

# Сцена

**III / 2023**

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 2023.

Број 3

Година LIX

ЈУЛ–СЕПТЕМБАР

# СЦЕНЕ

УЗ НОВИ БРОЈ ..... > 5

## I / ИНТЕРВЈУ „СЦЕНЕ“ ..... > 6

Разговор са Душаном Ковачевићем

**Комедија је поглед на живот** ..... > 7

(Разговарао > Жељко Јовановић)

## II / СЛОБОДАН СЕЛЕНИЋ: 90 ГОДИНА ОД РОЂЕЊА ..... > 18

Приредила > Милена Кулић

Ксенија Радуловић

**Слободан Селенић,  
професор драматургије** ..... > 19

Милена Кулић

**Критичко наслеђе Слободана Селенића:  
поводом обележавања деведесет  
година од његовог рођења** ..... > 23

Владислава Гордић Петковић

**Без реторске инерције:  
Слободан Селенић између писања  
прозе и проучавања драме** ..... > 32

Владимир Папић

**Пријатељи или Косанчићев венац 7:  
прозна и драмска другост  
Слободана Селенића** ..... > 36

Нина Стокић, Јелена Марићевић Балаћ

**Барокни елементи у драми  
Кнез Павле Слободана Селенића** ..... > 42

Владан Бајчета

**Схватање природе драмског стваралаштва  
у теоријском и антологичарском раду  
Слободана Селенића** ..... > 48

### III / ТЕОРИЈА ..... > 54

Бисерка Рајчић

**Уметници и активисти (2) ..... > 55**

Анџеј Вајда између филма и театра

Светислав Јованов

Споредна средства (17)

**Драма у драми: обртање равнотеже ..... > 60**

Бранислава Илић

**Професор Христић би био поносан ..... > 66**

О књигама са конкурса Стеријине награде за театрологију „Јован Христић“

### IV / ПОЗОРИШНА ПУТОВАЊА ..... > 71

Милош Латиновић

**Станице ..... > 72**

### V / ФЕСТИВАЛИ ..... > 80

Александар Милосављевић

**Фифти – фифти ..... > 81**

68. Стеријино позорје

Андреја Каргачин и Теодора Јонзуовић

**Позорје са звезданом прашином ..... > 89**

(Чему служи и куда може да оде?)

Милош Латиновић

**Освајање простора ..... > 98**

Пети Виминацијум фест

Миливоје Млађеновић

**Узбудљив преплет традиционалног и новог ..... > 101**

59. фестивал професионалних позоришта Србије „Јоаким Вујић“

Сашо Огненовски

**Амалгам позоришних истраживања ..... > 104**

О 58. издању позоришног фестивала „Борштникови сусрети“

Сашо Огненовски

**У сусрет новом позоришном изразу ..... > 107**

О шестом издању позоришног фестивала „Полис“

Теодора Вигато

**Луткарство за одрасле ..... > 111**

Медитеранео – Фестивал луткарских представа за одрасле у Задру

Александра Никодијевић

**Ко воли позориште? ..... > 116**

31. позоришни маратон у Сомбору

Јована Ђеоргиевска

**Чернодрински се вратио кући ..... > 126**

57. Македонски позоришни фестивал „Војдан Чернодрински“

### VI / ИСТОРИЈСКА СЦЕНА ..... > 130

Синиша И. Ковачевић

**Драг гост Београда и знаменити композитор Игор Стравински ..... > 131**

### VII / ОБРАЗОВАЊЕ ..... > 135

Марина Ковачевић

**Позориште и ресторативна правда ..... > 136**

Сунчица Милосављевић

**Културом против насиља: друштво насиља и вапај за људскошћу ..... > 145**

### VIII / СЦЕНСКИ ДИЗАЈН ..... > 153

Драгана Вилотић

**Дизајн сценског простора на 68. Стеријином позорју ..... > 154**

Сандра Никач

**Квадријенале у Прагу: сценски дизајн између изложбе и извођења ..... > 158**

**IX / АКТУЕЛНОСТИ** ..... > 166

Синиша И. Ковачевић

**Нушић у Загребу и  
друге приче из Хрватске** ..... > 167

**X / IN MEMORIAM** ..... > 173

Јагош Марковић (1966– 2023)

**Вечити дечак** ..... > 174  
(Пише > Александар Милосављевић)

Жељко Пишкорић (1961–2023)

**Одлазак сјајног сценографа  
и доброг човека** ..... > 177  
(Пише > Александар Милосављевић)

**XI / КЊИГЕ** ..... > 179

Јелица Стевановић

**Народно позориште у огледалу времена...** > 180  
(Пише > Милена Кулић)

Сава Анђелковић

**Генеза Стеријиних комедија** ..... > 182  
(Пише > Ружа Перуновић)

**Осмех порцуланске фигурине  
– Ирена Колесар** ..... > 184

Приредио Владимир Балашћак  
(Пише > Синиша И. Ковачевић)

Милован Здравковић

**Позоришни живот Земуна:  
утицај на позоришни живот Срба** ..... > 186  
(Пише > Милена Кулић)

**Алманах драме Друштва  
новосадских књижевника** ..... > 188  
(Пише > Ружа Перуновић)

Бошко Сувајић

**Токови савремене српске драме** ..... > 192  
(Пише > Јелена Марићевић Балаћ)

**XII / НОВА ДРАМА:**

**СОЊА АТАНАСИЈЕВИЋ** ..... > 194

**Биографија** ..... > 195

Соња Атанасијевић

**Ваздушни људи** ..... > 196

Драматуршка белешка

**Бесудбинство ваздушних људи** ..... > 213  
(Пише > Милош Латинић)

\* \* \*

**Техничка упутства  
за ауторе прилога у „Сцени“** ..... > 214

---

# УЗ НОВИ БРОЈ

---

Поштовани читаоци, узеоћу уводничарску слободу да најавим да је пред вама нови број часописа „Сцена“, чији је садржај у потпуности уреднички организован према новом концепту који је редакција часописа утврдила почетком године, а за који верујемо да ће задовољити читалачке афинитете, знатижељу позоришних поклоника, али и стручне јавности која ће га користити у сврху даљих театрошких истраживања.

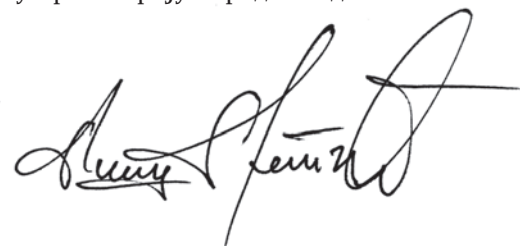
Трећи број „Сцене“ у 2023. отвара интервју нашег уредника Жељка Јовановића са великим драмским писцем Душаном Ковачевићем. Светски признати књижевник, редитељ, сценариста, отвара нам врата своје радне собе најављујући и нови комад који тренутно пише. У питању је значајан разговор са театролошког, али и са животног становишта о успеху, али и о усуду писца.

Најављујем такође и темат о професору, књижевнику и драмском писцу Слободану Селенићу. У питању

је кратак преглед његове теоријске, антологијске литературе и позоришне критике, а о њему пишу Ксенија Радуловић, Милена Кулић, Владислава Гордић Петковић, Владимир Папић, Нина Стокић, Јелена Марићевић Балаћ, Владан Бајчета. Све у свему, леп омаж ствараоцу који је, верујемо, само накратко нестао са сцена српских позоришта, јер тематски, а посебно књижевно заслужује већу присутност. Овај темат је у одређеном смислу и препорука позориштима.

Осим редовних рубрика, богат одељак посвећен је фестивалима у Србији и региону, о којима пише и неколико нових сарадника, што је доказ да „Сцена“ има све већу читаност и значај.

На крају, желим да подсетим колеге театрологе да до 15. децембра пошаљу своје предлоге у анкети „Сцене“ за најбољу представу 2023. године, а резултате ћемо објавити у првом броју наредне године.



Интервју „Сцене“

# ДУШАН КОВАЧЕВИЋ

Душан Ковачевић са глумцима представе **Лари Томпсон, трагедија једне младости**, фото: Мартин Цандир



Разговарао > Жељко Јовановић

Разговор са Душаном Ковачевићем

## Комедија је поглед на живот

*Прва позоришна представа одиграна је пре 36 хиљада година. Три ловца су у њеним причама осталима како је четврти поинуо. Они у ствари играју представу. Све је ту: публика, светло, постоји чак и критичар, што је онај који црта и каже да ли је све што тачно, а постојао је и шрапнел догађај... Ништа се није променило до данас.*

Драмски писац Душан Ковачевић познат је и као веома успешан филмски сценариста, аутор је романа, есеја и књига попут *Двадесет српских идола*. Његово укупно дело одавно је постало важан сегмент наше културне баштине, домаће књижевности, али и овдашњег позоришта и филма, а уграђено је и у свакодневни живот – део је наших радости, али и овдашњих неспоразума. Отуда, често, и када се свађамо, кад једни другима претимо или међусобно полемишемо, цитирамо Ковачевићеве, махом филмске, али неретко и његове позоришне јунаке – Радована, Максимилијана Топаловића, Илију Чворовића...

Пре педесет година премијерно је изведен комад *Радован шећи*, а мало пре тога и драма *Мараџионци*

ци ирче њочасно круи са којом је породица Топаловић ушла у наше домове те постала наша фамилија, скоро као даља родбина свакога од нас. Испоставиће се да они то и јесу.

У складу с начином на који између себе комуницирају његови јунаци, Душан Ковачевић је својих први педесет година рада обележио на себи својствен начин, серијом од десет текстова чија „радња почиње“ 1982. године, у време када је одржана премијера представе *Мараџионци ирче њочасно круи* у препуном Атељеу 212.

Повод за обједињавање ових десет филмских сценарија, десет прича које сам писао раније, а које су сада објављене у дневним новинама, био је јубилеј, педесет година од премијере *Мараџионаца* и *Радована* у Атељеу 212 1973. године. Прва прича, којом почиње овај серијал, је неспоразум који сам имао са Александром Поповићем на премијери *Мараџионаца*. Тај догађај ми је остао дубоко у сећању, и дан данас га памтим скоро до детаља.

Било је прилично непријатно, био сам млад човек, студент Академије на којој сам, у контексту испит-



Душан Ковачевић, фото: Мартин Цандир



них обавеза, од свих писаца изабрао да пишем баш о делу Александра Поповића. Међутим, на премијери *Марайонаца*, о чему говори ова прича, Аца Поповић је направио инцидент због којег двадесет година нисмо говорили<sup>1)</sup>. Прича је на крају заокружена као нека врста небеске метофоре. Аца ми је преко Јована Ђирилова поручио да одржим говор на његовој сахрани. Од чињенице да је повод за инцидент био комад о погребном предузећу, преко неколико сусрета које смо имали на толико неочекиваним местима – што је било на граници фантастике, рецимо на острву које се зове Паклени отоци – до тога да ми је на премијери *Клаусирофобичне комедије* донео ружу. Тада смо се и помирили а потом се родовно виђали у Звездара театару, све до премијере његове последње драме *Баибунар*, коју је писао за Звездара театар, где је изведена и премијера.

## ДЕСЕТ ФРАГМЕНАТА АУТОБИОГРАФИЈЕ О ДРУГИМА

Уопштено говорећи, које је обележје ових прича?

Реч је о десет портрета занимљивих личности, мојих пријатеља или људи из Србије, Југославије, света, са којима сам сарађивао. Прва прича ове збирке потрета почиње са Ацом Поповићем, а десета је посвећена мом боравку на Санденс фестивалу у Солк Лејк Ситију где сам разговарао са Робертом Редфордом о реализацији комада *Професионалац*, до које, стицајем околности, није дошло. Приче обухватају период од педесет година дружења и рада на великим пројектима. Неки од њих су остварени а неки нису, како то бива у фирмској индустрији. Њихова заједничка карактеристика је у свакодневним ситуацијама када људи разговарају па неко каже: догодило ми се то и то – као на

1) Инциденти се у позоришту ретко дешавају. Овај који је направио Александар Поповић, састојао се у томе што је велики и већ тада признати писац гласно негодовао на крају премијерног извођења *Марайонаца* у препуној сали култног Атељеа 212.

филму. Ова метафора „као на филму“ је нешто што може да буде различито, може бити страшно радосно, весело или тужно, исто као што и филмови могу да буду различити.

Може ли се то разумети као Ваш поглед уназад?

То је моја, како би Михиз рекао, аутобиографија о другима. Желео сам да неке од тих прича, о Бори Тодоровићу, о Бати Стојковићу и другим великим именима нашег филма и литературе, које су половишно познате и круже међу људима, не остану неиспричане до краја. То су ситуације о којима се нешто зна, помињу се овако или онако, и написао сам их онако како се стварно догодило. Мислим да ће ова књига која се састоји од десет догађаја и низа егзактних података, бити занимљива људима који се баве овим нашим послом, На пример, прича о Никол Кидман се код мене, за разлику од филма *Широм зашворених очију*, зове *Широм отворених очију*. Тако су, наиме, реаговали људи када је она ушла у ресторан где смо разговарали о филму који нажалост није реализован због рата код нас. Тема филма је била рат у Украјни 1942. године.

## ВИШЕ ОД ОНОГ ШТО САМ ОЧЕКИВАО, А МАЊЕ ОД ОНОГА ШТО САМ МОГАО

Када сте пре педесет година ушли у позориште, да кажемо с друге стране, на службени улаз, јесте ли могли барем издалека назрети своју будућност?

Пост скрипtum мом раду могао би да буде да сам у животу урадио више него што сам се надао а мање него што сам могао. Стварно сам урадио више него што студент Академије од себе може да очекује у будућности, и нисам веровао да ћу провести више од пола века у позоришту као професионални драмски писац. Паралелно са позориштем и писањем драма, посветио сам време и филму. Моја интернационална филмска биографија је можда занимљивија од позоришне. Учествовао сам, рецимо, на многим важним

и великим филмским фестивалима, добијао значајне награде, у многим земљама ме познају по филмовима, филм *Андерграунд* је планетарно познат, док се филм *Ко што тамо ђева* у многим земљама „врти“ као њихов домаћи.

Нисам, дакле, као студент очекивао да ће нешто што су завршни испитни радови постићи толики успех. У трећој години је обавезно писање целовечерње драме и тада сам написао *Марашонце*. Тада сам био у класи професора Владимира Стаменковића, нашег сигрно најдуговечнијег и најзначајнијег позоришног критичара и професора на Факултету драмских уметности у Београду, а код Бобе Селенића сам написао *Радована*.<sup>2)</sup> Усредсређен на обавезу да дипломирам, нисам претпостављао шта би могло бити и шта се може десити с њима. О томе заиста нисам мислио. *Марашонце* сам писао из потпуно другог убеђења, ту драму сам писао из неког мог личног протеста. На крају, могу слободно да без велике мистификације кажем, имао сам и среће. А кад те крене срећа једном, прати те цео живот.

Имао сам среће и да упишем филозофски факултет шездесет осме годне и тада сам ушао у ту – хтео не хтео – политичку причу. Занимљиво, Зорана Радмиловића сам, не упознао него први пут уживо видео ван сцене, у дворишту Капетан Мишиног здања. Био је тамо, протествовао је, говорио студентима, шалио се с њима, чак је и гладовао, дружио се, а после пет година је играо Радована и ја сам му тада причао, измишљајући, наравно, и додајући шта је он ономад говорио студентима.

Сада, после педесет успешних година, како дефинишете Ваш драмки опус?

Најпрецизније, дефинишем га као мој посао. Писање драма је мој посао зато што не знам озбиљно да радим ништа друго. Почео сам да пишем још у гимна-

2) Слободан Селенић (1933–1955), наш познати драмски писац, аутор награђиваних романа, позоришни критичар и професор Факултета драмских уметности у Београду.

зији приче и не слутећи да ћу се озбиљно бавити писањем. Учествовао сам у оснивању листа „Гимназијалац“ где смо објављивали литерарне радове ученика гимназије, и тај је лист недавно прославио педесет година од формирање, у међувремену се претворио у леп гимназијски часопис свих гимназија у Новом Саду.

Онда сам на четвртој години радио представу у „Бен Акиби“<sup>3)</sup> где сам, заједно са другима, направио пародију на Шекспировог *Хамлета* не слутећи да ћу се икада озбиљно бавити позориштем. Пробијао сам се кроз ту велику и густу шуму не знајући куда идем.

### ОСАМДЕСЕТЕ, ДЕВЕДЕСЕТЕ...

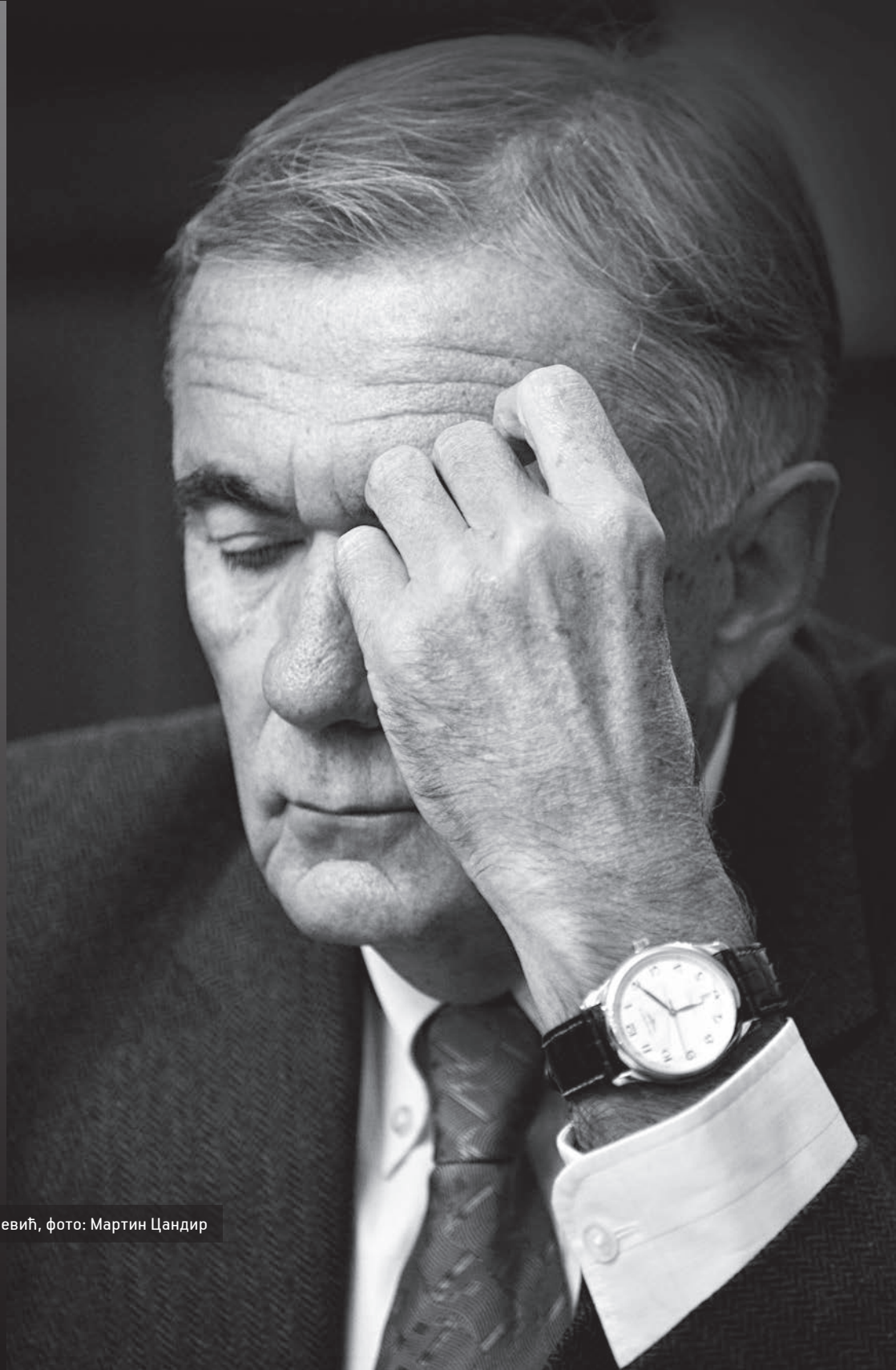
И тако дођосмо до осамдесетих.

