове театарске уметности налази се у области театра покрета. Али, одмах ваља рећи, Нађов театар покрета влада различитим изражајним техникама и користи разноврсне облике сценског деловања, тежећи да створи сопствени уметнички израз. Јожеф Нађ је прошао кроз низ курсева позоришног покрета, од класичне пантомиме Етјена Декруа, преко краткотрајног задржавања у подручју марсоовске пантомиме, до истраживања које су спроводили Пина Бауш, али и пре ње Гротовски и Еуђенио Барба. Како се види, Нађово студирање покрета није се ослонило само на један извор или једну школу, већ је еkleктички захватило искуства позоришне авангарде стечена током последњих четрдесетак година. Али, корени авангарде односно позоришта покрета почивају у још даљој прошлости и могу се пратити од биомеханике Всеволода Мејерхољда и Артоовог позоришта суровости, да би се доспело до постмоденог и постдрамског театра коме, у суштини, припада и театар покрета Јожефа Нађа.

Милан Мађарев посматра досадашње стваралаштво Јожефа Нађа и представе групише у четири тематска периода, подробно разматрајући естетска својства и уметнички домет репрезентативних представа за поменути периодизацију.

Први период, у коме се налазе представе са Кањижом као местом збивања, критичар назива *Локалном митологијом*. Други означава као *Кањишки круг(ови)*, у којима се трага за метафизичким или филозофским карактеристикама града. Трећи период, *Литерарни извори*, истражује књижевне подстицаје као основу за представе, док се под појмом *Театар суштине* подразумевају представе које теже да одреде место човека у окружењу.

Театар покрета Јожефа Нађа захтева посвећеног гледаоца. Гледалац ових кореодрамских представа не може лако да допре до значења и симбола, до смисла представе. Аутор овога позоришта то од гледаоца и не очекује, већ га позива на авантуру истраживања и препознавања, где ће у представу учитавати сопствена сазнања, али и искуство, асоцијације и тумачења појединих сегмената. Овакав однос према сценском збивању Јожеф Нађ изградио је од елемената који припадају поднебљу Далеког истока (борилачке вештине, музика) које је уградио у позоришно искуство европске пантомиме и савременог балета.

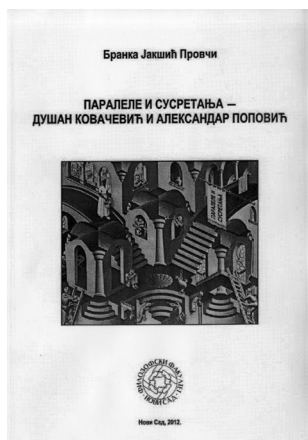
Књига Милана Мађарева припада реду оних важних театарских публикације које читаоца упознају са новим позоришним појавама и токовима; Мађарев темељно објашњава и детаљно тумачи одабране представе Јожефа Нађа као репрезентативне узорке театра покрета чији је зачетник и извођач уметник из Кањиже, који је дометима својих остварења доспео у сам врх овога позоришног облика.

Милан Мађарев документовао је тезе о Нађовом театру мноштвом фотографија које ваљано илуструју визуелни идентитет Нађових представа.

Радомир Путник

ПАРАЛЕЛЕ И УКРШТАЈИ

Бранка Јакшић Провчи: *Паралеле и сусретања – Душан Ковачевић и Александар Поповић*
Филозофски факултет,
Нови Сад, 2012.



Театролошкиња Бранка Јакшић Провчи начинила је компаративну студију у којој разматра неке тематске, мотивске, жанровске и језичке особености у делима двојице најзначајнијих српских драмских писаца у периоду после Другог светског рата. Овде ваља посебно указати да је реч о истраживању паралелизама, али и укрштаја у појединим сегментима опуса поменутих писаца, јер се рад Бранке Јакшић Провчи не бави њиховим свеукупним драмским делом. Реч је, дакле, о облику парцијалног испитивања, методом узорка, чиме се остварује могућност делимичног упоређивања драмског дела Поповића и Ковачевића; истини за вољу, ваља рећи да свеобухватније истраживање није могућно већ и због тога што се опус Душана Ковачевића обогаћује сваке године новим драмским текстом, па је отуда дело овога писца још увек у настајању, што за сада одлаже могућност његовог синтетичког разматрања.

