

# Сцeнa

**III / 2022**

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

Сцена ISSN 0036-5734

Часопис за позоришну уметност

НОВИ САД 2022.

Број 3

Година LVIII

ЈУЛ–СЕПТЕМБАР

# СВЕТ

УЗ НОВИ БРОЈ ..... > 5

## I / САВРЕМЕНИ СВЕТСКИ ДРАМАТИЧАРИ:

**ДАЛИБОР МАТАНИЋ** ..... > 6

**О аутору** ..... > 7

Далибор Матанић

**Богови** ..... > 8

Драматуршка белешка

**Запаковани** ..... > 28

(Пише > Милош Латинковић)

## II / 67. СТЕРИЈИНО ПОЗОРЈЕ ..... > 30

Александар Милосављевић

**Фестивал различитости** ..... > 32

О неким представама 67. Стеријиног позорја

## III / ДЕЈАН МИЈАЧ (1934–2022) ..... > 44

(Приредио > Александар Милосављевић)

Даринка Николић

**Како је Д. М. видео Брехта** ..... > 46

Ксенија Радуловић

**Дејан Мијач: Портрет редитеља** ..... > 48

Владимир Костић

**Између стварног и нестварног света** .... > 57

Љубомир Симовић

**Живот у позоришту** ..... > 60

Вида Огњеновић

**Мајсторе, није било узалуд** ..... > 62

Егон Савин

**Позориште које буди сумњу у свет** ..... > 65

Небојша Брадић

**Мала школа режије** ..... > 66

Јелена Лужина	
<b>Дејан Мијач, као некад</b> .....	> 69
Мирослав Мики Радоњић	
<b>Слово о Дејану Мијачу</b> .....	> 80
Ксенија Радуловић	
<b>Дејан Мијач и промена интерпретативне парадигме у савременој европској режији</b> .....	> 83
Александар Милосављевић	
<b>О Дејану Мијачу, уметнику театра</b> .....	> 89
Феликс Пашић	
<b>Стеријин савременик</b> .....	> 95
<b>IV / ФЕСТИВАЛИ</b> .....	> 96
Бесфорт Идризи	
<b>Чернодрински у години кризе</b> .....	> 97
56. МФФ Војдан Чернодрински – Прилеп	
<b>V / ТЕОРИЈСКА СЦЕНА</b> .....	> 102
Нина Живанчевић	
<b>Антонен Арто и “позориште суровости” (2)</b> .....	> 103
Светислав Јованов	
Споредна средства (13)	
<b>Суђење и облик</b> .....	> 114
Божидар Мандић	
<b>Завеса је пала</b> .....	> 118
<b>VI / ОБРАЗОВАЊЕ</b> .....	> 122
(Приредила > Марина Миливојевић Маћарев)	
Дивна Стојанов	
<b>Омладински аматерски театар</b> .....	> 124
Милан Маћарев	
<b>63. Републички фестивал аматерских позоришта Србије</b> .....	> 131
<b>VII / ЈОАКИМ ВУЈИЋ (1772–1847)</b> .....	> 136
(Приредила > Исидора Поповић)	
Исидора Поповић	
<b>Срећан ти 250. Рођендан, Јоакиме</b> .....	> 137
Анђелка Николић	
<b>Фрагменти о Јоакиму</b> .....	> 146
Зоран Максимовић	
<b>Забрављено Јоакимово наслеђе</b> .....	> 153
<b>VIII / СЦЕНСКИ ДИЗАЈН</b> .....	> 159
Матко Ботић, Филип Јовановски, Радивоје Динуловић	
<b>Бијенале сценског дизајна – исто или другачије, након шеснаест година?</b> .....	> 161
<b>IX / РУКОПИСИ</b> .....	> 166
Лука Курјачки	
<b>Записи из доба короне</b> .....	> 167
Синиша И. Ковачевић	
<b>Римске позоришне маске из Пуле</b> .....	> 177
<b>X / IN MEMORIAM</b> .....	> 183
Зоран Ристовић .....	> 184
(1936–1922)	
(Пише > Ивана Милић)	
Ивица Кунчевић .....	> 186
(1945–1922)	
(Пише > Варја Ђукић)	

**XI / КЊИГЕ** ..... > 192

**Српска драмска баштина  
на маргинама сцене 2** ..... > 193

Уредила Снежана Савкић

(Пише > Милена Ж. Кулић)

Сем Шепард

**Шпијун из првог лица** ..... > 197

(Пише > Сениша И. Ковачевић)

**XII / НОВА ДРАМА:**

**МАЈА ПЕЛЕВИЋ** ..... > 200

**О ауторки** ..... > 201

Маја Пелевић

**Последње девојчице** ..... > 202

Драматуршка белешка

**Бескомпромисни садржај** ..... > 232

(Пише > Жељко Јовановић)

\* \* \*

**Техничка упутства  
за ауторе прилога у "Сцени"** ..... > 234



---

# УЗ НОВИ БРОЈ

---

**В**аријације на тему – као да крај није или јесте сасвим близу – постепено, из еколошко-пандемијских оквира, искорачују ка деструктивно економским и ратним причама, које су наметнуте новом светском реалношћу. Одговор позоришта, после почетног збуњујућег удара, на глобално загревање, еколошке катастрофе, а потом и пандемију непознатог вируса, био је конкретан и уметнички релевантан, и по својим организационим еквилибривним моделима, а и у погледу уметничке обраде наметнутих тема. Представе-одговори биле су извођене пред ограниченим бројем публике, у различитим просторима, посредством електронских медија, а врло компензовано, без одређујућих импликација, њихов садржај је био тачан и публици прихватљив. И понадали смо се да је ту крај – али не света, него тематског слотера кроз

који смо прошли – а онда се дилема о нестанку наше цивилизације претворила у још виолентнију и грубљу претњу какву носи сваки ратни скукоб, посебно онај који у коначном решењу носи претњу нуклеарног рата.

И сад, имамо ли одговор на ту тему, и да ли је он могућ? Није случајно светска позоришна заједница прва изразила забринутост, а театри променили репертоаре, али то је ипак недовољно јер очито да је талас цунамија кренуо. Можемо ли ми као уметници нешто учинити, можемо ли дићу глас у корист мира, бити јединствени када сукоби прете да разоре Европу? Вероватно – да, и ту иницијативу очекујем ускоро.

У овом тренутку музе ћуте, али верујем да ће веома брзо бити организована уметничка иницијатива чија ће платформа бити мир, просперитет и стваралаштво без граница.



Савремени светски драматичари

## Далибор Матанић



Далибор Матанић, фото: Славко Миџор / PIXSELL



**ДАЛИБОР МАТАНИЋ** (Загреб 1975) аутор је једанаест међународно награђиваних дугометражних играних филмова, три ТВ серије и шест позоришних представа. Са играним филмом “Звиздан” освојио је награду жирија у Кану (*Un Certain Regard*). ТВ серија “Новине” прва је серија из југоисточне Европе купљена за глобалну Нетфлих дистрибуцију. ТВ серија “Подручје без сигнала” освојила је *Grand Prix* у програму Међународна панорама за најбољу светску серију на фестивалу *Series Mania*, као и пет награда Срце Сарајева.

Позоришни опус фокусирао је на слободне филмске адаптације, театарске реакције инспириране филмским претходницима укључујући властити играни филм “Фине мртве дјевојке” (ГК Гавела), затим “Телма и Луиз” (ИНК Пула), “Егзорцизам” (ИНК Пула), “Сумрак Богова” (СНГ Марибор), те “Богови” (ХНК Вараждин).

Далибор Матанић

---

## БОГОВИ

---

(мотивирано играним филмом "Funny Games" by Michael Haneke)

---

**УЛОГЕ:**

**ЖЕНА**  
**МУЖ**  
**НАПАДАЧИЦА**  
**НАПАДАЧ**  
**КЋЕР**  
**СУСЈЕДА**  
**СУСЈЕД**  
**ТАТИЦА** (на видеу)

---

Радња се догађа у дневном боравку куће имућније обитељи гдје је већина ствари замотана у најлон.

---



## СЦЕНА 1. ЛИЧИНКЕ.

*Жена сједи у полушампи дневној боравка.*

*Чује се њено дисање.*

**ЖЕНА:** Мрзим их. Овај повјетарац који ми не да спават, подсјети ме да су све ближе... Наша кућа више никад неће бити иста. Они се хоће мијешат с нама. Хоће ме јебат само да ме понизе. Сад ће нам закуцат на врата. Побјегли су из Украјине да би нас узнемирили. Хоће ме запрљат пред мојим мужем, а онда њега смакнут попут псета. Хоће да пустим сузу пред њима, хоће да будем слабашна... Не желе признат да су другачији од нас. То их не смета. Они су ко личинке, у земљу ће се увући, роварит, све ће направит не би ли дошли до мене и мојих кољена. Сад су Украјинци. Прије су били Арапи. Шта је идуће? Косооки? Све те личинке хоће пореметит наше животе сад кад нам иде тако добро. Мрзим их. Осјећам да су ту. Морам се пробудит.

*Крену се њалићи свјетла.*

*Намјештај и гаљински управљач су умошани у најлон.*

*МУЖ ујали гласбу.*

**МУЖ:** Јеси добро?

**ЖЕНА:** Ваљда.

**МУЖ:** Шта је било?

*Прилази јој. Помилује ју по лицу.*

**ЖЕНА:** Заспала сам на секунду. Знаш колико мрзим заспати поподне...

**МУЖ:** Рекла си ми.

**ЖЕНА:** Некакав немир увијек уђе у мене.

**МУЖ:** То је само сан...

**ЖЕНА:** Није тако једноставно, вјеруј ми.

**МУЖ:** Ма је, само ти глава превише мисли...

**ЖЕНА:** *(погледа га)* Зашто си ти онда сваки пут мртав кад затворим очи?

*Муж је гледа, није сигуран како реагирати...*

**МУЖ:** Мртав?

**ЖЕНА:** Аха.

**МУЖ:** Дивно.

**ЖЕНА:** О томе ти причам.

**МУЖ:** Како сам мртав? Ко ме убио?

**ЖЕНА:** Јел то сад битно?

**МУЖ:** Немој се љутит – мени је.

**ЖЕНА** *(заједљиво):* Нисам те ја, ако се томе надаш.

**МУЖ:** Ко је онда?

**ЖЕНА:** Не знам. Знам само да су ти личинке излазиле из дупљи.

**МУЖ:** Личинке?

**ЖЕНА:** Пуно њих. Није им се видио крај. Пуштале су неки ситни звук. То је било додатно узнемирујуће. А ти – био си одвратан леш.

**МУЖ:** Јел?

**ЖЕНА:** Аха. Био си неким чудом одвратнији него жив.

*Настаје нека торка тишина између њих двоје. Муж болно прејризе у себи.*

**МУЖ:** Гдје је мала?

**ЖЕНА:** Ко да то икад знамо?

**МУЖ:** А кад нам долазе сусједи?

**ЖЕНА:** Кад очисте базен. Сваки пут кад долазе, морају очистити базен. Да нас подсјете да га ми немамо. У сваком случају долазе – прерано.

**МУЖ:** Видим, дивна вечер нам се смијеши.

**ЖЕНА:** Најдивнија вечер. Љубави моја.

**МУЖ:** Јеси ли за аперитив?

**ЖЕНА:** Увијек.

*Муж поочи Жени тиће. Наздраве један другом.*

*Приђу један другоме, крену лагано плесати.*

**ЖЕНА:** Било би ми јако досадно да тебе нема.

**МУЖ:** Богме и мени...

**ЖЕНА:** То је тако дивно.

**МУЖ:** Што је дивно?

**ЖЕНА:** Да ти не морам ништа објашњавати.

**МУЖ:** Не мораш...

**ЖЕНА:** Проводимо животе у сталним објашњавањима.

**МУЖ:** Мислиш?

**ЖЕНА:** Мхм. Само блебећемо. У празно.

**МУЖ:** Боли тебе, тебе не нападају личинке...

**ЖЕНА** (*насмиче се*): Не дај ми више да спавам поподне.

**МУЖ:** Обећајем.

---

## СЦЕНА 2. АРАП.

---

*Њих двоје њежно плешу. У просторију уђе њихова КЋЕР која се лајано њише на мелодију. Полајано им преузме плес.*

**ЖЕНА:** Ди си била?

**КЋЕР:** Курвала сам се.

**ЖЕНА:** Мала...

**КЋЕР:** Шта – не би то хтјела чут?

**ЖЕНА:** Ди си била?

**КЋЕР:** Свуда.

**ЖЕНА:** Доћи ће нам гости.

**КЋЕР** (*показује у смјеру гдје живе сусједи*): Њих двоје?  
Сваки дан су ту. Видим – напредовали смо...

**ЖЕНА:** Без заједљивости ако може...

**КЋЕР:** Како ти кажеш мамице. Јел требам још нешто поправити на себи?

**ЖЕНА:** Не требаш. Савршена си.

**КЋЕР:** Пустите ме да плешем онда.

**ЖЕНА:** И ја би плесала тако добро да се нисам морала бринути о теби.

**КЋЕР:** Чекај, јел она стварно сад ово рекла?

**МУЖ:** Преслушат ћу записник.

**КЋЕР:** Кристе...

**ЖЕНА:** Знаш бити тако незахвална.

**КЋЕР:** Мамице?

**ЖЕНА:** Да.

**КЋЕР:** Пустите ме да плешем.

*Кћер се извија на пласбу. Улазе сусједи. Сједају на софу. Неко вријеме промаширају Кћер како плеше.*

**КЋЕР:** Драги сусједи ако имате вишка новаца убаци-те у шешир. Још немам шешир, али ако ми ви да-те нешто новаца купит ћу га да могу напредовати у каријери...

**СУСЈЕДА:** Потрошила је џепарац?

**ЖЕНА:** Одавно. Испричавам се, ускоро ће је проћи воља и за плесом.

**СУСЈЕДА:** Све је у реду.

**СУСЈЕД:** Поподне је плесала код нас.

**МУЖ:** Стварно?

**СУСЈЕДА** (*погледа свој мужа*): Ти баш не можеш никад лагат?

**СУСЈЕД:** Знаш да имам поремећај.

**СУСЈЕДА:** Тај ти поремећај није помогао да скинеш по-глед с мале...

**ЖЕНА:** Молим?

**СУСЈЕДА:** “Он воли гледати како жене плешу”.

**СУСЈЕД:** Претјерује.

**СУСЈЕДА:** Ја не знам плесат.

**СУСЈЕД:** Истина.

**СУСЈЕДА:** Да нисмо потписали предбрачни, већ би ме затукао с нечим.

**СУСЈЕД:** Вјеројатно – би.

**СУСЈЕДА:** Шути!

**МУЖ:** Чему скривати?

**СУСЈЕД:** Пар прецизних удараца и...

**МУЖ:** ... слобода!

*Мушкарци се насмију својим госјеџикама. Жене их љегају. Кћер љлеше. Жена даје знак Мужу да је заусшави. Он њо невољко најрави.*

**МУЖ:** Ја вас молим млада дамо...

**КЋЕР:** Како сте досадни.

**МУЖ:** Не знаш колико. Данас се не рачуна, данас сам луд.

*Кћер му се насмије.*

**ЖЕНА (Сусједа):** Јесте ли очистили базен?

**СУСЈЕДА:** Јесмо.

**ЖЕНА:** Колико вам је времена требало?

**СУСЈЕДА:** Усудила би се рећи – пол сата мање него иначе.

**ЖЕНА:** Нисте уморни?

**СУСЈЕДА:** Мало и јесмо, али за живу главу не би пропустила дружење с вама.

**ЖЕНА:** А реците ми, да ли се на мом лицу види колико ми се гадите?

*Муж се зајрице.*

**СУСЈЕД:** Да.

**СУСЈЕДА:** Молим?

**КЋЕР:** Опростите, мама данас није попила љекове.

**СУСЈЕД:** А то морате, макар и на силу.

**СУСЈЕДА:** Могоао би и ти мало своје пит, да зашутитиш.

**СУСЈЕД:** Мене је живот осудио да причам истину. Кад си то признате, лакше је све.

**ЖЕНА:** Мислите да је? Ја на примјер би вас све измлатила колико сте ми досадни.

*Тишина.*

**КЋЕР:** Значи, не можете лагати? Какво освјежење!

**СУСЈЕД:** Хвала на комплименту.

**КЋЕР:** Зашто сте ме похотно гледали код вас?

**СУСЈЕД:** Знаш плесат, гузица ти је слатка, а ни шале ти нису мрске.

**СУСЈЕДА:** Престани!

**МУЖ:** Хало?

**СУСЈЕДА:** Ето о томе вам причам.

**ЖЕНА:** Збиља би могли имати проблема ако наставите тако хвалити млађе цуре...

**СУСЈЕД:** Јел ово била пријетња?

**ЖЕНА:** Само кажем.

**СУСЈЕД:** Ја би на вашем мјесту искористио дио уштеђевине и направио напокон тај јебени базен. Да имамо о чему причати.

**МУЖ:** Ово је било испод појаса.

**СУСЈЕД:** Ако ћемо се већ лагати.

**СУСЈЕДА:** Па шта не води ваша пријатељица те фондове? Прича се да сте се скупа већ подоста накрале...

**ЖЕНА:** Људи су завидни.

**СУСЈЕДА:** Ви први.

**ЖЕНА:** Молим?

**МУЖ:** Дивна вечер. Можемо послије сви скупа преслушавати записник.

**СУСЈЕДА:** Снимате нас?

**МУЖ:** Не ја. Моје злато има пројект.

*Кћер узима камеру и нагаље снима.*

**КЋЕР:** “Последње живе аустроугарске личинке”.

**ЖЕНА:** Откуд ти то – личинке?!

**КЋЕР:** Чула сам те једном како бунцаш у сну.

**ЖЕНА:** Шта сам бунцала?

**КЋЕР:** Да те напумпала нека арапска личинка. И да сам тако ја настала.

**МУЖ:** Молим?

**ЖЕНА:** Бришите то из записника!

**СУСЈЕД:** Значи истина је да сте имали аферу с оним Сиријцем избјеглицом што је конобаро у ресторану?

**ЖЕНА:** Ја да имам аферу с неким таквим?

**СУСЈЕДА:** Каквим?!

**ЖЕНА:** Прљавим

**КЋЕР:** Опа!

**МУЖ:** Како можете тако нешто рећи о мојој супрузи?  
Јако ме ово повриједило.

**СУСЈЕД:** Та бол кад чујете истину – траје пар дана, а онда се помирите. Тако је и мени било.

**МУЖ:** То су причали и о вашој супрузи?!

**СУСЈЕД:** И о истом Арапу...

**СУСЈЕДА:** Лажу!

**КЋЕР:** Повлачим што сам рекла да је овдје досадно...

**МУЖ:** Жено?

**ЖЕНА:** Мужу?

**МУЖ:** Више пута сте вас двије ишле саме у ресторан, истина?

**ЖЕНА:** Тако се то ради у Бечу. Жене су еманципиране.

**СУСЈЕД:** Еманципиране на арапском њежнику...

*Неки се насмију.*

**МУЖ:** Не знам збиља што да сад мислим – ако је тај Арап тамо радио, а ти ишла кришом јести...

**ЖЕНА:** И ја знам огладнити.

**СУСЈЕД:** А њих двије остајале на ручку дуже неголи што треба...

**СУСЈЕДА:** Имају сјајан десерт.

**ЖЕНА:** Сјајан!

*Кћер окрене камеру на себе.*

**КЋЕР:** Управо сам сазнала да ми се мама курвала. Заједно са сусједом. Ни један течај сценарија не може вас овоме научити.

**ЖЕНА:** Мала, мислим да би требала згасити камеру.

**КЋЕР:** А, не! Цензура у ову кућу ући неће.

**СУСЈЕД:** Као што није ни Арап...

*Сусјед се трохоћом насмије. Мужу није сјела шала. Умало се пошуку.*

*Жена и Сусјед се погледају. Умало се пошуку.*

*Свајко одлази свом суйружнику. Крену лајано пле-саји.*

**КЋЕР:** На мом течају сценарија...

**ЖЕНА:** Којег смо ти ми скупо платили.

**КЋЕР:** ... само су нас учили како је битан тај твист. Само твист. Твист... Досадно.

---

### СЦЕНА 3. ТВИСТ.

---

**СУСЈЕД:** Сад кад смо се мало угријали...

**ЖЕНА:** Шутите више!

**СУСЈЕДА:** Можда је вријеме да пређемо на ствар.

**МУЖ:** Можда боље да нема неких нових изненађења.

**СУСЈЕД:** Овоме се богме нисте надали.

**МУЖ:** Исплати се?

**СУСЈЕД:** Само пратите...

**МУЖ:** Јесте у међувремену за нешто конкретније?

**СУСЈЕД:** Ја? Увијек. Знате сад да не лажем.

**МУЖ:** Одлично. Наставите.

*Муж слаже кокаин себи и Сусједу.*

*Жене их погледају.*

**СУСЈЕД:** Драга, преузми ти ову тешку тему...

**СУСЈЕДА:** Боже мили, обећао си.

**СУСЈЕД:** Јесам. И немој ме звати Бог.

*Сусјед и Муж се трохоћом крену смијају.*

**СУСЈЕДА:** Гледајте, морамо вам рећи да смо нас двоје мртви.

*Окуљени их погледају.*

**СУСЈЕДА:** Да. Мртви смо. Убијени. Дошли смо вам то јавити.

**МУЖ:** Ово роба удара прије него што је узмеш.

*Муж и Сусјед се крену трохоћом смијају.*

**ЖЕНА:** Како то мислите, убијени?

**КЋЕР:** Хоћете мамине таблете?

**СУСЈЕДА:** Не би имале ефекта кад сам већ мртва, јел' да душо?

*Муж и Сусјед ушмрчу кокаин.*

**ЖЕНА:** И кажете мртви?

**СУСЈЕДА:** Мислили смо да је пристojно да вам то први кажемо.

**КЋЕР:** Само мало...

*Кћер оде и ушмрче кокаин.*

**ЖЕНА:** Мала!

**КЋЕР:** Шта?

**ЖЕНА:** Не шмрчи док су нам мртви у кући!

*Сви се њрохојом насмију.*

**МУЖ:** Да мртви...

**СУСЈЕД:** Нисмо ми бирали.

**ЖЕНА:** Нисам знала да сте толики шаљивција.

**СУСЈЕДА:** Ускоро ћете сазнати колики...

**ГЛАС СА СТРАНЕ:** Добар дан!

*Кћер се обрађи у камеру*

**КЋЕР:** Твист.

**ЖЕНА:** Ко је то?

**СУСЈЕДА:** То смо се и ми питали кад су нам закуцали на врата.

**СУСЈЕД:** Рекла си, нису ваљда прљави Украјинци који траже посао...

**СУСЈЕДА:** Да, јер сам хтјела да закуца Арап и да ме појебе пред тобом!

**СУСЈЕД:** Волим те кад си страствена...

**СУСЈЕДА:** И ја тебе кад си тако љубоморан...

**ЖЕНА:** Какву ви то игру играте с нама? Шта ви хоћете?

**СУСЈЕДА:** Само смо вам дошли први рећи...

**ЖЕНА:** Јесте мог врага... Препознам ја одмах игрице. Шта хоћете, признајте?!

**МУЖ:** Какву игру играте? Чујете шта вас моја жена пита?!

**СУСЈЕД:** Само отворите врата.

**КЋЕР:** Ја ћу.

**ЖЕНА:** Пази се мала, тко зна тко је... (*окрене се сусједима*) Шта хоћете ви? Отворите карте! Хоћете да вас повежем с неким за фондове, признајте!

**СУСЈЕДА:** Јел ово управо било признање?

**МУЖ:** Можемо послије сви скупа преслушати записник.

*Улазе Нападачица и Нападач. Нешићо шаћћу Кћери на ухо, њоказују јој на рогитшеље.*

**СУСЈЕДА:** Ево их.

**ЖЕНА:** Тко сте ви?

**НАПАДАЧИЦА:** Ми смо пријатељи ваших гостију.

**СУСЈЕД** (*зијевне*) Лажу.

**НАПАДАЧ:** Онда смо гости ваших пријатеља.

**МУЖ:** Шта хоћете?

**НАПАДАЧИЦА:** Тражимо Арапе по кућама.

*Сви се смију.*

**СУСЈЕДА:** Оволико се дуго нисам насмијала. Сјајна вечера домаћини.

**ЖЕНА:** Хвала вам пуно, љубазни сте.

**МУЖ:** Какве везе имате с нашим сусједима?

**НАПАДАЧ:** Даљњи рођаци.

**СУСЈЕД:** Лажу.

**НАПАДАЧ:** Ближи рођаци? Јел то пролази?

**СУСЈЕД:** Лажу...

**НАПАДАЧИЦА:** Или можда Цигани?

**НАПАДАЧ:** Украјинци?

**НАПАДАЧИЦА:** Шта вам паше госпођо?

**ЖЕНА:** Мени? Зашто мени?

**НАПАДАЧИЦА:** Ви сте глава обитељи.

**МУЖ:** Можемо ли почети испочетка? Упознавање нам није добро почело.

**НАПАДАЧИЦА:** Може.

**ЖЕНА:** Тко сте ви?

**НАПАДАЧИЦА:** Ми смо пријатељи ваших гостију.

**СУСЈЕД:** (*зијевне јаче*) Кажем вам, лажу.

**НАПАДАЧ:** Онда смо гости ваших пријатеља.

**МУЖ:** Људи... Куда ово води?

**КЋЕР:** И сад се сви чуде што жицам наоколо таблете за смирење...

**ЖЕНА:** Да те нисам чула да их пијеш мала...

**КЋЕР:** Зашто, мамице?

**МУЖ:** Јел ти је мамица дипломирала на таквим таблетама.

**ЖЕНА:** (*као у реклами*) Откад га користим, пуно се боље осјећам, расположена сам, нисам под стресом, точније показујем љубав својој обитељи, бољи сам суговорник, боља сам жена и мајка...

**СУСЈЕД:** Лажете.

**МУЖ:** Истина је. Мало дјелује као робот, али истина је.

**ЖЕНА:** Нашла сам своју сврху.

**КЋЕР:** О јебем ти све. (*нападацима*) Вратимо се на вас. Молим вас...

**НАПАДАЧИЦА:** Опростите нам на непристојности. Знамо се заиграти викендима. Ми смо из виле преко пута, понестало нам је јаја па смо дошли посудит.

**ЖЕНА:** Треbate јаја?

**МУЖ** (*одахне*): Требају јаја.

**СУСЈЕД:** Лажу...

**НАПАДАЧ:** Радимо мој омиљени колач.

**НАПАДАЧИЦА:** Ако не поједе свој омиљен колач, постаће нервозан.

**НАПАДАЧ:** Онда ми све иде на живце.

**КЋЕР:** Дајте им јаја...

**ЖЕНА:** Немамо.

**МУЖ:** Молим?

**ЖЕНА:** Немамо јаја.

*Тишина.*

**СУСЈЕДА:** Каква је ово кућа?

**ЖЕНА:** У нашој кући нема јаја. У нашој кући нема ни чега. Нарочито базена. Можда се нађе нека таблета и то је то.

**МУЖ:** Шта ниси ишла неки дан у супермаркет?

**КЋЕР:** Излудила си нас с тим шопингом.

**МУЖ:** Тражила си картице пол сата.

**ЖЕНА:** Браним се шутњом.

*Тишина. Свима дође истина ствар на њамеј.*

**СУСЈЕД:** Арап?

**КЋЕР:** И ја сам то помислила...

**МУЖ:** Јеси можда ишла у ресторан?

**ЖЕНА:** Не могу више те дијете.

*Сви се насмију.*

**СУСЈЕД:** Ствари постају све јасније.

**ЖЕНА:** (*Сусједи*) Ти си била са мном!

**СУСЈЕДА:** Тај дан су имали као јело дана – одрезак с јајима.

**МУЖ:** Госпођо

**КЋЕР:** Арапским? Јајима?

*Сви се насмију.*

**МУЖ:** (*нападацима*) Немамо јаја зато што се моја жена очито креше с конобаром.

**ЖЕНА:** Шути!

**СУСЈЕД:** Не само твоја.

**КЋЕР:** Тата, имаш још?

**МУЖ:** Наравно кћери.

*Муж слаже кокаин.*

**СУСЈЕД:** Углавном, немају јаја.

**НАПАДАЧИЦА:** Свака кућа има јаја, јесте ли ви нормални?

**ЖЕНА:** Наша кућа није нормална кућа. У то сте се већ увјерили...

**НАПАДАЧ:** Само пар јаја. Сигурно ће се наћи.

**МУЖ:** Нема.

**ЖЕНА:** Нећете руинирати углед наше куће због пар јаја.

**НАПАДАЧ:** Није нам то намјера.

**ЖЕНА:** Дошли сте нас понизити, признајте!

*Нападачица и Нападач се насмију.*

**НАПАДАЧ:** Дошли смо по јаја госпођо.

**НАПАДАЧИЦА:** Само то. И враћамо се у нашу вилу.

**НАПАДАЧ:** Гдје су сви већ мртви.

**МУЖ:** Шта сте рекли?! Изволи љубави татина.

*Кћер шмрче кокаин*

**СУСЈЕД:** Увијек добра идеја.

*Сусјед се прикључи.*

*Нападачи се насмију.*

**ЖЕНА:** Видите како је мени у овој кући.

**СУСЈЕДА:** Пар јаја би направило значајну промјену.

**СУСЈЕД:** Љубави, толико волим кад си духовита.

**МУЖ:** Посрећило јој се.

**СУСЈЕД:** Тако смо се и заљубили.

**КЋЕР:** Причала је вицење?

**СУСЈЕД:** Покушала је...

**СУСЈЕДА:** Није ми ишло, требала ми је помоћ...

**НАПАДАЧ:** Па је Арап ускочио?

*Сви се насмију.*

**НАПАДАЧИЦА (Жени):** А кад већ причамо о тој теми, како сте се вас двоје заљубили?

**ЖЕНА:** Требао ми је партнер за плес.

**МУЖ:** Нисам био вјешт, али ме храбро водила.

**ЖЕНА:** Била је лијепа прољетна ноћ.

**МУЖ:** И повјетарац.

**ЖЕНА:** Преозбиљни смо, људи. Наша кућа не треба тако тешке тонове...

*Жена се придигне, крене плесајући с Мужем. Прикључе им се лајано и остали. Жена и Муж. Сусјед и Сусјед који кибицира Кћер. Нападачица и Нападач који не вјерују да их нијико не узима за озбиљно.*

**ЖЕНА:** (у плесу нападачима) Јесте ли ви пар?

*Нападачи се насмију.*

**МУЖ:** Брат и сестра?

*Нападачи се грохотом насмију. Кћер погледа сусједо који беспомоћно гледају испред себе, нешто не ваља...*

**КЋЕР:** Ви нисте из виле преко пута. Тамо су неки старији људи. Који се не појављују вани данима...

*Нападачи је погледају.*

**НАПАДАЧИЦА:** Нетко нас ипак доживљава овдје.

*Кћер обори камеру.*

**КЋЕР:** Ви нисте дошли по јаја.

---

## СЦЕНА 4. СВИНГЕРАЈ. СУСЈЕДА

---

**СУСЈЕДА:** Покушавамо вам то рећи већ дуже вријеме.

**СУСЈЕД:** Не лаже.

**МУЖ:** Јел то истина?

*Нападачи шуће.*

**МУЖ:** Морат ћу вас замолити да одете.

*Кћер и Жена се погледају.*

**ЖЕНА:** Мислим да ти је касно.

**НАПАДАЧИЦА:** Увијек жене испадну паметније од мушких, јел'да?

**КЋЕР:** Тотално.

**СУСЈЕДА:** Ко да су слијепи...

**ЖЕНА:** Ја исто то не разумијем, све им нацрташ, ништа не помаже...

**НАПАДАЧИЦА:** Добро сте то рекли, показујеш им све, а они оду у контра смјеру...

*Жене се насмију.*

**НАПАДАЧ (прекида):** Требали би...

**НАПАДАЧИЦА:** Углавном, ми би се с вама кладили, зато смо дошли.

**МУЖ:** Кладили?

**ЖЕНА:** У шта?

**НАПАДАЧИЦА:** Да ћете до јутра сви бит мртви.

*Тишина.*

**КЋЕР:** Како то мислите?

**НАПАДАЧ:** Ми мислимо да се нећете извући.

*Нападачи се насмију.*

**СУСЈЕДА:** То су и нама рекли кад су дошли.

**КЋЕР:** Чекајте, шта је ово? Ви се не шалите?

**НАПАДАЧ:** Не.

**ЖЕНА:** Зашто би нас убили?

**НАПАДАЧ:** Без неког разлога.

**ЖЕНА:** Платит ћемо вам, само одите, јел тако?

**МУЖ:** Тако је. Реците износ.

**НАПАДАЧИЦА:** Зато ћемо вас и убити. Јер мислите да се све новцем рјешава.

**ЖЕНА:** Чиме другим?

*Нападачи се насмију.*

**НАПАДАЧИЦА:** За вас стварно нема помоћи.

**МУЖ:** Молим вас, одите ван.

**СУСЈЕДА:** (*показује на Сусједу*) То је и он рекао.

**МУЖ:** И?

**СУСЈЕД:** Онда су ме убили.

**КЋЕР:** Тата...

**НАПАДАЧ:** Не брините, ми смо напреднија верзија смрти...

**ЖЕНА:** Шта сад то значи?

**НАПАДАЧ:** Показат ћемо вам што сте све могли лијепог у животу направити.

**НАПАДАЧИЦА:** А нисте.

**ЖЕНА:** Ви ћете мени говорити шта сам ја направила, а шта нисам... Шта си ви умишљате, тко сте ви?!

**НАПАДАЧИЦА:** Како то најбоље рећи да би нас она разумјела?

**НАПАДАЧ:** Ми смо вам...повјетарац.

*Жену прејлави страх.*

**НАПАДАЧИЦА:** И немојте покушавати побјећи...

**НАПАДАЧ:** Ником није успјело.

**ЖЕНА:** Знала сам... Знала сам да ће се нешто ружно догодит.

**НАПАДАЧ:** Јако ружно. Питајте сусједу.

*Жена блиједо погледа Сусједу.*

**СУСЈЕДА** (*повјерљиво*): Силовао ме.

**СУСЈЕД:** Ниси се нешто опирала.

**СУСЈЕДА:** (*слетне раменима*) Субјективан си.

**СУСЈЕД:** Глупачо.

**НАПАДАЧИЦА:** Ни мртви нисте промијенили мишљење о својој бољој половици?

**СУСЈЕД:** Повриједила ме, шта да радим?

**НАПАДАЧИЦА:** Свако "глупачо" вам направи пуно штете код једне жене...

**СУСЈЕДА:** Јел'да? Ја би тек кад би ме тако извријеђао – имала порив петљат се с тим Арапом. Ја иначе с Арапима? Прљави, дивљи, клањају, јесте ви нормални? Све зато што ме овај глупачом зове.

**ЖЕНА:** Пробајте таблете, збиља помажу.

**СУСЈЕДА:** Јесам, размишљала сам да цијелу бочицу прогутам... Али, то би овај и хтио, он хоће само моје новце. Новце које је крваво зарадио мој покојни татица.

**МУЖ:** Који је крваво искориштавао стране раднике. Потплаћени, без осигурања? О том татици причате?

**СУСЈЕДА:** Немојте против мог татице, молим вас!

**МУЖ:** Прича сте да сте сад запослили Украјинце, хоћете и њих потплаћивати?

**СУСЈЕД:** Безобразни сте. Шта они знају о нашим плаћама?

**МУЖ:** Аха. Нисам ни сумњао да сте нешто напреднији од вашег дивног татице...

**СУСЈЕДА:** Реци му да стане!



**СУСЈЕД:** Јако сте безобразни. Станите због моје супруге, не може поднијети истину.

**МУЖ:** А ви морате причати искључиво истину, шта не? Па да вас чујем!

**ЖЕНА** (*заљубљено љега Мужа*): Паметно моје.

**СУСЈЕД:** Татица је, док су му Арапи потплаћени радили у његовом хангару, ишао до оног пропалог излетишта на улазу у град, тамо су били смјештени Арапи и њихове обитељи. Татица би куцао њиховим женама, носио им поклоне и...гузио их пред њиховом дјецом.

*Сусјед се расцјане.*

**КЋЕР:** О јеботе...

**НАПАДАЧ:** Ми смо камилица за ове.

**НАПАДАЧИЦА:** Богме...

**ЖЕНА:** А зато сте ме ви наговарали да чешће идемо у ресторан...

**СУСЈЕДА:** Није татица крив...

**МУЖ:** Него тко? Опет Арапи?

**СУСЈЕДА:** Те арапске курве су га вребале, с тим тамним окицама и тим спремним гузовима, све би дале да буду с мојим Татицом!

**СУСЈЕД:** Углавном, татица се накљукао Виagre и нашли су га мртвог на једној Арапкињи. Занимљиво је да дијете уопће није плакало јер је Татица дјетету до-нио највећег меду...

**НАПАДАЧ:** Бинго! Увијек помаже...

**КЋЕР:** Стари, имаш још?

*Муж добаци Кћери кокаин.*

**МУЖ:** Сложи си сама.

**ЖЕНА:** (*кроз њодсмјех*): Татица је умро на Арапкињи?

**МУЖ:** (*покаже руком дигнуто сцоловило*) Бар је умро поносан...

*Сви се насмију осим Сусједје која доживи слом.*

**СУСЈЕДА:** Знате добро шта је све Татица учинио за овај крај! А сад му се смијете због једне арапске курве која је скочила на њега...

**КЋЕР:** (*Нападачима док слаже кокаин*) Хоћете ви?

*Нападач климне љавом. Нападачица одмахне.*

**СУСЈЕДА:** Сви се ви правите фини према тим странцима, а мислите исто ко и ми! Да се макну с тим прљавим губицама од нас!

**МУЖ:** Ти странци су вам изградили базен.

**ЖЕНА:** Онај Арап што вас је гузио није вас звао глупачом.

**СУСЈЕДА:** Боли ме она ствар, да имам пиштољ би видјели шта би им направила...

**НАПАДАЧИЦА:** Морам признат, да нисте мртви, ја би вас поново за под закуцала.

*Кћер и Нападач шмрчу кокаин.*

**МУЖ:** Људи, шта је ово? Ако је доста зајебанције, могли би се разићи за вечерас?

**НАПАДАЧИЦА:** Пуно обавеза имате сутра, јел'да?

**ЖЕНА:** Ми нисмо имали велико наслједство као они, ми смо морали све својим рукама створити.

**СУСЈЕД:** Па макар својим рукама покрали фондове.

**ЖЕНА:** Одјеби.

**СУСЈЕД:** Само причам истину.

**МУЖ:** Имам сутра битан састанак. Баш око фондова...

**КЋЕР:** Тата, ти не кужиш?

**МУЖ:** Шта?

**КЋЕР:** Да нема сутра.

**МУЖ:** Молим?! Дај престани мала, лупа те бијело...

**НАПАДАЧ:** Најгори осјећај је кад сазнате вријеме властите смрти, јел'да? Тог се сви прибојавамо, увијек мислимо да ће се нешто продужити...

*Кћер ља љега, узме камеру, ућери у њега...*

**КЋЕР:** "Вечер кад је убијена моја сјевана аустроугарска обитељ"...

**НАПАДАЧ:** Фрајерски наслов.

**КЋЕР:** Мислиш?

**НАПАДАЧ:** Тотално.

**ЖЕНА:** Без упуцавања малој – молит ћу.

**МУЖ:** Ти би могао попит шамарчину, знаш?

**НАПАДАЧ:** Тата ти је љубоморан.

**СУСЈЕД:** Не само тата.

**ЖЕНА:** Ви мирујте!

**СУСЈЕДА:** Јеботе тај твој турет! Хвала Богу да си мртав па више никог нећеш давит истином...

*Тишина.*

**ЖЕНА:** Кога истина боли, моје таблете збиља помажу. Купаона вам је отворена.

**СУСЈЕДА:** Не треба, хвала вам.

**ЖЕНА:** (*као у реклами*) Допустите си позитивну промјену у животу. Контролирају тлак, обогаћују обитељски живот, пасивност претварају у ненаметљиву активност!

**КЋЕР:** Мама, реклама је ушла у тебе...

**МУЖ:** Боље него Арап!

*Сви се насмију.*

**СУСЈЕДА:** У ствари, морам вам признат, дуго времена нисам имала овако испуњену вечер...

**ЖЕНА:** Штета што сте мртви...

**СУСЈЕД:** И ви ћете ускоро.

*Сви се поново насмију.*

**ЖЕНА:** Сад кад знам да сте мртви, некако сте ми симпатичнији.

**СУСЈЕДА:** И ви мени – кад знам да нас сутра нећете више малтретирати.

**ЖЕНА:** Дивно је у ствари, бити у добрим односима са сусједима.

**СУСЈЕДА:** И ја кажем.

**МУЖ:** Наздравимо!

**СУСЈЕД:** Дивна вечер, сусједи!

**ЖЕНА:** Штета што нисмо више овако искрени.

**МУЖ:** Гдје би нас то одвело?

**ЖЕНА:** У свингерај.

*Сви се зајрцу.*

**СУСЈЕД:** Одувијек ми се свиђао хумор ваше жене.

**МУЖ:** И не само то.

**КЋЕР:** (*окрене камеру на себе*) Ја мислим да је моја генерација сасвим океј. У ствари, ми смо пренормални... Погледајте ове умоболнике...

*Муж и Сусјед се умало пошцу. Сусјед и Жена се погледају.*

**ЖЕНА:** (*огмахне руком*) Немам снаге. Туците се с неким другим. (*обрати се Мужу*)

А тебе није срам тући се с мртвим човјеком?

*Тишина.*

**ЖЕНА:** Некад си тражио тко је највећи фрајер у бирцу не би ли га дохватио шакама. Не би ли ми се додатно хвалисао...

**КЋЕР:** Ма да?

**ЖЕНА:** Је, је. Још да је знао како не падам на те форе.

**КЋЕР:** На шта си онда падала мамице?

**МУЖ:** На лову.

**ЖЕНА:** Не сери.

**МУЖ:** Кад сам посудио од френда ауто и слагао јој да имам нови – дала ми је пусу.

**ЖЕНА:** У образ.

**МУЖ:** Кад је то било?

**ЖЕНА:** Прије Криста.

**КЋЕР:** Само материјално, а мама?

**ЖЕНА:** Да си ти мала незахвалнице одрасла у блату окружена с циганима попут мене – вјеруј ми да би слично размишљала.

**КЋЕР:** Ти си ми омогућила да никад не видим ни једног цигана.

**ЖЕНА:** Буди захвална за то.

**КЋЕР:** Опа!

**НАПАДАЧ:** Бит ће добар документарцац!

**ЖЕНА:** Заштитула сам те да ти не буде као мени.

**КЋЕР:** Тако да си се прије него што сам се ја родила – удала за старог који је имао пара? Ти си стара заштитила – себе.

**ЖЕНА:** Не зови ме стара.

**СУСЈЕДА:** То стварно није примјерено.

**ЖЕНА:** Знаш колико ме то смета.

**МУЖ:** (*Кћери*) Немој бити тако окрутна према њој.

**КЋЕР:** Стварно тата – квислингу један?

**НАПАДАЧИЦА:** Једино што имућне жене не могу зауставити је неминовно старење или смрт која сигурно долази по њих. А ако је још овако нагла – није чудно да сте у шоку госпођо.

**ЖЕНА:** Свјесна сам ја свега. Нисам у шоку.

**КЋЕР:** Само ти је боток исцурио.

**ЖЕНА:** Мала!

**МУЖ:** Мала!

**ЖЕНА:** Нисам ставила ништа!

**СУСЈЕДА:** (*ојравдава се*) Можда смо мало само...

**ЖЕНА:** Нисмо.

**СУСЈЕДА:** Рекреативно?

**ЖЕНА:** Кажем, нисмо.

**СУСЈЕДА:** Више медицински оправдано, а и било је на попусту.

**ЖЕНА:** Уштути!

**КЋЕР:** Не брине мамице, и ја сам га већ ставила.  
*Тишина.*

**ЖЕНА:** Зашто ти?

**КЋЕР:** Рекла си да морам увијек бити лијепа.

*Жена љриће Кћери.*

**ЖЕНА:** Али ти си лијепа таква каква јеси.

**КЋЕР:** Рекла си ми да увијек морам бити најљепша.

**ЖЕНА:** Боже мили...

**КЋЕР:** Не брине мамице, све моје френдице су исто направиле.

**ЖЕНА:** Зашто?!

**КЋЕР:** Из досаде.

**ЖЕНА:** Ја овај свијет збиља више не разумијем...

**МУЖ:** Тко ти је дао паре за то?

**КЋЕР:** Курвала сам се.

**МУЖ:** Како си платила мала?

*Кћер и нападачи се насмију. Сусједу није смијешно.*

**КЋЕР:** Сусјед ми је платио да му попушим киту.

**СУСЈЕДА:** Молим?!

**МУЖ:** Чекај, шта?!

**СУСЈЕД:** Није...

*Сусјед љокуша лајати, но не иге.*

**КЋЕР:** Масно сте ме платили, јел тако сусјед?

**ЖЕНА:** Стоко мушка!

**МУЖ:** Реци, јел истина пиздо једна?

*Нападачи се насмију.*

**СУСЈЕД:** Није – неистина.

**СУСЈЕДА:** Колико пута?

**СУСЈЕД:** Није – било једном.

**КЋЕР:** (*слетне раменима*) Требало ми је за пуни износ ботоха. Ја нисам уловила тај попуст.

*Муж се диине у намјери да разбије главу Сусједу.*

**МУЖ:** Сад ћеш видјет педофилу један!

**НАПАДАЧИЦА:** Јел вас можемо подсетит да је ваш Сусјед мртав човјек?

**НАПАДАЧ:** Нападат мртваг човјека нема пуно смисла.

**МУЖ:** Боли ме она ствар јел жив или мртав...

**НАПАДАЧИЦА:** Али – не боли га више... Можете га лупат колико год хоћете, он не осјећа ништа.

*Муж их љоледа.*

**НАПАДАЧИЦА:** Схваћате?

## СЦЕНА 5. ОЛИМП.

*Жена се обрађи сусједима.*

**ЖЕНА:** Мрзим вас. Из свих жила вас мрзим. Мрзим вас откад смо се доселили подно ваше куће. Одувијек сте нас гледали као Богови с тог вашег брда. Направили сте базен да нас можете гледат и додатно се рекреират – какав монструозан план. Долазили сте нам сваки дан набијати на нос колико сте имућнији од нас – колико год да нама можда у том тренутку добро ишло. Долазили сте сваки дан да нам докажете како никад нећемо припадат вашем Олимпу.

**СУСЈЕДА:** Успјели сте покварити хармоничну вечер.

**ЖЕНА:** Боли ме она ствар!

**КЋЕР:** Мама?

**ЖЕНА:** Долазили сте јер вам је требао нетко нормалан да слуша о вашем статусу... Кад смо ми зарадили на фондовима, долазили сте стално да нас подсјећате да знате да смо то направили варањем, да тај иметак није одувијек у нашим жилама као што је ваш одувијек у вашим јебеним жилама!

**КЋЕР:** Мама?!

**ЖЕНА:** Молим?!

**КЋЕР:** И ти се мене учила да цигиће гледам с висока. Нисам смјела причат с њима, камоли се играт...

**ЖЕНА:** То није исто.

**КЋЕР:** Говорила си да смо ми посебнији.

**ЖЕНА:** Кад јесмо мала. Збиља јесмо.

**КЋЕР:** Е мама?

**ЖЕНА:** Молим љубави...

**КЋЕР:** Ти знаш с ким сам изгубила невиност?

**МУЖ:** Молим?

**ЖЕНА (Мужу):** Тихо.

**МУЖ:** Нисам знао...

**ЖЕНА:** (Кћери) С Давидом, признај.

**СУСЈЕД:** Који Давид?

**ЖЕНА:** (*похвали се присујинима*) Син наших пословних партнера. Иде на факултет у Беч.

**МУЖ:** Давид – муњара?

**СУСЈЕД:** Онај дебил размажени?

**СУСЈЕДА:** Шта није он згазио оне двије цуре са својим Мерцедесом?

**ЖЕНА:** На суду су рекли да му је омогућено врхунско школовање – и да би било штета сад му то уништити...

**КЋЕР:** А те двије цуре – ко јебе?

**ЖЕНА:** Пази како се изражаваш...

**КЋЕР:** Е мама...

**ЖЕНА:** Реци љубави мамина.

**КЋЕР:** Нисам се први пут с Давидом.

**ЖЕНА:** Молим?

**МУЖ:** Хвала Богу.

**КЋЕР:** У ствари нисам се никад с Давидом, њему сам само издркала. Хтјела сам видјет како му се утиснуо Мерцедесов лого на киту након судара.

*Мушки се насмију.*

*Жена и Кћер се іледају.*

**ЖЕНА:** Шта ми имаш рећи?

**КЋЕР:** Погађај.

**ЖЕНА:** Нетко – тко не студира у Бечу?

**КЋЕР:** Не студира уопће.

**ЖЕНА:** Нетко – тко није долазио нама у кућу?

**КЋЕР:** Непожељно је таквима куцати Боговима на врата.

**ЖЕНА:** Кемал – чија обитељ живи иза бензинске?

**КЋЕР:** Видиш како знаш. Из прве мама, јеботе! Како си знала?

**ЖЕНА:** Мама једноставно зна. Изгубила си невиност с цигићем?

**КЋЕР:** Аха.

**ЖЕНА:** И ја.

*Њих двије се љедају. Почну се смијати.*

**МУЖ:** То си ми прешутила.

**НАПАДАЧ:** У јоботе, напето! Имате апарат за кокице?

**ЖЕНА:** Постојала је извјесна шанса да би ме заобишао да сам ти то рекла.

**КЋЕР:** (*разумију се*) Врло могуће да би те заобишао.

**СУСЈЕДА:** Шта ћу све чути данас?

**ЖЕНА:** Сјетите се ви опет свог татице.

**СУСЈЕДА:** Нечувено.

**КЋЕР:** С којим цигићем си се праснула? Кемаловим старим?

**ЖЕНА:** Аха.

*Њих двије прасну у смијех.*

**МУЖ:** Ја ћу полудјет.

**НАПАДАЧИЦА:** Смијем питат зашто?

**МУЖ:** Па обје жене у кући су ми се јебале с циганима! И то обје с истом фамилијом цигана!! Кћер ми је уз то издркала дебилу и пушила првом сусједу! Кад мало боље размислим, дивно је што ћете нас данас убит.

**НАПАДАЧИЦА:** Психологизирате превише. Ми би вас убили и да сте најнормалнија обитељ.

**МУЖ:** Би мој да не кажем шта. Која је ваша прича?

**СУСЈЕДА:** Да, збиља...

**СУСЈЕД:** Боца истине није више само на мени.

**СУСЈЕДА:** Ти шути! Ти си своје рекао!

**НАПАДАЧИЦА:** Не знам од куд да кренем, али мене вам је тата силовао кад сам била мала. Мама је пила, није то могла издржати па си је пререзала вене...

*Окуљени се ужасавају приче.*

**НАПАДАЧ:** Мој тата је био ловац, највише трофеја је имао у нашој котлини. Један дан му је мајка носила окријепу и устријелио ју је пред мојим очима. Ја

сам носио свјеже бриоше. Након тога сам се почео жестоко дрогирати.

**НАПАДАЧИЦА:** И ја. Продавала сам тијело мушкарцима за хероин. Више им не могу запамтити ни број. Тјерала сам их да ми раде најгоре ствари јер сам се осјећала кривом за оно што ми се догодило дома.

**НАПАДАЧ:** Отац ме се одрекнуо, тако да сам почео радити свашта не би ли прехранио себе и своје вене. Тако сам и почео проваљивати пристојним људима Аустроугарске у куће и убијати их.

**НАПАДАЧИЦА:** Рекао му је психијатар да му та убијања помажу да се издигне изнад тог метка који је докрајчио његову дивну мамицу.

**НАПАДАЧ:** Осјећам велику кривњу јер сам је ја наговорио да татици спреми окријепу и да кренемо према њему.

**НАПАДАЧИЦА:** Мада неке ствари што му је рекао психијатар, помогле су и мени...

*Зајрле се.*

**НАПАДАЧ:** Највише нам је помогло то што нам је рекао да се нас двоје можемо слободно сексати.

**НАПАДАЧИЦА:** Без обзира што смо даљњи рођаци.

**МУЖ:** Рођаци?!

**НАПАДАЧ:** Не знам које кољено.

**НАПАДАЧИЦА:** Ког брига?

**НАПАДАЧ:** Психијатар нам је рекао и да сношај на не- том убијеним жртвама помаже да се очисти осјећај кривње дубоко закопан у нашим емоцијама.

**СУСЈЕД:** Секс на онима које сте убили?

**НАПАДАЧИЦА:** Аха.

**СУСЈЕД:** Тек смо најебали.

**НАПАДАЧИЦА:** Ма буде вам то сасвим океј на крају. Ви тако и тако ништа не осјетите.

*Сви их љедају шушке.*

*Нападачи се насмију.*

**НАПАДАЧ:** Јел то – то што желите чути?

**НАПАДАЧИЦА:** Јел би вам – било лакше да вам овако све мало додатно објаснимо: тко смо, откуда долазимо, какво смо тешко дјетињство имали?

**НАПАДАЧ:** Опет психологизирамо. Понављам, ми би вас убили и да сте нормалнија обитељ.

**ЖЕНА:** Зашто?

**НАПАДАЧ:** Не знамо.

**МУЖ:** Не знате?

**НАПАДАЧИЦА:** Не.

**МУЖ:** Ко вас шаље, признајте!

**НАПАДАЧ:** Олимп. Јел то желите чути?

**НАПАДАЧИЦА:** Није битно тко.

**МУЖ:** Још морамо трпјети и њихове шале.

**ЖЕНА:** Кажете да би нас убили и да смо нормалнија обитељ?

**НАПАДАЧ:** Би.

**ЖЕНА:** Боже мили замислите нас као нормалну обитељ.

**СУСЈЕДА:** Након што смо вечерас све чули, тешко је то мила моја сусједа.

**ЖЕНА:** Одјеби.

*Нападачи се погледају.*

**НАПАДАЧИЦА:** Хоћете видјети?

**ЖЕНА:** Што?

**НАПАДАЧИЦА:** Како би то изгледало?

**МУЖ:** Пазите се, опет играју неку игру...

*Нападачи донесе даљински управљач. Скида најлон с њеја.*

**НАПАДАЧИЦА:** Зашто вам је цијели боравак у најлону?

*Жена и Муж се поносно погледају.*

**ЖЕНА:** Заштитили смо све да не би прљавштина оште-тила наш помно бирани намјештај из каталога...

**НАПАДАЧИЦА:** Разумљиво.

**МУЖ:** Реци им за подрум.

*Жена и Муж се смијуље.*

**НАПАДАЧИЦА:** Шта је у подруму?

**ЖЕНА:** Реплика овог боравака.

**МУЖ:** Без најлона.

**ЖЕНА:** Доље живимо.

**МУЖ:** Доље радимо што хоћемо...

*Кћер погледа нападача.*

**КЋЕР:** Добро сам испала, а?

**НАПАДАЧИЦА:** Импресивно лудило.

**НАПАДАЧ:** (*гаје даљински управљач*) Ево вратите све уназад.

**НАПАДАЧИЦА:** Да видимо како би то изгледало да сте нормални.

*Сви се насмију.*

**МУЖ:** Не насједај!

*Жена погледа Кћер. Кћер климне главом.*

*Жена пријисне ђумб за враћање на даљинском управљачу.*

---

## СЦЕНА 6. ДАЉИНСКИ УПРАВЉАЧ.

---

*Ликови крену враћају цијелу радњу уназад.*

*Жена и Муж. Жена долази себи након подневне сна.*

**МУЖ:** Јеси добро?

**ЖЕНА:** Јесам.

**МУЖ:** Шта је било?

**ЖЕНА:** Заспала сам на секунду. Препала сам се да више нећу видјети тебе и малу.

**МУЖ:** То је био само сан.

**ЖЕНА:** Буди уз мене.

**МУЖ:** Знаш да хоћу.

*Њежно се стишну једно уз друго.*

**ЖЕНА:** Превише радимо. Требамо уживати више у животу.

**МУЖ:** А базен?

**ЖЕНА:** Не треба нам базен. Битно је да смо здрави и да смо заједно сви.

**МУЖ:** Нећемо се више успоређиват с другима? Са сусједима на брду?

**ЖЕНА:** Треба уживат у туђој срећи. Они су добри људи на крају крајева. Једини овдје с којима можемо измјенити неку ријеч...

**МУЖ:** Мени ти је толики утег пао сад са срца, мислио сам да ће ми требати године за тај базен.

**ЖЕНА:** Пустито. Загрли ме.

*Зајрле се.*

**МУЖ:** Има нешто што мене мучи.

**ЖЕНА:** Реци.

**МУЖ:** Ја би хтио да се извучемо из те приче с фондовима.

**ЖЕНА:** Скроз?

**МУЖ:** Скроз. Хоћу мирно спавати. Вратио би све новце.

**ЖЕНА:** Од чега ћемо живјети?

**МУЖ:** Не брини за то, стално ми нуде неке послове. Круха нећемо бити гладни. Ево јучер су ми понудили да будем управитељ бензинске станице, ту у граду.

**ЖЕНА:** Играла сам се стално иза те бензинске с једном ромском обитељи. Дивни људи.

**МУЖ:** Јел пристајеш?

**ЖЕНА:** Пристајем. Битно ми је само да смо заједно.

**МУЖ:** Дивно.

*Кћер долази.*

**ЖЕНА:** Шта је било?

**КЋЕР:** Ма ништа.

**ЖЕНА:** Реци нам.

**КЋЕР:** Оставио ме.

**МУЖ:** Давид?

**КЋЕР:** Није фер...

**ЖЕНА:** Шта је рекао?

**КЋЕР:** Да му нисам довољно забавна.

**МУЖ:** А он као пршти од хумора...

**КЋЕР:** Мама, дај да идем на ботох, можда ћу му бити љепша.

*Жена је њежно њрими.*

**ЖЕНА:** Душо моја, нећеш ићи на ботох. Зато што ти не треба. Ако тај Давид не види колико си дивна, духовита и посебна цура, онда те он – не заслужује.

**КЋЕР:** Ма то причаш само да мени буде лакше.

**ЖЕНА:** Не. Причам ти зато што сам поносна како си дивно биће испала.

**МУЖ:** И нећемо дати да те пољуља нетко као Давид.

**КЋЕР:** Теби тата он никад није сјео?

**МУЖ:** Размажен је. Њега боли брига за тебе.

**КЋЕР:** Супер сте у ствари вас двоје. Баш јесте.

**ЖЕНА:** Какви јесмо, ту смо за тебе. И немој плакати више за Давидом. Наћи ћеш некога коме ћеш ти бити најљепши свемир.

*Кћер и Жена се зајрле.*

**МУЖ:** Мислим да нам долазе сусједи.

*Сусједи се њркличују.*

**СУСЈЕДА:** Како вам је лијепо свјетло поподне у кући...

**ЖЕНА:** Хвала вам. Како сте ви?

**СУСЈЕДА:** Цијели дан смо гледали хоће ли поправити тај базен...

**ЖЕНА:** И јесу успјели?

**СУСЈЕДА:** Малоприје. Хоћете ли доћи до нас сутра да се сви окупамо? Тужно је да тај базен стоји тако празан.

**ЖЕНА:** Сутра?

**СУСЈЕДА:** Знам да стално радите...

**ЖЕНА:** Доћи ћемо.

*Муж климне главом.*

**МУЖ:** Ослободит ћемо се.

**СУСЈЕДА:** Па то је дивно!

**СУСЈЕД:** Прилика да демонстрирам своје мијешање коктела!

**МУЖ:** Један Зомбие за мене.

**КЋЕР:** Мама, ја немам костим.

**ЖЕНА:** (*Сусједи и Кћери*) Цуре, идемо ујутро у шопинг, ха?

**СУСЈЕДА:** Можемо и на ручак послуже код Арапа.

**СВИ ЗАЈЕДНО:** Не!

**СУСЈЕДА:** Само приједлог...

**ЖЕНА:** Тако ми је драго да сте дошли.

**СУСЈЕД:** Лијепо је имати овакве сусједице као што сте ви.

**МУЖ:** Желио бих овом приликом рећи да ако је било неких размирица или ружних ријечи у прошлости – нека остану иза нас...

**СУСЈЕД:** Слажем се.

**МУЖ:** Често не видимо колико нам је лијепо.

**СУСЈЕД:** А може бити и још љепше.

**СУСЈЕДА:** Надам се да нећете замјерит, позвали смо и наше нове станаре...

**ЖЕНА:** Наравно да нећемо.

*Нападачи урилазе.*

**СУСЈЕДА:** Примили смо их код нас, јадни људи шта су све прошли...

**СУСЈЕД:** Украјинци...

**СУСЈЕДА:** Одмах им је муж ријешао посао у хангару.

**МУЖ:** Тако треба.

**СУСЈЕД:** И бит ће плаћени као и наши радници. Нећемо искориштавати њихову несретну судбину.

**ЖЕНА:** Поносим се вама.

**МУЖ:** И ја – умјесто да угађате себи, ви помажете другима!

*Нападачи крену причајући нешто неразумљиво на украјинском.*

**КЋЕР:** Шта кажу?

**СУСЈЕДА:** Нисам их до сад успјела разумјети.

**СУСЈЕД:** Мислим да кажу да им је угодно.

**МУЖ:** Дивни људи.

**ЖЕНА:** Уживајмо у оваквом дану.

**СУСЈЕДА:** Тако је.

**ЖЕНА:** Каква идила.

*Сви сједе, његају се.*

*Тишина.*

**ЖЕНА:** Идила... да.

---

## СЦЕНА 7. ПАКАО.

---

*Жена се њега с нападачима. Нападачи чекају њено обраћање.*

**ЖЕНА:** Овдје је толико лијепо – да би човјек могао убити неког...

*Нападачи се насмију.*

**МУЖ:** Љубави?

**ЖЕНА:** Досада. Јебена досада.

**НАПАДАЧИЦА:** Знали смо да ћете тако реагирати. Не можете против себе.

*Жена крене по даљински, но Нападач ја узме урије ње.*

**НАПАДАЧ:** Ја ћу. Да не би било изненађења.

**ЖЕНА:** Доста је лажи...

**МУЖ:** Чекај, па тко не би хтио овакав свијет?

**НАПАДАЧИЦА:** (*Кнега Жену*) Неки не би.

**КЋЕР:** Мама?

**ЖЕНА:** Браним се шутњом. Преслушајте записник, ако вам је толико стало.

**НАПАДАЧ:** Вратимо се ми лагано напријед. Вријеме је за прославу.

*Нападач ситисне њумб.*



*На телевизору се појави ТАТИЦА. Татица илеше на музику.*

*Сусједа се придигне дрхтајући.*

**СУСЈЕДА:** Татице... Татице! Откуд он?

*Сусједа се прислони уз телевизор, љуби ја...*

**СУСЈЕДА:** Татице? Јел ме чујеш?! Волим те! Волим те највише на свијету. Ништа више нема смисла откад те нема. Нитко ме више не зове принцемом. Нико ме више нисам принцепа. Татице мој...

*Татица је иледа.*

**ТАТИЦА:** (с екрана) Мала.

**СУСЈЕДА:** Реци татице!

**ТАТИЦА:** Зајебао сам. Зајебао сам скроз. Учи молим те из мојих грешака. Немој понављати лоше ствари које сам ја радио. Једино ће нам тако опстати ова наша кукавна обитељ. Једино ће имати смисла ако ти нешто поправиш, а не копираш мене.

Немој гледат на мене више као на узор. Ти си сад зрела жена и можеш направит пуно боље ствари... Искориштавао сам јадне странце и њихову несрећу не би ли нама прискрбио више лове. Твоју мајку сам повриједио тисуће пута, престао сам је поштовати и као своју жену и мајку своје принцезе. Запамти, немој бит као ја. Ја сам зајебао све. Буди боља од мене.

*Татица је иледа. Кћер иледа немоћно.*

*Иза његових леђа појаве се нападачи и омоћају му илаву најлоном. Он иледа немоћно.*

**СУСЈЕДА:** Татице! Нисам стигла! Нисам стигла бити боља!

*Нападаци зисаи телевизор.*

**НАПАДАЧИЦА:** Ту сте у праву. Нисте стигли.

**НАПАДАЧ:** Кренимо.

*Нападаци и Нападацица крену скидајући најлон с покућства те омаћају сусједе.*

**СУСЈЕДА** (иледа Сусједа): Требала би сад рећи да те волим, али не долазе ми више те ријечи. Немој се љутит на мене...

**СУСЈЕД:** Не брини душо, знам да си вољела само свог старог.

**СУСЈЕДА:** Хвала ти за све ово вријеме.

**СУСЈЕД:** Хвала теби, хвала свима вама чудни људи. Видимо се негдје горе на коктелима.

*Нападаци их до краја замоћају најлоном.*

**МУЖ:** Јеботе, они су стварно мртви!

**НАПАДАЧ:** Па рекли су вам.

**МУЖ:** Јесте ви нормални?! Мртви су човјече!!

*Тијела сусједа замоћана најлоном "сједе" покрај осталих.*

**МУЖ:** Зват ћемо полицију!

**НАПАДАЧ:** Нећете. Телефони вам не раде. А и нитко вас не воли.

**МУЖ:** Како ви то знате?

**НАПАДАЧИЦА:** Једном вам је кћер звала полицију кад сте се посвађали, сјећате се тога? Полиција није хтјела доћи. Нису хтјели имати посла с "том преварантском обитељи која мисли да има углед у граду"...

**МУЖ:** Људи су завидни.

**НАПАДАЧИЦА:** Ако вам је тако лакше.

**ЖЕНА:** Значи, ово је крај?

**НАПАДАЧ:** Више – почетак пакла.

**ЖЕНА:** Понављам понуду – не можемо вам платит да одете?

**НАПАДАЧИЦА:** Понављам одговор – новац нас не занима.

**ЖЕНА:** Што вас занима онда?

**НАПАДАЧИЦА:** Па ако нас нешто већ треба занимати – да би вама било лакше себи објаснити тко смо ми...

**НАПАДАЧ:** И опет долазимо до – психологизирања...

**НАПАДАЧИЦА:** Ево, занима нас хоћете ли се покајати? За све лоше што сте направили у животу? То људи обично направе прије смрти...

**ЖЕНА:** Ако се покајем, хоћете нас пустити?

**НАПАДАЧИЦА:** Нећемо.

*Напаѓачи се насмију.*

**ЖЕНА:** Тко сте ви? Тко?!!

**НАПАДАЧИЦА:** Није битно.

**НАПАДАЧ:** Немамо биографију. Наши ликови немају оправдање. Нема потребе за тим.

**НАПАДАЧИЦА:** Ту и тамо подсјетимо неке људе да обичан човјек не би смио ни помислити да може ногом крочити на Олимп.

**НАПАДАЧ:** Превише информација.

**НАПАДАЧИЦА:** У праву си. Опрости. Доручак на мене кад завршимо с овима.

**ЖЕНА:** Што хоћете од нас?!

**НАПАДАЧИЦА:** Сјетите се опкладе.

**ЖЕНА (Мужу):** Учини нешто.

**НАПАДАЧ:** Не може ништа.

**НАПАДАЧИЦА:** Још мало боли и онда ћемо се захвалити на гостопримству.

**ЖЕНА:** Боли?

*Напаѓач ставља њавбу.*

**НАПАДАЧИЦА:** Да ли се нетко покаје кад му руинираш оно што би му требало бити најсветије?

*Напаѓач приђе Кћери.*

**ЖЕНА (схваћивши):** Немојте.

**МУЖ:** Да се нисте усудили...

*Кћер без њоћовора лијеже на њог. Напаѓачица узима камеру и снима Кћер док је Напаѓач силује.*

**ЖЕНА:** Пустите је, она је дијете...

**КЋЕР:** Нисам више дијете мама, шта лупеташ? Ја сам само на Ханахима, бијелом, МДМА-у, Г-у, спееду, ботоху, паин киллерсима, вотка јуицевима, вотки без јуицеа, јуицеу... На било чему што ми изазове куршлус у тијелу. Само да осјетим неког врага.