Своје комаде сам писао када сам имао разлога да их пишем. Када ми дође, кад ми позли због нечега или некога, онда седнем и радим да не бих ишао код психијатра, причао по кафанама, или се жалио сам себи. До сада сам написао око двадесет драма, и сада пишем комад до кога ми је стало због целе ове наше друштвене, политичке и социјалне ситуације. Покушавам да артикулишем причу о томе зашто се данас у нашим породицама, на радним местима људи свађају и деле око нечега што је врло често далеко, веома удаљено од нас и наших проблема. Што је често, из наше позиције, на нивоу свемирских проблема. А када смо код свемира, испричаћу занимљиву причу која је у вези са овим о чему говорим, али има озбиљну филозофску конотацију без обзира на шаљиво окружење.

Једном смо, као што је и ред, из бифеа Атеље а отишли у Српску кафану<sup>4)</sup> на краћи ручак који се на-

3) Некадашња сцена Српског народног позоришта, а данас Новосадско позориште (Ujvidekiszinhaz), ирим Ж. Ј.

4) Српска кафана, култно место и једно од ретких митских места београдског позоришног живота. У овој кафани, недалеко од Атељеа 212, дешавале су многе ствари, и оне које су се догодиле и оне које нису. Српска кафана је стекла посебну популарност када су глумци Атељеа 212 преузели улоге конобара и 1. јануара послуживали госте расолом и кислеом чорбом против мамурлука. У међувреме-



Душан Ковачевић, фото: Мартин Цандир

равно протегао до касно увече. Седели смо за састављеним столовима, јер код нас је обичај да се саставају столови, чак и када за њима седе само два човека. За једним столом у углу који је сада сто – споменик<sup>5)</sup>, било нас је шест, седам. Сећам се био је Михиз, Бора Пекић, био је Бата Стојковић, а Зоран Радмиловић је седео негде у углу. И као што је ред, нешто смо се жестоко распрваљали, били смо наравно жестоко подељени на разна политичка убеђења. И логично, запењени, убеђивали смо једни друге. Зоран је мирно седео и само нас је бело гледао. У једном тенутку Ташко Начић га је погледао и оним својим тешким гласом, видно изнервиран рекао му: „Па добро, хочеш ли ти нешто да кажеш, имаш ли ти уопште своје мишљење“. Зоран је сталожено одговорио да нема ништа да каже и додао: „Ја вас тренутно посматрам из свемира“. Одмах је престала свака дускусија.

Јер кад се погледа из свемира, ово чиме се ми бавимо, то стварно више нема везе с нама. Где год да дођемо, било где да одемо, свуда су свађе и поделе – за и против Руса, Украјине... И свуда су углавном поделе на поделу. Написао сам пре више од двадесет година књигу *Двадесет српских подела*, али се у међувремену појавило можда двадесет нових. Та књига се завршава стихом, као питањем, које може да буде поднаслов ове нове драме. Тај стих гласи: „Како пронаћи прави пут и спас ако су они и ми против нас?“.

#### Осамдесете?

То је период када сам писао драме *Балкански шиијун*, *Свети Георгије убија аждаху*, то је био можда мој најквалитетнији и најпродуктивнији период. У то време био сам у пуној снази, имао сам између триде-

.....  
ну је бивала реновирана, приватизована, отварана и затварана, а тренутно је доступна и на једном од сервиса за брзу доставу хране.

5) У знак сећања на Зорана Радмиловића, друге глумце Атељеа 212 и редовне посетиоце ове кафане, њихов сто у углу Српске кафане је фиксиран а испред столице на којој је обично седео Зоран Радмиловић, направљена су два стопала од бронзе.

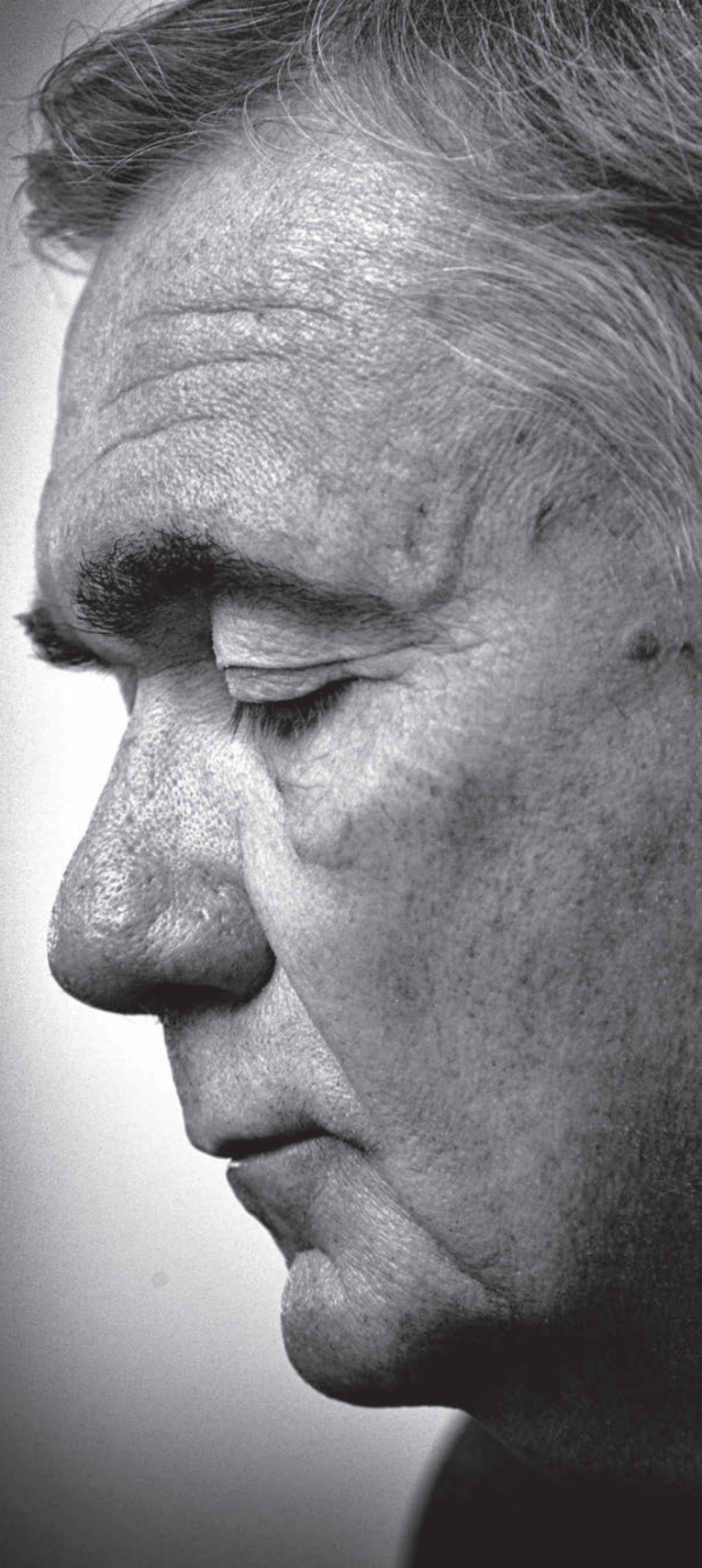
сет и четрдесет година, био сам у најбољој форми, па и оној спортској. Имао сам уређен живот, моја супруга је водила рачуна о породици, а ја сам сваког дана седао и писао од десет до два. Стварно сам био у доброј кондицији.

#### А затим деведесете?

Онда су дошле деведесете, када се све распалао. Почетком деведесетих, уочи револуције и деветог марта, имао сам генералну пробу *Урнебесне трагедије*. Ову драму сам наравно писао раније, не знајући да ће се догађати то што се дешавало. И сада, када је Јагош Марковић поставио тај комад у Народном позоришту, испоставило се да је она актуеленија него што је била тада. Јер се у међувремену десила ова страшна национална трагедија у основној школи. Болесни дечак је убио децу. *Урнебесна трагедија* је прича о дечаку који, најблаже речено, није како треба. Одрастао је у породици која такође није како треба, а која га излуди до те мере да он завршава комад питањем: „А ко сам ја?“, јер су му уништили идентитет.

Направио сам паузу од седам година јер током овог периода нисам имао потребу да пишем. Ево, кад помињемо Ацу Поповића, он је написао педесет драма, а играју се пет или шест, Нушић је написао безмало двадесет једночинки или целовечерњих комада, а такође се игра исто пет или шест. И Стеријиних пет, шест, драма је увек на репертоарима позоришта. Симовић има четири комада и они су редовно играни. Тако ствари стоје и са Чеховљевим драмама.

Прича о писању је занимљива из још једног разлога. Када ме неко пита када је била премијера неког мог комада или фима, углавном не знам одговор. Знам оквирно да је премијера *Балкански шиијун* била 1983. или 1984, али не знам када тачно. На датуме премијера *Маршаонаца* и *Радована* су ме подсетили други, иначе се ја не бих сетио. Нажалост, то морам да кажем, у овој причи ме је изненадио Атељеа 212. Они, управа Атељеа, уопште ме нису звали поводом годишњице премијера



Душан Ковачевић, фото: Мартин Цандир

*Марашонаца* и *Радована*, а у то позориште сам ушао пре педесет и пет година. Пропустили су да промовишу себе. Имају два комада, *Марашонце* и *Радована* који су обележили историју овог позоришта, не због тога што сам их ја написао него зато што су у овим представама играли људи који су историја Атељеа. Они се никада нису јавили, али је јубилеј *Радована* обележен у Будви, па ће бити у Сомбору, Зајечару, овај комад ће бити игран у Љубаљани, Загребу, а биће још премијера у разним градовима. Јубилеј једино неће бити обележен у том позоришту.

### ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТА

Већина Ваших драма је одмах доживела велику популарност, што није случај са **Сабирним центром**. Овај комад је некако остао запоствљен, није стекао већу популарност.

То је вероватно последица односа према паралелном свету до кога је мени у годинама када сам писао ову драму било стало. Сада, међутим, у овим годинама, тај други свет за мене више није далека будућност. Тај комад је, слично као када сам писао Мирка Топаловића, настао из перспективе младог човека пред којим је будућност. Питање је шта значи када тих седамдесетих година у ригидном друштвеном систему Мирко неће да ради у погребном предузећу. И како испричати причу о таквој пубуни а да се Власи не досте, у околностима које су биле такве какве су биле, и то не једино код нас него у целој Источној Европи. И побуна овог младог човека против ригидног социјалистичког, комунистичког система који влада у целој Источној Европи завршава се исто као што је завршена побуна 1968.

Лидери тадашњих деомонстрација на Западу били су Блер, Клинтон и Шредер; они су предводили демонстрације у својим земљама против рата у Вијентаму, а деведесетих су командовали армији која бомбардује Србију и Црну Гору. То је испричано у *Марашонцима*. Мој драмски јунак, Мирко Топаловић, млади је човек

који неће да ради са гробарима, неће да се бави проблематичним послом гробара, али хоће ако постане газда и ако влада фамилијом, на шта остали чланови породице Топаловић пристану да не би имали опозицију у кући. А онда поседају у кола да мало газе свет.

Деведесетих сам провео четири године радећи *Андертраунг*. Писао сам на Кипру, код Емира у Паризу, у Београду и од силног материјала који је остао из тог посла, настала је књига *Била једном једна земља* која сад почиње да живи свој нови живот. Ова метфора о људима који сјајно живе у подземљу, а ако одатле изађу сви ће изгинути, и данас је актуелна и може да се односи на многе народе и неке људе.

Како предвиђате будућност позоришта и драме, али и будућност Ф.К. Партизан? Уосталом, радили сте са доскорашњим директором Партизана у Звездара тетру једно време?<sup>6)</sup>

Ја сам, што у шали што у болу, неколико пута рекао да ми је у комунизму фалило само да навијам за Партизан па да будем комплетно несрећан човек. Међутим, Партизан је сјајан клуб који има велике осцилације, а сада је у великој кризи јер купује погрешне играче. Треба да причам о фубали јер ја и даље играм фудбал.

Упкос обећању после инфаркта да ћете одустати од фудбала.

Упркос. Нема терена у Београду гда нисам играо и захваљујући тој игри сам и остао у кондицији те могу да седим и пишем, јер и даље пишем руком. А што се тиче драмског текста и позоришта, неће се, по мом мишљењу, догодити ништа ново. Одрастао сам на селу, у кући без текуће воде, и прва справа која је личила на радио био је такозвани дектектор. Са тим уређајем се човек окреће око себе да би ухватио станице. Углавном је било могуће ухватити Радио Београд и можда,

6) Уметнички директор Звездара театра почетком осамдесетих година прошлог века био је Милорад Вучелић, доскорашњи директор фубалског клуба Партизан.



Душан Ковачевић, фото: Мартин Цандир



Душан Ковачевић, фото: Мартин Цандир



ако је среће, док се врти калем још нека станица. Од тог каменог доба прве комуникације са светом, када сам слушао преносе фудбалских утакмица, и доцнијег пресељења у зграду, дакле када сам изгубио двориште и свој голубарник, прошао сам целу револуцију медија. Када се шездесетих појавила телевизија, стварно је постојала опасност да то буде крај биоскопа и позоришта. Људи су стајали у редовима испред излога с телевизорима, али је телевизија врло брзо изгустирана па се све вратило на старо. Позориште је мање, више остало непромењено.

### И ТАКО СВЕТ ИДЕ ПРЕМА СВОМ КРАЈУ

Баш исто?

Да, прва позоришна представа, она имагинарана представа, одиграна је пре 36 хиљада година. Замислимо како је изгледало када су три ловца у пећини причала осталима како је четврти погинуо. Племо седи и слуша њихову причу. Они у ствари играју представу, јер све је ту: ватра, публика, чак је постојао и плакат – то је онај цртеж у шпанској пећини, а има их још много у другим пећинама широм света. Постоји, дакле, публика, светло, постоји чак и кртичар, то је онај који црта и каже да ли је све то тачно – светло, тон, а постојао је и трагичан догађај... И представа је изводна. У основи ништа се није променило до данас. Столице су мало удобније, светло је интензивније, али је то у ствари било позориште као што је и ово данашње. Тако ће бити и у будућности. Истина, појавила се једна велика непознаница – вештачка интелигенција. Џемс Дин и Мерлин Монро ће моћи да се појаве пред публиком

у свом пуном волумену. Ми не знамо у овом тренутку у ком правцу и како ће се то развијати. Само можемо да нагађамо да свет иде према свом крају.

Је ли тачан утисак да је, тенутно, писац најјефтинија роба у позоришту као и на телевизији. У Холивуду је тим повodom месецима у току штрајк сценариста.

Деведесет пете године сам био на Санденс фестивалу и присуствовао сам конгресу, некој врсти штрајка сценариста. Председник тог синдиката побуњених сценариста био је сценариста филма *Пасје појоидне*. Свих два неаст учесника имали су Оскара. Седео сам и слушао њихове приче о томе како их продуценти злостављају и како им дугују милионе долара, а сценаристи не могу да их натерају да им плате. Познато је и да холивудски писци живе у камп кућицама испред великих студија, ту седе и пишу синопсисе за које, ако им буду откупљени, добију пет хиљаде долара без права на додатно плаћање чак и ако филм буде снимљен и без обзира на то колико заради. После толико година, ево, опет штрајкују и видимо да је све исто.

Који је Ваш начин писања? Да ли своје комаде дефинишите као комедије или другачије?

Када бих морао да дефинишем своје писање за позориште, то је условно говорећи трагикомедија. Сви моји комади, када би били чисте драме, и када не би имали елементе комедије не би могле да се гедају. Ево, рецимо говоримо о *Марашонцима*. Ослободимо овај комад комедије и то би била страшна прича о гробарима који откопавају и закопавају мртве. Мој рукопис је такав. Када ухватим себе у некој параноичној ситуацији, браним се цинизмом, тачније аутоцинизмом. Комедија је у суштини поглед на живот.

A stylized graphic of the year 1918, composed of three vertical bars of varying heights and a diagonal bar. The first bar is the tallest, the second is shorter, and the third is the shortest and slanted to the right.

СЛОБОДАН СЕЛЕНИЋ: 90 ГОДИНА ОД РОЂЕЊА

Сцена

---

Приредила > Милена Кулић

Пише > Ксенија Радуловић

# Слободан Селенић, професор драматургије

Уз књигу **Драмски правци XX века**

Слободан Селенић је током тридесет година (1965–1995) предавао Позоришну и радио драматургију на Катедри за драматургију Факултета драмских уметности (раније, Академија за позориште, филм, радио и телевизију), а у периоду од 1981. до 1983. био је и декан ове установе. Његова теоријска и предавачка експертиза односи се на позориште и драму 20. века, материју која се изучава на четвртој години студија. Као професор на завршној години, Селенић је био и ментор дипломских радова студента Драматургије из предмета Позоришна и радио драматургија (IV), а након његове смрти установљена је награда која носи његово име и додељује се за најбољу дипломску драму.

На поменутој катедри Селенић припада једној од најранијих генерација предавача, која у професионалну позоришну делатност као и позоришну педагогију улази без формалне театарске едукације. Наиме, Катедра за драматургију основана је 1960, па су у њеном формативном добу први предавачи већином били наши истакнути интелектуалци и уметници претежно рођени крајем 20-их или 30-их година 20. века, који

су претходно стекли академско образовање у некој од друштвено-хуманистичких области на другим факултетима: Селенић као англиста, његов исписник Јован Христић као филозоф, и тако даље. (Међу малобројним изузецима био је знатно старији Јосип Кулунџић, који је у области позоришта и опере делом школован у иностранству.)

Новооснована едукативна платформа била је конципирана по угледу на школу драме Универзитета Јел (Yale), а њен професионални кадар, којем се Селенић прикључује 1965. у звању доцента, одликовао се темељним хуманистичким образовањем, познавањем историје позоришта и драме, али наглашено и савремених театарских тенденција. Током прве године педагошког стажа предавао је класи у којој су поред осталих били Филип Давид и Слободан Стојановић, од којих је био незнатно старији: у једном интервјуу из 70-их, наводи да је пред прве часове био „ужасно уплашен“, вероватно више од самих студената и да се „панично припремао“ за наставу.



Слободан Селенић, фото: Б. Лучић

Ради млађих читалаца треба напоменути да је у периоду југословенског социјализма до тог тренутка већ у потпуности афирмисан такозвани умерени модернизам у уметности, чију легитимизацију на јавној сцени је означила дефинитивна победа модерниста у књижевној полемици с традиционалистима још током 50-их година. Ова тенденција се у области позоришта радикализује појавом Битефа од 1967, када Селенић показује интелектуалну отвореност и компетентност не само као позоришни критичар него и као водитељ запажених телевизијских хроника овог фестивала. И сâм аутор, дакле, припада оном кругу наших позоришних интелектуалаца који су се афирмисали средином друге половине прошлог века, делајући у домену теорије и/или критике као модернисти у најширем смислу, с мање или више израженим бекграундом грађанске културе.

Иако на плану драмских текстова које је писао није био наглашено склон естетичким и поетичким иновацијама или драматуршким експериментима, као теоретичар бавио се превасходно савременом драмом која – у ширем распону варијетета – одступа од традиционалистичког приступа. То је и основни концепт његове познате књиге *Драмски њравици 20. века*, до сада објављене у три издања (1971, 1979, треће и проширено издање постхумно 2002). Замишљена превасходно као уџбеник намењен студентима, ова књига природно обухвата период драме који је Селенић и предавао на завршној, четвртој години студија Драматургије (20. век). Ово издање ФДУ садржински је подељено у седам тематских поглавља: Авангардна драма, Експресионизам, Епско позориште, Театрализам, Филозофска драма, Симболистичка и поетска драма, Нови ритуални театар.

Већ из наслова поменутих поглавља (пре свега нови ритуални театар, па и епско позориште) могуће је уочити да Селенић у студије драме 20. века у одређеној мери укључује и појам позоришта или сценске праксе. Такав приступ може се разумети ако имамо у виду да

је историја западног театра у основи текстоцентрична – њену доминантну или магистралну струју у разним епохама чине представе реализоване на основу драмског текста, због чега се и успоставља неминовно „дијалектички“ однос на релацији текст-сцена. Наравно, у столећу на које се аутор фокусира, ова релација – услед изоловања режије као аутохтоне уметничке дисциплине – постаје још сложенија и изоштренија.