Поставља се питање идеје овога замашног подухвата Бранке Јакшић Провчи, што ће рећи његове сврсисходности и, коначно, његове оправданости. Одговор се налази у равни ваљаног истраживања поетике најзначајнијих драмских писаца у Срба у другој половини XX века, у откривању, дефинисању и утврђивању драмских модела ових аутора, из чега ће произићи и препознавање драмских школа и праваца развоја српске драме, на које су Поповић и Ковачевић извршили и још увек врше велики утицај.

Бранка Јакшић Провчи на почетку студије представља дело свакога писца понаособ, ослањајући се на до сада изречене оцене књижевне и позоришне критике. Када говори о драмама Александра Поповића, списатељица се позива на радове Мирјане Миочиновић, Слободана Селенића, Петра Марјановића и огледе из најновијег доба Драгане Бесаре и Љиљане Пешикан Љуштановић. А када пише о општим

карактеристикама Ковачевићевог драмског рукописа, Јакшић Провчи се већма позива на сопствене закључке; ако упоредимо овај основни приступ Бранке Јакшић Провчи – ослањање на литературу о Поповићу и самостално истраживање Ковачевићевих драма – бићемо склони да констатујемо да је Бранка Јакшић Провчи усредсредила пажњу на рани део стваралаштва Александра Поповића, што ће рећи на онај сегмент његовог опуса који је валоризован у позоришној критици, док је дела из последње фазе његовог стваралаштва (*Ружичњак*, *Баш бунар*) изоставила, премда би се и у овим драмским текстовима могле наћи чврсте упоришне тачке за компаративну анализу са Ковачевићевим драмама.

Најзначајнији део студије Бранке Јакшић Провчи бави се сагледавањем могућег сусретања Поповића и Ковачевића; тај заједнички именитељ, којим се приближавају стилске одлике и језичка изражајност, налази се у историјском контексту – деведесетим годинама XX века – када се урушио цео државни систем са идеологијом која га је држала у каквој-таквој кохезији и када се друштво затекло на беспућу, покушавајући да добије одговоре на основна егзистенцијална питања. Осветљавајући идејне и етичке дилеме у Ковачевићевој *Урнебесној трагедији* и Поповићевој *Белој кафи*, а предочавајући њихове последице у Ковачевићевом *Доктору шустеру* и Поповићевом комаду *Тамна је ноћ*, ауторка студије прецизно и надахнуто указује на заједнички приступ обојице драматичара критици српског менталитета и одсуству смисла за саосећање. Последица таквог приступа основним садржајима живота, где је распад породице и морала неизбежна, довешће друштво до границе суочавања са насиљем као легитимним обликом живота. Да ли ће то насиље бити представљено као гротеска, комедија ситуације или у неком другом жанру, питање је поетичког избора драмског писца. Поповић је, што у досадашњим студијама о његовом делу није довољно испитано, користио разноврсне жанровске обрасце, док је Ковачевић ослонац налазио у жанру комедије апсурда. Нема никакве сумње, што доказује и студија Бранке Јакшић Провчи, да је основна порука и Александра Поповића и Душана Ковачевића – велика забринутост обојице комедиогра-

фа због заостајања развоја народа услед постојаности тврдокорног инацијског менталитета и тврдоглавости којом се одбацује свака критичка примедба на начин живота и мишљења. Тако посматране драме Поповића и Ковачевића с пуним правом могу да понесу Стеријину крилатицу: „Моје је лечити род“.