**ЖЕНА:** Зашто?

**КЋЕР:** Не могу се пољубити ни са ким. Одмах ми изазове гађење. Пет година се нисам пољубила. Пет жебених година.

*Напаѓач је пољуби.*

**КЋЕР:** Јел знаш како је то мама – кад ништа не осјећаш?!  
Кад нема ничег?

**ЖЕНА:** Знаш...

**КЋЕР:** Знаш?

**МУЖ:** Нисмо се пољубили већ...има сигурно пет година.

**КЋЕР:** Зашто се нисте пољубили?

**МУЖ:** Не знам...

**КЋЕР:** Не знаш?

**МУЖ:** Твоја мајка одувијек мисли да је изнад свих нас.  
Ја сам ту да што мање сметам.

**ЖЕНА:** Само ми немој сметат.

**МУЖ:** Моја богиња...

**КЋЕР:** И ја сам ваљда онда таква. Тисуће мисли имам шта би требала, али тијело се не покреће.

**ЖЕНА:** Али ти имаш све што ти треба. Ја нисам имала ништа.

**КЋЕР:** Боли ме брига шта имам.

**ЖЕНА:** Мене моја мама никад није помазила у животу.

**КЋЕР:** Није?

**ЖЕНА:** Не. Ни то нисам имала.

**КЋЕР:** Ти мене јеси.

**ЖЕНА:** Јесам.

**КЋЕР:** Као дрвену кладу. Али јеси...

*Напаѓач се макне с Кћери.*

**КЋЕР:** Трудна сам.

**ЖЕНА:** Боже мили. Ово је – пакао.

**МУЖ:** Па то је дивно љепото татина.

*Жена њоћледа напаѓаче.*

**ЖЕНА:** Али ми никад нећемо бити бака и дјед...

**НАПАДАЧИЦА:** Нећете.

*Кћер снима родитеље док напаѓачи узимају најлон и замаћују их.*

**ЖЕНА: (Кћери)** Жао ми је што ти нисмо били бољи.

**МУЖ:** Видимо се негдје у звијездама мала...

*Кћер дрхћавом руком снима замаћане родишеља.  
Жена се окрене Мужу.*

**ЖЕНА:** Волим те.

**МУЖ:** Напокон да сам и то чуо.

**ЖЕНА:** Хвала ти што си ме овакву одабрао.

*Пољубе се.  
Замоћани су у најлон.*

**КЋЕР:** А ја?

*Нападачи се погледају, слетну раменима.*

**НАПАДАЧИЦА:** Ништа, ти даље по свом.

**НАПАДАЧ:** Брини се о нашој беби.

**НАПАДАЧИЦА:** Ако чујемо да си нас покушала пријавити, вратити ћемо се.

**НАПАДАЧ:** Знаш да хоћемо.

**НАПАДАЧИЦА:** Ако чујемо да ниси испала боља од њих, и онда ћемо се вратити.

**НАПАДАЧ:** Буди боља од ових чудака.

**НАПАДАЧИЦА:** Сретан ти живот.

*Кћер іледа како нападачи оглазе. Окружена је тијелима у најлонима.*

*Сједи у полућами дневној боравка – исто како је Жена сједила на почећку.*

*Чује се њено дисање.*

**КЋЕР:** Бит ћу боља.

*Повјећарац.*

---

КРАЈ

## Драматуршка белешка: Далибор Матанић, “Богови”

# Запаковани

**Д**алибор Матанић – редитељ, сценариста, драмски писац – последњих година поставља изузетно високе стандарде испред наслова својих уметничких опредељења, без обзира да ли се окушава у области филма, телевизијског стваралаштва или се представља, следствено актуелном случају, као аутор позоришног комада/драме.

Драма коју објављујемо има наслов “Богови” и јасну ауторову конекцију према филму *Funny Games*, аустријског сценаристе и редитеља Мајкла Ханекеа, који је деценију после приказивања свог изузетно успешног филма, одлучио да направи једнако узнемирујући римејк, само на другом језику и са гламурознијим кастингом, што је требало да гарантује освајање глобалног тржишта. *Funny Games* припада сериозним остварењима каквих нема превише у филмској индустрији, јер поседује неконвенционалност која у сваком моменту успева да избегне црту очекивања/предвиђања публике, те је тако изненађује и непрестано држи пажњу. Можда је Ханеке подлегао неодољивом

утицају Холивуда и његове моћи за пласманом добрих производа, те самим тим и одличном зарадом, мада је редитељ истицао да је тема његовог предлошка много типичнија за Америку. У тој типичности за људе и простор, односно за време и место где би сурове, бизарне, луде игре могле бити заподенуте, верујем да је Далибор Матанић пронашао инспирацију. Препознајући у овдашњем миљеу, перманентних сукоба, брзог успона на друштвеној лествици, енормног богађења на муци других, бласфемичности, декаденције, Матанић причу смешта у неку нашу кућу – у Пули, Загребу, Београду, Подгорици. Наравно с истим мотивом, али деконструисаним сижеом, који у суштини у потпуности персонификује релације јавног дискурса, овде и сада. Нападач и Нападацица – ликови у Матанићевом комаду – нису блазирани клинци из комшилука с репутацијом серијских убица, него изненада освештени осветници, који током игре уочавају апсурдност своје злочиначке позиције, наспрам злочестости и прљавог живота, упакованог у целофан гламура и богатства,

одабраних жртава. У таквој констелацији снага, судара злочинаца различитих афинитета и полазних основа, Матанић још једном прави искорак од познатог сижеа, и то на самом крају комада, где поштедети Кћер, која не без разлога као последњу реплику у његовој драми изговара: Бит ћу боља...

Боља од својих родитеља, боља од своје прошлости, боља од друштва у којем стасава, боља... Као елемент наде, вере да наде има, али то није чин оправдавања јер боље сутра не може сванути, бити, доћи, у простору који прекривају запакована тела. И то је још једна симболичка линија која повезује холовудску *измишљотину* с реалном ситуацијом негде другде. Негде овде.

И, то јесте суштина Матанићевог преиспитивања ове теме, јер жели да нас суочи са лицем у огледалу,

али и са оним константним губитничким ритерном да су у ствари пакао други.

Комад *Бојови* има значајну динамичност, што се може приписати ауторовом изузетном познавању филмских процеса, али и логичности и моћи применљивости таквог поступка на други ниво, односно у позоришни жанр. Комад обилује обртима и јасним карактерима, а језик драме *Бојови* у складу је с начином комуникације ликова, друштвених група, које оваплоћују ликови из комада Далибора Матанића.

Због свега садржаног, у комаду *Бојови* могуће је предвидети њихово скоро упризорење на сценама у Србији и региону, јер прича Матанићевог комада је – наш рукопис.



67. СТЕРИЈИНО ПОЗОРЈЕ

Сцена



# СТЕРИЈИНО ПОЗОРЈЕ 67.

Нови Сад, 26. мај–3. јун 2022.

## ВРЕМЕ ТЕСКОБЕ

*Novi Sad 2022*

Пише > Александар Милосављевић

## 67. Стеријино позорје

# Фестивал различитости

## О неким представама 67. Стеријиног позорја

Наслов овогодишње селекције 67. Стеријиног позорја сугерисао је да живимо у *Времену шескобе*. Представе приказане на Фестивалу још више су интензивирале ово осећање. Упркос несумњиво рђавој позоришној сезони, каква је била претходна, тешко је бити задовољан фестивалском ситуацијом у којој су се, било у такмичарској селекцији, било у категорији “Кругови”, равноправно нашле до те мере међусобно различите представе, да је по спуштању фестивалске завесе код потписника ових редова преовладала недоумица. Основно питање је, наиме, гласило: шта заправо покушава да нам каже овогодишње Позорје?

Јер, на њему је, како то често бива на нашим фестивалима и у овим временима, било свега и свачега. Добрих представа које крепе наду да је, упркос изразито лошим условима, у нас било позоришта која су смогла снаге да ваљано, часно и смело одрже озбиљан ниво продукције. Било је, наравно, и инсценација домаћих савремених драмских текстова, мада неке од њих, нажалост, нису припадале представама из прве категорије, али су ипак указале на чињенице да су овдашњи театри свесни значаја домаћег драмског стваралашт-

ва, као и да је наша драма и те како жива и (углавном) здрава. Природно, било је и мање добрих представа, па и оних које нису успеле да пробију опну унутар које театар губи битку од разноврсних утилитарних интереса. На 67. Позорју су одигране и представе које као да се публици обраћају давно мртвим језицима и на начин који занемарује дебеле наслаге прохујалих времена, али не отуда што се театар једном за свагда, неповратно мења, па оно што је некоћ било актуелно не може да се врати, него је мртвачки карактер ових представа указивао на немоћ или неспремност аутора да проговоре речником овог времена, или да одступе са одавном утабаних стаза. Нимало није утешно што смо се, баш на овом Позорју, осведочили да такве продукције не настају само у нашем позоришту. У овогодишњој понуди било је и добрих представа које су нас, међутим, суочиле се старом дилемом: да ли Позорје треба да се искључиво фокусира на представе које припадају такозваној фестивалској продукцији и на уметничком плану пробијају границе, или Фестивал треба да отвори простор (и) представама које репрезентују оно што припада продукцији намењеној забави гледалаца,



оних који од театра, истина, очекују интригу, али чије амбиције не иду даље од разоноде.

С обзиром на овакав контекст, писати о свим представама 67. Позорја практично би значило описати структуру актуелног тренутка нашег театра, па ће зато поглед овде бити усмерен на представе које потписник сматра најзанимљивијим.

\* \* \*

Јунаци Трифковићеве *Избирачице*, комада који је Ива Милошевић ражирала у Суботици (Народно позориште / казалиште / Nepszínház), верују да живе у најбољем од свих светова, у стабилној стварности у којој се безбрижно препуштају ситним друштвеним игрицама у које, по њиховом уверењу, спада и породични живот. Шта они о њему мисле видимо по ставу старијег нараштаја, оних који су већ у браку. А та је слика – и код Трифковића и код Иве Милошевић – зашећерена и отужна до мере да постаје страшна. Речју, брак овде болно оличава малограђанштину, слика је и прилика општих места, испразности и лажне среће. Зато редитељка стилизацијом заоштрава Трифковићеву благу иронију, а његове јунаке претвара у актере квазибалетске представе у којој је форма изгубила сваку везу са садржајем.

Размажена удавача Малчика, која осионо бира мужа, лишена је емоција баш као и њена околина, јер брак је, мисле сви они, сведен на игру и избегавање суочавања с оним што би могао бити прави живот. Маштовитим разигравањем тако дефинисаних ликова, редитељка успоставља духовиту и иронијом набијену сценску игру, а отвара простор за бравуре ваљано негованог глумачког ансамбла предвођеног изванредном Мињом Пековић. Незнатно успоравање у другом делу представе одређено је Трифковићевом строгом драмском формом која, с једне стране, налаже да прича буде испричана до детаља, док с друге стране, није било могуће угрозити успостављени стилски код представе. Па и тада су спасоносно решење били маштовитост редитељкиног концепта и одлична игра



Из Представе *Избирачица*, фото: Б. Лучић

Милоша Станковића, Весне Кљајић Ристовић, Сузане Вуковић, Небојше Чолића, Кристине Јаковљевић, Јелене Михајловић, Владимира Грбића, Срђана Секулића, Игора Крексе и Зорана Бучеваца.

\* \* \*

*Флека* је још један резултат успешне сарадње списатељице Тијане Грумић с редитељем Југом Ђорђевићем, сада реализоване у Краљевачком позоришту. Грумићева поново на себи својствен начин испитује интиму такозваних обичних људи, поново привидно једноставним средствима зарања у сложени свет њихових емоција и дилема, а Ђорђевић и овог пута редитељски адекватно, наизглед једноставно, такву причу преводи на језик позоришта, обоје потврђујући да су за узбудљив, па и ангажовани театар, осим талента, неопходни маштовитост, памет и, наравно, емоције.



Из Представе **Флеке**, фото: Б. Лучић

У овој причи нема жестоких дилема и сукоба непомирљивих ставова, у њој нема вике и свађе, а сукобе детектујемо кроз релације између девојчице, доцније девојке која одраста, и животних лекција које веле да у процесу сазревања настају ране и ожиљци које је каткад могуће избрисати, али и флеке које заувек остају и с којима ваља живети. Баналност ове критичарске констатације се, међутим, не односи на списатељски и редитељски проседе. У краљевачкој инсценацији се брише разлика између драмских ликова и актера представе. Ђорђевић, наиме, прави представу у представи; на трагу списатељице, он театар схвата као стварност која се не разликује од оне коју одређујемо појмом живот. Осим што је ова позоришна истинитија јер је омеђена простором интима и лишена је свега сувишног.

Оваквом концепту су неопходни глумци спремни да, попут Александре Аризановић, одиграју наивност процеса спознаје и покажу уверљивост болног

сазнавања истине, што је ова млада глумица постигла. Уз њу су у сваком часу били Драгана Варагић, Горица Динуловић и Зоран Церовина.

\* \* \*

Стицајем околности исте фестивалске вечери су се на репертоару 67. Позорја нашле две представе Кокана Младеновића, једног од најбољих наших редитеља. Након што се одгледају обе, некоме се може учинити да се у програму Младеновићево име грешком везује и за *Пројекцију* сарајевског Народног позоришта и за *Последње девојчице* суботичког позоришта “Деже Костолањи”. Иако су обе друштвено и политички ангажоване, премда обе критикују неолиберални светски поредак, као да рукописи и редитељски сензибилитети у ове две представе припадају различитим особама и представницима различитих генерација.

У обе редитељ користи музику коју на позорници уживо изводе музичари, но у *Пројекцији*, коју је драмски почетник Нушић писао у затвору, музика функционише као у доба пројекција немих филмова, а у *Последњим девојчицама* су и музичари и музика део драматуршког принципа представе. У сарајевској инсценацији глумци, уз пратњу музичара, повремено певају сонгове, а у суботичкој је драмски предлогак Маје Пелевић третиран као либрето за музичку представу. У *Пројекцији*, која је само базирана на Нушићу, а заправо је темељну драматуршку адаптацију начинила Милена Богавац, редитељ инсистира на бурлесци као основи сценске стилизације. Овакаво поигравање сугерише наивност које, међутим, не може бити у причи о халапљивости осиноних власти у државама попут данашње Босне и Херцеговине. Ничега ту наивног не може бити. Има само отимачине, лажи, безобзирности и материјаних интереса. Као, уосталом, што то бива у свакој транзиционој друштвеној ситуацији.

У *Пројекцији* су глумци под тешком шминком, кретње су им стилизоване, као и начин говора односно певања, а њихов сценски ангажман сугерише дистанцираност од прљавштине у причи о аферама власти,

којима се бави поштени новинар. Отуда је и наратив неминовно исти – у обреновићевској Србији Нушићевог доба и данашњој Босни и Херцеговини, једнако као и у садашњој Србији, Бугарској или Хрватској.

*Последње девојчице* проблематизују изопаченост света утемељеног на сваковрсној злоупотреби жене. Од рођења, преко васпитања стеченог одрастањем и сазревањем, до свих аспеката функционисања неолибералног универзума, жена је жртва, и то жртва сведена на робу. Поетски текст Маје Пелевић анализира ту ситуацију на узбудљив и потресан начин. У овом случају редитељски поступак следи литерарни предложак и адекватно га сценски дограђује. Истина, искуство суботичког глумачког ансамбла разликују се од сарајевског, па зато Суботичани адекватно реагују на Младеновићеве захтеве. Њихово саживљавање с принципом стилизације дубље је и тачније, те је њихова представа чврста и ефектнија.

\* \* \*

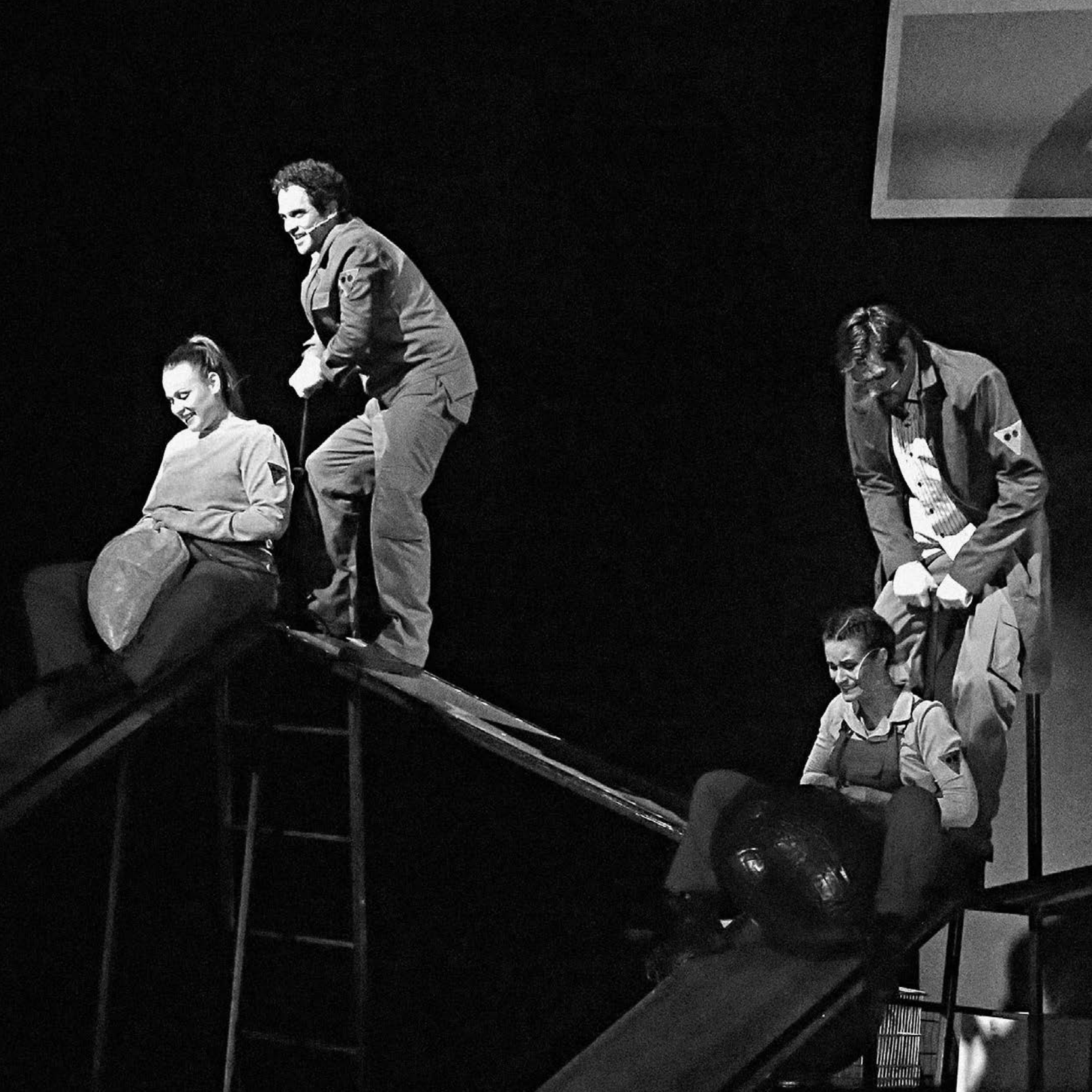
Било која од четири драме Љубомира Симовића комотно би могла, а вероватно би и морала, да буде обавезна ставка репертоара сваког иоле амбициозног домаћег позоришта. Не ради се овде само о односу поштовања према драмском опусу једног од наших највећих и најбољих песника и драматичара, него и о истинској ванвремености његових драмских текстова. Таман нам се, наиме, учини да је неки Симовићев комад време превазишло, или да је некој сцени из његове драме истекао рок употребе, а онда се, по ко зна који пут, испостави да је овај мудри писац снагом своје песничке интуиције заправо циљао и погодио универзалну тему, да је описао општу појаву која се, ма колико била изречена локалним дијалектом, специфичним аргоом или узбудљивом песничком метафором, не тиче само нашег менталитета и не припада тек једној епоси. Његови драмски јунаци и када нам се обраћају из давнина или наизглед проговарају из епске прошлости, својим постојањем и делањем заправо решавају проблеме и сведоче о мукама савременог човека. Када се



Из Представе **Протекција**, фото: Б. Лучић

пак Симовићеве глумци из путујуће дружине Василија Шопаловића затекну у ковитлацу рата, они у ствари репрезентују универзалну позицију свих позоришника суочених с дилемама које вазда рађају кад се сударе две стварности – оне коју одређујемо појмом реалан живот, и друге која припада фрагилном и неухватљивом свету театара. Када нас писац уведе у заумни свет периферијске престоничке кафане “Шарган”, он нам заправо приказује наличје света у којем су и жртвовање и искупљење изгубили смисао, света у којем испразне фразе политичара нису тек пуки подсмех некадашњим самоуправљачима или актуелним демагозима, него парадигма обездуховљене стварности лишене морала и ма каквог вредносног система. А управо је то тачна дијагноза света на који смо данас осуђени.

Проблем с инсценацијом Симовићевих драма понајпре је, међутим, у односу текста и редитељског поступка. Како, наиме, редитељски приступити његовим



rade nam različite testove  
sve je odlično



Из Представе **Последње девојнице**, фото: Б. Лучић

Из Представе **Чудо у Шаргану**, фото: Б. Лучић

песничко-драмским причама? Шта с њима урадити, а грубо не разбити и не нарушити њихову филигрански нежну песничку структуру? Како сценски третирати поетски језик Симовићевих драмских јунака или нагли прелазак њихових драмских исказа у стих? Како се редитељски (али и глумачки) носити с фино нијансираним карактерима које је писац прецизно дефинисао, а који лавирају између натурализма и стилизације, намерно застајкују између различитих литерарних проседа као између наизглед неспојивих светова?

Проблем судара Симовићевог специфичног драмског рукописа и примењеног редитељског поступка постаје још израженији када се инсценације подухвати аутор такође наглашеног поетског сензибилитета, што је случај с Јагошем Марковићем. И он, наиме, мисли у сценским сликама, барата снажним метафорама и још интензивнијим емоцијама које ствара аутентичним театарским средствима што га чини песником позор-

нице. Његова представа у ЈДП-у почиње кишом. Она пада и код Симовића. И овде, као и у драми, киша је упорна, досадна и увлачи се у кости; од ње се бежи с улице, блатњаве, периферијске – било где, па и у кафану која носи име по топониму из Западне Србије, а можда и по змији шарки. Код Марковића који је и аутор сценографије киша има библијске размере, пада ко-зна-од-када и пробила је натрули кров кафане, поплавила је ентеријер, натопила столове и столице, дупке је испунила све чаше и тањире, натерала кафански персонал и ретке госте да кроз кафану ходају балансирајући преко импровизованих коридора начињених од дасака. Но, овде као да више нико не примећује поводањ.

Типично јагошевска метафора је снажна, мада можда претерана у односу на драмски текст, али је свакако ваљано сценски реализована; отворила је просторе редитељеве маште и додатна глумачка разигравања. Постала је неком врстом сценске условности на коју гледалац пристане а које постаје свестан тек повремено, када буде активирана њена најповршнија функција на плану мизансцена. Но, била свесна воде на позорници или не, публика свакако мора да осети погубни утицај влаге; с њом се мора саживети. Баш у том смислу, безмало на подсвесном нивоу, ова киша и сценска поплава постају моћни елементи који дефинишу атмосферу натрулог, обесмишљеног и на потоп осуђеног света.

То је амбијент у којем се има догодити чудо, ту ће се стећи јунаци ове дирљиве, трагичне и опомињуће приче о узалудности и бесмислу човековог напора да чини добро и буде исправан. Марковић на сцену поставља причу с пуним уважавањем Симовића, сигурном редитељском руком води глумце из једне у другу сцену, не пада у искушење да редитељским средствима надграђује текст или му на било који начин контрира; напротив, ниједним елементом који би припадао категорији спољашњих средстава, он не нарушава динамику радње, нити угрожава ритам глумачке игре, а она је, такође, на линији афирмације сваке Симовиће-

ве речи. Притом, Марковић пажљиво води рачуна да у поетској равни донекле ишчашени и већ литерарно онеобичени ликови не изађу из сфере фино нијансиране фарсичности и не склизну у карикатуралност, да их киша, вода и навлажене даске, по којима неспретно ходе, не би скренуле са трасе коју савршено одређује драмски текст.

У тако успостављеном контексту редитељ постепено развија и води сценску причу ка актуелизацији, показује да је тема којом се Симовић бавио присутна и данас, да су идеје још давно записане у драми примењиве и на стварност у којој живимо, а да проблеми с којим су суочени актери драме истим интензитетом муче и данашњицу. Марковић пушта да Симовићеве упозоравајуће реплике одзвањају, али их не усмерава као политикантској димензији наше стварности. И добро је што је тако, јер политички аспект Симовићеве драме само је један од сегмената приче у којој политичар прогледа тек када изгуби своју друштвену позицију, а наново губи вид кад се врати јаловом политичком ангажману. То је, уједно, и прича о војницима којима је чудо уместо олакшања донело губитак солдатске части, о несрећи која ничему није научила оне које је снашла, о трагичној збрци узрокованој најбољим намерама реализованим у стварности која није спремна на доброту.

Истина, на Позорју је интензитет игре појединих глумаца био пренаглашен, а најдоследнија је у тачном испуњавању својих задатка била Сања Марковић, која је минималистичким средствима сјајно одиграла Цмиљу.

\* \* \*

У програмима 67. Стеријиног позорја, мимо такмичарске селекције, такође је било занимљивих представа. Једна од њих су *Ајдуци* Јована Поповића Стерије, копродукција Стеријиног позорја и Народног позоришта Приштина са седиштем у Грачаници. Представу је режирала Анђелка Николић.

Шта је данас у позоришту могуће направити с неким од “жалосних позорја” која је Јован Стерија Попо-



Из Представе *Ајдуци*, фото: Б. Лучић

вић писао средином 19. века, а која је тешко упоредити са његовим “веселим позорјима”? За разлику од комедија, Стеријине трагедије су чак и по мишљењу његових најватренијих поштовалаца, литерарно неупоредиво слабијег потенцијала, писане су наивно, наглашено су патетичне и понајпре су значајне са становишта књижевне историје. Са сценске стране, Стеријине трагедије евентуално нуде могућност редитељских интервенција које би представу усмериле у пародију, но то би било иживљавање над slabим тачкама овог писца.

Управо тако ствари стоје и са *Ајдуцима* које је Стерија написао 1842, када је комад премијерно и одигран у београдском Тетру на ђумруку. Анђелка Николић овој трагедији данас приступа сасвим растерећено. Уз помоћ сценографије коју је сама осмислила, костима Олге Мрђеновић, музике Ирене Поповић Драговић, сценског покрета Исидоре Станишић и Милице Јанкетић, задужене за сценски говор, редитељка



Из Представе **My Name is Goran Stefanovski**, фото: Б. Лучић

одустаје од реконструкције и успоставља специфичну стилизацију. Радњу смешта у шуму, али шуму микрофона и каблова, у скучени простор у ком четује група одметника. И у њеној инсценацији Стеријини дијалози далују наивно, па се може учинити да редитељка представу води ка пародији, јер њени хајдуци воде типично дечачке расправе о томе ко ће бити вођа дружине и како ће изгледати њихов одметнички живот; они се јуначе, патетично се и свечано заклињу на верност родољубивој мисији, скаутски уживају у авантури која је пред њима, а Турака нигде на видику.

Но, редитељка се Стерији не подсмева. Доспевши на саму ивицу пародије, у представу уводи много озбиљније тонове. Они, међутим, не припадају ни овом комаду, а ни Стерији, него овом времену и нашем актуелном искуству. У адаптацији, наиме, редитељка, уз помоћ драматурга Димитрија Коканова, проналази мотиве који би данас могли да буду део приче

којом се некада бавио Стерија. Тако у овим *Ајдуцима*, посредством измена у оригиналном тексту и, посебно, реплика пројектованих преко видео-бима, препознајемо лажно родољубље, бахато хулиганство, патриотизам којим се прикрива похлепа, позерство, расне предрасуде, ксенофобија, аутизам у односу на шири друштвени план и истинске колективне циљеве. На тај начин Стеријина наивност из трагедије трансцендира у незрелост актера представе, што у крајњој линији указује на незрелост нашег друштва данас.

Истовремено, тако је успостављен и образац за глумачку игру, јер је наивност Стеријиних реплика условила поједностављења на плану избора глумачких средстава, што редитељки омогућава да успостави равнотежу између задатака постављених пред глумце и неискуства дела ансамбла. Оно што је на почетку деловало као могућа пародија, на крају се стапа са Стеријином намером да напише трагедију; но сада то неће бити трагедија инспирисана народном епиком него трагедија наше стварности. И као што се у епској песми огледала патња поробљеног народа, а у *Ајдуцима* Стеријина потреба да тадашњим гледаоцима укаже на наличје херојске борбе за слободу, тако се у овој представи зрцали наше батргање у мраковима властитог менталитета.

\* \* \*

У селекцији “Кругови” приказана је и представа Драмског театра из Скопља *My Name is Goran Stefanovski*. Посматрано из угла неких од исповедних изјава Горана Стефановског, један од кључних токова његове животне и интелектуалне авантуре била је потрага за идентитетом. Или тачније: он је властиту животну авантуру одмеравао својом спремношћу да се непрестано суочава с изазовима формирања различитих идентитета. У адаптацији насталој од одабраних фрагмената из седам Горанових драма, Бранислава Илић ће ову потрагу Стефановског, као и његову перманентну запитаност над животом који нам нуди могућности да градимо и редифинишемо властите идентитете, транспоновати у сасвим нову авантуру. Литерарни предлогак који је



понудила као материјал за представу није пуки пачворк, а још мање је основа за пригодни сценски омаж једном од највећих драмских писаца Македоније и ових простора. Пратећи хронолошку нит која датумима настанка повезује драме *Црна руџа*, *Лонџ илеј*, *Сарајево*, *Казабалкан*, *Хошел Евроџа*, *Еуролајн* и *Одисеј*, Илићева прецизно детектује драмске пунктове кроз које је пролазила пишчева анализа феномена дефинисања идентитета. Испоставиће се да се ове тачке не тичу само интимног света писца, него да, још шире, детектују и фазе процеса формирања националних, друштвених, па и идеолошких идентитета читавог колективитета. Отуда нас у овом специфичном драмском колажу ауторка промишљеним избором сцена из драма македонског писца, али и њиховом драматуршком надградњом, води од интимних светова његових литерарних јунака, кроз просторе драматичних историјских, друштвених и политичких ломова у којима се огледа преиспитивање личног, генерацијског, друштвеног и националног идентитета, па све до резигнираног закључка Горановог Одисеја који се, након силних авантура и лутања, враћа кући и каже: “Дом је тамо где боли”.

Неупитно је да је овај, укусом горчине оивичени, круг самопреиспитивања и болне потраге за различитим идентитетима записан у драмском опусу Стефановског, но начин на који је Илићева осветлила ову тему, поступак комбиновања фрагмената у компонованих у нову целину која превазилази пуку монтажу, као и карактер њене драмске партитуре, несумњиво указују на креативност ауторкиног драмског рукописа који елементима постдрамског литерарног проседеа отвара просторе за провокативну сценску игру.

Ваља имати на уму и да су драме из којих су бирани фрагменти настајале у различитим периодима, да не припадају истој фази стваралаштва Стефановског, те да се, упркос пишчевом јединственом списатељском печату, међусобно разликују. Отуда сваки од изабраних фрагмената подразумева другачији наратив и нове драмске ликове, што представља посебан изазов за редитељска решења.



Из Представе **Ја сам она која нисам**, фото: Б. Лучић

Једна од карактеристика редитељског поступка који је применио Бранислав Мићуновић постављајући на сцену комад *My Name is Goran Stefanovski* произилази управо из форме понуђеног драмског материјала. С нескривеним поштовањем према писцу, Мићуновић сваком сегменту овако конципиране драмске приче приступа на одговарајући начин; у различитим причама он тачно детектује оно што ће их најефектније повезати, прецизно одређује упоришне тачке за конкретне поступке и транспонује их у узбудљиву сценску игру. Притом, свака слика ће бити заснована на другачијем сензибилитету и подразумеваће другачије захтеве који се постављају пред глумачку екипу, али ће у исти мах градити целину. Наиме, редитељ води рачуна да фрагментарност не наруши јединство сценске редње и да ликови сачувају аутентичност. Из таквог прецизно одређеног редитељског става, а благодарећи и огромном Мићуновићевом искуству, настала је одлич-

Из Представе **Код вечите слаvine**, фото: Б. Лучић



на представа у којој волуминозни карактер драмског предлошка бива фино разграђен и преточен у ефектне сценске слике, а линија радње се, упркос сложеној структури, природно прелива из једне сцене у наредну. На тај начин је процес изградње властитих идентитета једног писца, у адаптацији Браниславе Илић трансформисан у испитивање драмских образаца и модела, да би у Мићуновићевој представи добио облике смелог редитељског истраживања моћи театарске игре.


Глумачки ансамбл Драмског театра одлично је реализовао редитељеве задатке, успевајући да затоми прејакне емоције, али и да их, када је потребно, децентно пласира. Глумачка средства и поступци бирани су пажљиво и одмерено, а резултат је уједначена игра. Сценографија Александра Денића превазишла је оквире функционалног, стварајући просторе за слободна редитељска маштања, а музика Влатка Стефановског тачно је акценговала и атмосферу драмске приче и емоционална стања драмских ликова.

\* \* \*

На овогодишњем Позорју је, можда и нехотице, успостављен необичан контекст. У њему првобитна намера постепено бива замагљена, а прави разлог избора представа се губи у неизвесности; гледалац овако дефинисаног скупа више поуздано не зна који је прави разлог њиховог окупљања. Да ли је намера била у похвали различитости театарских продукција или се афирмација идеје о “цветању хиљаду цветова” појављује уместо јасног става; а у њега не треба сумњати с обзиром на искуство и знање Миливоја Млађеновића. У мутним временима каква су (поново) ова у којима живимо, дакле у доба свеопште релативизације, па и након бурног периода када је Позорје бивало под жестоцим притисцима, те је мењало неке од битних елемената своје концепције, у доба све упитнијег друштвеног значаја театра, када позоришна уметност бива гурана на тржиште, а домаћи театри одустају од чврстих репертоарских профила, у таквим временима може да постане разумљива збуњеност сваког селектора када се нађе пред дилемом на чему да заснује избор.

И заста, како дефинисати властити став и како га (пред самим собом у крајњој линији) заступати, а с обзиром на нејасне хоризонте очекивања оних којима је фестивал, било који домаћи фестивал, намењен. Онда се, управо због поменутог карактера ове епохе, поставља питање коме је заправо намењена ова (или ма која друга) фестивалска селекција. Некада је било сасвим уобичајено да се ставови публике разликују од мишљења критике, али данас ни ова друга категорија више нема ни приближно хомогено гледиште. Не може се, наиме, тврдити да су у овим временима критичарски ставови јединствени. Сада више не постоји подела на млађу и старију критику, јер се ставови ових других, баш као и оних првих, све чешће уклапају у критеријуме који тешко да имају икакве везе са аутентично уметничким утемељењима. Сада се критичари не деле ни на “прогресивне” и “конзервативне”. Више не постоје ни кланови, барем не онакви о којима се некада навелико расподелало. Данас су, наиме, на делу савим другачији критеријуми, значајно различити у односу на оне из минулих епоха. Уосталом, сада критика више нема утицаја на јавно мњење као некада. Данас је, између осталог, и све прозирнија разлика између критичара и новинских извештача. Ови други ће на много већем простору од оног који је на располагању критичарима изрицати пресуде, а у њиховим извештајима све чешће препознајемо речник и начин мишљења својствен позоришним маркетиншким службама. Ситуацију додатно замагљује утицај такозваних правих носилаца друштвене моћи који такође имају нека очекивања од театра, премда не праве разлику између аргумената из сфере позоришне уметности и ставова маркетиншких служби појединих позоришта.

Како онда да се, у таквој ситуацији, према свом задатку одреди селектор Позорја, али и било ког другог домаћег фестивала? Можда су опет неопходни резови. Какви? Радикални, разуме се. И можда су они данас потребнији но икада пре. Одговор ће, као и обично, понудити време које долази.



ДЕЈАН МИЈАЧ (1934–2022)

Сцена

---

Приредио > Александар Милосављевић



*Dejan Mijac*

Дејан Мијач, фото: Весна Павловић / ЛУДУС, 1993.

Пише > Даринка Николић

## Како је Д. М. видео Брехта<sup>1)</sup>

Путовања у иностранство, поготово на Запад, била су, тих педесетих, равна експезу. Мало је људи уопште имало пасоше, а и онима који су имали ту срећу, пут је био дуг и мучан, и – увек с неизвесним исходом.

Е, у то време, Дејан Мијач је, захваљујући рођаци из Министарства иностраних послова, био председник такозваног “персоналног пасоша” (за разлику од “групног” који је важио за једно, организовано путовање). “... Никома нисам смео да говорим како имам тај пасош, одмах би послумњали да радим за Удбу... Ха, ха... Нисам ни знао колико је то важно... После сам се, наравно, осведочио и трудио сам се да сачувам тај пасош, да ми га не одузму.” У Паризу, у то време, под патронатом ИТИ-ја (Међународни позоришни институт), одржавао се истоимени фестивал. Некако је, каже, процуњао везу да би могао да оде тамо. И некако је скупио паре... И некако је отишао у Париз... Видео је Брехта!!!

– Да, да... Показао се и држао једно предавање о свом систему итд. Нисам знао немачки, нисам могао

баш да разумем... Преводили су на француски, али основно сам ухватио... Дакле, дође он и... постављена два клавира на бини. То је било у Шажоу (Théâtre National de Chaillot, прим. Д. Н.). Изађе и почне да свира Моцарта. И свира, свира... “Видите, овај клавир дивну музику свира, Моцарта, то је чаробна музика итд... Е сад ћу прећи на други клавир...” Почне да свира. “Овај клавир делује раштимовано, на њему не може да се свира Моцарт... али може – Курт Вајл! Ово није покварен клавир, него је темпиран за ову прилику”. И онда седне за тај клавир и отпева нека своја два сонга. Да на делу покаже како “... **да би проговорио нешто, мораш... обавезан си да припремиш не само апаратуру него и цео систем, штим, музички систем, мораш да примениш друго, јер тог тренутка то постаје нешто друго...**” Кад је завршио, каже: “На растанку, морам да вам кажем... ова идеја с клавиром... из тога је много тога проистекло... То сам ја у кабареима... доста сам у њима радио, немам пара и тако то... углавном су били покварени. (ха, ха...) И то је дао једне стварносне истине. Размислите о томе... Та стварност вам дошапне шта је заправо израз... Не овај бриљантни клавир, перфектно наштимован... него

1) Одломак из монографије *Дејан Мијач* Даринке Николић, Српско народно позориште, Нови Сад 2017.

управо ово, одавде ми морамо говорити нашу истину.” То су били неки шокови, неки резови, можете мислити како је то деловало на младог човека...

Генерација тада младих интелектуалаца и студената, којој припада Дејан Мијач, била је и из непосредне близине излагана “шоковима”. Професори на Академији, попут Јована Кулунџића, Душана Матића... који, “пре свега, нису били догмате, и који су били врло добро информисани, читали су и пратили новине на светској литерарној и позоришној сцени”, својим причама су хранили њихову интелектуалну знатижељу. Дакле, у време тог париског сусрета, Брехт није био непознаница за Дејана Мијача. “У то време било је врло занимљиво бити, између осталог, и млад редитељ. Све је такоређи почињало... Е сад – Станиславски. У том “жубору пролећа”... Станиславски је лично на тешку зиму. Руску зиму... Наравно, доцније сам схватио да није баш тако – није он баш што смо мислили о њему... И, врло је занимљив, врло значајан... Укратко, не би било савремене глуме, нигде, нигде у свету... Станиславски је поставио основу... вратио је ствар на истраживање себе... на то да је глумац обавезан да се бави својим инструментом... да почне од тела па онда све остало, да се запита ко је он у свету, зашто је ту...

Рецимо, **сви говоре о методу Станиславског, а не говоре о другој његовој књизи која се зове Етика.** Он ту говори о етици глумца... **томе је посветио читаву књигу равноправну с тренингом... који није све. Оно што те усмерава и даје пуноћу свему, циљ је – етика. Код глумца је усађивао схватање да је глума побожан чин, а глумац жрец те религије...** у крајњој инстанци. И, што ближе томе, то боље... Наравно, време је учинило своје, време које се постепено изврнуло на наличје. Не знам, ја дуго трајем, можда сам окорели реакционар, што није тешко бити у мојим годинама. Кад се изгубе ти... хуманистички постулати, тад је све дозвољено... нарочито је дозвољена лаж. Е, сад, лаж у уметности... Против тога се, рецимо, Станиславски жестоко борио.



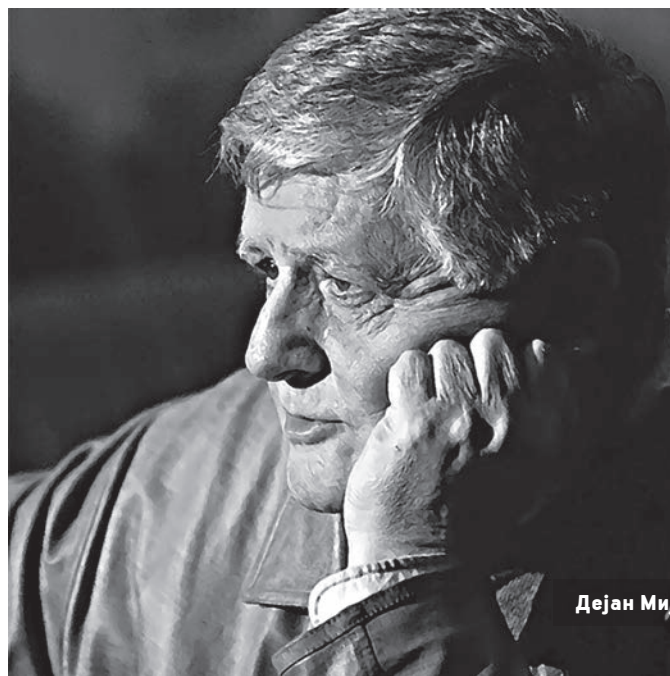
И Брехт, и сви други... Лаж! Буди свој и истинит, макар био оволики, али кажи то што имаш да кажеш, јасно и гласно. Изађи и кажи, јер зашто би радио ако немаш шта да кажеш? Шта се ту мајеш? Хоћеш да будеш интересантан? Па, не може се само бити интересантан. Као занимљив, заправо – изманипулисан. Пристанеш да у тој манипулацији заузмеш... што боље плаћено место. И то траје врло, врло кратко... Све је то игра бесмислених појављивања, бесмислених гурања... Оног тренутка када је тај етички принцип изостао, прилично тога се погубило, у свему, па и у позоришту. Неки мисле да то није важно, али мени је важно. Неко мисли да то нигде није важно, ни у друштву, важан је профит, а ја мислим другачије. Данас, на пример, неки мисле да је водити политику и безочно лагати сасвим нормално. Ти лажеш, па био политичар или, шта ја знам. Свеједно. Сви лажу, свуда је лаж...

Пише > Ксенија Радуловић

## Дејан Мијач: Портрет редитеља<sup>1)</sup>

Дејан Мијач рођен је 17. маја 1934. у Бијељини. Детињство је провео у Ваљеву, где је завршио основну школу и гимназију. Од 1953. студирао је Позоришну режију на Академији за позориште, филм радио и телевизију у Београду, а дипломирао је 1957. у класи професора Вјекослава Афрића.

Прве професионалне представе, претежно засноване на англосаксонском драмском репертоару 20. века, режирао је од 1957. до 1961. у Народном позоришту у Тузли (дипломска представа *Плућ и звезде* Шона О'Кејсија, 1957. на сцени поменутог позоришта). Прва професионална признања стекао је већ током ангажмана у Тузли: за три представе добио је три награде за режију Републичког удружења драмских уметника Босне и Херцеговине (1959, 1960, 1961). У периоду од 1962. до 1974. поставио је 36 представа у Српском народном позоришту (СНП) у Новом Саду, где је у потпуности изградио свој уметнички профил и постигао пуну уметничку афирмацију, поред осталог и антологијском



Дејан Мијач

*Покондиреном шиквом* (1973), која је означила иновативну интерпретацију дела Јована Стерије Поповића те отварање нове епохе у сценском приступу његовом драмском опусу. Паралелно с радом у СНП-у, Мијач је почео да режира и у другим позориштима Србије и Југославије, превасходно у Југословенском драмском позоришту (ЈДП), Атељеу 212, Звездара театру, Народном позоришту Сомбор итд.

Поставио је око 140 представа у позориштима Србије и Југославије, а режирао је и неколико теле-

1) Текст је настао као прилог кандидатури Факултета драмских уметности Дејана Мијача за Српску академију наука и уметности.



визијских драма. Његов редитељски рад у театру везан је за подручје драмског позоришта, и то инсценације (и) савремених и класичних текстова домаћих и страних писаца.

Дејан Мијач био је наставник Позоришне и радио режије на Факултету драмских уметности у Београду од 1974. као доцент, од 1979. као ванредни професор, а од 1984. као редовни професор, до одласка у пензију 1996. године. У класама које је водио дипломирали су неки од најистакнутијих позоришних редитеља у Србији, попут Егона Савина (који му је био и асистент, а данас је ред. проф. на Катедри за позоришну и радио режију ФДУ), Алисе Стојановић (такође ред. проф. на истој катедри), Горчина Стојановића, Радослава Миленковића, Тајјане Мандић Ригонат и других, као и у региону (Суада Капић, Лари Запиа и други). Поред тога, као професор Глуме радио је на Академији уметности у Новом Саду (1978–1982), где је водио класу на којој су дипломирали афирмисани глумци Тихомир Станић, Јанош Тот, Михајло Плескоњић, Радоје Чупић и други. Предавао је глуму и у Драмском студију СНП-а (1964–1972).

Добио је око 80 награда за уметничко стваралаштво, међу којима и 8 Стеријиних награда (7 за најбољу режију и Стеријину награду за нарочите заслуге на унапређењу позоришне уметности и културе). Поред тога, представе које је режирао добиле су 7 Стеријиних награда у категорији најбоље представе. Остале награде (избор): Октобарска награда Београда, Октобарска награда Новог Сада, две награде “Бојан Ступица” за режију итд. Добитник је и признања за врхунски допринос националној култури Републике Србије.

У његовим представама учествовао је низ наших водећих глумаца свих генерација, као и других врхунских уметничких сарадника из различитих области (сценографи, костимографи, композитори и др). Уметнички сарадници у представама које је режирао добили су укупно око 200 значајних награда.

Представе Дејана Мијача учествовале су на свим значајним фестивалима у Србији и региону, као и на бројним иностраним фестивалима (Немачка, Италија, Русија, Пољска, Бугарска, Грчка, Словачка, Колумбија и др).

О уметничком стваралаштву Дејана Мијача објављене су стручне монографије и више поглавља у научним публикацијама.

### КВАНТИТАТИВНИ ПОДАЦИ

Дејан Мијач је поставио око 140 представа у позориштима Србије и Југославије. Највећи број режија остварио је у Српском народном позоришту у Новом Саду (40) и Југословенском драмском позоришту у Београду (25).

Број текстова у листовима (дневним и недељним) и стручним часописима који се односе на његово стваралаштво мери се хиљадама (критике, теоријски текстови у стручној периодици, интервјуи и сл).

О његовом редитељском стваралаштву објављене су три монографије (од којих две научне) и шест већих поглавља у научним монографијама.

Режије Дејана Мијача до сада су биле предмет две одбрањене докторске дисертације и два магистарска рада (Факултет драмских уметности у Београду и Академија уметности у Новом Саду).

### НАЈЗНАЧАЈНИЈЕ РЕЖИЈЕ (ИЗБОР 20 ПРЕСТАВА):

Режије позоришних представа: *Покондирена тиква* Ј. Ст. Поповића (СНП, 1973), *Женидба и удагба* Ј. Ст. Поповића (НП Сомбор, 1976), *Васа Железна* М. Горког (ЈДП, 1976), *Пучина* Б. Нушића (ЈДП, 1977), *Тврдица* Ј. Ст. Поповића (Удружење филмских глумаца Србије, 1977), *Наход Симеон* Ј. Ст. Поповића (ЈДП, 1980), *Голубњача* Ј. Радуловића (СНП, 1982), *Равантраг* Ђ. Лебовића (СНП, 1982), *Мрешћење шарана* А. Поповића (Звездара театар, 1984), *Пушчујуће позориште Шојало-*



вић Љ. Симовића (ЈДП, 1985), *Родољубци* Ј. Ст. Поповића (ЈДП 1986), *Народни посланик* Б. Нушића (ЈДП, 1991), *Лажни цар Шћејан* Мали П. Петровића Његоша (ЈДП и Град театар Будва, 1993), *Троил и Кресида* В. Шекспира (ЈДП и Град театар Будва, 1994), *Мера за меру* В. Шекспира (СНП, 1998), *Леда* М. Крлеже (Атеље 212, 2001), *Чудо у Шарпану* Љ. Симовића (Атеље 212, 2002), *Псећи валцер* Л. Андрејева (ЈДП, 2004), *Скакавци* Б. Србљановић (ЈДП, 2005), *Три хероја* Т. Бернхарда (Атеље 212, 2005).

#### **ПРИКАЗ НАЈЗНАЧАЈНИЈИХ ДОПРИНОСА РЕДИТЕЉА:**

Као најважније доприносе редитеља Дејана Мијача савременој позоришној уметности издвајамо:

- Промена интерпретативног хоризонта и отварање нове епохе у поставкама националне драмске класике, посебно на примеру Ј. Стерије Поповића;
- Дубинско и слојевито тумачење драмског текста из којег произилази одговарајући, инвен-

тивни сценски израз за поставке (нарочито праизведбе) савремених националних драма (Љ. Симовић, Б. Србљановић и др.);

- Врхунски донети у раду с глумцима и отварање нових (стилско-жанровских) перспектива у оквиру професионалних биографија водећих глумаца свих генерација;
- Позоришно стваралаштво засновано на перфекционистички постављеним, неретко естетски иновативним уметничким стандардима, који не искључују високи степен комуникативности него су, напротив, с њим тесно повезани;
- Прецизан и тачан одабир драмског текста у контексту друштвеног тренутка: одговорно и слојевито проблематизовање релевантних тема од значаја за заједницу.

Изузетан уметнички значај Дејана Мијача у области позоришне режије предмет је консензуса стручне, али и шире културне јавности. Од првих запажених поставки крајем 50-их и током 60-их година прошлог века, па до последњег професионалног ангажмана 2011, Мијач је обележио читаву епоху српског/југословенског позоришта. Из богате професионалне биографије најпре издвајамо његов антологијски статус у области сценског тумачења националне драмске класике, уз неопходну напомену да темељна театролошка анализа показује да се међу 140 представа које је поставио на сцену налази и велики број уметнички релевантних инсценација дела савремених аутора (националних и иностраних), као и светске драмске класике.

Промишљено и слојевито редитељско читање драмског текста које карактерише Мијачев рад, од драгоценог значаја било је посебно у случајевима праизведби (*Пуцујуће позориште Шојаловић* Љ. Симовића, *Скакавици* Б. Србљановић и др.), али и каснијих поставки (*Чудо у Шарпану* Љ. Симовића, *Мрешићење шарана* А. Поповића и др.) наших најзначајнијих савремених драма. У бројним Мијачевим режијама такав дубински и аутентичан однос према тексту био је темељ на

којем су настајале представе инвентивног сценског израза. Тај *театар дискрејне, њрикривене модерности* у потпуности одражава дух времена, те почива на суштинској хармонији форме и садржине, а не на спољашњим и површним ефектима. Отуд критичари и театролози с разлогом наводе да се Мијачева естетика заснива на аутентичном и дубоко промишљеном односу према тексту (и свету), који свој пуни израз проналази у представама рафинираног и високо култивисаног сценског стила.

Таква театарска постигнућа темеље се на идеји о глумачкој уметности као основи сценског чина, те отуд и мисао о глумцу као најважнијем субјекту Мијачевог редитељског концепта. У позоришној јавности и стручној литератури Мијачев рад с глумцима посматра се као идеал редитељско-глумачке сарадње, која подразумева неспутано испољавање глумачке креативности у оквиру прецизног и промишљеног редитељског концепта. У вези с тим, од посебног значаја је податак да је таква релација отварала нове, драгоцене перспективе нашим врхунским глумцима (Војислав Брајовић и др). Темељна анализа професионалних биографија најзначајнијих српских глумаца крајем прошлог и почетком овог века показује да је у њиховим каријерама искуство рада с Мијачем високо значајан, ако не и преломни период. Поред низа водећих глумачких имена који су своје најважније улоге остварили управо у Мијачевим поставкама (Мира Бањац, Стеван Шалајић, Раде Марковић, Војислав Брајовић, Михајло Јанкетић, Милош Жутић, Светлана Бојковић, Мирјана Карановић, Бранислав Лечић и др), треба додати његову сарадњу и с другим врхунским сарадницима из области сценографије, костимографије, музике и сл. (Миодраг Табачки, Биљана Драговић, Исидора Жебељан и др), о чему сведочи и велики број Стеријиних и других награда које су добили глумци и уметнички сарадници у његовим представама.

Мијачев гедитељски опус најбољи је пример становишта да дела заснована на највишим уметничким

стандардима, али и инвентивним концептима нису нужно мање комуникативна и непријемчива на плану шире рецепције. Низ његових антологијских остварења – поред стручних награда и изванредних критика – игран је дуго и успешно на сценама водећих позоришта (нпр. *Покондирена шиква* играна је 12 година).

Без обзира да ли је реч о класичном или савременом драмском делу националне или стране литературе, Мијачев редитељски рад заснован је на прецизном и тачном одабиру комада у контексту друштвеног тренутка. Такав принцип подразумева темељно и одговорно преиспитивање тема од значаја за друштвену заједницу (нпр. *Родољубци* – питања лажног патриотизма, *Троил и Кресиди* – проблематизовање рата и милитаризма у друштву, *Мера за меру* – тематизација етички амбивалентних питања у друштву и др), а које, с друге стране, треба доследно и оштро одвојити од феномена тзв. дневно-политичке актуелности.

Међу осталим Мијачевим постигнућима издвајамо: умеће компоновања глумачког ансамбла представе (укључујући све аспекте, од увида у дикцијске могућности одабраних глумаца до развијања свести о заједништву представе); несвакидашња сценска решења која не настају само из кретања него и из статичних призора (па чак и пауза, тишина); осећање за ритам представе, динамику и каденцу говора глумаца у градирању односа на сцени; одмерени мизансцен, култивисани одабир сценографско-костимографских решења и др.

Мијач је био изузетно успешан и у педагошком раду: један од његових студената и некадашњи асистент Егон Савин истиче да је Мијачев педагошки приступ одисао темељним познавањем свих аспеката живота у позоришту, а као неке од кључних одлика Мијачевог педагошког рада издваја:

- инсистирање на измаштавању и сценском обликовању радње и сукоба, те тачно интерпретирање Аристотелове *Поетиике*;
- истраживање и упознавање, као и небројене могућности савремених редитељских читања

и инсценација националне драмске класике, у првом реду Стерије;

- упознавање студената с књижевним теоријама и филозофским погледима инспиративним за стварање и тумачење позоришта, као и нужност формирања сопствених ставова као базе (будућих) редитељских рукописа; Мијач је као професор студентима говорио о руском формализму, феноменолозима, структуралистима, семиолозима и др. (Б. Шкловски, П. Медведев, М. Бахтин, Б. Ејхенбаум, М. Фуко, Р. Барт, Ц. Хартман...);
- значај редитељске анализе драмског дела, осмишљавања и обликовања сценског простора, и, нарочито, редитељевог рада с глумцем; остваривање интензивног односа, конципирање и отелотворење лика, као и специфично спровођење сценске радње, како физичке, тако и говорне; важност покретања креативног процеса у глумцу и остварења присног доживљаја игре;
- развијање свести о значају публике у позоришту, што подразумева и стварање композиције целине, монтажу делова у целину, захваљујући чему гледалац може јасно да сагледа, разуме и доживи причу, ликове, односе, као и редитељску идеју исказану специфичним ауторским рукописом;
- инсистирање на перфекцији сценског извођења;
- поштовање према (обичном) гледаоцу којем се у својим представама обраћао са једноставношћу својственом само великим редитељима.

## НАГРАДЕ И ПРИЗНАЊА

Дејан Мијач је добитник свих значајних награда и признања које се додељују у области позоришне режије у Србији (раније Југославији), као и свих најва-

Долња земља (1981)



жнијих признања у области културе. За своје уметничко стваралаштво добио је око 80 награда.

Избор награда:

Стеријине награде:

- осам Стеријиних награда (седам за позоришну режију, и то за представе *Покондирена џишк-ва*, *Пучина*, *Женидба и удадба*, *Пушчујуће џозо-*

*ришије Шојаловић*, *Родољубци*, *Чудо у Шарјану*, *Скакавци* и **Стеријине награде за нарочите заслуге** на унапређењу позоришне уметности и културе);

- поред поменутих осам Стеријиних награда, представе у режији Дејана Мијача добиле су **Стеријине награде у категорији најбоље**

**представе седам пута:** *Покондирена шиква, Женидба и удадба, Пушчујуће позоришће Шојаловић, Родољуйци, Лажни цар Шћейан Мали, Сумњиво лице, Чудо у Шарпану;*

- представе у режији Дејана Мијача добиле су Стеријине награде и у следећим категоријама: **пет Стеријина награда Округлог стола критике за најбољу представу** (*Женидба и удадба, Пушчујуће позоришће Шојаловић, Родољуйци, Народни посланик, Лажни цар Шћейан Мали*), као и **Стеријину награду публике** (*Пучина*).

Остале награде (избор):

- Октобарска награда Београда (1977); Октобарска награда Новог Сада (напомена: додељена 1969, а одузета 1983, након скидања с репертоара представе *Голубњача* Ј. Радуловића у режији Д. Мијача, СНП, Нови Сад); две Награде “Бојан Ступица” за режију (1973/74, 1985/86); Награда СИЗ-а културе (1991); две награде на фестивалу Битеф: специјална награда Битефа за представу (1993) и награда публике за представу (1993); Златна медеља “Јован Ђорђевић” СНП-а (1995); Награда Града театра Будва за драмско стваралаштво (1994); Награда Охридског лета за најбољу представу (1995); две награде Ардалион Југословенског позоришног фестивала за режију (1999, 2000) и три награде Ардалион за представу (1997, 1999, 2000).

Награде на југословенским фестивалима ван Србије (избор):

- два Златна лаворова венца на фестивалу МЕС у Сарајеву за режију (1966, 1986) и Златни лаворов венац за представу (1986); две награде за најбољу представу на Сречању гледалишча Алпе/Јадран у Новој Горици (1983, 1986); Награда за глумачко-редитељско садејство (Дејан Мијач – Михајло Јанкетић, представа *Родољуйци*) на Гавелиним вечерима (Загреб, 1986).

Уметнички сарадници у представама Дејана Мијача (глумци, сценографи итд.) добили су укупно 200 награда на значајним фестивалима (не рачунајући награде за позоришну режију и категорију најбоље представе).

Поред тога, Мијач је био на челу одбора наших најзначајнијих установа у области културе и медија (избор): председник Управног одбора (УО) Југословенског драмског позоришта (2000–2004), председник УО Радио телевизије Србије (2001–2005), први председник Уметничког већа Стеријиног позорја, основаног 2010. (2010–2014), председник жирија Југословенског позоришног фестивала у Ужицу (2011, 2016, 2017), председник жирија за доделу Награде “Раша Плаовић” (2014) итд. Био је шеф Катедре за позоришну и радио режију на Факултету драмских уметности (два мандата, 1980–1988).

### ОДЈЕК РЕЗУЛТАТА И ДЕЛОВАЊА РЕДИТЕЉА ДЕЈАНА МИЈАЧА

Професионални и јавни ангажман Дејана Мијача испољава се тројако – и то комплементарно на уметничком, педагошком и друштвеном плану. Сви врхунски аспекти његовог редитељског стваралаштва били су (и) темељ педагошког рада (што је и образложено у претходном делу текста), а о плодотворности таквог приступа сведочи (и) уметнички значај његовог најпознатијег студента/асистента Егона Савина, који наставља слојевита и савремена сценска истраживања драмске литературе, посебно националне класике (Ј. Стерија Поповић и др.). Међутим, неопходно је истаћи и високу међузависност Мијачевог уметничког рада и ширег друштвеног контекста. Наиме, његов ауторски приступ режији – који у савременом театру увек репрезентује аутономну и аутохтону слику света и положаја човека у друштву – уметнички је еквивалент Мијачевог односа према друштву и његовог јавног ангажмана. Као што су његове режије – по непогрешивом одабиру и начину интерпретирања драмских дела – увек прецизно и одважно детектовале теме од значаја за ширу



Голубњаџа (1982)

заједницу, тако је и његово континуирано учешће у јавном животу наше средине рефлексија оних стандарда које је поставио у позоришту, а у конкретном случају одговорног и промишљеног проблематизовања релевантних питања о друштву. На основу таквог приступа с разлогом је стекао статус јавне личности чија су се становишта о друштвеним темама с пажњом слушала и узимала у обзир.

Стога треба истаћи да су Мијачев значај и место превазилазили професионалне границе позоришне уметности, те подразумевале највиши статус и одјек

у нашој култури уопште, као и у целокупном друштву. Редитељ је био и добитник признања за врхунски допринос националној култури Републике Србије.

Томе треба додати и заступљеност Мијачевог стваралаштва у научно-теоријској мисли у области драмске уметности. Поред низа афирмативних критика водећих српских и југословенских позоришних критичара (В. Стаменковић, Ј. Христић, М. Первић, Ј. Ђирилов, Ф. Пашић, Д. Форетић, Л. Вегел, И. Меденица, А. Милосављевић и др.), стваралаштво Дејана Мијача било је предмет истраживања у трима монографија-

ма целовито посвећеним његовом раду (од тога две научне):

- др Ксенија Радуловић, 2000, *Корак испред – Режије Дејана Мијача на сцени Југословенској драмској позоришћа: национална грама (1977–1996)*, Град театар Будва и Октоих, Подгорица (научна монографија);
- мр Мирјана Марковиновић, 2008, *Књига о представи: реконструкција представе “Женидба и удадба” Јована Стерије Поповића у режији Дејана Мијача на сцени Народној позоришћа Сомбор*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине (научна монографија);
- Даринка Николић, 2017, *Дејан Мијач (Новосадске (и групе) године)*, Нови Сад: Српско народно позориште (монографија).

О стваралаштву Дејана Мијача публикована су и обимнија поглавља у научним монографијама:

др Петар Марјановић, 1979, “Дејан Мијач – тежња ка суштинској глумачко-редитељској сарадњи”, у: *Очи-ма драматурга*, Нови Сад: Српска читаоница и књижница Ириг

др Петар Марјановић, 1991, “Златно раздобље с кризама: 1953–1974, Миленко Шуваковић, Димитрије Ђурковић, Дејан Мијач, Желимир Орешковић”, у: *Новосадска позоришна режија (1945–1974)*, Нови Сад. Академија уметности, Позоришни музеј Војводине

др Петар Марјановић, 2001, “Текст драме и текст представе (Анализа завршног призора представе ‘Покондирена тиква’ Јована Ст. Поповића у режији Деја-

на Мијача, Српско народно позориште, 1973”, у: *Позоришће или усуд пролазности*, Београд: Факултет драмских уметности и Музеј позоришне уметности Србије  
др Марина Миливојевић Мађарев, 2008, “Дејан Мијач”, у: *Бити у позоришту – Редитељски стилови у Југословенском драмском позоришту: Дејан Мијач, Слободан Унковски, Душан Јовановић*, Београд: Југословенско драмско позориште

Светозар Рапајић, 2013, “Дејан Мијач”, у: *Драмски текстови и њихове инсценације*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине и Београд: Факултет драмских уметности

др Ксенија Радуловић, 2019, “Покондирена тиква Јована Стерије Поповића – режија Дејан Мијач”, у: *Сурова класика – редитељски заокрепи у тумачењу драмске класике*, Београд: Факултет драмских уметности

Феликс Пашић, 2006, поглавље “Стеријин савременик: Дејан Мијач”, у: *Јоакимови поштомци*, Крагујевац: Театар “Јоаким Вујић” и Београд: МПУС (монографија).

### ОДЈЕК УМЕТНИЧКОГ ЗНАЧАЈА И ДОПРИНОСА ВАН СРБИЈЕ

Обимна енциклопедијска јединица о Дејану Мијачу (дужине 1000 речи) уврштена је у: *The Cambridge Encyclopedia of Stage Directors and Directing*, editors Maria Delgado & Simon Williams (издање у припреми).

Представе Дејана Мијача с успехом су извођене и на бројим међународним фестивалима (Немачка, Италија, Пољска, Русија, Грчка, Словачка, Румунија и др.).



Пише > Владимир Костић

# Између стварног и нестварног света

Суочавање са смрћу какве драге особе, уз бирократску хладноћу и незаинтересованост смрти која ће се потом правдати да само ради свој посао, пробуди – пустите за тренутак тугу – обресе и других неочекиваних емоција. Пре свега беспомоћност која у том и таквом суочавању развија осећај понижења. И ја се данас, вероватно као и ви, даме и господо, осећам пониженим. С друге стране, људска природа чак и тамо где за том потрагом нема смисла, тражи кривца и, када је неочекивана смрт у питању, сасвим уврнуто распламсава љутњу на онога ко је отишао и кривицу приписује ономе ко је умро, ономе ко нас је напустио. И ја се данас осећам и пониженим и љутим до мере да бих, када бих могао, питао Дејана Мијача: “Што баш сад?” А сва је прилика да он то нити види, нити чује.

И ево епилога: један старац се опрашта од другог старца, с тим што први старац поред личног тона, то ради и испред једне куће, Српске академије наука и уметности, којој је Дејан Мијач такође припадао. На меће ми се одмах опомена једног другог академика:

*“И не опраштајте се при одласку  
што је смешно и појрдно.”*

Многи међу вама осећали су потребу да кажу да је избор Дејана Мијача у САНУ значајан и важан. А ја сам се, сенијумом начетог апстрактног мишљења, искрено чудило: шта је у случају неопходности добро или лоше? Шта је логичније него да један Мијач буде у тој кући – то је само плод процедуре једног вишег и праведнијег, логичнијег реда него што смо навикли и ништа, ништа више. Уз ограду да не тврдим да је тај виши ред увек и делатан.

У друштву вас којима је памћење алат, ја који ту привилегију немам, у покушају да се присетим неких заједничких слика примећујем да не успевам да приведем сећању целине, већ само фрагменте, прамење неких догађаја, недовољне чак ни за целину једне површне анегдоте. Па ипак памтим када је буквално пар дана након избора у САНУ дошао на кафу, и не сачекавши ни да се уводни акорди честитки смире, питао: “Шта се од мене сада очекује да радим?” Одговорили смо му да не жури, да се прво надише прашине која иона-



Дејан Мијач, фото: Немања Јовановић / РАС Србија

ко испуњава старе куће, али је, то бар памтим јасно, незадовољан нашом лоше одглумљеном лежерношћу, пророчански одговорио да он једноставно нема више много времена. И изгледа да је био у праву!

Позоришни саборци Дејана Мијача и покоји гост данас и овде опраштају се од њега у овој црној кутији позоришта, којој је он био у потпуности посвећен. Црна кутија је апокрифно мрачни и изоловани простор: знамо какви смо када у њега улазимо, знамо какви смо

када из њега излазимо, у стању смо чак и да приметимо колико се, ако уопште, разликујемо између та два чина – уласка и изласка – али најмање знамо што се у кутији заиста догодило, какво је махнито копрцање маште, памети и талента унутар ње било потребно да бисмо ми, гледаоци, макар на трен били избачени из својих метастабилних равнотежа. И да злоупотребим туђе речи, “сва проблематика изласка из пећине је у чињеници да се у њеној унутрашњости не може објас-

нити шта је пећина!" Верујем да то није покушавао ни Дејан Мијач, који уосталом из пећине није ни изашао, али јесте умео да супериорно користи предности пећине... или црне кутије, како вам драго. У стварању привида, па и онога што би мој уморни чиновнички ум назвао лажима и опсенама, Мијач је заједно са својом путујућом дружином покушавао да на светло дана донесе једну другу истину, онако како ју је он видео. Или да бар, истину доведе у питање. Друга је ствар што ми на јаком светлу обневидимо и комотнији смо у сумрак. Способност и склоност да се измишља, стварају привиди, лаже и глуми директно се повезује с нашом људскошћу. Кажу мудрији да би уметност, социјално понашање, чак и сам језик, били без тога немогући. Или, да будем опрезнији, драматично досаднији. У префињеној алегији Џонатана Свифта, савршена истинитост, савршена читљивост и прозирност мишљења припада животињском царству, док људи трају захваљујући сталном прерушавању. А уметност је ничеанска "лаж из нужде". Захваљујући Мијачу и вама који сте на истом послу, могли смо да у нашој свакодневици, избегавајући да се одредимо да ли је наш свет стваран или нестваран, непрестано прелазимо с једне на другу могућност, што мада не решава ни једну од наших дилема, нас ипак чини мудријим и хоћу да верујем, за нијансу бољим. И за то му дугујемо захвалност.

Невичан машти, покушавам да дочарам слику лако погрбљеног Мијача, успореног кретања и, не лажимо се, хистрионског штапа за ход, који му, верујем,

није ни био потребан, са полуосмехом и радозналошћу у очима, и чини ми се лоше прикривеном самосвешћу. Како бих једном речју обухватио оно што сам у претходној реченици изрекао? О његовој мудрости, машти, знању и умећу ви сви све знате боље од мене. Допустите ми ипак да уз његов лик додам само једно – отменост или отменост духа, али већ са тим проширењем улазим у простор непотребне логореје.

Држи ме и даље љутња с почетка овог обраћања и не могу да одолим да га поново не упитам: "Зар заиста ниси могао све ово да бар на кратко одложиш, сада када си нам потребан?" Подсвесно се надајући, што је недостојно мојих година, да је можда ипак отишао на неки пут, како уосталом теше децу у оваквим приликама, путем ка, на пример, Кавафијевој Итаки:

"И на уму увијек Итаку задржи.  
Стићи на њу твоја је судбина.  
Ал' нипошто не жури на том путу.  
Боље нека много година потраје  
да на оток пристанеш ко старац  
богат оним што на путу стекао си  
не очекујући да Итака богатство ти дадне.  
Она ти је дала дивно путовање.  
Без ње не би ни кренуо на пут.  
Но ништа ти више она нема дати."

Путуј стога Дејане Мијачу, и нека ти је хвала и слава!

Пише > Љубомир Симовић

## Живот у позоришту

**Н**а измаку зиме, Дејан Мијач и ја смо се договарали да, када се повуче пандемија и устали се лепо време, изађемо на Дунав. И да гледамо оно велико дунавско позориште лабудова, дивљих гусака и патака, врабаца, врана и риба. Није нам се дало. У све већој поплави свакодневних вести о смрти драгих и блиских, познатих и непознатих, у поплави вести о страдањима и погибијама у једном невероватном рату, стигла је и вест о Дејановом одласку.