Осим што у студију о драмским правцима 20. века уврштава и одређене радикалне сценске праксе друге половине столећа (пре свега америчку позоришну авангарду, као најрецентнији театарски феномен у периоду у којем књига настаје), Селенић слично поступа и с нешто старијим опусом Бертолда Брехта који презентује једнако у теоријском, драмском и редитељском домену. Оправданост таквог приступа проналази се у самој природи Брехтовог наслеђа, као трипартитне синтезе наведених области. (Укратко, да би се Брехтове драме разумеле и сценски интерпретирале, односно режирале, неопходно је имати у виду и основне теоријске постулате његовог позоришног концепта.)

Селенић јасно истиче да нема амбицију да његова књига буде историја драме 20. века, него систематични приказ најмаркантнијих тенденција током њеног развоја, односно опис најважнијих истраживања која су дала обележје драмској књижевности и позоришту савременог доба. А то су, на првом месту, оне драмске (и/или театарске) тенденције које се у мањој или већој мери удаљавају од конвенција реализма, као доминантног наслеђа традиције. Међу репрезентантима авангардне драме то су најпре њени претходници Алфред Жари, Гијом Аполинер, дадаисти и надреалисти, па потом и кључни аутори Семјуел Бекет и Ежен Јонеско; даље, поглавље о експресионистима аутор презентује кроз две основне струје овог правца у драми, субјективистичку (Аугуст Стриндберг, Франк Веденикд, Јуџин О’Нил итд) и друштвено ангажовану (Ернст Толер, Герхард Хауптман итд.), док је Брехт

кључни представник епског позоришта. Појаву театрализма симболизује Луиђи Пирандело, филозофску драму Жан Пол Сартр и Албер Ками; главни представници симболизма у драми су Морис Метерлинк и Виљам Батлер Јејтс, док поетску драму оличавају Пол Клодел, Анри де Монтерлан, Т. С. Елиот и Ф. Г. Лорка. Најзад, последње поглавље обједињено појмом нови ритуални театар, посвећено је неколиким феноменима: већ поменутој америчкој позоришној авангарди, али, поред тога, и теоријском наслеђу Антонена Артоа (с обзиром да оног практичног у његовом случају готово и није било), Жана Женеа те одредници *идеја позоришта* (*the idea of the theatre*) коју Френсис Фергасон развија у књизи код нас објављеној под насловом *Суштина позоришта* (1970).

Аутор истиче да се драма 20. века не развија праволинијски у односу на традицију која јој је претходила, реферишући се при томе на идеју руског формалисте Виктора Шкловског о развоју уметности у искиданој „цикцак“ линији. Такође се уочава интелектуална и естетичка обесредиштеност драме поменутог столећа, која води порекло из разноврсних полазних тачака у којима различити аутори покушавају да пронађу извориште неке нове драмске традиције. Селенић оцењује да питање оригиналности и посебности у том периоду добија приоритетно место у захтевима који се постављају пред ствараоце. Његова сумарна оцена је да је драма 20. века донела велики број зачетника и мали број следбеника нових традиција – које најчешће бивају напуштене тек што су зачете: наравно, овде је реч о брзом застаревању авангарде, односно о брзом настајању нових авангарди. Као пример за такву тврдњу, Селенић се ослања на водећег раног теоретичара драме апсурда Мартина Еслина, који указује на парадокс рецепције *Чекајући Гогоа*, као амблемског дела овог правца: Бекетов комад је на првој лондонској изведби 1955. дочекан углавном с неразумевањем (као опскуран или сведен на брбљање без смисла), док је друга поставка у истом граду, за мање од једне деце-

није (1964) изазвала претежно одушевљење; критика је драму већ тада третирао као модерну класику – али уз оцену да су њено значење и симболизам *превише јасни*.

*Драмски правци 20. века* су ерудитна и аналитички избалансирана студија о одабраним феноменима модерне драматике, заснована и на референтној библиографији од више десетина јединица иностраних аутора, од којих су неке у тренутку реализације рукописа репрезентовале најрецентније теоријске артикулације у предметној области. Поред тога, Селенићев приступ уравнотежен је и у погледу вредносне валоризације појава о којима пише: без апологетског односа, он заправо пружа увид у процесе и стратегије развоја драмских праваца и аутора једног „обесређеног“ столећа, у њихово место у једном ширем координатном систему. Тако на пример, аутор Пирандела сагледава као писца бриљантног спекулативног ума, чије теоријске идеје нису увек проналазиле идеалне или адекватне драмске модалитете. Занимљив је и његов поглед на представнике америчке позоришне авангарде (чије представе је могао да види у првим годинама Битефа): анализујући и међусобно поре-

дећи поступке Ливинг театра, Питера Шумана (труппа „Хлеб и лутке“) и Ричарда Шекнера, аутор наводи да је месијанска амбициозност Шуманове труппе „таман у потребној мери мања него код Ливинговаца“, али и да је начин обраћања ирационалном потенцијалу гледалаца знатно природнији. На другој страни, Шекнерова теоретизација и организовање идеја артикулисанији су него у случају претходно поменутих труппа, али засноване на низу „строгих и сувих рационализација“.

Најзад, свестан да није могуће конципирати прецизну и недвосмислену класификацију у оквиру материје којом се бави, Селенић истиче и разноликост ауторских односа према појму револуције (друштвеног ангажмана), односно промене друштвеног система, као једне од кључних дебатних тема савременог доба. У том погледу нема једнозначног одговора на питање природе промене – наима, да ли се променом појединца може извршити промена света, или је, обрнуто, за промену јединке неопходна је промена система? Како аутор указује, кључни драматичари 20. века у овом домену опредељују се јасно – али у дијаметралним правцима.

Пише > Милена Кулић

# Критичко наслеђе Слободана Селенића: поводом обележавања деведесет година од његовог рођења

Слободан Селенић (1933–1995) био је значајна појава у културном животу свог времена: романописац, академик, професор, теоретичар, уредник и критичар, који је битно утицао на савремену мисао о драми и позоришту, а и данас представља незаобилазног изучаваоца модерне драме. Кратким прегледом најзначајнијих дела за позоришно-драмску уметност, с посебном пажњом на позоришне критике и теоријско-критичку мисао о домаћој драми, покушаћемо да подсетимо на мисао Слободана Селенића, поводом обележавања деведесет година од његовог рођења, у тренутку када смо сигурни да је Селенић *човек нашег времена*. Намера овако формиране теме јесте да се издвоје теоријски постулати његових дела, а обухваћена су и теоријско-критичка разматрања драмске уметности у контексту Селенићевог опуса. Теоријско-критичка мисао је недовољно истражена у овим оквирима. Иако је рецепција његових књига била углавном позитивна и афирмативна, чини се да је изостала рецепција у оној мери коју Слободан Селенић заслужује.

Антологија Слободана Селенића *Авангардна грама* (1964) кључна је публикација код нас када је реч о авангардној драми. У овој књизи окупљени су Алфред Жари (*Краљ Иби* или *Пољаци*), Гијом Аполинер (*Тересијине дојке*), Станислав Виткјевич (*Лудак и ојашница* или *Нема зла што не би још на јоре изишло*), Ежен Јонеско (*Белава њевачица*), Жан Жене (*Балкон*), Тадеуш Ружевић (*Каршошека*), Харолд Пинтер (*Без поговора*), Норман Симпсон (*Звекети који одјекује*), Едвард Олби (*Зоолошка прича*). Авангардна драма се супротставља класичним принципима драматургије и тиме остварује отклон од аристотеловских принципа, што Селенић види као драгоцену афирмацију драмског принципа. Предговор антологији *Авангардна грама* представља изузетно значајну анализу савремених кретања драмских жанрова 20. века и теоријског тумачења авангардне драме и њеног „револта према класичној драматургији“, који проистиче из драмског света у којем човек постаје неважан, па његово страдање постаје „горка фарса“.

У књизи *Антијаман у драмској форми* (1965) Слободан Селенић наводи да се појам ангажоване књижевности, по правилу, првенствено везује за појаву и дело Жан-Пола Сартра, те се и тумачи у оном смислу који је датом појму приписао овај француски писац и филозоф. Он је негирао постојање теоријског обрасца по којем неко уметничко – књижевно или позоришно – дело може бити стварано (па ни Аристотелова *Поетики* не може бити образац већ само пример). Селенић разматра до које мере је могуће успоставити правила по којима се гради драмска форма, као и до које мере је одређена перспектива посматрања савремене литературе. Полазећи од претпоставке да у 20. веку не постоји само један доминантни драмски израз, Слободан Селенић у књизи *Драмски правци 20. века* (1971) указује на карактеристична кретања у светској и српској драми која се супротстављају реалистичкој драмској форми. Иако су *Драмски правци 20. века* произашли из „гомиле оригиналних списа и хартија са коментарима“ за предавања на Групи за драматургију, ова књига Слободана Селенића представља драгоцен водич кроз драматуршке и позоришне лавиринте 20. века. Аутор *Драмских праваца 20. века* (1970. прво издање) и *Антијамана у драмској форми* (1965), и антологија *Авангардна драма* (1964) и *Савремена српска драма* (1977), своју мисао о драми заснива на теорији о хибридности жанрова, чиме негира Бодријаров закључак да је с позориштем готово („Simulations“, *Continental Aesthetics, Romanticism to Postmodernism*, 2001, 413). У покушају да систематично прикаже најбитније тенденције у развоју драме 20. века и да прикаже актуелне драматуршке амбиције, Селенић је направио условну класификацију на седам праваца: авангардна драма, експресионизам, епско позориште, театрализам, филозофска драма, симболистичка и поетска драма, нови ритуални театар. Наводи истакнуте теоретичаре и драмске писце који су обележили савремену театролошку мисао. Ту су Алфред Жари, Аполинер, дадаисти, надреалисти, Бекет, Јонеско, субјективистичка струја

(Стринберг, Ведекинд, О' Нил), друштвено ангажовани експресионизам (Хауптман, Толер, Чапек), Брехт (Брехтова теорија драме, Брехт као редитељ), Пирандело, Сартр, Ками, симболистичка драма (Метерлинк, Јејтс), поетска драма (Клодер, Монтерлан, Елиот, Лорка), нови ритуални театар (Арто, Фергасон, Living театар, Шекнер, Шуман, Хелприн, Жан Жене). Наспрам *Авангардне драме*, у којој Селенић преиспитује европске и светске токове и оквире авангардне драме, у *Антилојци савремене српске драме* (1977) он преиспитује савремене токове у српској драми. Разматра Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића (*Небески огрег*), Миодрага Павловића (*Пре шоја*), Велимира Лукића (*Дући животи краља Освалда*), Борислава Михајловића Михиза (*Бановић Стирахиња*), Јована Христића (*Савонарола и његови пријатељи*), Александра Поповића (*Чарапа од сто иеиљи*), Борислава Пекића (*Генерали или сродство по оружју*), Душана Ковачевића (*Маршоници ирче по часни крути*) и Љубомира Симовића (*Чуго у Шарпану*). Селенић у предговору даје и условну класификацију на први период (1944–1956), други период (1956–1965) и трећи период у развоју савремене српске драме (од 1966. надаље).

Почев од 1956. године, Слободан Селенић је објављивао позоришну критику у *Борби* (до 1968. године), да би са њом завршио у *Полицици Експрес* (1974–1978). Иако се позоришном критиком активно бавио свега шеснаест година, његови критички текстови остају антологијски траг једног времена и једне позоришно-драмске епохе. Мисао Слободана Селенића о драми и позоришту остала је по страни од озбиљније пажње историчара драме и позоришта. Расути по часописима и дневним новинама, текстови Слободана Селенића, упркос критичком уму и бриткој речи, остали су непроучени и аналитички непрочитани до краја. Године у којима активно пише позоришну критику Селенић означава као време „редитељске деспотије“. Од 1956. до 1968. године највише је писао о српским драмским писцима. Упркос ограниченом и фиксираним форма-





Слободан Селенић, фото: Б. Лучић

ту позоришне критике, Селенић у есејистичкој форми успева да дефинише поуздане судове о домаћој драми, о ситуацији у театру његовог времена и да пружи темељну елаборацију и анализу. Од 1956. до 1968. највише је писао о српским драмским писцима, о Јовану Стерији Поповићу, Нушићу, Црњанском, Милутину Бојићу, Јосипу Кујунџићу итд. Истовремено, прати младе драмске писце Ђорђа Лебовића, Александра Обреновића, Миодрага Павловића, Јована Христића, Велимира Лукића, Милицу Новковић и Александра Поповића. Тек 1974. године Слободан Селенић наставља са позоришном критиком, онда када се у позоришном свету појавила *Хасанаџиница* Љубомира Симовића, Велимир Лукић написао *Аферу неужне Анабеле*, а у драмску књижевност улази Душан Ковачевић. Критику престаје да пише 1978. године (тада му као претерано похвалан у *Полиџици Експрес* одбијају текст „Нако људски“ о представи *Међа Вука Манићога* Матије Бећковића у драматизацији Борислава Михајловића Михиза), у часу када су се тек могле очекивати његове критичарске синтезе, како закључује Феликс Пашић, истраживач Селенићевог есејистичког опуса, у јединој књизи о Селенићевој позоришној критици *Драмско доба. Позоришне криџике 1956–1978*. (прир. Феликс Пашић, Стеријино позорје, 2005). Позоришну критику Селенић почиње да пише у правом тренутку, на почетку раздобља које је, како је сам констатовао у предговору својој Антологији савремене српске драме (1977), наговестило „боље дане српске драматургије, после десетак сушних година, од завршетка Другог светског рата до 1956. године“.

Већ у критичарским почецима било је јасно да је за њега књижевни предлогак незаобилазна претпоставка одређене позоришне представе. Смисао за уочавање драматуршких врлина једног позоришног комада неодојив је од Селенићевог осећаја за суштинско у драмском делу (в. Пашић 2004: 80), а то суштинско тражи управо у актуелном контексту драме „при чему се с нарочитом осетљивошћу осврће на етичке корелације

теме или постављеног проблема“ (Пашић 2004: 80). У настојању да види старији текст на позорници његовог времена у новом контексту и са новим значењем, Селенић је есејистичким радом покушао да наговести у којој мери драмска класика кореспондира са актуелним временом и друштвеним збивањима, у којој мери су та драмска питања друштвено релевантна и који је смисао, елиотовски речено, прошлог у садашњем.

Већ 1957. године Селенић уочава *Небески одрег* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића као „прекретничко дело у послератној драматургији“ (Марјановић 2000: 170). Неоспоран и очигледан замах у развоју српске драме десио се од средине шесте деценије прошлог века и драме Небески одред „успостављајући тај период као природну грницу од које легитимно говоримо о савременој српској драми, у њеном пуном капацитету и значају (Радоњић 2017: 18). Указујући на временску димензију у којој су се писци нашли, а која је у много чему одредила ток послератне драматуршке мисли, ови писци били су присиљени да „пишу у духу социјалистичког реализма, с обзиром на познату чињеницу да сама природа позоришне уметности условљава строжу идеолошку цензуру“ (Марјановић 2000: 170). Обреновић и Лебовић су врло млади написали дело које може представљати „велику етичку алегорију о људској природи“ (Стаменковић 1987: 56), а која отвара дискурс „ангажоване филозофске и моралистичке драме (Палавестра 1998: 148–149), што је, без дилеме, имало утицаја на наступајуће драматуршке токове. Обреновић и Лебовић били су млади (имали су двадесет и осам година), али је Слободан Селенић, у тренутку када је забележио појаву *Небеског одрега* имао свега двадесет и четири године. Бавећи се Селенићевом критиком домаће драме, Феликс Пашић истиче присутну генерацијску блискост између писаца и критичара, осим очигледне блискости „у погледу на задатак театра да се суочи са крупним питањима човекове егзистенције, да им, колико год са ентузијазмом без искуства, приђе храбро и покуша на њих одговорити

помоћу убедљивих уметничких аргумената“ (Пашић 2004: 80). Таква Селенићева позоришна филозофија може се уочити у есејима о Стеријиним делима. У случају *Зле жене*, Селенић сматра да је „текст рационалистички дидактичан, еснафски сладуњав и етички превазиђен“ (Пашић 2004: 80), те је тако весело позорје постало „тужно у својој малограђанској доцилности, од редитеља се тражи да радикално и храбро интервенише у драмској материји како би кроз „иглену ушицу стила“ провукао њен данашњи смисао“ (Пашић 2004: 81). У есеју је приметна слутња да је редитељ Василије Поповић правцем у којем је повео представу противуречи природи комада и да управо због тога нема резултата. Благонаклон према глумцима, Селенић је сматрао да би талентован глумац морао да се ослободи „погрешно схваћене стилизације и да му редитељи чине рђаву услугу када га подржавају у његовом маниризму“ (Пашић 2004: 81).

Нушићеви комади за Селенића су врло важан део литерарне и позоришне историје, један социолошки податак о једном времену (в. Пашић 2004: 82). Нушићева комика препознавања битно је обележје драмског света, због тога је Селенићу важно да његове драмске личности идентификујемо са оним што познајемо у животу и препознајемо у свету око нас. Селенић и у случају *Госпође министарке* тражи ту „чудесну сличност“ између стварности и драмског текста, али та сличност изостаје у представи Бојана Ступице у којој се „иза спектра бљештавих, медитеранских живих сценских боја Нушић једва назире“ (Пашић 2004: 82). О представи Бојана Ступице у којој је због хировости сценских решења уклонио атмосферу нушићевске фамилијарности, Селенић пише да је „режија изневерила Нушића да би избегла чаршијско у њему“ (Пашић 2004: 82). Нушића би требало приближити савременом гледаоцу средствима која су прилагођена његовом времену. Селенић као жртву редитељске делокализације нушићевске атмосфере и комике види глумце, као што је, у случају *Госпође министарке*, Мира Ступица која

је заједно са осталим глумцима следили редитељевој идеју. Селенић у својим есејистичким записима, поводом представе, али не искључиво о представи, осећа дужност да изложи сваку појединост одређене интерпретације, и када је, по његовом мишљењу, у потпуности погрешна, али и онда када се књижевни текст у бруковски празном простору представља у књижевном дискурсу на исправан начин.

Иако је Слободану Селенићу српска драма била примарна основица позоришта у нас која је изазивала полемику и супротстављање, пред једним писцем и његовим драмама остао је нем. *Конак* и *Тесла* Милоша Црњанског оцењени су као неуспели. *Конак* је за Селенића „оптерећен историјским детаљима, што никако није легитимација довољна за улазак у литературу“, иако је сматрао да је историјска грађа сама по себи драма, савремена оцена тог комада јесте суштинско преношење историје у литературу (1959):

Драма и комедија, ридикул и трагедија, фарса и бласфемација, скоројевићки двор и провидна мистерија, национална зависност и политичка анархија, заосталост и краљевска хистерија – ковитлац један шаролик и тужан, непријатан, доба државне, политичке и друштвене катарзе – јасно једно доба. Несрећна декада наше прошлости као да је хтела да постане позоришни комад народа који се не види на позорници, стотине статиста – намесника, министара, председника влада, и два краља и две краљице у фокусу позоришних рефлектора. Какав страховит ћифтински спектакл (Селенић 2005: 96).

*Тесла*, с ликовима који су тек „грубе црно-беле сенке у том комаду нема места ни за живе људе, ни за објективнију и дубљу мисао“. Селенић је сасвим уверен у то да је *Тесла* најслабије дело Милоша Црњанског, које „над делом у опусу овог великог писца неће представљати ништа, ни у позитивном ни у негативном смислу“ (Селенић 2005: 99). Зато и каже да би „најрадије заборавио да је Црњански икада написао драму која се зове *Тесла*“ (Селенић 2005: 99):

Тесла је пропао у несценичну празнину која се интензивно, током читаве представе, отвара негде између пишчеве амбиције да буде веран биографском портрету великог научника, жеље да да аутобиографски призив догађајима на позорници, и захтева драмског сажимања и организовања те материје која је унапред, сасвим недрамски, фиксирана подацима из Теслиног живота. (...) Тесла је једна монотона и предуга прича у којој се појављују две лепе жене, Елен (у извођењу Оливере Вучо) и Розамонд (у тумачењу Милене Дапчевић), а да је драмски врло тешко објаснити и психолошки прихватити њихово постојање, док је сасвим немогуће оправдати начин на који, у једној реченици једног од лица, изађу из драме у којој су до тада играле тако важну улогу (Селенић 2005: 99).