IN MEMORIAM

**РУЖИЦА СОКИЋ
(1934 – 2013)**



РУЖИЦА СОКИЋ (1934 – 2013)

Дружење с Ружицом започело је спонтаним пријатељским разговором у малом ресторору Огњиште у комплексу новосадског Спенса, у последњој недељи децембра 2007. године. Та врста комуникације изван позоришта, сцене, настављена је и касније. Шест година касније, готово у исти дан, само пет дана после њеног рођендана, догодио се одлазак.

Сви наши разговори, уживо или преко телефона, континуирани, у различитим ритмовима, били су спонтани, отворени. У свакој њеној реченици пулсирало је неминовно прожимање позоришта и живота, те две дубинске одреднице њеног бића. Било је ту и запитаности, и преиспитивања, али и асоцијативног враћања на неки детаљ представе, сећања на колегу, на редитеље, пријатеље, на путовања... У сваком помену личности из њеног окружења, следило је, сасвим природно, емотивно образложење. Чини ми се да је Ружица рендгенски,

својим лепим оком, благо осмехнута, ишчитавала емотивне електрокардиограме својих пријатеља. Ружица је била драг саговорник. Умела је да се заустави, пажљиво саслуша, одајући пуно поштовање саговорнику... А онда креће њено образложење, следећи основну асоцијативну нит, што је особина људи који осећају ствари „са оне стране“.

Недуго после нашег првог сусрета, уследило је још једно приближавање Ружици, али сада преко писане речи, њеног аутобиографског рукописа. Кретала сам се поступно кроз њене записе. У том лутању, у сарадњи са супружницима, брзо смо дошли до коначног облика њене лепе књиге. Широком аудиторијуму представила се још једним својим божанским даром, даром за писање. Била је врло отворена за моје сугестије око композиције. Почетак са Мамом. Крај са Мамом, као заокружена целина. Била сам изненађена њеном емпатијом. Како је само доживљавала погледе мајки, које су гурале у колицима своју децу у центрима за рехабилитацију, у којима је она боравила после повреде на скијању. У крајичку њиховог ока осећала је бол и потиснути стид. О својим колегама глумцима писала је с префињеним осећањем за њихову појаву, лишену глумачке појавности.

Личност драмског писца Аце Поповића приближила нам је из сасвим новог, само њој знаног угла. Мира Траиловић јој је била синоним за златни период Атељеа 212. Са каквим смислом за детаљ и људску злу судбину пише о глумици Деси Дугалић. Брзо су се препознале. Било је то сродство глумачког хабитуса, али и изражена осетљивост на људску патњу. Књига *Страст за летењем* спојила се сама од себе. А онда су уследиле промоције: две у Београду, Новом Саду, Јагодини, Панчеву, Старој Пазови... Књига је имала свој нови живот, вероватно смо могли исписивати нове странице после сусрета са публиком. Ти сусрети су јој донели, како је говорила, више топлине и искрене привржености од њених позоришних премијера. Сигурно је да су се на промоцијама успостављали непосреднији и директнији контакти са публиком, у осветљеним салама, без позоришног мрака. Комуникација је једноставнија, успоставља се преко писане речи.

Врло су ретки глумци који имају тако изражену

потребу за писањем. Овде су, чини се, стопљени у једно. Одатле можда и та њена посвећеност монодрамама. Успех је остварила са *Теби, моја Долорес*, играла ју је 450 пута. Ту је додирнула тајну магичног дејства те врсте драмског и глумачког исказа. У једном од својих записа каже да је интересује *позориште–литература*. Идеалан претекст пронашла је у прозном штиву др Саше Божовић, која пише о ратним несрећама. Али ту су још: *Писмо из 1971, Успомене лаке жене, Двојевање...*