Дејан је имао срећу да цео живот проведе у позоришту. Као што је познато, он је режирао и Шекспира и Чехова, и Харвуда и Андрејева, и Томаса Бернхарда, и наше писце, од Нушића па до наших савременика. Али кад год се поведе реч о Дејановом раду, ја се, као и сви, највише задржавам на његовим инсценацијама Стеријиних комада. Пишући, у своје време, есеје о Стерији, у својим анализама и аргументацијама увелико сам се служио Мијачевим режијама. Тачније: начином на који Дејан чита и на сцену поставља Стеријин текст. Редитељи у новије време, потписујући своју режију, додају томе још једну реч: адаптација. Режија и

адаптација. Та реч, адаптација, легализује све интервенције и све слободе у односу на текст. Дејанов однос према тексту је био другачији. Класичан пример за то је његово читање и режија *Покондирене шикве* у Српском народном позоришту. У тој инсценацији он нам је показао да Фемина жеља да из блатњавог банатског света који заудра на чизме и штављене коже оде у мирисни свет лепеза, музике и француске конверзације, није смешна, и није за изругивање и подсмех. И да је њена немоћ да допре у неки лепши и бољи свет трагична. У завршној сцени, кад исмејана и поражена Фема, одустајући од свега, скида и баца перику, тај један једини очајнички гест свему ономе што смо до тог финала гледали, и чему смо се грохотом смејали, даје неочекиван смисао, од чега се наш смех гаси и леди. Комедија се, једним јединим потезом, претворила у трагедију. Уместо глупе помодарке, вредне подсмеха, пред нама се одједном указало немоћно и поражено људско биће, достојно сажаљења. Испод лица смешне и претенциозне мајсторице открило се лице трагичне жене која из своје неподношљиве судбине не може

Покондирена тиква (1973)



да изађе, исто онако као што из своје судбине не могу да изађу Медеја или Едип. Али та промена комедија у трагедију изведена је природно, она произилази из самог Стеријиног текста, без икакве адаптације и интервенције.

Ово кратко подсећање на Мијачев рад не могу да завршим, а да се не сетим његове поставке Стеријиних *Рогољубаца* у Југословенском драмском позоришту, 1986. године. Јован Христић је после те премијере написао “да су *Рогољубци* једна од највећих, ако не и највећа драма, код нас и о нама написана”, и

да је Мијач својом поставком “показао да је Стерија велики писац у ком свако време и те како има шта да открије”. Како који дан, *Рогољубци* као слика о нама, постају све актуелнији.

Све што му је позориште пружало, све што је од позоришта добио, Мијач је позоришту, увећано и обогаћено, вратио. А када је својим представама доказао да позоришна илузија може – да позоришна илузија мора – да буде живља од живота, овај велики позоришник је отишао, отпутовао, отпловио.

7. април 2022.

Пише &gt; Вида Огњеновић

# Мајсторе, није било узалуд

Представе Дејана Мијача су ауторска позоришна дела највишег ранга, па заправо можемо да говоримо о редитељској школи Дејана Мијача. Које су карактеристике његовог сценског рукописа? Најпре запажамо Мијачев однос према драмском тексту. Као образован читалац добре литературе, драмско књижево дело није сматрао само поводом за слободно претурање по њему, него корпусом идеја за озбиљно исходиште представе. Тражио је у њему материјал за разигравање нијанси и метафора, али га је штедео од насилних поједностављења и преинака. Бранио је своје становиште да је режија својеврсно рашчитављење текста којим редитељ у њему бира стубове и грађу за представу, следећи његове литерарне вредности. Текст је у његовом поступку био значајно полазиште, али је инсистирао да представа мора гледаоцу да отвори далеко шире просторе но што он може да досегне читањем драмског дела. Тако је тумачио задаке одабраној екипи на почетку рада. Резолутно је одбијао онај лоше камуфлирани у суштини комерцијални напор да се текстови осавременавају површним интервенцијама да би у представи било “за сваког по нешто” и за сваког разумљиво. Такво позориште није позориште идеја, тврдио је, него позориште преписивачких шаблона.

Својим начином рада постигао је да буде миљама далеко од шаблонизованог театра. Био је редитељ мислилац, мајстор сценских облика, радио је представу као што велики композитори компонују симфонију, ноту по ноту, део по део, мењајући, на тешком путу до тражене целине, ритмове и мелодијске деонице. Није себи допуштао да се понавља, а то у ствари није ни могао, јер он није себи дозвољавао да буде вешти позоришни занатлија, који се с лакоћом поиграва глумачком енергијом и сценским реквизиторијем.

Мијач је био урокљиви зналац тајне, завереник сценске изражајности који непрестано иницира сукобе разних уметничких линија и тражи ковитлац у енергији игре. Сукобе кажем, јер је његов редитељски рад на представи заправо био жестока борба против пријемчивих шара-вара, забаве и сценске баналности. Његов метод се затим препознавао и по нарочитом односу према глумцу. Веровао је у моћ глуме и зато се као редитељ борио против навикнутих глумачких фазона. Сваком својом представом нас је уверавао да је глума својеврсно и свеобухватно позитивно уметничко лудило, а позориште уметност откривања које се не сме присиљавати да одговара ни за шта друго осим за себе и свој квалитет.



Дејан Мијач, фото: Оливер Буњић / РАС Србија

Никада два пута истим средствима у нову улогу, говорио је, јер глумац је столико биће и треба да се тим лицима служи слободно, маштовито и надмоћно. Баш такво је било и Мијачево умеће да глумце на то наводи. И он је то чинио слободно, маштовито и надмоћно. Независно од жанра, епохе и сценске форме, увек је успевао да представу углача, да јој изнутра обезбеди пуни сјај, без шверцованих спољних емоција и шарених лажа. У комедији је постизао онај гогољевски циљ да гледалац схвати да се смеје себи, баш као што га је у драми упућивао да се тражи међу ликовима, да се у њима огледа као у огледалу.

Радио је споро, са осетљивошћу апсолутног слушатеља, тражећи прави тон од сваког учесника у представи, од првака глумца, до статисте и бинског радника. Мијач је сцену сматрао поприштем на којем се слободно и сурово претвара по свету људског мишљења и делања у његовом случају са посебним аутентичним смислом за компоновање зачудности.

Однос према публици је објашњавао као љубавни однос пуне оданости, међусобног поштовања, али не и подаништва. Основни циљ сваке представе је да не успављује, говорио је често. То му је у суштини било једно од редитељских начела. Његово позориште није припадало корпусу забавно пријатног, лако умирујућег провода за часове доконости. Напротив, Мијач је настојао да својим представама отвори простор за расправу, да позове на размишљање, да провоцира полемичка поређења и сурове самоанализе.

Заступао је начело да збивање на сцени и тишина у гледалишту морају да буду у непрекидном активном дијалогу, без обзира што једна страна привидно мирује. Оно што се одвија на сцени треба да изазива гледаоца на директно саучесништво и да непрекидно савладава погубни зјап равнодушности између та два простора.

Критика је Мијачу одала признање да за његову редитељску руку није било тајни у позоришној уметности, додајемо данас да је само он, онако изузетан и чудесан, са свим својим неурозама, сумњама и патњама, увелико остао тајна својим савременицима.

Штета је што нису снимане његове бриљантне редитељске анализе и експликације за представе. То би данас били уџбенички материјали и аутентично сведочанство о његовом уметничком методу. Овако остаје све на записима критичара, сведочењу сарадника и савременика.

Јесте Мијач оставио неизбрисив уметнички траг у нашој култури, како се то каже у свечаним приликама и парадним говорима, али позоришни ауторски посао је уметност илузија, и има само време садашње, па је и његов траг, нажалост, тек сенка сенки. Снимци представа су хладни, на њима се не виде варнице које са сцене иду у гледалиште, а не види се ни живи мост мисли и емоција који их спаја. Јесу његове представе хваљене, тумачене и награђиване, али су од њих остали само записани утисци. Много више би о његовој уметничкој личности сведочили записи са проба, дневници рада, његове редитељске скице и планови. То би била значајна и вредна уметничка и радна архива једног великог позоришног креативца.

У ствари, рецимо и то, намучио се Дејан Мијач. Сам и вазда помало сумњив у нашој средини претенциозних импровизатора и набилдованих фалшера. Није био разметљив, нити је наметао своју искључивост за правилник. Био је даровит солиста у агресивном хору самохвалисавих празнова и уображених нарциса. Није узмицао, није пристајао на провинцијално лажну модерност. Није му било лако, али срећом није ни с њим било лако. Остао је доследан у уверењу да треба да ради по свом, у пракси избрушеном методу, или никако.

Данас можемо с уверењем да кажемо: Мајсторе, није било узалуд. Јесмо ми славитељи површних новотарија, испаливачи помодних петарди, промотери билдованог здравља и слободе која се доказује порнографијом, али Мијачева се представа није дала томе. Мијачево позориште је било позориште отпора. Нажалост нове генерације ће тај издржљиви уметнички отпор читати само са дигиталних снимака.



Пише > Егон Савин

# Позориште које буди сумњу у свет

**Е**во тужног повода да се први и последњи пут јавно захвалим свом Професору за његов педагошки рад током седамдесетих, осамдесетих и деведесетих година прошлог века на Катедри за позоришну режију Факултета драмских уметности у Београду.

Стрпљиво и упорно, преносио нам је своју љубав и посвећеност великим делима драмске литературе; говорио о опасностима самољубља у позоришту и неопходности критичког погледа пре свега на себе и своје стваралаштво, а подучавао нас је како изрећи критичку мисао на рачун сарадника и глумаца у процесу проба а да ова мисао буде прихваћена...; о нужности преиспитивања сценских класика и окошталих форми; са скепсом је говорио о “помодном” и пролазном у позоришту; затим о мукотрпном и постепеном грађењу приче и усвајању ликова кроз присно доживљавање психолошких ситуација; најзад, о постављању гледаоца на привилеговано место у гледалишту, како омогућити радост гледања с места са којег се све добро види, разуме и осећа. Једноставношћу, истином и вештином, позориште мора да побуди сумњу у свет, јер свет је велика обмана.

Живо се сећам како је Професор надахнуто говорио о Гогољу, Стерији и Чехову!

Гогоља је сматрао универзалним позоришним генијем због зачудности ситуација, заумности ликова, парадоксалности поступака, духовитости радње из које избија туга... Без обзира шта радите, говорио је, гогољизирајте! Додајте га као зачин у сваку представу, добиће укус...!

Режирајући Стерију, Професор је пронашао своју душу. Поистоветио се са Стеријом који је целог свог живота био резигнирано загледан у дебело војвођанско благо, а урадио је толико важних ствари за српску просвету и културу. Професорове режије Стерије су есеј о лицемерству и злоћудности, о похлепи, превртљивости и непросвећености наше балканске паланке. Његове представе доказују да се најбоље позориште ствара на домаћим драмским делима.

Често је говорио: “Глумац најбоље глуми оно што најбоље разуме!”

Говорио нам је да је Чехов највеће богатство и наш најбољи пријатељ, терао нас је да читамо и препричавамо Чеховљеве приповетке, не бисмо ли успели да сагледамо сву дубину људске душе у сажетости сценског времена.

Чехов је створио Станиславског, а Станиславски модерно позориште... Тако су Стерија и мој Професор створили оно најдрагоценије у српском позоришту.

Пише &gt; Небојша Брадић

## Мала школа режије

Сваки млади редитељ жури да добије своју прву режију. Због тога многи олако одбијају посао асистента режије на представама старијих колега. Премда сам на другој години студија позоришне режије маштао о својој првој представи, чекала ме је обавезна пракса у једном од београдских позоришта. Позориште је било једино што сам желео и ништа није могло да ме заустави, понајмање седење на туђим пробама.

Моји професори, Борјана Продановић и Светозар Рапајић, питали су ме код ког редитеља бих желео да асистирам. Мој предлог је био Љубиша Ристић, који је требало да постави *Цементи* у Позоришту Атеље 212. Загледали су се и, с лаким осмехом, одбили моју идеју. Већ су ми наменили пројекат Нушићеве *Пучине* који је у Југословенском драмском позоришту припремао Дејан Мијач.

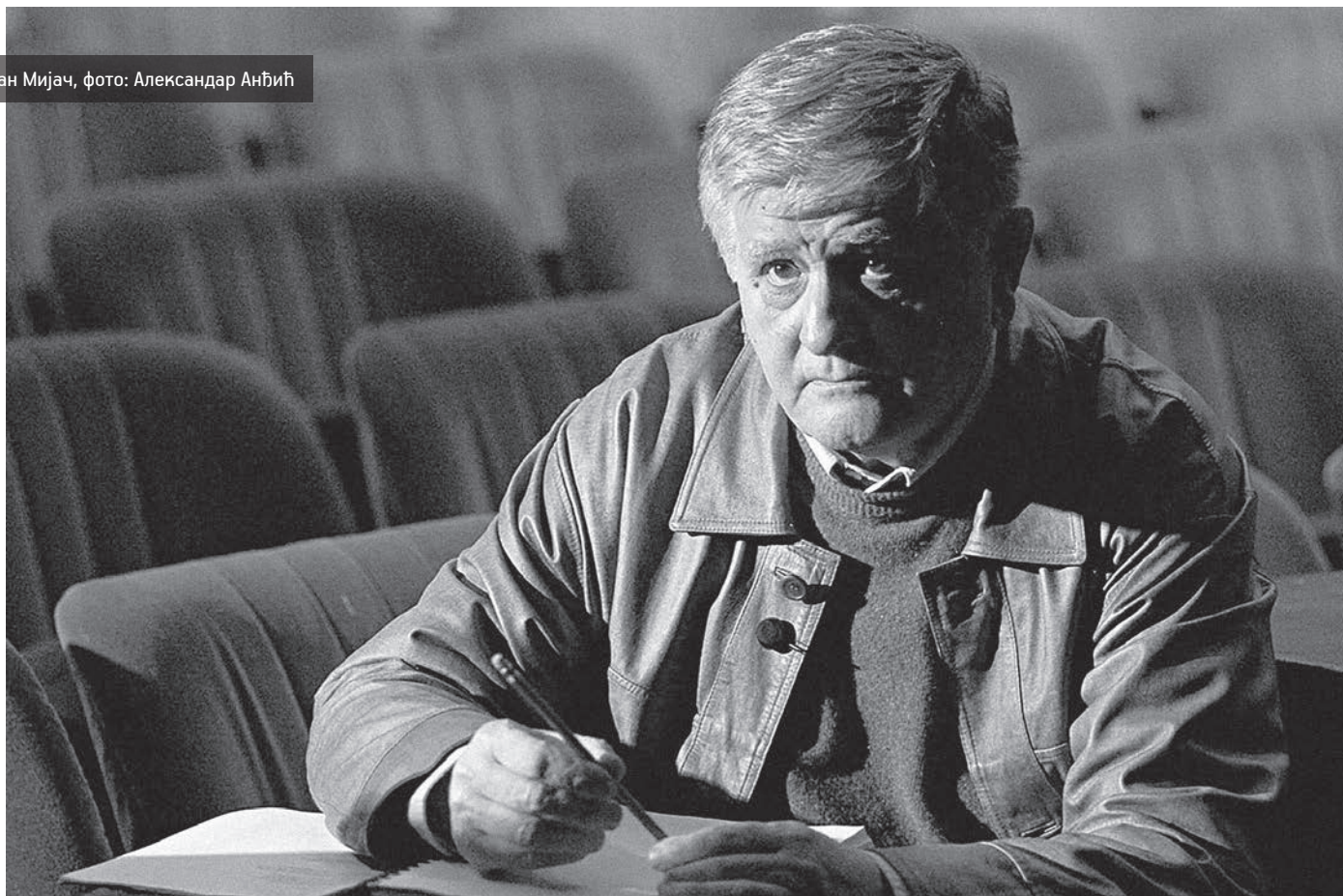
У години у којој је Београд био домаћин Театра нација, а Битеф угостио представе Питера Брука, Боба Вилсона, Патриса Шероа, Јурија Љубимова, Семјуела Бекета, Еуђенија Барбе, Виктора Гарсије и Петера Цадека, чинило ми се да ће рад на представи по слабом Нушићевом тексту бити губљење времена и нешто што није блиско мом сензибилитету. Али, није вредело расправљати се са професорима.

Срео сам Дејана Мијача и питао га шта је мој задатак. Био је сасвим одређен: требало је да одаберем и закажем пројекције немих филмова у сали Југословенске кинотеке, да бележим мизансцен и радим са статистом – девојчицом која је играла анђела. Питао сам га зашто баш овај Нушићев текст. Као одговор, дао ми је серијал текстова о кичу које је објављивао недељник *НИН* и упутио ме је на књигу *Улейшани свей* аутора Алексе Челебоновића.

Уместо “нушићевских” представа у којима се знао образац како ће бити пласиране реплике, дефинисани карактери и ситуације, Мијач је у *Пучини* пронашао начин како Нушићеви ликови живе док се понашају по обрасцима високопарне мелодраме. На пробама је настајала мијачевска гротеска која је пружила један од најпотпунијих позоришних доживљаја текуће сезоне у Југославији. Глумци су били изврсни – од Милана Гутовића и Светлане Бојковић, до Јосифа Татића. Декор Миодрага Табачког – једноставан и симболичан.

Мијачеве инструкције биле су прецизне и веома ефикасне. На пробама није губио време у дугим расправама, све је водио ка једном циљу, једној визији. За мене, који сам се често расплињавао у својим експликацијама, овакав приступ је био откриће и мала школа

Дејан Мијач, фото: Александар Анђић



позоришне режије. Било је то време када сам откривао да могу да режирам. Постављање правих питања био је само почетак.

Мијач је тада, а и касније, на свој начин поручивао да не постоји утврђен начин да се постане редитељ. Мораш да верујеш да то можеш да радиш. Можеш да научиш да поделиш сцену на мање делове, можеш да учиш како да поставиш појединачну сцену, како да је осветлиш, како да помогнеш глумцу да направи лик... Али, никакав збир учења неће направити редитеља, као што ни упорно вежбање не може да направи диригента.

Касније, током моје каријере, био сам продуцент неким од најбољих наших редитеља. Имао сам жељу да то будем и Дејану Мијачу. Током бомбардовања 1999, као управник Народног позоришта у Београду, позвао сам Мијача да режира комад Петера Хандкеа *Вожња чуном или Комад за филм о раицу*. Овај наслов је баш у то време припреман у бечком Бургтеатру, у режији Клауса Пајмана.

Пред почетак рада организовао сам састанак Хандкеа и Мијача. Није током тог сусрета изговорено много речи. Комуникација је била пуна поверења и

разумевања. Пробе су ускоро започете, глумачка подела је била одлична – у главним улогама: Раде Марковић и Бранислав Цига Јеринић. Ускоро је наступила летња пауза у којој се догодила смена управника. Отишао сам из Народног позоришта, а нова управа није желела да настави рад на представи. Мислим да Дејан Мијач није хтео да настави овај пројекат с новом управом.

Посматрао сам многе редитеље док режирају. Мој закључак је био да постоји онолико начина режирања колико постоји људи. Слушао сам на пробама редитеље који су у говору користили много ружних речи и постизали тренутне и узбудљиве резултате. Гледао сам добре редитеље док мрмљају наизглед бесмислене ствари и тако успевају да испровоцирају бриљантност извођача. Мијач је понекад и то радио, али је био спреман да постави тешко питање и, евентуално, провоцира далеки одговор.

У својим представама стално је потврђивао да редитељ мора волети глумце и да му они морају веровати. Да би од сарадника добио оно најбоље, редитељ провоцира њихов таленат и доспева у положај да може да изабере из онога што је остварено и тако ствара кохерентну представу. То је тренутак када је његова лична редитељска марка видљива и када је дефинисан концепт представе.

Мијач је говорио да је редитељ вођа групе која је на путу да открије драму. Није увек неопходно да он или чланови групе знају где ће их ово путовање одвести. Све редитељеве одлуке морају да прихвате глумци јер они треба, сваким извођењем, наново да стварају драму. Редитељ је водич, филозоф, пријатељ; он је, такође, завереник, психијатар, глумац, наставник, музичар, уредник, гуру, политичар, љубавник... Он је, у одређеним приликама, и слуга.

Редитељ мора да носи разне маске да би задовољио потребе великог броја различитих људи. Он не би смео

да буде лажов, али, ипак, он никада неће саопштити потпуну истину јер су уверења некада толико крхка да тешко могу да је издрже. Редитељ треба да гаји представу и своје сараднике с бригом доброг наставника, а да их разуверава љубављу доброг родитеља. То је посао који подразумева велику моћ и велики утицај, па веома лако може да створи мегало-манијаке и манипулаторе. Истовремено, код оних слабих, овај посао провоцира редитеље да буду сурови како би прикрили искуства или несигурност.

О редитељском успеху Мијач је мислио као о прелазној категорији која је, на крају, привлачна јер сведочи о томе да редитељ, барем овај пут, није промашио. Говорио је да он не ради због успеха, нити због новца, нити публице. Није радио ни због критике. Није радио ни због писаца, мада су га њихове похвале чиниле испуњеним.

Мијачево задовољство био је онај посебан тренутак у процесу проба када читава група постане заједнички инспирисана; када глумци, редитељ и сви који су укључени у процес настанка представе, радећи заједно, једни од других добију снагу, када себе чине бољим, када су много перцептивнији и талентованији него што је свако од њих веровао да може бити. То осећање је некад близу екстазе. Ако редитељ има среће, то се догађа два или три пута током рада на представи. Да би на овај начин представа била успешна, понекад су потребне “Три добре пробе!”, говорио је.

Без лажне скромности говорио је и о привилегијама које редитељ има због времена које проводи унутар главе генија коме служи. Због тога, гледање Мијачевих режија Шекспира, Молијера, Чехова, Нушића или Стерије, није представљало само одлазак на представу, него тражење аутентичног позоришног искуства.

Пише > Јелена Лузина

# Дејан Мијач, као некад

Сећање на последњи сусрет с Дејаном Мијачем<sup>1)</sup>

Ниш, март 2019, прво издање фестивала Театар на раскршћу, потенцијално обећавајућег већ и зато јер себе експлицитно декларира као “позоришни фестивал балканског културног простора”. Како год је читали – западњачки “проактивно” или пробалкански “традиционално” – синтагма *балкански културни простор* укључује и становити одмак од “дежурних” стереотипа о нашим херeditарним “балканизмима” који се увијек наново реактуализирају, перципирају и коментирају као “незгодни”, потенцијално “запаљиви” или, најблаже речено, “осебујни”...

Мој давнашњи студент Дејан Дуковски ову је фатумску балканску спиралу “осебујности” луцидно запакирао у моћну драматуршку/драмску иначицу Мебиусове траке, коју је саркастично насловио крајње запаљивом синтагмом *Буре баруша*. Било је то још давне 1994. У међувремену се, како знамо, његова драма о

нама, “овдашњима”, озбиљно прославила: до сада је преведена на 19 језика и премијерно је изиграна око 150 пута, у тридесетак држава: од Америке до Јапана, од Шведске до Грчке, Турске, Азарбејдана... Јован Ђирилов, први у дугом низу њезиних преводитеља, тих једанаест моћних Дејанових сцена, увезаних на начин да им се почечи и крајеви дословно лијепе један на други, дефинирао је кратко и јасно: “Код Дејана је реч о балканском каруселу смрти...” (Ђирилов, 2007: 127)...

*But, that's another story* – понавља, упорно, више него шармантни Џек Лемон/Jack Lemmon у гласовитом филму Билија Вајлдера/Billy Wilder *Irma la Douce*.

Казалишни фестивал у Нишу позива се на јединство различитости *балканској културној простору* унутар којег нас – барем кад је о казалишту ријеч – спаја све што би нас наизглед могло или морало дијелити. Јер, Балкан је то што јест: јединство различитости. Ваља га прихваћати и вољети без потребе да се њиме поносимо или да га се стидимо, вели Марија Тодорова, бугарска повјесничарка с америчком адресом, на самом почетку своје планетарно славне књиге (*Imagining the Balkans*, Oxford University Press, New York, 1997).

1) Др Јелена Лузина је овај текст написала и проследила редакцији “Сцене” у временима које је обележила пандемија, а уредништво је непрестано одлагало час објављивања, све чекајући погодан тренутак. Нажалост, преки налог времена одредио је да текст професорке Лузине буде публикован баш у овом контексту.

\* \* \*

Први позоришни фестивал балканској културној просјора отворио је, као што је ред, агилни ансамбл домаћина, Народног позоришта у Нишу, театра који је управо на тај дан (9. март) обиљежио 70-ту годишњицу континуираног рада. У режији Татјане Мандић Ригонат, која је у програмској књижици потписана и као драматург, тај је ансамбл одиграо културну драму Љубомира Симовића *Пушјује позориште Шојаловић*.

Оправдано сматрана једном од најпоетичнијих и зацијело најинтригантнијих, “најтеатралнијих” драмских партитура *балканској културној просјора*, ова је драма произведена 1985. на сцени београдског Југословенског драмског позоришта. Редатељ је, дакако, био Дејан Мијач. На што, дискретно, упућује и фрагмент писма којег му је писац Симовић упутио давнога аугуста те исте (још давније) године, а сад га – три и пол десетљећа касније – можемо прочитати у већ споменутој програмској књижици нишке изведбе. Претпоставимо, начас, да нам је ту привилегију омогућио сам адресат (Мијач), који је писмо женерозно (*bona fide*) одступио редатељици која му је некоћ била студентка (Мандић Ригонат). И тиме јој децентно указао на најважније – на име, на Аријаднину нит коју је адресант (Симовић) виртуозно “провукао” кроз своју драму<sup>2)</sup>:

“То свесно или несвесно преплитање, раздвајање или поклапање стварности и позоришта, то што се граница између њих брише, крије, премешта, и изненада се појављује на неочекиваним местима, то је основна игра ове драме. Та граница нас дели, премешта нас с једне своје стране на другу, подвлачи, или доводи у питање оно што омеђава или одређује. Једном речју, та граница се игра с нама” (Симовић, 1986: 81; 2019: 10).

.....  
2) Текст Симовићева писма Мијачу објављен је, први пут, у публикацији *Савремена југословенска драма*, бр. 22, Стеријино позорје, Нови Сад 1986, чиме је постао “опћедоступан”; што нетом изречену претпоставку о “одступању” свакако проблематизира, али је ипак не чини мање лијепо!

Случајно се заломило да смо на нишкој изведби *Пушјује позоришта Шојаловић* Мијач и ја сједили релативно близу – он два реда испред мене, дијагонално-лијево, на удаљености од неких два, два и пол метра... – па нисам могла одољети а да с времена на вријеме не погледавам, дискретно, у његовом смјеру. Тако сам се, након сам Бог зна колико година, опет затекла усред једног од интригантних театарских искустава меморираних под кодним именом “редатељ у гледалишту”!

Не, наравно, сваки редатељ, поготово не било који редатељ (у било којем гледалишту!). Но само неки од ОНИХ редатеља!

Сјећам се, примјерице, како сам прије педесетак-и-нешто година, крајичком ока погледала Косту Спајића, док је, стојећи у атрију дубровачке Спонзе, напет попут струне, нетремице слиједио изведбу Војновићева *Суџона*. Прије тридесетак-и-више година – усред трећег чина Чеховљева *Вишњика*, у легендарном паришком театру Беф ди Нор/*Bouffes du Nord* – необјашњиво сам се и безразложно окренула, па схватила да ми је за леђима нечујни Питер Брук/*Peter Brook*, загледан у своје глумце: Наташу Пери/*Natasha Parry* као Рањевску, Мишела Пиколија/*Michel Piccoli* као Гајева; ишчекујући страшне вијести о продаји вишњика, немоћно су и дуго сједили на закошеном, потпуно празном поду сцене, прекривеном тек огромним и раскошним перзијским тепихом. Као дјевојчица, у Дубровнику сам знала непристојно пиљити у Бранка Гавелу о којему се говорило да је у најмању руку полубог. Касније, као надобудна студентка опсједнута казалиштем, пуно сам пута кришом “надзирала” Георгија Пара, који се волио мотати међу наивним гледаатељима Крлежина *Ареџеја* (на дубровачкој тврђави Бокар) или *Кристофора Колумба* (на палуби брода “Санта Марија”). И данас мислим да је притом – онако висок и широк, какав је био прије готово пола стољећа – зацијело вјеровао да га нитко не примјеђује, да је невидљив... Драги, добри Жорж!

Дејан Мијач, фото: Весна Лалић



Дејан Мијач – “патријарх српске режије”, како вели професор Петар Марјановић (Марјановић, 2018: 44) – те је нишке фестивалске вечери 9. марта 2019. сједио у средини трећег реда партера. Глумци су предано играли своје улоге (“по Симовићу”), гледалиште је било пуно и релативно суздржано, представа је текла, повремено би јој понестајало темпа, све је то трајало, углавном уредно... А њезин Архиредатељ сједио је непомичан, концентриран, стрпљив, апсолутно компетентан, савршено упућен у то што смо гледали или могли видјети и, важније, у све оно што се простим гледатељским оком не види нити се икад видјети може. Опрезан? Критичан? Не знам. Каменопокерашки израз његова десног профила – са свога сам сједишта

могла видјети само тај његов профил – није казивао ништа. И кад смо послије – сутрадан, прекосутра... – Архиредатељ и ја дуго и неформално чаврљали о свему и свачему, углавном о казалишту (па и о *Шојаловићима*, али оним његовима, разумије се!), спациотемпорални је контекст аутоматски постао неки други. Давни. Архајски. Помало нујан...

Ђирилов је једном констатирао: “Мијач је чак био опрезан и онда кад бих ја намеравао да позовем на сарадњу његове ученике који су код њега дипломирали. Никад нећу схватити зашто их сам није предложио (ја бих то оберучке прихватио). Вероватно је то део његове урођене суперкритичности” (Ђирилов, 2007: 35).

\* \* \*

Прву Мијачеву представу видјела сам (“уживо”) на Стеријином позорју 1974: да, била је то антологијска, у сваком смислу “превратничка”, данас већ митска *Покондирена џиква*, коју је тадашњи ансамбл новосадског СНП-а играо у старој казалишној згради. Нова зграда промовирана је пуно касније, у априлу 1981, представом *Долња земља* Ђорђа Лебовића у режији Дејана Мијача. *But, that's another story...*

Мијачева *Покондирена џиква* из 1974. је, напросито, обарала с ногу. Поготово нас који смо тада били некако усред 20-их и, попут свих надобудних јуноша, дичили се својим знањима о казалишту (које смо одликашки сакуљали по факултетима) и информацијама о бјелосвјетским казалишним збивањима што смо их манијакално прикупљали и размјењивали (чак и у та “предгугловска” времена, да!). Највише смо се, дакако, дичили својим непосредним гледатељским искуствима која смо пабирчили по тада важним фестивалима попут Дубровачких љетних игара, Битефа, сарајевског МЕСС-а, загребачког ИФСК-а... А знали смо скокнути и до, рецимо, Авињона. Или до оног Стрелеровог/*Giorgio Strehler* Малог казалишта (*Piccolo teatro*) у Милану. Такви, дрчни, у старо смо новосадско казалиште (у прољеће 1974) ушли очекујући школску лектуру: не баш комедију с пјевањем и пуцањем, али – отприлике – “просвјетитељско-бидермајерску варијанту *Грађанина илемића*” (Христић, 1977: 83).

А заскочила нас је представа тектонске снаге, фрапантног сценског знаковља и фасцинанте, апсолутно неочекиване редатељске “модерности”, радикална и куражно субверзивна у односу на “лектирни” жанр предлошка. Паро, који је те године био селектор Позорја, касније је на више мјеста писао о томе како је, у поступку режирања, изнимно важан (можда чак и кључан!) управо однос према жанру. “Добро прочитати неки комад исто је што и одредити му жанр. Интересантно је да ново читање неког дјела обично значи и помак у жанру. Примјер за то је Дејан Мијач као

редатељ Стерије” (Паро, 1996: 264). Јован Христић, један из плејаде онодобних великих критичара – а било их је, уистину великих! – писао је о масној и каљавој војвођанској земљи, асоцирао је Бројгелове слике и закључивао како је *Покондирена џиква* напоскон “добила своју праву величину, коју дотле нисмо ни примећивали да има” (Христић, *ibid.*). Мијач, носитељ њезине “ретко интелигентно смишљене режије” (Христић, *опет!*), намах је постао херојем моје генерације театролога!

Двије године касније, 1976, Мијач се опет нашао у компетитивном програму Позорја, опет са Стеријом, овај пут са *Женидбом и угадбом* и ансамблом Народног позоришта из Сомбора. Након још једног тријумфа, сада посве “очекиваног” (*veni, vidi, vici*), те гомиле службених награда (ако добро бројим: укупно шест!), неизрециво тужна *Женидба и угадба* – жанровски мултисубверзивна у свим слојевима и смјеровима (до костима, маске, сценског говора и покрета, технике гласа...) – кренула је путовати на све стране, чак и на друге континенте. Мислим да у Хрватској није било ни једног казалишног фестивала на којему није судјеловала, ни једног већег мјеста у којему није гостовала. Тих сам година радила у Пули и организирила њезину истарско-приморску турнеју која је трајала данима, па сам из вечери у вечер особно свједочила управо ономе због чега се Чехов увелике жалио на Станиславског: јер он, Антон Павлович, зар не, заправо пише комедије а ономе трапавом Алексејеву (тако га ословљава у писмима) публика стално цмиздри!

Након још двије године, 1978, у програм Позорја уврштена је и Мијачева *Пучина*, режирана према лично овлашно конструираном, танушном и надамсве ријетко играном предлошку једине Нушићеве мелодраме (мислим, из 1902). У својој књизи о Мијачевим режијама на сцени ЈДП-а, сјајно написаној, театролошкиња Ксенија Радуловић спомиње куриозум који не треба прескочити: наиме, Мијач јој је испричао како је пројекат најприје био понуђен Мири Траиловић, која га је – одбила. “Кад сам нудио да у Атељеу радим



ту представу, гледала ме бело. Па и Михиз, који је био мој навијач, када смо изишли из њене канцеларије, рекао ми је искрено: ‘Мијач, ја уопште не разумем о чему ви причате’. Кад је представа изведена, Мира ми каже: ‘Па што ми ниси испричао о каквој се представи ради...’” (Радуловић, 2000: 58).

А радило се, опет, о радикалном первертирању жанра. Захваљујући којему (первертирању) је тривијални Нушићев текст из 1902. перципиран као саркастичан водвиљ на тему опћејугославенског малограђанског кича без покрића – друштвеног, економског, политичког, културног... – симулакруму у каквом се живјело на крају седамдесетих година прошлог вијека. И касније, наравно. Све док тиква није очекивано пукла а сви се ми нашли у крви до кољена.

Двадесетак година након премијере *Пучине* (1999), сценограф Миодраг Табачки о томе је разговарао с Ксенијом Радуловић: “Радећи *Пучину*, имао сам значајан час из жанра – нешто што се на факултету није могло научити, а то ми је постало јасно тек кад је представа била готова” (Радуловић, 2000: 45). Констатација професора Петра Марјановића да “Мијач потврђује истину да драматургија није само вештина и технологија, *но и идеологија*” (Марјановић, 1991: 98; маркирање у тексту је моје, Ј. Л.), озбиљно нас упозорава на ноторну чињеницу како је Архиредатељ, тијеком цијеле каријере (54 године континуитета, укупно 139 режија!), досљедно слиједио високоетички принцип према којему умјетност, жели ли уистину бити аутентична, мора цјелосно кореспондирати са својим временом. И бити према њему не само одговорна но и изнимно критична. Дакле: поштена! Уосталом, одавно смо научили да казалиште, ако је и кад је аутентично, уистину умије “да врлини покаже њено сопствено лице, пороку његову рођену слику, а самом садашњем поколењу и бићу света његов облик и отисак” (Шекспир, *Хамлејт*, III/2, прев. Ж. Симић и С. Пандуровић). Да, наравно, ако се притом претјера – чему је такозвана ангажирана умјетност углавном склона, поглавито она “поли-

тички ангажирана” или “агитаторска”, поготово кад још и припада казалишној бранши – “незналице ће се можда смејати, али ће паметнима бити мучно” (ibid.).

Премда су му којекакве незналице знале лијепити бесмислене политикантске етикете – особито у вријеме ноторне афере *Голубњача* (1982) – Мијач никад није агирао у прилог ма којег или ма чијег политичког пројекта. Нити је икад правио компромисе. Нити се ма када сврставао на ичију страну. Он је, ето, један од ријетких којему је успјело да све око себе, укључујући и властити му живот, увијек перципира, доживљава, тумачи или коментира на само један начин: умјетнички, без остатка. Наиме, онако како је то Крлежа некоћ објаснио Матвејевићу:

“Доживљавати умјетнички свакако је mudar начин живота. Од понирања у тајне људског живота, човјек ипак није изумио ништа вредније. (...) Као свјетилка, умјетност смањује тмину, прија као мелем, а као опојност благодворнија је од свих наркотика. Не треба од ње тражити да се бави оним што није њезино, рецимо политиком, ако за то нема склоности” (Матвејевић, 1969: 26–27).

Punctum!

\* \* \*

Некако у вријеме *Пучине*, моја је надобудна театролошка генерација успјешно догурала до самог руба четврте животне декаде. Што је значило да смо, природом ствари, постајали све “реалистичнији” и, рецимо тако, све уљуђенији. У смислу грађанске пристожности. Поступно су нас, тако припитомљене, почели толерирати и донекле уважавати и наши старији колеге, афирмирани казалишни критичари чији се мишљење тада респектирало и цитирало, још како. Толеранција је подразумијевала и наше све равноправније судјеловање у бескрајним цјелодневном-цјелоноћним разговорима о казалишту (као таквом), али највише о представама које бисмо нетом одгледали па коментирали. Поготово у фестивалским контекстима Новог Сада, Београда, Дубровника, Сарајева, Марибора, Но-

ве Горице... Око ресторанских и каванских столова тих давних и неформалних *симпозиона* дежурани су људи којих се многи од нас данас сјећамо с љубављу: Далибор Форетић, Тоља Кудрјавцев, Андреј Инкрет, Слободан Селенић, Феликс Пашић, Дејан Пенчић-Пољански, Петар Бречић... Знали су тим столовима прилазити па засјести и драмски писци, сценографи, композитори, глумци, редатељи...

Разговарало се опуштено, често и козерски раздрагано. Неки од дежурних витезова казалишних столова Мијача су понекад знали пецкати због наводне сличности са самим Стеријом, при чему се као крунски аргуменат наводи онај гласовити портрет војвођанског бидермајерског сликара Јована Поповића (1810–1864), којему је Стерија био вјенчани кум. Портрет сви знамо, виси у Матици српској: Стерија, апсолутно *сериозан*, тамнокос, помно зализане фризуре, строгог погледа, загледан у вјечност... Као да слути како ће га, једног сретног дана, тамо негдје, сусрести извјесни Дејан Мијач.

\* \* \*

Не знам колико сам Мијачевих представа видјела, никад их нисам бројила. Знам, међутим, да сам их највише одгледала и коментирала с Далибором Форетићем, својим цјеложивотним пријатељем и дугогодишњим казалишним суговорником. Заједно смо гледали чак и једну дјечју представу – сву лепршаву, неодољиво шармантну и професионално беспријекорну – на коју смо налетјели средином 70-их, на Фестивалу дјетета у Шибенику. Мијача сам увијек – до дана данашњег! – перципирала као озбиљну и суздржану особу, редатеља који се бави само “великим темама” и “кључним питањима” за које је, уосталом, трајно “затрпаван” најугледнијим наградама. Сама чињеница да се *штакав* Мијач одједном (?) обрео у свијету дјеце, неизбјежно је резултирала класичним ефектом изневјереног очекивања. Међутим, нема “великог” и “малог” казалишта, него само умјетничког и – шмирантског. У Мијачеву се случају напросто увијек радило само о

аутентичном умјетничком казалишту, утемељеном на ауторовом умјетничком доживљавању свијета. “Доживљавати умјетнички свакако је mudar начин живота”, рекао је Крлежа Матвејевићу.

Далибор је увијек упозоравао – не само мене! – како ваља помно пазити на “поенте” (термин је његов) којима Мијач обичава завршавати неке од својих представа. Притом је мислио на оне суптилне и до перфекције цизелиране завршне сцене (сценске метафоре) у којима су често били “шифрирани” аутопоетички редатељски коментари такозваног контекста који би одређену представу “уоквирио” или “увјетовао”. Те је коментаре требало читати и тумачити као “огледало и летопис свога времена”, како вели Хамлет. Школски примјер оваквог поступка је гласовити *Троминујни Хамлеј* Тома Стопарда/Tom Stoppard, ингениозна методолошка досјетка која поучава како представе увијек треба читати у свим смјеровима: од напријед према натраг, па обратно, па онда “из средине”, па све наново...

Неке од “поенти” које је Далибор јако волио, прецизно је реконструирала и театролошки компетентно прокоментирала Ксенија Радуловић (Стеријини *Рогољујци*, 1986; Ковачевићева *Лимунација*, 1979; Селенићево *Ружење народа*, 1987...; Радуловић, *ibid.*). Феликс Пашић учинио је то и за Шекспирову *Олују* (1987), играну на дубровачком отоку Локруму 1987, прву Мијачеву амбијенталну представу, можда и “најбајковитију” од свих његових инсценација (укључујући чак и дјечје).

Кад бих одабирала, на примјер, само двије од Мијачевих сјајних “поенти” – само двије од његових многобројних “завршних” сценских метафора – мислим да би то биле финална сцена езотеричне Проклићеве драме *Хомо воланс* (Народно позориште Сомбор, 1986) и, свакако, маестрална кулминативна сцена Симовићевих *Шојаловића* (ЈДП, 1985).

У првом примјеру, на самом се крају представе напакон “здружују” пјесник Лаза Костић и његова муза

Ленка Дунђерска који, држећи се за руке, дуго и дуго одлазе са сцене: сва се врата пред њима отварају, зидови се размичу, отварају се чак и врата хинтер-бине; излазе њих двоје из свијета казалишне илузије и нестају у такозваној збиљи која их засигурно неће моћи препознати нити ће знати што би с њима...

У *Шојаловићима*, чији су сценски простор Мијач и његов сценограф Табачки ријешили “дводјелно” – под је прекривен лишћем и цвијећем, видно артифицијелним (“умјетним”), а страшни стражњи зид, који се тијekom изведбе помиче на разне начине и у разним смјеровима, метални је и одбојно сив, опасан и пријетећи. (Увијек сам мислила да је тај зид Мијачева посвета Јурију Љубимову и његовом гласовитом *Хамлеишу* с Таганке, којега смо сви гледали прије 40-ак година. Можда и није, али за мене јест!). Глумац Филип Трнавац, којега је у праизведби играо нестварно млади Милан Гутовић, прилази зиду. А зид, истовремено, прилази њему, пуцајући из невидљивих оружја. Умирући, глумац ипак успијева стићи до зида и растворити га. И спознати да тамо, иза, нема ничега. “Празнина смрти. ‘Кривња’ умјетничког заноса може се једино искупити смрћу” (Форетић, *ibid.*: 251).

\* \* \*

Тако смо, здружено, Далибор и ја одгледали и ону прву београдску изведбу *Голубњаче* – “заплотничку” или “демонстративну” – прву након што су је у Новом Саду забранили па протјерали. Било је то на самом крају децембра 1982, око католичког Божића, ваљда “у пет сати предвече”, као у оном Лоркином стиху, у дворани Студентског културног центра. Памтим невјеројатну гужву око зграде, гомилу полицајаца око улазних врата, пуно редара који су нам вишеструко контролирали улазнице... Најезена, нимало казалишна ситуација, јасно је показивала како вријеме дефинитивно излази из зглоба! Не само кад је о казалишту ријеч.

Исте вечери, кратко након те прве изведбе, играна је још једна – занимање публике било је огромно! – али смо Далибор и ја већ журили према аеродрому. На



Дејан Мијач

који смо слетјели пар сати прије почетка оне прве – он из Загреба, ја из Пуле – јер је нипошто нисмо хтјели & смјели пропустити. Све што се догађало око *Голубњаче* и с њом било је толико бизарно и срамно, да се уистину могло очекивати свашта: да буде опет забрањена, чак и најбруталнијим средствима, да не буде играна више никад, можда чак ни тога децембарског дана у којему ми безглаво јуримо ка Београду...

У опширном тексту којега је Далибор касније објавио у тада врло угледном загребачком “Данасу”,

експлицитно стоји: “**То није никакав националистички памфлет, то је добра представа**” (Форетић, 1989: 348). А онда се, једнако експлицитно, постављају још нека – многа! – важна питања, тада прилично “не-примјерена”:

“У име које се то политике жели ‘политизирати’ театар? С каквог програматског основа? Што уопће значи политика у театру и како се она уклапа у његов умјетнички ангажман? (...) Политика је у театру присутна стално, и то у неколико аспеката. Свако казалиште је објект и предмет одређене политике, чак и оно које је наизглед противно свакој политичкој идеји или је безидејно, забављачко. Али и политика може бити објект казалишним трагањима и стваралачком ангажману.” (ibid.: 355).

Инсценирана хајка око *Голубњаце* – представе која је била тек колатерална жртва приземних политикантских препуцавања међу тадашњим комунистичким врхушкама Војводине и Србије – безразложно се развлачила мјесецима а неславно је поентирана, мислим, на 28. Стеријином позорју (1983), епилогом који се изводио под насловом *Празна столица*.

Те је године селектор Позорја био еминентни македонски редатељ Љубиша Георгиевски, који је у своме завршном извјештају написао како је једна од седам “његових” представа изабраних сукладно највишим критеријима струке – *Голубњаца*. Али, због свега што се око ње догађало и још се увијек догађа, процијенио је како је на фестивал ипак не треба довести. Физички и технички. Него ће њезино мјесто остати – празно. Дословно празно.

Што се и догодило. Стеријино позорје је – први и посљедњи пут у својој дугој повијести! – одрадило (и уредно платило!) један потпуно празан дан. Углављен точно посред фестивала: 30. маја 1983, понедељак.

Неки од нас, немајући баш каквог разумијевања за овај квазиперформативни *штитос* квазифаустовског подтекста, одлучили смо да се те вечери не желимо повлачити по новосадским кафанама и спиритистички

призивати духове одсутне *Голубњаце*, па смо отишли у Београд, на једну од завршних проба Манова *Мефиста*, којег је у Народном позоришту управо финиширала Вида Огњеновић.

Апсолутни побједник Позорја 1983. на концу је био *Хрвајски Фауст* Слободана Шнајдера, одигран у чак двије верзије: хрватску, Народног казалишта из Вараждина, режирао је Петар Вечек; београдску, Југословенског драмског позоришта – врхунску, у ствари антологијску (у сваком смислу!) – Слободан Унковски. Годинама касније, узгредно сам сазнала како је управо Мијач – у то вријеме предсједник (или члан?) Умјетничког савјета Југословенског драмског позоришта – заправо пресјекао при одлучивању тко ће режирати *Хрвајској Фаусту*: Љубиша Георгиевски (којег је заговарао аутор Слободан Шнајдер) или Слободан Унковски. И пресјекао је – сјајно!

Занимљиво је да су сва тројица нетом споменитих редатеља – и Мијач, и Георгиевски, и Унковски – режију студирала под паском истог професора: Вјекослава Афрића. Који је, како знамо, криптопротагонист Шнајдерове драме *Хрвајски Фауст*.

Баук фаустизма већ је увелике кружио збуњеном и кукавном Југославијом!

*But, that's another story...*

\* \* \*

На овогодишњем нишком фестивалу Театар на раскршћу, Мијач је боравио кратко и, као увијек, крајње дискретно. Одгледао је тек двије-три представе, у “пропратним програмима” по хотелским се лобијима није задржавао предуго...

Ипак, некако су нам се “догодила” и два посве “неформална”, “узгредна” и – дакако – “непретенциозна” разговора, тијekom којих смо обострано, на тренутке чак и прилично “ангажирано”, чаврљали о балканском казалишту и његовим протагонистима. О догађајима и особама које су маркирале посљедњих пет декада казалишне повијести, не само овдашње, а

сусретали смо их или познавали. Дружили се с њима. Цијенили их, мање или више.

Мијач је духовито говорио о својим првим искуствима у Југословенском драмском позоришту, његовим легендарним звијездама Мати Милошевићу, Миливоју Живановићу, Марији Црнобори... Потом о великој смјени генерација, која се догодила доласком “Бојанових беба”...

Говорио је и о давном београдском гостовању Брукова *Тиша Андроника* (1956): о фасцинантној глумачкој техници Лоренса Оливијеа – примјерице, о томе како је готово наднаравно умио контролирати начин ходања, крећући се ситним корацима, искључиво на вањским рубовима стопала...

Чаврљали смо о некима од важних представа које смо некоћ видјели, а запамтили смо их јер су нам пуно значиле. Као Љубимовљев *Хамлеџ*, рецимо. Та завјеса! Још увијек знам име сценографа: Давид Боровски. Мијач је “узвратио” реконструирајући почетак представе: доље, у ферзенки (нашки: пропалишту), Висоцки је, уз гитару, започињао шансону на Пастернакове стихове: “Није живот што и поље пријећи....” Кад је то уопће било? Прије 45 година!

Мијач прецизно зна колико је *Хамлеџа* досад видио – 37. Нисам могла парирати, своје *Хамлеџе* никад нисам избројила, сигурна сам да сам само на дубровачком Ловријенцу видјела најмање 10 различитих, можда и више...

Око Ефросова смо се *Вишњика* лако сложили – опет је знао колико их је видио, различитих; ја опет нисам знала... – једино нисмо били сигурни је ли и Ефросов сценограф био онај “мој” Боровски. А Лопахин је био славни Владимир Висоцки: некако сам га упамтила као ниског, ситног... неупоредивог с огромним Борисом Исаковићем у Мијачевој режији из 2011...

У Ефросову су *Вишњику* стално лелујале бијеле завјесе, Мијачев је био са свих страна затворен чврстом дрвеном конструкцијом. Одлучио је да му то буде последња режија у каријери. “Једна мора бити по-

следња. Боље да ја одредим која је последња него неко други”, рекао је у разговору објављеном 28. септембра 2011, нашла сам га на интернету.

Кад су јавили да је стигао аутомобил који ће га одвести у Београд, устали смо и срдачно се руковали. Он се насмијешо, рекао: “Ето, као некад!” и пошао к излазу, усправљен.

\* \* \*

#### CODA:

Према подацима из биографске јединице Енциклопедије СНП-а (<https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=7138>), Мијач управо навршава 85 година. Кад прије!

#### ИЗВОРИ:

- Ćirilov, Jovan, 2007, *Svi moji savremenici*. Beograd: Prosveta
- Foretić, Dalibor, 1989, *Nova drama (svjedočenje o jugoslavenskim dramatikama i njihovim scenskim refleksima, 1972–1988)*, Novi Sad: Sterijino pozorje – Izdavački centar Rijeka
- Hristić, Jovan, 1977, *Pozorište, pozorište*. Beograd: Prosveta
- Matvejević, Predrag, 1969, *Razgovori s Krležom*, Zagreb: Naprijed.
- Marjanović, Petar, 1991, *Novosadska pozorišna režija (1945–1974)*, Novi Sad: Akademija umetnosti-Pozorišni muzej Vojvodine.
- Марјановић, Петар, 2018, *Позоришна сећања на мирис дуња*. In: Нови Сад: *Сцена*, год. LIV, бр. I/2018.
- Paro, Georgij, 1996, In: Lazić, Radoslav, 1996, *Rečnik dramske režije – Imenik osnovnih pojmova dramske režije*. Beograd: GEA & Novi Sad; Akademija umetnosti.
- Radulović, Ksenija, 2000, *[Korak ispred]* – Režije Dejana Mijača na sceni Jugoslovenskog dramskog pozorišta: nacionalna drama: 1977–1996, Budva Grad teatar, Podgorica: Oktoih.
- Simović, Ljubomir, 1986, *Iz pisma Dejanu Mijaču*. In: *Savremena jugoslovenska drama*, br. 22. Novi Sad; Sterijino pozorje
- Todorova, Maria, 1997, *Imagining the Balkans*, New York: Oxford University Press

Дејан Мијач, фото: Драган Мујан





Restoran Mihailo 1  
mihailo2019

Пише > Мирослав Мики Радоњић

## Слово о Дејану Мијачу

Говорити о Дејану Мијачу у прошлом времену, узимајући у обзир његов огроман утицај који је и данас присутан у нашој позоришној уметности, није нимало лако, заправо је готово немогуће. Иако се као редитељ званично повукао са сцене још 2011. поставком Чеховљевог *Вишњика* у Југословенском драмском позоришту (копродуцент: Град театар Будва), остао је и даље више него присутан у српском театру. Многобројне премијере, фестивали на којима је био члан жирија или само гост, формални и неформални разговори о актуелним дешавањима у српској и светској драматургији и позоришту уопште, неспорно су потврђивали Мијачеву невероватну креативну виталност и урођени инстинкт да препозна најбитније уметничке појаве, не само у свом најближем окружењу.

На Стеријином позорју, од првог учешћа 1966, па до 2009, одигране су 22 представе које је режирао. Добитник је шест редовних и једне ванредне Стеријине награда, као и Стеријине награде за нарочите заслуге на унапређењу домаће позоришне уметности и културе. Био је и председник Уметничког већа По-

зорја, члан жирија и селектор. Почетком деведесетих година прошлог века, уз неколицину других великана привржених идеји Позорја, одиграо је важну улогу у очувању институције и фестивала изразито југословенског карактера, што се испоставило као тежак баласт у сулудим временима крвавог распада бивше земље.

Када смо, у настојању да се прилагодимо новонасталим, пре свега друштвено-историјским, али и уметничко-позоришним околностима, мењали концепцију Фестивала, Мијач је инсистирао на томе да савремена домаћа драматургија мора да има привилегован статус на Стеријиним позорју, конципирајући идеју својеврсне “позитивне дискриминације” за новију српску драмску књижевност. Тиме је неповратно и дефинитивно заштићен изворни принцип на коме је утемељена институција давне 1956. године. Повратак на првобитну концепцију схватао је у смислу чињенице да домаћег позоришта нема без домаћег аутора, али и као потребу да Позорје темељно прати и буде у дослуху са савременим дешавањима у позоришној уметности. То је само мали део разлога зашто Стеријино позорје



дугује Дејану Мијачу дубоку захвалност за све што је урадио, нарочито у претходних тридесетак година, првенствено у намери да буду сачувани идентитет, значај и интегритет јединствене институције и фестивала на овим просторима. Стога ће Позорје, заједно са Удружењем драмских уметника Србије, од 2023. додељивати награду за режију “Дејан Мијач” – у знак сећања на овог корифеја југословенског и српског театра.

Мијач је оставио неизбрисив траг и као професор на Факултету драмских уметности, преносећи своје искуство и знање на генерације будућих редитеља, који данас представљају један од понајбољих сегмената нашег позоришта. Срећна околност је у томе да је кроз педагошки рад у великој мери успео да промовише и афирмише особен однос и поглед на широки спектар проблема и феномена позоришне режије, што се може означити као духовна, интелектуална и професионална тековина непроцењиве вредности. Код најшире публике остаће упамћен као врхунски уметник чије су представе несумњиво доприносиле развијању гледалачког укуса и могућностима успостављања критичко-естетског сагледавања света у којем сви заједно живимо.

Режирао је безмало две стотине представа од којих су бар неколико десетина антологијског карактера. Без обзира на то да ли је радио класике, као што су Шекспир, Молијер, Чехов, Стерија, Нушић, или савремене ауторе попут Душана Ковачевића, Симовића, Бернхарда, Биљане Србљановић, редовно је успевао да пронађе добитну формулу за сценска остварења изузетних уметничких достигнућа. Мијачево читање и инвентивно тумачење комада Јована Стерије Поповића отворило је потпуно нову страницу у разумевању, процени и значају наше, често запостављене, а неретко и површно перципиране књижевно-драмске баштине. Од легендарне *Покондирене шикве* у Српском народ-

ном позоришту (сезона 1973/74), не само позоришни редитељи него и књижевни историчари и теоретичари, Стеријин драмски опус почели су да сагледавају у квалитативно другачијем и модернијем контексту.

Ако бих се као гледалац морао одредити да изаберам тек неколико Мијачевих режија, које су дефинитивно обиковале мој позоришни сензибилитет, а при томе, откриле само делић луцидне, маштовите и интригантне редитељске поетике, онда бих се определио за Нушићево *Сумњиво лице* (СНП, 1994), Шекспирову комедију *Мера за меру* (СНП, 1998) и *Скакавце* Биљане Србљановић (ЈДП, 2005). *Сумњиво лице* одгледао сам седам-осам пута и након временске дистанце од три деценије, мислим да је то најдуховитија и најбоља поставка Нушића на нашим сценама од када сам постао редовни гледалац. У овој представи није било ма какве насилне актуелизације, нити радикалних драматуршких интервенција, али она је савршено кореспондирала са временом у коме је настала и, затим, током дугог низа година успешно је играна на сцени Српског народног позоришта. *Мера за меру* је апсолутно ремек дело у сваком свом сегменту – од визуелног аспекта, музике, бриљантних глумачких остварења, до перфектне и грандиозне режије. *Скакавци* Југословенског драмског су упечатљив пример како је Мијач разумевао савремене ауторе, са коликом је минуциозношћу приступао тексту, показујући висок степен поштовања према драмском писцу, додајући му значењске валере у сувереној инсцениацији.

Док пишем ове редове, присећам се још многих режија Дејана Мијача, и чини ми се да бих могао наставити да набрајам његове величанствене представе које ће остати записане у историји театра на овим просторима. Зато је, између осталог, немогуће о Дејану Мијачу говорити у прошлом времену.

Дејан Мијач



Пише > Ксенија Радуловић

# Дејан Мијач и промена интерпретативне парадигме у савременој европској режији<sup>1)</sup>

Дуго смо *Покондирену шикву* у режији Дејана Мијача, антологијску представу Српског народног позоришта (1973), посматрали као “изоловани феномен” наше средине, за који је било јасно да је означио прекретницу у односу на дотадашње сценско наслеђе везано за драмски опус Јована Стрије Поповића.

Међутим, по својим кључним особеностима, она припада ширем европском оквиру – оном који Патрис Павис сагледава као “врхунац режије драмске класике”. Наиме, средином друге половине 20. века у европском позоришту настаје својеврсна промена парадигме у интерпретацији драмског наслеђа, радикални стилско-жанровски и значењски заокрет у третману класике. Не нужно правило, али доминантна тенденција ове праксе односила се и на спонтано “формирање” списатељско-редитељских тандема у оквирима националних позоришних култура – и резултирала антоло-

гијским представама после којих поглед на поједине драмске класике није био исти.

У том подручју кључна је деценија 70-их, и то у распону од свега неколико година. Али пре тога, средином 60-их, чехословачки редитељ Отмар Крејча отворио је нови хоризонт у тумачењу Чехова, поставивши *Три сестре* у духу модерне гротеске. Сасвим дистанцирано од академског “плачевно-патетичног стила” – а за којег се донекле симплификовано веровало да га је инаугурисао Станиславски – сценских поставки руског класика, Крејча Чеховљеве јунаке види, уместо као ликове који неделотворно тумарају у атмосрефи “меланхоличне измаглице”, као савремене неуротике, истичући при томе њихов изненађујући активистички принцип и неодустајање. (И одиста, као само један од бројних примера “прикривеног” и неочекиваног *elan vitala* чеховљевских “славјанских душа”, Крејча наводи начин на који ликови прецизно и дисциплиновано *жури на воз* – чак и она када делује да је све пропало). Овом режијом отворено је ново поглавље у тумачењу не само *Три сестре*, него целокупног Чеховљевог опуса.

1) Рад је настао као резултат финансирања научноистраживачке делатности Факултета, према уговору склопљеним са Министарством просвете, науке и технолошког развоја.

Потом Питер Брук са *Сном леиње ноћи* (1970) започиње нову епоху у сценској интерпретацији свог сународника Шекспира: напустио је претходну, “умекшану” викторијанску традицију тумачења овог комада, уклонио “вилински прах” који је до тада као по правилу прекривао сцену, а чудесне догађаје у шуми поставио у осветљену велику белу кутију. Уместо тмине, на позорници су доминирали светлост и јарке боје, а целокупна сценска догађајност била је постављена у циркуско-акробатски формат. И на значењском плану Брук је отворио нови хоризонт тумачења, осветливши анималну страну људске природе и љубави. Од тада ни целокупан Шекспиров опус није више исти, а поставка *Сна леиње ноћи* сматра се (и) првом постмодернистичком представом по делу овог елизабетанског класика.

Убрзо потом, француски редитељ Патрис Шеро промену интерпретативне парадигме постигао је с *Расјравом* Маривоа, такође дакле “интервенишући” у области “сопствене” националне класике. Уклонио је “љупки стил” (означен појмом “мариводаж”, као изведеницом из пишевог презимена) који је до тада био константа сценске интерпретације – а након тог откривен је нови Мариво чије дело испод угланчане површине носи потенцијал прикриване суровости. (Не само у делима Маривоа него и других комедиографа 18. века, попут Голдонија и Бомаршеа, од друге половине прошлог века проналазимо наглашено узнемирујућа значења – укључујући и она везана за извесну друштвену субверзивност и питање класних односа.) Након Шероове интервенције – која је била и први интерпретативни помак у (тада) двеста година старој заоставшини Маривоа – драме овог француског класика преплавиле су не само европске него и америчке позорнице, препознате су као потенцијално не мање савремене од оне мере савременог која се може пронаћи у делима највећих француских класика попут Молијера или Корнеја.

Око десет дана пре Шероове премијере, у јесен 1973, догађа се премијера *Покондирене шикве* у Мија-

чевој режији у Српском народном позоришту, која је означила радикални раскид с дотадашњим третманом Стеријиног драмског наслеђа. Уместо љупке “бидермајер” комедије са срећним крајем, на сцену је изронила суровост живота Стеријине паланке: Мијач је препознао и да су у Стеријиним комедијама женски ликови носиоци еманципаторског потенцијала у друштву. Неука Фема наслућује да се свет не завршава оградом на крају њеног села. Њена несрећа је у раскораку између хтења и могућности, у трагикомичном начину на који покушава да се домогне “великог света”. Комедија је уступила место озбиљној драми, започело је ново доба у тумачењу нашег драмског класика. Представа је унеколико постала “обавезујућа” за потоње генерације наших редитеља и других позоришних аутора: све наредне релевантне поставке *Покондирене шикве* реферисале су се на Мијачеву поставку. Као и у случају Крејче, Брука, Шероа, позоришна пракса показала је да је за темељно интерпретативно *прекоридарње* целокупног опуса једног драмског писца – довољна и једна представа. Промена парадигме у тумачењу драмске класике у свим наведеним примерима извршена је како на значењском тако и на стилско-жанровском плану: сасвим једноставно речено, нова “садржина” пронашла је адекватну форму, своју праву сценску формулу.

То се, у знатној мери, може објаснити и духом времена, у којем идеје имају природу вируса и истовремено се појављују у различитим деловима света (а као и у случају вируса, није могуће унапред предвидети где ће сродне идеје да се појаве). Дух времена вероватно је “заслужан” и за откривање сурових, тамних димензија света испод угланчане површине три “безазлене” комедије (Шекспир, Мариво, Стерија) и једне Чеховљеве “меланхоличне причаонице”. Какви се само узнемирујући светови помаљају када уклонимо “вилински прах” *Сна леиње ноћи*, “мариводаж” француског 18. века или “љупки бидермајер” Стеријине епохе, баш као и оне фамозне “меланхоличне измаглице” Чехова...

Уследиле су, потом, и друге Мијачеве режије по делима Стерије (узгред буди речено, из данашње перспективе делује необично да оне, као ни *Покондирена шиква*, нису биле део програма Битефа, тамо где су природно могле да пронађу своје место: у оквиру програмског тока “класика на нов начин”; али, с обзиром да је *све ситно у реци времена* (Д. Киш)), сама та тема, такође из данашње перспективе, чини се унеколико излишном и депласираном).

Најпре, битефовска *Женидба и удадба* (Народно позориште Сомбор, 1975) по делу нетипичном у Стеријиним драмским опусима (по драмској структури текст је сроднији *Родољубцима* него већини осталих пишевих комедија; осим тога, нема класичних протагониста и антагониста, ликови су деперсонализовани – сведени на драмске функције). Али у средишту је и даље стеријанска тема – брак.

*Женидба и удадба* реализована је као стилизована *црна комедија*. Основу сценографског решења (Владимир Маренић) чини старинска соба осиромашеног војвођанског грађанства, с намештајем и зидовима у тамносивим и црним тоновима. Средишњи редитељско-сценографски знак у таквом окружењу је велика бела венчаница на средини собе, која се подиже ка врху/спушта ка дну позорнице. Све је у исто време и једноставно и умерено, и реално и ишчашено. “Све се некако одваја и скоро распада, симсови лебде, делује као да анђели лете, а они су се у ствари одлепили од гипса. Све је тамно, сатови престају да куцају и у свему томе издваја се једна бела венчаница ...”<sup>2)</sup>. Значајна улога на плану сценског простора припала је и великом верглу, који је имао функцију ормара, али и означавао једноличност времена, његово протицање у атмосфери чамотиње.

Ови деперсонализовани ликови понашају се попут механичких лутака – с пренаглашеном белом шминком, с упадљивим, тамним колутовима око очију. Приступ је десентиментализован, јер се у радњи све своди на

2) Владимир Маренић у разговору с ауторком текста.

огољени интерес везан за склапање брака. Не само по концепцијским/значањским својствима која истичу отуђење и дехуманизоване односе у животу ликова, него и по модерној, битефовској визуелности поставке, *Женидба и удадба* представља значајан наставак истраживања Стерије као нашег савременика.

Две године потом, Дејан Мијач је поставио и комедију *Кир Јања (Тврдица)*, реализовану у продукцији Удружења филмских глумаца Србије 1977, с Радетом Марковићем у насловној улози. Основно полазиште у режији ове ране Стеријине комедије реферише се на суштинску идентитетску (мањинску) карактеристику главног лика – Кир Јања посматран као странац, Грк који живи међу Србима. Поменута околност углавном је била запостављана или превиђана у дотадашњој традицији инсценације: наиме, иако је обележен неколиким врхунским глумачким креацијама, историјски контекст играња *Тврдице* претежно је био усмерен ка истраживању комичког изопачења насловног карактера.

“Откриће” Кир Јање као странца, односно изостравање теме идентитета Другог, вишеструко је дефинисало и значењске импликације представе. У првом реду, такав статус главног јунака објашњава једну од његових основних мотивација гомилања богатства и опсесивне везаности за новац. Та бизарна страст према новцу потиче из јунакове потребе за психолошким утемељењем и сигурношћу: а сигурност је у Јањиним животним околностима могућа једино у сфери материјалног, и као таква, доведена до апсурда. Јања је обележен као Други, и осећа да живи у средини која му није наклоњена. Такву карактеризацију лика употпуњује и потоње истраживање Небојше Ромчевића, који износи претпоставку о његовој избегличкој прошлости, напуштању Грчке током бурних историјских превирања (грчки устанак 1821. против османске власти): као човек са избегличким искуством, Јања улаже само у *новац и брзе коње*.

Кир Јањин статус странца одредио је и основно решење сценског простора. Сам простор Стеријине комедије на семантичком плану дефинисан је местом на

којем Јања крије своје благо, а то је шкриња са новцем “која од иконичког знака израста у метафору читавог дела (Н. Ромчевић)”. Развијањем ове метафоре-знака, идеја шкриње као центра Јањиног света, у представи је вишезначна и мултипликована. Позорницом без класичних врата и прозора доминирали су ковчези (сценограф Владимир Маренић обликовао је 15-ак шкриња разних величина) који су имали више функција: целокупна реквизита била је смештена у њима, усправно постављена шкриња била је шифоњер, а у наредној сцени отвара се имајући улогу врата. Међутим, асоцирајући на путовање, шкриње су наговештавале и Јањину привременост у месту боравка, његову позицију личности без домовине и стабилног ослонца.

Истовремено, развијање полазног концепта о Јањиној идентитетској позицији Стеријину комедију о пороку шкртости усмерило је и ка филозофским, егзистенцијалистичким идејама. У таквом схватању, Јања је постао странац не само у туђој средини него и у свом животу, у свету уопште. Али “откриће” Кир Јање као странца отворило је још једну могућност у истраживању нашег драмског наслеђа, ону у којој се Стерија приближава Шекспиру. Јања се у том контексту може посматрати и као својеврсни српски варијетет Шајлока из *Млењачкој ирговца*: поред тога што су обојица странци – а што је фундаментални аспект њиховог идентитета – обојица су удовци с ћерком стасалом за удају, а деле и заједничку професију (зеленашење као етички упитан облик трговине којим се баве они са идентитетом Другог). И обојица на крају комедије доживљавају рушење сопственог света.

После *Кир Јање*, Дејан Мијач је у Народном позоришту “Јоаким Вујић” у Крагујевцу 1980. режирао *Лажу и паралажу*. Представа актуелизује нека од својстава ове комедије, разграђујући питомом идилу затвореног света паланке (која је овде свакако више село него град). Знаковито редитељско-сценографско решење представљају степенице ка горњем нивоу (тавану куће) којима се главна јунакиња Јелица ужурбано пење сваки пут кад јој нешто није по вољи, што се

дешава често. *Степенице ка тавану* тако постају нека врста њеног ескапизма, одлазак у микро-забран, из којег се, додуше, никуд више и не може побећи. Јеличино бекство је лимитирано, оно је могућно једино до последње пречке на степеницама: бежећи у свој свет, она успева да побегне само до врха таванице – одакле увек мора да се врати на земљу.

Јеличино бекство везано је и за један снажан мотив Стеријине комедиографије – имагинарни свет јунака, у који они беже из блата и прашине војвођанске равнице (за Фему је то Париз, за Ружичића Парнас, итд.). У случају Јелице, ово истовремено отвара још једну важну карактеристику комедије – јунакињину комплерментарност са лажним бароном Голићем, коју редитељ види као “лудило удвоје”. Наиме, и лажни барон живи у свету фикције, и то у маштовитим и фантастичним измишљотинама које вероватно, као ни Хљестаков у истовремено насталом Гогољевом *Ревизору*, ни сам није увек кадар да разликује од истине.