Нешто благонаклонији биће Селенић према *Маски* Милоша Црњанског, али уз опаску да се „ова поетичка комедија, с обзиром на своје сатиричко-комедијске инвективе и мисаоно-филозофске поетизације, једном појавила сувише рано, а други пут сувише касно“ (Пашић 2004: 85). Поетична комедија *Маска* прва је књига коју је Милош Црњански објавио, па јој у извесном смислу, по Селенићевом схватању, припада част што је у литературу увела једног од највећих српских писаца (Селенић 2005: 100). Први пут је изведена неколико дана после смрти књижевника, шест деценија након објављивања, због чињенице да овај текст „захтева врсту позоришног приступа за који наши театри, у прве три деценије од њеног настанка, нису били спремни“ (Селенић 2005: 100). Тек након што се српски театар ослободио нормативних захтева класичне драматургије сценска вредност овог комада могла је бити ослобођена. Ту је Селенић био у праву. Био је потребно добар осећај за поетско-филозофску зиданицу да би поетично, са једне стране, и смешно, са друге стране било изграђено у једну чврсту сценску форму.

За разлику од Милоша Црњанског, за Борислава Михајловића-Михиза Селенић сматра да је „један прави и наш драмски аутор“. *Бановић Сјрахиња* јесте

историјска драма, али драма која се бави „човеком у распонима историје према којој аутор има јасан, дијалектички став“ (Пашић 2004: 85). *Бановић Сјрахиња* је југословенска и српска драма, о чему Селенић пише:

Не српска у националистичком и не југословенска у илирском смислу. Српска је и југословенска у начину мишљења, у говорној фактури, у карактеристикама, у проблематици. Михајловићева изванредно сугестивна, понесено барокна речитост има далеки и ненападни призив нашег националног смисла за епско; ликови у његовој драми грађени су од карактеристичног словенског материјала, а понеки имају најкомпликованију од свих могућих душа – тамно недокучиву и сулудо самоиспитивачку, велику душу из руке литературе (Селенић 2005: 101).

Индивидуалистички бунт против ауторитета, који Селенић уочава у *Бановић Сјрахињи* (у режији Мате Милошевића) има драмску тежину у светлу донхитерије или у тону расиновских јунака који поступају по дужностима прописаној здравим разумом. (в. Селенић 2005: 144). Ти прави драмски квалитети ове драме уверили су Селенића да је реч о правом драмском аутору, о аутору који је „одвише пристрасно и у историјско-филозофском смислу површно сагледао однос појединаца и ауторитета, кога понекад предалеко однесе његова реторска инерција, али аутор који има више него довољно талента да драмски саопшти своје садржаје“ (Селенић 2005: 145).

За драмски комад Борислава Пекића *Генерали или сродство по оружју* Селенић сматра да важи за највреднија дела српске комедиографске литературе: „Пекићева сотија је добра зато што је смешна, али озбиљна постаје зато што садржи у себи ону неопходну особину која обичан апарат за надраживање наших сензорних периферија претвара у књижевност“ (Селенић 2005: 205). Селенић, сада већ очигледно, „од комедије тражи да има достојанство и литерарни статус; осетљив је на њену злоупотребу, пошто је баш комедија кад се злоупотреби, изузетно ефикасно средство за лагодно, масовно и математички прецизно обесловешћивање

једног или више народа“ (Пашић 2004: 86). Врло добар коментар Селенић је имао и за другу једночинку, *У Егепу, на Истоку* иако су у њој ликови мање комедијски карактери, него у *Генералима*, пре се појављују „са значењем и општошћу парадигме“ (Селенић 2005: 206). Пријатно позоришно остварење Селенић види и у приказивању *Кашејторичкој захтева* у Кругу 101 Народног позоришта, у режији Боре Григоровића. У питању је пример драмског текста у којем „добро пронађена и постављена ситуација наизглед сама и без напора производи акцију, хумор, карактере, једном речју – позориште“ (Селенић 2005: 207). Иако је Пекић драмску књижевност стварао на маргини својих романа, приметно је да је његов драмски опус (и ова два драмска текста о којима пише Селенић) настао на идејама трагикомичне тенденције српске драме друге половине 20. века, након реалистичко-симболистичке струје Александра Обреновића и Ђорђа Лебовића у *Небеском одреду*. Истраживачи се слажу у једном, а са њима и Слободан Селенић – реч је о изузетном драмском писцу, иако је несразмерно мали број радова посвећен његовој позоришно драмској уметности. Његов драмски опус недовољно је истражен, сем фрагментарно, можда управо из оних разлога које наводи Светислав Јованов: реч је о „самосвојној логици развоја пишчеве глобалне поетике, која у хронолошком смислу углавном одудара од динамике смењивања“ (Јованов 2006: 347). Стога, можемо с правом претпоставити да потпуна валоризација и систематизација ових драмских експеримената тек предстоји. Палавестра примећује, као у драмама Драгослава Михајловића, „исте, литерарно још суптилније разрађене квалитете нове реалистичке драме конвенционалног типа“ (Палавестра 1972: 346), док Слободан Селенић ипак наглашава да се морамо „осврнути на особен дар и смисао за смешно и бурлескно у неколико драма Борислава Пекића“.

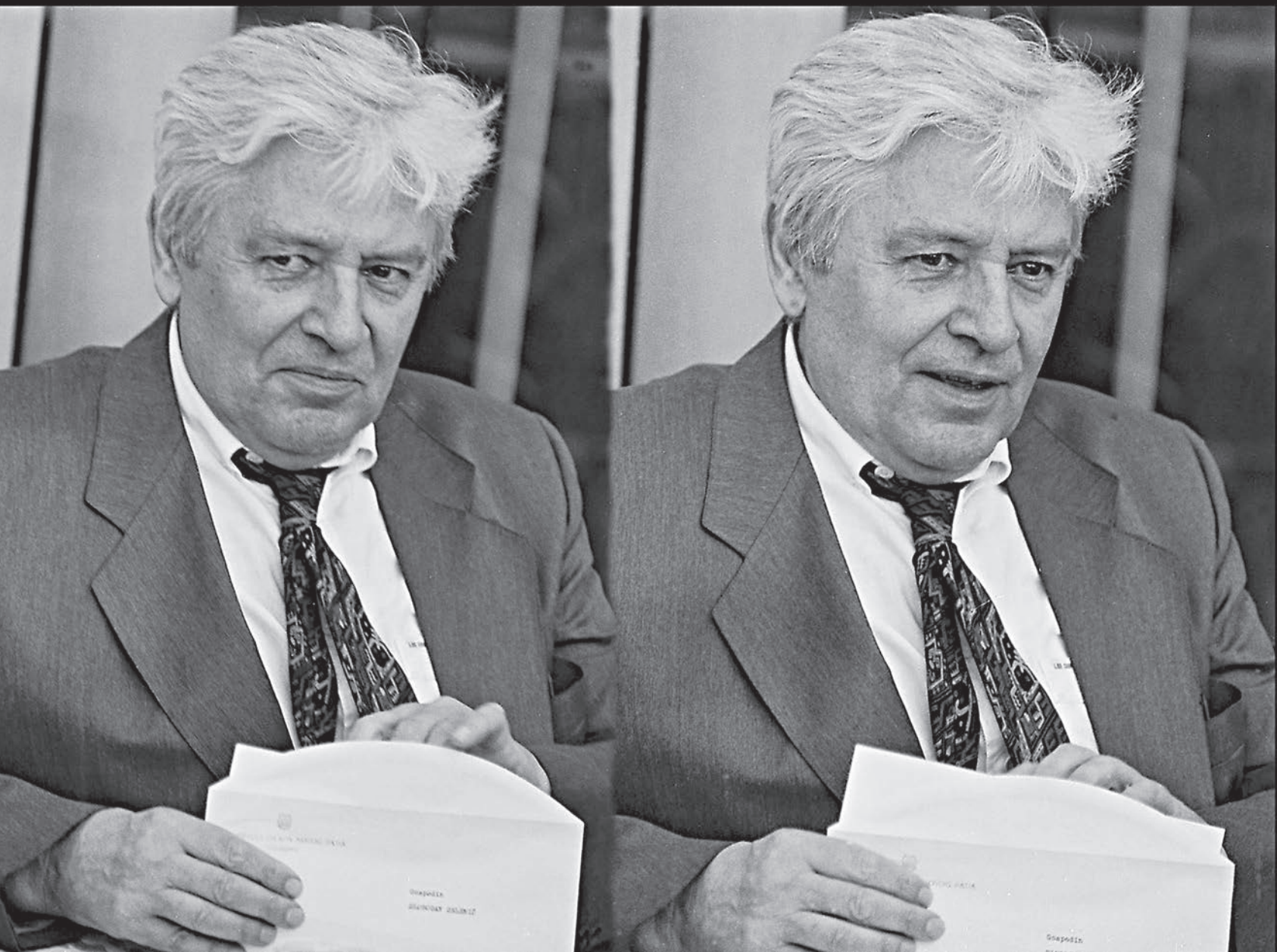
Иако је рецепција Селенићеве теоријско-критичке мисли о драми била изразито позитивна, и упркос томе што се често указује на његов изузетни утицај на

развој српске драме и позоришта, готово у потпуности је изостала обухватна монографска истраживачка синтеза. Постојећа литература која се бави Селенићевим делом усмерена је у првом реду на појединачне аспекте његовог прозног и драмског опуса, изузевши књиге Споменица Слободана Селенића (САНУ, 2004) и Драмско доба (Стеријино позорје, 2005). Иако ове књиге дају значајне податке о теми, не могу се сматрати довољно обухватним јер њима нису проблематизовани сви делови Селенићевог опуса. Намера овог текста јесте да се синтетичу значајни елементи Селенићевог теоријско-критичког рада, уз подсетник на неке од закључака који су утицали на развој драматуршке и театролошке мисли данашњице.

#### ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Јованов, Светислав (2006). „Горе је доле, или маска свих маски“, *Роботи и сабласи: избор из необјављених драма*, Нови Сад: Соларис.
- Марјановић, Петар (2000). „Пред вратима пакла (Ђорђе Лебовић и Александар Обреновић, Небески одред)“. *Српски драмски писци 20. столећа*. Нови Сад: Матица српска.
- Палавестра, Предраг (1972). *Послерајна српска књижевност*, Београд: Просвета.
- Пашић, Феликс (2004). „Слободан Селенић, критичар домаће драме“, *Споменица Слободана Селенића*, Београд: Српска академија наука и уметности.
- Палавестра, Предраг (1998). *Јеврејски писци у српској књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радоњић, Мирослав, Мики (2017). „Савремена српска драма; основни појмови и временско одређење“. *Бејутци из безнађа: Драмски ојус Виде Огњеновић у коншекстју савремене српске драматургије и књижевне традиције*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
- Селенић, Слободан (2005). *Драмско доба. Позоришне критике 1956–1978*. Приредио Феликс Пашић. Нови Сад: Стеријино позорје.
- Стаменковић, Владимир (1987). „Игра око живота и смрти“ (Небески одред Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића у Српском народном позоришту)“, *Позориште у драматизованом друштву*. Београд: Просвета.





Слободан Селенић, фото: Б. Лучић

Пише > Владислава Гордић Петковић

# Без реторске инерције: Слободан Селенић између писања прозе и проучавања драме

По речима Срђана Орсића, Слободан Селенић је у својој генерацији стваралаца један од „најученијих, најангажованијих и најчитанијих писаца“ (Орсић 2014: 214). Његов траг видљив је у тридесет и пет година присуства на књижевној сцени, у дугогодишњем ангажовању на Факултету драмских уметности, у позоришној критици коју је активно писао од времена када је био студент. Познат по цизелираном стилу, разбокореној синтакси и деликатном структурисању тема, мотива и културолошко-идеолошких платформи своје прозе, Селенић је увек настојао да језик његовог дела адекватно и примерено посредује поруку која је бременита запитаносту, конфликтима, побунама и немиром сваке врсте; настојао је да не буде аутор „кога понекад предалеко однесе његова реторска инерција“, какав је био Борислав Михајловић Михиз, о чијој драми *Бановић Сврахиња* Слободан Селенић пише позоришну критику у којој употребљава управо овакву опаску (Селенић 2005: 145).

Милена Кулић подсећа нас да је Селенић објављивао позоришну критику од 1956. до 1968. у „Борби“, те потом у „Политици експрес“ од 1974. до 1978. Тих активних шеснаест година ангажмана „остаје по страни од озбиљније пажње историчара позоришта“ (Пашић 2004: 79): „У потрази за идејом драмског текста, било српског или драме европске струје, Селенић се бавио пишчевим ставом према времену и етичким дилемама људи у њему“ (Кулић 2020: 205).

Књигу *Драмско доба*, која сабира позоришне критике писане између 1956. и 1978, приредио је за издање Стеријиног позорја театролог Феликс Пашић, и она сведочи о ширини какву је морао имати позоришни критичар који је на простору некадашње Југославије пратио Дубровачке љетње игре и репертоаре београдских, загребачких и љубљанских театарских кућа, гледајући драме Крлеже и Борислава Михајловића Михиза, Ива Војновића и Ђорђа Лебовића, Марина Држића, Велимира Лукића, Бранислава Нушића и Милоша Црњан-



ског. Селенићева књига *Драмски њравици двадесетог века* објављена је први пут 1979; друго издање уследило је осам година доцније, а треће, измењено и допуњено, објављено је 2002. Прво издање било је намењено студентима Академије за позориште, филм, радио и телевизију, која 1973. мења име у Факултет драмских уметности (ФДУ), а тако и оба потоња. Као истраживач и теоретичар драме, Селенић је студиозан и аналитичан, прецизан и у постављеним композиционим и тематским начелима доследан; његов је дискурс уроњен у адекватну терминологију и премрежен ваљаном научном апаратуром. Егзактност његовог језика, педантна експликативност, ерудиција и доследна акрибичност олакшавају ход кроз разнородне опусе који образују (кон)текст савремене драме, како обичном читаоцу, тако и театрологу.

*Драмски њравици двадесетог века*, седмоделна студија са уџбеничком наменом, представила је, сажето и динамично а ипак синтетично и проблемски, најважније ствараоце авангардне драме (Алфреда Жарија, Гијома Аполинера, Семјуела Бекета и Ежена Јонеска), потом представнике експресионизма (Аугуста Стиндберга, Франка Ведекинда, Јуцина О'Нила, Герхарда Хауптмана, Ернста Толера и Карела Чапека), Бертолта Брехта и Луиђија Пирандела, представнике филозофске драме (Жан-Пол Сартра и Албера Камуја), представнике симболистичке и поетске драме (Мориса Метерлинка, Вијилама Батлера Јејтса, Пола Клодела, Анрија Монтерлана, Т. С. Елиота и Федерика Гарсија Лорку), а закључно поглавље било је посвећено Антонену Артоу, Френсису Фергасону, Living театру, Жан Женеу и другим представницима Новог ритуалног театра.

Селенић је желео да систематизује дифузни и хетерогени свет драме двадесетог века, коју карактерише „интелектуална и естетичка безсредност“ (Селенић 2002: 14). Потрага за полазном тачком нове драмске традиције видљива је као покушај који се увек везује за неко друго место. Кад говори о авангардној драми,

Слободан Селенић примећује да се у делима Бекета и Јонеска смењују трагичне и комичне епизоде, а трагичну фарсу описују као посебну врсту драмског дискурса која измиче традиционалним категоризацијама, будући да демонстрира општост, величину и амбицију које традиционално припадају трагедији. Селенић истиче да је радња сведена на ништавило стога што је и свет из ког аутори говоре обележен апсурдом: то је свет насиља, мучења и обесмишљености. Та је обесмишљеност приметна на нивоу радње и ликова. Настојећи да представи „драматуршке амбиције и техничке особености“ у развоју драме двадесетог века, Селенић ипак нема амбицију да напише историју савремене драме. Историја би подразумевала ред мртвила и мртвило реда, а аутор ове књиге ипак сматра да је његов задатак мање периодизацијски а више истраживачки: стога и каже да је његова књига „опис најважнијих истраживања која су дала обележје драмској литератури и театру нашег времена“ (Селенић 2022: 15).

Легенда о Вавилонској кули је „мит о осуђености различитих језичких и културних заједница на неразумевање или залудно тумарање у напору да се приближе“, написао је у књизи есеја *Вавилонски разговор* Светозар Кољевић (Кољевић 2007: 7). Сучељавање култура и различитих погледа на њих није сасвим залудан посао, нарочито не у свету који опстаје на парадоксу: премрежен границама и међама, тај свет више него икад тежи да буде једно од Истога. Кољевић је овај збир осам есеја сачинио као посвету преданости и оданости најбољим писцима српског језика: Андрићу, Црњанском, Тишми и Селенићу. Поетичке разнородности ових аутора у имаголошки квартет спаја поглед на Друго и Другог, препознавање културолошких разлика, али и метафора Вавилонa. Улрих Билефелд (1998: 109) тврди да „странац постаје непријатељ кад му се одузме индивидуалност“, што је „у вези са колективизацијом властитог у великим групама“, бити странац није суштина Другог, него произлази из односа према Другом, произлази из препознавања границе (прос-

торне, духовне, културне, идеолошке). Сусрети култура не одигравају се увек на бојном пољу, али ни лабораторијска чистота уметничких узлета није њихов природан простор ништа више.

Проговоримо ли данас о утицају прозног дела Слободана Селенића, наћи ћемо на трагу који непоколебљиво води ка истраживању тема Другог, алтеритета, разлике у свим њеним филозофским, социолошким и културолошким импликацијама, али исто тако и етничким и онтолошким питањима припадности. Тематски и стилски, романи попут *Оцева и оца* или *Пријатеља* не припадају стварносној прози јер су њихове теме и њихов језик засновани на грађењу комплексних метафора о сукобима и превирањима, на истраживању идиома јунакиња и јунака са посве различитим класним и интелектуалним залеђем. Селенић се бавио променљивим успехом идеолошких, социјалних и културолошких интеграција у свету након Другог светског рада који је, у његовом виђењу, остао окован политичким поделами и класним сукобима. Селенићев романи инкорпорирају у новијој историји утемељене заплете, етичке дилеме и прегнантан језик, али за данашње тумаче, они остају арена другости у којој се збирају сведочанства о немогућности превазилажења културолошких препрека, било да је у питању слика разарајућих разлика два етноса као у *Очевима и оцима* или пак драма породичних односа као у роману *Писмо лава*.

Где видимо одјеке Селенићеве прозе? На неочекиваним рукописима и поетикама, могло би се рећи, иако би за шире истраживање утицаја који његови романи врше на српску прозу краја двадесетог и почетка двадесет првог века ваљало уронити у интергенерацијске поетичке дијалоге. Један је пример који може послужити разматрању једнакости у разликама. На први поглед, поставка заплета другог романа Владимира Табашевића, *Па као*, заличиће на *Timor mortis* Слободана Селенића, роман који је проговорио о међунационалним расколима али и генерацијским неразумевањима:

у оба дела, приповедач је млад човек без породице и упоришта; у оба дела, приповедач прати исказ старца на заласку животних моћи као сведока историје и историчара сведочења; обојица су опчињени и телом и етиком младе жене из своје непосредне близине. Селенић је, по сопственим речима, желео да успостави „непосредан дијалог између две епохе“, а његов јунак склапа слажући мозаик сећања стогодишњака Стојана Благојевића. Међутим, врло брзо схватамо да су сличности више него варљиве: Селенићев наратор стреми целовитости и интегрисаној повести, креће се ка стварању конзистентне анамнезе ратних, историјских и политичких мена и рукаваца, Табашевићев ровари на разградњи исповести која је подешена, лажирана и контаминирана, не би ли је расточио у зракасто размрежене приче о очевима које изневеравају децу. Драган Радосављевић Слободана Селенића испуњен је страхопоштовањем, сведен на улогу поштеног и посвећеног записивача оног што му повери Стојан Благојевић, но Табашевићев Емил је бунтован и ташт, манипулише исприповеданим, свестан да је старац чију повест пише не његов предак и учитељ, већ његов фатални ометач.