Недуго после великог открића који се збио са њеном књигом *Страст за летењем* уследило је ново трагање за новим у представи *Три сестре* у режији Иване Вујић у Битеф театру. Улози је приступила као научник истраживач, ишчитавала је преписку Чехова и Олге Книпер, све оно што је било везано за давну, истоимену представу рађену у Новом Саду. Трагање за новим глумачким изразом, за оним што је „иза“ или „испод“ текста Чехова, била је карактеристика њеног рада уопште, не само на представи *Три сестре*. Та велика духовна глад, стална врста запитаности, била је њен стални покретач и стална опомена да се још нешто мора урадити и дорадити. Никад се није задовољавала постигнутим. Увек је тражила слојевитост (у улогама), и тамо где је нема, како је то рекла поводом неких телевизијских улога. Били су јој ближи садржаји који нису читљиви, који траже надигравање и поигравање. Имала је обичај да каже: „Моја потреба за глумом је унутарња. Професија ми је више од живота.“

Обележавање педесетогодишњице уметничког рада била је следећа велика радна етапа. Дуго су трајале припреме, трагање за текстом, темом, начином. Све је морало бити у знаку Аце Поповића, њеног писца. Она је била његова глумица. Желела је да се у последњој улози у *Белој кафи* сусретну сви претходни (дванаест) женски ликови Ациних дела. У обележавању педесетогодишњице позоришног рада осећала се као да је на радном почетку, као да у њеном глумачком бићу није било на стотине одсањаних и одживљених живота у позоришним, телевизијским, филмским, радијским улогама. Неоспорно је била прворазредна глумица сва четири медија. Била је врсна глумица домаћег писца. Недостижна у делима Аце Поповића, пронашла је кључ, што је мало коме позлазило за руком, још давне 1966. када је за улогу у *Кр-*

мећем касу добила прву Стеријину награду. Говорила је да је „уз Ацу постала глумац који воли да надграђује, да се поиграва“. Научила је на тим текстовима да варира једну тему. Волела је поетику у позоришној уметности.

Остварила је разноврсну галерију ликова са маргине, са велеградске периферије, дајући им нову димензију. Сматрала је да су за њу најбоље улоге које су између поезије и лудила. У том смислу је Госпава у Симвићевом *Чуду у Шаргану* пресудна за њу као глумицу. Оно на чему је као глумица инсистирала јесте потрага за добрим домаћим текстом, па су зато запажене улоге у текстовима Бране Црнчевића, Борислава Пекића, Гордана Михаића, Небојше Ромчевића, које је оживела на аутентичан начин. У Нушићевим комедијама остварила је две улоге на позоришној сцени: Сарку у *Ожалошћеној породици* (1980), и Госпа Мицу у *Власти* (1991), али на малом екрану оживела је четири Нушићеве јунакиње, међу којима и чувену Живку у *Госпођи министарки*, у режији Дејана Мијача (1977). Остварила је запажене креације у комедијама *Др* (1984), *Мистер долар* (1989), *Покојник* (1990). Била је нушићевска глумица у правом значењу речи, јер је умела да нађе најкраћи пут до гледишта. Била је пунокрвна комичарка модерног типа.

Суверена је била и у репертоару светских драматичара: Бихнера, Ибзена, Адамова, Олбија, Витрака, Женеа, Ружевича, Гомбровича, Енквиста, Пинтера, Стопарда, у којима је тумачила комплексне ликове различитих карактерних особености и судбина, мушког и женског пола.

Ружица је била глумица која иде у сам врх по броју интервјуа. Аутор монографије, њен највернији „биограф“, познавалац њеног рада, пронашао их је 230 – што је изванредна, богата подлога за још једну књигу, али сада књигу интервјуа. У једном од многобројних интервјуа проналазим занимљиву мисао, које се не сећам да сам игде сусрела: *кад би сви глумци света нестали, живот би постао пустиња, лишена радости, сазнања, изворишта са којег се човек напаја*. Свет без глумаца би био сакат. Своје осећање глуме она предимензионира и даје му космичке обресе. Прихвата мисао – *ако су писци савест човечанства, онда су глумци његово огледало*.