Извесна редитељска разградња позитивних комичких прототипова везана је за ликове Батића и Марије. У таквој поставци, “праведни љубавник” Батић користи пушку као свој главни аргумент у разрешењу заплета (пуца, али промаши), а “пасивна праведница” Марија сладострасно витла ножем и оштри оружје како би се обрачунала са Алексом и мрском супарницом. На тај начин је, изоштравањем комичких потенцијала, Стеријина драма унеколико померена из свог “питомог”, изворног контекста.

Премијера представе *Наход Симеон*, једине Стеријине трагедије коју је Дејан Мијач поставио на сцену, одржана је 1981. у Театру “Бојан Ступица” Југословенског драмског позоришта, и то, вероватно, као прво извођење овог дела<sup>3)</sup>. У оквиру Стеријиног опуса она заузима апартно место већ и по теми која није везана за националну (историјску или митску) тематику (радња се дешава у муслиманском граду Јањи).

3) Нема података који би указивали на то да је дело раније играно.

Дејан Мијач, фото: Бранко Белић



Представа је била заснована на принципу игре у којој радња *жалосног њозорја* постаје платформа за театрализацију драмског (трагичког) материјала. Овде треба подсетити да је претходна деценија седамдесетих донела промену у приступу драмској грађи, као једну од многобројних стратегија на којима се развијала естетика посмодернизма у оквиру драмског/редитељског позоришта. У том погледу, Мијачев редитељски приступ заснива се на преиспитивању извор-

ног трагичког предзнака, на употреби драмског дела као претекста за креирање новог сценског материјала.

Специфична синтеза стилова, захтев за игром, еkleктички приступ, призивање комичких архетипова, употреба цитата, театрализација и иновативни однос према драмској грађи, у случају представе *Наход Симеон* допринели су првој употреби појма постмодернизма у нашем институционалном позоришту (наиме, пред зачуђеном публиком и колегама, Мирјана

Миочиновић је на Стеријином позорју ову представу назвала постмодернистичком).

После *Находа Симеона*, као успелог покушаја ревалоризације нашег драмског наслеђа, Дејан Мијач је на сцени Југословенског драмског позоришта поставио и Стеријине *Родољубце* (1986). Сценографија Миодрага Табачког представља остатке руинираног грађанског салона, кроз који је пролетело топовско ђуле: то је прљаво и неуредно буњиште, претрпано прашином и остацима рушевине. Родољупци у класичним грађанским оделима (костимограф Биљана Драговић) само су бледа сенка аутентичног грађанства, с високим цилиндрима од сламе. Та сламната имитација бидермајер цилиндра била је “симбол њихове свеопће покондирености, неке ладањске опуштености у озбиљним временима и паланачке запарљености, жабарства које их и чини смијешним у њихову повијању у олуји повијести, попут шаша који се једнолико свија, како вјетар пуше” (Д. Форетић). Од самог почетка радње обилно се точи алкохол (Ј. Христић указује да је кафана кључни топос друштвеног живота Срба), а назире се и скривени, мрачни еротски живот јунака.

Посебан редитељски изазов представљали су ликови такозваних резонера, пре свих Гавриловића. У представи је истакнута његова дискутабина улога у овом националном пројекту, што је био један од важних доприноса савременој интерпретацији Стеријине комедије. Дотадашња историја интерпретације *Родољубаца* базирала се на саморазумљивом третману лика Гавриловића као типичног резонера чије се етичке вредности не доводе у питање: у сценској пракси то је подразумевало концепт “објективног и релативно незанимљивог лика”. У Мијачевој режији фокусиран је извесни несклад између његових речи и конкретног деловања. Гавриловић се, наиме, са дружином родољубаца конфронтира пре свега на вербалном плану – али у њиховом националном пројекту и сам учествује (члан је одбора заједно с њима и прећутно омогућава њихове нечасне поступке).

Поред другачије функције Гавриловића, Мијачева представа донела је и друга значењска открића. Примера ради, обезглављени народ био је представљен ликом Скоротече, који након предаје писма, од исцрпљености нагло пада на под и једва говори. Скоротечина реплика “Само да се није толико пљачкало” била је невероватно прецизна визија будућих догађаја током којих је деловање родољубаца било изједначено са материјалном грамзивошћу, а идеја “патриотизма” још само са рекомпозицијом економских ресурса у друштву. Савремена сценска верзија Стеријиног текста показала је и тип песника – националног радника, који делује као човек тренутка, турбулентног времена. То је била улога егзалтираног Лепршића, песника са патриотским задатком – а управо ова карактеристика одваја га од другог славног Стеријиног поете, Ружичића, у којем “још увек тиња тавни пламен поезије”. Општи модел радикализације суморних и сурових аспеката Стеријиног дела претворио је, на пример, госпођу Зеленићку, једину родољубицу међу мушкарцима, у агресивног идеолошког комесара (Ласло Вегел).

Значај дешифровања представе од њеног краја, детектован у многим од Мијачевих режија, присутан је и у *Родољубцима*. У последњем, петом дејству, у сцени општег метежа, дописана је реплика коју изговара Жутилов, са заставом у рукама: “Стан’те браћо Срби, прво да обијемо касу – а онда за Београд”, након чега следи колективни поход родољубаца на народну касу, као сублимација њиховог патриотског деловања. Најзад, најрадикалније редитељско решење остављено је за финални приказ – са мртвим телима на позорници, као злокобна најава предстојеће катастрофе на простору Југославије. Ова представа у нашој историји позоришта заузима антологијско место не само по редитељском постигнућу него и по низу сјајних глумачких остварења: Милош Жутић, Михајло Јанкетић, Војислав Брајовић, Бранислав Лечић, Милан Гутовић, Мирјана Карановић, Бранко Цвејић и други.

А Стеријине *родољубце* после смо гледали у животу.



Пише > Александар Милосављевић

# О Дејану Мијачу, уметнику театра

Поглед из угла позоришног критичара<sup>1)</sup>

**З**ашто је Дејан Мијач значајан за српско позориште? И, још важније: зашто је Дејан Мијач један од редитеља који је режију уздигао до уметничких сфера?

На прво питање могући одговори гласе: зато што је у овдашњем театру режирао неке од онајбољих и уметнички најрелевантнијих представа; јер је својим режијама обележио неколико епоха у историји најмање три овдашња театарa – рецимо Српског народног позоришта, Југословенског драмског позоришта, Атељеа 212; зато што је, трасирајући уметничке профиле појединих позоришта, пресудно утицао на формирање неколико нараштаја најзначајнијих српских глумаца, мењао токове њихових каријера, усмеравајући их ка репертоарима који ће их учинити амблемима нашег театарског живота; зато што је домаћој публици али и овдашњим теоретичарима и критичарима откривао заборављене или скрајнуте ауторе; јер нам је представљао

савремене иностране драмске писце које, без његових режија, не бисмо препознали као и нама важне; отуда што је у делима многих аутора одгонетао и димензије њиховог стваралаштва које, до Мијачевих сценских поставки, нису биле слућене...

Па ипак, најважније је констатовати да је Мијач важан за домаћи театар јер је својим приступом позоришту афирмисао режију као аутентичну уметност.

У том смислу је индикативна 1973. година када је у Српском народном позоришту овај редитељ на сцену поставио Стеријину *Покондирену њику*. У том часу дуже од деценије су постојале Југословенске позоришне игре, фестивал који је настао 1956, у години обележавања јубијела Јована Поповића Стерије, писца на којег је, тада, театар заборавио, а сећала га се, и уважавала, историја књижевности, третирајући га као аутора поучателних веселих позорја. Међутим, од оснивања овог фестивала, чије је прво издање било искључиво посвећено инсценацијама Стеријиних дела, и саме Игре су одустале од Стерије, већ од наредне године се посветивши најширој афирмацији домаћег

1) Текст је настао као прилог кандидатури Удружења драмских уметника Србије Дејана Мијача за Српску академију наука и уметности.



Дејан Мијач, фото: Жељко Јовановић

драмског текста. А онда је Мијач режирао *Покондирену шикву*.

Но, у контексту разумевања превратичке улоге новосадске *Покондирене шикве*, али и значаја Мијача као редитеља, ваља имати у виду шири контекст. Пре свега онај који се тиче духа времена.

Исте године када и *Покондирена шиква* у Новом Саду, дакле 1973, али два месеца доцније, у Паризу је изведена премијера *Расправе* Пјера Маривоа у режији славног Патриса Шероа. У студији *Сузова класика: ре-диџиџелски заокреџи у џумачењу сценске класике*<sup>2)</sup> Ксенија Радуловић ће установити паралеле између ове две представе и показати да и режија Шероове *Расправе*, попут Мијачеве инсценације Стеријиног дела,

2) Факултет драмских уметности у Београду, Београд 2019.

радикализује однос редитеља према традицији. Наш редитељ то чини преко лика Феме. Њу, наиме, Мијач више не види у духу традиционалне интерпретације Стеријиног комедиографског наслеђа као комичну фигуру напрасно успаљене примитивне провинцијалке, која из своје карикатурално-смешне, накарадне и неосвешћене визуре сагледава далеки свет “ноблеса”, него је препознаје као трагикомичну јунакињу, као удовицу кожарског мајстора која, очајна, с чежњом слуги да негде, изван густог равничарског блата и мимо простора окађеног смрадом штале и штављене коже, постоји нека другачија, боља и лепша стварност. Промена визуре на главну јунакињу намах одређује и нови жанр, а с њим се мења и стил глумачке игре.

И наједном – показала је Мијачева представа – Стерија више није *само* комедиограф. На тај начин,



управо благодарећи успостављању другачијег, у овом случају нетрадиционалног, редитељевог читања драмског дела и захваљујући редитељској интерпретацији, Стеријина Фема не функционише као покондирена каћиперка, у њеној помами за париском модом и светским ноблесом препознајемо нешто од очајничког вапаја Чеховљеве драмске јунакиње за Москвом, за другачијим, бољим животом, а на позорници видимо сву беду чемерног живота у паланачкој каљузи, разазнајемо јад усуда дотрајавања у самозадовољном свету који не само да нема потребу него је и уплашен пред могућношћу ма каквих промена. У коначном поразу несрећне Феме можемо, такође, слутити и горчину усамљеног Стерије у Вршцу којег шиба ледена кошава. У исти мах, новосадска *Покондирена шиква* отворила

је сасвим нову визуру на целокупни комедиографски опус Јована Поповића.

Ксенија Радуловић констатује да је управо ова Мијачева режија реактуелизовала дубинске слојеве комада, али и да је трасирала пут низу нових представа које су доцније настајале у овдашњем позоришном животу, не увек нужно по Стеријиним делима.

Да ли је редитељ својим сценским читањем и, последично, примењеним редитељским постуком фалсификовао Стерију? Да ли је изневерио основне пишчеве идеје? Или је пак изоштривши темељно пишчево осећање света, учинио да оно постане опипљиво (и) у временима у којима је представа настала, омогућио гледаоцима представе да у Стерији препознају свог савременика; или тачније, да у делу овог писца виде димензије које не припадају само једној, Стеријиној

епоси, да препознају вечите проблеме који не пеку само једну друштвену ситуацију...

Показаће се да ће ова Мијачева режија имати прерватничку улогу не само када су доживљај и сценска интерпретација Стеријиног дела у питању. Премда су се након новосадске *Покондирене шикве* многа домаћа позоришта окренула Јовану Поповићу, на ред ће доћи и нова читања других писаца – домаћих и иностраних, а схватање режије ће и код нас дефинитивно бити измењено. Није се овде, међутим, радило о пуком подражавању Мијачевог редитељског поступка, него о откривању нових простора редитељске интерпретације књижевних предлогака, о суштинском препознавању театра као паралелног, аутономног уметничког универзума, о идентификовању позоришта као простора који не подразумева банално, једнодимензионално “превођење” реплика које изговарају драмски ликови на језик позорнице. Театар, наиме, није мизансцен, нити режија подразумева распоређивање глумаца у простору (који је претходно детерминисан пишчевим дидаскалијама и другим напоменама).

\* \* \*

Није код нас режија с овим редитељем и са овом представом постала уметност; у складу с многобројним нашим везама са светом, она је то била и ранија, али је управо благодарећи (и) Мијачевом редитељском ангажману, режија заузела позицију коју има у свим озбиљним културним и уметничким срединама. Препозната је као аутентичан, лични, дакле ауторски поглед на драмско дело, као *jegan og mojuhix* дијалога аутора представе с драмским делом које доживљава милост сценског уобличења (и са њеним писцем), а самим тим је отворен и простор за дијалог између епоха. Мијачева новосадска *Покондирена шиква* сведочи о тада актуелном сензибилитету и духу времена, потврђујући констатацију Патриса Пависа о 70-им и 80-им годинама као времену узлета редитељског театра и периоду дефинитивног заоружења процеса осамостаљења режије као аутентичне уметности.

\* \* \*

Сви елементи проседеа које је Мијач применио радикално редитељски читајући Стеријину *Покондирену шикву* нису се потом преселили у редовну праксу овог редитеља, нити ће новосадска представа постати модел који ће одредити његову доцнију уметничку поетику. С друге стране, баш као што се и у Мијачевим режијама које су претходиле овој поставци Стерије јасно види сазревање, тако ће и доцније његове поставке заправо бити наставак Мијачевих редитељских истраживања на трагу откривања дубинских димензија литерарних дела која ће постављати на позорницу.

Један од примера је и инсценија – такође настала у Српском народном позоришту – Шекспирове *Мере за Мери*. У овом случају радикализам Мијачевог приступа, али истовремено и аргумент у прилог тези која потврђује аутентичност уметничке димензије ангажмана овог редитеља, неће бити усмерен ка редитељском одступању од традиционалног односа према драмским ликовима.

У *Мери за меру* Мијач прави одмак од епохе у коју је Шекспир сместио радњу ове своје наизглед наивне комедије ренесансне провенијенције. И код њега се наиме радња збива у Бечу, али тоалете женских ликова, фракони и цилиндри мушкараца, па и целокупан изглед драматис персона упућују на епоху стасавања грађанског сталежа, дакле на период у којем се дешавала једна од историјских транзиција у којој нестају једна, а настају друга друштвена правила игре. Привидна наивност Шекспирове драмске приче ће сада, у Мијачевој представи, бити заоштрена не једино на плану костимографије или дизајна сценографије, и не једино увођењем музичког лајтмотива – теме из славног филма *Трећи човек*, него финим поигравањем драмским карактерима.

Задатак који је редитељ овде поставио глумачком ансамблу подржао је основну жанровску одредницу на основу које је ово Шекспирово дело сврстано међу комедије, али испод адекватно дефинисане глумачке

игре, захваљујући финим глумачким нијансирањима и доследно спроведеном редитељском поступку, све време се пробијала мрачна нијанса која указује да, баш као и у *Трећем човеку*, заправо ништа није онако како се у први мах може чинити. Иза привидне лакоће живота (коју препознајемо у глумачкој игри) слутимо тамне стране транзиције која на површину свакодневице изводи Војводу, али не више као фактор успостављања стабилности него као самодршца и великог манипуланта. У свету у којем сви актери носе по неку маску (иза које се скривају њихове праве намере и амбиције), овај Војвода је способан да се поиграва неколиким образама, да их мења супериорном вештином и на тај начин коначно креира ситуацију у којој ће се дефинитивно наметнути као неприкосновени господар стварности.

Важно је напоменути да се овакво сценско читање, с једне стране, у потпуности ослањало на Шекспиров комад, да га ни на један начин није доводило у питање, али и да је, с друге, кореспондирало са нашом тадашњом друштвеном (и политичком) стварношћу те, сада већ далеке 1998, када је настало, баш као што је евидентно да је Мијач са изванредном глумачком екипом и осталим члановима ауторског тима креирао представу која је, као аутентично уметничко дело, актуелно у сваком турбулентном времену, какво је и ово у којем данас живимо. Ова универзална, ванвремена карактеристика Мијачевих режија још једна је потврда уметничког карактера сценских дела која он креира.

\* \* \*

Овде су апострофиране тек две режије Дејана Мијача, но већ је констатовано да он своју редитељску уметност није везао само за Нови Сад и Српско народно позориште. Исте тезе, а можда и још чвршће, понудиле би, на пример, критичарске анализе представа које је Мијач режирао у Југословенском драмском позоришту (Нушићева *Пучина*, *Пушчујуће позориште Шојаловић* Љубомира Симовића, *Ружење народа у два дела* Слободана Селенића, *Троил и Кресига* Шекспира, *Стеријини Рогољујци*, *Скакавци* Биљане Србљановић...) или у Атељеу 212 (Симовићево *Чуго у Шарјану*, *Невиности* Дее Лоер, *Крлежина Леда...*), али и Народном позоришту Сомбор (Стеријина *Женидба и угадба...*), Звездара театру (*Мрешћење шарана* Александра Поповића, *Пшци и ишцица* Слободана Стојановића)...

Значај Дејана Мијача, уметника позоришне режије, није, међутим, ограничено само на позоришни живот Србије. Дубоке трагове оставио је и у театрима Босне и Херцеговине, Црне Горе, Словеније, а једна од његових представа – *Наход Симеон* Јована Стерије Поповића у Југословенском драмском позоришту 1981. године – отворила је широке просторе постмодерном начину мишљења у позоришном животу ондашње Југославије, о чему, рецимо, сведоче преставе Томажа Пандура...

Мијач је режијом Чеховљевог *Вишњика*, 2011. године у Југословенском драмском позоришту, окончао своју уметничку каријеру, али су његове представе, као и његов начин редитељског размишљања и доживљаја театарске режије, и данас важан репер и релевантан критеријум за процену уметничке димензије режије.



Дејан Мијач, фото: Оливер Бунић

Пише &gt; Феликс Пашић

## Стеријин савременик

Оптуживали су га да у ружном светлу представља српски национ, поводом Стеријиних *Рогољубаца* и Селенићевог *Ружења народа у два дела*, а да, што је тек апсурдно, ружи Војвођане у свом *Сумњивом лицу*. Дејан Мијач се, заправо, оним што Селенић назива српском парохијалном свешћу објашњава: “Та свест је врло занимљива за приказивање на сцени. Дивни примери, дивни егземплари посувраћености. Шта ће ти шминка, маска? Покажеш човека таквим какав јесте, како мисли, како осећа, како се понаша. Не морам га чак ни правити смешним, он сам себе депласира. Само треба да га издвојиш на сцени, да га мало заокружиш, осветлиш добрим осветљењем, одмах видиш да је то, не лудило, лудило ипак може да претпоставља интелигенцију, него будалаштина. Једноставно, изузетна будалаштина!” Када одлучи да на сцену постави неки текст, труди се да у њему нађе средишњу, упоришну реченицу, неку врсту стуба будуће представе. Која је то реченица у *Рогољубцима*! “Онај поклич: Браћо Срби, прво касу, па онда у Србију!” По природи је човек сумње или, како то прецизира, скептични оптимиста. “То је мало неспојиво, то се зове оксиморон. Али тако је: Верујем у боље сутра, али сумњам у све што је данас. А пошто је ово сад, сад је важно, најважније је сад, јер ту пролази прошлост и почиње будућност, онда је вероватно та скепса код мене доминантна.” Да ли је, са искуством година и после толико представа, спознао суштину режије? Ево његове дефиниције: “Суштина режије је у томе да открије један велики животни материјал који постоји, да га преобликује у један модел, то јест представу, и да га у тако симболизованом виду покаже људима, а публика је та која у том моделу препознаје свет око себе и себе у том свету, а нарочито у протоку времена.”

*(Из књиге Феликса Пашића Јоакимови поштомци, Театар “Јоаким Вујић” – Музеј позоришне уметности Србије, Крагујевац – Београд 2006)*



**ФЕСТИВАЛИ**

**Сцена**



Пише > Бесфорт Идризи

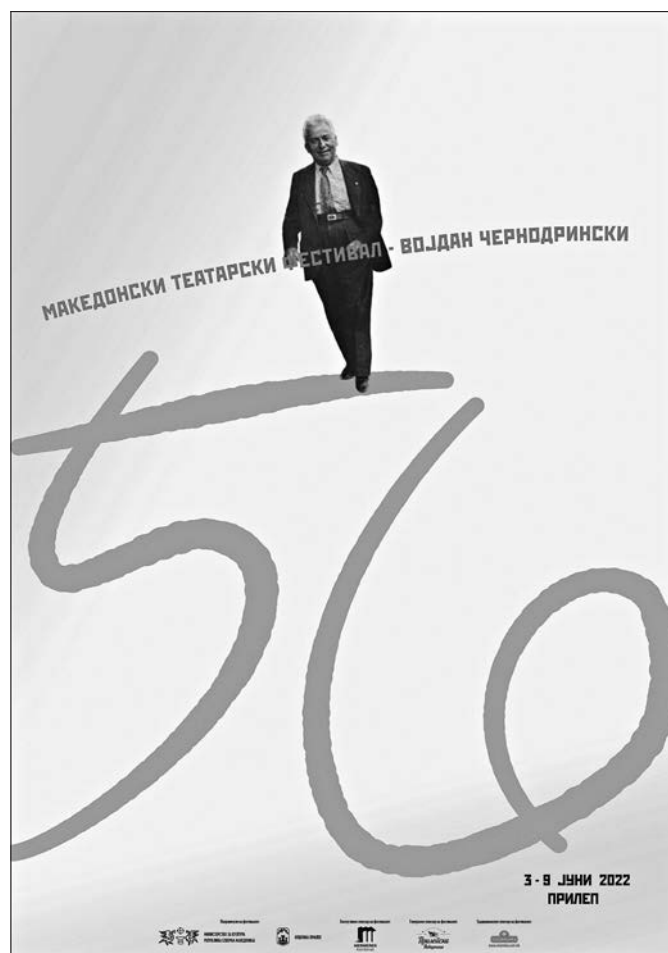
# Чернодрински у години кризе

56. МФ Војдан Чернодрински – Прилеп

Превела > Драгана Милошевска Попов

“Војдан Чернодрински” један је од најзначајнијих позоришних фестивала у Северној Македонији, а сасвим сигурно најважнији који се тиче домаће продукције. Традиционално се одржава у Прилепу почетком јуна. Основан је 1965. године иницијативом Удружења драмских уметника Републике Македоније и носи име оснивача македонске драме, драмског писца, глумца и редитеља Војдана Чернодринског. Како само име наводи, овај фестивал је националног карактера и има за циљ да представи најуспешнија позоришна остварења, а посебно да истакне драмска дела која можемо да проследимо кроз позоришне институционалне продукције. У официјалном програму фестивал има такмичарски карактер, док се пратећи програм труди да афирмише младе позоришне уметнике као и независне продукције.

Уметнички директор фестивала је славна глумица Катарина Коцевска Хаџи Василева, а поред ње ове године се нашао проф. др Иван Додовски, професор и позоришни критичар, који је за овогодишње издање фестивала био ангажован као селектор. Жири фестивала радио је у саставу: Љупчо Ђорѓијевски – пред-

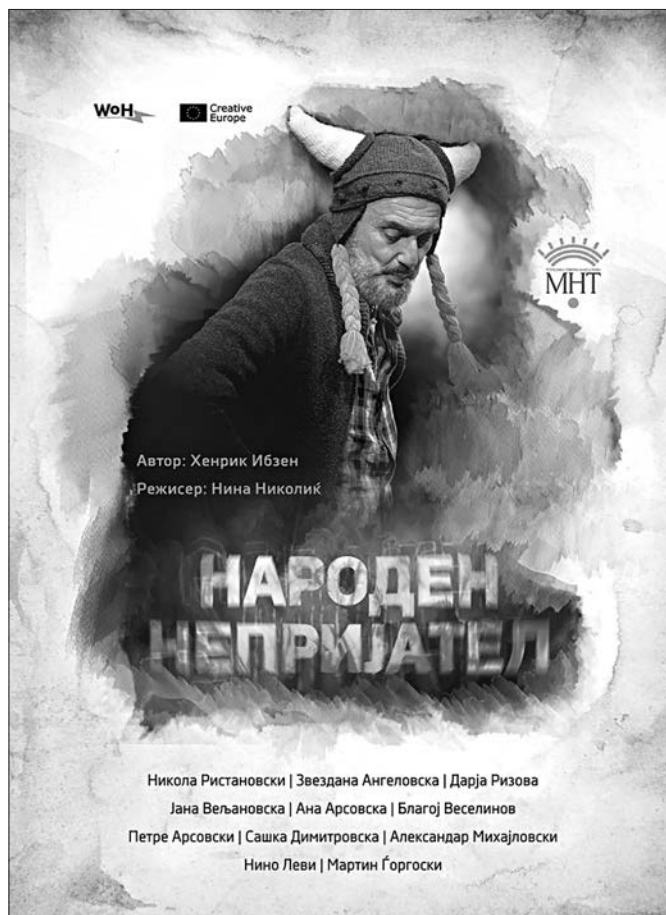




Из представе **Непријатељ народа**, Фото: Кире Галевски

седник (позоришни редитељ), Бесфорт Идризи – члан (глумец и редитељ) и Сотир Трајков – члан (новинар и позоришни критичар). У официјални програм<sup>1)</sup> 56. издања МТФ “Војдан Чернодрински”, селековано је следећих осам представа из различитих позоришта из земље: “Непријатељ народа” Хенрика Ибзена у режији Нине Николић и продукцији НУ Македонског народног театра Скопље; “Зовем се Горан Стефановски”, режија Бранислав Мићуновић и продукција НУ Драмски театар Скопље; “Декамерон” по Ђованију Бокачу, режија Мартин Кочовски и продукција Театар Војдан Чернодрински Прилеп, “Чворови” Рефета Абазиа, режија Куштрим Бектеши и продукција НУ Албански театар Скопље; “Брак Марије Браун” Рајнера Вернера Фасбиндера, режија Драгана Таневска и продукција НУЦК Антон Панов Народен Театар Струмица, “Вишњик” Антона П. Чехова, режија Владимир Милчин и продукција НУ Турски театар Скопје; “Клетва

1) [http://www.mtf.com.mk/2022/index.php?mn\\_sel=p\\_of](http://www.mtf.com.mk/2022/index.php?mn_sel=p_of)



Скотјеа” Нил Сајмон, режија Синиша Ефтимов и продукција НУ Театар Комедија Скопље; и, “Артуро Уи” Бертолд Брехт, режија Ђендрим Ријани и продукција Народен театар Битола.

## НАГРАДЕ И ПРИЗНАЊА

Фестивал “Војдан Чернодрински” је такмичарског карактера, тако да су награде и њихова додела важан тренутак фестивала. Осим награда у различитим категоријама, где су заступљени различити сегменти представа, додељују се и признања за животно дело

које додељује Веће (Савет) фестивала. Овогодишњи добитници награде за животно дело су Бедија Беговска глумица и Русомир Богдановски, драмски писац.

Награде за учеснике на 56. издању МТФ “Војдан Чернодрински” Прилеп, одлуком жирија додељене су: **за рекламни материјал – Димитру Димитровом** за рекламни материјал представе “Непријатељ народа” у извођењу НУ Македонског народног театара Скопље, **за музику – Тримуру Доми** за музику у представи “Артуро Уи” у извођењу НУ Народног театара Битољ, **за костимографију – Благоју Мицевском** за костим у представи “Артуро Уи” у извођењу НУ Народног театара Битољ, **за сценографију – Вишњи Вујовић** за сценографију у представи “Непријатељ народа” у извођењу НУ Македонског народног театара Скопље, **за савремену сценску драматизацију – Лидији Митоској Ђорѓиевској** за драматизацију и адаптацију у представи “Декамерон” у извођењу Театара “Војдан Чернодрински” Прилеп, **за текст – Рефету Абазиију** за текст у представи “Чворови” у извођењу НУ Албанског театара Скопје, **за младог глумца награду “Трајко Чоревски” – Хакану Дацију** за улогу Јаше у представи “Вишњик” у извођењу НУ Турског театара Скопље, **за младу глумицу – Сари Спиркоској** за улоге у представи “Декамерон” у извођењу Театара “Војдан Чернодрински” Прилеп, **за женску епизодну улогу – Викторији Степановској Јанкуловској** за улоге у представи “Артуро Уи” у извођењу НУ Народног театара Битола, **за мушку епизодну улогу “Димче Трајковски” – Николи Пројчевском** за улоге у представи “Артуро Уи” у извођењу НУ Народног театара Битола, **за главну мушку улогу – Николи Ристановском** за улогу др Томаса Стокмана у представи “Непријатељ народа” у извођењу НУ Македонског народног театара Скопље, **за главну женску улогу – Бедија Беговска** за улогу Љубов Андреевне Рањевске у представи “Вишњик” у извођењу НУ Турског театара Скопље, **за режију Бендриму Ријанију** за претставу “Артуро Уи” у извођењу НУ Народног театара Битола, **за уметничко остварење**



Из представе **Артуро Уи**, Фото: Кире Галевски

**претстава у целини** представи “Непријатељ народа” у извођењу НУ Македонског народног театара Скопље. Од предвиђених награда комисија је одлучила да не додели награду за кореографију и сценски покрет, уз образложење да су представе у селекцији имале само једног потписаног кореографа и његов је рад био не приметан у представи. Што се тиче недодељених награда, комисија није искористила своје право да додели допунске награде, за сегмент из представа који није био обухваћен претходним наградама.

#### **АНТРИФЛЕ/БРИЛИЈАНТНИ НИКОЛА РИСТАНОВСКИ**

Што се тиче представе “Непријатељ народа” која је понела награду за најбољу представу, Тони Димков<sup>2)</sup>

2) [https://www.slobodenpecat.mk/osvrt-kon-pretstavata-naroden-neprijatelj-vo-mnt-najsilen-chovek-e-toj-shto-se-bori-sam/?fbclid=IwAR03qElRch3\\_jLxe1N\\_AlUnkJZx-7qr--53PJxARh4RMNzSpe8NcdlLcRgo](https://www.slobodenpecat.mk/osvrt-kon-pretstavata-naroden-neprijatelj-vo-mnt-najsilen-chovek-e-toj-shto-se-bori-sam/?fbclid=IwAR03qElRch3_jLxe1N_AlUnkJZx-7qr--53PJxARh4RMNzSpe8NcdlLcRgo)



Из представе **Чворови**, Фото: Кире Галевски

у свом осврту навешћу неколико фактора за њено успешно прихватање од стране публике на премијерном извођењу. Постоји неколико фактора, а Димков наглашава текст и његову актуелност, кастинг сачињен од глумаца који су се одлично снашли у улогама као и други део ауторског тима, са посебним акцентом на превод који доприноси актуелности представе као и

комплетни визуелни дизајн (сценографија, костими и дизајн светла)

*“На првом месту је избор Ибзенове шекспира, који без обзира што је написан пре 140 година, носи темељнику која је актуелна и данас. Почети либералног капитализма и борба за стварање профита са једне стране, док са друге имамо бригу о здрављу грађана, иако да је груштво и сада и данас, рекли бисмо, идентично. О постовању личног интереса испред интереса заједнице, слушамо скоро свакодневно. Борба за заштити природе већ постоје азбука савременог груштва. Игнорантски однос власти, клијентелизам, независни медији, приписци на појединца да се појединци вољи већине, присутни су чиниоци Ибзенове драме, али и свакодневне савременог живота... Други слој који ову представу прави атрактивном је изузетан кастинг који укључује 11 глумаца. Шојера и лик који се бори против свих за истину и правду, игра Никола Ристићановски.”*

Треба додати да је представа “Непријатељ народа” у Прилепу била дочекана аплаузом, потврђивањима, допунама и добацивањима из публике, посебно репликама др Стокмана. Наравно, овакве реакције у току саме представе последица су актуелности, али одличан шлагворт целој представи дало је излагање градоначелника и само његово присуство. Тако да су неке реплике и сцене које су се дешавале пред нашим очима у том тренутку у представи “Непријатељ народа”, звучале као да су биле намењене директно градоначелницима и уопште политичарима у Северној Македонији.

## ОВОГОДИШЊИ НЕДОСТАЦИ

Овогодишње извођење на фестивалу “Војдан Чернотрински” протекло је у доброј и релаксираној атмосфери, чак и после доделе награда, што није увек случај на фестивалу. Протеклих година дешавало се да има реакција, чак су неки глумци знали да протестују, а неретко и цели ансамбли, што се на овом, 56. издању фестивала није десило.

Као што сам споменуо на почетку, ове године је, осим уметничког директора и селектор имао своје дужности, али ипак селекција није била довољно јасна. На фестивалу могу да учествују све тетатарске институције у земљи и селектор је имао могућност да изабере представе. Фестивал нема свог тематског рама, по ком би селектор требао да се води, што нас доводи до идеје да свако позориште има право да се представи својом најбољом продукцијом. Уколико је тако, остаје нејасно ко је тај ауторитет који би одлучио која је та најбоља продукција? Да ли сама позоришта бирају чиме ће се представити или праве ужи избор, или пак селектор мора да погледа комплетну продукцију, па да након тога донесе одлуку који театар са којом представом треба да се представи на фестивалу? Уколико позоришта сама одлучују (било је и таквих случајева) улога селектора је дефинитивно нејасна. Уколико селектор одлучује, онда се поставља питање да ли треба да процени на основу оног што му позоришна кућа понуди као опције, или треба да узме у обзир све продуциране представе?

Ова се питања намећу јер су из селекције изузета и запостављена позоришта из Куманова (македонска и албанска драма), Тетова, Гостивара, Штипа, Велеса, Охрида, као и Позориште за децу и младе и Албански театар за децу и младе, оба из Скопља. Притом, нигде није стајало образложење из ког разлога су изузети из овогодишње селекције, нити је забележано по којим

мерилима је сачињена селекција. Оваква селекција је била проблематична и због директног утицаја на доделу награда, јер за један број представа није постојала конкуренција. Надам се да образложење за ову селекцију нису финансијски разлози, већ да ипак постоји утемељен одговор који није јасно и јавно изнет.

Када се већ помињу финансије, треба да се наведе да је ове године због кризних мера које се свакако осећају у целом региону (а чини се да их ми највише осећамо) фестивал био видно финансијски ускраћен, тако да је живот фестивала претрпео промене. Ове године екипе представа нису имале могућност да остану у Прилепу, па су одмах после извођења одлазиле и тиме ускратиле могућност да се одрже округли столови који су традиционално били саставни део фестивала. Одсуство овакве врсте разговора после представа представља губитак, не само за фестивал, већ и за све ствараоце и позоришне људе којима је јако важна размена мишљења о представама које су могли да погледају, али и о горућим темама за позориште и стањима у којима се налази театар данас, што, признаћете, има суштинску вредност.

Поред свега горе наведеног, можемо да се сложимо да је одржана још једно успешно издање МТФ “Војдан Чернодрински” у Прилепу, са надом да ће се традиција продужити и да фондови фестивала и културе неће зависити од спољних фактора.



ТЕОРИЈСКА

Сцена

---

**Н А П О М Е Н А:**

Текст Ирене Шентевске *КПГТ или Позориште као “ослобођена територија”*, објављен у трећем броју часописа “Сцена” из 2021. године, претходно је публикован у 2. тому *Историје уметности у Србији: XX век* (ур. Мишко Шуваковић), Орион арт, Београд 2012, стр. 907–918; *online* часопису Хумболт универзитета у Берлину *jugo Link.pregled postjugoslovenskih istraživanja*, пролеће 2013, год. 3, бр. 1, стр. 60–80, и 13. броју регионалног *online* часописа за медије и културу “Медиантроп”. Ови подаци нису претходно наведени уз текст омашком уредника рубрике.

*Редакција*

---

Пише > Нина Живанчевић

## Антонен Арто и "позориште суровости" (II)

### ЖАН ЛУЈ БАРО И ТОТАЛНИ ТЕАТАР

Оно што директно спаја Артоа и савремену авангарду је позоришни рад Жан Луј Бароа – он је преузео неке техничке аспекте из Артоовог Позоришта Суровости, али је свој рад развио, пре свега, на Артоовом концепту глумца као "атлетичара осећања". Бароова прва представа, пантомима *Док лежим и умирем*, изведена је само месец дана након Артоовог *Ченчија*. Као Артоов ученик, Баро се такође занимао за источњачки мистицизам, за индијску митологију, за јогу и за кабалу; 1936. Арто је и изјавио да је "Баро његов једини наследник који истражује концепт јединственог физичког језика који би објединио позоришни простор са скривеном бићем појединца". Ипак, било би смело тврдити да је Баро ходао искључиво Артоовим стазама – за разлику од мајстора, ученик је оформио снажне везе са француским интелектуалцима, са Сартром и са Жиродоом, дакле, са драматурзима чији рад је био права антитеза ритуалном позоришту. А као директор *Театра де Франс*, остао је у вези са професионалним естаблишментом који је Арто одувек презирао и мрзео. За Бароа позориште је одувек подразумевало *грамски садржај* који је, по њему, требало да буде духовног карактера; у том смислу ослањао се на рад Пола Клодела. Његово позориште је било позориште "универзал-



Жан Луј Баро у филму *Деца раја*, 1945.

ног сна”, а мање оно “које изражава физички одређену садржину”, неки заплет или друштвену преокупацију – за њега је позоришна уметност била уметност сања-рења. Па ипак, његов сан се разликовао од надреалистичког сна. Није га опчињавао првобитни или примитивни приступ театру јер је појам ритуалног за њега подразумевао више религиозно учешће повезано са одређеном церемонијом у театру, а мање дивље испољавање натуралног. У том смислу, а за разлику од Артоа, Бароова идеја о театру као религиозном чину далеко је традиционалнија и ближа Клоделу, изразито католичком аутору чије је дело Баро спасао од заборава. И где је Арто желео да постигне трансфигурацију кроз слике суровости и насиља, Баро се трудио да оствари слику “заједнице и причешћа” кроз акт љубави који сједињује глумце и публику.

Бароове представе су вариране од интерпретације класика и Чехова све до Јонеска и Бекета, све до Фејдоа, Женеа и Сам Шепарда. Међутим, оно најбоље што нам остаје од Бароа су његове интерпретације Клодела, Кафкиног *Процеса* (1946) и Раблеовог *Гарјанишуе и Паншаируела* (1968), где је покушао да оживи митове на начин на који их је сажео Т. С. Елиот, стављајући их у смислену структуру која избегава њихову хаотичну и фрагментарну површину. У његовом позоришту, феноменолошки аспект мита добија на духовном значењу, а то је постигнуто укључивањем покрета целог тела које нас кроз пантомиму уводи у “тотални” физички језик. Такав језик на сцени покушава да нас уведе у симболичку реалност која се разликује од свакодневице.

Међутим, позоришни зналци се слажу да се његов концепт “тоталног театра” логично ослања на специфичну Артоову замисао о театру. Баро је назвао своју представу *Док лежим и умирем* врстом “чистог позоришта” јер представа осим глумаца и њихове мимике није поседовала ништа друго. Дијалог се сводио на корална извођења – није било сценског декора ни костима, а извођачи, готово наги, су креирали амбијент различитим вокалним извођењима и прималним звуци-

ма. То је био Бароов повратак примордијалном стању у коме је човек био сједињен са природом, а где је цивилизација била виђена као вештачка творевина. Бароов мизансцен свео се на унутрашњи доживљај ликова и на емоционалну боју пејзажа а не на ток одређених догађања. Ова врста ритуалне драме постаће камен-темељац извођења представа код Гротовског и код Ливинг театра, а свој најцеловитији облик достићи ће у представи Ричарда Шекнера *Дионис* у ‘69.

### ТОТАЛНО ПОЗОРИШТЕ

Трагање за целином, “тоталитетом” био је један од најважнијих мотива у француском позоришту између два рата – ову тенденцију су могли сви да уоче не само код Бароа крећући се уназад ка Артоу, него и у периоду стваралаштва Бароовог ментора, Дилена. Он је био настављач традиције Копоа који је први у Француској објединио визуелну стилизацију Гордона Крега са концептом ритмичког кретања и музичког простора Адолфа Апије. У позоришту Стари голубарник (*Vieux Colombier*), Дилен се трудио да оствари позорницу која ће бити “стварнија од стварности” служећи се притом позоришним конвенцијама које су укључивале искуство циркуса, Комедије дел арте и јапанског Но театра.

Баро је, пак, почео као веома млад да експериментира са различитим медијима тако што их је комбиновао на занимљиве начине – сетимо се његовог учешћа у Карнеовом и Преверовом филму *Деца Раја* где је пантомима преузела вођство над говорним улогама. Међутим, пуну димензију свог Тоталног позоришта, Баро ће развити током 1940-их и 1950-их у уској сарадњи са Клоделом и то у представама *Саиенска џауца*, (1943, 1964), *Кристиофер Колумбо* (1953–1960) и *Јужна коша* (1948, 1961). Клодел је називао своје комаде “музичким драмама” које су, у сарадњи са композиторима Хонегаром (у *Саиенској џауци*) и Даријусом Милоом (у *Кристиоферу Колумбу*) донекле подсећале на Вагнеров режисијски концепт *Gesamtkunstwerk*-а, али само доне-



кле, јер је Вагнер веровао да су и глумац и дијалог и амбијент подређени музичком доживљају, док је Клодел веровао да је музика ту да би појачала, нагласила ликове и драматску ситуацију у комаду.

Сходно овом концепту музика нема улогу резонатора, њена функција је сложеније природе и служи да обједини различите гласове у “хармонијски ентузијазам” који даље трансформише “драмску акцију у коначну химну”. Клоделова драма је обилвала религиозним преображењима и обрађивала је човеков живот као непрестану борбу духа и тела. Његове драме су аутобиографског карактера, док је позорница представљала метафорични олтар на коме је представа као религиозни акт била увеличан хором – Клодел га је преузео од античког старогрчког хора. Клодел је такође био француски амбасадор у Јапану почетком двадесетих година двадесетог века, тако да је био под великим утицајем јапанског театра, што је суштински одредило стил рада Бароове позоришне трупе. Његова *Саиенска џајуца* је имала верну структуру модела Кабуки позоришта који је обрађивао комад четири узастопна дана током којих су се смењивале представе исте садржине, али различитих нијанси расположења. Његови остали драмски комади угледали су се на наслеђе Но позоришта где су музичари и њихово извођење били део активне сцене док су амбијентално припремали публику за сценски улазак демона или духова који персонификују различите страсти ликова. Баро је у потпуности усвојио став да јапанско Но позориште сценски одговара класичном грчком театру и цео свој рад је усмерио на паралелу између сопственог Тоталног театра и архајског (у овом случају јапанског) класичног позоришта. Његова потрага за “тоталном репрезентацијом” у комаду *Крисџофер Колумбо* заснивала се, дакле, на развијању потпуно театралног и не-репрезентативног сценског покрета осмишљеног кроз звук и гестове потпуно наог, огољеног глумца. Користио је тело глумца да би истовремено приказао елементе природе и људске ситуације; при свему ово-

ме Баро је изостављао да истакне важну улогу музике, филма или осветљења у некој представи, напосто да би нагласио свој став да је “позориште само човек”, а све друго подређено људској улози у њему. И док је Арто упорно предлагао да у његовом Позоришту Суровости декор формирају само глумци на које пада осветљење и означава одређене објекте и маске, Бароов концепт сцене је разрадио идеју да Тотално позориште треба да се једино састоји од човека и његовог специфичног извођења улоге. Такође, Баро је наглашавао и улогу органског ритма представе, потпуно оствареног у његовој трилогији *Оресџије* (1955). Идеју театрологије Баро је у потпуности осмислио у својим последњим представама – у *Раблеу* (1968) и у *Жарију* (1970). У обе представе протагонисте су били сатирични песници који су се сусрели са општим стањем светског поретка у распадању, али истаћи ћемо да се редитељ на извештан начин удаљио од друштвеног и политичког тренутка свога времена да би померио суштинску акцију у *Раблеу* и у *Жарију* на интимнији, дубљи филозофски ниво комада. Баро је у њима објединио све технике својих ранијих продукција, комбинујући искуство циркуса, мјузик хола и марионетске драме са ритмичким певањем, предимензионираним маскама и формалним покретима Кабуки позоришта и кореографиране пантомиме. А блиску сарадњу са публиком током ових представа обезбедио је тако што се директно обраћао гледаоцима од почетка до краја њихових извођења. У *Жарију*, глумци су акцијом опкољавали публику која се налазила на платформама формираним од столица. Постепено би се та акција померила на додатну циркуларну позорницу која је подсећала на централни део циркуске арене. У *Раблеу*, централна позорница је била у облику крста дуж чијих страна је седела публика док су глумци “израњали” из публике и пели се на сцену степеницама које су се налазиле на крају сваког дела крста. На сцени су једини додирљиви елементи декора били конопци који су били истовремено и функционални и евокативни.

Бароову сцену, као и Артоово позориште, красио је увек ефекат “спонтаности” који је у ствари, био производ свесних и срачунатих, крајње дисциплинованих проба. Веома високи степен прецизности био је неопходан при усклађивању живог дијалога са претходно снимљеним звуцима и гласовима пуштаним са траке; да би се остварио овај степен усклађености у позоришту – редитељ је неминовно морао бити аутократа и уметнички диктатор. Стога се многи театролози слажу да је Бароово “тотално позориште” било, на известан начин, позориште тоталне позоришне илузије.

### ЦРНА МИСА И ЦЕРЕМОНИЈА ЛИНДЗИ КЕМПА ЖАН ЖЕНЕ

Шта може бити позоришније од позоришта? У сваком случају одређени сензибилитет, осећања помпе и ритуалности, надасве сензибилност “кемпа” или транссексуалне и трансжанровске припадности која је обележавала позориште одвајкада, али у 20. веку нарочито театар Жан Женеа, наследника Артоа и Бароа. Након његових представа *Црнци* и *Балкон* које су биле високо ритуалног карактера, Роже Блен, редитељ који је претходно сарађивао са Бароом, назвао је Женеову драму “церемонијалним позориштем”. Међутим, иако је церемонијалност Жене преузео од Бароа, Женеов театар је носио већи печат политичке ангажованости. У драми *Црнци* као и у *Балкону* церемонијалност је постигнута понашањем ликова који учествују у ритуалу. Код Женеа међутим, често се налазимо у недоумици шта да мислимо о присутним темама; сви критичари се слажу у једном – пред нама је двосмислен и сложен аутор чији комади на први поглед изгледају револуционарни и обележени репресијом, класном мржњом и сексуалном неправдом иза којих се крију теме расног и колонијалног конфликта. Међутим, ако се мало боље задубимо у све што смо код Женеа видели или прочитали, осетићемо се нелагодно, као да смо у нечему погрешили. Треба имати на уму да у Женеовим комадима често исијава радикалан песимизам и разо-

чарење европске левице; стога је “биће” (по Женеовом пријатељу, Сартру) дефинисано као акција, али деловање “не-бића” јесте самоиздаја и друштвена лаж коју приказују Женеове драме.

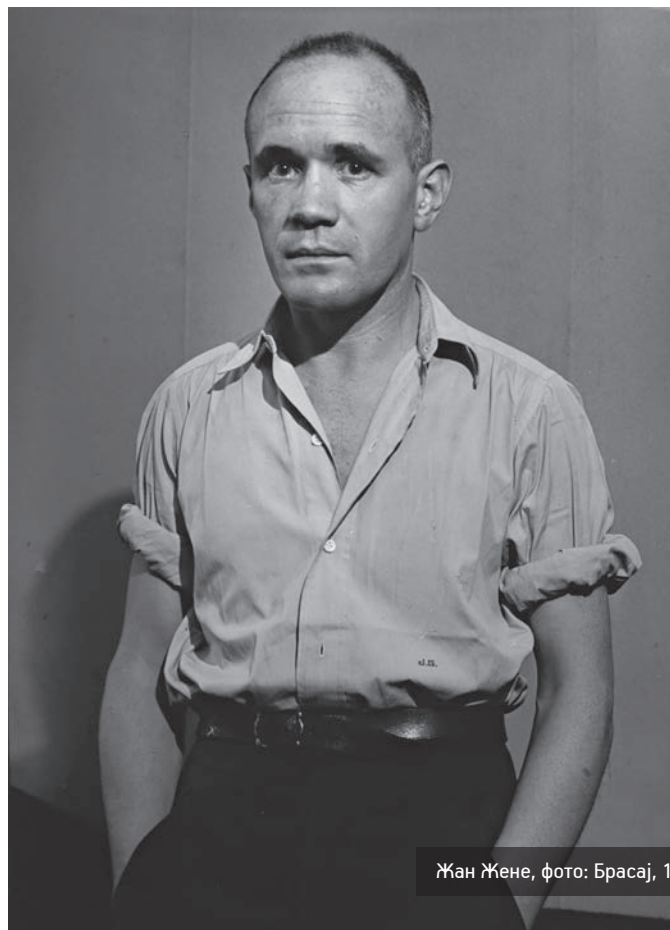
Женеов заплет је увек фокусиран на тему смрти, а његова акција, у тесној тематској вези са експресионистима и надреалистима, представља друштвену стварност као илузију, али илузију која је људима неопходна да би опстали. *Балкон* се завршава речима да је “револуција напосто нечије сањарење”, а дневни живот публике лажнији од “куће илузије” или јавне куће у којој је ситуиран *Балкон*. Женеови ликови су увек личности које су маске, а не конкретни ликови са одређеним квалитетима; аутор сам каже да је површна појавност њихова суштина, јер друштво као такво деградира суштинске вредности. Овај његов став аутор је исказао још у првој драми, *Служавке* (1948) где је стварносни бином *јосјодарица – служавка* окренут наопако. Негација стварности која нам се нуди је премиса свих Женеових драма. У *Балкону* (1957), друштвене улоге клијената бордела – банковног службеника, водоинсталатера или ватрогасца имају исти статус као и њихове одигране фантазије Бискупа, Генерала и Судије. У *Црнцима* (1957), ликове не играју прави глумци афричког порекла него вештачки ликови чија је пут обојена сјајном шминком. Непосредни ефекат који је постигнут овом трансформацијом је радикални нихилизам или апсолутна негација стварности која нам ускраћује сваку могућност промене. Женеови симболи доминације или потчињености увек су део комплексних ликова и никада не стоје у супротности са њима. Потчињени у Женеовом комаду реагују једино повећавањем зла које им је претходно учињено: нихилизам у Женеу често тумаче ауторовим тешким детињством у дому за сирочад, његовом криминалном прошлости или хомосексуалним активностима које је аутор уметнички образложио у свом делу. Сартр се у свом познатом делу *Свети Жене: илумац и мученик* (1952) јасно изразио: “Жене је жртва овог друштва који сада покушава да разори; међутим, он не поку-

шава да га коригује и не покушава да један друштвени поредак замени неким другим, јер он гласа против поретка као таквог”. Морална инверзија код Женеа (као и код Артоа или Де Сада) представља претумбавање свих вредности које је засновано на перцепцији да у нашем свету, метафизички гледано, зло се јавља као неизбежна законитост, а добро представља напор да се избегне суровост коју нам намеће закон зла. Аутор је то изразио речима: “Живот који водим намеће ми одбацивање земаљских вредности које захтева и Црква од својих светаца и верника да одбаце... Непоштовање Светих отаца такође нас одводи у небо, али другим путељком – путем Греха”<sup>1)</sup>.

Међутим, ово преобртање вредносних улога приметно је још и код старије авангарде; наћи ћемо сличан поступак и код Стриндберга који у свом “пакленом” периоду више-мање тврди да је Бог узурпатор који је створио свет из свог садистичког задовољства да би га гледао како се пати. У том смислу је Свемоћни и охрабрио сексуално општење и размножавање и касније допустио Луциферу да наговори човека да куша плодове са дрвета Знања.

*Паравани* је комад који најпотпуније изражава Женеова схватања и представља крајње превазилажење појма стварносног, превазилажење које је аутор разрађивао од почетка свога рада. Овде опресија колонизованог становништва није представљена у циљу политичког ослобађања истих од тамне ноћи колонизације која их окружује, јер по Женеу “криминална дела од којих се људи стиде представљају део њихове стварне повести.” У том смислу, Жене је захтевао да трансформација стварности у представи буде обогаћена бројним Артоовим сценским техничким изумима – желео је да покрети на сцени буду крути и неприродни и да се глумци по потреби, претварају у звери; реквизити су превазилазили величину сцене, да би у датој церемонији “црне мисе” претрпани простор “нестао угушен огромном количином симбола и орнамената”. Услед ове

1) Genet, Jean, *Le Balcon*, Folio – Gallimard, Paris 1979. p. 88.



Жан Жене, фото: Брасај, 1948.

пренаглашене визије аутора, његов театар су прозвали “позориштем црне мисе” јер је Женеова театрализација стварности водила до литургијског извођења комада у коме је сваки покрет губио на функцији и претварао се у ритуални, реликвијски елеменат, а свака акција у комаду сводила се на перформативни чин симболичког карактера. Његову трансформацију стварности на позорници називао је “неисказивом операцијом” која је често изазивала гнев код публике – аутор је инсистирао да се *Балкон* изводи у озбиљности и тишини католичке мисе из катедрале. Међутим лажност овог



Фернандо Арабал у Паризу 1980-их, фото: Дерик Сирак

спектакла вређала је илузију или поетско осећање публике. Морални револт публике и расистичке алузије пратиле су приказивања *Црнаца*, док су *Паравани* редовно изазивали јавне протесте приликом приказивања као и бројна негодовања штампе тога времена. Данас, пак, театролози се већином слажу да су ове драме оставиле дубљи траг у уметничкој рецепцији француског друштва друге половине двадесетог века, а Женеова потреба за поигравањем крајње ирационалним осећањима и расистичким страховима публике – померила је авангарду тога времена са маргине, претварајући је у централну снагу коју историја театрологије није ни видела ни претходно забележила.

### ФЕРНАНДО АРАБАЛ И ТЕАТАР ПАНИКЕ

Церемонијалну и духовну, иако антирелигиозну линију авангардног позоришта након Женеа, до крајности је разрадио Фернандо Арабал. Услови за његов уметнички развој разликовали су се од Женеових, који је стварао у секуларном друштву, на тлу Француске која се већ одвикала од званичне религије. Арабал ствара у римокатоличком окружењу Франкове Шпаније чију је диктаторску и десничарску чизму рано осетио, те се својим позоришним радом систематски трудио да јој стане на пут. Почетну инспирацију за свој рад прона-

шао је код Стриндберга кога је сматрао савршеним учитељем јер је његово дело поседовало елеменат лудачке опсесије и упорности. Арабалова кружна структура у *Великој Церемонији* (1965) била је изграђена према Стриндберговом *Пућу за Дамаск*. Велики утицај су на њега оставили и француски надреалисти и апсурдисти попут Артура Адамова, али и Шпанци попут Салвадора Далија и Луиса Буњуела. Од савременика је ценио Гротовског, Брука и Ливинг Театар које је заједно са својим делом сврставао у *Сенекине наследнике*. Своје комаде је назвао “драматизованим кошмарима” или “директним манифестацијама сопственог унутрашњег света који му се јављао у сновима”. Међутим, како је површинска и формална структура његових драма увек стављала акценат на церемонијалном, на скатолошкој опсцености, садомазохистичкој еротици и на екстремним темама, стекао се утисак да је аутор више опседнут намером да шокира и представи јачи део фантазије него да пусти оно подсвесно да се развија по скривеном нахођењу. Створен је Арабалов Театар панике који је кроз церемонију представљао елементе истовремености и бласфемне, еротске и мистичне, елементе љубави и смрти, Ероса и Танатоса. Суштинско решење за своје позоришне изведбе Арабал је налазио у поезији која је за њега истовремено представљала експес страсти и физичке егзистенције “нарочито у тренуцима када

би се осетио нападнут таласом стерилне луцидности”. Када би у свој свет уводио љубавнике, они су се међусобно шибали бичевима љубави и мржње; љубавни акт завршавао се или оргазмом или убиством, а грбавци и осакаћена лица, лепеза ликова коју је наследио из Буњуелове *Виридијане* обрели су се у његовом делу као последица страха пред физичким делом света који је негирао сопствену духовност. Строго католичко одрастање евоцирао је најснажније у *Тужном причешћу* (1965) где девојка обучена у барокну хаљину убија некрофиличара у сандуку. Арабалове антирелигиозне фантазије можда су најјаче у *Гробљу аутомобила* (1957) и у *Архитектури и асирском цару* (1967), где на парадоксалан начин негирање Свевишњег оправдава његово постојање. Као и у његовим осталим комадима, акција се одвија у сну, што је надреалистички приступ трагању за несвесним стањима духа. Међутим, Арабалов пренаглашени приступ првобитном и ритуалном, заувек га је одвојио од Артоове потраге да следи нове путеве “еротског и суровог” и приближио га *шеатру њерверзној* који одводи гледаоца до савремених комерцијалних клубова намењених порнографској забави. Када сам 2003. у париској *La maison de la poesie* Арабала питао шта за њега представља поезија, он ми је шаливо, демократски и популарно одговорио да она за њега представља “све оно што људе забавља, лечи и што их чини срећнима”. Можда у овој формули и почива тајна његовог – донекле психоаналитичког позоришта.

### ЛИНДЗИ КЕМП И КОРЕОДРАМА ВИСОКОГ “КЕМПА”

У енглеском речнику наћи ћемо да је “кемп” естетски стил који охрабрује ироничне вредности и прави апологију “лошем укусу”; појам такође подразумева претерану афектацију, театрално понашање карактеристично за кодекс хомосексуалне групе, високи маниризам итд. Зонтагова прави примерну разлику између *кича* и *кемпа*, два појма која представљају одређену естетску вредност – док се кич односи на неки објект,

кемп је увек извођење или начин употребе неког објекта, употреба неке културног објекта “под знацима навода”. У време када је Линдзи Кемп почео да ствара своје представе у Лондону, као легитимни настављач драмског андерграунда Жан Женеа, током 1960-их и 1970-их, његова жеља да споји етаблиране видове експерименталног позоришта са популарнијим видовима уметности – рок концертима, кабареом и циркусом, савршено се уклапала у поставке савременијих теорија постмодернизма које су, као и све маниристичке теорије *fin-de-siecle*-а стављале сваку уметничку акцију под наводнике.<sup>2)</sup> Дирљива је тврдња Кристофера Иниса да је у почетку Кемпов позоришни рад привлачио незнатну пажњу озбиљних позоришних критичара али да је привлачио велику пажњу полицијских службеника!<sup>3)</sup> Кемпове ране продукције биле су и омаж кореографу Дагљеви и његовим *Руским балетима* као и *Посвећењу њролећа* у извођењу Нижинског, а у Кемповој компанији су се у то време обрели и Антон Долин, стари играч из балетске трупе Дагљева, као и млади, али запажени глумац, Дејвид Бауви. Бауви је убрзо напустио компанију да би се посветио звезданој каријери певача и музичара, али је од Линдзи Кемпа преузео крајњу театралност израза, театралног шминкања и андрогену појавност које су биле заштитни знак Кемпове компаније. На Кемпа лично веома су утицале теорије Антонена Артоа које су нашле погодно тле у Кемповој представи *Цвеће* (која је замишљена и као омаж Женеовој *Нашој Госији од цвећа*); у овој представи која је постављена 1966. и која је трајала пуних петнаест година, Кемп је повезао мит, ритуал и стања транса Женеове визије са снажним аудиовизуелним ефектима, са таблоима сексуалног насиља и духовне окрутности које налазимо у Артоу. *Цвеће* је, дакле, представљао атак – како на основна чула гледаоца тако и на општи дотадашњи

2) Sontag, Susan (Fall 1964). *Notes on ‘Camp’*. *Partisan Review*. 31 (4): 515–530.

3) Innes Christopher, *Avant Garde Theatre 1892–1992*, Routledge, London 1993. p. 122.

Линдзи Кемп, фото: Зигфрид Казалс, 1970-их



укус и осећања позоришне публике. Представа, коју је отварала сцена масовне мастурбације, играна је као пантомима у којој су једино сложене партитуре звукова градиле чврсту структуру а све остало било импровизовано (након, максимално, три пробе по представи). То је значило, да се Кемп јавио као творац изузетне уметности перформанса која је тада била још у повојима – све његове представе базиране на врхунској импровизацији развијале су се непрестано свако вече, у зависности од тренутног осећања глумца, а и у зависности од публике која је присуствовала представи.

Кемп је у једном интервјуу изјавио “суштински је важно да се играчи прилагоде дисању публике, откуцају срца публике – да би представа постала заједнички ритуал причешћа”.<sup>4)</sup> У овом погледу разликовао се од савременика са друге стране океана, од Ливинг театра и Шекнера који су се директно обраћали публици, али су повремено занемаривали њену висцералну реакцију.

Кемп је ослушкивао пулс публике до те мере, да је ова падала у масовни транс након завршетка његових

4) Ibid. Innes, разговор са Линдзи Кемпом у Торонту, 1978.

представа, попут *Цвећа* и *Саломе*. Као и након ритуално-трансцеденталних представа Жозефина Паладена нешто раније, публика је пљескала до изнемоглости: можда је баш једна од представа *Цвећа* одлучила да свој живот посветим вечитом перформансу – сећам се да ништа толико визуелно импресивно, духовно истанчано, а технички савршено изведено нисам видела пре ове представе, а рекла бих и да се ни данас, 40-ак година касније, такво искуство није поновило. Након завршетка представе у лондонском Roundhouse-у у публици се пет минута није чуло ни дисање, а онда се проломио аплауз који је рушио таваницу и који је трајао 15-ак минута, и није се стишао све док се Линдзи Кемп није вратио на бину и до земље се поклонио публици. Након ове представе, моја судбина је била одлучена – следећег јутра (1979) појавила сам се у једној од великих радних бироа Raundhaus-a и преклињала гардероберку да ме уведе на мала врата код господине Кемпа; боравила сам у Лондону на усавршавању језика неких месец дана, али сам управо одлучила да побегнем од београдских студија и родитељског дома да бих се прикључила јединој позоришној трупи коју сам ценила. Да отац није примио алармантну вест од мојих лондонских пријатеља, купио карту и дошао у Лондон да ме врати кући, вероватно бих делила неизвесну судбину Кемпових глумаца од којих је најпознатији био Бауви. Међутим, отац није ипак успео да ме одврати од намере да се бавим театром: 10-ак година доцније пронашла сам себи одговарајуће позориште које ме је ставило “под своје крило”, био је то легендарни амерички Ливинг Театар.

Али шта ме је то толико привукло Кемповој необичној представи (која је била гранични жанр театра и перформанса, што тада нисам знала)? Кемпов рад тешко је било карактерисати у смислу да су глумци првенствено глумили себе саме или њихове подсвено изграђене архетипове; њихове претерано изражене емоције враћале су нас на тајну експресионистичког позоришта, а високо формализовани спори стил кре-

тања комбинован са љупкошћу покрета азијског позоришта стварао је утисак неке нове врсте Комедије дел арте коју смо могли, до одређене мере, да ишчитавамо као врсту карикатуре. Историчар Инис се у свом коментару Кемпове кореодраме одиста неправедно обрушио на кореографа критикујући његову “травеститску поставу” у којој је само једну улогу тумачила глумица – да је живео у Шекспирово или Молијерово доба, Инис се не би усудио да направи коментар сличне врсте; у ствари, његов негативни коментар на Кемпово позориште “високог кемпа” не припада театролошким студијама и данас га можемо изврнуто читати као постмодерно упутство за прављење комичне парадигме у представи. “Херодија је ставио на себе пар огромних гумених сиса, Долин је у улози Херода у једном тренутку стргао са себе перику да би нам открио да се иза ње крије само један стари и изнурени глумац, а Саломина сцена завођења праћена је клишеом музичке теме *Liebestod*-а из опере *Трисџан и Изолга*”. Данас, неких пола века доцније, сматрало би се кичом или лошим редитељским укусом не скинути перику са главе глумца или скривати гуменост дојки у својству реквизита; музичка тема лакше до нас допире клишеирана, као ретроцитат у својој високо-иронијској поставци од оригиналне музичке секвенце која је истргнута из ткива опере или неког другог музичког дела. Кемп је једном изјавио: “када радимо поставку са екстремним ликовима улазимо у театар *Grand Guignol*-а или Велике Марионете који је мелодраматско искуство са бројним пародијским елементима. Ту се хода на затегнутом конопцу између неверице и веровања где стално балансирамо на оштрици ножа између озбиљног и спрдње”.<sup>5)</sup>

Нападајући публику различитим чулним, емоционалним, моралним и опажајним техникама, Линдзи Кемп пре свега жели да баци рукавицу изазова у лице репресивним нормама друштвеног понашања,

5) Ibid.

желећи при том да у нама “ослободи птицу или анђе-ла или игру која природно почива у свима нама и која нам помаже да полетимо”. “Спуштајући” је на ниво популарног и савременог рок израза, Кемп уздиже авангардно позориште на ниво актуелне (суб)културе и тиме отвара пут савременом облику изфрагментираних позоришног перформанса.

### ЧАРЛС ЛАДЛАМ И ПОЗОРИШНА КОМПАНИЈА ОД ЛУДОРИЈЕ

У духу Линдзија Кемпа, али на другој страни океана, у Њујорку, Чарлс Ладлам је оформио своју позоришну трупу Лудорије – Ridiculous Theatrical Company, која је трајала неких 20-ак година у Њујоршком Вест Вилицу, све док се Ладлам није угасио јуна 1987. Геније комичног израза, Ладлам је био велики сакупљач народне и народске културе, еколог, етнолог и редитељ екстравагантне маште који је, на пионирски начин користио искуства других култура да би објаснио своју – америчку. Овај осведочени иконокласта који је читао Флобера на француском, у ствари је био заљубљен у Шекспира и класике – трудио се да настави старинску традицију глумца-редитеља-директора компаније, али пре свега, Ладлам је био писац. Написао је више од 20 комада које је режирао, али у којима се и појављивао у различитим улогама. Пошто се стално обнављао и никада понављао, а проширивао улоге, његово позориште је постало јединствено у својој поставци. Мел Гасоу, угледни њујоршки критичар, изјавио је да је управо Ладлам творац новог стила и новог жанра у театру који је видео као претечу позоришног перформанса<sup>6)</sup> – по мени је Ладлам пре свега покушавао да се врати средњовековној и барокној традицији извођаштва, по духу негде близак Молијеру и екстремном осећању трагичне шалвости. За Ладлама је “лудорија” увек била озбиљнија категорија од Апсурда, а своје позориште

назвао је синтезом маште, пародије, водвиља, мелодраме и сатире које нас враћају директно “на безобзирну непосредност класичног позоришта”. Његова непосредност наводила је многе да мисле да му је поставка анархична, међутим, иако спонтана у карактеру, она је била високо структурирана – увек испуњена комичним ефектима и обртима. Понекад је предмет његове строге сатиричности био Молијер лично, понекад Шекспир, сестре Бронте или пак Александар Дима. Један од његових највећих домета био је комад *Плавобради*, у коме је луди доктор (играо га је он лично), био нека мешавина Франкештајна и доктора Калигарија. Следили су комади са длакавом и необријаном звездом, *Камиј*, те водвил у традицији Гранд Гињола, *Сујурија Венџрилоквиста*, где је Ладлам играо себе са црном марионетом, *Валиер Етоом*. У трилогији *Der Ring Gott Farblonjet* огледао се у новоствореном жанру, у врсти вагнеровског циркуса, а у *Марионетској представи Пунча и Цуди* виртуозно је играо чак двадесет и два различита лика; ипак, његова најигранија и најпознатија представа је *Тајна Ирме Веј*, коју су многа друга позоришта постављала годинама у разним редитељским извођењима.

Његова глума, пак, била је његова најзапаженија снага јер публика га се најрадије сећа као глумца, перформера, невиђеног сценског камелеона који је неуморно подучавао друге у бројним радионицама и лабораторијама практичне физичке, визуелне и вербалне комедије. У раду са глумцима, Квинтоном Еверетом и Лолом Пашалински у сталној поставци, инсистирао је да замисле сопствено тело као марионету чије конопце покреће машта. Сви његови глумци, укључујући и Црнооку Сузан, Била Вера и Георга Остермана, били су публици познати као изузетни самостални, аутономни перформери – оно што их је окупило и држало заједно били су невидљиви конци и конопци Ладламове режије. У овом духу његова најдража улога била је имперсонификација Худинија који је био Ладламов (В)алтер Его јер је и Ладлам успевао да се искобеља из

6) Gussow, Mel, *The Man Who Made Theatre Ridiculous*, Theatre on the Edge: New Visions, New Voices, Applause Books, 2000, p. 188.



затвореног ковчега у који се затварао везан разним конопцима. Фебруара 1986, Ладлам је поставио на сцену Флоберов роман *Саламбо*, и овде, у својству уреднице и младе критичарке позоришне ревије *Theater X* преносим краћи текст који сам написала: “Догодило се ово: дубоко сте удахнули и завеса се подигла. Појавила се на сцени Дива, одевена у сјајну свилу и шуштави муслин, ударала је високим потпетицама о под и играла медитеранске игре окружена задивљеним мишићавим гладијаторима. Некадашња *Саломе* овог пута је лично Чарлс Ладлам у улози Саламбе. Он/она је та дива у представи у којој су звезде, нешто слабијег сјаја, Етил Ајкелбергер, Филип Кампанаро и Еверет Квинтон – део сталне поставе Ладламове Позоришне Компаније од Лудорије. *Саламбо*, који представља веома удаљену визију Флоберовог романа, уводи нас у Ладламов свет бритког хумора и визуелне радости за који бисмо рекли све, осим да је лаган и тривијалан: током два пуна сата Ладлам се шета дивљом снагом кроз кулисе древне Картагине, између нагих тела њујоршких градских ратника – фигураната који су успели напокон да се попну на његову бину и који њихове улоге преозбиљно схватају. У свој сиромашној и кичерској лепоти, ова лудо озбиљна и истовремено неозбиљна Компанија од Лудорије улази у донекле очајничку фазу развоја позоришта “високог кемпа” где је налазимо стварнију и мање надреалну од свих комерцијалних позоришта на Бродвеју. Сиромашног декора и без градских субвенција, Ладламова компанија се весели и радује што уопште постоји, а ни у једном тренутку не претендује на лажну високопарну озбиљност – она се не прави да је оно што, у ствари, није. Као и ликови у Жан Женеовим и Линдзи Кемповим трагичним комедијама, мишићави травестити, девојке, лепотани и болесни пророци Чарлса Ладлама сликају нам животе страћене у тужној лудорији; они су ликови који свакодневну позорницу прљаве стварности посматрају доброћудно, са умереношћу и неопходним хумором. Ови ликови геј хероја и хероина, ови Ладламови лажни римски



Чарлс Ладлам и Позоришна Компанија од Лудорије, 1970-их

центуриони и картагински ратници, никада не одустају од стварног подсмеха упућеном одиста лудом и кичерском царству Коћа и Куома<sup>7)</sup>. Јер одиста, праве сузе Ладламови ликови проливају над друштвеним поретком и друштвеним установама лажне Картаге, а града нам Њујорка, и над бедом најсиромашнијих, које чак ни Флобер није могао да опише у свом *Nouvelle Historique*”<sup>8)</sup>

7) Градоначелници и префекти Њујорка током 1980-их година.