Као романописац, Селенић поседује умеће да театрализује разлике и код читаоца свесно и плански креира доминантно осећање да је свака разлика која се испречи у животима и етичким назорима протагониста непобедива неман која гута и отима, не остављајући простора миру, суживоту, чак ни напетом узајамном трпљењу. Поигравајући се гледиштима својих приповедача, он их неретко драматизује до персифлаже: они „играју“ своју тачку гледишта, покушавају да нас одушеве или саблазне својим назорима и својим монолозима, исповестима, кореспонденцијом, интеракцијама. Склон је да изгради и оне свевидеће, готово фантастичке елементе наративног присуства у будућности и прошлости, будући да неки од његових наратора морају да испитају прошлост и суоче се с њом преко нађених писама, докумената или рукописа, пра-

тећи казивања сведока прошлих догађаја на директан или посредан начин и пројектујући се у њихову реалност, као што је случај са већ поменутиим Драганом Радосављевићем или Буликом из *Убисива с предумишљајем*.

Селенићеви романи били су и биће одличан полигон за истраживање критичарских нарцизама и алтруизама, јер колико год им прилазили из перспективе изабраних научних метода, њихова протејска природа увек покаже да је динамичка синтеза интерпретација, биле оне културолошке или имаголошке, импресионистичке или деконструкционистичке, недовољна да обухвати теме трауме и бола, декаденције грађанског слоја, кризе приватности, или пак беспредметности учености у контексту цивилизацијских превирања. Те романе одликује динамична напетост између активизма и у себе загледианог интелектуализма; Селенић тематизује тоталитаризам и утицаје социјалних и историјских прекретница у неколико сучељених етапа двадесетог века, истражујући сударе идеолошких и културолошких компоненти. Исказана наклоност грађанском свету, који је у историјским превратима увек осуђен на пропадање или понижавајуће прилагођавање, не ремети наративни баланс и отвара пут тријумфу језичког израза. Управо језик Светозар Кољевић сагледава као поузданог сведока неразумевања култура. Језичке могућности неспоразума Селенић користи да би од романа *Очеви и оци* сачинио „раскошну комедију људског неразумевања“ (Кољевић 2007: 232), комедију која се окончава трагично, живом смрћу. Динамизам Селенићевог драмског и прозног, уметничког и публистичког писма остаје као знамен и поука генерацијама стваралаца чија је жеља да обухвате свет у смисао, постојана и дубока.

## ИЗВОРИ:

- Бандић, Јована (2017). Слика другог у роману *Очеви и оци* Слободана Селенића. *Зборник Филозофског факултета Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици*, XLVII (1), 97.
- Билефелд, Урлих (1998). *Странци: пријатељи или непријатељи*. Превела Дринка Гојковић. Београд: Библиотека XX век.
- Вујисић, Данијела (2015). Питање алтеритета у романима Слободана Селенића. *Philologia Mediana*, VII (7), 223–236.
- Вукмировић-Стефановић, Валентина (2011). Слика грађанског света у романима Слободана Селенића (*Пријатељи, Убисиво с предумишљајем, Малајско лугило*). *Philologia Mediana*, 3, 165–179.
- Кољевић, Светозар (2007). *Вавилонски изазови: о сусретима различитих култура у књижевности*. Нови Сад: Матица српска.
- Кулић, Милена (2020). Слободан Селенић и српска драма: увод у проучавање позоришне критике Слободана Селенића. *Литер*, XXI (72), 203–213.
- Мацура, Сања (2006). Мотив дошљака у романима Слободана Селенића. Предраг Палавестра (ур.), *Слика другог у балканским и средњеевропским књижевностима*. Институт за књижевност и уметност, Београд, 347–353.
- Орсић, Срђан (2014). *Четрсти и камашне*. Загреб: СКД Просвјета.
- Пантић, Михајло (2004). Слика другог у романима Слободана Селенића. *Споменица Слободана Селенића*. Београд: САНУ, 15–20.
- Пашић, Феликс (2004). Слободан Селенић, критичар домаће драме. *Споменица Слободана Селенића*. Београд: САНУ, 79–89.
- Селенић, Слободан (2002). *Драмски правци 20. века*. Београд: Факултет драмских уметности.
- Селенић, Слободан (2005). *Драмско доба: позоришне кријике 1956–1978*. Приредио Феликс Пашић, Нови Сад: Стеријино позорје.
- Хубер, Ана (2022). Последице социјалних револуција у роману *Убисиво с предумишљајем* Слободана Селенића и приповеци „Запоседнута кућа“ Хулија Кортасара. *Анали Филолошког факултета* | XXXIV (2), 202, стр. 239–254.

Пише > Владимир Папић

# Пријатељи или Косанчићев венац 7: Прозна и драмска другост Слободана Селенића

С тваралаштво Слободана Селенића обухвата значајан романескни, драмски и теоријски опус, специфичан унутар српске културе. Премда неједнаког обима и квалитета у свакој од појединачних области, он је међусобно надопуњујући и укрштајући. Селенићева књижевна дела, иако способна да живе самосталан живот, најчешће кореспондирају с другим уметничким медијима. Преплитање жанрова и форми најочигледније је у чињеници да су најобимнији делови његовог опуса – романи, адаптирани за позориште и филм. Поред позоришних драматизација романа *Мемоари Пере Бојаља* (Сима Крстовић, НП Ниш, 1970), *Писмо–глава* (Дубравка Кнежевић, Шабачко позориште, 1985) и *Очеви и оци* (Петар Марјановић, СНП, 1991; Ненад Прокић, Атеље 212, 1992; Ката Ђармати, НП Београд, 2023), као и филма *Убиство с њредумишљајем* (1995), треба истаћи важан дијалог драмске и прозне књижевности у случају Селенићевих *Пријатеља*. Роман овенчан НИН-овом наградом 1980. Селенић самостално адаптира у драму *Косанчићев венац 7*, први пут приказану на сцени Атељеа 212 1982. године, и на

њој извођену преко две стотине пута. О значају представе у животу романа говори и то да су издавачи, понесени њеним успехом, роман почели да штампају с модификованим насловом: *Пријатељи с Косанчићевог венца 7*, како би истакли његову сценску компоненту, и довели га у везу с популарном представом.

Путеви романа *Пријатељи* и драме *Косанчићев венац 7* теку паралелно, местимично се укрштајући и често размимоилазећи. У компаративној анализи ова два вида књижевног текста треба почети од главне интенције аутора – насупротив психолошком роману са елементима трилера и фантастике, стоји сатирична комедија са политичком позадином. Сажимање десет поглавља романа на тридесет сцена, омогућило је аутору да представи једну аутентичну причу о пријатељству Србина и Албанца, но, њихов однос и његове хомоеротске карактеристике у драми често склизну у други план да би се представио проблем подстанара који се немилице и немилосрдно усељавају у трећег протагонисту романа – кућу Хаџиславковића на Косанчићевом венцу 7.

Прескочивши читаву историју породице Вери, бесе и крвне освете међу албанским племенима, Селенић у драму уводи лозу Хаџиславковића, од прародитељице – Ђира-Мане преко злогласног Милића Хаџиславковића све до Миодрaга, пустог и ветропирастог оца Владана Хаџиславковића – припадника послератне декадентне интелигенције којој сем, за нову класу, безвредних знања и способности не остаје ништа. У драмском тексту приказана неоправдана узурпација дома Хаџиславковића, у роману бива објашњена усудом и казном – Милић који је учествовао у одсецању Карађорђевој глави и био силник и злочинац који извршава прљаве послове за Милоша Обреновића, заслужио је да његову кућу–лепотицу „турску булу с рококо шеширом“<sup>1)</sup>, запоседну и униште припадници класе чију је крв узидо у њене темеље.

Важан сегмент дијалога и сукоба међу ликовима јесте лектира – иако Предраг Палавeстра критикује Селенићев први роман *Мемоари Пере Бојаља* као „вешто уобличену приповедачку фразу, местимично недовољно очишћену од књишких наноса“<sup>2)</sup>, у *Пријатељима* књишки утицаји бивају неодвојиви од саме радње. Роман компонован по принципу Манове *Смрти у Венецији* и хомоеротске страсти према дивљини, чистоти, младости и витализму Истрефа Верија (Тађовог далеког еха), у ком се сукобљавају светоназори од Платонове *Гозбе* преко Дантеа и инфантилне *Хајги* до Жида и Хесеа, са *Кураном*, уџбеником веронауке *Ilmi-hal*, социјалистичким романом Николаја Островског *Како се калио челик* (без почетка и краја) и читанком са граматиком албанског језика *Liber leximi*. На сличан начин на који су супротстављени Оливер Кромвел и Павле Корчагин, тетка-Лепшин спиритуализам и комунистички атеизам, сукобљавају се и прожимају литерарни узорци везани за компоновање Селе-

нићевог романа и драме – у роману *Пријатељи* узоре за приказивање наслеђене пропасти породице, слику њене еволуције од повоја до нестанка, можемо наћи у греховима предака Софке и хаџи-Трифуна, јунака Станковићеве *Нечисте крви*<sup>3)</sup>, док породични портрети представљени на почетку драме *Косанчићев венац 7* умногоме подсећају на сцену са почетка Крлежиних *Господе Глембајевих*.

Наслеђена зла крв, декаденција и пропаст породице и куће осликавају тренутно стање главног јунака – његова хомосексуалност, страст спутана интелектом, контрастира се са хомоеротским и зоофилским тежњама албанских мушкараца, који живе у недостатку жена. Владан Хаџиславковић једино интересовање за жене добија када испитује да ли је Мара из Рготине (пре)носилац полних болести, као и у сећањима из детињства на инцестуозни однос са сестром од тетке и ерекцију сакривану од мајке, када се у његовом сећању последњи пут појављује привид очинске фигуре. Наклоност и пријатељство указано младом Албанцу, последњем Верију у Тепићима и првом у Београду, последњи Хаџиславковић објашњава једном пигмалионском тежњом да створи савршено, идеологијом, ратом и историјом неукаљано биће, идеал интелектуалца који ће бити штит старе, буржоаске интелигенције<sup>4)</sup>, коју нови, ситни комунистички руководиоци, сатиру и прогањају:

3) У Селенићевом роману се помиње и Аћим Катић, јунак Госићевих корена, док везу куће–јунака и Његована, претка Владана Хаџиславковића можемо тражити и у Пекићевом *Хогочаићу Арсенија Његована*.

4) Предратна интелигенција припада истом народу који је смењује после рата, али се они међусобно не разумеју јер су припадници буржоазије одрођени од народа. Ту чињеницу илуструје и разговор Лепше и Владана: „Знам ко сам и где припадам, знам да сам овде и одавде и да из своје коже не могу никуда, Мирчетић је из Шавника, Мара је из Рготине, Рготина је поред Зајчара, а ја знам да је Зајчар одмах поред Београда, на чијем рубу према Сави стоји Милићево здање на венцу лепог Косанчић Ивана“, Слободан Селенић, *Косанчићев венац 7*, у: *Драме*, Београд: Просвета, 2003, стр. 66.

1) Slobodan Selenić, *Prijatelji*, Beograd: Laguna, 2018, str. 70.

2) Предраг Палавeстра, *Послeратна српска књижевност 1945-1970. и њена историја*, Београд: Службени гласник, 2012, стр. 365.

**ВЛАДАН:** [...] Тетко моја, на примеру Кромвела схватио сам како је мало времена потребно да се распадне аскетизам револуционарне етике нижих класа. Њима Истрефа не дам! Истрефа треба нетакнута, треба га чиста, приспелог из његових врлетних Тепића, спасити од проповедника нове вере. [...] Видите, тетко моја, хтео бих Истрефа да доведем до прочишћења, и нове, више свести. И знам шта ми је чинити: сам ћу га учити уљудности, великодушности, љубави за истину, поштовању за друге. [...] Стваралачка страст ме, тетко, сасвим обузела, желим да створим савршенство неукаљано животом, историјом, друштвеношћу, прошлостћу, својим рукама желим – као млади Пигмалион из слоноваче, ја из бреговског камена – човека да створим!<sup>5)</sup>

Јован Ђирилов сматра да је њихово неоствариво пријатељство „очигледно метафора односа између Срба и Албанаца. Аутор као да хоће да каже да све већа еманципација Албанаца у Југославији, све више ствара мржњу Шиптара према Србима“<sup>6)</sup>. Тај став потврђује и Владаново опсесивно интересовање за ислам и албанску културу, које испрва доводи до зближавања са младићем, а затим ствара карикатуру од оксфордског ђака са кечетом, зурлама и папучама–чарапама из *Народне радносџи*, кога Албанац почиње да презире и сажалева. Вери постаје и комуниста – класни непријатељ предратног интелектуалца и послератног „реакционара“.<sup>7)</sup> На тај начин еволуира и њихов однос – од слике патрона и заштитника (инверзираних улога у односу на Платонове представе одраслог мушкарца и његовог младог штићеника и љубимца у љубави као „стиду пред срамотом и надметању за лепотом“),

5) Исто, стр. 15.

6) Јован Ђирилов, „Ружење народа у три драме“, у: С. Селенић, *Драме*, Београд: Просвета, 2003, стр. 279.

7) „Врага ти он може некај дати кад му је све одузето. Великосрпски буржуј, он ти је развлаштен, бивши човјек, жалосни остатак прошлости.“, С. Селенић, *Нав. дело*, стр. 57.

са укључивањем Истрефа Верија у кругове десетина подстанара који су живели у кући Хаџиславковића и упознавањем Маре Глигоријевић из Рготине код Зајечара, млади Албанац схвата да је његова припадност негде друго, ван света опојних парфема и прашњавих књига: „Истреф је једноставно и природно заживео међу људима којима је припадао, које је разумео, волео, с којима је судбину, појединачну и општу, делио и с којима је у најизворнијем смислу речи (што је данас још јасније него што је онда било) – нови свет, колико за себе, толико и за друге градио“<sup>8)</sup>.

Комици доприноси и језичка детерминисаност ликова драме *Косанчићев венац 7* – у односу на роман где се Владан Хаџиславковић служи страним језицима, наводи наслове литературе коју чита у оригиналу и користи енглеске изразе и пословице, драмска лица поседују језичке особине које их позиционирају у свету новог Београда, престонице отворене за све дошљаке. Поред Владановог београдског, чистог, старомодног и помало афектираног говора, Истреф током представе унапређује свој српски језик (остављајући јак албански акценат), Пуниша и Василија представљају црногорске говоре, Мијо Шљиво и Марија Ђупурдија босанске нестандартне језичке варијетете, Јозо мешавину кајкавског и загребачког говора, Милена војвођански, Ламбро македонски, Боштјан „говори словеначки, псује српски“, док Иштван и говори и псује мађарски, Цавид искључиво албански, а Мара из Рготине говори сходно пореклу из околине Зајечара. Страни и мањински језици укључени су у драму да би пластичније приказали сукоб старог и новог, разноврсног света који живи у кући Хаџиславковића, што би позитивно утицало на атмосферу и доживљај радње публике која представу гледа. Овакви сегменти нису доминантни у роману, који као форма не би могао да адекватно обради читаве пасусе неразумљиве читаоцу, који би их само прескочио током читања романа.

8) S. Selenić, *Prijatelji*, str. 224.

Како радња драме обухвата последњу трећину романа *Пријатељи*, доминантна је слика односа „старих“ и „нових“, „питомих“ и „дивљих“. У плуралитету говора и гласова истиче се Пуниша Мирчетић. Доминантни партијац црногорског порекла познат по запаљивим паролатама и вештим вербалним сукобима с онима који његове домаћинске поступке сматрају неправедним, неспособан за рат и уплашен Веријевим речима „Мирчетић, дирни још једном Вљадан, и мртав си“<sup>9)</sup>, у драми се појављује у синтези љубави и смрти – веселе песме током клања невиног јагњета, чији дроб ће завршити испод Владановог прозора. Из тога произлази комична расправа бившег и садашњих власника здања Хаџиславковића, која илуструје њихову новонасталу стамбену и социјалну позицију:

**ВЛАДАН:** Мени је врло жао што опет морам протестовати, али молим да ми се одговори: шта ради ова животиња у мојој кући?

**МИРЧЕТИЋ:** Прво и прво, кућа није твоја, но је народна.

**ВЛАДАН:** Кућа, морам вас подсетити, припада породици Хаџиславковић. Већ сто педесет година. А ја сам једини легитимни наследник. Није ми познато да се правни статус овог здања изменио.

**МИРЧЕТИЋ:** Јебо т статут.

**ВЛАДАН:** Простаклук није одговор.

**МИРЧЕТИЋ:** Види аветињу шта лапрда. Ма чусте ли ви њега људи. Ево ми овде сједе ти твоји Хаџиславковићи! Нема тога више, прошло је ваше, готово је, мој Хаџиславковићу! Је ли ДУНД нама доделио собе у ову кућу, а? А је ли ДУНД Државна управа народних добара? А је ли ово народно добро? А нијесмо ли ми народ, Хаџиславковићу, а? Ко је народ ако ми нијесмо? Е па онда – чија је кућа?

**ВЛАДАН:** Па ако је ваша, побогу, зашто у њој овцу буразите...

9) Isto, str. 196.



Слободан Селенић, фото: Б. Лучић

**МИРЧЕТИЋ:** Ма није овца, каква овца, не будали, чоче, која овца, чуш овца – јагње, јагње, и то шавничко, дурмиторско, каквога нема у цијелу земљу, од Триглава до Ђевђелије!

**ВЛАДАН:** Потпуно ми је свеједно са које је планине и да ли је овца или јагње. Зна само да сте ономад, кад сте клали, дроб испод мог прозора бацили и да је „смрђело“ данима...

**МИРЧЕТИЋ** (*скочи и рашоборно крене према Владану*):  
Ђе смрђело, реакцију буржујска, ђеца ти смрђела!  
Чуш ти њега, јагње шавничко да смрди, на гробу ти смрђело!<sup>10)</sup>

Истрефово „Не вољим“ када Владан жели да држи његову руку или да га назива милим дечаком/коњчетом и са њим пије чај, долази када Вери постаје мушкарац и свој човек – комуниста. Истрефово учење престаје да подразумева бесомучно понављање општих знања доступних у књигама предратне интелигенције – познавање географских чињеница и француских неправилних глагола смењује „прорађивање“ комунистичког градива. Младић научен на поштовање исламских закона и свакодневно клањање, у новој средини комунистичког Београда престаје да се придржава религијских правила јер више не осећа у срцу да припада свету који она дефинишу, већ помаже својим сустанарима у прављењу свињаца. Табуизирани контакт са свињама двојак је – губљење генеричке суштине једног муслимана ком су свињетина и алкохол најстроже забрањени, и сексуалног односа са девојком, која одудара од свега што Владан Хаџиславковић презентује. Насупрот Владановим парфемима који Истрефу почињу да смрде, он никада неће заборавити „мирис свежине, чистоте и сирћета које је Марина тек опрана коса ширила за собом“, насупрот Владанових руку које се гади да додирује, Маре се није могао заситити, ни „њених великих груди међу које дуго није смео да се

10) С. Селенић, *Драме*, стр. 12–13.

загњури од страха од несвести; јер би га права физичка вртоглавица од превеликог миља хватала“<sup>11)</sup>. Иницијација коју пролази јесте сексуални чин са будућом супругом Маром, током прославе рођења Мирчетићевог сина, када млади Истреф заувек остаје обешчашћен и упрљан „бедевијом“. Тада долази до прелома у Владану Хаџиславковићу, и његовог испољавања агресије, које се завршава неславно и комично на сцени, а трагично у роману:

*За то време, Владан приметити да нема Истрефа и Маре у колу. Прикрада се Мариној соби. Ослушкује на вратима. Чује шкрипу кревета. Разжарено отвара врата. Љубавници у нелижеима скачу на ноге.*

**ВЛАДАН:** Свиње! Свиње!

**ИСТРЕФ** (*одјурне Владана*): Владан, шта ти је!

**ВЛАДАН** (*дохвати стोлицу и поново се залеће на Мару. Истреф ја јаче одјурне*): Крмачо!

**ИСТРЕФ:** Рекао сам – доста!

**ВЛАДАН:** Копулира! Крмача!

*Превари Истрефа, дојрчи до Маре и њуне је. Истреф ја дохвати, подиже, односи до врата док се Владан којрца, и избације ја као џак из собе. Не успева да зајвори врата и Владан отети проваљује у собу.*

**ВЛАДАН:** Силовање!

*Ошшижежије се сакупило и леда призор. Истреф почиње разжарено да бије Владана. Овај пада на земљу. Истреф ја бије нојама.*

**МАРА:** Бог ме убио ако ј’овај читав!

**ИСТРЕФ** (*бије Владана*): На! На! На! На!

**ЛАМБРО** (*тихо, неутрално*): Леле, ке го утепа човекот!

*Истреф бије Владана који се не брани. Мара покушава да заустави Истрефа.*

**МАРА:** Истрефе, немој, ће да га убијеш.

11) S. Selenić, *Prijatelji*, str. 225.