Али, тај њен дијалог са сцене попримао је универзалније размере. Ружица 1968. у *ТВ ревији* одговара на

писма читалаца, мудро, језгровито, искрено. Ретка повезаност са гледаоцима, у епистоларној форми. Ту је спонтана, искрена, језгровита, мудра. Најбројнији су јој били ученици, ученице, које у себи препознају наговештаје глуме, па јој се обраћају да им одговори, шта значи глума, да ли да крену у драмску секцију...

Та преписка, посматрана са дистанце од четири и по деценије, открива поједине скривене кутке њене личности, али одаје и време у коме смо живели, које је имало више блискости. Било је то време када су се глумци обожавали, а поједине серије „празниле“ су београдске улице. Та преписка сведочи о времену у коме смо били отворени једни према другоме, о времену дијалога, срдачности, времену у коме је писање писама било насушна потреба. Данас су се времена променила, траг о нашим препискама остаје скривен у личном електронском облику. За четрдесетак година, вероватно, неће бити трага о препискама, о вибрацијама наших душа.

Показује посебан смисао за језгровита казивања. Њени одговори су кратки:

„Мој муж није строг критичар. Старији је од мене. Не носим његово презиме.

Путовала сам у: Пакистан, Индију, Иран, Румунију, Мађарску, Бугарску, Совјетски Савез и САД.

Рођена сам 14. децембра 1934. у Београду. Отац Петар, мајка Вукосава, једино сам њихово дете.

Удата сам седам година. Немам деце.“

Ми дописујемо: *преминула у Београду, 19. децембра 2013. године.*

При помену њеног имена видим осмех, благ, који пресенчи лице и поглед, помало меланхоличан, са тугом у крајичку ока. Смрт је нестварна категорија, синтагма је којом одагнавам неман нестајања, коначних одлазака. И њен одлазак је, желим да (по)верујем, њен повратак у сан у коме пребива глума. Сан је био близак њеном поимању глуме.

„А глума се не може сабити у логичне оквире. Глума је сан...“

Весна Крчмар

СРПСКА ВОЈНИЧКА И ЗАРОБЉЕНИЧКА ПОЗОРИШТА У ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ

У Велики рат Србија и Црна Гора ушле су исцрпљене Балканским ратовима, а зарађене стране, како то обично бива на почетку свих ратова, веровале су да ће и овај рат кратко трајати. Приликом повлачења преко Албаније и Црне Горе, 1915. године, у тромесечној агонији, по невремену и великој хладноћи, по беспућима, без хране и одеће, изгубљено је више од 300.000 војника и цивила. На острво Крф пребачено је око 135.000, од којих је 6.000 било оболелих и рањених, а недалеко од Крфа, на „острву смрти“ Видо, помрло је 5.400 људи. Један део избеглица, око 12.000, међу којима је било највише оболелих и рањених војника, пребачено је у Африку. (...) Заробљенички логори расути су по готово целом свету, од којих су најозлоглашенији били они на територији Аустро-Угарске монархије. (...) И ту, у тим логорима, ницала су позоришта; правили су их заробљеници измучени глађу и хладноћом, изнурени присилним радом, на ивици смрти.“

Позоришта су ницала и на самом фронту, на борбеним линијама, у затишјима између борби: то су била војничка позоришта прављена на брзину на положајима, маскирана; репертоар је убрзано спреман – између наредби команданата за покрет. (...) Многи српски глумци, као војни обвезници, повукли су се са српском војском у изгнанство; други су, или као војни заробљеници или као грађани-интернирци, одведени у разне заробљеничке логоре у Мађарској, Аустрији, Бугарској. И једни и други, најчешће у сарадњи с даровитим аматерима, оснивали су војничка и заробљеничка позоришта од којих су нека радила у току целог трајања рата. Више глумаца и позоришних руководилаца, међутим, учествовало је у тешким ратним окупацијама 1914–1915. и 1917–1918. Главни иницијатори позоришта у војничким логорима били су глумци помагани од стране војних јединица у којима су радили.

Олга Марковић