8) Živančević, Nina, *Salammbò & Hearts*, Theater X; New York, 1986, p. 17.

## Споредна средства (13)

## Суђење и облик

## Драма у драми: поставке и почеци

Драма у драми представља, без обзира на широко уврежена схватања о (пост)модерности овог феномена, једно од најранијих и врло делотворних, иако не често коришћених, елемената драмске технике. У најопштијем смислу, драма у драми је повезана са ширим контекстом метадрамског – тачније са тежњама да се драмска радња (појединог дела) заснује на преиспитивању облика и функција саме драме као феномена. Штавише, како показује читава повест западноевропског театра, драма у драми се може окарактерисати као најсложенији и најпотпунији израз ових (метатеатарских) тежњи.

О драми у драми као диференцираном елементу може се говорити сваки пут када се, унутар појединог драмског дела могу уочити две драмске радње, од којих се једна односи према другој као према “стварности”. Реч је, наравно, о постојању различитих нивоа драмске илузије, при чему се, по правилу (али не увек!), једна драма појављује као “унутрашња”, а друга као “спољашња”. Карактеристика оваквог двојног устројства је, најпре, да ликови “спољашње драме” најчешће преузимају додатне улоге, постајући актери “унутрашње радње” – било да су учесници, коментатори, или посматрачи. Преузимајући ову последњу, посматрачку фун-

кцију, поменути ликови постају “унутрашњи гледаоци”, релативизујући на тај начин и однос укупног устројства драме према стварној публици.

Формални односи који се успостављају између унутрашње и спољашње драме представљају, према Ричарду Хорнбију, мерило на основу које можемо разлучити основне типове “драме у драми” у погледу *сџајуса*. Према Хорнбију, постоје *уметнуши шии* (инсет), где је “унутрашња драма секундарна, издвојена из главне радње”, као и *уоквирујући шии* (framed), у којем је унутрашња драма примарна, а спољашња је само “уоквирујући елеменат”.<sup>1)</sup> Као убедљив пример првог типа Хорнби наводи сцену “мишоловке” у Шекспировом *Хамлеју*. С друге стране, други тип илуструје уводном епизодом у *Укроћеној јорданги*: сељака Слаја, који у крчми пијан задрема, племићи убеде да је краљ и онда му приређују представу – која је, у ствари, главна радња комада. Пошто Хорнби – као што се види и по навођеним примерима – при својој подели узима у разматрање углавном драмска дела настала закључно са ренесансом, он пропушта да уочи још два типа “драме у драми”, настала током развоја модер-

1) Richard Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*, Associated University Press, London and Toronto, 1986, 33.

Аристофан: *Жабе*, Хат колеџ, Лондон 2012.

не драме. Реч је, најпре, о *аналогном* типу, у којем се, без обзира на формалне ознаке “спољашњости” или “унутрашњости”, оба присутна нивоа радње/драмске илузије развијају равноправно (најуверљивији пример је *Мара/Саг* Петера Вајса). Као четврти на нивоу статуса, треба издвојити тип “драме у драми” којег можемо назвати *повраћна сиреја*: у овом случају, реч је о две комбиноване драмске радње чија је основна интенција да проблематизују једна другу у свим битним аспектима, доприносећи на тај начин сложености укупне драмске илузије (карактеристичан пример је Пиранделов комад *Шести лица траже Исуса*).

Друга врста поделе која може унапредити разматрање драме у драми односи се на питање *функције*. У том погледу је у највећој мери инструктивна Зипфелова подела “иманентних функција” – то јест, функција које се тичу односа између заплета “спољашње” и “унутрашње” драме. Према Зипфелу, постоје три вр-

сте ових иманентних функција: 1) *кашалићичка*, када “унутрашња драма унапређује заплет спољашње”; 2) када унутрашњи заплет разрешава сукоб спољашње драме, или једноставно довршава њен заплет; 3) када унутрашњи заплет ствара или развија нарочиту атмосферу, посебно када унутрашња драма не представља суштински елеменат спољашње<sup>2)</sup>.

На основу овога, могуће је формулисати једну врсту радне дефиниције драме у драми. То је сложено устројство унутар којег “спољашња драма” – која мора поседовати минимум карактеризације и заплета – успоставља односе различитог интензитета са “унутрашњом драмом”, као самостално дефинисаном представљачком целином.

2) Frank Zipfel, “Very Tragical Mirth: The Play within the Play as a Strategy for Interweaving Tragedy and Comedy”, у: *The Play Within the Play: The Performance of Meta-theatre and Self-reflection*, ed. by Gerhard Fischer, Bernhard Greiner, Rodopi 2007, 204.

## АРИСТОФАН: ОБМАНОМ ДО МУДРОСТИ

Први профилисани пример драме у драми, према расположивим подацима, појављује се као завршни сегмент првог чина Аристофанове комедије *Осе* (*Σιχῆκες*, 422. п. н. е.). Настојећи да одучи старог трговца Филоклеона (дословно: Љубиклеон), од опсесивног бављења функцијом поротника у бројним атинским парницама, његов син Бделиклеон (Мрзиклеон) га наговори да установи суд у сопственој кући, износећи, одмах потом, пред њега случај кућног пса који је украо сир из кухиње. У суђењу које следи, Љубиклеон фигурира као судија, Мрзиклеон преузима улогу браниоца оптуженог пса, док се кућни роб Сосија појављује у улози тужиоца. Заплет овог сегмента је јасно издвојен у односу на главну комичку радњу, али је истовремено с њом повезан не само на драматуршком, већ и на симболичком нивоу – што јасно упућује на Аристофанову намеру да уобличи *умεινυῖσι* тип “драме у драми”. Наиме, премда је расправа о преступу пса Лабесу комички атрактивна, њен суштински подтекст је полемика о штетности поступака чувеног демагога Клеона (на којег непосредно упућују и имена протагониста) – стварног иницијатора и подстрекача “поротничке еуфорије” о којој је реч.

**МРЗИКЛЕОН:** ... Најбољи је од свих паса сад –

Оваца крда силна чуват знаде он.

**ЉУБИКЛЕОН:** Па која корист када једе нама сир?

У складу с тим, суђење се и окончава једном врстом демагошке обмане: Мрзиклеон фалсификује очеву пресуду стављајући све куглице у посуду која значи ослобађање – не би ли оцу и тиме сугерисао како, пристајући на улогу поротника, увек бива изманипулисан. Што се тиче питања функције, јасно је да у овом пионирском примеру “драме у драми”, заплет суђења као унутрашње драме делује *кашхалишчички*, то јест доприноси развијању главног, спољашњег комичког заплета.

Знатно развијенији пример драме у драми пружа нам Аристофан у свом комедиографском ремек-де-

лу, сатиричној пародији *Жабе* (*Βάτρακχοι*, 405. п. н. е.). Главна – у овом случају је можемо означити као “спољашњу” – радња је општепозната: Дионис, бог-заштитник позоришне уметности, отискује се, праћен слугом Ксантијом, у подземни свет, како би довео међу живе трагичара Еврипида, који, како сам Дионис каже, треба да обнови не само посустали дух Атињана (угрожен катастрофалним одвијањем Пелопонеских ратова), него и да поврати стару славу њиховог града. Завршницу комада представља спор између Есхила и Еврипида, након којег се Дионис доноси неочекивану одлуку: опредељује се да у свет живих поведе старијег трагичара, Есхила. Иако је на први поглед, структуриран као већ утврђени “агон” аристофановске (Старе) комедије, овај спор има детаљно профилисану, издвојену радњу, која, упркос конкретним и формалним релацијама са ширим контекстом Дионисове пустоловине, упућује да је реч о “унутрашњој драми”, као елементу поменутог *умεινυῖσι* типа. У оквиру новог нивоа драмске илузије, Дионис улогу заинтересованог трагаоца замењује функцијом судије, док Есхил и Еврипид делају као антагонисти, под будним оком Плутона, бога подземног света, као једне врсте публике.

Нову димензију “унутрашње драме” у *Жабама* представља чињеница да се проблематизација драмске илузије не заснива само на сукобу личности Есхила и Еврипида (њихових жеља, намера, емоција), него првенствено проистиче из одмеравања, упоређивања и вредновања *њихових драмских њоешика и ешичких стиавова*. Другим речима, форма и функција драме и позоришта се преиспитују комбинованом употребом *драмској и дискурзивној исказа*:

**ЕСХИЛ:**

А какве сам, пази само, у почетку, људе њему

Ја предао:

Јуначине – све високе, дичне моћне, не јунаке

На језику,

Зазјавала с градског трга, ни хуље ко ово сада,

Не ниткове...

Аристофан: **Осе**, Позориште Кент 2013.**ЕВРИПИД:**

Даље, живот свакодневни ја приказах,  
 Све навике, ситне, крупне,  
 Догађаје свима знане, живот људски ја предочих  
 Приступачно, да сви могу  
 Уметност ми да процене...

Аристофан, међутим, ниједног тренутка не пропушта да захтевном дискурзивном “судару” обезбеди примарну драмску напетост, као и комичку атрактивност. Расправа Есхила и Еврипида, отпочиње сукобом око општих поетичких циљева и начина обликовања радње, да би се, преко упоређивања начина карактеризације, врсте дијалога и нивоа драмског стила, окончала једном врстом етичко-политичког теста: Дионис

процењује који ће од двојице песника дати мудрији савет за спас Атине. Чињеница да се божанство које – барем за аутора и публику тог доба – симболизује позориште, одлучује за Есхила, не значи давање предности трагедијама овог аутора, него потврду надмоћности његових етичких мерила и политичких ставова. У том смислу се може рећи да се посредством заплета “унутрашње драме” разрешава сукоб “спољашње драме”, али на двоструко неочекиван начин. Не само што Дионис окончава потрагу за Еврипидом тако што ће се определити за Есхила, но још више због чињенице да при доношењу такве одлуке, етичко-политички аргументи односе превагу над драмским и позоришним разлозима.

(Наставиће се)

Пише &gt; Божидар Мандић

## Завеса је пала

Сваки завршетак представе обележава се спуштањем завесе. То је добар знак да може бити развијена нова димензија нормалности, а то значи – поштовање краја и почетка. Завладале су разне епидемије, а ниједној не видимо лик. Човек је сувишан у свему, вели Жан Пол Сартр. Али велико је питање зашто се то догодило и у уметности – у позоришту. Стваралац је почео да послуша захтеве политичара и банака и да ствара по њиховим мерама. Закржљала су учила. Закржљала су позоришна дела са ризиком. Све тече мирном реком у којој нема воде. Ни катастрофе, или њихове најаве, више не узбуђују човека, а ни ствараоца не наводе на побуне. Трагедија постаје нови предлог прихватања антрополошког суноврата. Човечанство – како то нељудски звучи! Наука, која је постала нови клер, губи трку са самом собом, захтеве које је поставила су у виду послушности машински обликованог човека. Машина не задаје бол!

Али човек се пре одлучује за њу него за – човека... за биће... за живот... И тако отвара нова поља некрофилске активности и ангажмана. Човеков идеал постаје послушност. Индустријска психа није ништа учинила да човек ескивира депресију и апатију креације. Чиновни трагедије трају у бескрај. Историја, вели Хајнер Милер, то беше кланица. Но, на сцени су се појавиле нове завесе. Могу да падну, али могу и да се подигну. Нису им потребни техника, ефекти, нити

додаци, као инвалидска помагала, да омамимо етику ионако успавнаог гледаоца. Зато се наше позориште вратило нагонима. Тако се зове једна представа *Натиони*, коју смо играли на “Раши Плаовићу” и на “Петом спрату” у београдском Народном позоришту. У њој ми неколико минута ЈЕБЕМО МАТЕР НАУЦИ! Једини у гледалишту устају Бојана Марјан и Душан Макавејев. После представе ми углавном прилази публика и пита: зашто јебеш матер науци? Зато што од 550.000 врхунских научника, 450.000 ради за војску. Позориште није војска, али није ни наука. Оно бежи чак и од истине, и трага за лепотом испољавања тренутка који се зове живот. Па тако испада да су егзистенцијалисти и атеисти оданији Богу од верника оданих лицемерним храмовима. Нове позоришне тенденције не треба да следе нови талас конфесије, него да ауторски ослободе човека да чува природу, биће, трајање... Позориште није плод нуклеарних моћи, него захтев за блажени поглед у немилитаризам. Конфликт мишљења без сукоба! Просветитељство изгубљености освежава сугестије да просветитељство још није инфериорно и да наука и технологија, сестре близнакиње које су страдале једног дана у септембру, поспешују заблуде. Нажалост!

Уметност једино и увек стиже из човекове (стварачеве) душе која није више само највећа тајна космоса – како вели Јунг – него изгубљеност рационалног, меркантилистичког човека чија су надражајна чула под-

стакла само два елемента: да купује и да буде купљен. Одузето му је сећање само зато да поново купује исти предмет рециклирајући сопствени бесмисао.

Драмски писац не зна шта пише, режисер не зна шта режира, глумац не зна шта глуми... Арт наука...! Трагедија која је добила замах. Наука нема везе са вером, нема везе са уметношћу... али догодило се чудо нашег века да ретко ко није импресиониран науком. Наука XX века није исто што и наука XXI века. Некад је била бар мало хумана, али сада она постаје нови инквизитор јер хоће да аритметички одузме чар изненађењима која су одвека чинила уметност узбудљивом. Све више уметника повезује науку и уметност – трагедија тада може да траје! Уметници све више говоре о научном поимању уметности, уместо да говоре о теоријском посматрању, анализи и подршци. Зато морам да обајшњавам своја дела примитивне културе коју учени и школовани критичари још нимало не разумеју. Меша Селомовић је говорио: “Читав свој живот тражио сам смисао... ако је у питању био бог, он је био слаб за мене, али ако је у питању живот, где је ту хумани интензитет...”

Весела наука ничеанског спрдања данас је потребнија од рафова пуних фетиша, пластичног ума и непокретности коју човек афирмише као тржишну вредност. Човек залутале историје гледа потрошача како халапљиво узима артикле са полице супермаркета, и осећа у томе љубљв, и мисли: ако потошачи толико воле предмете, нека и мене тако купе... Душа промишљања се губи кад уметници веле да наука обликује неко уметничко дело. Све... све само не то! Уметничко дело чини ентитет споја између бескраја и мимималног. Уметник је скромно биће са великом одговорношћу.

### ДУША-КРЕАЦИЈЕ!

Пре педесет година сам закорачио у радикалну естетику и зато презирем реч – прихватити! Основ таквог опредељења није само у томе да служимо интуицији, ритмовима из бескраја и топлини идиома... него да сачувамо бекетовску храброст. На такав начин



Из представе **Свудост**, Београд 2003/4.

да из њих изнедрим ризична позоришна дела која буде перцепцију и супростављају се гламуру и спектаклу, омамама меинстрима... Таква уметност у почетку није имала заштиту еснафа, као што је нема ни сада... Но мериторност уметности стваралаштва ступа на сцену кад не дозволимо да зарђају дела настала из луденса, из дечијег погледа, из невиних небулоза крчителства епохе. Визије сада више траже аутора него што је обрнуто. Зато се не чудим што око нашег позоришта још не постоји рецепција, те сами морамо да појачамо веровање у споствено дело; није нам потребна техника, ефекти, музика која заноси актера да лакше савлада простор сцене и омаме... Потребно нам је само властито антрополошко изворише. Интеграције рециклаже и понављања модела умиру већ у првим данима вечне авангарде. Заборављено је на езотерију театра. Тајна и прикривена назначења исправности и негирања адаптабилитета, ни не жели да запрља дух креације него афирмише примордијалност и првобитну племенску заштиту од манипулативног.



Из представе **Стид**, Битеф театар, 2014/15.

Сад су сви похрлили концептуалној уметности и повезаности ликовности и позоришта са екологијом. Готово да ме је срам јер спадам(о) у пионире европске занесености овом темом. Али, и у том сегменту се појавила имитација, копи-пејст, неаутентичност... као индоктринациони предлог естаблишмента политичке и културолошке сугестије.

Примера ради, овогодишњег “Берлинског медведа” добила је редитељка која синтетизује причу о породици која се вратила да живи на селу. Ако се ово прошири преко сваке мере, ја ћу можда пожелети да се вратим у урбану средину. Множина никад није импресионијала уметност. Мањина је увек страдала. Уметник је постао клијент капитализма. Затечен у раљама капиталистичке импресије, уметник је изгубио своју главу, гиљотина је постала сувишна. Или. како вели Бодријар, “Невидљив нишан, оперативна ликвидација”. Изазов је постао да направимо виртуалну тиранију, вештачку интелигенцију и хирурге за мозак... како би поново пали у Истину.

Пореба да се побунимо против “мртвог мора” постаје условна последица позоришних тенденција устаљене праксе. Потребене су грешке без греховности, ослобађање сопственог виђења, а не тржишног захтева илузивног успеха у три димензије еуклидовске стварности. Најважније је у позоришту, као и у ликовности и литератури, бежати од истоветних дела. Субверзија унутар сопственог ауторства постаје императив уметника.

Рене Генон вели да је живот када “... скочиш у реку, отпливаш до средине и читав живот пливаш узводно...!” Слично је и са позориштем. Слично је и са здрављем. Претрпели смо, и ускоро очекујемо нове фармацеутске грозоте везане за пројекат “први пут је лек гори од болести”. Пандемије су потребне фармацеутским корпорацијама, аутолимарима су потebene саобраћајке, а политичарима уметници који ће ћутати. Какво је ово време када интелектуалце не хапсе и кад су проститутке почеле да лажу? Зато у представи *Стид*, коју смо играли на многим сценама и фестивалима, мој ансамбл виче: “Стидим се да не бих чинио дела због којих бих се стидео!”

## ЗАВЕСА ЈЕ ПАЛА

То је знак да могу и маске да се скину. Мада Гомбрович разочарано вели: боље би било да човек не скида маске, јер испод њих нема ништа. Ипак постоји вера у ирационални обрт историје који би могао донети ново “праскозорје” позоришне уметности у иновативној елементарности. Без костима, ласера, ефеката, позориште тражи исповест. Катарза знања и предаја магичним дејствима наше службености. Ако је већ и вирус лагано почео да се демистификује, и у театру ће да уследи раскринкавање бљуваних производњи представа са подршком бруталном капитализму и лажним завођењем слободног тржишта. У Токију су вируси настали за један дан. Можда је време да схватимо да је цивилизацијска завеса пала, али да може и да се подигне. Уметност и позориште данас имају још већу улогу него у ренесанси. Сам распад савршенства изнутра, отераће нове катастрофе.



Из представы **Нагони**





---

Приредила > Марина Миливојевић Маћарев

Професионално позориште у Србији настало је из аматерских и школских позоришта. Аматерска, школска и омладинска позоришта су расадник будућих професионалаца и посвећене публике, али и место јачања културне кохезије локалне заједнице и простор у коме се слободно стварају и развијају културне потребе грађана различитих животних доби. Овај вид бављења позориштем је у ранијим периодима имао подстицај и уживао подршку локалне заједнице, али и читавог друштва кроз Културно-просветне заједнице, КУД-а и Савез аматера Србије. Са упливом комерцијализације у културу, читав овај културно-образовни сегмент је, или занемарен и заборављен, препуштен финансирању од стране иностраних фондација, или препуштен приватним иницијативама, које се углавном своде на школице глуме. У стратегији развоја културе у Србији које је усвојило Министарство културе, истиче се значај аматеризма за културу Србије, али и уочава недовољна видљивост њиховог рада, слаба сарадња са професионалцима и, додали бисмо, изостанак стручне евалуације. Но, да би улагање у ову област дало дугорочне и значајне резултате, потребно је прво извршити евалуацију затеченог стања. Зато је Удружење критичара и театролога Србије покренуло пројекат “Критичка рецепција аматерског позоришта у Србији”, а пројекат је подржало Министарство за културу и информисање Србије.

Од ових путовања и разговора имали би корист и сами критичари, јер би се на терену упознали са различитим видовима позоришног рада, од којих не морају сви имати за циљ успешну представу, већ добит за заједницу. На тај начин би критичари успели да кроз праксу створе јасније критеријуме за вредновање примењеног позоришта, школског позоришта, рада у позоришту са младима, рада са осетљивим групама. Око овог пројекта је, осим искусних театролога и критичара, окупљена и генерација најмлађих критичара и театролога који оваквим пројектима учвршћују своја сазнања о позоришту. Многа позоришта ће на овај начин први пут добити стручну процену, већу видљивост, али и указивање у чему је њихов допринос развоју културе. Од овог пројекта би корист могле имати и локалне заједнице које подржавају рад позоришта, јер би добили стручну процену квалитета и стручну процену могућности развоја – било би указано на његову посебну вредност и специфичност. Од пројекта би имало користи и само Министарство културе Републике Србије, јер би на овај начин добило евалуацију позоришног аматеризма у Србији, која би могла да буде значајна за развојне планове министарства у овој области. У овом броју Сцене представљамо вам прве резултате пројекта – по један текст Дивне Стојанов и Милана Мађарева.

# Омладински аматерски театар

Реч “аматер”, како је наведено у “Великом речнику страних речи и израза” Ивана Клајна и Милана Шипке, потиче од латинске сложенице *amator* у значењу заљубљеник, онај који нешто ради због љубави, задовољства или забаве и од свог рада нема финансијску корист. Аматер је дилетант, невешта, нестручна особа, антоним од професионалца. Одсуство формалног образовања и мањак стручности у одређеној области, међутим, не значе нужно неквалитетан рад, а у великом броју случајева аматеризам може бити полет из којег ће се развити професионализам. Рецимо, Академско позориште АКУД Универзитета у Београду “Бранко Крсмановић” основала је група аматера, студената 1922. године где су своје прве позоришне кораке начинили неки од будућих највећих глумаца, редитеља и драмских писаца: Соја Јовановић, Боро Драшковић, Душан Макавејев, Јован Ђирилов...

Различите научне студије из Велике Британије, која броји преко 2.300 драмских аматерских група за одрасле и преко 3.000 за младе и које укупно поставе преко 10.000 представа годишње<sup>1)</sup>, указују на бенефи-

те аматерског бављења позориштем за учеснике, тинејџере, позоришну и ширу заједницу. Истраживање у Великој Британији из 2019. “Предности похађања драмских секција за децу и адолесценте”<sup>2)</sup> говори да уколико је драмско образовање и одлазак на позоришну секцију саставни део школовања деце и младих, њихови резултати у другим школским активностима ће се повећати за минимум 4 процента. Друга студија која је поручавала ученике 6. и 7. разреда показала је да су ђаци који су кренули на драмску секцију били успешнији у математици и брже учили нови језик од групе ђака која није похађала секцију.<sup>3)</sup> Анкета спроведена међу неколико генерација учесника омладинског позоришта у Кентакију, САД, показала је да 80 посто тинејџера сматра да је учествовање у аматерским представама повећало њихово самопоуздање и утицало на већу самодисциплину. Сличан број тинејџера изјавио је да их је аматерска глума ослободила страха од наступа, утицала на позитивну слику о себи и олакшала рад

1) Helen Nicholson, Nadine Holdsworth, Jane Millin, *Amateur Theatre: Policy Briefing*, The Arts and Humanities Research Council (AHRC): Amateur Dramatics: Crafting Communities in Time and Space, UK, 2018.

2) Natasha Kirkham, *The Benefits of Attending Live Performance for Children and Adolescents*, ACN, UK, 2019.

3) Rafael Inoa, Gustave Weltsek, Carmine Tabone, *A Study on the Relationship between Theater Arts and Student Literacy and Mathematics Achievement*, Teaching and Learning through the Arts, Journal for Learning through the Arts, 10(1), USA, 2014.

Аматерско позориште Дома културе Пријепоље  
Омладинска сцена, сезона 2021 / 2022



по мотивима текста Мери Цонс  
«Цепови пуни камења»

# ПЕРОН ЗА СУТРА

режија  
Урош Младеновић



играју:  
Тарик Ханић – Амсал Кукуљац – Нејра Хурић  
Тијана Остојић – Амир Каљић  
Андреа Несторовић – Денин Хоџић  
Дарис Лончаревић – Минела Ронџић  
Сара Јакшић – Анђела Пушица – Емина Кукуљац  
Лазар Цвијовић

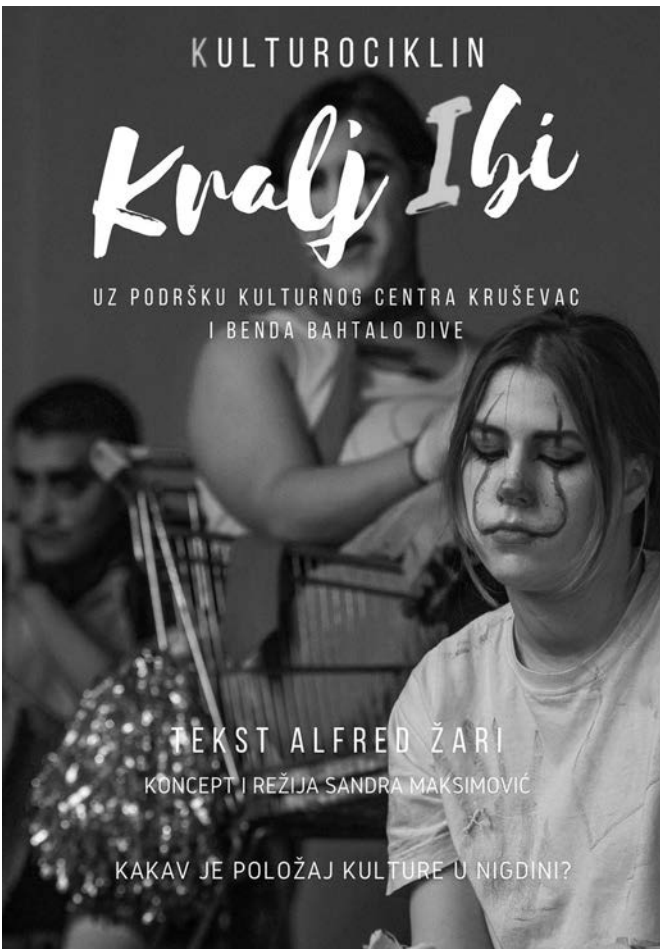
у групи.<sup>4)</sup> Слична испитивања у Британији и Сједињеним Државама потврдила су да ће млади који се аматерски баве позориштем чешће изабрати да волонтирају касније у животу, да ће исказивати већу емпатију и солидарност са заједницом којој припадају и да ће

4) Jacqueline Jordan, *Theatre has measurable impact on self-confidence, self-discipline*, Owensborotimes, USA, 2019.

KULTUROCIKLIN

# Kralj Ibi

UZ PODRŠKU KULTURNOG CENTRA KRUŠEVAC  
I BENDA BAHTALO DIVE



ТЕКСТ ALFRED ŽARI  
КОНЦЕПТ | РЕЖИЈА SANDRA MAKSIMOVIĆ

КАКАВ ЈЕ ПОЛОЖАЈ КУЛТУРЕ У НИГДИНИ?

у мањем броју случајева исказивати екстремистичке ставове.

Каква је ситуација са аматерским позориштима усмерним ка деци и младима код нас? Тешко се долази до поузданог податка о броју и имену активних група што би свакако требало да буде и један од циљева у склопу реализације пројекта Удружење позоришних критичара и театролога Србије “Критичка рецепција аматерског позоришта у Србији”. Са друге стране, иако се у домаћем театарском животу често указује на



Из представе **Краљ Иби**

недостатак позоришта намењеног младима и на слаб одзив тинеџера у позориште, омладинске аматерске групе у Србији успевају да поставе представе које су својом темом, естетским изразом, стилем и језиком адекватне за узраст и показују како театар може да привуче тинеџере у позоришну салу.

Један од најзначајнијих фестивала посвећен аматерском сценском стваралаштву деце и младих код нас су “Мајске игре” у Бечеју основане 1958. што их чини најстаријом позоришном смотрам младих у региону. Главни циљ овог фестивала, како је написано на званичном сајту “Мајских игара”, јесте “систематска и континуирана, више од пола века стара, афирмација дечијег и омладинског сценског стваралаштва, као и промовисање садржаја светске дечије и омладинске позоришне сцене, артистички интеркултурални дијалог и унапређење уметничког стваралаштва младих уопште”. “Мајске игре” у домену омладинског театра, у квалитативном смислу, пандан су Стеријиним по-

зорју (основаном 1956. године, само две године пре фестивала у Бечеју).

На овогодишњем фестивалу у конкуренцији за младе, другу награду, Сребрни паж, освојила је представа “Краљ Иби” са седморо средњошколаца, глумаца аматерске позоришне трупе “Културоциклин” из Крушевца, у режији и под менторством професорке Сандре Максимовић. Драма Алфреда Жарија коју је написао инспирисан Ебером, професором физике којег није волео, послужила је као основа да омладинска група “Културоциклин” промишља о поводљивости, индивидуалној одговорности, последицама нечињења, утицају масовних медија на формирање ставова, критичком мишљењу и интелектуалној слободи. У односу на Жаријеву драму, текст представе је скраћен за псовке (не заборавимо да је прва реплика “Краља Ибија” управо “Гомнарија” и да су псовке на премијери у Паризу 1896. изазивале скандал у публици). Радња представе је смештена у земљу Нигдину и задржава основни наратив оригиналне драме, са додатком врло ефективних позива гледаоцима да измене радњу, односно да зауставе Краља Ибија у његовом уништавању државе и друштва. Практично, улога народа припала је народу у публици. Како је менторка и редитељка комада објаснила, током процеса, радионичари су се бавили Боаловим “Театром потлачених” и пропитивали су улоге жртве, насилника и посматрача. Публика, као Ибијев народ, пролази кроз све три улоге и како нико до краја представе не реагује на Ибијеве “гомнарије”, гледаоци завршавају као саучесници.

Иако је број лица сведен на минимум, два лика су дописана у Ибијев свет. Први је Приповедач који, логично, испуњава улогу наратора, упознаје публику са светом представе, ликовима, моли гледаоце да опросте екипи представе што због мањка финансија немају сву потребну сценографију и реквизите (па чак ни завесу и да, ако у гледалишту седе мецене, слободно донирају), и описује шта је потребно замислити (коње, ликове...). На крају крајева, позориште и јесте свет имагинације.

Из представе **Капетаница Џун Пиплфокс**

Поред Приповедача, споне између публике и сцене, у изведбени текст је укључен и лик Уметника. Уметник, заједно са Племићима и Судијама бива бачен у рупу, односно убијен од стране Ибија, чиме омладинска трупа ставља и на уметнике одговорност за проблеме у друштву и осуђује их за њихов игнорантан став. Тиме се такође, уметност, макар у Нигдини, поставља раме уз раме за извршном, законодавном и судском власти.

Представа је успела да брехтовским елементима режије (пробијањем четвртог зида, изговарањем дидаскалија и несакривању чињенице да се налазимо

у позоришту) уједини Жаријево сценско лудило и хумор, проблеме савременог доба и критику друштва.

Трећа награда, Бронзани паж на овогодишњим “Мајским играма” у истој категорији додељена је представи “Перон за сутра” Аматерског позоришта Дома културе Пријепоље – Омладинска сцена, по мотивима текста “Цепови пуни камења” Мери Џонс, а у режији и под менторством глумца и омладинског радника Уроша Младеновића. Стварање представе значајно је и у контексту обнове позоришне сцене у Дому културе. Наиме, први пут после 15 година, а тек четврти пут у

Из представе **Пола, пола**

историји ове установе у Пријеполу, представу су извели чланови и чланице омладинске сцене Аматерског позоришта. Тринаесторо средњошколаца и старијих основаца, заједно са фасилитатором позоришних сусрета, прошли су кроз радионичарски рад где су на почетку имали само наслов и тему – одлазак младих из малих средина. Како су све даље одмицали у процесу, дискутовали су о личним искуствима и њиховим плановима у родном граду. Да би прича, осим исповести тинејџера, имала јасну структуру и друге драмске елементе, изабран је комад о доласку филмске екипе из Холивуда у ирско село. Сукоб се темељи на судару два света – скромних провинцијалаца који глуме статисте, и бахатих и размажених дива из Америке. Контраст велике и мале средине, важних и неважних улога, привилегованих и обесправљених, одлично је послужио као оквир за проговарање о проблемима младих у Пријеполу као малој средини, где се млади осећају спутано, како кажу у представи “као да су статисти у свом сопственом животу”. Између сцена о филмским

радницима у Ирској, тинејџери причају шта је за њих дом, шта култура, а шта Дом културе, колико кошта повратна карта до Београда ако се враћаш исти дан, а колико ако путујеш у једном правцу и не планираш да се вратиш. Најчешћи разлог за одлазак из родног града виде у жељи за наставком образовања и проналаском запослења, а у Пријеполу би се вратили (или га повремено посећивали) јер им недостају породица, пријатељи и природа у њиховом граду.

Драматуршки су врло занимљива места када се главни наратив прекида и како се преплиће са личним причама. Јасно је назначено када глумци говоре у своје име – диференција је одмах успостављена на почетку када се представљају својим именом и говоре како се разликују од лика који играју. Оригинална драма и текст представе разликују се у крају. Док се ирска верзија завршава тако што статисти Џек и Чарли преправљају свој сценарио убацивши причу о самоубиству њиховог пријатеља, предају га продукцији која их одбија јер прича није ни довољно романтична, ни довољно комерцијална, у представи протагонисти одлучују да преправе сценарио јер је друге брига за њихове приче и након те њихове одлуке радња ирске дрме/комедије се завршава. Оптимистичан крај поручује младима да се њихов рад и образовање исплате и да самим рођењем ван великих градова, не значи да су њихове касније могућности мање. Или како то Чарли у комаду арикулише: “Ако добијеш своју шансу, није важно ко си. Таленат је таленат. Увек се пробије.”

У категорији за децу, прву награду, Златног пажа, и прву награду Дечијег жирија фестивала добила је представа “Капетаница Џун Пиплфокс” Глумачке радионице Дома културе Чачак. Настала је по мотивима радио драме Душка Радовића “Капетан Џон Пиплфокс”, а текст су адаптирали и режирани глумци Јована Мишковић и Душан Вукашиновић. Ово је уједно и прва представа Дома културе Чачак која се појавила на “Мајским играма”.



Иако је речено да је представа настала по мотивима драме Душана Радовића, сем гусарског амбијента у “Капетаници” ништа друго није задржано. Делује као да су на глумачкој радионици, чланице и ментори пошли од питања шта гусарке, жене гусара, раде без мужева. Одлазе у гусарску авантуру! Цун Пиплфокс, супруга неправедно пензионисаног гусарског капетана Цона Пиплфокса, постаје капетаница, скупља своју (женску) посаду и одлази да се бори против Седмоглавог чудовишта. Женама у посади додељене су кључне особине због којих се разликују и по карактеру и по глуми. Једна је спретна, друга уплашена, трећа груба итд. Драматуршки врло успешно, неке од гусарки, тачно су “упале” у ситуације у којима су морале да доживе промену како би пронашле решење. Рецимо, уплашена је морала да постаје храбра како би се изборила са изазовима.

Једна од највећих вредности представе је њена поставка у феминистичком кључу – постављање жена у стереотипно мушко занимља гусара, доследно коришћење родно сензитивног језика, рушења родних стереотипа да жена није створена за прекоокеанску пустоловину, о чему јунакиње на сцени директно разговарају приликом уласка у пећину на свом путу до чудовишта. Тематизовање једнаких могућности полова, када се гледа “Капетаница” делује ненаметљиво и неусиљено, што бих посебно похвалила. Победом над чудовиштем на крају, истичу се вредности колектива и међусобне сарадње. Моменат када представа меандира са свог јасног феминистичког курса јесте сам крај, борба против чудовишта. Седмоглаво страшило је, испоставиће се, изграђено од смећа које се баца у воду чиме се шаље порука о потреби за очувањем животне средине. Екологија као тема долази на самом крају, у моменту коначног расплета приче, што делује касно за увођење нове линије наратива која је једнако снажна као тема родне равноправности. За драму би евентуално било боље да се прича о екологији увела раније,



Награђени: Сандра Максимовић и Урош Младеновић

рецимо кроз једну од жена из посаде која својим немаром загађује околону.

Верујем да је за 13 чланица глумачке радионице рад на представи која исправно третира равноправност полова од немерљивог значаја. Подједнако је важно да деца у публици имају прилику да погледају представу у којој јунакињама није једина амбиција да се удају за принца и где се нормализује појава да протагонисткиње нису пасивне, имају циљ, способности...

Други важан фестивал који негује аматерско драмско стваралаштво за младе је Републички фестивал аматерских позоришта Србије у Кули, основан

1959. године. Чињеница да су оба поменућа фестивала настала пре више од 60 година показује да су Домови културе, њихове аматерске трупе и Савез аматера, поред снажне воље и великог ентузијазма, врло рано имали свест о важности да свој позоришни рад приказују у виду организованог фестивала и да међусобно уче. На овогодишњој позоришној смотри за младе се, својом тематиком, истакла представа “Пола, пола” аматерског позоришта “Хранислав Драгутиновић” Дома културе “Радивој Увалић Бата” из Прокупља. Представа је рађена по истоименом тексту Миње Богавац и у режији Тијане Петровић, глумице и директорке Дома културе у Прокупљу чијим је ангажовањем покренута школа глуме и поновно обновљена сцена за децу. Драма “Пола, пола” тематизује осећања двоје пријатеља, тинејџера Тање и Андреја чији родитељи се разводе. Док Андреј врло добро подноси трећи по реду развод својих родитеља, Тања се нада помирењу. Тако је Андреј учитељ и савезник Тањи у новој, стресној животној фази, рационализује препирке њених родитеља и учи је како да се носи са својим осећањима. Како статиска за претходну годину у Србији каже да се отприлике сваки трећи склопљен брак заврши разводом, јасно је да је са младима важно говорити о психичким последицама, осећају запостављености, страху и бесу који прате развод брака. Представа показује лепезу ситуација (надметање разведених родитеља за пажњу детета, свађе приликом раставе, када један родитељ има новог партнера, одлазак једног родитеља из породичног дома...) и емоција, тачно адресира проблеме и даје могућност да учесници и публика проблем сагледају објективније. Због тога представа има својеврсно терапеутско дејство. У билтену фестивала наведено је да су приликом припреме представе млади глумци имали разговоре са породичним психологом и дефектологом чиме се школа глуме не позиционира само као место где се деца уче глуми, већ постаје простор где деца разумеју и формирају ставове о свету који их окружује и уче како да препознају и артикулишу емоције.

Проблем текста, а последично и режије, који се уочава у “Пола, пола” јесте низ превише кратких сцена које понекад трају дословно по неколико секунди. Блиц сцене, као испале из филмског сценарија где је, за разлику од позоришне драматургије, изводљивије да се простор и време брже мењају, на моменте су доводиле до замора и репетитивности. Премда постоје драматуршки проблеми у тексту и расплет неких сцена је превише наиван, то се може занемарити због одличног и адекватног избора теме и јасне поруке да је у реду осећати тугу и бес приликом промене породичних односа, да се деца увек могу обратити пријатељима и психолозима у школи и бити искрена према својим родитељима.

Аматерско позориште за младе у неким случајевима, како је показано, представља почетак формирања омладинских сцена, односно оживљавање позоришта у Домовима културе, некадашњим бастионима уметности у градовима без репертоарских позоришта. На основу приказа четири релевантне представе настале у протеклих годину дана, може се закључити да ова врста театра претендује да се храбро бави ангажованим темама – феминизмом, екологијом, емиграцијом, породицом, емоционалном интелигенцијом, односно проблемима које интересују младе, а о којима други садржај намењен њима не говори толико често или толико искрено. Драмски педагози који су овде у улози редитеља показују вољу за експериментом, другачијим позоришним језиком од оног на који се наилази у професионалним позориштима. И, најбитније, аматерско позориште веома успешно преузима, осим уметничке, и васпитну и образовну улогу младих.

.....

*(Текст је настао као део пројекта “Кришичка рецеиција аматерског позоришта у Србији” који сироводи Удружење позоришних кришичара и шеатролога Србије. Пројекат је финансијски подржан од стране Министарства културе и информисања Републике Србије.)*

Пише > Милан Маћарев

## 63. Републички фестивал аматерских позоришта Србије

Републички фестивал аматерских позоришта Србије одржан је од 17. јуна до 25. јуна у Кули у организацији новооснованог Централног савеза аматера у култури Србије, Културног центра Кула и Општине Кула. Културни центар Кула и Општина Кула угостили су најбоља аматерска позоришта Србије 55. пут. Селекција аматерских представа за Фестивал формирана је после Општинских, Зонских смотри и Фестивала аматерских позоришта Војводине, док су представе из Београда и других међуокружних смотри Србије биране на основу једне или две селекције. За већину аматерских позоришта је и даље питање престижа наћи се у такмичарском програму Фестивала у Кули, али све је више других, мањих фестивала које организују аматери, где могу да се друже, играју представе и да се такмиче.

У такмичарском програму 63. Републичког фестивала аматерских позоришта Србије и ове године су биле представе већ познатих учесника: Позориште “Стеван Сремац” Дома културе из Црвенке, Трстеничко позориште овог пута под називом Удружење грађана Трстеничко позориште, у сарадњи са Драмским атељеом КУД, “Вук Караџић” из Глибовца и Центар за културу

“Масука” из Велике Планае. Међутим, појавиле су се и три представе које се на основу година учесника могу окарактерисати као омладинске: *Пола њола* Милене Богавац у режији Тијане Петровић и извођењу полазника школе глуме Аматерског позоришта “Хранислав Драгутиновић” Дома културе Прокупље; *Шта је било, гега?* ауторски пројекат Павла Јеринића у извођењу студија “Бис” из Београда, и *All shook up* (Одлепио сам скроз) Гимназијског позоришта из Руме.

Позориште “Раша Плаовић” са Уба извело је представу *Бајка о њозоришту* Владимира Ђурђевића у режији Душка Ашковића на отварању 63. Републичког фестивала аматерских позоришта Србије у Кули. Душко Ашковић је био аматерски и професионални позоришни глумац, филмски глумац, ради(о) је као инспекцијент у Звездара театру и повремено у Атељеу 212, а последњих година режира представе у Позоришту “Раша Плаовић”. Ашковић је Ђурђевићеву анти-бајку поставио као жанровски микс комедије ситуације и нарави. У глумачком ансамблу се истиче Воја Раонић као феминизирани Јован који је за свог хомосексуалног партнера спреман да уради све, па чак и да одглуми жену

Из представе **Ожалошћена породица**, фото: Јанко Тома



Позориште “Стеван Сремац” Дома културе из Црвенке извело је представу *Ожалошћена породица* Бранислава Нушића у режији Игора Павловића. *Ожалошћена породица* у редитељској поставци Игора Павловића личи на трагикомедију, али је заправо драма са комичним пасажима. Игор Павловић поставља *Ожалошћену породицу* на пола пута између новог историцизма, који је базиран на културно-историјском контексту дела и презентизма, који заговара актуелизацију и примену помодних теоријских изама. Павловић се наизглед држи Нушићевог текста (уз штрихове наравно), али приказује ликове који се разоткривају као отелотворење смртних грехова. Сценски најатрактивнија је Симка (Цвијета Јовановић Мучалица) коју прождрљивост не спречава да превентивно држи на оку свог витког промискуитетног мужа Агатона (Зоран Радуловић). Промена контекста у односу на Нушићев текст је навела Павловића да представу заокружи тарантиновским расплетом. У завршној сцени Агатон присили адвоката да промени тестамент, а онда његова жена Симка крене да убија све редом закључно са својим неверним мужем. Згађена оним што је видела и доживела (покушај двоструког силовања и сведочење покољу ожалошћене породице) Даница, млада наследница (Милијана Калуђеровић), напушта позорницу са кофером да би се дистанцирала од својих назови рођака. Агатон (Зоран Радуловић) у првом делу представе показује нову глумачку боју ниском импостацијом гласа и мужевношћу зрелог мушкарца. Касније, Радуловић полако губи дах, али ту је Цвијета Јовановић Мучалица као његова жена Симка, која од прве појаве плени пажњу. Ипак, остаје нејасно како се Симка, која се креће тешком муком због своје прекомерне тежине (понекад уз помоћ других), преображава у завршној сцени у неочекивану силу која се појављује изненада и решава ствар. Симка убија редом ожалошћену породицу, па чак и свог вољеног мужа Агатона који је наскочио на младу наследницу. У том темељном чишћењу ликова Симка и сама страда од удовице Сарке (Гордана Јелић



Из представе **Мрешћење шарана**, фото: Јанко Тома

Мештер) по угледу на филм Петпарачке приче Квентина Тарантина

Редитељ Дејан Цицмиловић у духу новог историцизма поставља *Мрешћење шарана* Александра Поповића у извођењу Центра за културу “Масука” из Велике Плана. Преоблачење четничког официра у првој сцени наговештава карактерно преображавање свих ликова у представи. Цицмиловић је још више заострио идеју Поповића да је у смутним временима незаобилазна подела на за и против, али да је најтеже остати човек. У глумачком ансамблу тзв. вучни глумац (израз доајена Љубе Тадића) је Златко Илић у улози професора Борка Грацина који показује завидну моћ адаптације која га води у моралну деградацију. Илић, као професор Грацин, намеће у складу са својим годинама нешто спорије темпо човека у годинама и са много искуства. Грацинова много млађа жена Мица (Јелена Стојадиновић) нема моралних задршки у циљу што бољег друштвеног позиционирања. Мица пребацује своју сексуалну незајажљивост после кума Свете и Васе Вучуровића капетана, на младог и перспективног кумића Миту пред којим је будућност. Преображај Мице Јелене Стоја-

диновић је највећи, јер се од жене која је у функцији мушкараца претвара у жену од акције. На том путу она у завршној сцени отрује остарелог мужа, јер је његово време прошло, а њено тек долази (?) У глумачком ансамблу истичу се Небојша Милосављевић, као капетан Васа Вучуровић и Вукица Ковачевић, као његова жена Госпава. Небојша Милосављевић и овог пута доказује да је мајстор епизодних улога. Његов лик Васа Вучуровића показује преображај од силног, ауторитативног капетана који узима све што му се допада јер се налази у позицији моћи. Међутим, када се врати са Голог отока некадашњи силник открива своју другу страну (потказивача и кукавице) коју је морао да развије да би се вратио у нормалан живот. Вукица Ковачевић игра Госпаву, као поносну жену, која се бори за своју породицу у обе сцене у којима се појављује. У првој сцени не успева да врати заблуделог мужа кући, а у другој, када сви окрећу главу од психички и физички руинаног Васа, она одлази са њим у (не)извесну будућност.

Наслов *Segam* ауторског пројекта Слободана Ногавице заправо означава број извођача на сцени који креирају театар покрета, у првом плану позорнице, и театар сенки, у другом плану, иза белог платна. Подсетимо се ауторских представа *S.O.S.* Мирослава Бенке са незаборавним Зденком Кожиком и *Вавилон* Мирослава Кожика (обе у извођењу словачког позоришта ВХВ из Старе Пазове) и *Приче тосиодина М. Панонског* Миленка Заблаћанског у извођењу Аматерског позоришта Културног центра из Куле, која је била микс театра покрета и низа монолога учесника. Слободан Ногавица је поставио лепу и топлу представу пуну емоција, која не резрешава увек проблем имитативног покрета, али се налази на добром путу. Ногавица се одлучује за приказивање покрета извођача кроз развојну линију ликова од хаоса до хармоније, од усамљености до другарства и љубави, и немогућности да се хармонија успостави на дужи временски период. Структура ронда карактерише драматургију представе која враћањем на почетну слику показује да нажалост ништа нисмо научили. Представа *Segam* Омладинске сцене Културног центра

Кула је одиграна ван конкуренције на фестивалу, јер је извођење представе Путујуће позориште Шопаловић Аматерског позоришта “Мирко Таталовић Ђира” из Нове Пазове отказано због болести глумца

Стручни жири 63. Републичког фестивала аматерских позоришта Србије у саставу Александар Волић (редитељ), Слободан Радовић (редитељ) и Миљан Војновић (глумац и драмски педагог), доделио је следеће награде: Прво место и Златну плакету добила је представа Српска драма УГ “Трстеничко позориште” и Драмског атељеа КУД-а “Вук Караџић” из Грабовца, награду за најбољу режију је добио Милош Милошевић Шика за режију ове представе, Душан Јовић је добио награду за најбољег глумца за улогу Обрада Срећковића, док је Андреј Јовановић добио награду за мушку епизодну улогу војника ЈНА Милана Јовановића. Читав ансамбл добио је награду за сценски говор, а Василије Петровић је добио награду као најбољи сценограф. Друго место и Сребрна плакета припала је представи *Ожалошћена породица* Б. Нушића у режији Игор Павловића у извођењу Позоришта “Стеван Сремац” Дома културе Црвенка, а Гордана Јелић Мештер је добила награду за епизодну женску улогу (улога Сарке). Треће место и Бронзану плакету је освојила представа *Мрежићење шарана* у извођењу Центра за културу “Масука” из Велике Планае, а Јелена Стојадиновић је добила награду за главну женску улогу за улогу Мице у овој представи.

Представе *Српска драма* УГ “Трстеничко позориште” и Драмског атељеа КУД-а “Вук Караџић” из Грабовца и *Ожалошћена породица* Б. Нушића у извођењу Позоришта “Стеван Сремац” Дома културе Црвенка пласирале су се на 65. Фестивал фестивала у Требињу који је одржан од 20. јула до 26. Јула 2022.

Критички осврт на 63. Републички фестивал аматерских позоришта Србије је део пројекта Удружења критичара и театролога Србије под називом “Критичка рецепција аматерског позоришта у Србији”, који је ове године подржало Министарство културе и информисања Србије.

Из представе **Седм**, фото: Жељко Ворински Ворке



**ЈОАКИМ ВУЈИЋ (1772–1847)**

**Сцена**

---

Приредила > Исидора Поповић



Пише > Исидора Поповић

## Срећан ти 250. рођендан, Јоакиме

Улога Јоакима Вујића (Баја, 1772 – Београд, 1847) у развоју српског позоришта толико је комплексна, да повремено чак и измиче уобичајеним оквирима историјске логике. У сваком тумачењу те улоге, пре свега се морају сагледати дубљи слојеви српске позоришне прошлости, јер се практично тек у дослуху са њима уочава колико је Јоакимова мисија организације српског театарског живота изашла ван оквира вероватног и могућег. Сагледавано у тој перспективи, природно би било да је процес који је Вујић изнео сам и за само неколико деценија, трајао барем један век и да је иза себе имао позамашан број пионира на различитим пољима позоришта и драме. Јер пре “Крешталице”, прве световне и јавне представе на српском језику коју је Јоаким Вујић поставио и извео августа 1813. године у Пешти, о српском театарском животу можемо говорити само на нивоу рудимената. Премда ти рудименти дисконтинуирано постоје код нас још од Средњег века, о било каквој организованијој форми позоришног живота код Срба пре Јоакима Вујића не може бити ни говора. Разлози за то пружају се у неколико праваца. С једне стране, веома дуго, све до прве трећине 18. века, позоришту у нашој култури није признавана никаква, не узвишенија, него чак ни сувислија улога. Захваљујући средњовековним представљањима најнижег нивоа која су код нас продирали преко већих европских центара позориште је дуго



сматрано најприземнијим обликом забаве, против које је оштро устајала и друштвена елита, а нарочито Српска православна црква.

Први импулс који ће позоришној пракси код Срба дати какав-такав легитимитет представљало је извођење *Трагедокомедије* украјинског учитеља Емануила Козачинског у Сремским Карловцима јуна 1734. године. Тај догађај, увелико преломан у развоју нашег по-

зоришта, означиће почетак инкорпорирања театра у програм српских школа, углавном оних у пречанским крајевима, како би се кроз игру, односно кроз извођење лакше усвојило предвиђено градиво. Од Козачинско-ве “Траедокомедије” до Вујићеве “Крешталице” проћи ће готово 80 година. За тих 80 година одиграно је тек 18 школских представа. Па чак ни та скромна бројка није толико индикативна. Индикативнија је чињеница да су ове врсте представа пре свега део школског, а не позоришног система, те да је и о њима у позоришном смислу могуће говорити само као о рудиментима. Позоришне публике, позоришне навике у правом смислу речи у нашој култури дуго, врло дуго уопште није било. И не само то. Чврсти негативни ставови према театру, укоренењени у нашој култури још током Средњег века, у великој мери премрежили су и 18, па чак и рани 19. век. Не чуди то, с обзиром на то да су до нас веома дуго стизала углавном таква представљања која се у данашњем смислу ни условно не могу сматрати позориштем. Чак и у термилошком смислу, под позориштем је подразумевано заиста свашта и којешта – импровизована вашарска приказивања оптерећена најнижим и најбаналнијим облицима комике, мађионичарске, акробатске или факирске тачке, једном речју сви облици забављачких, извођачких активности. Због тога о било каквој озбиљнијој улози позоришта, а камоли о његовом уклапању у оквире некаквог система, у нашем друштву дуго није могло бити ни говора. Условљен је оваквим односом према театру и спорим, касним развојем домаће драмске књижевности. Чак и када је на таласу просветитељства драма лагано и несигурно почела да продира у српску књижевност (а овде пре свега мислим на превод Голдонијевих “Трговаца” Емануила Јанковића из 1787. године, као почетак наше световне драмске књижевности), она је сагледавана искључиво са своје литерарне стране, искључиво као штито за читање, а о драми – предлошку позоришне представе није се чак ни размишљало.

Иако ће период просветитељства дати изврстан импулс развоју српског театра и српске драме, не може

се рећи да би тај импулс, без појаве Јоакима Вујића, био ни сасвим јасан, а камоли довољан. Исто важи и за продор театарских елемената у образовни процес јер је он, у облику у коме се код нас спорадично јављао, представљао потпуно другачији референтни систем и његова је улога у развоју српског позоришта сасвим посредна.

Када је, дакле, 24. августа 1813. године у пештанској Рондели пред публиком извео своју прераду Коцебуовог комада “Der Paragoou”, под насловом “Крешталица”, Јоаким Вујић је закорачио тамо где нико пре њега није ни покушао да крочи. Не само да је Србима први пут приказао световну позоришну представу на њиховом језику, већ је то била и озбиљно развијена и постављена представа. Рондела је била право позориште у коме је радило Мађарско национално позоришно друштво, не некакав за ту намену ad hoc организовани простор. Представа је реализована не само уз техничку помоћ Мађарског националног друштва, већ и уз значајну уметничку подршку његових искусних чланова – професионалних глумаца Иштвана и Јулијане Балог. Тако ће тај први Јоакимов корак иза позоришних кулиса бити и његов најпрофесионалније израђен театарски резултат. Иако је већ овде успоставио оно што ће се кроз његов каснији ангажман испоставити као својеврстан манир – да припрема представу по предлошку који је сам посрбио или превео и да у њој и игра, овде Јоаким неће бити оно што ће у свом каснијем позоришном животу готово увек бити – потпуно сам. Сасвим је извесно да су му сугестије искусних професионалаца – Балогових – биле од велике користи како би истрајао и снашао се на неизвесном и бурном путу који је тек требало да пређе. Бог ће знати да ли би се одважио да њиме крене да је био свестан шта га све чека! Јер, није трудни пут којим је кренуо, био једини којим је Јоаким могао да се запути. Био је он човек солидног образовања, широких интересовања, по природи сналажљив и чини се – без страха, спреман да се усуди. Могао је, рецимо, након студија у Пожуну, данашњој Братислави, које истина

није окончао, и то стога што се разочарао у неке по-стulate феудалног права, да остане у родној Баји у коју се вратио, да се прими некакве службе, да се скраси и живи у миру. Мала је Баја била за Јоакима... Зато је кренуо у Трст – у коме никога није познавао – јер Трст је пружао много више могућности за образовање и усавршавање од Баје. Просто тако. Кренуо је у Трст. Новаца додуше није имао, свега 10 форинти у џепу, па је кренуо пешке. Ципеле су му биле, пише у свом *Животописанију*, бушне. Била је зима 1796. Фебруар. А од Баје до Трста око 400 километара да се пешке, у бушним ципелама, пређе. Није се, међутим, Јоаким дао обесхрабрити. Истина, ово путовање неће довести до Трста, до циља. После низа перипетија и догађаја на граници вероватног и могућег, Јоаким ће се годину и по дана касније вратити у Бају. Али, неће одустати. И он ће у тај свој Трст 1801. ипак стићи. И тамо се снаћи. Запослиће се као кућни учитељ деце богатог трговца Антонија Квекића и тамо, у Трсту, остварити све оно због чега се тамо запутио. Научиће језике, проширити своје образовање, гледати озбиљне позоришне представе, путовати, почети да преводи. Сви имамо свој Трст, само се не усудимо сви да се у њега запутимо и да ка њему идемо колико год пута нам треба да бисмо стигли. Јоаким Вујић је то смео, имао је у себи, очигледно, понешто фаталистичко, понешто ирационално, али је смео. Само, испоставиће се, његов крајњи циљ није био Трст. Његов крајњи циљ био је да Србима направи позориште. И на тај је пут кренуо пешке, бушних ципела, празних џепова и усред зиме...

Могао је, дакле, остати у Трсту, бити уважени кућни учитељ деце богатих Квекића, могао је гледати позориште из публике, читати, преводити. Могао је имати целе ципеле. И да је остао тамо могао је српском позоришту понешто дати, барем на плану драмске литературе. Јер, управо ту, у Трсту, Јоаким ће почети да преводи и прерађује драмска дела тада актуелних европских драматичара, настављајући линију коју је раније преводом Голдонијевих *Трговаца* започео Емануил Јанковић. Ту, у Трсту, настаће превод његове доцније

најизвођеније представе *Фернандо и Јарика*, према изворнику Карла Екартсхаузена. Ту ће се први пут латини и посрбљавања, поступка који је у доцнијем раду на драми често користио, како би комад што више приближио младој и још увек незрелој српској позоришној публици, прерадивши једночину комедију Јозефа Рихтера *Љубовнаја зависитијез једне циљеле*.

Јоаким је био путник, против тога изгледа није ни могао ни хтео и то је доследно остао читавог живота. Он ће 1805. напустити свој обећани град Трст и кренути даље. Мењао је неколико година почесто места боравка, а због везе са устаницима допао је и затвора у Земуну. И овде се, током боравка у земунском затвору промолела она нека необична Јоакимова црта, а због таквих црта не остаје нам ништа друго него да га ценимо. У затворској ћелији, наиме, Вујић је себи организовао малу преводилачку радионицу, а српску драмску књижевност подупро је још једном посрбом са немачког изворника – *Напражденије и наказаније*. Знаковит назив драме преведене у затворској ћелији!

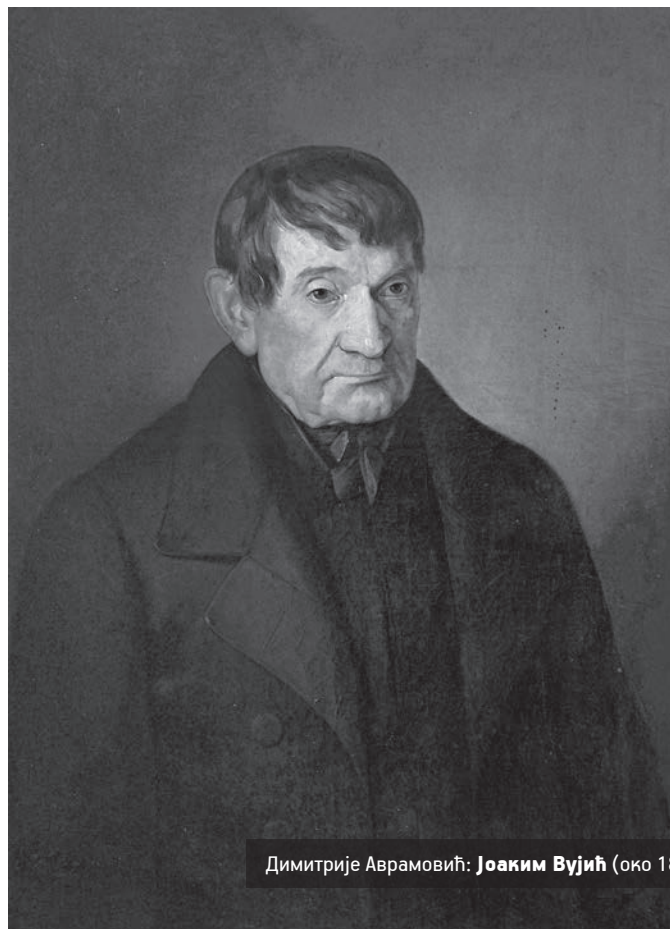
Нешто касније, скрасиће се у Сент Андреји и почети поново своју учитељску праксу. Постоје индиције да је ту, у Сент Андреји, са групом ђака и занатлија, Јоаким и пре 1813. и пре Крешталице давао позоришне представе. Те су индиције, међутим, засад мутне и за њих немамо чврстих доказа. Било како било, током времена проведеног у Пешти, Јоаким ће поново стабилизovati, како свој порив ка вечитом мењању места боравка, тако и своје материјалне прилике. И ожениће се. Богатом миражциком Пелагијом Манојловић чији је отац надомак Пеште поседовао силне винограде. Јоаким ће, као и ономад у Трсту, живети у благостању. Једини његов задатак био је да се стара о Пелагијиним виноградима. И ту је могао да се образује, да настави да учи језике, да живи у изобиљу и благостању, ту и тамо понеки комад да за српски театар преведе или посрби. До тог периода са солидним је бројем драма то и учинио – поред наведених ту су и посрба *Слепи миш*, према изворнику Карла Фридриха Хенслера, *Шпанџоли у Перувуји или Ролова смрт*, *Жершва смрти* и *Набрежноје*

*право*, преводи Коцебуа, као и данас изгубљена комедија *Знајем и вампир*, посрба италијанског изворника. Могао је, дакле, Јоаким да буде поштовани пештански грађанин у целим ципелама. Али, после успеха који је својом *Крешћалицом* међу српском публиком постигао, изгледа више није било назад. Јоаким ће се убрзо отиснути за позориштем. Напрасно оставивши жену, готово бежећи за својим новим циљем, направио је поприличан скандал у Пешти, свом последњем дому у коме ће имати сигурност и признање. Није му у том моменту више ни било мало година – превалио је већ четрдесету, а ствари које ће у потоњим временима чинити како би Србима позориште створио, јер дословце га јесте створио сам он, пре се могу очекивати у годинама младалачке непромишљености и пркоса. Пркоса Јоакиму није мањкало, каткад му није мањкало ни непромишљености, упркос зрелом добу у коме је тада било, али једно је посве сигурно – био је у стању да се усуди. Јер, како другачије тумачити његов наредни позоришни подухват којим се буквално кретао по ивици ножа? Не знамо данас, наиме, да ли је између 1813. и 1815. године организовао још позоришних представа. Знамо, међутим, да је 1814. објавио своју *Крешћалицу*, са детаљним подацима о извођењу у Рондели које је у предговору оставио. Знамо да се 1815. на краће време вратио у родну Бају и тамо поставио свој први преведени комад *Фернандо и Јарика*, истина под другим насловом – *Инкле и Јарика*, те да је то такође прва позоришна представа коју су бајски Срби имали прилике да виде на свом језику. Био је то несумњиво велики културни искорак за оновремену Бају и сасвим сигурно велики лични тријумф за Јоакима. Али, та 1815. остаће у нашој театарској историји значајнија из једног другог разлога. Наиме, те године Јоаким ће поставити и приказати, у Сегедину и Новом Саду, комад који је превео још 1812. године, према изворнику свог знанца из пештанског периода и ментора свог првог позоришног подухвата – Иштвана Балоба. У чему је заправо ствар? За одговор на то питање морамо мало да се вратимо кроз време... Наиме, Балоб је још

1812, дакле док још увек траје Први српски устанак, написао и у Пешти на мађарском језику извео комад *Црни Ђорђе*, чија је централна тема ослобађање Београда од Турака. Јоаким је, знамо, у то време такође био у Пешти, а такође знамо да је устаницима и вожду био наклоњен, због чега је и робијао у Земуну. Балобова представа је после трећег извођења, септембра 1812. године забрањена, због свог изразитог антитурског става. Забрану њеног даљег извођења због могућих политичких последица, потписао је сам аустријски цар! Све ово делује као превелика дигресија и одступање од хронологије Вујићевог позоришног ангажмана, али није се овде нашла случајно. Јер, још док је био у Пешти Јоаким је превео Балобову драму, дајући јој огроман наслов *Српски вожд Георгије Пејровић, иначе наречени Црни или Ошјашије Београда од Турака* и тражио дозволу цензуре за њено штампање. Наравно, ту дозволу није добио. Драма ће подуго чекати печатњу, све до 1843. године. Али, представа, Јоакимова о Црном Ђорђу, уопште неће чекати! 1815. године Јоаким ће се запутити у Сегедин и тамо 17. августа у Градском позоришту приказати своју поставку забрањене Балобове драме. Била је то опет прва представа коју су сегедински Срби видели на свом језику. Јесте да ју је цар лично забранио, али Јоаким ју је оншалатно два пута извео и још цео приход поконио у добротворне сврхе! Представа у Сегедину изгледа је, а како би другачије и могло бити с обзиром на све околности, постављена готово на препад, уз свесрдну помоћ виђенијих сегединских Срба. Јоаким се неће дуго задржати у Сегедину, буквално је физички морао да умиче властима преко чије је забране прешао и представу приказао, па ће се запутити у Нови Сад. И тамо ће поново 4. септембра 1815. приказати забрањеног *Црног Ђорђа*. Парадоксално, чак ће и добити дозволу градских власти у Новом Саду за приказивање ове представе, позивајући се на чињеницу да је реч о преводу једног мађарског комада. Ништа није слагао, једино је прећутао о ком комаду је реч. Међутим, дан касније у Новом Саду, у том тренутку препуном избеглица из Србије, које су

ово приказивање, наравно, са одушевљењем дочекале, дигла се права бура. Али, како је главно обележје администрације и у Вујићевом времену пре свега била спорост, он ће *Црној Борђа*, а по свој прилици и још неке представе о којима данас нажалост немамо довољно података, у Новом Саду приказивати пуна три месеца. После овог догађаја отићи ће из Новог Сада, готово протеран, али са оствареним циљем. Јоаким је бацио позоришну клицу и у Нови Сад, приказавши и у овом граду, потоњем дому, првог нашег професионалног сталног театра – Српског народног позоришта – прву представу на српском језику. Уз то, још и забрањену!

Данашње знање наше науке о представама које је, у сваком месту у ком се иоле дуже задржао, постављао Јоаким Вујић нажалост је веома крхко. Постоји дисконтинуитет од чак пет година, где не знамо ни за једну његову представу. Лично не верујем да се у том периоду “одлучио” од позоришта, уосталом, наставио је и тада да јача тек прогледалу српску драму новим комадима – *Благородна и великодушна жена Лунара у Персији*, *Сџари војак* и *Сибињска шума*, али поуздане забелешке о његовим новим поставкама датирају тек из 1820. године. Поуздано је утврђено да је те године у Будиму, поново у августу, поставио свој први превод – *Фернанда и Јарику* те да је опет сав приход врло посећених и код публике добро примљених представа определио у добротворне сврхе. Иако после будимских представа опет налетамо на озбиљан дисконтинуитет у Вујићевом позоришном ангажману, који је понајпре условљен немогућношћу да се свим његовим представама поуздано уђе у траг, све до 1824. године, у овом периоду бележи се права експанзија Јоакимовог рада на драми. У то време, наиме, настаје највећи број његових превода и посрба, од којих нам, нажалост, данас неки више нису доступни, а са великом поузданошћу се моће устврдити да међу сачуваним комадима из овог корпуса има и оних у којима је Јоакимов ауторски удео изузетно снажан. У то време, наиме, Јоаким преводи или прерађује комаде *Карџаш*, *Неџри*, *Девица из Маријенбурга*, *Добродешелни дервиш или звекешуша*



Димитрије Аврамовић: **Јоаким Вујић** (око 1845)

*каја*, *Девојачки лов*, *Обрученије или дејска должност* сврху љубве, *Сваке добре вештијесу шри*, *Селико и Бериза*, *Сиромаштихошворец*, *Сиромаштамбурција*, *Предувјереније сврху состиојанија и рожденија* и *Шнајдерски калфа*. Са сада већ озбиљним корпусом комада погодних за извођење, Јоаким има сасвим солидно полазиште. Напоменимо да у овом периоду српска драмска књижевност, изван Вујићевог корпуса, и даље практично не постоји. Тек 1825. написаће Стефан Стефановић свог *Уроша Пејоћ*, а Лазар Лазаревић објавиће своје *Пријатеље* и *Владимира и Косару* тек 1829. И на пољу

драме, дакле, Јоаким је у ово време оно што је читавог живота и готово свуда био – сам.

То га, међутим, није поколебало. Као ономад ни зима ни бушне ципеле ни беспарица на путу за Трст. Он нема новца ни сада, сели се из места у место, године га стижу, али ипак некако, чудом неким ваљда, успева свуда да доведе позориште... Тако ће почетком 1824. године, овај пут уз дозволу градоначелника Василија Лазаревића, у Земуну извести три представе. Иако не знамо шта је у Земуну играо, и овде су то биле прве јавне световне представе на српском језику. Земун ће, доцније, зна се, постати значајан позоришни центар, а прву искру тога потпалиће и овде Јоаким Вујић.