**ЈОЗО:** За кај га спречаваш. То је њихова ствар, не?

*Мара усјева да заустави Истрефа. Владан се, међу-  
тим, поново залеће на Мару. Покушава да је дије, али  
што ради несигурно, иако да се Мара лако брани.*

**ВЛАДАН:** Пусти нас! Кобило! Шта се мешаш, крмачо!

**ЈОЗО:** Јесам ја рекел да се не треба мијешати.

*Истреф хваћа Владана, одиже га од земље, односи до  
његове собе, и пресне га тамо на под. Ламбро леда  
коначно умиреној Владана на земљи.*

**ЛАМБРО:** Е, мој Хациславковик, мој Хациславковик!

**МИРЧЕТИЋ:** Ма, људи, оставите аветињу. Нећемо славље  
кварит због те реакције. Ајмо, људи, запјеват, ај-  
мо ону...

*Неко зајева, сви прихваћају.<sup>12)</sup>*

Владан – понижен након прекида сексуалног чина свог миљеника и промискуитетне омладинке, одлучује да запали све мостове за собом и покоље животиње (којих је током трајања представе све више на сцени). Његово махнутање и уништавање штале и свега што је у њој било живо претковом персијском димискијом, становници Косанчићевог венца 7 првобитно погрешно сматрају делом „капиталистичких агентура“, у немогућности да га повежу са Владаном. Тај поступак доводи до завршетка драме, али и до почетка романа *Пријатељи*. Владан Хациславковић осећа потребу да објасни догађаје из прошлости свом некадашњем, младом албанском пријатељу, сада угледном инжињеру, посланику и оцу седморо младих Верија. Тридесет година касније, на Булевар Лењина бр. 135 стиже свежањ папира различитих боја и каквоће, исписаних познатим слогом ћириличног ремингтона и зеленим мастилом, који описују догађаје започете њиховим првим сусретом у октобру 1945. године.

Након читања Владановог рукописа, Истреф изнова, жестоко *којулира* са Маром, на симболичан на-

чин потврђујући своју хетеросексуалност, и још једном – последњи пут скрнавевћи успомену на Владана Хациславковића и њихово *пријатељство*. Затим одлучује да поново посети Косанчићев венац 7, место на ком не постоји никаква кућа<sup>13)</sup>, али насупрот том миту и привиду из прошлости, стоји жива успомена на Владана Хациславковића. Као што пропаст куће подсећа на грехове из прошлости и истинско неаристократско порекло предака који су за век и по стицања новца успели да ишколују оксфордског ђака, тако и Истрефов најталентованији син Башким оца подсећа на необично *пријатељство* и некадашњег заштитника – желећи да студира историју и чита књиге о Кромвелу на енглеском, мрзећи стаљинизам и Русију, Башким Вери симболизује нову младост која се враћа предатним идеалима и руши тековине комунизма и Друге Југославије.

Селенићев приказ једног немогућег пријатељства – између две нације, две класе и две сексуалности, вредан је књижевни и позоришни реликт једног доба, турског и несигурног подручја послератне обнове југословенске државе. Декадентни Србин, који живи у историји и привиду, не може да пружи ништа младом Албанцу јер више ништа ни нема, сем прашњавих књига, девојачке собе и (још увек) неузурпираног купатила. Окретање новом свету, дивљим дошљацима из свих крајева Југославије и жени – плодном, сексуалном бићу са села, њиховим живим разговорима, јелу, песмама и *којулацијама*, једини је логичан и оправдан избор за младог, виталног и здравог носиоца новог времена – чија ће деца, у незауостављивом точку историје, разрушити све оно што је градио и у шта је веровао.

13) „Истреф, као добар познавалац лудости и неслућености последњег Хациславковића, закључи да се, можда, мртви Владан од здања није могао одвојити, па је лудачки, настрано, како само он уме, наваливао да се здање са њим сахрани док му нису жељи удовољили. Сада негде труну заједно, мислио је занесени и ошамућени Истреф, у загрљају, нераздвајни, једно другоме важни и непостојећи за сав видљиви и живи свет“, S. Selenić, *Prijatelji*, str.297.

12) С. Селенић, *Драме*, стр. 72–73.

Пишу > Нина Стокић / Јелена Марићевић Балаћ

# Барокни елементи у драми Кнез Павле Слободана Селенића

Према Розарију Виларију (1995: 1) раскош и племство обележили су барокну епоху, али се овај период у западноевропској култури (16. и 17. век) назива и „гвоздено доба, ‘mundisfuriosus’, доба немира и превирања, тлачења и завера у коме су ‘људи постали вукови и прождиру се међусобно’, доба нереди и разарања, обарања хијерархија, хировитости; епоха великих сукоба“. Уз то, наглашавају се „сукоб идеја, политике, религија, трајност и раширеност рата, раст социјалног бунта, револуција“ и „чести двобоји“ (Вилари 1995: 1) као одлике барокности. Отуда се чини смисленим претпоставка по којој има основа да се драма *Кнез Павле* (1990) Слободана Селенића анализира у барокном кључу, будући да је у средишту драмског текста управо кнез-намесник краљевине Југославије, али и „највиши слојеви“, који „у својим венама имају плаву крв, крв краљевских лоза старих династија Европе, које су се, што рођењем што женидбеним везама, обрели на нашем тлу“ (Ђирилов 2003: 289).

Такође, временским позиционирањем драме у период „од јануара 1939. године до марта 1941. године“

успостављени су снажна напетост и супротстављања на „широкој скали политичке и културне јавности предратне разједињене Југославије“ (Ђирилов 2003: 290). Може се констатовати да је цела драма саздана од међусобних сукоба, који, премда нису класични двобоји оружјем, представљају политичка надгорњавања и увертуру за светски сукоб до тада невиђених размера, па је кнез Павле, који појединачно разговара са домаћим и страним државницима и верским великодостојницима у перманентном двобоју како са њима, тако и са собом. Он се, наиме, декларише као трагичка личност у превирањима и краху једне епохе, како 1939, тако и на рефлектовану 1990, када је драма публикована (уп. Ђирилов 2003: 293). Јован Ђирилов (2003: 297) је, најпосле, коментаришући цитат из Софоклових *Трахињанки* којим се окончава драма уз звуке „фијука и експлозију бомби“ (Селенић 2003: 276), уобличио једну од њених важних теза: „Тадашња ‘скривена будућност’ је наша данашња садашњост, а та садашњост има ‘своју’ скривену будућност“. Долазак наречене „скривене будућности“ у „садашњост“ екви-

валентна је и феномену „повратка барока“, јер се барок враћа када излазимо из великих утопија, виђених као „производ просветитељства“ (Скарпета 2003: 25). Уочи Другог светског рата Краљевина Југославија суочила се са врло сличном утопијом са којом и СФРЈ 1990. године, уочи распада. Иако је кнез Павле трагични јунак, драма није типична трагедија и не имплицира катарзу, будући да не долази до симболичког уједињења колектива у култу новог божанства, као на крају класичне античке трилогије, већ управо супротно – колектив се урушава.

У томе се огледа иронија барокне уметности, која „никада није тако велика као када је угрожена, никада тако победоносна као у тренутку у којем свет, за који је везана, почиње да тоне“ (Скарпета 2003: 54). Дакле, иако изостаје класична катарзичност, поента и излаз из ове драме су управо у неподношљивој буци барокне завршнице: „Звук се појачава до неиздрживости“ (Селенић 2003: 276) и свет Краљевине Југославије тоне под бомбама 6. априла 1941, које колико год да су разорне, ипак су сигнум пркосне паролe „Боље рат него пакт“ и заветног косовског опредељења за царство небеско о којем проговара Патријарх: „Ако је мрети, сине, да умремо за слободу и светињу, као и много милиона православних предака наших“ (Селенић 2003: 268). С обзиром на такав завршетак, као и на постојаност историјске грађе на којој је драма заснована, Јован Љуштановић (Ljuštanović 1992: 49–50) истиче да „још од Аристотела, за кога је поезија, зато што настаје по законима вероватности и нужности ‘општија од сваке историографије’, живи естетичка мисао о потреби немилосрдног подвргавања сваке фактографије, сваке грађе, потребама уметничког обликовања“, те да Селенић у свом „литерарном експерименту“ не пориче, него искушава Аристотелову тезу. У лику кнеза Павла, чији избори са собом носе трагичне последице и крах колектива, можемо препознати јунака барокне немачке жалобне игре, као драмске форме која остварује везу са античком трагедијом, али се битно разликује од ње.

Валтер Бењамин истиче значај предмета жалобне игре који се крије у „повијесном животу“ (Benjamin 1989: 38). Бењамин предочава генезу поимања главног јунака жалобне игре која функционише као сведочанство о врлинама и пороцима владара и различитим политичким превирањима: „Вјеровало се да је жалобна игра препознатљива у самом повијесном току; и да није потребно ништа више осим наћи ријечи. [...] Тако је – и то с више оправдања – ријеч ‘жалобна игра’ у 17. стољећу важила за драму и хисторијски догађај у истој мјери“ (Benjamin 1989: 39). У том смислу, можемо пронаћи спону са рецепцијом Селенићеве драме. Јован Христић указује да „У *Кнезу Павлу* препознајемо реченице које смо прочитали у историјским студијама, мемоарима, збиркама докумената“ (Христић 1991: 1207), док Владимир Стаменковић препознаје одлике историјске драмске хронике (уп. Стаменковић 2000: 53). Жанровско одређење драме као комада са тезом, Стаменковић (Стаменковић 2000: 53) сматра испоштованим јер је „заплет веома истањен, дијалог има полемички карактер, ликови су стереотипни а драмске ситуације статичне“, јер Селенић исувише даје предност историјским чињеницама у намери да осветли тезу засновану на подударности са политичким приликама у тренутку када драма настаје. Јован Љуштановић примећује двострукост пишчеве намере која почива на драматуршким поступцима који сведоче о могућности позоришне транспозиције са једне стране али и да „текст добрим делом обликује по жанровским узусима који нису драмски, нити погодни за позоришно упризорење, а представљају чудан укрштај једног, у ужем значењу те речи књижевног, и једног еминентно књижевног жанра: историјског фелтона и романа“ (Ljuštanović 1992: 49). Таква двострукост, односно, сложеност идејног концепта драме, присутна је у конструкцији њеног кључног јунака.

Кнез Павле је комплексна личност која ипак брине о српском народу и то је, иако наизглед обележено иронијом, можда присутно и у књигама које чита, а

које другима изгледају као намесников кукавички бег од стварности. Он, наиме, чита Гетеовог *Фауста* и јапански роман *Генџи*. Романи би били барокна маска која је истинитија од лица (уп. Скарпета 2003: 21) и донекле портретишу кнеза, чији се лик оцртава у полемичком разговору Слободана Јовановића и Милоша Црњанског, управо аутора драме *Маска* (1918). О кнежевом читању *Фауста* „кога је целу претходну ноћ ишчитавао“ (Селенић 2003: 198) негативно се изјашњава Слободан Јовановић, сматрајући тај гест негосподским у тренуцима када треба расправити о стању на бојишту. Међутим, позиција кнеза Павла управо је фаустовска, а истина коју он репрезентује јесте истина уметности и књижевности. Другим речима, он је пред Мефистофелима историје, безизлазом и изазовом губитка душе: „Станковић: Ми у рат, господо, ипак морамо ступити. Због душе, не због територије“ (Селенић 2003: 274). С друге стране, роман *Генџи* говори о јапанском принцу, који није престолонаследник већ други син и животу јапанског племства, па се може рећи да у њему препознајемо самог Павла „из побочне гране краљевске лозе Карађорђевића“ (Селенић 2003: 162), пред интимним и упитним искушењем власти која се налази у његовим намесничким рукама, али на коју нема право ни он, ни његови потомци. Дакле, то што чита кнеза заправо чини присутнијим у свету. Он у књижевности покушава да пронађе одговоре за незавидну ситуацију у којој се налази.

То уводи у тумачење и метапоетички ниво драме, јер се укида граница између стварног и фикционалног. Стварна личност кнеза Павла преломљена је његовим интенционалним читањем јапанског романа, који живот оновременог племства рефлектује на кнежево окружење 1939. године, и то унутар Селенићеве драме, која релативизује границе између светова ликом Најављивача: „Тај Најављивач је иновација и у драмском опусу Слободана Селенића [...] прати са стране догађаје на сцени, а кад је то аутору потребно улази у радњу као један од учесника у драми [...] може да игра

личности по слободном нахођењу редитеља“ (Ћирилов 2003: 296). Скарпета (2003: 31) наводи да је управо модернистички налог у позоришту (од Брехта до Артоа) био „захтев за повратком поступцима илузије: не да би се створила обмана, већ да би се обезбедила победа симулакрума и дереализације (утисак нестварности стварног света)“. Најпосле, Селенићева поетика игре са стварношћу и илузијом, својеврсном „позоришту у позоришту“ врхуни се у музиковском увијању приче (уп. Скарпета 2003: 32), јер се кнежеве мисли, па и живот екстензирају кроз његову лектуру и уметничка дела о којима говори и расправља. Примера ради, уз контекст Ел Грекових издужених лица на сликама (уп. Селенић 2003: 175) и „Половог [Павловог] непомичног, византијског лица“ иза којег се „крије уметник“ (Селенић 2003: 233) уочава се не само преклапање стварног кнежевог лика и сликарског *сујети*, већ и да кнез живи у царству сенки, на које подсећају Ел Грекове силуете, али и да поседује нешто од издужених ликових са фрески византијске школе скиосања. Дакле, и на лицу кнеза Павла барокно се сукобљавају крајности, крах и спасење, стварност и илузија, уметност и историја. Сукоб на коме почива његова природа, примећују и други. Мачек, вођа ХСС-а, сматра да је кнез „добронамјеран, отмјен и васпитан центлмен“, али да је став о њему са политичког становишта другачији. Кнез Павле је свестан перцепције других: „И за мене су мислили да сам неосетљив, себичан, самом себи довољан. Да не волим људе, већ предмете. Чудак, који по двору скупља сосијере, гоблене, зидне часовнике и у своме собичку аранжира изложбе“ (Селенић 2003: 202). Барокни елементи су, дакле, видљиви у противречју на коме почива лик кнеза Павла, а присутни су и у концепцији декора драме.

Велики део сцена одвија се у дворском простору који испуњава скуповени намештај и библиотека. Писац уз напомену о сценографији, додаје да Најављивач показује све њене сегменте, иако позорница може бити углавном празна, што ће одговарати смењивању раз-

личитих простора у драми. Пре него што сцена почне, глумци се наклоне публици, када их представи Најављивач, што додатно доприноси церемонијалности током читаве драме. Напомена писца редитељу, коју истиче као важну, јесте да осим кнеза Павла, књегиње Олге и Маман није потребно да сваки лик у комаду игра посебан глумац, већ да поједини, „лако померљиви“, уз минималне костимске промене, прелазе из једне улоге у другу. Утисак непостојаности, односно, нестабилног поретка света, постигнут је указивањем на преображајност ликова и простора приликом театарске адаптације. Спољашњи свет представља „мозаичке слике у којој често други ликови говоре о кнезу Павлу уместо да се он показује својим делањем“ (Ljuštanović 1992: 51), стога он наликује човеку барокне епохе који је „дефинисан кроз појмове промене, прерушавања, непостојаности и покретљивости“ (Ruse 1998: 181). У том смислу, једнако су индикативни детаљи декора, попут зидног сата који откуцава пре него што се на сцени појави председник владе Милан Стојадиновић, што указује на временско приближавање тренутка одлуке која неминуво води урушавању државе, али и на свеопшту пролазност света, што омогућава сат као „типично барокни предмет“ (Zogović 2007: 33). Још један значајан знак барокне мисли о пролазности јесте ружа коју кнез Павле често мирише. Када долази Стојадиновић, он ће вратити ружу у вазу и поново је узети након његовог одласка; потом захтева да се због његове „корпулентности“ склони „Луј Четрнаести“, односно, врло ретка фотеља француског барокног декоративног стила. Читав двор одликује скупocenост: „Олгина спаваћа соба. Намештај од белог куваног дрвета, много светлоплавог батиста и шифона, меких седала и женски разметног богатства непотребних предмета“ (Селенић 2003: 215). У сцени на Бохињском језеру, сестра принцезе Олге покушава да преслика Ел Грековог „Лаокона“ (17. век), слику коју је кнез Павле поседовао у својој уметничкој колекцији. Наклоност уметности и хедонистичком доживљају света, осветљена је и у сцени у



Слободан Селенић, фото: Б. Лучић

будоару кнегиње Олге која слуша како је „оркестрирао“ ускршњи ручак, те кнез сликовито и истанчано набраја обиље хране. Обилатост је стога врло видљива на стилском плану и нарочито је рефлектована на језичко устројство драме. Перот, енглески татор краља Петра II, српски говори јаким енглеским акцентом, па се кнез са њим ипак одлучује да разговара на енглеском језику. Кнез Павле руски језик сматра својим матерњим језиком, док је српски увојио касније, а са рођацима говори енглески и француски: „треба начином да који сам одрастао и којим живим објашњавати моју вишејезичност“ (Селенић 2003: 167). Принцеца Николас, Маман, своје упадице у разговору са Олгом и Марином изговара на руском и француском језику, док код Олге и Марине то бива француски језик. Кроз преплитање реплика које започињу на другом језику, успоставља се салонска легитимност, иако говор након њих није сваки пут на истом фону отмености. У језичкој мешавини у разговорима дворских дама можемо приметити макаронизам, који је врло фреквентан у драми, те га можемо схватити као „вавилонски жагор“, „језички хаос или метеж разних језика“, попут елементарна макаронске поезије у српској фигуралној поезији, емблемима и српском грађанском песништву 18. и 19. века (уп. Марићевић Балаћ 2018: 66). Најављивач нам указује да британски амбасадор у Београду говори српски језик у разговору са Мачеком који говори хрватским језиком, што јасно илуструје непремостивост неразумевања. Распарчавањем језика, Селенић пажљиво припрема атмосферу хаоса и распадања земље, до коначних рушевина на крају драме.

Да се позориште прелило у стварност, сазнајемо из Олгиног предочавања пријема који им припрема Трећи рајх, при чему су сведочили спектаклу од самог доласка. За њих су припремљени банкети, војне параде, петочасовна предства и Герингов пријем у берлинској палати Шарлотенбург: „Diner aux chandeliers, а док ми вечерамо испод терасе, на пространом дворском травњаку, балет Берлинске опере изводи плесове

из својих представа под светлом величанственог ватромета!“ (Селенић 2003: 225). Моћ Трећег рајха, визуализована је спектакуларним пријемом у коме се смењују сензационална изненађења која одговарају државничким, дворским пријемима барокне епохе у којој позориште нараста „до димензија света и постаје велики покретни декор“ (Ruse 1989: 28). Позоришне кулисе, творећи илузију, прикривају суровост немачког Трећег рајха и индиректно указују на неопходност потписивања пакта.