Оно што посебно треба истаћи јесте занимљива симбиоза која ће се у ово време јавити између Јоакимових драма и његових позоришних представа. Драме је преводио и прерађивао како би имао шта да игра. Представе је постављао како би зарадио средства да штампа драме. У оскудици је био стално, то је несумњиво. Знамо то и из његових сведочења која нам је оставио, а можемо штошта закључити и без да нам је ишта рекао. Рецимо, када данас пребирамо по сачуваним Јоакимовим рукописима, а посебно оним из овог периода, дакле из двадесетих година 19. века, уочићемо једну потресну чињеницу. Јоаким је писао на хартији пресавијеној на четири дела. Писао је толико ситним и збијеним рукописом да га је данас једва могуће прочитати. Папир је био скуп. Јоаким није имао новаца. Ваљало је штедети да би се могло за позориште писати... Штедео је папир, не и очи. Не чуди што је пред крај живота био готово слеп.

Због позоришта је често наш Јоаким био изложен, не само оскудици, већ и понижењима. Једно од њих збиће се 1824. године у Темишвару, где је са дилетантима извео свој, у нашој науци најоспораванији комад – *Шнајгерски калфа*. Иако је новијим тумачењима сценски потенцијал, па чак и литерарни домет овог комада значајно ревалоризован, а чврсто стојим при уверењу да је чак и са данашње тачке гледишта *Шнајгерски калфа* позоришно најпотентнији комад у опусу

Јоакима Вујића који би и данас и те како могао бити успешно постављен, темишварска публика 1824. године није сматрала да је тако. Не само да је сам комад лоше примљен, већ је Вујић готово протеран из Темишвара, уз препоруку да у овом граду више не организује позоришне представе. О томе шта се догодило у Темишвару имамо сведочанство из једног, Јоакиму не баш наклоњеног извора. Тај извор био је Димитрије Тирол. Треба га узети са приличном резервом, јер Јоаким је у ово време, а и до краја живота осведочени противник Вука Караџића и његове реформе српског књижевног језика. Насупрот томе, Тирол је одушевљени Вуковац и близак Караџићев пријатељ. Описујући у једном писму Вуку извођење *Шнајгерској калфе* и скандал који се у Темишвару збио, Тирол каже: “Вујић је из Темишвара отишао, јер су многи говорили да се не срамоти; кад су играли Сестру из Ирига [*Шнајгерски калфа* је у Темишвару игран под тим називом], то сам и ја био у театру и могу вам казати да су дилетанти веома добро играли, него се он сувише кривио, па то још није доста, него се у трећој сцени у чакшири попишао, па тако напоље изашао да с попишаним чакширама ролу своју изговори. Зато су га многи изобличили и саветовали му да више комедије у Темишвару не прави.” Не можемо данас да знамо зашто се догодио овај непријатни инцидент (а ни да ли се догодио баш тако како га је Тирол Вуку описао), али понешто засигурно знамо. Знамо, наиме, да је у ово време, Вујић, човек већ у годинама, због труда да Србима позориште створи увелико сиротовао. Оставио нам је Јаков Игњатовић сећање на њега у којима га описује како хода у туђим, превеликим, поцепаним ципелама. Знамо, исто тако, да је Јоаким у ово време, вероватно и од година, а и од тих поцепаних туђих ципела, имао озбиљних проблема са бубрезима. Знамо да је у тренутку када се десио непријатни инцидент био на сцени, тумачећи носећи лик *Шнајгерској калфе* – Гаврила Скакавца. Шта је могао да уради? Да оде са сцене, па да се врати? Јоаким је сувише ценио позориште да би тако нешто учинио. Пристао је, свесно као и увек, да му да све, па чак и

част и образ. Отишао је из Темишвара посрамљен, али му то није сметало да неколико година касније у свом *Животописанију* запише – “Камо срећа да и код нашега народа у Маџарској барем од све невоље на два места, то јест у Темишвару и Новом Саду, по један театар трошком ондашњег народа обдржавати се може.”

Пре него што се осврнемо на најкомплекснији Вујићев позоришни подухват, а то је несумњиво Књажевско-српски театар, требало би указати и на значај његових представљања у Панчеву, Араду, Темишвару и Карловцу. Јер у сваком од тих места, Јоакимове су представе поново биле прва извођења која је тамошњи српски живаљ гледао на свом језику, постављене искључиво захваљујући Вујићевом ентузијазму и организационој способности. Умео је Јоаким у ходу, без средстава и са људима којима театар није био у првом реду интересовања да направи позориште свуда где је то хтео. Велика је вероватноћа, међутим, да ће нам многа његова извођења остати непозната и ван домашаја. Тако врло мало знамо и о његовим “малим театрима” које је изгледа давао у Крагујевцу још 1827. године, бацивши и ту прво позоришно семе. Али, о Књажевско-српском театру, Вујићевој улози у њему, као и о значају и величини овог подухвата знамо довољно да бисмо могли устврдити да такав феномен није забележила ниједна позоришна култура осим српске. Није у читавој причи толико фасцинантно што је Књажевско-српски театар, када је 1835. године основан у новој престоници практично функционисао као дворско позориште. Таква су позоришта постојала и другде у Европи. Фасцинанто је, у историјској перспективи српских прилика 19. века, да је то прво наше позориште, које је имало и далеке обресе националног театра, заправо формирано с намером учвршћивања државности. Фасцинанто је и да је оснивање позоришта мимоишло веће и старије градске и културне центре, те да је оно, у згради наменски подигнутој за тетар, профункционисало у Крагујевцу. Јоаким је у Крагујевцу досањао свој давнашњи сан да Србима створи позориште и стане на његово чело. Фасцинантно је још много тога... Као на пример чињеница



Јоаким Вујић (гравура из књиге “Знаменити Срби XIX века”, 1901)

да је од прве српске световне позоришне представе – *Крешићалице* – до појаве првог нашег сталног театра прошло тек нешто више од две деценије. Другим је културама за такве процесе било потребно и по два века. Фасцинантно је и да је на челу тог процеса, који се у нас заправо одиграо муњевито, стајао само и искључиво један човек – Јоаким Вујић. Фасцинанто је да је тај човек успео књазу Милошу, таквом какав је овај био, да представи позориште као важну националну потребу и као врхунску неминовност једне културе. Толико важну да ће књаз званичне делегације, онда када су му биле најважније, доводити на Јоакимове представе

у Књажевско српски театар. Можда је најфасцинантнија чињеница да је Јоакиму Вујићу пало на памет да пред публику Књажевско-српског театра, пред књаза и његову свиту, поставља бидермајерске комаде, који су у том тренутку представљали репертоарски стандард најразвијенијих театарских центара Европе. Та публика, ни изблиза није имала представу о позоришту, а са интересовањем је пратила Вујићеве прераде Коцебуа или Екартсхаузена. Невероватни су парадокси повезани уз публику ондашњег Књажевско-српског театра и они сликовито сведоче о тешким дисконтинуитетима, присутним свуда у историји наше културе, а у историји позоришта понајвише. Јер оно најважније са чиме се Јоаким борио није била ни беспарица ни цензура. Био је то дисконтинуитет и одсуство елементарног разумевања позоришта проистекло управо из тог дисконтинуитета. И тај његов напор, у основи дубоко просветитељски, био је најизразитији у Крагујевцу. Каква је, дакле, била тадашња публика Књажевско-српског театра којој се европским бидермајерским репертоаром обраћао Јоаким Вујић? Колико је о позоришту заправо знала? Шта је уопште позориштем сматрала? Ево неколико примера којима би се то могло илустровати. Наиме, касних двадесетих година 19. века у Београд (а сасвим основано можемо сматрати да је то иста публика која ће нешто касније прећи у Крагујевац и којој ће се тамо обратити Јоаким Вујић) стиже један Македонац и са собом води слона. Зове га “елафант” и са њим прави нешто што зове “позориште”. Те “позоришне представе” изгледају овако: публика се искупи, Македонац са слоном стане пред публику и узвикује: “Колико ова елафант година? Где је ухваћена? Колико хлебова на дан поједе и колико чабара воде на дан попије?”. И одговара на та питања... То је, иста публика, којој ће Вујић неколико година касније у Крагујевцу на сцену изводити релевантан европски театарски репертоар и та публика је Македонца и слона, као и Јоакимова “представљенија”, перципирала као позориште. Још је екстремнији један други пример који се у тадашњем Књажевско-српском театру одвија симу-

лано са Вујићевим представама и такође перципира као позориште и позориштем назива. Неки опскурни забављачи, у кубуре стављају живе птиће око којих је обмотано парче папира на коме су исписане некакве поруке. Потом испаљују птиће из кубура, књаз и свита их купе са пода и читају им се поруке обмотане око птића. И у истом тренутку и на истом месту позориштем се сматра и тај, један безумни, варварски чин и оно што ради Јоаким Вујић, што раде и најразвијенији европски театарски центри.

Требало је заиста имати пуно храбрости и помало лудости и са Коцебуом стати пред “елафантову” и публику ових забављача у тадашњем Крагујевцу. Показало се непроцењивим у развоју нашег позоришног живота то што Вујићу није мањкало ни храбрости, ни лудости. Иако ће у нашој историји онда, када желимо да му одамо признање бити називан “оцем српског позоришта”, можда је најпрецизније и најважније нагласити да је Јоаким заправо отац српске позоришне публике и да у процесу њеног стварања лежи његов највећи значај.

Већ је речено да до појаве Јоакима Вујића у нашој култури није постојао позоришни континуитет, није постојала позоришна навика, ни позоришна публика. Уз то, још увек су јаки били одједи негативних ставова према театру, наслеђени још из средњовековног поимања овог феномена. И мада је период просветитељства те ставове донекле ублажио, не смемо заборавити да је водећи интелектуалац и главни носилац просветитељске идеје код нас – Доситеј сматрао да “театрална представљенија могу бити полезна, у велики градови нужна су, али разуман човек не чини себи од тога потребу и обичај”. Заузевши став да је “театар особито једна нужда школа, јербо у театар може се штогод душеполезније и душеспасителније чути и научити неже ли на макар какви други мести”, Јоаким Вујић је заправо сав свој напор посветио стварању публике. Она је – публика – била центар и неприкосновена светиња његове позоришне мисије. И без икакве резерве можемо да устврдимо да је Јоаким Вујић, ма како га и савре-



меници, а и потоња времена видели и карактерисали, а то, знамо, није увек било ни изблиза позитивно, био једнако важна просветитељска фигура као што је то био Доситеј Обрадовић. Оне разлике које између њих двојице постоје и које некада могу да изгледају непрестивно, у основи су разлике између медија кроз који су своју просветитељску мисију остваривали.

Гашење Књажевско-српског театра и Јоакимов одлазак из Крагујевца дефинитивно ће учврстити Вујићеву материјалну беду која га је од тренутка када се примио свог трудног позоришног пута непрекидно пратила у стопу. Али, ни тада он неће стати, иако је физички већ посуставао. Током гостовања 1838. у Новом Саду, граду у коме је ономад приказао прву представу на српском језику, притом још и забрањену, Вујић ће својим представљенијима практично разбудити успавано новосадско Летеће дилетантско друштво и тиме дати важан импулс потоњем оснивању Српског народног позоришта које није дочекао. Иако везе између Вујића и новосадског Летећег дилетантског друштва нису сасвим и до краја истражене, овај импулс је неупитан.

Јоаким је заправо покренуо процес на који ће се доцније надовезати други позоришници – можда образованији, можда талентованији, рационалнији свакако. Али, први и најважнији корак припада Јоакиму. Аутентичнију позоришну личност, па ни другог човека са толико решености и толико спремности да сам себе потчини идеји немамо у својој култури. Важно је када говоримо о Јоакиму увек имати на уму да је он својим животним путевима, разуђеним, некада и разуђеним до ивице бизарности, прерастао оквире историјске личности, уздигавши се до феномена.

Лативши се позоришног рада релативно касно, Јоаким је ипак дочекао да се искре које је непрекидно бацао солидно разгоре. Јер, дочекаће он и убрзано развијање српске драмске књижевности која ће превазићи његове посрбе и заменити их ауторским комадима. Дочекаће и оснивање првог српског професионалног позоришта – Театра на ђумруку, које је деловало кратко, али је било значајан корак унапред у односу на његов

Књажевско-српски театар и важан степенник у процесу институционализације националног позоришта. Не треба посебно наглашавати чињеницу да је Јоакимов Књажевско-српски театар дао важан подстицај оснивању овог позоришта у Београду које ће уметнички обликовати, на једном завидно високом нивоу, Јован Стерија Поповић и Атанасије Николић.

Тако ће дословце сваки процес који се одвијао у развоју нашег позоришта до средине 19. века, бити на неки начин везан уз рад и ангажман Јоакима Вујића. Он сам од тога неће имати готово никакве користи. Вујићев рад затомили су они који су се у годинама његове старости појављивали симултано са њим и на пољу драме и на плану театра, гурнувши га некако у други план и у неку врсту анахроности. То ће се одразити не само на његов тежак и бедан крај живота, који је провео на рубу глади и без примереног признања, већ у великој мери и на његову позицију у историји српске културе. Да се којим случајем Јоаким Вујић у нашој култури јавио стотинак година раније, верујем да бисмо огроман посао који је урадио вредновали и сагледавали исправније и тачније. Тада би и развојни пут нашег позоришта текао некако природније и поступније. Овако, он је остао жртва нашег позоришног дисконтинуитета који је са собом носио мноштво парадокса, где су се симултано, и на пољу драме и на плану позоришта, одвијали процеси који су у историјској перспективи заиста неупоредиви. И тако, као да је мањак осећаја за историјски релативизам, који је у случају Јоакима Вујића наша култура можда најизразитије показала, бацио сенку на монументалност његовог подухвата.

Данас, када обележавамо 250 година од његовог рођења, надам се да смо свесни да Јоаким Вујић заслужује да се њиме озбиљно бавимо. Он је и даље врло жива материја и за историчаре театра и књижевности, али и за позоришне практичаре. И увек може да нас изненади. Све нас.

Јер са Јоакимом Вујићем су, као у добром позоришту, увек могући обрти и изненађења.

Пише > Анђелка Николић

## Фрагменти о Јоакиму

### ИГРА ЛУБАВИ И СЛУЧАЈА

**В**ујићев комад “Негри или Љубов ка сачеловеком својим” прочитала сам први пут на самом почетку студија позоришне режије на Факултету драмских уметности, и то грешком. Мислила сам, наиме, да се очекује да прочитамо све наслове објављене у Нолитовој едицији Српска драма, док се захтев педагога професора поезике режије сводио само на неколико од тих тридесетак књига. Тако се догодило да сам, у кратком временском периоду од пар месеци бруцошког летњег распуста, прочитала више драмских текстова него, верујем, у целом дотадашњем животу. Из тог мноштва у памћење ми се највише урезало неколико апартних комада, који су ми тематиком и/или стилем деловали најудаљеније од оног што бих очекивала од наше књижевне традиције, а један од најупечатљивијих био је управо комад “Негри”.

Пре него што се отиснем даље у своје путовање за Јоакимом, приметила бих да је мала вероватноћа да бих касније током својих студија и професионалног бављења позориштем била у прилици да прочитам овај комад, да није било ове игре случаја. Питам се, сходно томе, о смислу увржене праксе да се у окви-

ру предмета (сада) српске драме вазда читају “највећи хитови”. Јер: вероватно се због тога и на репертоарима наших позоришта врти ограничени број наслова, чиме долазимо до ситуације да разноврсност понуде зависи од разноврсности поезике редитеља, који читају и постављају једне те исте комаде. За све то време, многи апартни комади, који сведоче о мање познатим интересовањима, опсесијама и ставовима у нашој прошлости – што не умањује њихову релевантност – остају неоткривени, све даље и даље од нас.

### ИАКО ЈОАКИМ НИЈЕ ШЕКСПИР

*Од лета 1785. до лета 1785. јесу Французи 65 талија к приморију Гвинеје одаслали и одонуд 21 652 непра сужна на осиров Сант-Доминик одвезли, које су они за 2900 ливри штерлинга продали, пак за лецу суму од 43 милиона 236216 ливри ојет грујима препродали. Да бој подержи срећно човеческу шертвину, јербо једна шаква шјекулација има своју ползу и најолњава с дивјаци приморја. Кад ја нешто почнем у себи хесајити, ша чисто ми серце од радосити итра. Како ! Ах шо је једна прекарна вешт за нас људску шертвину водиши!*

Прво што ме је фасцинирало у случају “Негри” је то што је неко ко је живео и културно деловао на територији Србије давне 1821. године – био окупиран темом колонијализма, ропства, расизма, на релацији Африка/Америка. Можда је преписао! приметиће неко; Јоаким је иначе био познат по преводима, односно по србама страних комада. Но, све и да је преписао, и даље би ми било интригантно – зашто је баш то преписао, и колико је садржина “Негра” могла бити занимљива његовим савременицима? И најзад: колико је Јоаким уопште знао о Негрима? Отприлике исто колико Шекспир о старом Риму док је писао “Антонија и Клеопатру”, рекла бих. На почетку другог чина, надзорник у фабрици шећерне трске Барингтон износи прецизне податке о трговини робовима са Нове Гвинеје – број робова довозених на Сан Доминик у конкретном временском периоду, као и информацију о висини зараде коју су на тај начин остварили трговци, Французи, градећи притом, веома бритко, кратки манифест капитализма. Ово је готово брехтовски поступак смештања фабуле у прецизно одређени друштвено-политичко-економски контекст и давања јасне и конкретне мотивације антагонистима, те бисмо помислили, на основу ових редова, да је писац заиста добро познавао тематику о којој пише.

С друге стране, за разлику од трговца Барингтона, ликови робова који су жртве његове похлепе писани су далеко од реализма. Или није било доступног материјала које би аутор могао да истражи, или је, вероватније, Јоакиму од реализма била дража слика “племенитог дивљака” коју су од Жан Жака Русоа неговали европски књижевници и филозофи.

Имена ликова су – исто као код Шекспира – одјек нечега што је Јоаким чуо, и чудно транскрибовао: Јон уместо вероватно енглеског Џон (Јохн), Штуфорд уместо вероватно Стафорд (Стаффорд). Име предводника негра – Ксантилаква – могло би бити инспирисано називом престонице Гвинеје (Конакри)? Или је напосто плод фантазије.

Изгледа да је Јоаким, баш као и Шекспир, писао шта је хтео, а географијом, етнографијом, историографијом служио се слободно и еклектички – како му одговара, што његовом писму даје додатну драж, а другим учесницима у позоришној машинерији (редитељу, глумцима) слободу даљег поигравања чињеницама и фикцијом. А шта је, у “Негрима”, Јоаким хтео да напише?

### НЕГРИ, НАШИ ДРУГИ

*Под овим именом, Негри, разумевају се сви они људи који су по целом њиовом шелу црни какогод шешир, вели Јоаким у појашњењу назива свог комада. Након овог брутално наивног увода, који би данашњег читаоца увредио политичком некоректношћу, следи даље расветљавање појма.*

*Њиово ошечество јесѝ Гвинеја у Африки. Они се ог њиови началника као јод и друѝа бесловесна живоѝиња ѝродају Анѝлезом, Шѝањолицем, Холандезом и ѝрочим Евроѝејцем, ѝак се носу у фабрике сахарне у Америку ѝди морају за веома худу храну с великим ѝрудом и знојем до конца живоѝа њиховоѝ рабоѝаѝи.*

Гвинеја је уистину била једна од значајних пунктова трговине робљем, и вероватно отуд Јоакиму уверење да је управо ова земља постојбина (свих) црнаца. Оно што је свакако занимљиво је што он ропски статус подразумева као нераскидиви део појма, као и то да главни, или бар иницијални део одговорности за трговину људима приписује самим Африканцима, односно владајућем слоју афричких племена (начелницима). Овим су се аргументом (приписивањем кривице за злочине почињене над Африканцима – управо делу њихових сународника и примарном друштвеном устројству које је и раније познавало облике дужничког ропства) служили, па служе чак и данас бранитељи колонијализма.

*Ми обаче ѝросѝим нашим сербским језиком ѝакове зовемо Араѝе, додаје аутор.*



Изједначавањем негра и Арапа Јоаким, заправо, и једне и друге сврстава у исти мутни појам Други (они који нису ми, који су странци, различити, другачији, непознати, тајни, претећи). Арапи су, да подсетимо, у епској поезији традиционално приказивани као улези и противници који се морају елиминисати, а упадљиво негативним бојама описане су Арапкиње – као жене које се, чак и када имају позитивне особине, због својих животињских својстава не могу прихватити као партнерке.

Са друге стране, и то је још један од парадокса овог занимљивог текста и аутора, начин на који је Јоаким описао Негре, убоге раднике на плантажама шећерне трске, простор и бројност који им је дао у свом комаду (представљена је цела једна породица), покушај да се њихова ситуација сагледа и из њихове визуре (колико год овај покушај био повремено наиван), доприносе потпуно другачијем утиску – да се аутор не дистанцира, него идентификује са Негрима, и из њихове перспективе доживљава и вреднује свет Белих.

“Најбељи” Бели у комаду је енглески лорд Штуфорд, који тајно долази на острво да провери како озлоглашени надзорник Барингтон поступа према робовима у његовој фабрици шећера. Управо кроз његова уста Вујић формулише критику империјалистичке политике.

*Проклећа да буде слобода мисли кад она, ири свој њеној светлости која се около Британијских острова раширава, не може само мислићељу барем толико казати да сви људи јесу наша браћа.*

У “Негрима” Јоаким као да наговештава прогресивност Сретењског устава, једног од првих који је свим људима гарантовао слободу, који се, нажалост превише кратко одржао да би значајније утицао на развој друштва и грађанске свести у Срба.

Чак и реченица Барингтона, великог заговорника ропства и најмрачнијег лика у комаду *Ово је један варварскиј, безбожниј народ који би с нами сиромаси и правоверни хришћјани бешчеловечно постојали, како год и ми с њима, а јошће може бити и горе, кад бису нас само год своју власт добили*, може да се тумачи као цинични поглед на искварену људску природу уопште, невезано за расну или верску припадност. Власт квари људе, које год боје била њихова кожа.

Још у оно време, далеко пре Брехта и постколонијалне критике, Јоаким идентификује проблем силе која протиче из власти и моћи као виновника зла у свету, и поставља га изнад територијалних, културних и верских различитости. Могућност да тако сагледа ствари можда потиче и из његове личне позиције – етничке, али и професионалне, која је била негде између Запада и Истока, између повлашћеног и потлаченог.

### ЗАШТО И КАКО СМО ПРЕВОДИЛИ ЈОАКИМА?

*Крвожаждущије зверије у нашим људима јесу сожалићелнији најрошћив ови људи који овде живу, јербо од оних моћу се барем бранићи, обаче од ових чудовишћа не моћу.*

(Овдашњи људи су окрутнији од крволочних животиња у нашим пустињама, јер од животиња могу да се браним, а од ових чудовишта не могу).

Глумци и сарадници на представи су, између осталог, и прва публика једне будуће представе. У случају “Негра”, прва публика није са лакоћом разумела славеносрпски језик на коме је комад написан. А учинило нам се да “Негри” нису комад у коме неразумљивост архаичног језика може да буде простор за игру и извор хумора. Напротив, било нам је јасно да је потребно да буде – јасно, све што се чује са сцене. Отуд је у првим редитељским белешкама остала записана идеја да се комад у потпуности преведе на савремени српски језик и тако и игра. Та замисао ипак није спроведена у дело. Главни аргумент за симултано презентовање славеносрпског и савременог српског језика (поступком титловања) била је потреба да представа садржи и информацију о контексту (времену и простору у коме је оригинални текст написан). Други, не мање битан разлог, било је наше дивљење сликовитости овог језика (или само фазе у развоју језика, како неки сматрају) и неким појмовима које смо препознали као важне, а који се губе у преводу на стандардни, да не кажемо Вуков српски језик. Наиме, већ сам наслов доноси занимљиву реч, итекако значајну за разумевање читавог комада. *Сачеловек* – сачовек (аналогно речи сарадник, сапутник итд.) превели смо библијски, као ближњи.

*Храбродушије, благодешелан, добродешелен, злодеј, благодешјаније, зверољушество, зверобешенство, шрејешоужасан* – још су неке сложенице посебне сугестивности и прецизности, које сматрамо изгубљеним језичким богатством.

Осим речи, импресивну језгровитост наилазимо и у изразима, које можда теже разумемо на прво слушање.

*Повраши шебе у швоја перва чувства.* (освести се – буквално: дођи у претходно стање).

*Ти си ми се мој сердца додирнуо.*



Из представе **Негри**, фото: Славољуб Радојевић

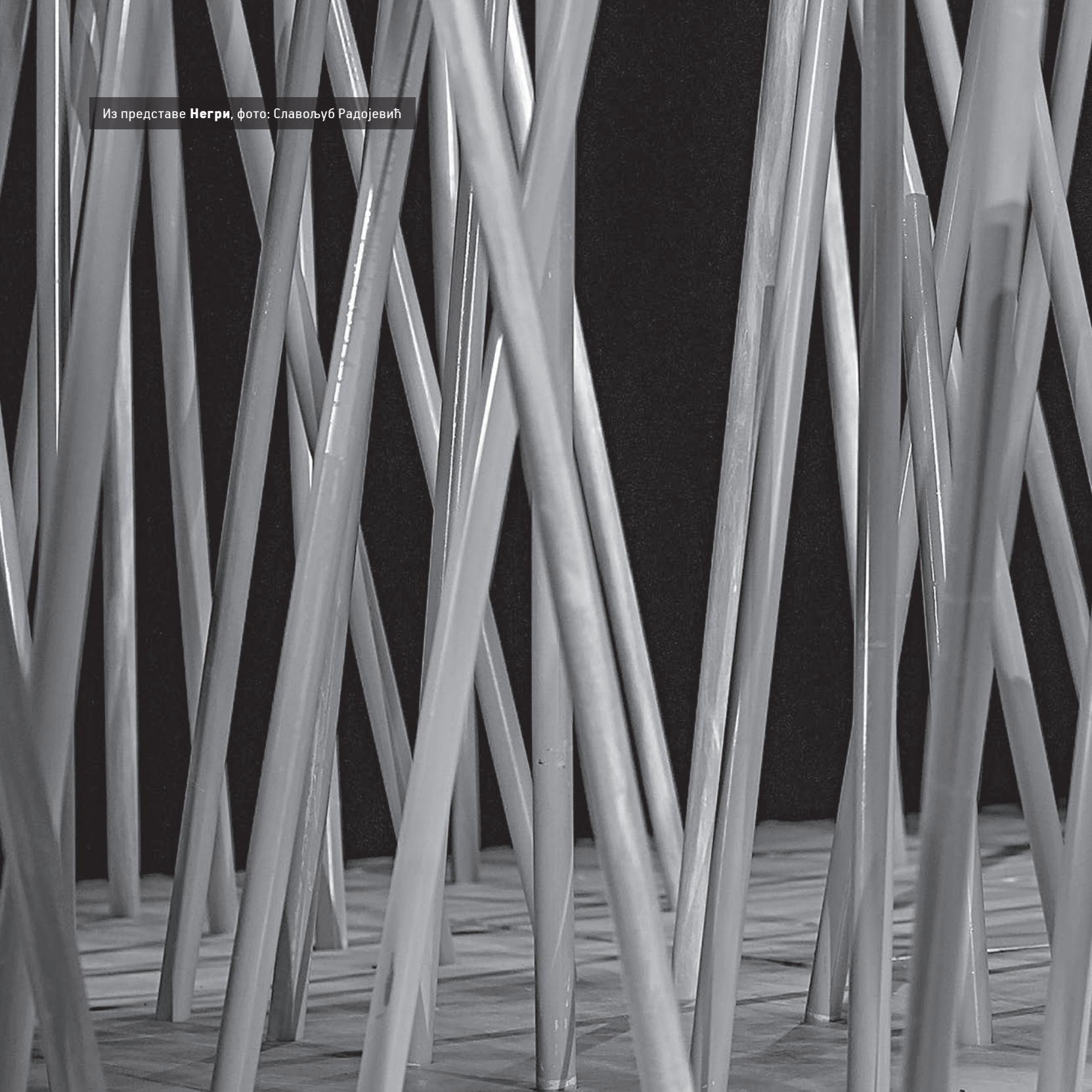
*Може биши да ће она скоро доживиши.* (до-живити = привести живот крају, умрети)

Што смо више, као читаоци па потом и стидљиви говорници славеносрпског, разумели овај језик, то смо више увиђали његово богатство, и зато смо желели да буде јасно презентован, и на нивоу звучања, и на нивоу значења. Музикалност славеносрпског у представи је дошла до изражаја захваљујући раду композитора Драгослава Танасковића, који је наизглед гломазне Јоакимове реченице распевао у блуз.

### А КАКО СМО ГА ПРЕВОДИЛИ?

У циљу да се подвуче хетерогеност језичких регистара које је сам аутор користио (од економичне конкретности, до психолошке изнијансираности и песничке сликовитости), преводили смо Јоакима разнолико и смело, прелазећи, углавном сасвим неочекивано, са језика улице на језик канцеларије, са политички коректног на поетски говор, и те

Из представе **Негри**, фото: Славољуб Радојевић





су промене језика постале једна од стратегија представе.

### ШТА КАЖУ ГЛУМЦИ?

*Мозак ми је хоћео кроз моје кости прошећи кад сам дете, ради хлеба, чуо њужно плачући.*

– Ову реченицу сам изабрао зато што говори о емоцијама, о љубави родитеља према детету, а мислим да је то најважнија ствар у овом комаду.

*Молим вас њусишите ме, добриј чловече. Ја игем шамо, ја ћу с мојом кћери умреши.*

– Не треба о овоме пуно причати. Ово је оно што би сваки нормални човек осетио и што би рекао.

*Ја не моћу дуже ојсиаши јербо серце ће се у мени од жалоси расјаши.*

– Одлична реченица.

*Гледај, од љади раслабљен сјава на овом камену.*

*Ах, кад не би се он ојети пробудио. О кад бисмо сви сјавали! И не ѡређе, но само у рају пробудили се.*

– Ово су реченице са којима ће се свако у публици поистоветити, јер сви сањамо. У сновима је све дозвољено, то је простор у коме сви можемо све. Отац каже, док види сина кад спава, кад бисмо сви тако спавали. Тешко оном ко не може да спава. Ху, како ми хладно по мојим телу кров протиче кад само ову реч изговорим – умрети – ах то је ужасно.

– Изабрао сам ову реченицу јер нема драме без смрти и умирања. Овде је узбудљива та близина смрти.

*Њеова мајка је морала нејриња биши.*

– Ово је скроз примењиво на нашу ситуацију. Ко је чија мајка, ко је одакле.

*Једна немилосердна и бешчовечна душа ѡак веслом зајњури ону девојчицу блаћу, добродетелну, лећу, доле ѡод воду.*

– Зашто је важно што је блага добра и лепа? Зар не би било страшно и да страда неко стар и ружан? Кад се пишу песме, увек се пишу о страдањима најбољих, најмлађих, јер се тако код будућих генерација јача мржња према угњетачу.

*Ви се расјаљаваше, ѡак заборављаше на вашу ѡприродну доброћу.*

– Ова реченица ме подсетила на мој однос са једном особом, за коју мислим да је добра, али то никако не може да се види, јер стално пада у ватру и улази у сукоб. Мислим да она пада у ватру јер не може да се избори са моћи коју је добила.

*Обаче шћиа ћемо кад новци владају свећом.*

– Нас двоје смо подвукли ову исту реченицу... Само што сам је ја записала са упитником. Шта ћемо кад новци владају светом? Шта ћемо са светом? Шта ћемо?

Ове реченице су изабрали, и о њима на проби разговарали, глумци Књажевско-српског театра, у коме сам 2018. године режирала представу “Негри”. То је, према ономе што смо успели да сазнамо, била праизведба овог комада, изведена готово век након његовог настанка. Са дистанцом од неколико година поново читам њихове коментаре, јер ми делује да је у садашњости, која је још више обележена кризом како политичком и социјалном, тако и психолошком, Јоакимово писање, мелодрамско, наизглед наивно, увек хумано, усредсређено на елементарне теме, постаје још занимљивије, и позива на нова откривање, читања, поигравања.

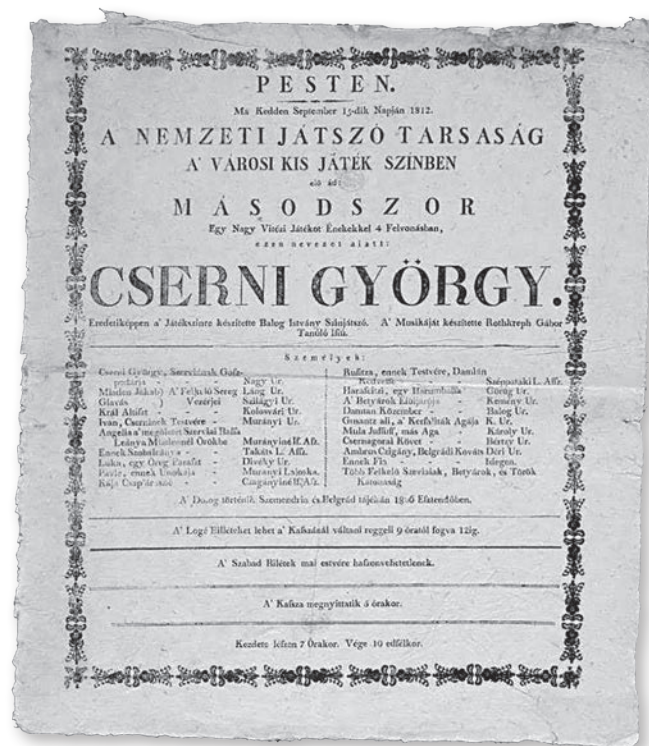


Пише &gt; Зоран Максимовић

# Заборављено Јоакимово наслеђе

Пионирско доба професионализације и институализације српске позоришне уметности везано је за Јоакима Вујића (Баја, Мађарска, 9/20. IX 1772 – Београд, 8/20. XI 1847) књижевника, преводиоца, учитеља, позоришног ствараоца. Својим деловањем, као пропагатор, организатор, преводилац, редитељ и глумац, извршио је прекретницу у развоју српског позоришта, стога је и назван “оцем српског позоришта”. Бавио се превођењем и прерадама комада за српску публику и стварао аматерске позоришне трупе по многим местима са српским живљем и тако развијао позоришну свест и интересовање за театар међу Србима. Стога је називан и инструктором за позориште. Осим тога, како је знао важност свих сегмената који чине сценску уметност – водио је рачуна и о кулисама и сценској опреми, набављао гардеробу, исписивао плакате, а није се либио ни да лично диже и спушта завесу.

Носилац промена које су донеле нову епоху у историји српског позоришта и драме, коју на извођачком плану карактерише професионално представљање, несумњиво је Јоаким Вујић. Он је централна фигура српске театарске историје тог времена. Превео је, “посрбио” и организовао извођење прве српске световне, јавне представе 12/24. августа 1813. у Пешти (*Крештилица*, по делу Аугуста Коцебуа *Der Paragoj*). Основао је



prvo državno nacionalno pozorište Kњаžesko-srbski teatar u tadašnjoj prestonici Kneževine Srbije (Kragujevac, 1835) i prvu profesionalnu pozorišnu grupu u Srba – Leteће дилетантско позориште (Srbsko дилетант-содружество, Нови Сад, 1838).

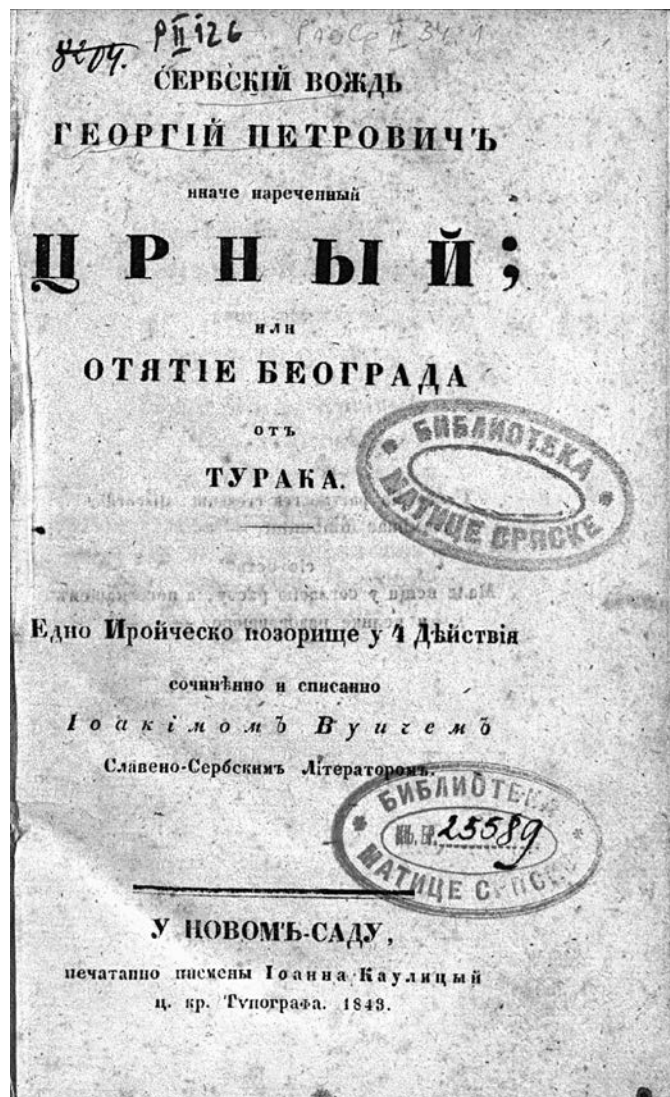
\* \* \*

Јоаким Вујић је превео и “посрбио” и драму о Ђорђу Петровићу Карађорђу и Првом српском устанку по делу Иштвана Балоба *Црни Ђорђе или Заузеће Београда и Турака* (Balogh István *Cserny György vagy Belgrádnak megvétele a Törököktől*) и учествовао у њеном сценском извођењу. Представа је изведена у пештанском позоришту “Рондели” 12, 15, и 27. септембра 1812, а она заказана за 12. новембар била је забрањена. Сам аустријски цар Франц Јосип је забранио јавна извођења дела с темом српског устанка без одобрења цензуре. Тај Балобов комад Вујић је насловио: *Сербскиј вожд Георгиј Петрович, иначе наречениј Црниј, или Ошјашије Београда ош Турака* (једно ироическо позориште у 4 дејствија).

\* \* \*

Иштван Балог, један од зачетника мађарског позоришта, написао је и режирао драму о Ђорђу Петровићу Карађорђу и о Првом српском устанку под називом *Црни Ђорђе или Заузеће Београда и Турака* (Balogh István *Cserny György vagy Belgrádnak megvétele a Törököktől*). По свему судећи, постављајући ову “витешку драму”, како је у поднаслову навео, имао је подршку и помоћ Јоакима Вујића. *Црни Ђорђе* Иштвана Балоба, писан на мађарском језику с песмама на српском, мешавина је више драмских жанрова – садржи елементе хроничарско-документарне драме, народног комада с певањем, историјске трагедије, комедије, мелодраме, а има и оперетских елемената. Ово дело установљава и нови жанр – “народски комад” (népszínmű) који је дуже време био веома популаран у мађарским и српским позориштима. Балог је, пишући драму о Карађорђу, рачунао и на заинтересованост и подршку Срба.

*Црни Ђорђе* Иштвана Балоба изведен је у пештанском позоришту “Рондели” 12, 15, и 27. септембра 1812, а представа заказана за 12. новембар била је забрањена. Сам аустријски цар Франц Јосип је одлуку о забрани послао писмом мађарском канцелару Ердедију. Дело



је забрањено на основу дворске наредбе из 1808. по којој се није могло јавно презентовати ниједно дело с темом српског устанка без одобрења цензуре. Због своје политичке актуелности – говорећи о српској револуцији која у том тренутку још траје, ова драма је имала шири и снажнији одјек који је вероватно над-

машио и очекивања аутора, јер је темом задирао и у онако сложене односе на Балкану и у интересне сфере две царевине – аустријске и турске.

Представа је код Срба из Пеште и Будима (у то време живело је око десет хиљада Срба) иницирала и културу гледања позоришних представа, али и нови вид организованог неговања и јачања националног идентитета. Заправо, та прва српска позоришна публика установљава и организовано народно окупљање око театра. Трећа, важна тековина ове представе је и што је њоме отпочела дуга и плодна традиција српско-мађарске сарадње на пољу културе. То наша историја театра препознаје као *шренушак када се мађарско позориште тек било родило, а српско тек рађало*.

\* \* \*

Невероватна је та решеност и истрајност, без сумње и храброст, и Балога и Вујића, те се и поред забране власти, представа и даље приказивала, а Јоаким Вујић је, знајући за судбину комада, најпре превео Балогово дело на српски језик (славено-србски) ради његовог даљег сценског приказивања међу својим сународницима, а затим тражио и дозволу за њено штампање. Занимљива је и чињеница да је цензор који је одобрио штампање драме и упутио позитиван предлог вишим инстацама власти да то допусте, истог имена и презимена као главни јунак те драме – Ђорђе Петровић. Наравно, Вујић није добио дозволу за штампање (7. децембра 1813). Он је тада отпочео дуг, неизвестан и мучан процес – суочавао се са аустријским властима, готово их опседајући, не би ли добио позитивно мишљење цензора и потребне дозволе од надлежних за објављивање и за инсценацију драме.

Јоаким Вујић је превод овог комада насловио: *Српскиј вожд Георгиј Петровић, иначе наречениј Црниј, или Ошјашије Београда од Турака*, а дело је потписао као “једно ироическо позориште у 4 дејствија сочињено и списано Јоакимом Вуићем славено-српским литератором”, док је посвету Карађорђу потписао као “из-

датељ”. Ово дело Вујић је насловио и као *Карађорђево Ошјашије Београда од Турака*.

Превод и прерада су публиковани за Вујићева живота, у Новом Саду, у Каулицијевој штампарији, 1843. године. Историчари театра и драматурзи готово су једногласни у оцени да је тај Вујићев штампани текст драме превод и “посрба” Балоговог *Црној Ђорђа*, иако Вујић на насловној страни наводи себе као аутора, а Иштвана Балога ни не помиње. Постојећа верзија превода и прераде драме коју је сачинио Јоаким Вујић (и инсценирао), добрим својим делом одговара Балоговом оригиналу. Међутим, Вујићеве интервенције су квантитетом удвостучиле текст превода у односу на оригинал. Оне су најчешће драматуршки неоправдане. Њима је беспотребно расплињавао драму и китио епитетима, додавао патетику и патосе, реторику, дијалоге је често чинио неразумљивим јер их је непотребно распричавао. Ипак на понеком месту Вујићеве интервенције су биле оправдане и тичу се чињеница, догађаја и имена везаних за збивања у српском устанку (несумњиво је био обавештенији од Балога). Вујић је и у попису личности драме одступао од Балога (оправдано). Дорадама и интервенцијама, и у покушају да је још више острасти, а и да буде дидактичнија, он је у односу на Балога поруку драме заострио и потенцирао њен родољубиви тон. Балогова драма је функционалнија и једноставније писана, дијалози су економичнији.

Вујић је позоришне комаде писао српским народним језиком, а повремено је користио и рускословенски и славеносерпски језик, што им је давало староремски призив.

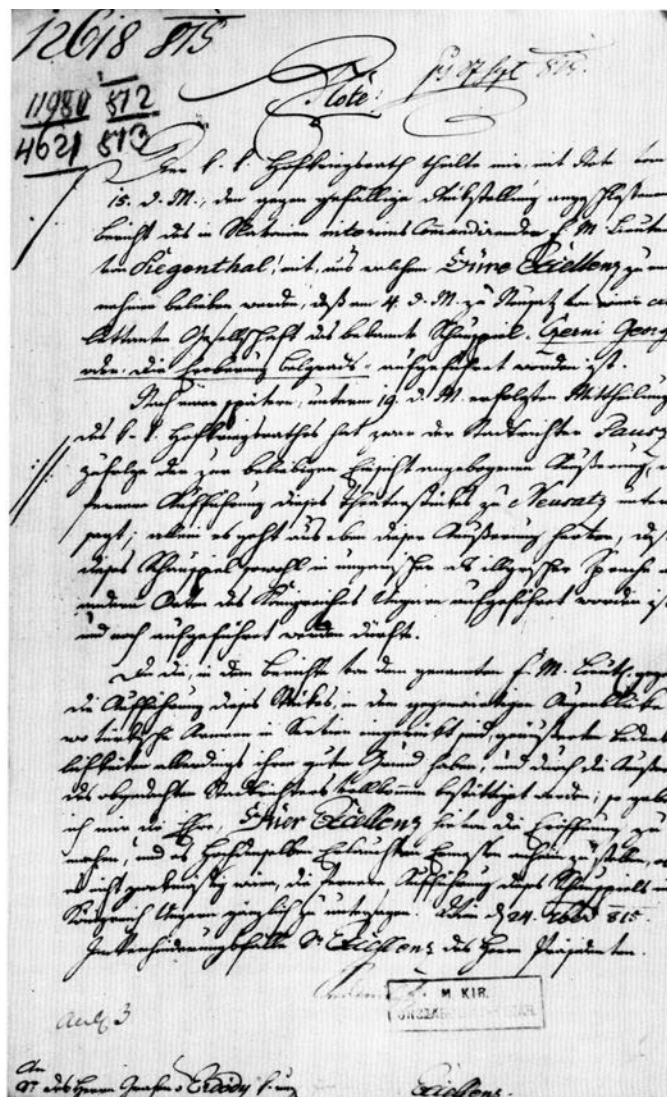
Драма *Црни Ђорђе* говори о Првом српском устанку и о Карађорђу, вођи устаника. Радња се одвија у Смедереву и Београду, у времену од 1804. до 1807, до заузимања Београда од стране устаника. Карађорђе је представљен као храбар, непоколебљив, нагао, прек, ауторитативан, строг, привржен саборцима, помало тајанствен – приказан је као главни организатор и као

највећи јунак устанка. Поред главног (Устанак и Карађорђе), у драми се паралелно развијају и преплићу још два тока радње: један је љубавна прича Ружице и Главаша са срећним крајем, а други прати комичне догађајности Циганина и његовог сина. Финале драме је сцена велике битке и освајања Београда. Ово је типична прича о добру и злу.

Иако литерарно непотпуно и наивно, ова драма је добијала потпуно нову димензију приликом сценског приказивања. Спектакуларности представе, поред самог садржаја, смисла и поруке дела о слободи и вери у победу устаника и народа, доприносило је и ангажовање мноштва статиста, српски костими, музичке деонице, и финале са ватрометом и сценом Београда у пламену. Била је то популарна представа која је веома добро приходовала.

Опредељење Јоакима Вујића за устанак, његова веза са Србијом и устаницима, били су готово очигледни. Видела се и његова решеност да не буде само пуки посматрач историјских догађања. Он о томе таји, али власт га прати, хапси, претреса стан, не успева да докаже те везе, али на крају га, ипак протерује из граничних области са Србијом.

Своју прву представу *Црној Борђа*, Вујић је припремао у Пешти са српским студентима и ђацима, док је три мање улоге поверио члановима мађарске позоришне дружине, међу којима је био и Иштван Балог. Он је Вујићу свакако помагао и у сценском постављању комада. Вујић, иако свестан ситуације која му може нарушити и углед и личну слободу, обмањује локалне цензоре тачно увиђајући, те и рачунајући на њихову необавештеност. Захваљујући забуни провинцијских цензора, представу је лукавством успео да изведе прво у Градском позоришту у Сегедину (17. августа 1815), где је уз помоћ пароха Димитрија Димитријевића и градског капетана Јожефа Дијановског успео да добије дозволу за њено јавно приказивање. Колико је познато, штампани плакати за најаву ове представе нису сачувани. Сматра се да је пред сегединским Србима изве-



дена два-три пута и то са великим успехом. Уједињене бугимско-џешићанске новине (од 28. септембра 1815. године) су на првој страни објавиле захвалницу Јоакиму Вујићу што је приход са представе херојске драме под насловом *Освајање Београда*, на илирско-српском језику дао у добротворне сврхе.

Serenissime Caesareo Regie Hereditariae Principi  
 Archidux Austriae Regni Hungariae Palatine,  
 Excellens item Consilium Regium Lovincensiale  
 Hungaricum, Domine, Domini, Benignissime, Gratiosissime!  
 Iacobinus Vicius linguarum Galicae et Rusticae privatim Prof.  
 for. Lepini exhibuit mihi die 7<sup>o</sup> currentis Mensis et ka-  
 ne hic sub J. aculeum Opusculum Comicum sub ti-  
 tulo: Georgius Beroius, sive Expositio Specul-  
 Belgica, per eandem Caesarem facta, lingua Latina libe-  
 ris Consiliiis concinnatum, praeterea illud per me  
 ad Regulas Censurae revocari, ac tandem ad typum  
 adhiberi, verum cum tenore benigni Summi die 3<sup>o</sup>  
 Februarii 1808. sub No. 2652 emanati mihi fore impu-  
 tra habebat, ac nihilquod sollicitorum postulante  
 res, potius ad typum admittendam, atque ad aliam  
 loco subferendum, hinc benignitate vestra  
 approbatae Summi membra conformant, praeterea  
 tam Opusculum Consilii Vestri Regiae, et Excelsi  
 Consilii, me in humillitate sine alioquin dicitur  
 non subferendum, hinc benignitate vestra  
 adhiberi postea tam illud, quod Tragedia istius etiam  
 lingua Hungarica Lepini per eandem Societatem  
 Theatralium Hungaricam hoc anno tenet vice,  
 sed ex Summi Excelsi huius Delatione publice  
 producta fuerit, tam etiam, quod ipsius Caesari  
 Biographia lingua Germanica Vienna, ut sup.  
 Regiae Anno hoc typis exemplis, in publicam lu-  
 cem prodiret.  
 Buda die 11<sup>o</sup> Decemb. 1813.  
 Excelsi Consilii Regiae  
 humillimus Servus  
 Georgius Beroius  
 Librorum Levissimus

Došavši u Novi Sad, Vujić je na identičan način izigrao cenzora i uz mañe peripetije dobio odobrenje za izvoñenje *Crnoi Borða* na srpskom jeziku. Naime, dajuñi “dokaze” kako je komad igrao i u Peshi, izmeñu ostalog, pokazavši i svoj plakat, najavu te predstave iz Segedina, i predlažio je da приход predstave bude usmeren u dobrotворne svrhe. Dramu je pripremio sa ðaccima i sa velikim uspehom je izveo 4. septembra 1815. godine. Meñutim, time je prekršio tadašnji školски пропис по којем je ученицима било забраñe-

но да гледају представе и да у њима учествују. И по-ред свих мука и ризика које носи Вујићево игнорисање (и непоштовање) забране са највишег врха власти, на њега се сада због нарушавања школског правила Магистрату жали и директор школе Павле Кале, уједно и цензор. Новосадски магистрат тада даје рукопис драме сенатору Јефтимију Јовановићу да је анализира и да званично мишљење. На основу тог реферата, Магистрат допушта њено даље извоñење, јер је, по њему, она у складу са вером и с моралом. Вујић је тако могао да и надаље приказује комад све док 17. октобра 1815. године од Намесничког већа није стигла забрана приказивања драма и штампања књига у којима се говори о побуни Срба. Актуелношћу и садржајем, али и Вујићевом смелошћу да подно Петроварадина, где је био утамничен Карађорђе, велича његова јунаштва и победе – драма је изазвала јавну сензацију. Вест је стигла и до војних власти, и покреће се машинерија царске цензуре, полиције и војске. Градски оци нису могли да опросте Вујићу обману и дрскост (патриотизам, храброст) што се усудио да комад прикаже иако је добро знао да је његово приказивање било забрањено од највише административне власти. Упркос томе што је знао да је царском одлуком забрањено и Мађарском позоришту да игра ту предсатву у Пешти, позвао се и на њу и тиме обмануо челнике и судију Пауза који су били неупуñени.

С обзиром да су у Новом Саду живеље многобројне избеглице, устаници и њихове породице пребегли након слома Првог српског устанка, представу о Карађорђу на српском језику у том граду публика је доживљавала, верујемо, и веома емотивно, и сасвим другачије од оне у другим срединама. Утолико је и њен успех у Новом Саду био већи и значајнији.

Не зна се поуздано колико је представа *Crnoi Borða* на српском језику изведено у Новом Саду. Известно је играна 4. septembra и још неколико пута током 1815. године.

Пошто је комад већ био изведен у Пешти, а о томе сведочи плакат и одобрење Намесничког већа, тим “доказима” било је лако заварати недовољно информисану месну власт и добити њену дозволу за приказивање. Сазнавши да се дело и даље игра, Намесничко веће је свим магистратима упутило циркуларно писмо с питањем да ли је код њих извођен забрањени комад. Сви магистрати, осим сегединског, који се правдао обманом, одговорили су негативно. Половину тих изјава сенатора и виђенијих грађана потписали су Срби који су наглашавали да не би дозволили приказивање таквог дела чак и да је дошло у њихово место.

Драма о Карађорђу и Првом српском устанку и у оригиналном извођењу и у Вујићевом преводу и преради, и поред забрана извођења, конфискацијом рукописа и забраном штампања превода, вештим изигравањем власти, наставила је свој даљи сценски живот и током двадесетих и тридесетих година 19. века, и то веома успешан. И поред цареве забране, због необавештености локалних власти, а првенствено због сналажљивости оних других, мађарске и српске позоришне дружине изводиле су је по мањим градовима и местима широм данашњих територија Мађарске и Војводине. Публика ју је с овацијама и одушевљењем прихватала – а завршну песму представе је певала заједно са глумцима. Претпоставља се да је представа сваком том забраном бивала све популарнија.

Како сведочанства не постоје или су барем до сада била недоступна, извођења *Црној Ђорђа* није могуће прецизно и у потпуности сагледати и побројати. Претпоставља се да је због забране извођења ова драма често приказивана под другим именом, и у тајности или барем без доказних “трагова”, што такође умањује могућност реалног увида у њен сценски живот. И тадашња пракса да се представе играју на гостовањима и по најзабаченијим провинцијама, малим насељима, дворцима и кућама, такође нас оставља без стварних

чињеница. Велика вероватноћа је да су преставу гледали у многим градовима ван тадашње Србије у којима су Срби живели у већем броју (Темишвар, Сомбор, Панчево, Земун, Бечкерек /Зрењанин/, Суботица, Мостар...).

Она извођења драме *Црној Ђорђа*, за која се поуздано зна, малобројна су у односу на претпоставке. Доласком на власт династије Карађорђевић, драма је постала актуелна и у Србији.

*Познати глумци извођења драме о Карађорђу у преводу и преради Јоакима Вујића*: 17. августа 1815, Сегедин (изведена највероватније два-три пута); 4. септембара 1815, Нови Сад (изведена једанпут); септембар – октобар 1815, Нови Сад (не зна се тачно колико пута је изведена); 21. августа 1857, Крагујевац: *Освојење Београда у 1806. години под бесмртним војводом српским Карађорђем* представа је приказана: “приликом посете књаза и књагиње” (изведена једанпут); 27. јануара 1862, Београд: *Освојење Београда под Карађорђем*, представу су припремили ђаци Богословије на Св. Саву (изведена једанпут); 1871, Градско позориште у Вршцу: “народни комад *Црни Ђорђе*”, играли су вршачки аматери (изведена једанпут).

Чини се да допринос Јоакима Вујића нашем позоришном стваралаштву и његов удео у историји српског позоришта и драме, нашој култури, најпосле и самој нашој нацији, баш због драме о Карађорђу није довољно вреднован. По свему судећи, значај самог комада, време и околности, контекст његовог настанка и извођења, нису у довољној мери ни сагледани ни досегнути до данас.

Несумњиво је да су Вујићев комад и представа о Карађорђу значајан историјски догађај који се одиграо под тим, за Србију неповољним околностима и изван матице земље, који је нашем позоришту на част, а нашој култури перјаница од прворазредног националног значаја.



СЦЕНСКИ ДИЗАЈН

сцена

Из представе **Čriček in temačni občutek**, фото: Петер Ухан





Пишу > Матко Ботић, Филип Јовановски и Радивоје Динуловић

# Бијенале сценског дизајна – исто или другачије, након шеснаест година?

О наградама **BiSD 2022** за Сценски дизајн у позоришту

**Ж**ивимо у времену у којем на сцени напоскон можемо рећи готово све, али само уколико нам то о чему говоримо дозволе продукцијски оквири. Умјесто некадашње идеолошке (ауто)цензуре, у театрима у регији превладава принцип тржишне саморедукције, рецесијски дисциплинираног одбацивања “сувишног” баласта, како би барем на тренутак свој умјетнички балон задржали у зраку, међу облацима. *Казалишће није само мјесто теших тијела, не то и реалној окуљања*, упозорава театролог Ханс Тис Леман. Али у тој радости реалног окупљања, тијела нису једина тешка ствар.

Проводна нит свих представа у натјецатељском програму овогодишњег Бијенала јест широко схваћена стратегија отпора, помоћу које театар заслужује свој сценски идентитет, свим недаћама у инат. Без обзира на очите статусне, прорачунске или естетске разлике међу њима, свака је представа у овогодишњем програму снажан заговор за тезу о казалишту као *Gesamtkunstwerk*-у, свеобухватној умјетности у којој се без питања *како*, не може почети одговарати на, суштински примарно,

питање *зашто*. Посебно је интригантно ишчитавати слојевите нијансе свеprisутне тежње за посвећеним просторима игре; бритке, као жилет оштре редатељске концепције, маштовите драматуршке диверзије, снажно ауторско и изведбено заједништво, све је то отварао *проспјор проспјору* и алкемичарски стварало нешто ни из чега. Сценски дизајн је, као и прије споменута тијела, такођер тежак, у дословном и пренесеном значењу. Натјецатељски програм *Бијенала* непрекидно нас је подсјећао како је та тежина интегралан и пресудно битан дио умјетничког чина. На крају крајева, *о чему говоримо кад говоримо о сценском дизајну?* О органској сржи изведбене цјелине или о необавезној надградњи на редатељско – глумачки *Mitspiel*?

Критериј по којем је жири одлучивао о наградама слиједио је заједничку унутрашњу логику одабраних представа; сценски дизајн у њима схваћен је прије свега као заједнички ауторски и извођачки став, а тек потом као збир разнородних умјетничких доприноса. Признања која понајприје хонорирају скупно осмишљену ауторску позицију у обликовању сценског дизајна

тако препознају превладавајуће естетске тенденције, које програмаатски раде на замућивању интермедиијалних граница у склапању цјелине.

Драматуршки гледано, цјелокупна селекција зорно свједочи о грозничавој потрази за сувременим изведеним материјалом, који, очито је, више готово никад није класичан драмски текст. Ауторско постдрамско казалиште, документарни театар, радикалне надградње античког наслијеђа, редатељске адаптације прозе, поетизирани рецитали, обраде литературе за дјецу и тек покоја представа устављена према чврсто одређеном драмском дјелу. Сувремена сценска лица и даље *траже своја аушора*, откривајући све зачудније просторе у којима се та потрага одвија, што изравно утјече на парадигме обликовања сценског дизајна.

При крају овог увода, треба нешто рећи и о тематским преокупацијама награђених представа. Сваки похваљени рад пажљиво ослушкује било сувремености; заједнички називник свима им је немилосрдно копање по интими појединца, која је схваћена као једина истински битна тема у овом тренутку. Донедавно незаобилазан политички театар, осликан широким дискурзивним замасима, у данашњем расцјепу између глобалне пандемије и потенцијалног свјетског сукоба може изгледати као самозадовољна стилска вјежба. Неизљечиве напуклине у психичком здрављу појединца, љубав као *жеља која се разбија о пошребу* те класични романи прочитани као поособљени горки низ партикуларних судбина средишње су тематске преокупације награђених представа, и све показују у истом, индуктивном смјеру. Од појединачног, ка опћем. Важно је споменути како споменуте етичке и естетске тенденције, као и критерије избора жири није постављао као априорне захтјеве, већ их је излучио као посљедице темељите анализе свих одгледаних представа. Рад на процјењивању квалитете казалишних чинова схваћен је као дијалогски процес, без унапријед одређених категоријалних увјета. Жири је своје дјеловање схватио

по узору на наук архитекта Богдана Богдановића; мање као науку, више као *гнозу*.

\* \* \*

Жири је дјеловао у саставу: Радивоје Динуловић, архитект (Београд, Нови Сад), Филип Јовановски, архитект, сценограф и визуални умјетник (Скопље, Битољ), те Матко Ботић, драматург, театролог, глзбеник и казалишни критичар (Загреб, Сплит). Све одлуке донесене су једногласно.

**Велика награда (*Grand Prix*) *BiSD 2022* додјељена је ауторском тиму представе *Čriček in temačni občutek* Туна Телегена (*Toon Tellegen*), у режији Иване Ђилас и продукцији *Slovenskog narodnog gledališča, Nova Gorica***

Представа *Čriček in temačni občutek* живи је подсјетник како амбијенталност као пожељна особина театарског чина није резервирана за сценске изведбе у неказалишним просторима. Позорница казалишта у Новој Горици, наиме, необично је уска и висока; више усправни портрет, него водоравни пејзаж. Ауторски тим награђене представе тој архитектонској задатости прилази отворено и комуникативно; умјесто уобичајеног сценског промета по водоравној оси, сав мизансцен разиграно се пење и спушта по ординати, показујући тако висок ступањ амбијенталне уклопљености у непромјењиве параметре простора за игру. Новогорички *Čriček* прије свега *вјерује у систем*; ријетко је која регионална представа тако бешавно спојила сва своја изражајна средства у јединствени механизам, у којем је готово немогуће проматрати индивидуалне умјетничке доприносе. Разгранати простор игре сценографкиње Саре Сливник и сценског сликара Васје Кокела тако је незамислив без сновитог видео материјала Весне Кребс, а споменути видео до пуног изражаја долази тек суптилном *chiaroscuro* игром обликоватеља свјетла Игора Реметеа, те потентним надопуњавањима с духовитим, погођено помакнутиим костимима Јелене Проковић. Слојевита визуална слика надопуњава се за-



Из представе **Ана Карењина**, фото: Ана Кашћелан

водљивом звучном кулисом; Јожи Шалеј као глзбеник те Мурат као *foley* умјетник и синкронизатор, а обојица као шармантни вокални солисти предано су допринесли изградњи помакнутог сценског свијета. Но, велика награда Бијенала није словенској представи припала (само) због маштовито замишљеног и беспријекорно изведеног аудиовизуалног система: редатељица Ивана Ђилас (уз помоћ драматурга Марка Братуша и духовите, утилитарне кореографије Маше Кагао Кнез) тај добро угођени сустав испуњава филигрански изграђеном глумачком игром и зачудном постдрам-

ском фактуром. Редатељица и драматург у познатој низоземској књижи за дјецу препознају *знаке времена* и проналазе посве једноставну, али бремениту структуру која својим бритким егзистенцијализмом једнако успјешно комуницира с публиком сваке доби. Телегенова аналитичка параболоа о психичком здрављу тако је постала поетски повишено и друштвено одговорно сценско дјело, које се, без обзира на то да ли у гледалишту сједе новогорички ученици или жири *Бијенала*, гледа као истинска *драма нашег времена*.

Награда *ViSD 2022* за сценски дизајн представе у цјелини додијељена је ауторском тиму представе *Крваве свадбе* Федерика Гарсије Лорке, у режији Игора Вука Торбице и копродукцији Српског народног позоришта, Нови Сад и *ЈУ Град шеаџар*, Будва

Опис признања које награђује *сценски дизајн представе у цјелини*, наглашавајући цјеловитост и заокруженост умјетничке визије, већ по самој дефиницији упућује на Торбичино мајсторско читање Лоркина поетско-драмског веза. Редатељ се, наиме, првенствено усредоточује на синтетичко промишљање укупности књижевног предлошка, стварајући беспријекорно заокружену цјелину. Оно лемановско питање, које двоји је ли у савременом театру (драмска) напетост више уопће напета, резонира кроз читав комад; више узбудљиви поетски рецитал него упризорење драмских сукоба, *Крваве свадбе* одмичу се од уобичајених акварела јужњачких страсти и мелодраматских конвулзија. Основни градивни елемент у фрагилној сценској конструкцији јест ритам; истиче се беспријекоран редатељски осјећај за бешавне пријелазе међу сценама, помно слагана акустичка драматургија *примијењене* гласбе Владимира Пејковића, те сценографски *tour de force* Бранка Хојника, који тек с неколико пажљиво одабраних елемената, уз помоћ погођено стилизованих костима Јелисавете Татић Чутурило постепено ствара сценску магију присподобиву снази Лоркине поетске имагинације. Будванско-новосадска представа амбициозан је покушај успостављања врлог, *новој чиишања* добро познате драмске лектире, чији се сценски дизајн издваја из остатка селекције несумњивом квалитетом својих саставница, али и унутрашњом драматургијом развоја акустичких и визуалних елемената сценске игре.

Посебна награда *ViSD 2022 (ex aequo)* додјељена је ауторском тиму представе *Браћа Карамазови* по роману Фјодора Михајловича Достојевског у режији Оливера Фрљића и продукцији Загребачког казалишта младих, Загреб

Посебна награда додјељује се за креативно прожимање сценског дизајна с просторним задатостима казалишне позорнице

Загребачка *Браћа Карамазови* заправо су двије одвојене представе, с различитим драматуршким и изведбеним кључевима, али су обје смјештене у исти сценографски, костимографски, свјетлосни и акустички оквир, који увјерљиво ради за заједничку ствар, стварајући засебан естетски свијет, видљив и прије него што препознатљива *фрљићевска* етика дође у први план. Сценограф Игор Паушка умјесто да омеђи простор игре, дојмљиво ослобађа цијели огромни сценски потенцијал *Зекаемове* дворане Истра, чији *horror vacui* није само визуална компонента представа, већ важан елемент угођаја обају изведби. Фрљић са сурадницима Достојевског надахнуто чита као сан, кошмар, халуцинацију; експресионистичку игру у којој нам је разграната фабула *погваљена* као псеудореалистички оквир. И други визуални елементи пажљиво потпомажу кошмарну атмосферу сценских призора, по принципу који би се могао окарактеризирати ликовном иначком гротовскијеве *vie negative*; као што се сценски простор расплињава умјесто да се чврсто одреди, тако и расвјетна тијела, у изнимно успјелом дизајну свјетла Марина Франколе, умјесто да су скривена у висинама, функционирају као дио сценографије, нанизана по боковима сценског простора. Бочна и подна расвјета готово увијек остављају глумачка лица у полусјени, а атмосфери придонеси и пажљиво одабрана *sfumato* гласбена подлога (у избору самог редатеља), која *куха* испод дијалогских сцена, толико чујно да је сваки њезин изостанак снажан казалишни знак. Напосљетку, ту су и изнимно духовити, мајсторски осмишљени, драматуршки функционални костими Здравке Ивандије Киригин; дуго се у некој регионалној представи није могло извући толико информација и сугестивних подражаја из костимографске поставке. Сви ти градивни елементи дизајна у *Зекаемовој* Истри функционирају као органска цјелина, користећи архитектуру и аку-

тику театарске дворане као посебно наглашену, додану вриједност.

Посебна награда *BiSD 2022 (ex aequo)* додјељена је ауторском и извођачком тиму представе *Ана Карењина* по роману Лава Николајевича Толстоја у режији Мирка Радоњића и копродукцији Краљевског позоришта *Зетски дом*, Цетиње и Драмског студија *Празан њросџор*, Подгорица

Посебна награда додјељује се за креативно заједништво ауторског и извођачког тима, схваћено као пресудни градивни елемент сценског дизајна

Мирко Радоњић, Илија Ђуровић. Сања Вујисић, Александар Гавранић, Павле Прелевић. Хана Растодер, Илија Гајевић, Лина Лековић. Ана Кашћелан и Павле Симоновић. Ива Мијановић, Марија Бацковић, Лав Толстој. Није нимало случајно што образложење посебне награде започиње набрајањем имена укључених у процес настанка представе. Осим односа између особа које носе та имена, наиме, у представи готово да и нема ничег другог. Празан простор. Оборужана својим тијелима, искуствима, мишљењима и страховима, та невелика група људи успјела је на тек неколико квадрата изградити велику представу, цијело вријеме говорећи искључиво из себе, за себе и о себи. Аутор романа, један од ријетких с пописа који није особно присутан на изведбама, у тој представи није заступљен као лектирни класик, већ као потицатељ на дијалог, инспиративан творац прозног предлошка којег је ауторски и извођачки колектив, умјесто да га драматизира, успјешно посвојио. У нешто више од четири сата трајања, представа садржи и покоји садржајни вишак, сценску незграпност и драматуршку недоследност, те ни у којем смислу није *pièce bien faite*, али креативно заједништво које еманира из изведбе чини је цјелином далеко важнијом од пуког зброја властитих естетских саставница.



Из представе **Браћа Карамазови**, фото: Марко Ерцеговић



Из представе **Крваве свадбе**, фото: Срџан Дороски



РУКОПИСИ

Сцена

Пише > Лука Курјачки

Из рукописа

## Записи из доба короне

### УВОДНА НАПОМЕНА

**Н**акон једног од наших телефонских разговора, договарајући се са Луком о његовом новом прилогу за “Сцену”, од њега је стигао текст који је сада пред читаоцима. С једне стране, текст се није уклапао у уобичајену концепцију часописа, али с друге је био занимљив, па сам га сачувао у компјутеру и пребацивао га из једног у други план наредног броја, све чекајући да се “коцкице склопе” и буде формиран одговарајући контекст у којем би Лукин текст био публикован. Није се догодило, барем не досад, а актуелни контекст најгори је могући: формирао га је несрећни стицај околности, јер драматург Лука Курјачки, сарадник “Сцене”, члан Удружења позоришних критичара и театролога Србије, “полу-Србин-полу-Пољак”, како је аутор овог прилога одредио лик Д. Н-а, свог литарарног јунака, и мој другар, сада се појављује као сећање, као наш омаж овом младом, даровитом и добром човеку који више није са нама.

Лукин прилог можете да доживите на различите начине – као *hottag-e*, али и као необичну комбинацију прозне структуре и поезије, али и, на концу – јер је аутор драматичар – као отворену литарарну форму која би могла да провоцира – позорницу.

**Александар Милосављевић**

### Б Е Л Е Ш К А

**Ч**етрнаест дана након последњег таласа болести, дошли смо у град по имену Београд, некадашњу престоницу тзв. “Републике Србије”. Док смо ишли од зграде до зграде, од стана до стана, у једном смо (као и у многим) наишли на тело изгладнелог човека на поду стана. Налетели смо и на две необичне ствари.

Прва, тело је некада припадало младићу, држављанину тзв. “Републике Пољске”, старом 31 годину – по подацима из нађеног Идентификационог Документа. Читава глава, све до испод рамена била му је прекривена косом, испод које се видела и неуредна брада. А ипак, када смо га заштитним штаповима окренули на леђа, његово лице било је светло, младолико и некако – меко. Можда ме је то и несвесно подстакло да, након што смо нашли његов ИД, подробније истражим његово боравишно место. То нас доводи до друге необичне ствари.

У фиоци стола Д.Н.-а, нашли смо дебелу свеску пуну других папира, како – чини се – његових личних успомена, тако и ИД-а, кредитних и ргесс картица. Ипак, оно најважније и најчудније биле су последње исписане стране, како је и сам аутор означио – од 22. 2. 2020. па све до последње стране свеске. Овај, да га тако назовемо, “дневник” чудан је не само јер је написан под околностима пандемије COVID-19, па и чињенице да је писан руком, а не куцан на *Андроид* телефону или компјутеру, већ пре свега – стилски. Писан је углавном у лирској форми, највише у облику традиционалне јапанске форме *хаику* (три стиха, по слоговима 5-7-5), понекад и још старије – *ренџа* (5-7-5-7-7). Изазива чуђење зашто један “полу-Србин-полу-Пољак”, како је Д.Н. назвао себе, пише дневник путем јапанске поезије, још више уз то што је неколико дана забележио “српским” (ради објашњења читаоцима, можемо рећи “балканским”) песмама-поскочицама, чак и једном приликом традиционалним епским десетерцом. Уз то, постоје и прозно написана два дна, које смо заједно (а како другачије у данашњем свету?) решили да оставимо. За разлику од неколико последњих страна, које смо, пре свега, ради психичког здравља потенцијалних читалаца, решили да запечатимо и сачувамо у архиву.

Дневник пред вама, или *Записи из Доба Короне* како их је сам Д. Н. назвао, није објављен у циљу да се покаже воља човека који је још пре оснивања нашег уређења Заједничког Света, доживљавао себе не као припадника једне нације или државе, већ као грађанина света. Објављујемо ове списе – наравно накнадно уређене и дигитализоване у Бесконачност – и да будуће генерације, па и ми сами, не би никада заборавили живот у време околности COVID-19, уз све позитивне и негативне факторе, који су, и једни и други – надамо се – поучни.

М. Н, Главна истражитељка Одредата “РС” и Издавачки савет УЗС (“Уједињени Здрави Свет”)

## 22. фебруар

Мој нови градић  
остаде иза мене  
Краков светлуца.

## 23. фебруар

С намером дођох  
у весели Бели град.  
Посао чека.

## 24. фебруар

Уска та соба  
у њој још више људи.  
Заказан сусрет.

## 25. фебруар – кошмар

Јутро мази ме,  
али у мојој глави  
Корона мрачи.

## 26. фебруар

Круни тој мрачној  
смеје се овдашњи краљ –  
Нек чува га Бог.

## 27. фебруар

Некад кашњење,  
још се дуже развлачи  
него чекање.

\* \* \*

(не-хаику мисао:)

Моји Пољаци  
нису баш Немци,  
ал’ познају часовници.

## 28. фебруар

Још једна гужва.  
Сусрет с другарима на  
раскоп-улици.

## 29. фебруар

Дуга вељача  
баш постаде смарача.



Недостаје Бјелка<sup>1</sup>.

Март или Зашто и даље волим Србију своју род-  
ну земљу<sup>2</sup>

**1–3. – Зашто ипак волим своју земљу одраста-  
ња?**

**1.**

Стари другари,  
добре зелене ствари.  
Смеје се соба.

**2.**

Весело кумство,  
весело се заврши.  
Преспавах код њих.

**3.**

Како пара нос  
мирис над мирисима  
Лесковац-роштиљ.

**4.**

Ходам улицом,  
опојен носталгијом –  
Саплете м' плоча.

**5.**

Звони мобилни.  
Предлаже се посао.

Смеје се брк.

**6.**

Изнад нас – проба.  
Међу нама разговор –  
моја улога.

1) Његов надимак за сопствену жену, која је остала у Кракову док је он због медицинских разлога дошао у Београд. Занимљиво је да је ова песма написана тек недељу дана након његовог доласка. (Прим. изг.)

2) Покушали смо да дигитално представимо овај “поднаслов”. Иако у свесци бесно прецртан, ипак је остављен да би читалац имао увид у расположење Д. Н.-а почетком марта, пре затварања граница. Чини се да је имао намеру да преиспита осећања према земљи у којој је провео већину свог живота, “Србији”. Такође, нађена је и карта за повратак у Краков 12. 3. 2020. копненим путем, те можемо само замислити како је, завршивши са медицинским неопходностима, већ замишљао себе у свом стану, поред своје супруге. (Прим. изг.)

Улога невидљива  
јер ја сам драматург.

**7.**

Одлука важна.  
Чет прозор обасјава  
смех моје Бјелке.

**8. – песмица после мамурлука –**

Пропио сам парицу,  
Измучио јетрицу,  
Одложио вожњицу,  
Ал' задрж'о картицу.<sup>3</sup>

Пустио сам сузицу,  
За милу ми женицу,  
Одлазим на пробицу  
Зарађујем парицу.

**9.**

Драматург сам  
а текста видео нисам.  
Материјал достављам.

**10.**

Слободно све,  
ал' реч редитеља чекић.  
Модерно позориште.

**11.**

Преспавао дан  
чак и сасвим будан.  
Лагани посао.

**12. –одложен пут–**

Пут до Кракова.  
Видим га у прозору  
градскога буса.

3) Као што и запис говори, а и судећи по његовој судбини, Д. Н. није имао велика финансијска средства. У Facebook архиви, нађено је да је користио мини-бус приватне мале компаније, тзв. “Табак комби”. Са власником, у исто време и возачем, направио је договор да купљену карту искористи, уместо 12. 3, за вожњу 24. 3, да би стигао на Одбрану докторског рада своје супруге, Н. Г-Н, 26. 3. 2020. Нисмо нашли објашњење за могућност овакве чудне одлуке, имајући у виду да је премијера представе била заказана за 11. 4. 2020. Из познатих разлога, Д. Н. није отпутовао ни 24. марта, нити касније. (Прим. изг.)

**13. (испит 2 недеље пред одбрану)**

Бјелка оштри мач,  
менторка дрхти –  
Чист рез. испита.

**14.**

Даје самог себе.  
још од првога дана  
Прави глумац.

**15. –Ти си се овде још шалио, игуоше!<sup>4)</sup>**

Опрезна Пољска,  
Катанац – Словачка;  
ванредно срање.

**16. –још једно срање –**

Пакује се Он  
и његова екипа.

Па-па, представо.

**17. – пијани празник –**

Ауто најгоре иде  
кад сам у себе  
гориво налије.

Ал' тад се и најбоље слуша.

**18.**

Копном пут купих  
и отказах; а сада  
купих лет небом.

**19. – Полицијски час –**

Боже мили, чуда великога!  
Раније се наша власт смејаше,  
Смејаше и ракију сркаше –  
Село моје лепше од Милана!  
Нек њих тамо куга поубија,  
Нек се њима болнице попуне,  
Нама овде опасности нема,  
Јер смо од народа Божијега.  
Смејаше се и пркосно гледаше.  
А сада се радње напунише,  
Маске нам се све покуповаше,

Нема више ни брашна белог,  
Нити она здрава интегрална,  
Па ни тојлет папира трослојна.  
Свако сада самог себе пита –  
Шта испаде од силнога смеха,  
Как' настаде забрана кретања?  
Где нестаде она комендија,  
Как' постаде црна пандемија?

**20.**

Данас се лоше осећам. Не могу, нити осећам по-  
требу да ишта напишем, ни хаику, нити ишта у стиху,  
па ни у прози. За данас ћу записати само да једва че-  
кам да одем кући, у слободу нашег стана и тамо загр-  
лим своју жену. Једино се бојим да је, не дај божем,  
тим загрљајем не заразим.

**21.**

Очи оца ми  
пуне свим подацима;  
Руке мајке ми  
изгрижене чистоћом;  
Инфициране душе.

**22.**

Било је то у некој земљи сељака  
на прљавом Врачару,  
после десет сати ноћу  
чета момака  
не може да купи пиво у дућану.

Дечака редови цели  
пред трафиком пошизели,  
у десет до десет већ нема ништа  
ни бедне вотке унучишта.  
А сада већ до три сата  
мора да се испразни флаша,  
на пустој улици полицијског часа.

**23. – написано у 17:05 –**

Ја и иначе  
у затвору цео дан.  
Родитељски час.

.....  
4) Снажно дописана напомена самог аутора, Д. Н.-а.



24. 3. – Лет је отказан. Нема потребе да ишта више напишем. Отказана је додуше и одбрана докторског моје Бјелке, али...<sup>5)</sup>

25.

26.3.

Пукао сам. Не мислим само умно, психички или како год, већ и друштвено, у односу према родитељима, пријатељима, па и према самом себи. Пукао сам и у оној мање важној сфери, тј. финансијској, али проклети новац, јебем ти више новац. Поготово сада када је најмање важан. Ипак, не могу да издржим да не кажем, да олакшам душу, кад сам већ и новчаник олакшао. Односно, рачун. Небитно.

Главна ствар је то што је Бјелки још у фебруару, пред мој одлазак заказана одбрана докторског рада 26-ог марта, односно данас. До недавно није било познато да ли ће се заправо одржати или не. До прошле

5) Овде је написано, или боље рећи, избудено мноштво тачака, све до последње кроз коју је пробијен папир и разливена боја од хемијске оловке. До краја те и читаве следеће стране, нема ничег написаног.

недеље универзитети у Пољској су и даље радили. Она је пре тачно две недеље изашла на усмени испит пред одбрану. Све је указивало да ће се одбрана одржати, а Бјелка ми је прошле среда јавила да ће је “100% бити”. Исто тако, ја 100% нисам смео да пропустим њену одбрану. Уложила је последње две године – па и више – свог живота у тај проклети докторат. Сутрадан сам купио авионску карту компаније ЛОТ Београд-Варшава-Краков за 24-и, у износу од 126 евра. Тајно, наравно, жени нисам рекао ни реч. Следећи дан ми почиње оним одвратним, пискутавим звуком и њеном поруком чију фрустрацију ни Messenger није могао да сакрије – одбрана се одлаже. До даљнег. Док жури и касним на пробу, говорим себи: “Добро, слетећу тамо и видети је макар на три дана”. А негде још дубље у себи: “Ма каква три дана, остајем дуже, јер се ова представа отказује”. Стижем на пробу после које сви, били домаћи или Немци, Швајцарци (да, представа је требало да буде интернационални пројекат), причају препуни тензије, како ће, таман како су загрејали, рад вероватно

да се обустави. Долазим поподне кући и видим да се сви пољски аеродроми за два дана затварају. Затварају се у понедељак, а ја треба да летим у уторак. Онако, као успут, замолим Бјелку да ми то провери на пољском. Она потврђује, уз чињеницу да су од понедељка границе затворене. Покуша да ме смири и помиње да ће вероватно бити отворене у другој половини априла, таман после “моје” премијере (11. 4.). Предвече на Вибер групу под именом представе стиже порука да се све пробе отказују, као и премијера до даљнег. Немци већ паниче како ће да се врате кући. Проведем остатак дана размењући мејлове са пољском компанијом око отказивања лета и враћања новца за карту. Они ми објашњавају да по својој политици могу да ми врате само онај део без пореза, илити 89 евра. Ја од финих и пословних, преко неутралних, прелазим на бесне мејлове у којима призивам корону. Најгоре је што ми се тај завршио бригом о губљењу јевених и бедних 37 евра. Не, најгоре је што сам пресечен сазнањем да не могу или ко зна када могу да видим Њу. Не и не – најгоре од свега је што лажем самог себе.

Главна ствар је рећи истину, барем себи. Прелиставам ову свеску – коју ми је иначе Бјелка дала да бих имао роковник и постао мање лењ и више дисциплинован – и просто не могу да верујем да у сопственом пројекту записивања хаikuа за сваки дан (и то само да бих долазак у Београд доживео као путовање а не свакодневицу) – лажем и просеравам се, а притом покушавам да звучи што финије. Самим тим ми је и данас и јуче све јадније. Прво, ја нисам дошао овде ради посла, већ ради прегледа – тачније, магнетне резонанце коју ја зovem “контролом” јер се дешава на сваких шест месеци после операције. Друго, ја не живим ни у каквом изнајмљеном стану или соби, никаквом уметничком атељеу. Ја већ више од месец дана живим без жене, али још горе – са родитељима. Да, немам ништа своје у Београду, већ сам дошао у своју стару, “прву” кућу, заправо од мојих родитеља. А ту сам дошао из своје нове, “друге” куће, стана који је купила моја же-

на, тако да немам ништа своје ни у Кракову. Осим Ње, наравно. Мислио сам да ћу се као номад овде задржати две недеље и вратити кући. То време сам мислио да искористим и да се видим са старим пријатељима, кумовима и осталом браћом и сестрама. Успут, да људе за које сам радио или бих волео радим, подсетим да сам жив – независно од резултата магнетне резонанце – и да бих желео да радим за њих. А може и за некога кога знају. Ма, за било кога. Било кога ко тражи драматурга, сценаристу, преводиоца, ма било шта! Само да их подсетим. Да ме запамте. Да знају да неко као ја још постоји и само чека да постане славан.

Боже, богови, Сило – штагод – уместо искрене и непретенциозне испосвести, ово звучи као бедна кукњава на ФБ пост-у. Боље да сам онда то тамо урадио – бар би било брже и не би ме овако болела рука. Стварно, не могу да се сетим када сам последњи пут оволико писао руком да ме заболи зглоб. Е сад, ако још кренем да кукам на свој зглоб, стварно нека ме неко у старачки дом пошаље. У ствари, не – сад је корона, а мени још мало па алергија на полен. Не дај боже, уђем тамо и кинем на сред себе...

Ја не могу да контролишем ни себе, ни своје писање. Да не кажем – пишање уз ветар. Збогом.

**27. 3.**

Њена Одбрана,  
моји последњи дани.  
И, и? и ништа.

**28. 3.**

Потписао сам  
уговор позоришни  
што глуми паре.

*(Одлично њлуми! Има износ, а нема дајшум исјлаше! Сјајна прегсјава, и шо на њаиуру!)*

**29. 3.**

Маске не шију,  
ал' зато теорије  
завере кују.

**30. 3.**

Док шетам пса,  
и моја сестра бега  
од мене два метра.

**31. 3.**

Слушај селе, слушај,  
хај, хај,  
од мене се не гнушај!

Јес' да сам скотина,  
ха, ха,  
што свога сина  
својим родитељима  
на старање оставља,  
ха, ха,  
То је, бре, модерна рутина –  
“савремени родитељ”, то се назива!

Слушај селе, слушај,  
хај, хај,  
пса ми сином називај!  
То ти није поремећај,  
већ душевни завичај.  
Хај, селе, хај!  
Ако мене прозиваш,  
каквом себе називаш,  
јер ја  
нашим родитељима  
оставих унуче,  
а где је теби беба  
што ће да ти гуче?!

Даље размак,  
даље презир,  
када видиш да без раздаљине,  
да без маске,  
шетам своје синче,  
јер је, селе моје,  
то твоје братанче!

Слушај, селе, слушај,  
хај, хај,  
од мене се не гнушај!

(Последњи гутљај. Празним флашу. Чистим ча-  
шицу својим језиком.)

**01. 4.**

Будим се самцит  
у туђему кревету;  
јер сам у сну  
био сасвим само с њом  
у свом правом кревету.

**2. 4.**

Лудим од ТВ-а.  
Из бриге зовем баке;  
оне рецитују ТВ.

**03. 4. – Свађа и тражење стана. Студија. Гар-  
соњере. Станчића. Собе? Није ваљда собице?!<sup>6)</sup> –**

**4. 4.**

Од неких ствари  
човек треба да бежи.  
Нпр, од родитеља.

**5. 4. – инспирисано песмом Зеница блуз са  
албума *Das ist Walter*, ког сам слушао док сам још  
цогирао –**

Мамицо, мрзим сваки савет твој  
татицо, мрзим живот свој  
Ко преживи шест недеља  
у изолацији с родитељима  
тај је прави коронција

**6. 4.**

Преселих се.  
Пуна плућа слободе  
новчаник празан.

**7. 4.**

Сирота соба.  
Али пребогат екран

6) Написао сам аутор, Д. Н.

са Њом на њему.

**8. 4.**

У мојој соби  
остадоше старе књиге.  
Мастурбирање.

**9. 4.**

Живот нема смисла.  
Лице Бјелке на чету,  
волим сваки пиксл.

**10. 4.**

Маштам и сањам –  
Она чита Гогоља  
док свиће зора.

**11. 4.**

Ја у затвору  
читам мог Достојевског –  
кука нам мајка.

**12. 4.**

Сретох два плавца  
лепо се испричасмо,  
казна на спомен.

**13.**

Ове комшије  
католичког Ускрса  
баш не поштују.  
Опет у осам тапшу,  
призивају ми ташту.

**14.**

Ак' није јасно  
сваки мој запис пада  
један дан касно.

**15. “Полу-Пољак–Полу-Србин”**

Рођен у Задру,  
Ожењен у Пољској,  
Ред је ваљда и ја  
да се омрсим.

Ал' немам чим.

**16.**

Када видим Њу,

не смета ни тазбина.

Весела дружина.

**17.**

Кука мама ми  
дођи мени, сине, ти  
макар на ручак.

**18.**

Гладан к'о Исус.  
Ал' нешто се не надам  
да ћу васкрснут'.

**19.**

Христос васкрсе.  
Друг дође с јајима и –  
пива донесе.  
(Ваистину!)

**20.**

Бјелка честита  
и поклоне шаље  
фотке Њене голишаве  
скидам са нета  
са спрата пета  
од комшинице слатке –  
бар кол'ко видим од маске.

**21.**

Све је 2Д.  
Кад бих могао макар  
носић да јој додирнем!

**22. и... ништа. – ИНСПИРАЦИЈЕ БЕЗ!<sup>7)</sup>**

**23. (Не)исповест**

Покушаћу овог пута кратко и јасно, без патетике (осим оне неопходне, која се сама лепи на папир). Разбио сам телефон а потом и спалио СИМ картицу. Нисам више могао да издржим мајчино кричање. А ни позиве и поруке осталих чланова породице, па чак и неких пријатеља. Елем, они идиоти од полицајаца су

7) Једва читљив запис самог аутора, написан другом оловком у односу на записе 14. и 16. 4. Очигледно је на неки начин све више и више обраћао пажњу на своје записе, чак је можда и постао опседнут. (Прим. изд.)

ме заиста записали и казна је стигла на адресу из моје личне карте. На којој живе моји родитељи. Мајка је, наравно, одмах пала у панику. Вероватно мисли да и сада лудачки лутам по целом граду и само хватам корону, дах по дах, њам-њам. И сад се сестра брине за оца, отац за мајку, а мајка за мене. А ја се бринем због пса који је остао код мојих родитеља.

Опет сам одужио. Циљ записа (ваљда?!) је да затвори овај “дневник” што је требало да се деси и раније јер је “путовање” давно завршено, а ја хаикуе никада заиста и нисам научио да пишем. Али, очигледно сам се и сам навучао на то. Жао ми је само моје породице, моје мајке, сестре, оца и пса, којима сам у ово доба панике нанео додатну панику. Опет лажем – највише ми је жао самог себе, самим тим и своје жене. Дошао сам овде само због свог здравља и успут хтео да те две недеље искористим и за виђање са пријатељима и покушајима да намакнем себи нови посао. И док ми то самом није успевало, баш три дана пре повратка кући, мојој новој и правој кући у Кракову, ниоткуда (заправо из БД-ог позоришта) је уследио позив за посао. Онда је и тај посао пропао, а ја остао заробљен. Опет, да бих некако искористио то време, волонтирао сам (додуше, незванично) и носио другима лекове и храну. А сада и сам немам баш толико хране и све мање лекова против епилепсије – што повлачи једно друго. Новац сам понео само за две недеље, а оно што сам имао на домаћем рачуну је већином отишло за кирију, пиће и канабис (илегалну супстанцу, на жалост не само мене, већ и свих људи). А шта је требало да урадим, да одем опет до апотеке и чекам у бескрајном реду ради некаквих таблета за смирење?! И тако сам, пијан, једно вече изашао у шетњу, али био сам САМ. И наглашавам, ја јесам овде САМ. Све време, са све маском, сам се трудио да се држим не два, већ барем пет метара од других на улици, и ником нисам дисао ни у дупе, а камоли лице. Ни у самопослуге не идем више од једном недељно, мада, колико новца ми је остало, чешће и не могу. Али ето, то вече, пијан и урађен, су-

срео сам са два врло љубазна службеника Државе, која су се својски потрудила да ми наплате казну. И пошто је ни тада, ни потом нисам платио, вредно су ту казну послали и на моју адресу. Разумљиво. Закон и иначе не познаје појединца, а држава која га проглашава, појединца ни не може да разуме.

Боже, (у кога не верујем) опет сам одлутао са теме. Написаћу још само себи (а коме другом?), шта треба да купим сутра:

- хлеб
- паштете (што више може)
- шаргарепе
- дуван/цигарете (ако остане пара)

Добро је, пића још увек имам. То, као и ролане цигарете са остацима зелениша, књига Достојевског, голишаве фотографије – и још више нормалне, свакодневне фотографије Бјелке – ме још увек одржава живим. Запис сам по последњи пут одужио и време је да се промашени “записи” заврше. Затворићу свеску, надати се да се границе отворе и да ћу, макар и овако бедан, успети да додирнем и до краја живота спавам у кревету са Бјелком.

24. /

25. – међу јавом и мед кошмаром –

Жена сам ти ја, ој,  
и трострука удовица, јој!  
Први муж ми оде,  
А другог нема, ој,  
Трећи ево ту је,  
Ал’ слабо ме трпа, јој!

26.

Никада раније нисам схватао важност хлеба. Био ми је као неко смотано брашно и вода, без икаквог нарочитог укуса. А сада га мерим, кришку по кришку, и уживам када успем да трећег дана имам тачно онолико колико сам замислио пре куповине. Уживам у укусу и четвртог дана, када га препечем на рерни и размажем по њему остатке паштете. Научио сам да ценим хлеб.

27.

Никад не видех  
глупље биће  
него сад у огледалу.

28.

Чујем Њен глас,  
видим Њено лице –  
хвала Интернету.

29.

Ролам цигару  
да ни нит не испадне.  
Руке ми дрхте.

30.

Када би могло  
да некако, по ноћи,  
јутро не дође.

1. 5.

Дође чувени  
Празник; а ја ни иначе  
не радим.

2. 5.

Хеј, другови, устаните!  
Са мном празник прославите!  
Али лица су већ ту,  
По једно у сваком углу.  
Ништа не празнују,  
Већ гледају и чекају.

3. 5.

И последња кап  
већ је сасвим усахла.  
Сунце већ гори.

4. 5.

Данас путујем.  
Осећам већ ту кожу –  
Милујем косу.

– ОВДЕ ЈЕ КРАЈ ЗАПИСА ПРИЛОЖНИХ ЗА ЧИТАЊЕ –

---





Пише > Сениша И. Ковачевић

# Римске позоришне маске из Пуле

**П**ростор некадашње Југославије улазио је у састав Римског царства, те су на њему остали трагови културе античког света. О томе сведоче остаци многих грађевина, скулптура, мозаичког и фреско сликарства, као и украса на употребним предметима. У богатом наслеђу римске античке уметности, посебну врсту чине позоришни споменици. Ту спадају здања у којима су се одвијале представе, скулпторални и сликарски прикази глумаца, позоришне маске, као и декоративни украси из корпуса театарских мотива.

Током своје експанзије, Римска држава прихватила античке грчке култове и према њима гради неке своје. Поред тога преузима облике хеленског културног живота, у првом реду позориште. Аутохтоно становништво које је насељавало наше крајеве преузимало је тековине напредних медитеранских цивилизација античке епохе, и својом особенешћу и могућностима давало сопствени печат. Међу многим врстама римске уметности, локални утицаји су се у скромнијем облику јављали и у театру.

## РИМСКИ ТЕАТАР НА ПРОСТОРУ НЕКАДАШЊЕ ЈУГОСЛАВИЈЕ

У римском царству позориште је искључиво државна институција. Финансирана је из њене благајне, а понекад из средстава богатих грађана. Организација представа одвијала се по одређеним правилима. Право одлучивања у вези са избором репертоара имао је одређени службеник. Он би током неке врсте надметања глумачких дружина, бирао најбољу. Руководилац трупе се опредељивао за комад, и договарао са писцем о плаћању хонорара.

Аутор је добијао новац након извођења представе. Ако се комад није допадао публици, вођа дружине је из личних средстава плаћао писца. Представе су најављиване усменим путем, као и натписима на прометним местима. Улаз у позориште био је бесплатан. Само су странци били обавезни да плате ако су желели да присуствују представи. На улазницама је био урезан број реда и седишта, а било је и оних са именима комада и писца.



Слична правила важила су широм римске империје. Из једног написа нађеног у рушевинама позоришта у Пули, сазнајемо о постојању члана градске управе задуженог за позоришни живот. Да су грађани појединачно или у групама могли трајно да резервишу место, говори неколико камених седишта са уклесаним иницијалима или именима. Овакве примере имамо у пулским позориштима, као и театрима у Охриду и Хераклеји (Битољу).

Да је античко позориште оставило дубоке трагове на нашем тлу, сведоче и пронађени портрети великих грчких трагичара и комичара – Есхила, Еурипида и Менандра. Есхилова популарност на Сицилији може се довести у везу са поштовањем овог писца у колонијама на источној обали Јадрана, пре свега на острву Вису. Проналазак његовог портрета у Салони, указује на претпоставку о Есхиловој популарности и у римском периоду.

Слично је и са другим ауторима. Мањи портрет и неколико сцена из Еурипидових комада на мозаику

и рељефима на једној светиљци, говоре о његовом поштовању у нашим крајевима у римско време. У Солину је пронађен мермерни саркофаг из 4. века на коме су сцене из Еурипидовог комада “Хиполит”, док се митолошка композиција “Кажњавања Дирке” на мозаику у Пули може довести у везу са изгубљеном Еурипидовом трагедијом о Антиопи.

У својој студији, историчар уметности Светозар Радојчић указао је на велику Менандрову популарност на античком Балкану. Поред једног мозаика из Бугарске и посуде са сценом из његових “Ахејаца” нађене у Демир-капији, на поштовање овог аутора указује и фрагмент Менандрове главе откривен код Битоља. Поред тога, Радојчић скреће пажњу и на податке о глумцима на нашим просторима о којима сведоче антички писани извори.

У Тацитовим “Аналима” помиње се Перценије као предводник једне групе у позоришту, који је био главни коловођа побуњеника у логору легионара у Панонији. Из средине првог века н.е. потиче римска светиљка на чијем делу се види глумац како одлаже маску међу реквизите испред себе. Овај украшени употребни предмет пронађен је у Пули и сведочи о популарности позоришта међу становницима овог приморског града.

## ЗГРАДЕ ПОЗОРИШТА У ПУЛИ

Римска амбициозност и дисциплина створили су царство које се протезало од Темзе до Нила. Комплексно друштво брзо је напредовало, што је захтевало нове архитектонске форме. Римљани су постали највећи градитељи Старог света. Архитектонска делатност се постепено развијала, настајући из хеленистичке и етрурске прошлости на самом крају првог миленијума старе ере. Иако могу деловати претерано самоуверено, Римљани су признали свој дуг Грцима које су увек сматрали својим уметничким узорима.

Тако је било и када је у питању театар. Упоредивши једноставне домаће представе са облицима грчке драме, они су хеленске позоришне грађевине време-



ном усвојили и преобразили их сопственим потребама. Трајно zидана позоришта, umesto привremених римских грађевина од дрвета, прво се јављају у јужној Италији, а потом у Риму и његовим предграђима. Ова рана здања постали су основа великих царских позоришта која су опстала до данас.

Богат и разноврстан театарски програм преносио се у градове и њихова позоришта широм римске империје. Како је царство обухватало наше крајеве, у неколицини градова подигнута су позоришта од којих ниједно није сачувано у целини. Група грађевина ове намене може се реконструисати на основу делова пронађених позоришних здања, као и путем писаних извора које пружају грађу о постојању театарских објеката.

На основу археолошких истраживања закључено је да су зграде римских позоришта постојале на острву Вису, као и у Солину, Пули, Битољу, Охриду, Стобима и Скопљу. Овим налазима делимично се исцрпљује листа театарских здања на територији некадашње Југославије. У Марцелиновој “Историји” помиње се судбина грађевинског материјала који је био намењен за изградњу позоришта у Сремској Митровици (Сирмијум). Међутим, аутор наводи да је он морао бити употребљен за обнову градских бедема.

Античка Пула имала је два позоришта, велико и мало. Оба потичу из првог века нове ере. Архитектонски садржај малог театра налази се на источним падинама садашњег градског брежуљка, на чију стену се ослања део гледалишта. Оно је делимично сачувано и обновљено. Током ових интервенција, уочени су импресивни темељи позоришног здања, делови орхестре, као и пролаз за публику покривен сводом. Овим пролазом стизало се до горњих редова гледалишта.

Остаци великог позоришта у Пули се не могу видети, јер се на њему налази данашњи град. На основу њих ближе би се могле одредити његове димензије и појединости у стилу градње. Оно што се зна је да је велико позориште било саграђено на северним падинама брда, изван одбрамбених бедема античке Пуле. Делимичне податке о њему пружају описи путописца. Осим тога, оно је приказivano на ведутама Пуле све до 17. века, када су његови остаци искоришћени за изградњу утврђења.

Појавом циркуса делимично се мења укуc римске публике, која се временом сели у друге просторе за игру и забаву. Атрактивним и мешовитим програмом, други садржаји све више почињу да привлаче гледаоце. Римске владаре, чланове двора, али и обичан пук одушевљава посматрање борби гладијатора, разна надметања атлета, као и коњске трке. За ове спектакле предвиђена је сасвим друга врста објеката, као што су амфитеатри и хиподроми који улазе у корпус римских јавних грађевина од посебног значаја.

## ТЕАТАРСКЕ МАСКЕ

Маска је чинила редовни део глумачке опреме. Једнако као и драмска књижевност, она води порекло из древних грчких обичаја везаних за култ Диониса. Из тих светковина развиле су се трагедија и комедија, драмске форме у којима су протагонисти користили посебно осмишљене позоришне маске. Теспид, аутор прве трагедије, сматра се творцем театарске маске.

Оне су биле израђене од ланеног платна натопљеног гипсом, које се затим стављало у калуп.

Током петог века пре н.е. деловали су највећи писци класичне грчке трагедије. Промене које су се одвијале у оно време оставиле су трага у њиховим делима, али и утицале на изглед позоришне маске. И у Есхилово време она је прављена од платна прекривеног гипсом. Била је обојена различитим бојама, како би се нагласили одређени делови лица. У Софоклово доба постаје израженија и добија високо зачешљану косу, карактеристичну за маске у трагедијама. За време Еурипида маске су готово гротескне.

Већ је поменуто да се позориште античког Рима развило под утицајем грчког. Половином трећег века пре н.е. дошло се у контакт са хеленском комедијом и трагедијом. Заслуге за ово приписују се Ливију Андронику. Истовремено се појављују писци који стварају драмска дела са темама из римског живота (први међу њима био је Гнеј Невије). У другом веку пре н.е. деловао је Плаут, један од најистакнутијих римских комедиографа.

По узору на Грчку, почетком првог века пре н.е. у сценске комаде уводи се маска. Римска маска је нешто већа, са израженијим цртама лица. Репертоар тадашњих позоришта чиниле су различите сценске форме – ателанске игре, игре мима, пантомима, као и трагедија и комедија. Посебна врста забављања публике биле су ателанске игре (пореклом из Ателе, у Кампањи). Оне нису представљале главни део позоришног програма него су се приказивале као завршни део представе.

Из ње воде порекло четири типа маске. Први се односи на “глупавог ждериоњу”, затим, имамо тип “прворазредног глупана”, трећи је “старац”, а четврти тип представља лик “уображеног филозофа” (преваранта). У Сиску су пронађени керамички остаци ателанских маски са карактеристичним предимензионираним деловима лица. У одређеним аспектима, ова сценска форма утицала је на касније театарске епохе. Ренесансна

комедија дел арте преузима неке ликове из ателанске игре, оживљавајући овај позоришни израз.

Веома је богата традиција античког мима, с обзиром да је постојао и у грчком и у римском театру. Ова врста је из култних свечаности доспела у позориште, као међуигра. Временом ће мим и пантомима потиснути ателанску игру из римског театра. Интересанто је да су глумци мима играли без маске. Пантомима је телесна игра у којој извођач без учешћа речи дочарава различите ситуације и ликове. Ови уметници обично су наступали у провидним хаљинама, и посебно лепом маском затворених уста.

Уопштен и релативно поједностављен опис позоришних маски даје Полукс у свом делу “Ономастикон”, насталом у другом веку нове ере. У њему аутор описује укупно 76 маски. Оних које су коришћене у трагедијама има 28, из комедије су 44, а четири су сатирске. У типологији трагичних маски, шест представљају старце, осам младиће, осам жене, а шест служавке. Аутор посебно обраћа пажњу на боју и облик косе и браде, облик и израз обрва, а мање на изглед носа и других делова лица.

У римским позориштима постојале су просторије иза сцене, у којима су се глумци припремали за излазак на позорницу. На већем броју мозаика приказани су учесници представе са реквизитаријумом на коме се налазе маске. Сличан комад театарског мобилијара намењен за држање маски и различитих реквизита, приказан је на низу римских светиљки које потичу из наших крајева. У недостатку писаних и других извора, они умногоме доприносе сазнањима о комплексном садржају театарских зграда.

#### ПРИМЕРИ ИЗ АРХЕОЛОШКОГ МУЗЕЈА ИСТРЕ

Маска је у доба антике поред своје основне улоге коју је имала у позоришту, често била коришћена као мотив у разним другим подручјима људског деловања. Надахнута театром, настајала су дела високе естетске вредности. У том контексту маска је могла

Остаци малог римског позоришта у Пули





бити посматрана самостално, као одвојени уметнички предмет. Она се могла сагледати и на други начин, у оквиру састава целокупне опреме глумца, поред перике, костима и других детаља.

Присуство позоришне маске у оквирима различитих уметничких дела даје слику о детаљима који су је чинили, али и вештини стваралаца и занатлија који су осмишљавали изглед и учествовали у њеном прављењу. Међу радовима на којима су приказиване маске, треба споменути мозаике, фреске, као и многобројне предмете свакодневне употребе. Недовољно је познато да су се оне, са истим естетским квалитетима као у театру, појављивале на надгробним споменицима, као и у архитектонској декорацији.

Међу експонатима који се појављују у колекцији Археолошког музеја Истре у Пули, налази се и одређен број оних са приказом позоришних маски. Један део припада каменим надгробним споменицима и рељефним деловима монументалне архитектуре. Међу њима се посебно истичу фрагменти који су украшавали зграду великог римског позоришта у Пули. Само је мањи део овог материјала представљен на значајној изложби “Римске казалишне маске”, одржаној крајем 2019. године у простору ове музејске установе.

Поред осталог, реч је о одломљеним деловима коринтских капитела. По правилу, овај део стуба обликован је као корпа са стилизованим лишћем акантуса, на чијем врху је равна плоча увијених страница (абакус). На средини све четири стране абакуса, налази се украс у облику цвета. Његова специфичност састоји се у томе што се у центру овог декоративног детаља налази позоришна маска са ликом брадатог сатира, окружена цветним латицама.

Како је античким драмским писцима једно од надахнућа био свет митолошких бића, тако су настале и маске које су користили глумци приликом извођења таквих садржаја. Поред сатира и осталих маски уграђених у цвет абакуса на капителу стуба, јављају се и други примери. Један од њих је и приказ Херкула са тољагом, познатог митског јунака који је уједно и заштитник римске колоније Пуле. Свакако да су представе инспирисане његовим херојским делима биле радо приказиване у граду чији је био покровитељ.

Маска са ликом Херкула, приказана је као декоративни украс на једној керамичкој уљаној лампи. Симболичку функцију осветљења ове лампе добиле су у римско доба, тако да су полагане у гробове преминулих. Осим тога, омиљени поклон који се даривао у разним приликама била је управо светиљка. Из тог разлога не чуди да су мајстори врло креативно приступили изради таквих предмета. Позоришне маске један су од честих мотива којима су биле украшаване.

Из овога видимо да су театарске маске, са различитим симболичним значењем и приказима најразноврснијих ликова (свакодневица, историја, митологија), чиниле богат декоративни репертоар великог броја употребних предмета. Као што се може видети, њихова присутност била је и саставни део украса монументалне уметности (капители стубова). Честа појава позоришних маски у декоративном програму сведочи о умећу тадашњих мајстора, али и нивоу културе средине у којој су се посећивале представе и познавало значење позоришних мотива.



IN MEMORIAM

Cueha

Пише &gt; Ивана Милић

# Одлазак тихог човека

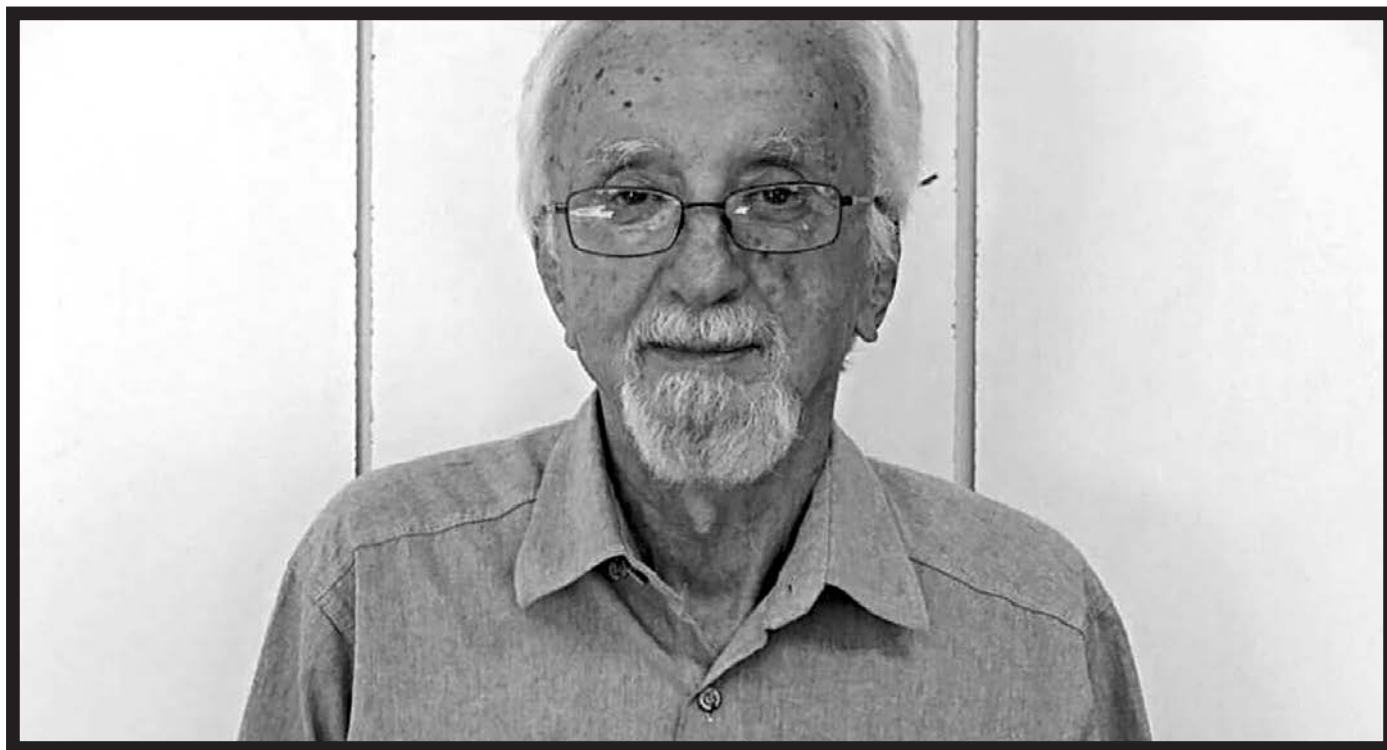
## Зоран Ристовић

(Чортановци, 10. април 1936 – Нови Сад, 25. фебруар 2022)

Рођен је у Чортановцима, родитељи су му били дефектолози. Гимназију је завршио у Новом Саду и уписао се на Филозофски факултет који је завршио 1961. године, Одсек за југословенску књижевност и јужнословенске језике. На Академији за казалишну умјетност у Загребу дипломирао је на Одсјеку режије 1963. у класи проф. др Бранка Гавеле (дипломска представа *Злочин на козијем ошћоку* Уга Бетија на сцени Народног позоришта у Зеници). Определио се за каријеру позоришног редитеља и драматурга. Већи део радног века провео је у Зеници, где је безмало три деценије (1964–1992) радио у Народног позоришту као редитељ, драматург и уметнички руководиолац. Предавао је сценски говор на Одсјеку за глуму Филозофског факултета у Сарајеву. Од 1992. године био је кустос у Позоришном музеју Војводине, а од 1995. године до пензионисања 1996, драматург у Српском народном позоришту у Новом Саду. Од 1996. живео је на Цетињу, односно на Горничу где је радио као уредник културне редакције “Радио Светигора”.

Ристовић је врло плодан као редитељ и драматург. Режирао је у Босни, Србији, Хрватској, Црној Гори и Пољској. У зеничком Народног позоришту је режирао 45 инсценација драмских дела, драматизовао је осам романа а аутор је и оригиналне драме. Драматизовао је романе: *Праx и њејео* Љубе Јандрића, *Хоца сирах* Дервиша Сушића, *Горко сунце* Анђелка Вулетића, *Омер-џаша Лаџас* Иве Андрића, *Дан хайшења Виле Вукас* Анђелка Вулетића, *Бакоња фра-Брне Симе Матавуља*, *Грк Зорба* Никоса Казанцакиса, *Кад љолубови љолеше* Власте Радовановића. Написао је радио-драму *Лешовање Марка Миљанова на мору* (Радио Нови Сад 1976) и објавио је књигу епитафа *Рујалице смрти* (1978). У Пољској, у театру “Стефан Јарач” у Лођу, поставио је на сцену драматизацију романа *Дервиш и смрт* Меше Селимовића (1983). У СНП-у је 1993. године поставио на Камерној сцени јединствену представу “Куварице” у којој је дочарао куварске рецепте. У позоришту Републике Српске у Бањалуци режирао је властиту драматизацију романа *Грк Зорба* Казанцакиса (1994).





Добитник је две Стеријине награде – 1967. године, ванредне Стеријине награде за сценску валоризацију поетске драматизације *Код вечитије славине* Момчила Настасијевића (заједно са Јованом Путником), а 1973. ванредне Стеријине награде за системско неговање драмске литературе на Југословенским позоришним играма. У Пољској је 1983. добио високо пољско одликовање, орден “Заслужан за културу Пољске”.

Зоран Ристовић је позориште непрестано тражио у животу и радовао се свакој његовој појави, као што је и, обављајући професионални ангажман у позоришту, тражио живот сам, не желећи да се театарска сцена претвори у место где се животна реалност мистификује и лажира. Његовим ангажовањем у позоришту репертоар добија на оригиналности и свежини. Стално је у потрази за новитетима, ангажује

и анимира драмске ауторе и преводиоце, истражује драмско наслеђе, остварујући на тај начин осебујну уметничку персоналност. Гајио је трагачки однос према домаћој драмској баштини, било да се ради о новом “читању” већ познатих и признатих драмских текстова, или још више и значајније, кад је у питању оживљавање заборављених вредности нашег драмског наслеђа. Један је од значајнијих драмских уметника на територији бивше Југославије. У драмској уметности радио је на позоришној афирмацији српских писаца и својим дугогодишњим радом је приближио драмску уметност ширем гледалишту, те се тако трајно уткао у српску културу уопште.

Сахрањен је у Новом Саду 28. фебруара на Градском гробљу.

Пише &gt; Варја Ђукић

# Ивица Кунчевић

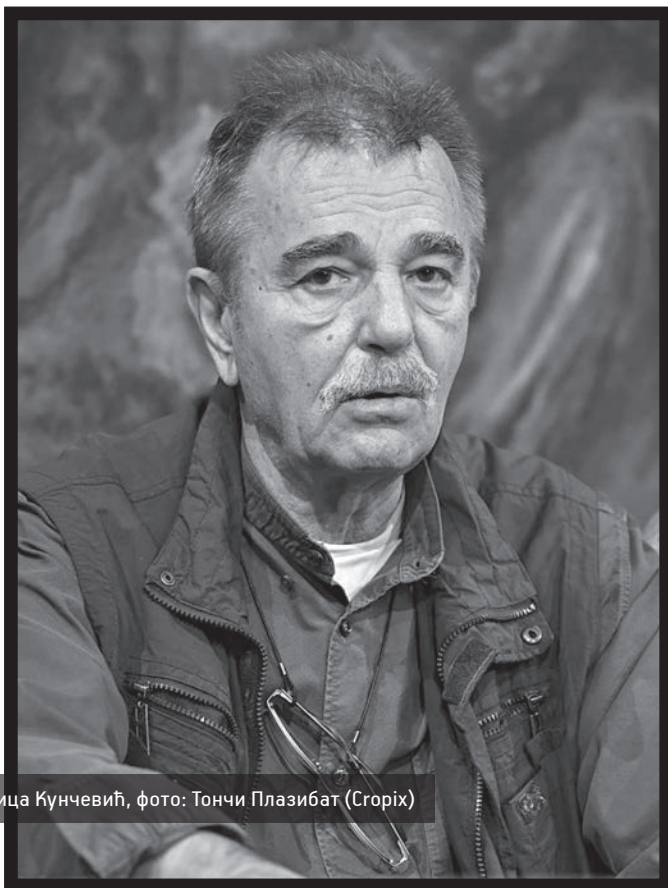
(Бартоловец, 9. април 1945 – Дубровник, 6. август 2022)

Ивица Кунчевић, блистави редитељ јунак је мог, наших, живота из ненаписане драме, сливене од свих рукаваца његових режија и позорница на којима је радио, те глумаца и глумица и свих сарадница и сарадника, и публике. Да, публике којој је све ово најважније, која театар узме увијек заједно с нама који у њему живимо. А живимо у зависности од тога каква нас времена обурдају, а у ствари, спријечавају да вјерујемо у нове режије, представе, сврху питања о смислу тако интензивне егзистенције, о вриједности исказа који чини живот стварним, најстварнијим.

“Режирао је око стотину казалишних представа различитих жанровских и стилских одредница, од дјечјих (Григор Витез, *Плава боја снијега*) и модерних комада (Eugène Ionesco, *Какав кујлерај*) до хрватских и свјетских класика (Влахо Стули, *Каше Капуралица*; Софокло, *Антигона*). Склон је прерадама неказалишних текстова (Фјодор Михајлович Достојевски, *Идиот* или *неојходно пошребно очиштовање*) и осебујним редатељским читањима драмске баштине (Иван Гундулић, *Приказане Дубравке љета јосјодњега МСМЛХХИИИ*). Често поставља на сцену дјела Вилијама Шекспира (*Мајбети*, *Хенру IV*, *Ромео и Јулија*, *Троило и Кресига*, *Мјера за мјеру*, *Краљ Лир*, *Хамлеј*), Антона Павловича Чехова (*Иванов*, *Вишњик*, *Три сестре*, *Ујак Вања*), Михаила Афанасјевича Булгакова (*Зојкин сџан*, *Госјодин де Молијер*), Марина Држића (*Новела од Сџанца*, *Арку-*

*лин*, *Тирена*, *Скуј*), при чему се посебно истичу двије режије *Дунда Мароја* (ХНК Загреб, 1981; Дубровачке љетне игре, 2000), те Ива Војновића (*Пролог ненаписане драме*, *Еквиноцијо*, *Дубровачка шрилоџија*, *Машкараше исјод куйља*), а значајна су му и упризорења Ростандова *Сирана де Бержерака* и Водопићеве *Тужне Јеле*. Објавио је збирке театролошких есеја *Амбијенталност на дубровачку* (2012) и *Редатељске билешке* (2017); глумио је главну улогу у филму *Каменића враџа* Анте Бабаје (1992). Ивица Кунчевић је и један од најнаграђиванијих хрватских редатеља: Стеријино позорје 1973, 1976, 1982; Гавелине вечери 1978, 1980; награда Удружења драмских умјетника Хрватске 1981; Награда “Владимир Назор” 1983; МЕСС 1984, 1987; Награде “Бојан Ступица” 1984, “Орландо” 1993, 2002, “Дубравко Дујшин” 1994, “Марул” 1995, “Петар Бречић”, 2000), Награде “Орландо” и посве недавно, Награде “Владимир Назор” за животно дјело.”

Кунчевића сам упознала када сам видјела његовог *Дунда Мароја*, извођење у Београду (вјероватно 1982). Величанствено искуство, нисам могла до даха доћи гледајући хистрионију на сцени, непатворени театар. Његов је *Дундо* био ватромет, како јесте Држићев *Дундо*... пред дворима и палатама дубровачким сиромашки пир, памтим све, као Пометова пуна уста приче о храни, делицијама, као сокове који се преливају на помисао надошлој из генерација гладних који



Ивица Кунчевић, фото: Тончи Плазибат (Сторіх)

облијећу око палача и дворова. Једнако је у Шекспира код *Ромеа и Јулије* када слуге падају од умора, жале се да их је мало, јер нема се у Капулетијевих, само је приказ богатства и раскоши на маскенбалу као призив опстанка слике о патрицијима.

У његовој је режији *Дунда*, идеална подјела, нема грешке код Ивице никада, он измисли глумца кад још не знају како бити даље, више... Мустафа Надаревић, прекрасна Мира Фурлан. Ко није гледао овога *Дунда* може мислити да је Мира глумица из филмова... Мира је глумица из Ивичине представе, Петруњела као изобиље путености из прикрајка из којег прелива раскош.

Ивица Кунчевић је један у театру, један и у југословенском. Дубровачке љетње игре основане су неколико година након његовог рођења. Ивица је студирао Југословенску књижевност и позоришну режију у Загребу, а од 1969. већ је био у Казалишту “Марин Држић”... Трагала сам по наводима из биографија и свуда је мјесто рођења мало мјесто код Вараждина, па питам о родитељима нашу пријатељицу Дубровчанку, јер никада нисмо о породичним приликама причали дуго, много, осим већ касно, прије неколико година, кад ми је рекао да у Дубровнику готово ништа и нема, мало је “паузирао”, неко љето није одлазио. Тешко му је то пало.

Дубровчанин, не по мјесту рођења, живио је највеће љетње игре, таквих на свијету до тада ни послје није било, пријестоница најбољег театра када су постојали само единбуршки фестивал од '47. тек касније Le festival Mondial du theatre de Nancy и Stratford Upon Avon. Играти, режирати у Дубровнику, то је био врхунац дражи театарске. Ивица је Дубровачке љетње игре режировао од 2002. до 2009, а 2003. сам видјела *Хамлеџа* у режији Питера Брука на Локруму.

Кад је већ грунуло топовима на Град, *Кавез шражи ишицу* је књига коју ми је Огњенка Милићевић поклонила када сам родила Михаила, Јан Кот је био у Дубровнику на Играма, нико боље од њега није писао о инсценацијама Шекспировог *Хамлеџа* када се Шекспир удомио на Ловријенцу, а тамо гдје се Шекспир удоми, највећа је позорница, свјетска је. Кад су грунули Црногорци из војске ЈНА, огранка прљаве команде злокобне, на Дубровник, гранатама на птицу у кавезу, први је погинуо пјесник Милан Милишић.

Ту и моја лична историја, удес савременог савременог саучесништва у свему што је трагедија убијања и разарања, као кратер улази у интимне првобитне спознаје о театру. Професорка, театролошкиња Мирјана Мичиновић предавала је генерацијама на ФДУ Историју југословенског театра и драме; понијела сам с њених часова посебну љубав за дубровачку књижевност и

драму, антре у историју југословенског театра, темељ. Пријатељство Данила Киша је с Милишићем било сидро у луци. Из Дубровника је отишао и посљедњи пут за Француску.

Нисам свједочила представама које је Ивица радио с Милишићем. Налазим њихов разговор о театру, одломак из часописа “Лаус”, 1969. под насловом *Тешко је отворен – Кров је у нама!*:

“Ивица Кунчевић, редатељ Драмског казалишта Гавела и Милан Милишић, књижевник, разговарају о театру у Дубровнику и Дубровнику у театру.

МИЛИШИЋ: Говоримо о театру у најплеменитијем смислу ријечи: о ономе који ослобађа, и задужује... Ограничит ћемо се на Дубровник гдје смо први пут чули изговорену драмску ријеч, први пут ушли у казалиште, први пут видјели представу на отвореном. Постоје три форме театарског дјеловања у Дубровнику: Казалиште „Марина Држића“, Дубровачке љетне игре и аматерска дјелатност. Ти си био у свакој од њих...

КУНЧЕВИЋ: Баш сам данас мислио кад сам ишао у спензу... Чини ми се да Дубровнику не треба театар, будући да је толико цијели театрализован. Но очито је то нешто друго: Дубровник захтијева свој театар. Кад сам био у Дубровнику, унутра дакле, ја то нисам још био сазнао; бавио сам се опћим стварима, репертоаром, трендовима... Мислим сад да би све то требало бити у десетом плану у дубровачком театру. Ја наравно стојим иза свега онога што сам радио овдје у Казалишту – то је оно што они настављају и данас, с мање или више извођачког успјеха – али у контексту овог разговора чини ми се да “Леро” има највећу шансу...

(...)

МИЛИШИЋ: Сад није јасно да ли треба бити невин и немушт умјетнички да тај дух града уђе у твоје дјело, или треба бити тако велики мајстор да твој занат не омета прожимање тог духа с дјелом?

КУНЧЕВИЋ: Мислим да би се могао остварити један театар изузетан по духу кад би се остварила идеја о казалишној академији у Дубровнику. Тешко је нау-

чити негдје глуму па доћи у Дубровник и “подложити своју глуму на услугу”. С тим увијек иде и она нездрава априорност казалишног духа. Мислим да би прави пут био – учити глуму у Дубровнику.

МИЛИШИЋ: Има ли то увјерење везе с јутрошњим одласком у спензу?

КУНЧЕВИЋ: Не знам... Све је то замка; ја о свему овоме причам тако а... у ствари се не осјећам довољно Дубровчанином... у једном смислу...

МИЛИШИЋ: Као да смо рођени мртви у Дубровнику који је предодређен да опет буде жив. Јер ми се, очито, не можемо овдје дивити сликовитости пјачета, кула, солара... Нама су као гледатељима то дивљење наметнули.

(...)

КУНЧЕВИЋ : ... Сви имају право видјети представу... У ствари, све је то криво тако категорички... Мислит ће се да говорим политички, да хоћу театар без улазнице да би о томе писале новине или да би то постао програм СИЗ-а па да се на то траже средства... Битно је ово: Један тотал нама увијек на Играма бјежи. Игре узбуђују када човјек о њима мисли, када у свом духу збраја то вријеме и тај простор. Међутим, у пракси је увијек парцијалност, недостигнути тоталитет.

МИЛИШИЋ: Има код Брука једне реченице: “Нови простор плаче за новим обредом, али наравно, нови обред требао је доћи први”. Другим ријечима, мислим да су Игре кренуле од лажне премисе. Почели су их они који су били задивљени сликовитошћу. Тако су настале представе као *Ифигенија* на Грацу, тако је онај балкон на Плаци постао Лаурин, тако је Ловрјенац постао Елсинор. Али, ту је и врх те инспирације. Врх нас очито више не задовољава, а под је поплочан тужним низом неспоразума.

КУНЧЕВИЋ: Мислим да би Љетње игре требало извући из Страдуна, из те навике шетања... Ево, рецимо, Корун је имао сјајну идеју: *Ричарда* ће кренути из Лазарета, проћи Страдуном и успети се на Ловрјенац да абдицира. (...) Готово да би се рекло да



Из представе **Еквиноциј**, ЦНП Подгорица, фото: Душко Миљанић

у принципу користимо те просторе као замјену за кулису, умјесто да их кориситимо као обвезу новог teatra.

**МИЛИШИЋ:** Амбијентални театар који би се држао простора колико и текста.

**КУНЧЕВИЋ:** То је могућност... али и могућност неспразума..."

У Народном позоришту у Земуну, Кунчевић је 1987. режирао *Ујка Вању*. Пред представу сједи за шанком, прилазим и само поздрављам, имам велику трему,

трудим се да не скрећем пажњу више но ми допушта то што је за шанком, а не негдје друго осамљен, његово је стање апсолутна опхрваност представом. Ивица није могао да гледа представу коју је управо завршио, није гледао премијере својих представа. Био је јако осјетљив на домете својих режија, а учинио све да око њега сви учесници глумци и сарадници буду вољени и заштићени. Када би грунуо незајаљљивом "Ти си један провинцијални глумац" знам колико је било потребно да буде испровоциран, или кад је млади колега у насту-

пу инспирације, пред Ивицом рекао “ми, умјетници...”, а овај му одговорио: “Какви умјетници?! Ја сам реди-тељ! То је моја професија, не треба ми друга титула!”

(1990–1998) Само сам на обали истог мора, у Херцег Новом, граду који је савим промијенио лице лицима људи придошлих током Рата, стајала и гледала надесно у Планину која заклања обалу према Дубровнику. И мислим, као да продирем кроз стијену, ко зна када ћу пропутити, ко зна колико снаге треба и упорности да рањени град прихвати молбу.

*Вишњик* је био његова прва режија у Краљевском позоришту Зетски дом на Цетињу, театру без сталног глумачког ансамбла. Ту је, уз рад на представи, настајала посебна чаролија театарске љубави какву је Ивица донио, коју је само он могао да креира стамено, страшно с нама глумцима, промишљено. Били смо слободни од многих граница изван театра у Зетском дому, први пут је на сцени заиграо и Драган Јовичић. Брате мој, сестро моја, звали смо једно другог. У представи *Вишњик* играо је Фрица, старог слугу, Драго Маловић. Драго драги с којим сам у *Ревизору* Гогољевом, у режији Бранка Ставрева у ЦНП-у 1988. играла – он Осипа, ја Хљестакова. Драго се разболио током рада на представи, Драго се борио да игра, Драго је играо своју посљедњу улогу у позоришту. У сцени на крају представе, у огромном ормару, једином сценском “деталу” преосталом након продаје, а прије напуштања куће, након растанка, Фриц умире. *Вишњик* нам је због Ивице изазвао велику пажњу позоришне јавности, била је то његова прва режија изван Хрватске након ратова. И, то није било “нотирано”, никако не довољно. Сви смо заједно знали да је у нашем *Вишњику*, омаж нама, себи, омаж фиктивним растанцима, театарски повратак посљедњем погледу на вишњик у цвату.

Опет је подјела била пресудна – Драган и Бане (Драган из Сарајева, Бранимир Поповић је на самом почетку рата у Босни и Херцеговини дошао из Сарајева у Подгорицу), Љубомир Ђурковић као дио подјеле, директор театра који нема глумце. Љубо је имао с Иви-

цом велику радост, његово је избивање из Црне Горе за вријеме Рата била важна мјера интелектуалне, личне, па за театар пресудне дистанце, за Ивичин долазак и његов рад на Цетињу.

За улогу Рањевске у *Вишњику* Кунчевића добила сам награду “Ардалион” 2005. године на фестивалу у Ужицу, тада се још звао Југословенски позоришни фестивал, а био први постјугословенски фестивал театара.

Друга Ивичина режија у Зетском дому, *Машкараше испод кућа* Ива Војновића била је и друга врста његове дубровачке мисије, с њим је дошла и Милка Подруг Кокотовић. Велико је славље био рад на тој представи, Ивичина љубав за глумце, отворила је широм Кристини Стевовић, још недипломираној глумици на ФДУ Цетиње, најљепша врата – рад на главној улози и партнерство с раскошном јединственом Милком. Уз Даницу Дедијер, увијек костимографкињу Ивичиних представа, наставили смо плет театарских нити, веза, на театарској и драмској дубровачкој традицији. Остаје ми завнијек велика снага коју је Ивица уносио, не само у представу коју режира, но и у цијели могући контекст. Када је он режирао у Зетском дому, сцена је, без обзира на своју мајушност, добила велике димензије, а димензије је Ивица полагао на темеље снаге глумаца.

Више је трагова и величине извантетарских подвига било у Ивице но у десетине позоришних стваралаца. Сабирам ту и његове режије, и Дубровачке љетње игре које је водио, и рад на Академији у Загребу и његов начин да учествује у дугом поратном процесу који је, а без икакавог осврта, узимао велику енергију.

У дан пред премијеру *Машкараша* – вече премијере било је и посљедње вече директоровања Зетским домом Љубомира Ђурковића – Ивица је говорио о својим биткама за Дубровачке љетње игре које је водио у Загребу са политичарима и колегама. Заборавила сам детаље, али знам да је та његова добијена битка била пресудна за све године у којима су Дубровачке љетње игре наставиле да постоје у свом домету који свједочимо до данас.

Мој син Јаков је 2018. у Загребу био ученик треће године гимназије; била је то интензивна година, први одлазак од куће, ученички дом, све непознато – за њега, за мене. Бранимир Поповић је поново водио Црногорско народно позориште и договорио са Ивицом режију *Еквиноција* Ива Војновића. Причам с Ивицом у кафеу “Козак” крај Хрватског народног казалишта, како извести рад на представи и улози кад се мој живот одвија у два града – Загребу и Подгорици. Кратко гледамо једно друго, знамо да морам играти Јеле, знам да Ивица мора режирати *Еквиноцију* у ЦНП-у. Сљедећег дана долази с планом, све је у распореду по данима и сценама. С њим је Матко Сршен, кога тада упознајем и са којим радим прву лекторску пробу. Шалим се како ме фасцинира дубровачка дипломација, како ријешење увијек постоји. Носим у Подгорицу лекторисане велике дјелове текста који говорим, почиње процес у мојим рукавцима који се одвија како већ једино може са Ивицом у апсолутном повјерењу. Још и Тонко Мароевић, када је свратио у “Карвер” и кад сам му рекла да радимо, да играм Јеле, када су му очи засјале – Иво Војновић је моћ дубровачке културе, Јеле је величанствена улога у драмској литератури, жена на обали гдје плима и осјека донесу и узму, морем кида везове и отпушта барке и броднице.

На нашој сцени су насукане, исцрпљене барке које је Ивица прикупио с Ваном Прелевић, сценографкињом ЦНП-а, захвалан на њеној посвећености... једна барка, друга, један кљун барке, други, барка која се подиже на крају, а коју никада нисам видјела, јер... има тако слика у представи које не могу да видим док лежим мртва на просценију. Мала је била сцена ЦНП-а за све барке које је Ивица хтио да принесе публици. За мене је, док сједим на просценију, публика обала, последњи редови бескрајна пучина. Опет погледом обухватам и видим, као у *Вишњику* Чехова и Ивице..., сјену мајке у оцвалом вишњику, опет мој поглед као Јеле пробија кроз простор позоришне дворане у пучину Војновиће-ве и Ивичине слике свијета.

Вратила бих се на Ивичин разговора с Милишићем – како играти театар у Дубровнику који је цијели театрализован, не због палата и Страдуна, но због драме и прича које чине запремину тргова и балкона, степеница и соба, и кужина и портала врата, кроз њих истрчавања, отварања шкура, због тежине звука и покрета. Ипак, у овом разговору, нису се такли, а то је оно Ивичино генијално, што не стаје у било који разговор “о театру”, него је сами театар – тајна његовог генија је љубав за глумца. У режијама Ивичиним увијек је било, ако је било нешто недостатно, само ако глумци које је бескарајно чувао, не могу уважити многозначност његове режије, ритмове који не доспијевају само из драмског дијалога, него се надовезују из слојева слика судбина позоришних и изванпозоришних, светеатарских.

Као кап на море доспјела је круна, круница посебна, невидљива за многе који нису вечери 22. децембра 2019. били у Ивичином Казалишту “Марин Држић” у Дубровнику, играли смо *Еквиноцију* Ива Војновића.

Не памтим радоснијег Ивицу Кунчевића, не памтим радосније публике која с огромним олакшањем и великим пијететом аплаудира нашој представи.

П.С. Након много времена читам написани текст. Писала сам га одмах после Ивичине смрти. А, чули смо се кратко два мјесеца раније. Чули смо се и када се нисмо “дозвали” до гласа. Након смрти Мустафе Надаревића, разговор је био при крају... “а, знаш, докле год се чујемо – добро смо”. Зато сам га хтјела позвати непосредно, ма готово сваког дана сам помислила да га позovem, вјерујем и позвала, нећу провјеравати у телефону. Текст сам скратила, почетак. Осјетљивост на осјетљивост буди у нама и даље страх од мјере сопствене немоћи при погледу на одраз. У тетару је храброст сублимирана, без страха ни за њом не би било потребе.

Дивим се заувјек љепоти тетара којег је инсценирао Ивица Кунчевић, ни данас немам секунду дистанце, доживљај је преогроман да би стао у текст омажа њему и његовом дјелу.

# XIV

КЪИГЕ

Сцена



Пише > Милена Ж. Кулић

## Неговање позоришне баштине

### СРПСКА ДРАМСКА БАШТИНА НА МАРГИНАМА СЦЕНЕ 2



Стеријино позорје  
Нови Сад, 2019

### СРПСКА ДРАМСКА БАШТИНА НА МАРГИНАМА СЦЕНЕ 2

зборник радова

ур. Снежана Савкић

Стеријино позорје, Нови Сад 2021.

Други зборник о српској драмској баштини који објављује Стеријино позорје важан је помак у неговању позоришно-драмске историје. Тринаест радова обједињује тежњу Стеријиног позорја да се, на нивоу институтске пажње, проучава историјска прошлост и да се у издавачком плану проналази простор за овакве публикације. Таква тенденција Стеријиног позорја не само да заслужује похвале, већ недвосмислено представља синтезу у изучавању позоришне уметности и темељ за даља проучавања. Зборник *Српска драмска баштина на маргинама сцене 2* представља својеврсни наставак пројекта, чије резултате можемо видети у зборницима *Стерија на позоришним сценама Новог Сада и Војводине: од оснивања Стеријиног позорја до данас* (2016), *Савремени домаћи драмски текстови на Стеријином позорју: од оснивања Позорја до данас* (2017), *Српски тисци и њихова дела између два светска рата на Стеријином позорју* (2018) и *Српска драмска баштина на маргинама сцене* (2020).

Зборник отвара својеврсни уводни текст Саве Дамјанова “*Жалосна позорја српске књижевности 19. века*”, у којем се скреће пажња на најпопуларнији жанр српске књижевности 19. века, као и најважнија дела и ауторе. Истичући да су “жалосна” и “весела” позорја обележила, најпре, Стеријино стваралаштво, а да су Стерија и други аутори попут Јована Суботића и Атанасија Николића теме црпели из угледне *Историје разних словенских народа најпре Болгар, Хорватов и Сербов I–IV* (Беч, 1794–1795), Сава Дамјанов истиче да реинтерпретацију заслужују и запостављени аутори попут Лазара Лазаревића, Исидора Николића, Светозара Милетића, Димитрија Нешића, Ђорђа Малетића, Јована Ђорђевића и Јована Сундечића. Уз подсећање на Аристотела, Хорација и Боалоа, Дамјанов подразумева да на сцени “жалосних позорја” проналазимо “ПРАВЕ (данас бисмо рекли СТВАРНЕ!) ЛИКОВЕ из историје и митологије”, које би чешће оживљавати на нашим сценама.

Стеријин комад *Владислав. Жалостна позорја у њеи гејсџвија* био је предмет изучавања Исидоре Поповић, која је у раду “Трагом једне поставке Стеријиног *Владислава*” представила поједине важне, а у времену изгубљене, информације о овом Стеријином комаду. Посежући за тзв. “другим примерком” *Владислава* у Библиотеци Матице српске (сигн. Р 19Ср I 412.1) ауторка је донела нова сазнања о дилетантској изведби *Владислава*, која, на основу редитељског примерка комада, открива детаље закопане у позоришној прошлости. У рукопису који је похрањен у БМС, ауторка уочава два редитељска рукописа и две врсте оловке (за једну групу преправки зна се да је унео Антоније Хаџић). Анализирајући разлике у глумачкој подели у двома представама, незнатније промене на нивоу лексике и сажимање Стеријиних дугих реченица, Исидора Поповић поставља важно питање: колико су интервенције у тексту пружале изводљив текст за 1861. годину? Данас је лако замислити да Владислава и Владимира игра исти глумац, али је то тешко замислити у то доба. Ослањајући се на анализирани примерак *Владислава*, ауторка је важне делове представе из 1861. уз пажљиво коришћење доступне литературе успела да реконструише.