Када је реч о тумачењу драме *Кнез Павле* у бароку кључу, сврсисходно је осврнути се и на истоимену представу Југословенског драмског позоришта, у режији Димитрија Јовановића, из 1991. године. „Кречнобело лице, скоро камено“ (Ljuštanović 1992: 51), кнеза Павла, у интерпретацији Ирфана Менсура, рефлектовало је његову привидну хладноћу, усклађену са мермерном сценографијом Миодрага Табачког. У дубини сцене је био постављен позлаћени оквир са класичном, позоришном завесом испод које Најављивач (Небојша Љубишић) открива екран на коме се смењују симболички призори попут пруге и часовника са куглама које се окрећу (Христић 1991: 1208). Ови видео исечци у спреси су са технолошким средствима успостављања илузије, попут телевизијског екрана, који парадоксално „ставља знак једнакости између свих слика (подвргава истом опажајном систему и директан пренос и снимак, оно што је документ и оно што припада фикцији“ (Скарпета 2003: 30). Удвајањем позоришне завесе редитељ додатно развија мотив „позоришта у позоришту“, што одговара Селенићевој замисли представе у брехтовском, представљачком тону. Управо зато је видљива асоцијација на француски, барокни „унутрашњи комад“, када позориште, после 1630. стиче свест о себи: „Унутрашњи комад је у правом смислу позоришни облик удвајања; пошто спектакл и сам за себе постаје спектакл, позориште учествује у игри огледала, односно сличности“ (Ruse 1989: 70). На екрану бива приказана и секвенца оштрења ножева, што је Љуштановић сматрао сувиш-

ним због директне асоцијативности (в. Шуљагић 1991: 54). Када је реч о овој редитељској замисли, интересантна је критика Дубравке Кнежевић: „У том смислу увео је и филмске пројекције, опет илустративне, као минијатурне, пре кич него барокне предигре збивањима, па и само пројекционо платно ушушкано у црвени баршун позорнице на позорници“ (Кнежевић 1991: веб). Појачавање илузије, у Јовановићевој режији свакако је рефлекс драмске атмосфере Кнеза Павла као „комада с тезом“, који је прошлошћу, у барокном кључу, осветљава стварност новог распада.

\*

Политичка и културна превирања непосредно пред почетак Другог светског рата у Селенићевој драми преломљена су кроз фигуру „побочног“ кнеза краљевске лозе Карађорђевића, који због наметнуте, намесничке улоге наликује трагичном јунаку. Дворска атмосфера у којој се смењују припадници високих друштвених слојева, сукоби на политичком али и на личном плану, указују на бројна противречја присутна у овој Селенићевој драми, стога у раду бивају откривене њене барокне одлике. Постепеном интерпретацијом драме, предочени су елементи барокности првенствено у конструкцији лика кнеза Павла који у себи спаја различите антагонизме, потом на метапоетичком нивоу драме, на плану језика, предметне стварности и позоришне адаптације. Тумачењем историјског утемељења драме *Кнез Павле*, откривена је спона са немачком жалобном игром, што додатно указује на њен барокни потенцијал. Комплексност драмског дела Слободана Селенића осветљена је анализом у барокном кључу, те је откривена и могућност нових читања.

## ЛИТЕРАТУРА

- Вилари, Розарио. Барокни човек, *Књижевна реч* (сепарат), 461-462, (1995), стр. I–VIII.
- Кнежевић, Дубравка. „Муке по кнезу“. Политика експрес, Београд, 1991. доступно на: <http://teatroslov.mpus.org.rs/digitalizacija.php?tabela=predstave&idOdrednice=4887&idZbirka=6> (приступљено: 5. 5. 2023)
- Марићевић, Балаћ Јелена. „Питање језика: макаронизам“, *Трајом бисерних минђуша српске књижевности: ренесансности и барокности српске књижевности*, Научно удружење за развој српских студија, Нови Сад 2018. стр. 66–67.
- Селенић, Слободан. *Драме*, поговор: Јован Ђирилов, Прогресс, Београд 2003.
- Скарпета, Ги. *Поврајшак барока*, прев. Павле Секеруш, Светови, Нови Сад 2003.
- Стаменковић, Владимир. „Накнадна правда: ‘Кнез Павле’ Слободана Селенића у Југословенском драмском позоришту“, *Крај ујилоице и позоришће: есеји и кријтике: (1985–2000)*. Откровење – Стеријино позорје, Београд – Нови Сад 2000. стр. 52–55.
- Христић, Јован. „Слободан Селенић: Кнез Павле“, *Књижевност: месечни часопис*, 9–10, 1991. стр. 1207–1208.
- Шуљагић, Страхиња. „Слободан Селенић: Кнез Павле“, *Позоришће*, 59, 3–4, 1991. стр. 54–55.
- Benjamin, Walter, *Porijeklo njemačke žalobne igre*, prev. Javorka Finci-Pocrnja, Logos, Sarajevo 1989.
- Ljuštanović, Jovan. „Slobodan Selenić: Knez Pavle“, *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, 2, 28, 1992. str. 49-52.
- Ruse, Žan, *Književnost baroknog doba u Francuskoj*, prev. Tamara Valčić Bulić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci; Novi Sad 1989.
- Zogović, Mirka. *Barok: književna teorija i praksa*, Narodna knjiga; Alfa, Beograd 2007.

Пише > Владан Бајчета

# Схватање природе драмског стваралаштва у теоријском и антологичарском раду Слободана Селенића

Слободан Селенић се дуже од двије деценије драмом бавио искључиво кроз теоријски и педагошки рад, док се најзад није окренуо писању текстова за извођење на позорници. Изучавајући на постипломским студијама у Бристолу проблематику драмског ангажмана, исте године када је примљен за предавача на Академији за позориште, филм, радио и телевизију у Београду, објавио је студију *Анјажман у драмској форми*, која се, из данашње перспективе, може читати и као својеврсна поетичка пролегомена за пишчев каснији театарски рад.<sup>1)</sup>

1) Прикази тада ријетке студије у назначеном теоријском домену били су подијељени. Хваљена је као дјело засновано на дугогодишњем искуству праћења позоришног живота, што га је по мишљењу критичара сачувало од теоријске сувопарности: „Овом студијом он је стао иза свих својих добрих и лоших критика, стао свом снагом њене обавештености, свом прецизношћу своје логике и свим талентом своје мисаоне изворности“ (Ђирилов 1965: 11); „Иако теоријска у своме захвату и залету, ова књига никако није изван једног интимног театарског искуства, нити је изнад многобројних идеја које театар нуди“ (Мирковић 1965: 1584). Са друге стране, замјерке су упућиване поводом ауторове сувишне схематичности: „У анализи мето-

Рedefинишући нека од уврежених мишљења о питањима произлазећим из наслова књиге, Селенић је развио један теоријски систем, који је из ове перспективе релевантнији за разумијевање његовог драмског опуса, него за саму теорију драме начелно посматрано. Мада доследно разрађујући постуларане идеје, студија је ипак застала на нивоу *аутобиографичкој*, не домашујући домен *поетичкој* у значењу синонимном са теоријом књижевности. Главни разлог томе јесте исувишна терминолошка екстензија средишњег појма ауторових разматрања.

да којима се писац служи у саопштавању свог нагажмана Селенић углавном полази од два општа антипода – натуралистичке драме и конструктивистичке драме. У тим сувише упрошћеним релацијама крећу се сва његова даља размишљања“ (Волк 1965: 3); „Књига Слободана Селенића импоновала би својом бескомпромисношћу у неком ранијем тренутку нашег послератног књижевног развоја. Данас, она делује анахроно, чак и аматерски, јер снагу аргумента не може више да замени никакав фанатизам“ (Глушчевић 1965: 16). И позитивни и негативни судови засновани су на постојећим квалитетима и недостацима Селенићевог теоријског списка.



Селенић, наиме, појам ангажмана разумије далеко шире од општеприхваћеног схватања, које га готово искључиво везује за друштвено-активистички контекст. Према ауторовом мишљењу, ангажман може бити не само *политички*, већ и *филозофски*, *психолошки* и било какав други, па отуда, и онда када је везан уз драму, постаје несводив на једнозначно одређење. На тој основи, Селенић поставља једначину по којој је свака драма у одређеном смислу ангажована, а њена успјелост зависи од равнотеже циљева ангажмана и умјетничке форме која је за њих пронађена. Сажимајући уводну елаборацију, Селенић тврди: „Ангажман, широко како смо га до сада дефинисали, није само најочигледнија ауторова намера, већ мисаона и емотивна суштина ауторовог става до којег морамо доћи да бисмо стварно проценили ангажман дела“ (Селенић 1965: 41). Иако се на овај начин ограђујући од могућег приговора, рекло би се да пишчева концепција ипак у значајној мјери поистовјећује појам ангажмана са *ауторском интеницијом* у најширем смислу те ријечи.

Селенић, у ствари, тражи средину између ларпурлартистичке и утилитаристичке концепције умјетности. Он однос између марксизма и естетизма види као два пола на линији истоврсне догматике. Такав догматизам писац даље мапира у његовом историјском контексту: „Однос теоретичара социјалистичког реализма према Марксу, Енгелсу, Лењину и Стаљину, рецимо, у много чему је сличан односу догматске критике седамнаестог и осамнаестог века према Аристотелу“ (Исџо: 14). У двадесетом вијеку међу теоретичарима и практичарима двије струје књижевно-умјетничког стваралаштва су, као репрезенти, са једне стране Сартр и Брехт, а са друге Елиот, у чијим дјелима Селенић препознаје два истовјетна редукционизма, само са различитим предзнаком:

И једна и друга врста критике већ у своје методу носе клицу сопствене догматичности: баве се само једним делом елемената који сачињавају уметничко дело и запостављају или превиђају дру-

ги део његовог значаја. И једна и друга складно се уклапају у дефиницију догматске критике коју је, по мом уверењу, најлакше препознати по томе што, *признајући одређени број уметничких дела, мора да одбаца одређен број уметничких дела само зато што су различита од признајих*. То је истовремено и моменат који дисквалификује догматску критику. Она није у стању да се поставља према уметничким делима у њиховом тоталитету. Она их процењује непотпуним системом критеријума, с једне стране, а са друге их упоређује са узорима који су изван процењиваног уметничког дела, а најчешће и настали потпуно изван уметности (Исџо: 25).

Двије крајности приступа о којима писац говори, по њему, релативизују основни задатак критичко-теоријског мишљења, садржан у крајњем циљу одређивања естетског квалитета конкретног умјетничког дјела. Одустајањем од тога да се приклони било којем од два (поетичка) екстремизма, Селенић сматра да се у својој теоријској елаборацији може заштитити од „опасне сумње да је уметничко дело обесхрабрујуће релативан феномен неодредиве стварне вредности, или да његова вредност зависи само од критичарског метода“ (Исџо: 27). Постављајући ствари на овим основама, он долази до донекле противречних закључака према којима, са једне стране, „*ангажман драме није само порука драме, већ чистав мисаони и емоционални социјал драме из која произлази јасно, или мање јасно порука условљена тим социјалистичком*“, док у коначници „драма и није ништа друго до одређени, партикуларни ангажман саопштен у нарочитој, драмској форми“ (Исџо: 42). У том парадоксу, међутим, не исказује се Селенићева аналитичка немоћ или његова теоријска недоследност, већ вјечита непомирљивост два концепта умјетничког стварања (раздијељена изворним појмом ангажмана), коју Селенић не успијева да својим термилолошким обртом превлада. Додатни проблем у томе прави настојање да се тврда марксистичка струја мишљења о назначеном проблему поведе путем манихејске стазе

*најредности* и *реакционарности* (што су термини који ма се и сам служи), ка помало мутно представљеном филозофско-друштвено-политичко-психолошко-естетском утилитаризму.

Међутим, драгоцен и сама по себи, у теоријском погледу дакле, али нарочито за разумијевање пишевог драмског опуса, јесте његова дистинкција натуралистичке и конструктивистичке драме:

Натуралистичка драма јесте драма чији коначни облик, чија финална мутација (конкретно-апстрактно-конкретно) тежи да делује као непосредно појавна реалност која у себи крије суштину објективне стварности на начин који је у посредном процесу и непосредној евиденцији открива.

Конструктивистичка драма јесте драма чији коначни облик, чија финална мутација (конкретно-апстрактно-конкретно-апстрактно) не тежи да постигне своју уверљивост сличношћу елемената своје форме с њиховим корелативима у животу, већ складом и логиком унутар конструисаног света на који је гледалац конвенционално пристао; драма која анализира суштину објективне стварности представљајући персонифицирану и акцијом повезану суштину објективне стварности, а не непосредно појавни облик те стварности (*Истио*: 67).

Селенић овој класификацији додаје да између натуралистичке и конструктивистичке форме драме постоји онолико „међуфаза колико је уверљивих драма икад написано“ (*Истио*), чиме је срећно узмакао одвећ крутом, дуалистичком схематизму.

Постављајући са тих полазишта на крају сам себи питање, у донекле неочекиваном духу нормативистичке поетике, да ли је за натуралистичку или конструктивистичку форму, Селенић одговара: „за драму сам чија форма адекватно обликује свој ангажман“ (*Истио*: 161). Тиме се заокружују његова рана теоријска промишљања, у којима се наслућују обриси поетике касније зрелог драмског ствараоца. Наиме, ако се сагледају у перспективи ових поставки, Селенићеве драме

*Косанчићев венац 7*, *Ружење народа у два дела* и *Кнез Павле*, према својим преовлађујућим политичким и историјским садржајима, представљају ангазоване драме у изворном значењу ријечи. Међутим, управо форма коју им је Селенић у сва три случаја пронашао, објективни корелатив онога што сам назива ангажманом, а што у себи заправо сабира замисао, интенцију, анализу, идеју и много чега другог, помјера их из подручја пуког друштвеног утилитаризма ка вишим естетским сферама. Такође, у њима се јасно може пратити кретање од конструктивистичког ка натуралистичком моделу, које од друштвено-политичке алегорије видљиво апстраховане стварности у првом дјелу (*Косанчићев венац 7*) стиже до строго документарне драме, на сасвим другом полу успостављене дистинкције у последњем (*Кнез Павле*). Друга драма (*Ружење народа*) по свим својим карактеристикама стоји не тек по хронологији између њих, већ као пишев најуспјелији драмски рад доказује примјењивост идеје о средњем путу као оптималном избору и када је о овој врсти поетичких крајности ријеч.

\*

Годину дана прије *Анјажмана у драмској форми* Селенић је приредио антологију *Аванјарна грама*, са девет репрезентативних остварења на прелазу епоха деветнаестог у двадесето столеће. Њих чине *Краљ Иби* Алфреда Жарија, *Тиресијине дојке* Гијома Аполинера, *Лудак и ојашница* Станислава Виткјевича, *Белава певачица* Ежена Јонеска, *Балкон* Жана Женеа, *Каршошка* Тадеуша Ружевића, *Без његова* Харолда Пинтера, *Звекети који одјекује* и *Зоолошка прича* Едварда Олбија. У краћем али инструктивном предговору назиру се замци појединих идеја, које ће Селенић у *Анјажману у драмској форми* развити, а у извјесној мјери и преобликовати. Међу њима најзначајнија је она која се односи на пишево схватање форме и садржине умјетничког дјела и задатка критичке анализе у разумијевању њиховог односа:



Слободан Селенић, фото: Б. Лучић

Посао књижевне анализе лишене предубеђења био би, тако, да, ушавши у дело, одреди аутентичност искуства које дело саопштава, књижевну ефикасност форме у којој се то искуство саопштава, као и остале детерминанте конкретног књижевног дела, било да су оне изван или у оквиру шире схваћене естетичке проблематике: друштвено-политичку напредност дела, опсег његове савремености, животне корелативе књижевне појаве, или њен историјски значај и оријентацију (Селенић 1964: 11).

Уочава се да Селенић овде користи термин *искуство* за оно чему ће касније у његовим теоријским промишљањима мјесто преузети *анџаман*, а чему умјетност у оба случаја треба да пронађе адекватну форму. То означава прелазак од става да је умјетнички чин израз спонтаног естетског посредовања суме човјекових спознаја, до увјерења да је по сриједи иненционални акт са намјером произвођења конкретних друштвено-политичких, филозофских и других консеквенци. Увиђајући поврх свега и овде наносе марксистичке фразеологије, ипак је очито Селенићево задржавање у оквиру једне врсте догматског мишљења, којем ће се у својој наредној студији декларативно супротставити.

Међутим, далеко су поузданије, у области научних настојања, Селенићеве књижевноисторијске студије. Његова наредна књига у том домену, *Драмски њавци XX века* (1971), представља систематичан књижевноисторијски преглед тенденција у савременом театру, од авангардне драме, преко експресионизма, епског позоришта, театрализма, филозофске, симболистичке и поетске драме, све до новог ритуалног театра. Студија доследно мапира и интерпретира континуитет антитрадиционализма у драмској књижевности двадесетог стољећа, дајући јасан преглед свега што се у том вијеку, до тог тренутка, у позоришту дешавало. Осим што је на подручју књижевноисториографског дискурса далеко прецизнији и поузданији, Селенић на том пољу виспреније ступа и на тле књижевнокритичке анализе, што је већ одавно његов провјерени прос-

тор професионалне компетенције, нарочито када је о драмској књижевности ријеч. Оцјењујући, на примјер, значај, домете и ограничења Пиранделовог театарског искуства, Селенић луцидно закључује:

Театралистичка позорница Пирандела, компликована по својој раслојености, оптерећена парадоксима који често не успевају да се разреше, пребегата догађајима у оквирима врло сложене фабуле, хаотична и нелогична како је сам аутор описује – ипак има врло велику јасноћу и строгост композиције, што је само још један парадокс везан за овог парадоксалног писца. Статични квалитет базичне ситуације из које произлази суманута мултипликација разних визура – чува ову позорницу од растурања, даје јој готово класицистичку чврстину и јасноћу. Све је у Пиранделовим драмама смишљено: смишљено једном супериорном памећу, али само њоме, тако да је основна врлина ове драматургије истовремено и њено највеће ограничење. Живот, наиме, није само контемплација и филозофска спекулација; Пиранделове драме углавном су то (Селенић 1971: 119).

Нижа теоријска амбиција писцу сада доноси веће резултате. На конкретном примјеру јасно се види: сасвим узгед приговарајући италијанском драматичару исувишну церебралност и њој несразмјерно низак степен емоционалности у његовим комадима, Селенић посредно сугерише потребу уједначавања тих компоненти умјетничког дјела, неопходну за досезање шире обухватности стварности коју посредује. Умјетничко дјело по својој природи требало би да тежи тоталитету, а свако претјерано придодавање тегова на тас ваге разума или осјећајности сасвим сигурно нарушава равнотежу.

Слично је и са *Анџологијом савремене српске драме*, објављеном 1977. године. И у њу, као и у *Авангардно драму*, Селенић је уврстио девет изразитих представника епохе, од *Небеског одрега* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића и драмолета *Пре шога* Миодрага

Павловића, преко *Дугој живој краља Освалда* Велимира Лукића, *Бановић Страхине* Борислава Михајловића Михиза, *Савонароле и његових пријатеља* Јована Христића, *Чарје од сиво пјешће* Александра Поповића, затим драме *Генерали или сродства по оружју* Борислава Пекића и црнохуморне комедије *Маршоници шрче по часни круи* Душана Ковачевића, до *Чуда у Шарпану* Љубомира Симовића.

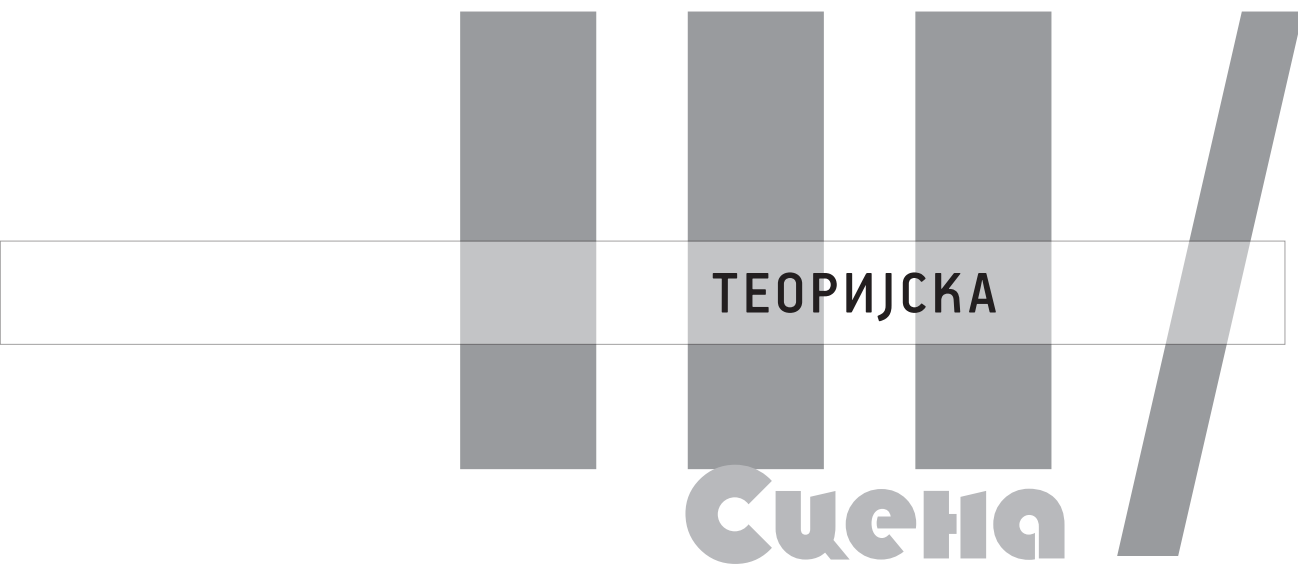
Свјестан неминовности уласка у домен периодизацијског схематизма, Селенић дијели изабрани временски одсјечак између 1944. и 1976. године на три етапе: 1. од 1944. до 1956. и појаве *Небеског одрега*; 2. од тог тренутка до 1965. и почетка драматургије Александра Поповића, за кога истиче да је „најаутентичнија и најснажнија личност послератне српске драмске књижевности“ (Селенић 1977: LVIII–LIX); 3. од његовог времена до 1976. године. Дајући исцрпан преглед свих тенденција које су се укрштале у те три деценије српске драме, Селенић се, поред дужне пажње посвећене ауторима уврштеним у сам избор, осврнуо и на неке мање упадљиве али релевантне појаве онога доба, које су чиниле живот тадашњег театра. Тиме је створио исцрпну слику развоја овог књижевног рода у послератној литератури, постављајући фундаменте свим његовим даљим проучавањима.