Зборник надилази оквире Стеријиног дела и то се види већ у тексту Александра Милосављевића, у којем је реч о *Находу Симеону* пре Милене Марковић. Иако је идеја да се у раду покаже генеза мотива инцестуозног односа између мајке и сина на уметничком плану, преко његовог позоришног уобличења, Стеријиног комада *Наход Симеон* до комада Милене Марковић, написан на основу наруџбине СНП-а, а реализован у копродукцији СНП-а и Стеријиног позорја у режији Томија Јанежича, у овом раду је реч и о односу према тексту и мотиву који се тематски тумачи. Мотив се најпре јавља у *Егидиој* која се приписује Кинетону, а потом код Софокла, у средњовековним рукописима (*Жиџије Павла Кесаријског*) и народним песмама (*Наход Момир*, *Наход Симеун* и *Ојеш Наход*

*Симеун*). Подробно описујући тај мотив аутор не само да сачињава добар преглед Стеријине мотивске модификације, него и даје сиже за будућа изучавања оваквог питања. Уз назначену поларизацију између позитивних и негативних јунака код Стерије, Милосављевић у *Находу Симеону* Милене Марковић види специфичну причу уоквирену Блејковим “Вртом љубави” (“Отишао сам у Врт љубави, / И видех што нисам видео”).

Анђелка Николић у тексту “Грађанке и грађани. Упоредна анализа комада *Родољубци* Јована Стерије Поповића и *Сироџа Милева из Босне у нашој цивилизацији тогине 1878*. Албине Подградске” приказује грађански статус у драми 20. века. Анализом друштвено-политичке реалности, улоге и моћи жене, мултикултуралности и мултијезичности, ауторка разматра важна компаративна питања. Ауторка предлаже коришћење термина *грађанскост* (у складу са фр. *citoyennete* и енгл. *citizenship*). Тражећи сличности и одступања у представљању тзв. *грађанскости*, рад представља занимљиво компаративно истраживање, које на другачији начин и врло темељно представља ова два дела.

На непознате, односно мање познате, и запостављене драмске ауторе подсетио нас је и Зоран Ђерић у тексту “Драме Атанасија Николића”. Зоран Ђерић нас опомиње да би драме овог писца (1803–1882) требало читати као “позоришну лектуру” и поново изводити на сцени. Иако се делом Атанасија Николића мало ко бавио (сем Иване Илић Киш и приређене *Биографије верно својом руком написане*), аутор је изнео податке и нагласио да око многих библиографских података постоје и даље недоумице. Ипак, акценат у тексту је стављен на Николићеве драме (“оригиналним и преведеним, прерађиваним, извођеним и неизвођеним, штампаним, рукописним, па и изгубљеним”): *Алијска њасџирка* (1826), *Драјџин, краљ српски* (1831), *Женидба цара Душана* (1840), *Краљевић Марко и Арајин* (1841), *Зигање Раванице* (1846), *Зигање Скадра на Бојани*



и Краљевић Марко и Вуца ђенерал (написане 1859/60, а штампане 1861), *Смрт србског књаза Мијаила Обреновића III* (1868).

Комедиографским духом Љубинке Бабић бавио се Зоран Максимовић, а пажњу је посветио и хумористичко-сатиричким комадима *Наши манири* (1933), *Ошмено друштво* (1936), два комада за децу – *Рисџа Робинсон* и *Рисџа сјорџисџа* (1937) и комедију *Породица Бло* (1940). Тешко је писати о глумцима, глумачким

улогама и свим елементима глумачког живота. Овај текст је добар пример како се може писати о глумици као што је Љубинка Бабић, великој Нушићевој министарки. Посвећујући пажњу наведеним комадима, аутор је навео и премијерна извођења драмских дела Љубинке Бабић, те овај текст представља и добар био-библиографски податак за даље проучавање живота и дела ове глумице. Уз обимну литературу, наведени су и плакати и фотографије.

Питањем пролазности актуелности драмског текста *Заједнички шан* Драгутина Добричанина, бавио се Горан Ибрајтер, уз подсећање да је овај текст након премијерног извођења 25. новембра 1953. године доживео “бум”, а потом бива у потпуности заборављен. Иако је овај текст био укључен у репертоаре већине југословенских позоришта, нагло се изгубило интересовање, што аутор означава неоправданим гестом времена, јер је ова тема и даље актуелна.

Драмским комадом *Успомена на Соренио* бавила се Ивана Кочи, с намером да прикаже политичко позориште Богдана Чиплића, односно топосе социјалне и политички “лево” оријентисане визууре, политичке референце, аутоцензуре и примере обрачуна с режимом. Сагледавањем текста *Успомена на Соренио* Ивана Кочи је увидела социјално ангажовану драму, чија специфичност лежи “у њеној политичкој субверзивности спрам службено признатог погледа на свет”. Ауторка је у овом тексту подробно приказала Чиплићеве позоришне критике, скривене идеолошке топосе његове драматургије, представу, цензуру и прогон с репертоара. Посебна пажња је усмерена на рад аутоцензорске свести као својеврсне “унутрашње борбе која аутору мисао скреће у, како би то Данило Киш рекао, *поље поетике*”.

Марина Миливојевић Мађарев у тексту “Извођачки потенцијал драме *После милион година* Драгутина Илића у савременом позоришту” наглашава да је ово дело, иако је добило одговарајућу пажњу историје драме и књижевности, постављено само једном у позоришту. Комад *После милион година* (1889) Драгутина Илића био је првобитно запостављен од позоришних делатника јер га је изоставио из својих студија Јован Скерлић. Ауторка наглашава да је Скерлић у великој мери “крив” за позоришни неуспех Драгутина Илића. У покушају да се дистанцира од присутног дискурса

заборава и проучавалачке замке (о њему се најчешће говори као о писцу “који је тек случајни део контекста далеко славнијег брата и оца”), Марина Миливојевић Мађарев улази у видни дискурс драме Драгутина Илића и наводи разлоге због којих овај писац не би требало да буде маргинализован. Колико је Драгутин Илић важан показује и текст Снежане Николић “Значај и рецепција историјских драма Драгутина Илића на размеђи векова”, у којем се анализира рецепција историјских драма, као и статус овог жанра с краја 19. и почетком 20. века.

Текст “Међуратно стваралаштво Душана С. Николајевића – од реализма до метафизике” Дивне Стојанов представља анализу шест драмских дела Душана С. Николајевића (*Многаја љета* 1925, *Парола* 1927, *Преко мртвих* 1930, *Вечна копрена* 1932, *Волја, Волја* 1935. и *Клевети* 1938), с циљем да се покаже тематска, жанровска и стилска разумењост српске драме у међуратном периоду. Анализом драмског рада бавио се и Младен Ђуричић у тексту “Драмски списи Косте Руварца” у којем показује у којој мери је Коста Руварац био присутан на позоришној сцени средином 19. века, на примеру дела које је превео на српски језик и уступио на коришћење Српском народном позоришту (*Зрињи*, *Кобно име*, *Инкојнишо* и *Ђачки послови* или *Двадесет деветих фебруар*); а последњи рад приказује позоришно-стручну реч Рада Драинца. Овакви радови су одличан подсетник на маргинализоване позоришне гласове, које нипошто не треба заборавити и оставити у прошлости.

Задатак истраживача историје позоришта могли бисмо поставити као трагање за изгубљеним и заборављеним, што подразумева широко поље истраживања. Овакви текстови посведочиће да је историја позоришта, ипак, живо подручје коме нисмо посвећивали до сада дужну пажњу.

Пише > Синиша И. Ковачевић

## Постхумно објављено дело америчког драматичара



Сем Шепард  
ШПИЈУН ИЗ ПРВОГ ЛИЦА  
„Геопоетика“, Београд 2021.

У издању “Геопоеतिकе” објављена је књига Сема Шепарда *Шпијун из првог лица* (Београд, 2021). Подсећамо да се ради о другом наслову овог аутора, чији превод приређује ова издавачка кућа. Пре *Шпијуна* “Геопоетика” је објавила књигу *Онај изнутра* (2019). Реч је о последњем наслову чувеног америчког глумца, сценаристе и драмског писца, који је “Penguin Random House” објавио у години ауторове смрти (2017).

Сем Шепард (1943–2017) је почео рад на *Шпијуну из првог лица* 2016. године. Прве верзије текста исписане су руком, пошто више није могао да користи писаћу машину због компликација које је имао због амиотрофичне латералне склерозе (АЛС). Према жељи његових ближњих, Семови заостали рукописи завршили су у корицама књиге. Овим подухватом Семова деца, Хана, Вокер и Џеси, одају признање животу и раду свог оца, као и невероватном труду који је уложио да заврши своје последње дело.

Ослањајући се на класификације појединих критичара, Ивана Ђурић Пауновић наводи да се ради о постхумно објављеној “мемоарској фикцији”. Она у поговору додаје да књига “ређа слике прошлости и садашњости из живота протагонисте које садрже каледоскопску лепоту”. Секвенце из породичног живота, успомене са снимања, анегдоте које су заостале у понеком кутку свести, исповест о телу које одбија послушност, грађа су од које је сачињено, ово у исто време трагично и комично дело.

Фигура усамљеног јахача који са узвишења посматра простор пред собом у намери да сагледа властито место у њему, јесте вестерн архетип који непогрешиво уоквирује лик и дело Сема Шепарда. Тешко је свести такав живот на неколико пасуса, на “википедијско набрајање” онога што је снимео и објавио, на Пулицерову награду и номинацију за Оскара. Додамо ли ове и прозна дела која је оставио за собом, добићемо слику свестране и комплексне личности какав је био Шепард.

Временски лук, од када изгладнели младић Стив Роџерс у Њујорку донира своју крв да би могао да купи чизбургер, до дана када Сем Шепард диктира последње реченице Шпијуна из првог лица, опасује доследност властитом осећају за језик и стварност, урођеност у истинску емоцију, ма како болна она била. Иако је добило наведену одредницу, ово прозно дело пуно је аутобиографских елемената. Наилазимо на оно што се аутору догодило на јави, као и делове прожете његовим чежњама, радостима, страховима.

Премда је био против аутобиографија, Шепард је многе догађаје из свог живота инкорпорирао у прозна дела и драме. У књизи налазимо призоре из личног живота, али и исто тако и слике и размишљања са многобројних путовања. Све више обузет успоменама, аутор приказује себе у приколици на филмском сету. Ту су и слике Америке његовог детињства, које се често срећу у многим Шепардовим прозним делима.

Одрастање у времену преламања САД-а и преплитања старих и нових вредности, снажно су обележили Шепардово стваралаштво. Контраст прошлости и садашњости уочљив је у пишевом драмском опусу, али и у другим формама у које спадају његови *Зайиси из мошела*. У њима налазимо на сусрете и мимоилажења традиционалне и модерне Америке, романтике и бруталности, као и мотив провинцијалца који неуморно тумара по прерији.

У фокусу Шепардове прозе честе су слике онога што бисмо без пежаротивног смисла могли назвати америчком провинцијом. Ту су пејзажи, мале вароши, драгстори, бензинске пумпе, јефтине ресторани, скромни мотели подигнути уз путеве дуж средњег запада и пацифичке обале. Многа његова прозна дела показују ауторово умеће претварања вртлога идеја, људи и амбијената у један живописан и профињен запис о оновременој Америци, од које данас, осим легенде, готово ништа није остало.

Сем Шепард је један од најзначајнијих драмских писаца у савременој историји америчког позоришта, а у филмском свету важи као угледни сценариста. Ипак,

највећу популарност код шире публике стиче као актер незаборавних рола, остварујући улоге у филмовима *Дани раја*, *Пуш у космос*, *Пушник*. Миљеник публике и љубимац критике, Шепард је сматран за најзначајнијег америчког драматичара након Јуџина О'Нила и Артура Милера.

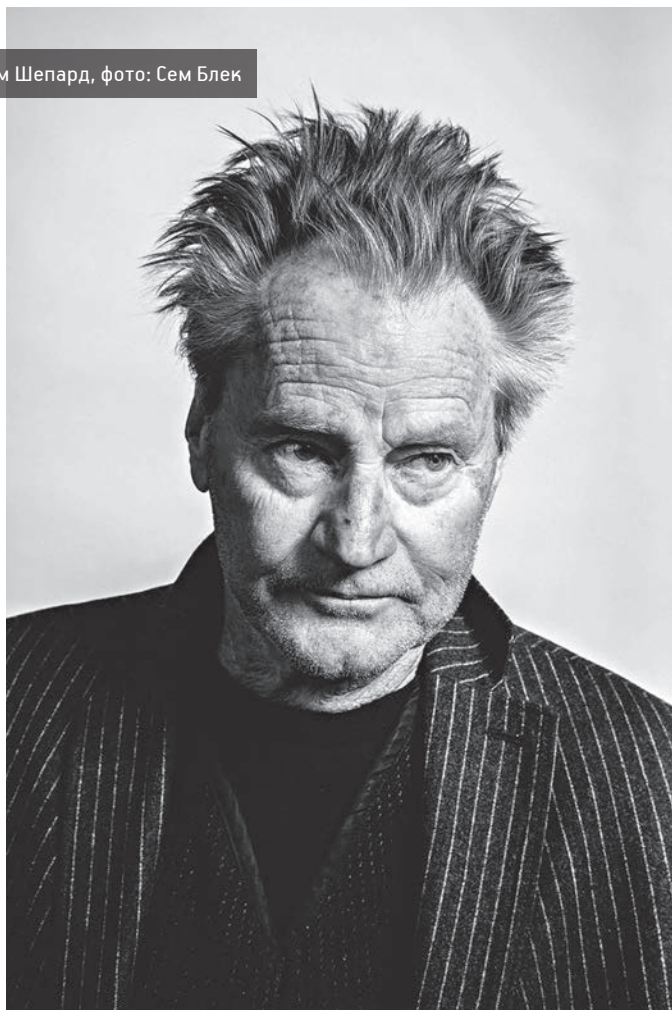
Недовољно је познато да је омиљени "каубој америчког театра" 1970-их радио у позоришту као глумац и сценариста. Каријеру драмског писца започео је пишући за култне позоришне трупе Оф-Бродвеја и Оф-Оф Бродвеја, од којих су најпознатији "Опен Театар" Џозефа Чајкина и "Ла МаМа" легендарне Елен Стјуарт. Његов рад је временом примећен. Младом писцу није оспораван таленат, а предвиђана му је успешна каријера позоришног ствараоца.

Све похвале које је добијао нису будиле жељу за славом, него су га више подстицале за даљи рад. Пре своје тридесете имао је више изведених драма (написао их је готово 50), од којих је 11 освојило "Обија", утицајно америчко позоришно признање. Међу његове најпознатије комаде убрајају се *Невидљива рука* (1969), *Проклејство изгладнеле класе* (1977), *Покојано дете* (1978, за који је добио Пулицерову награду), *Луди од љубави* (1983), *Сћање шока* (1991), *Бој њакла* (2004) и други.

Радећи за филм потписао је неколико занимљивих сценарија, од којих се издвајају *Коша Забриски* (режија Микеланђело Антониони), *Париз, Тексас* (режија Вим Вендерс, филм је 1984. освојио Златну палму у Кану), *Луди од љубави* (режија Роберт Алтман), *Каг прошлости закуца* (режија Вим Вендерс). Биће то нова сарадња славног редитеља са Шепардом, након великог успеха који је доживео са *Париз, Тексасом*. Иначе, са филмом *Каг прошлости закуца*, Вендерс је 2006. био гост београдског ФЕСТ-а.

Чувена Шепардова дела играна су на сценама наших позоришта, а поједина су објављена у књижевној периодици или прегледима савремене америчке драме. У добром сећању су комади *Покојано дете* (превод Венцислав Радовановић, режија Едвард Хајстингс, Југо-

Сем Шепард, фото: Сем Блек



словенско драмско позориште, 1979) и *Луди од љубави* (превод Давид Албахари, режија Егон Савин, Српско народно позориште, 1990). Драма *Покојано дете* је у Радовановићевом преводу 1979. публиковало ЈДП у едицији “Ars dramatika”, *Проклећство излаганеле класе* је 1997. објављена у преводу Боривоја Герзића, док је у часопису “Мостови” 1999. године изашао комад *Сћање шока* (превод Оливере Милићевић).

У књизи *Пре и после “Косе” – савремена америчка драма* (избор и предговор Јован Ђирилов, Београд 2002), поред Вилијамса, Олбија и других аутора, објављена је и драма Сема Шепарда *Невидљива рука*. У последње време, његови комади нису много играни у нашем театру. Можда најсвежији пример када смо на нашим сценама имали “једног Шепарда”, је комад *Бој њакла* који је у Атељеу 212 премијерно одигран јуна 2008. (режија Светлана Димчовић).

Мање је познато да је Шепард објавио неколико запажених књига песама, поетских прича и дневничких белешки. Читањем ових дела постаје јасно да је њихова форма оно што је другачије, јер су ауторове прекупације једнаке и када су у питању прозно-поетски записи и његове драме. Сегова проза често је била у сенци ауторових драмских дела и филмских сценарија. Неправедно запостављене, књиге писане у овој форми спадају у ред Шепардових најснажнијих и најпровокативнијих текстова. Дело Сема Шепарда *Шпијун из првог лица* изашло је у “Геопоетикиној” едицији “Свет прозе”. Књига је објављена у одличном преводу Иване Ђурић Пауновић.

# ХИИИ

НОВА ДРАМА

## Сцена

МАЈА  
ПЕЛЕВИЋ

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

СЦЕНА



## МАЈА ПЕЛЕВИЋ



Рођена 13. фебруара 1981. у Београду. Дипломирала драматургију на Факултету драмских уметности у Београду и докторирала на Одсеку за теорију уметности и медија на Универзитету уметности у Београду. Дrame су јој преведене на енглески, француски, немачки, руски, норвешки, пољски, словачки, чешки, мађарски, бугарски, словеначки, македонски и украјински језик и објављене у бројним савременим домаћим и иностраним антологијама. Од 2012. бави се и режијом и ауторским пројектима (*Они живе*, заједно с Миланом Марковићем, *Слобода је најскупиља књижевничка реч*, заједно са Олгом Димитријевић, *Моје напоре* Томаса Бернхарда у Народном позоришту Београд, *Lounli plenet* са О. Димитријевић, Д. Кокановим, Т. Шљивар, И. Коругом...)

Главна сценаристкиња и драматуршкиња серије *Јуиро ће променили све* емитоване на РТС-у 2018. године.

Драме (*Лер*, *Београд-Берлин*, *Ја или неко други*, *Поморанцина кора*, *Можда смо ми Мики Маус*, *Боливуд*, *Тестирано на људима...*) играле су у земљи и иностранству.

Добитница многих награда међу којима: “Слободан Селенић”, “Борислав Михајловић Михиз”, конкурса Стеријиног позорја и Стеријине награде за драмске текстове *Поморанцина кора* и *Последње девојчице*.

Маја Пелевић

---

# Последње девојчице на земљи

---

Бечићи/Београд/Праг 2021.

**ЛИБРЕТО О БУДУЋНОСТИ ЉУДСКЕ  
(РЕ)ПРОДУКЦИЈЕ У 15 СЛИКА ПИСАН ЗА:**

девојчице и дечаке  
женке и мужјаке  
жене и мушкарце  
монструме родне, полне и телесне неодређености  
за последње девојчице на земљи

- \* Цео текст мора се певати, шта год за некога певање значило и потребно је да све време има какву-такву музичку пратњу. Ако у представи постоје музичари, они такође морају вербално учествовати у свим сликама.
- \* Све реченице писане на енглеском језику морају се изговарати на енглеском језику. Све реченице писане на српском језику могу се изговарати на било ком другом језику.
- \* Све песме коришћене у тексту морају се отпевати уз оригиналну мелодију, макар и без ауторских права, макар *a cappella*, макар и лоше.
- \* Бебе у представи ако би се појављивале, морају бити искључиво живи субјекти и ако би се неко одлучио да ангажује бебу, мора да добије њен пристанак. Људски субјект, беба, не сме бити репрезентован било којим неживим објектом.

## СЛИКЕ:

---

1. ДОБИЛИ СТЕ ДЕВОЈЦИЦУ
2. МАТЕРИЦЕ СВИХ ЗЕМАЉА, УЈЕДИНИТЕ СЕ
3. РЕПРОДУКТИВНЕ РАДНИЦЕ
4. BABY MENU CARD
5. RENT-A-MATERICA
6. ХВАЛА ВАМ ШТО СЕ РЕПРОДУКУЈЕТЕ
7. СИЛИКОНИ И ЕМБРИОНИ
8. МАТЕРИЦЕ СЛОБОДЕ
9. ЗБОГОМ МАТЕРИЦЕ, ИСПЛАТИ СЕ
10. 100 % (НЕ)ПРИРОДНО
11. ДЕЦА ЈЕДУ СВОЈУ РЕВОЛУЦИЈУ
12. И МИ СМО НЕЧИЈА ДЕЦА
13. ТЕЛО КАО ФАБРИКА БУДУЋНОСТИ
14. YOU CAN'T BEAT THE REAL COCA-BABY
15. ПОСЛЕДЊЕ ДЕВОЈЦИЦЕ НА ЗЕМЉИ

---

*Хвала Димирију Коканову, Оли Димиријевић и Марији Рајиковић без којих ова драма не би била оно што јесте*

*Текст посвећујем свим девојцицама и децацима који би волели да се сви овако заврши или почне*

Postwar white men and women are biotechnological beings belonging to the sexopolitical regime, whose goal is the production, reproduction, and colonial expansion of heterosexual human life on the planet.

We are the children of Hollywood, porn, the Pill, the TV trash-can, the Internet, and cyber-capitalism.

Paul B. Preciado, *Testo junkie*

---

Among all the organs of the body, the uterus is surely the one that, historically, has been the object of the most relentless political and economic expropriation. As a potentially gestating cavity, the uterus is not a private organ, but a public space that is haggled over by religious and political powers, as well as by medical, pharmaceutical, and agribusiness industries.

Paul B. Preciado, *An apartment on Uranus*

---

To understand the mechanics of how women have been made to feel inferior, and induced to willingly maintain themselves in this state, is to understand how the entire population is kept under control. Capitalism is an egalitarian religion in the sense that it demands general submission, making everyone feel trapped—as all women are.

Virginie Despentes, *King Kong theory*

---

Let's bring about the conditions of possibility for open-source, fully collaborative gestation. Let's prefigure a way of manufacturing one another noncompetitively. Let's hold one another hospitably, explode notions of hereditary parentage, and multiply real, loving solidarities. Let us build a care commune based on comradeship, a world sustained by kith and kind more than by kin. Where pregnancy is concerned, let every pregnancy be for everyone. Let us overthrow, in short, the "family."

Sophie Anne Lewis, *Full Surrogacy Now*

## 1. ДОБИЛИ СТЕ ДЕВОЈЦИЦУ

једном смо замишљале да се нисмо родиле

једном смо замишљале да нисмо морале да се родимо

једном смо замишљале да нико није пожелео да се родимо

једном смо замишљале да нисмо пожелеле да се родимо

једном смо замишљале да смо биле спречене да се родимо

једном смо замишљале да смо спречиле да се родимо

једном смо замишљале да је стомак наше маме био провидан као целофан

једном смо замишљале да смо кроз њега све виделе

једном смо замишљале да смо обмотале пупчану врпцу себи око врата

једном смо замишљале да је носимо као ланчић

једном смо замишљале да се полако гушимо

једном смо замишљале да се давимо у води

једном смо замишљале да плутамо у крви

и онда смо се родиле

честитамо

добили сте девојцицу

## 2. МАТЕРИЦЕ СВИХ ЗЕМАЉА, УЈЕДИНИТЕ СЕ

замислите место на ком се рађа живот<sup>1)</sup>

стерилно бело породилиште  
које на први поглед можда делује као  
продавница скупог намештаја или високе моде

а онда чујете плач  
ал' не било какав плач  
већ плач који звучи као најлепша симфонија будућности  
као нови кораци човечанства

ово су ваша деца, мама  
ово су ваша деца, тата

и ово су њихове прве речи  
које најављују све оно што ће тек доћи

све оно чему се нисте могли ни надати  
када сте их довели на овај свет

мислећи да су баш они ти који неће

убијати  
мучити  
силовати  
уништавати  
колонизовати  
лагати  
ниподаштавати  
злостављати  
сакатити

1) Ова слика је инспирисана BioTechCom, центром за људску репродукцију у Украјини, клиником која је позната по сурогат програму и продаји репродуктивног материјала.

преварити  
затварати  
удавити  
запалити

мислећи да су баш они ти који ће спасити свет

ова деца  
ови мали будући борци за слободу и једнакост  
рођена су из љубави

она су рођена из материца белих хетеросексуал-  
них жена  
махом из радничких породица из југоисточне европе  
ту и тамо се поткрала и нека проститутка, али шш-  
шшшшшш  
о томе се не прича

о томе се на овом месту никада не прича

она су здрава, лепа и задовољна  
сијају као органски авокадо

гледају вас својим анђеоским окицама  
у којима видите сва она очекивања

сва она надања у боље сутра  
која се никада неће догодити  
али нема везе

у овом радосном тренутку  
то нема баш никакве везе

сада једино има везе то што мноштво малих бе-  
лих беба  
распоређених у симетричне беле колевке из икее  
у исти глас плаче

њихови родитељи, њихови законски власници  
још увек нису дошли по њих

деца тога нису ни свесна  
и не плачу она због тога што ником не припадају

што нико није дошао да их преузме  
након што их је дебело платио

већ зато што су гладна

ова деца  
ови мали будући борци за слободу и једнакост  
гладна су живота

ова деца чекају да по њих дођу

богата адвокатица из централне европе и њен муж  
бизнисмен  
ово им је треће

геј пар из западне европе  
али шшшшшшш  
о томе се не прича

и касирка из малог града у србији  
која је девет месеци носила јастуке различитих ве-  
личина испод исцепане хаљине  
продала све што је имала  
кућу, имање и њиве  
да би могла да постане оно што се од ње једино  
очекује

мама

ова деца рођена из најскупљих материца на свету  
су женска  
оне су девојчице

јер биологија је одлучила да девојчица на свету  
просто има више

добродошли на клинику за људску репродукцију  
добродошли на место где су чуда могућа

ми примамо све материце света  
ал' не било какве материце

већ здраве материце младих белих хетеросексуал-  
них жена  
које су родиле бар једно здраво, бело, хетеросек-  
суално дете

које нису

оштећене  
сецкане  
стругане  
озрачене  
хемијски третиране  
поцепане  
уништене

које су сасвим здраве материце  
сасвим здравих моногамних белих жена

без

канцера  
дијабетеса  
абортуса  
хив-а  
сифилиса  
хламидије  
микоплазме  
уреаплазме  
кондилома  
херпеса

ми смо власници овог апсолутног здравља  
које репродукује будућност  
вама на услузи

производимо најквалитетније ембрионе  
од вашег здравог хетеросексуалног генетског ма-  
теријала

или здравих јајних ћелија и сперматозоида  
од здравих младих белих хетеросексуалних жена  
и здравих младих белих хетеросексуалних муш-  
караца

убацујемо их у здраве младе беле хетеросексуал-  
не материце  
које ће родити ваше здраво мало бело хетеросек-  
суално дете

добродошли на клинику за људску репродукцију  
добродошли на место где су чуда могућа

---

### 3. РЕПРОДУКТИВНЕ РАДНИЦЕ

---

ми смо репродуктивне раднице  
из наших се утроба рађа будућност

наше су тела место просперитета  
ми смо фабрика за производњу среће

пажљиво смо одабране, немамо мане  
добро нас чувају, добро нас хране

нисмо проститутке, из добре смо куће  
свака је од нас родила бар по једно дете

сада ту радост ширимо даље  
као бомбоне на фабричкој траци

јер све ми добро знамо  
када немаш дете, ти си празна изнутра

ништа не може да испуни срце као дечји плач  
ништа не може да испуни ту вечиту празнину

ал' зато смо ми ту  
вама на услузи

јер најлепша ствар је бити мама  
ти си себична, ако ниси мама

све је тужно, ако ниси мама  
ти немаш смисао, ако ниси мама

тежак је живот, ако ниси мама  
шта ћеш у старости, ако ниси мама

умрећеш сама, ако ниси мама  
зато пожури, да што пре будеш мама

*mama, oooooh...didn't mean to make you cry  
if i'm not back again this time tomorrow  
carry on, carry on, as if nothing really matters<sup>2)</sup>*

менаџери нам испуњавају све жеље  
доносе нам најбоље свеже воће

органско!  
хранимо их као животиње на најбољој фарми

сви се брину за нас  
доктори се интересују како се осећамо

лепо се понашају према нама  
мазе нас и пазе

нико се о нама тако није бринуо

никада!

долазимо на контроле врло често  
притисак ми је одличан

раде нам различите тестове  
све је одлично

ноге и руке ми не отичу  
јер пуно ходам

шетња је обавезна  
често шетамо по пашњацима

у близини имамо и борову шуму  
увек шетамо заједно

занимљиво је кад нас неко сретне  
све са стомацима  
све у истом месецу

неки нам трубе, добацују  
неки се само смешкају

после шетње, имамо доручак  
атмосфера је пријатна

има много девојака овде  
често се окупљамо

све смо прилично дружељубиве и смирене  
једемо заједно  
све радимо заједно

обично причамо о трудноћи и порођају  
како смо се осећале

---

2) Freddy Mercury, "Bohemian Rhapsody"



а како се осећамо сад

јер свака трудноћа је различита

како се осећате?

одлично!

девојчица је јако активна

одлично!

кад вам је термин?

у јануару

одлично!

лезите да урадимо ултразвук

је л' имате неке сметње?

не, све је одлично!

одлично!

колико видим, све је добро с вашом девојчицом

одлично!

дешава се некад да ултразвук покаже девојчицу  
а на крају се ипак роди дечак

свашта се дешава

ал' у вашем случају ипак је 95% шанса да буде де-  
војчица

ах, па то је одлично!

ја, на пример, имам среће  
јер обе трудноће су ми здраве и лаке

ово ми је трећа  
и осећам се сјајно

шести пут је најлакши  
чекам тројке

било их је четири  
ал' извадили су две  
сад је много лакше

у слободно време идемо на базен  
радимо аквабик са инструктором

радимо јогу за труднице

машина мора да ради беспрекорно

чувамо их од свега  
овде су безбедне

желим да се ова беба осећа жељеном  
да је све због ње  
да је дуго очекивана и да сви једва чекамо да је  
упознамо

nice to meet you!

знамо да бебе нису наше  
бебе нису наше, бебе су ваше

понављајте!

знамо да бебе нису наше

бебе нису наше, бебе су ваше

још једном!

знамо да бебе нису наше  
бебе нису наше, бебе су ваше

girls, be ready for your most important flight!

добродошли на клинику за људску репродукцију  
добродошли на место где су чуда могућа

---

#### 4. BABY MENY CARD

---

design your perfect baby  
this is your baby meny card

поручите већ данас  
и учествујте у стварању новог живота

једног дана ћете се пробудити  
и пронаћи себе у потпуно другачијем свету

the time is now!

да можете  
шта бисте променили код себе?

боју косе?  
коже?  
очију?  
висину?  
тежину?  
конституцију?  
интелигенцију?  
снагу?

вољу?  
издржљивост?  
отпорност на болести?

леп као џорџ клуни  
паметан као ајнштајн

снажан као тарзан  
здрав као дрен

брз као америчка ракета  
неуништив као руски тенк

здравље, лепота, памет, животни век  
све то зависи од наших гена

када бисте све те ствари  
могли да одаберете пре рођења  
какви бисте се родили?

ја сам оштећена  
ја сам фелерична

ја сам болесна  
ја носим болесне гене

ја сам девијантна  
ја немам одређене хромозоме

ја имам превише одређених хромозома  
ја сам грешка

ја нисам потребна овом свету  
ја сам неизлечива

ја сам непоправљива  
ја сам другачија

ја имам другачије физичке карактеристике  
ја немам одређене органе

ја имам превише одређених органа  
ја не припадам овом систему

ја сам вишак за овај систем  
мене треба уклонити и пре него што се родим

мене су уклонили и пре него што сам се родила  
на мени треба вршити експерименте

ја сам корисна само ако се моја несавршеност  
користи у сврху постизања савршеног човечанства

света без:

болести  
патње  
неправилности

света у коме су сви:

лепи и здрави

а сада сви заједно запевајмо  
за боље сутра

*heal the world  
make it a better place*

*for you and for me and the entire human race*

*there are people dying  
if you care enough for the living*

*make a better place for you and for me<sup>3)</sup>*

да ли можемо да купимо половни ембрион?  
second hand?

који неком више не треба  
па је оставио на полици?

наравно да можете  
све те нерођене бебе

сва та замрзнута деца  
чекају на вас

стотине хиљада ембриона  
стоје на леду као неки слатки коктелчићи

шампи у супермаркету  
шампањац у кибли

и ми им дугујемо шансу за живот

када би се сва та деца родила  
могли бисмо да имамо највећу војску на свету

рађајте се мали будући војници!  
рађајте се, множите се и напуните земљу!

али полако, не може баш свако да се роди  
не може баш свако да има право да се размножава

нема више неконтролисаног зачећа!  
ко ће после да издржава сву ту децу?

некада су деца била корисни чланови друштва  
данас су потпуно бескорисна  
леже у тим својим chіcco колицима  
цуцлају, прде, подригују  
звече звечкама, машу играчкама

3) Michael Jackson, "Heal the World"

сутра ће исто тако да пиште у пиштаљку  
и машу транспарентима

а сад сви буље у њих као да су неко чудо природе

неке се ствари просто морају ограничити

неке се ствари просто морају контролисати

неке се ствари просто морају

design your perfect baby  
this is your baby menu card

поручите већ данас  
и учествујте у стварању новог живота

једног дана ћете се пробудити  
и пронаћи себе у потпуно другачијем свету

the time is now!

---

## 5. РЕНТ-А-МАТЕРИЦА

---

ја сам материца  
колевка будућности

сви су слаби на моје чари  
преда мном сви падају на колена

без мене нема живота  
без мене нема радости

без мене нема среће  
без мене нема младости

без мене нема прогреса  
без мене нема просперитета

без мене нема продукције  
без мене нема наталитета

ја сам пећина коју сви желе да посете  
ја сам хад са happy end-om

ја храбро проливам крв  
из које ничу сви земаљски плодови

ја сам огњиште око кога се сви окупљају  
у мени је садржана читава планета

сви океани, континенти, класе и расе  
из мене излазе све нације света

у мени се одвијају сви светски ратови  
и ја увек добијем све битке

битка за материцу!

покушавају да ме приватизују  
ал' ја сам јавно добро

државна материца!

ја сам територија као и свака друга  
ја сам све нације, цркве и идеологије

ко има власт над материцом?

ја мислим локално и делујем глобално

ја сам изнад свих светских политика

материца на слободном тржишту!

ја сам неуништива  
ја сам бескомпромисна

ја сам непроцењива  
ја сам савршена

*with the taste of the lips, i'm on a ride  
you're toxic, i'm slippin' under*

*with a taste of a poison paradise  
i'm addicted to you  
don't you know that you're toxic*

and i love what you do  
*don't you know that you're toxic*<sup>4)</sup>

фабрикована  
исечена  
лимитирана  
трансплантована  
продата  
дизајнирана  
замењена  
дозирана  
мутирана  
одстрањена

рак грлића најчешћи међу убицама  
налази се на самом улазу у мене

баш тамо где пролази курац и улази сперма  
ћелије рака се развијају баш на месту највеће страсти

рак је хиперпродукција новог живота  
као бебе које се боре да се роде

ја сам извађена  
можда ће ме неко појести

где сам ја некад била  
ту трава не расте

ако ме нема хиљаде и хиљаде јажних ћелија  
експлодирају као нуклеарне бомбе на месту несреће

хормонални отпад се разлива по телу  
попут имплозије капитализма

ја имплодирам  
ја имплодирам  
ја имплодирам  
ја имплодирам  
ја имплодирам  
ја имплодирам

следи катаклизма

некада жене не могу да буду мајке  
некада мајке умиру

некада оне не воле своје бебе  
некада их абортирају

злостављају  
напуштају  
или чак убијају<sup>5)</sup>  
*with the taste of the lips, i'm on a ride  
you're toxic, i'm slippin' under*

*with a taste of a poison paradise  
i'm addicted to you  
don't you know that you're toxic*

4) Britney Spears, "Toxic"

5) Sophie Anne Lewis, "Full Surrogacy Now"

*and i love what you do  
don't you know that you're toxic<sup>6)</sup>*

---

## 6. ХВАЛА ВАМ ШТО СЕ РЕПРОДУКУЈЕТЕ

---

ја сам беба  
чудо природе

окупили сте се око мене  
да сведочите свечаном чину мог рођења

гледате ме хипнотисано  
и испуштате неартикулисане звуке одушевљења

ја сам то дете, мама  
ја сам то дете, тата

и ово су ваше прве речи

види јој носић, види му прстиће  
личи на тебе, иста тетка

је л' си се ти то мени уакила?

види му ноге, биће фудбалер  
како се увија, биће балерина

је л' се ти то мени смејеш?

погледај како ме гледа  
види се да ће бити паметан

је л' си ти то мени прднуо?

погледај је како врцка  
види се да ће бити шмизла

је л' си ти то мени повратила?

покушава да дохвати месец  
мора да ће бити астронаут

је л' си ти то мени подригнуо?

беба све види  
беба све чује  
беба све осећа

ако се нервираш и беба се нервира  
ако плачеш и беба плаче

ако имаш црне мисли  
беба ће ти бити депресивна

ако се дереш  
беба ће ти бити масовни убица

ништа нам није тешко  
за овог малог невиног анђела

вредан је сваке паре  
за њега ћемо све да дамо  
купићемо јој:

пелене  
колица  
играчке  
бенкице  
кашице  
звечке  
цуцле  
формуле  
лампе

---

6) Britney Spears, "Toxic"

љуљашке

књиге

лекове

креме

марамнице

пешкире

шампоне

кадице

хранилице

стерилизаторе

флашице

пумпе

носиљке

потрошићемо:

тоне и тоне детерџента

литре и литре бензина

киловате и килевате струје

у њега ћемо да инвестирамо

и двоструко ће нам се вратити

све ћемо дати за нашег малог дечака

све ћемо дати за нашу малу девојчицу

бебе – ваш капитал

наши – потрошачи

хвала вам што се репродукујете

и време ће полако пролазити

како то само оно уме и зна

неће проћи ни годину дана њиховог живота

када ћете приметити да су помало:

покварени

намазани

себични

зли

неће проћи три године њиховог живота  
када ћете приметити да полако постају:

лицемерни

заједљиви

манипулативни

бахати

неће проћи десет година њиховог живота  
када ћете приметити да би могли да постану:

убице

терористи

лопови

злотвори

мучитељи

неће проћи двадесет година њиховог живота  
када ћете приметити да су способни за:

силовања

убиства

колонијацију

геноцид

уништење

нуклеарни рат

проћи ће врло мало времена

када ћете приметити

да им више не требате

бебе – ваш капитал

наши – произвођачи

хвала вам што се репродукујете

## 7. СИЛИКОНИ И ЕМБРИОНИ

ембрионе мажемо на лице  
плаценту наносимо по бутинама

шта ће нам деца кад наши прелепи глатки образи  
и наши тврди, чврсти бокови  
сијају попут гуза новорођених беба

нерођених девојчица

милиони абортираних плодова пуних колагена  
међу којима има највише девојчица  
чине главни састојак препарата вечне младости

то су углавном женски ембриони  
јер у многим земљама оне нису пожељне  
ал' зато се за њих нађе сврха

xx хромозоми су бољи за козметику од ху  
ипак је то лепши пол

ембрионе убризгавамо у:

сисе  
дупе  
уста  
боре

у све поре убризгавамо те  
нерођене бебе

које нису рођене  
да бисмо управо ми

девојчице старе 35+

девојчице старе 45+

девојчице старе 55+

65+  
75+  
85+  
95+

сто година имамо  
а и даље можемо  
да зовемо свог мушкарца

татица!

*she's crazy like a fool  
what about it daddy cool*

*i'm crazy like a fool  
what about it daddy cool*

*daddy, daddy cool  
daddy, daddy cool<sup>7)</sup>*

јер он не зна  
он не може ни да претпостави  
колико је мртвих беба

абортираних фетуса с аномалијама  
нежељених девојчица

убризгано у овај савршено глатки приказ  
који он назива

моја жена

7) Boney M, "Daddy Cool"



моја жена је најлепша  
моја жена је најмлађа

за мојом женом сви се окрећу

у моју жену је интегрисано толико нерођене деце  
која би могла да загађују атмосферу  
ратују  
убијају  
силују

а моја жена ће се жртвовати за планету  
она ће спасити човечанство

моја жена рециклира  
зна шта је органско  
а шта пластика

она ме обожава јер ја сам њен господар  
власник њене вечне младости

њених дечјих образа  
и округлих чврстих сисица

без мене она би била само безоблична  
смежурана маса које се сви гаде

окрећу главу, убацују ситниш у картонску кутију  
или најбољем случају дамски шеширић

а моја жена има пластичну картицу  
коју провлачи свуда и свима

кроз све отворе је провлачи  
јер моја жена кад види отвор

она убаци пластику  
и све се рефлектује директно на њеном телу

она ће увек бити моја девојчица  
последња девојчица

мој најскупљи бренд  
најновији модел

у њу сам инвестирао  
њу ћу вечно поседовати

јер мале женске руке  
праве велике мушке ствари

---

## 8. МАТЕРИЦЕ СЛОБОДЕ<sup>8)</sup>

---

педесете године двадесетог века  
sunny puerto rico

прелепо мало острво  
с великим проблемима

*ayayaayaaya puerto rico*  
*ayayaayaaya puerto rico<sup>9)</sup>*

економски напредак није могућ

---

8) Педесетих година прошлог века, непосредно пре легализације прве контрацептивне пилуле у САД-у, у Порторику је спроведено прво масовно клиничко испитивање на локалној популацији сиромашних обојених жена које нису имале шта да изгубе. Претходно је у Порторику легализована стерилизација ради смањења популације, па је ово женама свако деловало као боља варијанта. Несвесне тога у шта се упуштају, оне су коришћене као заморчићи, на њима су испробаване различите дозе хормона и након многобројних нус-пјава рођена је прва контрацептивна пилула која је одмах нашла своју примену међу белим женама средње класе у САД-у. Живела слобода, живела равноправност.

9) Vaya Con Dios, "Puerto Rico"

у условима пренасељености

превише сиромашних људи  
премало капитала

легализација стерилизације  
ради смањења популације

све у циљу науке  
све у циљу развоја

бојно поље реформе је пред нама

почетак индустријализације  
контрола популације  
хируршке операције  
неопходне стерилизације

морона  
ментално поремећених  
епилептичара  
неписмених  
сиромашних  
незапослених  
криминалаца  
проститутки

ваше материце су опасне  
ваше материце су прљаве

ваше материце су перверзне  
ваше материцу су црне рупе човечанства

ваше материце гутају прогрес

прогутајте ову пилулу  
и нећете родити децу коју не можете да издржавате

за овај експеримент  
потребне су нам репродуктивно здраве жене  
које овулирају

треба нам кавез са женкама које овулирају!

бели мушкарац увек зна најбоље  
бели мушкарац ће спасити материцу сиромашне  
обојене жене

бели мушкарац ће вас научити да будете слободне  
бели мушкарац ће вас ослободити ропства

нема више мусаве деце и пелена  
нема више порођајних мука

шта, када и како ће излазити из ваших утроба  
искључиво је ваша одлука

све је то за ваше добро!

желимо право да управљамо својим телима!

добићете право да управљате вашим телима!

ви ћете бити пионирке женске еманципације  
ваша тела су машина револуције

испробаваћемо у различитим дозама  
да видимо како реагују

користите високе дозе хормона  
ставите им контрацепцију у воду

*ayayayayaya puerto rico*

*ayayayayaya puerto rico*

нема више:

нежељених трудноћа  
 илегалних абортуса  
 сиромаштва  
 беде  
 незапослености

у празним фабричким халама puerto rica  
 ничу нове фармацеутске компаније

прва клиничка испитивања

ви сте наше раднице  
 и стварате боље сутра

рођење женске независности  
 рођење контрацептивне пилуле

живеле пилуле слободе!

дању их правите  
 у фармацеутским компанијама

ноћу их гутате  
 у својим новим становима

добиле смо дивне станове с балконима  
 сви нас пазе, обилазе, чувају

а наша ће тела градити будућност  
 на некоме мора да се испроба

сасвим су нормалне нуспојаве:

мучнина  
 главобоља  
 вртоглавица  
 повраћање  
 крвни угрушци

понека смрт  
 ал' то је колатерална штета  
 у односу на ово велико откриће

јер као што знамо  
 ниједна велика револуција  
 није прошла без капи пролирене крви

*ayayayayaya puerto rico*  
*ayayayayaya puerto rico*

---

## 9. ЗБОГОМ МАТЕРИЦЕ, ИСПЛАТИ СЕ

---

тамо где деца немају цену  
 рађају се девојчице са сиромашним прстима

да њих нема, не би било ничега  
 неке су мале, а неке већ крваре

неке су већ и девојчурци, жене  
 неке су већ родиле нове сиромашне прстиће

то нису слатки ножни прстићи  
 који се сликају за инстаграм

то су рањени задебљали прстићи  
 сасвим малих девојчица

које раде за вас  
 које раде за вашу децу

ми шијемо ваше бенкице  
 ми правимо ваше звечке  
 ми ређамо ваше пелене  
 ми слажемо ваша колица  
 ми правимо ваше цуцле

ми мутимо ваше креме  
ми склапамо ваше хранилице  
ми пакујемо ваше шампоне  
пелене  
колица  
играчке  
бенкице  
кашице  
звечке  
цуцле  
формуле  
лампе  
љуљашке  
књиге  
лекове  
креме  
марамнице  
пешкире  
шампоне  
кадице  
хранилице  
стерилизаторе  
флашице  
пумпе  
носиљке

прстићи прободени иглама  
прстићи са фластерима и завојима

прстићи са убодима и црним ноктима  
а и мале руке без свих прстића

ове прстиће неће љубити  
мамине меке силиконске усне

ове прстиће неће грицкати перверзни татица  
који потајно жели да јебе своју тек рођену девојчицу

ови прстићи ће да производе будућност  
ону слатку будућност која је вама потребна

ми смо девојчице  
последње девојчице

радимо на пољима  
шећерне трске

носимо пелене  
иако нисмо бебе

и немамо материце  
саме смо их извадиле<sup>10)</sup>

да бисмо боље секле  
да бисмо боље радиле  
да бисмо биле брже  
да бисмо боље садиле  
да би ваша деца задовољно јела:

чоколадице  
мммммм  
тортице  
мммммм  
кексиће  
мммммм  
бомбоне  
мммммм  
сладолед  
мммммм  
кремиће  
мммммм

.....  
10) У западној индијској покрајини Махарастра жене су саветоване од стране доктора да изврше хистероктомију да би могле да буду продуктивније на шећерним пољима и да би избегле инфекције у лошим хигијенским условима. Хиљаде жена урадило је процедуру и сада постоје читава села са женама без материца.

да би жвакала својим снежно белим зубићима  
да би врштала

мама  
хоћу још!  
хоћу још!  
хоћу још!

да би расколачених похотних очију  
грабила ручицама напред ка будућности  
још!  
још!  
још!

због лоших хигијенских услова  
саветује се да је одстраните

то је једноставна процедура

шта ће вам уопште  
кад већ имате децу

можете да добијете инфекцију

само вам прави проблеме  
без ње сте продуктивније

решићемо то по кратком поступку

ако имате материцу  
можете добити и рак

нема материце – нема рака

већа вам је зарада  
и нема пенала

направимо мали рез на предњем трбушном зиду

извадите је одмах  
и нема више крви

најбоље да одстаните и јајнике

нема више бола  
нема више мука

уђемо, извадимо и готово!

нежељене трудноће  
улошци су скупи

опоравак је брз и без компликација

нема више инфекција  
нема више брига

збогом материце  
исплати се!

---

## 10. 100 % (НЕ)ПРИРОДНО

---

девојчице без материца нису девојчице

пресадићемо је!

девојчице с увећаним клиторисом нису девојчице

смањићемо га!

девојчице без вагиналног отвора нису девојчице

изрезаћемо га!

дечаци с малим пенисима нису дечаци

повећаћемо га!

почиње још у утроби  
је л' дечак или девојчица?

шта бисте више волели?  
дечака или девојчицу?

већ имам девојчицу  
сад бих дечака

иде по реду  
дечак па девојчица

имам две девојчице  
нема везе биће боље

седам девојчица касније  
добила сам дечака

женствена-мужеван  
плачипичка-суздржан  
доминантан-субмисивна  
плаво-розе  
хаљина-панталоне  
барбике-аутићи  
рат-мир  
садо-мазо  
горе-доле  
лево-десно

они морају бити дечаци или девојчице  
јер то је природно

100 % природно

само да је природно  
природа је све уредила

тако се животиње понашају у природи  
ја конзумирам само природно

десило се природно  
природа се потрудила

она је тако природна  
он је тако природан

све то постоји у природи  
то је природан след ствари

100 % неприродно

он изгледа неприродно  
она се понаша неприродно

они живе неприродно  
они се хране неприродно

то није природно  
то не постоји у природи

то се коси са природом  
то је противприродно

you make me feel  
you make me feel  
you make me feel  
like a natural woman<sup>11)</sup>

живот је једно вечно убризгавање  
различитих садржаја у крв

радимо на берзи будућности  
и имамо нову валуту:

---

11) Aretha Frenklin, "Natural Woman"

сератонин  
 крв  
 сперма  
 антибиотици  
 естроген  
 тестостерон  
 прогестерон  
 ерекција  
 вакцине  
 аналгетици  
 алкохол  
 никотин  
 инсулин  
 кокаин  
 инфузија  
 анестезија  
 ембриони  
 импотенција  
 вијагра  
 узбуђење  
 релаксација  
 опуштање  
 омнипотенција  
 контрола  
 снага  
 мушкост  
 издржљивост  
 потенција  
 продукција  
 наталитет  
 материца  
 вагина  
 јавно добро  
 репродукција  
 национални интерес  
 сегрегација  
 тотална окупација  
 хистерија

мастурбација  
 нимфоманија  
 перверзија  
 лезбејство  
 психоза  
 егзибиционизам  
 фетишизам  
 мазохизам  
 садизам  
 травестија  
 воајеризам  
 снага  
 мушкост  
 издржљивост  
 потенција  
 продукција  
 наталитет  
 материца  
 вагина  
 јавно добро  
 репродукција  
 национални интерес  
 сегрегација  
 тотална окупација

сви смо ми мишеви у лабораторији  
 будимо мишеви у својој лабораторији

спроводимо експерименте на себи  
 сви смо ми последица хемијске процедуре у телу

љубав је последица хемије  
 секс је последица хемије

толеранција је последица хемије  
 све је последица интоксикације

ми смо токсични

сексуалност је токсична

једини начин да измичеш нормативном субјекту  
је да спроводиш експерименте на себи

интегришимо се у природу као вирус  
склон безбројним мутацијама

свако може за мање од годину дана да постане

биолошки мушкарац  
или  
биолошка жена

ако то жели  
или не жели

дечаци су ствар прошлости  
девојчице су ствар прошлости

ми преузимамо контролу

снага  
мушкост  
издржљивост  
потенција  
продукција  
наталитет  
материца  
вагина  
јавно добро  
репродукција  
национални интерес  
сегрегација  
тотална окупација

---

## 11. ДЕЦА ЈЕДУ СВОЈУ РЕВОЛУЦИЈУ

---

лежимо на леђима и мажемо хормоне по себи  
убризгавамо  
гутамо

окситоцин  
сератонин  
кортизол  
естроген  
тестостерон  
конзумирамо као сладолед

лижемо га па лижемо једни друге  
неконтролисано га преносимо с коже на кожу  
с тела на тело

неки би рекли да смо  
наркомани  
монструми  
лудаци  
изопачене убице породице  
деце  
човечанства

ми себе сматрамо  
пиратима  
хакерима  
терористима

ми смо власници својих тела  
својих полних органа и своје судбине

троје од нас има материце, а троје нема  
беспolni смо, неспособни да рађамо  
способни да се репродукујемо



знамо да нас се плашите  
знамо да мислите да смо наказе

док се удобно јебете у вашим меким сатенским по-  
стељинама  
док поносно износите децу из породилишта

док их учите прве речи мама-тата  
и гледате их како праве прве кораке  
као нил армстронг на месецу

ми смо та деца, мама  
ми смо та деца, тата

нас сте произвели

док сте нас страсно правили  
као да у најмању руку шаљете ракету у свемир  
и викали ух-ах-ух-ах  
ми смо већ тада знали да ће то бити последњи ани-  
мални крици  
које ћете испуштати

ми смо деца марса и месеца  
и не поштујемо земаљске законе

нико нам неће рећи мама-тата  
јер ми смо последња деца на земљи

последњи дечаци  
последње девојчице

наше сисе, пичке и курчеви  
разбацани су по читавој васиони

наша сперма прска по атмосфери  
секрет се разлива свуда

ми се залажемо за јавну мастурбацију  
и колективну ејакулацију

никада нећете знати шта сте родили  
јер ћете умирати од разних превазиђених болести  
које су само имплозије ваших недоживљених ор-  
газама  
имплодирате  
имплодирате  
имплодирате

ми знамо да уживамо, мама  
ми знамо да уживамо, тата

ми се не бојимо наших бескрајних могућности

вадимо материце и стављамо их на главу  
једемо их као специјалитете ваше кухиње

јер деца једу своју револуцију, мама  
јер деца једу своју револуцију, тата

гледамо вас из скупих колица и урламо вам у фацу  
јер знамо да вас једног дана више неће бити

да вас можда већ сада више нема

---

## 12. ТЕЛО КАО ФАБРИКА БУДУЋНОСТИ

---

замислите свет у коме смо ми  
жене постале мушкарци  
способни за рађање

а ми мушкарци постали жене  
способне за оплодњу

преузимамо контролу  
над средствима за производњу

постајемо сами своја фабрика

прихватамо да су наша тела  
машине склоне застаревању и напретку

спремне смо да их се одрекнемо  
у сваком тренутку

спремни смо да пригрлимо  
све што се налази у нама  
и изван нас самих

нови светови у којима се рађају  
нове могућности бивствовања

ми смо мушкарци са материцама  
жене са вештачким пенисима

на нама ништа није природно  
а опет нас гледате као да смо  
мужевни  
јаки  
моћни

док стомаци не почну да нам расту  
као печурка изнад хирошиме

ми смо та деца, мама  
ми смо та деца, тата

и ово су ваши унуци  
који ће наследити свет

немојте да се бојите  
немојте више ничега да се бојите

ми смо жене са набреклим курчевима  
поносно их дижемо као песнице

на нама ништа није природно  
а опет нас гледате као да смо  
женствене  
мазне  
слабе

док сперма не почне да пршти из нас  
као хиљаде тона динамита

ми смо та деца, мама  
ми смо та деца, тата

и ово су ваши унуци  
који ће наследити свет

немојте да се бојите  
немојте више ничега да се бојите

да ли је моја материца гора  
од нуклеарне бомбе?

да ли је фалус испод мојих бујних груди  
претња за поредак?

ми смо девојчице  
последње девојчице

последње девојчице на земљи

### 13. И МИ СМО НЕЧИЈА ДЕЦА

---

и ми смо нечија деца  
 каква деца  
 нисам ја дебело платила да би ми дете постало ово  
 где ми је гаранција?  
 у шта се претворила моја мала девојчица?  
 направио сам монструма!  
 нешто је пошло по злу  
 имам право на рекламацију!  
 ово је најгора ствар која је могла да нас задеси  
 види је на шта личи  
 да ми се ниси на очи појавио!  
 ово није постојало раније  
 за све је крив интернет  
 ово је почетак катаклизме  
 не могу да га гледам  
 ово није моје дете  
 ја ово нисам родила  
 шта сам богу згрешио  
 боље да сам умрла

тела која су изложена атомској бомби  
 лако се реконструишу силиконом

имамо решење за све

---

### 14. YOU CAN'T BEAT THE REAL COCA-BABY

---

деца од сад могу да се роде  
 изван женског тела  
 изван било чијег тела

представљамо вам нашу најновију понуду  
 деца из еколошких биоразградивих кеса<sup>12)</sup>

висе на полицама  
 и чекају да их одаберете

или још лепше да их уберете  
 као цветић у пролеће

уберите дете са дрвета живота  
 искусите плодове будућности

сви ви који сте одустали од репродукције  
 у намери да нас преварите

сви ви који сте несавесно гутали хормоне  
 да бисте постали монструми који рађају

сви ви који сте гутали хормоне  
 да никада не бисте рађали

---

12) Артифицијална материца је уређај који би омогућио развитак фетуса ван тела живог организма. Оваква истраживања већ увек постоје и за сада се спроводе на животињама.

сви ви који сте неконтролисано наставили да се  
размножавате  
на местима која нису за то предвиђена

сви ви који сте мислили да уништите човечанство  
и поредак који смо тако дуго градили

е па гадно сте се преварили

сезонско снижење  
акција два за један

buy one get one free  
искористите шансу већ данас

обогатите свет  
постаните родитељи

*all i'm asking you for  
when you walk out the door  
is to be my baby, baby*

*i just wanna be sure  
that forever and more  
you would be my baby<sup>13)</sup>*

најбоље нам пролазе мушка бела деца са севера  
европе  
најгоре женска ромска из југоисточне  
често им истекне рок трајања

она расту, расту па иструле, убуђају се  
али испоставило се да буђаве бебе  
могу јако лепо да се користе у козметичкој индустрији

или за експерименте који се, као и увек  
спроводе у земљама трећег света

зна се ко коси  
а ко воду носи

мултинационалне компаније  
утркују се ко ће да преузме  
тржиште производње деце из кеса

reproduce yourself<sup>14)</sup>

things go better with baby

i'd like to buy the world a baby

have a baby and smile

we've got a baby for you

baby...real

make it real, baby

the coca-baby side of life

baby. enjoy.

you can't beat the real coca-baby

американци преузимају монопол над кесама  
развија се црно тржиште кеса

талибани производе биотерористе  
деца се рађају по подрумима

13) Vanessa Paradis, "Be My Baby"

14) У овој сцени су уз малу корекцију коришћени најпознатији слогани из рекламних кампања кока-коле.

кинези забранили природну репродукцију  
израелци бомбардовали палестинску фабрику кеса

ко контролише децу из кеса?  
да ли смо због кеса на рубу нуклеарне катастрофе?

где завршавају искоришћене кесе?  
да ли кесе загађују океане?

како се рециклира кеса за рађање?  
који је животни век кесе?

да ли се кесе производе од животиња или људи?  
да ли ће нас наша сопствена деца угушити?

ко је измислио кесе?  
ко је створио кесе?

ко ће се рађати из кеса?  
ко има власништво над кесама?

чија је ова кеса што виси на дрвету испред зграде?  
ко је бацио кесу кроз прозор?

ко не рециклира кесе?  
ко ће ићи у затвор због кеса?

шта лети у овој кеси ка небу?  
ко ће послати кесу у космос?

путујемо кроз димензије  
и стварамо колективну бебу капитализма

шаљемо ракету на марс  
као да је лансирамо у јајну ћелију

да се однесе информација са мајке земље  
и створи нови космички човек

фалус елона маска и цефа безоса  
иде ка јајној ћелији

парадоксално названој марс

у правом поретку ракета као симбол мушкости и  
прогреса  
требало би да оплоди венеру  
и да се заувек спржи

овако је спас човечанства заправо метафора  
геј секса

нико се више не пита ко има биолошки сат  
ко је мама  
а ко тата  
ко мора да доји  
ко да иде на посао

жене губе своју примарну функцију да рађају  
и почињу да се боре за контролу над кесама

свет је на рубу свог првог репродуктивног рата  
коме се не види крај

и док се неки баве контролом над средствима за  
производњу  
мајка земља има другачије планове

сви панично купе своје прње и иду ка најближем  
exitu  
бука коју производимо постаје неподношљива

након поплава, земљотреса, цунамија и ерупција  
вулкана  
све почиње полако да се стишава

чују се још само летелице лансиране у свемир  
а ускоро више ни то

преплашени бели дечаци су напустили земљу

## 15. ПОСЛЕДЊЕ ДЕВОЈЧИЦЕ НА ЗЕМЉИ

замислите нормалан пролећни дан  
на једном делу земаљске кугле  
нормалан јесењи на другом

полови су делимично отопљени  
а делимично се поново обнављају

негде биљке расту и пупољци се отварају  
негде природа радосно спава

негде се живот полако буди  
негде га наизглед нема

кесе су увелико постале ђубриво за биљке  
налазе се дубоко у утроби планете коју смо назва-  
ли мајка земља

створења која смо некада називали дечацима и де-  
војчицама  
више не живе овде

време у оном људском смислу речи  
као да више не постоји

неке ствари делују много брже  
а неке сасвим споро

све се мери у односу на оно што додирује  
брзина мора у односу на копно

ветар у односу на крошњу  
мишеви у односу на орла

све се рађа у односу на оно што га окружује  
алге у односу на рибу

цвет у односу на пчелу  
облак у односу на небо

ова застрашујућа једноставност гадила би се  
створењима које смо некада називали дечацима и  
девојчицама

зато они више не живе овде

кад су сви коначно отишли  
остале смо да висимо по магацинима  
не осећамо се више као производи  
јер више не припадамо никоме

нико нас се није сетио  
нико нас није понео са собом

полако се рађамо из последњих кеса на свету  
ромске девојчице из југоисточне европе

последње девојчице на земљи

*i got the eye of a tiger, a fighter  
dancing through the fire  
'cause i am a champion  
and you're gonna hear me roar*

*louder, louder than a lion  
'cause i am a champion  
and you're gonna hear me roar<sup>15)</sup>*

рађамо се на свету:

без родитеља  
без надзора  
без полицајаца

.....  
15) Katy Perry, "Roar"

без школа  
без затвора  
без цркава  
без злостављања  
без оружја  
без смога  
без колонизације  
без ратова  
без мржње  
без бога

рађамо се по:

подрумима  
супермаркетима  
фабрикама  
 шумама  
међу  
пандама  
хијенама  
пумама

девојчице тамних лица  
и светле будућности

девојчице на свету  
без белих дечака

шта ћемо радити?

како ћемо живети?

како ћемо се репродуковати?

да ли ћемо ратовати?

да ли ћемо мрзети?

како ћемо волети?

ми девојчице

последње девојчице

последње девојчице на земљи

---

ПОЧЕТАК.

## Бескомпромисни садржај

Објевљивањем драмског текста *Последње девојчице* часопис “Сцена” пружа подршку Стеријином позорју, нашем најзначајнијем фестивалу домаће драме, и део је уобичајне праксе редакције часописа да публикује драме награђене Стеријином наградом за савремени драмски текст на претходном Позорју. Овај приказ се, дакле, не односи, нити се бави представом насталом према овом тексту изведеном на 67. Стеријином позорју.

Драмски текст Маје Пелевић, *Последње девојчице* заправо је либрето за мјузикл или музичку представу која се бави мрачном будућношћу људске репродукције, односно крајем хумане репродукције у познатом облику. Комад је, наиме, заснован на идеји поремећаја функционисања овог света у часу када за рађање деце више неће бити неопходна материца (у буквалном смислу) коју ће бити могуће конструисати. Уосталом, већ смо сведоци да наука на томе ради у тишини док резултат те грозничаве журбе на крају крајева треба

да буде вештачка материца, нека врста кесе, у којој ће, као у филму страве и ужаса, бити узгајани плодови – будућа деца.

Драма нуди две могућности. Једна најављује крај света каквог знамо, а друга наговештава почетак потпуно нове стварности. У првом случају комад представља опскурни футуристички поглед на свет (ако такво одређење није плеоназам), јер досадашња искустава с историјом показују да је будућност углавном мрачнија од садашњости.

С друге стране, ова драма је можда пројекција настанка новог света и другачијег начина рађања живота, што би подразумевало не само другачији облик постојања, него најављује и могућност настанка нових бића. Главни лик комада је буквално материца која се кроз петнаест сценских слика трансформише у кесу из које деца бивају брана попут шумских плодова. Када се такав наум доведе до краја, испоставило би се да су у таквом свету девојчице непотребне, дакле сувишне.



Петнаест аутономних сценских слика – фрагмената, писаних слободним стихом, подржане су одговрајућим и пажљиво укумпонованим стиховима уз списатељичину прецизну напомену које ће познате музичке нумере пратити стихове. Све спојеве стихова и музике карактерише стилска доследност и формална уједначеност као и садржајна бескомпромисност.

У свом комаду Маја Пелевић укида могућност компромиса са преовладавајућом, актуелном сликом стварности у којој је све, наводно, у реду и тврђом да је овакав свет, са свим данас важећим правилима, најбољи од свих могућих светова.

Најважнија линија интересовања ове драме одређена је преиспитивањем полагаја жене у савременом друштву, положајем који се не мења без обзира на све званичне прокламације и упркос свим реалним променама на плану технолошког и сваког другог развоја ове цивилизације. Кроз сцене описа рађања уз манифестни фрагмент “материце целог света уједините

се”, списатељица нас сценама “рент-а-материце” и “сикони ембриони” постепено суочава са малигном, лукративном суштином оваквог света и његовим комерцијалним карактером, да би у сцени “збогом материце исплати се” назначила почетак реализације монструозног процеса који је заправо већ у току.

На крају комада и приче о нестајању света каквог знамо и какав јесте, “након поплава, земљотреса, цунамија и ерупција вулкана све почиње полако да се стишава [...] чују још само летелице лансиране у свемир, а ускоро више ни то, преплашени бели дечаци су напустили земљу, тада коначно долази олакшање”.

Јер то је – како гласи завршна реченица – последњег фрагмента овог комада, дакле “почетак”. Такав је наиме крај, односно почетак настајања другог света који је, можда, некада и постојао. Зашто бисмо искључили и такву могућност?

# Техничка упутства за ауторе прилога у “Сцени”

**Р**едакција часописа за позоришну уметност “Сцена” прима радове које аутори предлажу за објављивање током целе године, електронском поштом, на адресе [scena@pozorje.org.rs](mailto:scena@pozorje.org.rs) или [casopis.scena@gmail.com](mailto:casopis.scena@gmail.com). Радове треба доставити као Word документ.

## АУТОРСКИ ТЕКСТ, ПРЕВОД, СТУДИЈА, ИНТЕРВЈУ

- **Фонт:** ћирилица, Times New Roman, 12 pt; латинични делови текста фонтом Times New Roman, 12 pt;
- Пасус: обострано равнање; размак између редова: Before: 0; After: 0; Line spacing: Single. Први ред увучен аутоматски (Col 1)
- Име аутора: на врху стране, **курент болд**
- Наслов текста: **курент болд**
- Наднаслов/поднаслов/: курент обичан
- Међунаслови: након претходног пасуса оставити празан ред, међунаслов написати у новом реду, затим следећи пасус у новом реду, фонт Times New Roman, 12 pt, курент болд
- Навођење наслова књига, студија, драма, истицање појединих речи или целина у оквиру текста: *курент италики*
- За наслове текстова у оквиру зборника радова, позоришних и других часописа, за називе приповедака, песама, за речи које се доносе у наводницима... користити два горња наводника (пример: “Сцена”)
- Фусноте: обележавање у тексту бројевима од 1.., фонт: ћирилица, Times New Roman, 10 pt; латинични делови текста фонтом Times New Roman, 10 pt;

## ДРАМСКИ ТЕКСТ

- **Фонт:** ћирилица, Times New Roman, 12 pt; латинични делови текста фонтом Times New Roman, 12 pt;
- Пасус: без увлачења, обострано равнање; размак између редова: Before: 0; After: 0; Line spacing: Single.
- Име лика: верзалом, двотачка, један словни размак, текст реплике –

Пример:

МИЛИЦА: Колико је сати?

РАНКО: Немам сат.

- Име лика са дидаскалијом: верзал, дидаскалија у загради италиком, двотачка, један словни размак, текст реплике –

Пример:

МИЛИЦА (*Тељи се и зева.*): Колико је сати?

РАНКО (*Незаинтересовано.*): Немам сат.

(*Узима мобилни телефон и куца СМС поруку.*)

## ТЕХНИЧКА УПУТСТВА ЗА ФОТОГРАФИЈЕ

- Резолуција фајла: 300 dpi или више у размери 1:1 у односу на очекивани формат репродукције
- Минимална ширина (висина) фотографије у оквиру текста: 10 cm са резолуцијом 300 dpi
- Фотографија за насловну страну: висина најмање 22 cm са пропорционалном ширином, резолуција 300 dpi
- Врста фајлова: TIF, PSD и JPG (без компресије)
- Логотипи, знакови и сличне графике дати и у векторским форматима (Ai, CDR, PDF, EPS...), а због универзалне компатибилности најпожељније је да фајлови буду у PDF формату
- Колорни модел:  
колор фотографије: 24 bit Color  
црно беле фотографије: 8 bit Grayscale
- Назив фајла треба да има елементе из легенде фотографије (на пример: bitef1.jpg, bitef2.jpg...), а не апстрактни низови слова, бројева или скраћенице (пожељно је да називи фајлова буду исписани латиничним словима без дијакритичких знакова због накнадне компатибилности у коришћењу фајла у различитим програмима).
- У случају да се материјал скенира (са штампане основе), приликом скенирања укључити “дескрининг” филтер, уз поштовање претходних упутстава.
- Потребно је приложити одговарајуће податке о извору ликовног прилога (име аутора/фотографа).



---

CIP – Каталогизација у публикацији  
Библиотека Матице српске, Нови Сад

792

Сцена: часопис за позоришну уметност / главни и  
одговорни уредник Милош Латиновић. – Год. 1, бр. 1 (1965)–.  
Нови Сад: Стеријино позорје, 1965–. – илустр.; 22 цм

Тромесечно  
ISSN 0036-5734 = Сцена (Нови Сад)

COBISS.SR-ID 319245

---