Истовремено, заокружујући овај историјат непосредно прије него ће и сам почети са писањем драма, Селенић је на неки начин дао оквир бољем разумијевању његовог положаја у припадајућем књижевном контексту. Иако су антологије ове врсте по неписаном правилу заречене на објективност, а врло често то и јесу, у њима ипак постоји, барем и само по приређивачевом афинитету за одређену епоху или стил, нешто од инхерентног поетичког одређења, нарочито када је

приређивач истовремено и аутор у домену свог антологичарског рада. Опредјељујући се прво за авангардну драму, а затим и за рецентни период у историји националне литературе, са несумњиво добрим познавањем цјелокупне традиције драмске књижевности све од антике – како се то у многим компарацијама, дигресијама и алузијама његових текстова јасно види – Селенић је као своју традицијско утемељење имплицитно одредио модерни театар: од његових радикалних тежњи из прве половине двадесетог вијека, до поетичке рефигурације тог наслијеђа у српској књижевности друге половине стољећа. Стојећи на тим основама, и сам је покушао да преосмисли искуства стваралаца чија је дјела оцијенио антологијским и понуди властити допринос оном књижевном подручју које је у овдашњој литератури увијек било, у стварној или замишљеној, сјенци поезије и приповиједне прозе.

#### ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА:

- СЕЛЕНИЋ, Слободан. (1964). *Авангардна грама*. (Приредио Слободан Селенић). Београд: СКЗ.
- СЕЛЕНИЋ, Слободан. (1965). *Ангажман у драмској форми*. Београд: Просвета.
- СЕЛЕНИЋ, Слободан. (1971). *Драмски правци XX века*. Београд: Уметничка академија у Београду.
- СЕЛЕНИЋ, Слободан. (1977). *Антологија савремене српске драме*. (Приредио Слободан Селенић). Београд: СКЗ.
- ЂИРИЛОВ, Јован. (1965). „Ангажман у теоријској форми“. *Борба*. 8. VIII 1965, 11.
- ВОЛК, Петар. (1965). „Изјашњавање“. *Књижевне новине*. 4. IX 1965, 3.
- ГЛУШЧЕВИЋ, Зоран. (1965). „Хвалоспев модерној драми“. *Полишка*. 22. VIII 1965, 16.



ТЕОРИЈСКА

Судећа

Пише > Бисерка Рајчић

## Уметници и активисти (2)

Анџеј Вајда између филма и театра

Осамдесете године су један од најтежих периода у историји Пољске. Уведено је ратно стање. Бројне присталице Солидарности нашле су се у затворима. Многи, нарочито жене, нису се из њих вратили. Стога Вајда даје отказ на функцију председника Удружења пољских филмских радника и укида Филмску екипу „Х“. Тематски се враћа пољским и страним књижевним делима: љубавном роману Тадеуша Конвицког *Хроника љубавних случајева* и *Љубав у Немачкој* Ролфа Хохута о нацизму, *Злим дусима* Достојевског, у којима играју страни глумци Изабел Ипер и Бернар Блиер. Истовремено се из не зна се ког разлога 1989. нашао на челу жирија 16. Међународног филмског фестивала у Москви.

Године 1990. је снимио је црно-бели филм *Корчак* о познатом педагогу Јанушу Корчаку, који је завршио у Треблинки са групом јеврејске деце, а кога је сјајно одиграо Војћех Пшоњак. Филм је у Француској лоше прихваћен. Француска критика је Корчака у филму видела као хришћанина а требало је као Јеврејина. Критикован је и његов филм *Прсиен од коњске глаке*

снимљен према роману Александра Шћибора-Рилског „због непридржавања садржаја дела“. Премда је 90-их дошло до значајних промена у његовој домовини Вајда и даље ради ван Пољске. У Јапану и с јапанским глумцима је 1994. снимио филм *Насџасја* према *Идиошу* Достојевског.

Године 1998. одлучио се на снимање „најзначајнијег дела пољске књижевности“, Мицкјевичевог *Госиодина Тагеуша*. Пошто је реч о саги, у њему су учествовали бројни, најзначајнији пољски глумци. Музику је специјално компоновао Војћех Килар. Године 2000. филм је завршен и добио је више пољских награда, док ван Пољске није прихваћен као изузетно дело на изузетну тему. Године 2002. снимио је *Освеишу*, комедију Александра Фредра, писца ранга нашег Нушића. Стога је за снимање ангажовао првокласне глумце попут Јануша Гајоша, Анџеја Северина и Романа Поланског. Захваљујући њима зарадио је поприличан новац уз помоћ којег је с Војћехом Марчевским основао Мајсторску школу филмске режије, која је привукла и привлачи студенте из разних земаља света.

На основу новеле *Пості Мортем* Анцеја Муларчика и у знак сећања на погибију свога оца и још двадесетак хиљада Пољака страдалих у Катињу 1940, снимио је 2007. филм *Катињ*, који је номинован за Оскара и откупљен од стране многих страних земаља.

Филм *Валенса. Човек наде*, кога је одиграо Роберт Венцкјевич, довршио је 2013. На питања страних новинара ко је Валенса, одговорио је: „Он је јунак нашег времена... Фантастично је што се појавио јунак који је Пољској повратио слободу и остварио њене циљеве без проливања крви“. Филм је приказан и на Међународном филмском фестивалу у Венецији, али није добио награду. Пољска светској филмској критици више није била занимљива.

После њега снимио је само још један филм, *Паслику*, инспирисан трагичним животом пољског авангардног сликара Владислава Стшемињског, једне од жртава пољског послератног комунизма, који је награђен Оскаром као најбољи неенглески филм.

## ТЕАТАРСКИ ВАЈДА

Осим филма, Вајда се страсно бавио и позориштем. Прва његова представа била је *Шешир њун кише*, драма Мајкла Гејзе изведена у Позоришту Обала у Гдањску 1959. Уследили су: Шекспиров *Хамлеј* (1960, 1963, 1981, 1989) и *Двоје на клацкалици* Вилијема Ципсона (1960), *Демони* Цона Вајтинга (1963), *Свадба* Стањислава Виспјањског (1965, 1991, 1992). За њихово извођење није критикован, али није ни награђиван. Стога је неко време на плану позоришта паузирао. Године 1969. глумац Тадеуш Ломњицки наговорио га је да режира *Play Strindberg* Фридриха Диренмата, за шта је добио похвале бројних театролога. Још веће похвале добио је за адаптацију *Злих духова* Достојевског (1971, 1974), са Војћехом Пшоњаком и Јаном Новицким у главним улогама, а такође и за *Новембарску ноћ* Стањислава Виспјањског (1974), *Данионов случај* Стањиславе Пшибишевске (1975, 1978, 1980), *Емигран-*

*те* Славомира Мрожека (1976), *Разговоре с целашом*, на основу књиге Казимјежа Мочарског (1977).

У време ратног стања режирао је Софоклову *Антиону* (1984), *Злочин и казну* Достојевског (1984), *Освету* Александра Фредре (1986), *Госпођицу Јулију* Аугуста Стриндберга (1988), *Дибука* Шимона Анског (1988), *Наспјасју Филијовну* према мотивима из *Идиота* Достојевског, с јапанским глумцима (1989), *Сабласну сонату* Аугуста Стриндберга (1994), *Клешиву* Стањислава Виспјањског (1997), *Сламни шешир* Ежена Лабиша (1998), властите драме: *Мишима* (1994), *Варшавске импровизације* (1996) и др.

За свој рад на плану филма и позоришта добио је највећи могући број одликовања и награда у Пољској и иностранству, почев од 1959. па до смрти 2016. године. Добио је и низ почасних доктората свих значајнијих пољских универзитета. Проглашаван је почасним грађанином Лођа, Гдиње, Гдањска, Сувалка, Радома, Вроцлава, Опола, Варшаве... Његово име носе улице и тргови Варшаве, Кракова, Сувалка и других градова у којима је живео.

О њему је писано у новинама, часописима и књигама. Многе књиге о њему преведене су на светске језике. Адам Михњик, значајан Вајдин пријатељ у тексту објављеном у „Газети виборчој“, у наслову је поставио питање: *Да ли је Вајда мудрац или је ње њенијални инстинкционалист*? С обзиром на стваралачки опус, био је и једно и друго, и још много шта. Пре свега био је човек надљудске енергије и истрајности.

## ВАЈДА ПРИВАТНО

Богат и разноврстан био је и приватни живот Анцеја Вајде. Био је увек окруживан лепим женама. Женио се четири пута. Прва његова званична жена била је Габриела Обремба, сестра близнакиња Мрожекове жене, сликарка коју је упознао на Ликовној академији у Кракову и са њом провео од 1951. до 1959. Године 1959, 19. децембра, оженио се Зофјом Жуховском, такође сликарком, од које се развео 1967. Трећа жена



била је глумица Беата Тишкјевич, која је играла у његовом филму *Самсон*. Венчали су се 1967. Исте године родила им се ћерка Каролина. Развели су се већ 1969. Четврти брак, с Кристином Захватович, склопљен 1974. трајао је 42 године, до његове смрти 2016. Преминуо је у Варшави, а урна с његовим пепелом налази у Кракову на Салваторском гробљу, у гробници његове мајке, коју сам имала прилике да посетим октобра 2022.

Анџеј и Кристина су се упознали 1971. када је он радио у краковском Старом позоришту на представи *Зли дуси* према Достојевском. Тада га је Пјотр Сквињецки, дугогодишњи уметнички директор Подрума код Овнова, најчувенијег пољског кабареа, повезао са Кристином Захватович, глумицом, сценографкињом и кабаретском уметницом. Упознали су се у краковској Шареној кафани.

Кристина Захватович је рођена 16. маја 1930. у Варшави као ћерка Јана Захватовича, чувеног архитекте, који је после рата обновио са земљом савремену Варшаву, и Марије Хођко-Захватович. Одгајана је као и већина Пољака у духу пољског патриотизма. За време Другог светског рата била је чланица Сивих редова, а као болничарка и везисткиња била је учесница Варшавског устанка 1944. После рата се заинтересовала за скијање. Од 1950. до 1954. била је члан Краковског високопланинског клуба у Закопану. Припремајући се за важно такмичење доживела је тешку несрећу и престала да се бави спортом. Студирала је Историју уметности на Варшавском универзитету и сценографију на Ликовној академији, у класи професора Карола Фрича у Кракову, код кога је својевремено студирао и Тадеуш Кантор. Студије је завршила 1958. Исте године дебитовала је у Гњезну као сценограф представе *Сид* у режији Еугењуша Ањишченка. Убрзо је радила сценографију за Држићеве *Римске куришане* у режији Тадеуша Пшиставског у Позоришту Угљеног базена у Сосновцу, са којим је сарађивала од 1958. до 1960.

Године 1960. је у Студентском позоришту при Политехници у Гљивицама остварила једну од својих



Анџеј Вајда са супругом Кристином Захватович

најзначајнијих сценографија – у Гомбровичевом *Венчању* у режији Жежија Јароцког. Након тога радила је као сценограф у низу других, важних позоришта: Пољско позориште у Варшави, Пољско позориште у Вроцлаву, Позориште Јулијуша Словацког у Кракову, Позориште Стефана Јарача у Лођу, Народно позориште Нове челичане у Кракову, Позориште Обала у Гдањску и најдуже у Старом позоришту у Кракову (1970-1999). То је значило да је радила и са најзначајнијим режисерима, с Конрадом Свинарским, Жежијем Јароцким, Жежијем Красовским, Кристином Скушанком, Анџејем Вајдом, Зигмунтом Хибнером...

Сценографијом и костимима се бавила и у иностраним позориштима: у Паризу, Буенос Ајресу, Москви, Цириху, Њу Хевну, Љубљани, Минхену, Софији, Трсту, Западном Берлину, Тел Авиву, Токију... У нешто више од 150 најразличитијих позоришних и оперских представа. Како у духу реализма тако и дадаизма, надреализма, фотомонтаже и других иза-



Лех Валенса и Анцеј Вајда

ма 20. века. Све је почело од сарадње с Јароцким на плану сценографије Гомбровичевог *Венчања*, затим сценографије и костима Виткјевичевих драма *Мајке* и *Обућара* у Старом позоришту у Кракову, *Не-божанске комедије* Зигмунта Крашињског, Шекспировог *Сна лешње ноћи* и Мицкјевичевих *Задушница* у режији Конрада Свинарског.

### **КРИСТИНА ЗАХВАТОВИЧ, КОСТИМОГРАФИЊА И СЦЕНОГРАФИЊА**

Доције се бавила сценографијом и костимима за скоро све Вајдине позоришне представе. Као костимографкиња и редитељ су почели да сарађују када је Вајда у краковском Старом позоришту радио на адаптацији *Злих духова* Достојевског, *Новембарске ноћи*, *Клеиџе* и *Свадбе* Стањислава Виспјањског, а на сценографији од *Насџасје Филијовне* на основу *Идиотџа* и на *Злочину и казни* Достојевског, као и на Мрожековим *Емигрантџима*, Софокловој *Анџиџони*, *Освешџи* Александера

Фредра, *Дибуку* Шимуна Ан-ског, *Данџоновог случају* Стањиславе Пџибишевске.

Још као студенткиња на Ликовној академији у Кракову дебитовала је као глумица у Канторовом позоришту Gricot 2 у представи *Бунар или дубина мисли* Казимјежа Микулског (1956). С одушевљењем је наступала од 1958. до средине 70-их као глумица у краковском кабареу Подрум код Овнова. Одиграла је више улога и у Вајдиним филмовима: *Самсон*, *Друџи човек*, *Човек од мермера*, *Човек од џвожђа*, *Госџођице из Вилка*, *Хроника љубавних случајева*, *Свадба*, *Пруџа сенке*, *Освешџа*, *Током џодина*, *џоком дана*, *Зли дуси*, *Корчак*, *Госџодин Тадеуш*, *Кашџињ*, *Лейеза*, чак и у представи на немачком *Eine Liebe in Deutschland*.

Била је веома ангажована током периода најжешћих активности покрета Солидарност. Са Вајдом је 1988. основала Фондацију Кјото-Краков и Центар јапанске уметности и технике Манга у Кракову, захваљујући Вајдиној јапанској награди за филм у износу од 350.000 америчких долара и новца од продаје његових филмова у свету. Од 2016. она је председник ове Фондације. Учествује и у додели стипендија младим ствараоцима, који започињу уметнички живот.

### **ПОСЛЕ ВАЈДИНОГ ОДЛАСКА**

Кристина Захватович је и сама добитница низа позоришних и филмских награда и одликовања у Пољској и у свету. Међутим, није имала никада времена за луксузна путовања по свету и куповину скупоцене гардеробе. Три године после мужевљеве смрти провела је на организовању изложбе о Вајди у Народном музеју у Кракову, која је трајала од 6. априла до 15. септембра 2019. На изложби је приказан целокупан Вајда: његови цртежи, његове награде, сценографија и костими појединих позоришних представа и филмова, поједини филмови, о славном редитељу су предавања одржали највећи стручњаци и познаваоци Вајдиног опуса.

Имала сам срећу да на дан отварања будем у Кракову и да се у разгледању изложбе придружим професорима и студентима краковске Позоришне академије. Од њих сам сазнала много више но што сам дотле знала, а то ме је и навело да напишем овај текст. Пошто улазница краковског Народног музеја важи 10 дана ишла сам непрекидно на предавања и на пројекције филмова. Посебно сам била срећна што сам после много деценија видела филмове његове „трилогије“ (*Поколење, Канал, Пејео и дијамант*).

Тада сам од краковских пријатеља чула да Кристрина тражи простор и за Вајдин музеј. У њему ће бити приказано целокупно његово уметничко стваралаштво, које ће стручњаци моћи и даље да обрађују. Вајда је целог живота писао па је иза себе оставио много бележница с подацима о неоствареним филмовима и позоришним представама. Редитељева удовица трага и за стручњацима који ће све ове записе научно обрадити и њима допунити Вајдин стваралачки опус.

На основу свега што су на плану уметности створили Анцеј и Кристрина, може се чинити да у њиховим животима није било времена за свакодневни и породични живот. А породични живот је у њиховом случају постојао. Када су се преселили у Краков, Кристрина је у мирном делу центра пронашла и купила на изглед скромну, али угодну трособну кућу с малим двориштем и баштом коју је одржавала. У тој кући је са Анцејем провела последње године његовог живота. У једном интервјуу је, неочекивано, признала: „Нисам била специјално добра куварица, али ми у животу није падало на памет да кувам само за себе. У нашој кући је увек било нечег за јело. Сматрала сам да је то моја најважнија обавеза, кућа треба да буде кућа: доручак, ручак, вечера. Без обзира да ли је у кући само Анцеј или ће још неко доћи. За све мора да буде хране. То је моје гвоздено начело! Анцеј је највише волео свињску крменадлу с купусом. До ње се у извесним периодима није лако долазило. Ни моје потраге за крменадлом у

Јапану и у Француској нажалост нису се увек одговарајуће завршавале...“

Кристина је у Паризу бринула и о Јузефу Чапском, познатом сликару и писцу, који је потицао из једне од најбогатијих аристократских породица у Пољској. Ова породица је у Литви, Белорусији, Пољској и Чешкој поседовала хиљаде села и стотине хиљада хектара земље, а све изгубила током Првог и Другог светског рата. Јузеф Чапски је као племић учествовао у оба светска рата. За Катињ је знао још за време Другог светског рата. Није прихватао комунизам и до смрти је остао у Паризу. После палата из детињства живео је на периферији Париза, у поткровљу куће у којој су се налазили Књижевни институт и редакција часописа „Култура“, као елементи најзначајнијег пољског емигрантског културног центра. Све своје слике и књижевне рукописе, захваљујући Кристини, тестаментом је оставио Народног музеју у Кракову, док је у центру Кракова добио и улицу са својим именом.

Кристина је због Вајде, након двадесет година рада, напустила и глуму у Подруму код Овнова, јер се анагажовала у изради сценарија и костима за сваку његову позоришну представу и сваки филм који је снимео. О овој уметници је такође објављена књига, докторска дисертација Јадвиге Рожек-Сјерачињске, насловљена са *Кристина Захвайшович-Вајда. Позоришне сценографије*. Књигу је 2017. објавио Шлески музеј у Катовицама, приказавши хронолошки целокупан њен живот и рад, који је подељен на периоде њене сарадње с истакнутим позоришним и филмским режисерима. На основу оваквог увида јасно је да се и Кристрина, захваљујући свом раду глумице, сценографкиње и костимографкиње, налази на самом врху списка личности пољске културе. Кристрина је, наиме, на различите начине везана за настанак око 150 позоришних представа и филмова.

Београд, почетак септембра 2022.

Споредна средства (17)

## Драма у драми: обртање равнотеже

### КОРНЕЈ: ВАРЉИВИ ЛЕК

Закључно са бароком, „драма у драми“ се – без обзира на сложеност варијација – користи као средство афирмације богатства и *целовитости* драмске илузије. У раздобљима која следе, овај поступак ће, пак, постати једна од главних стратегија илузионистичке *неравнотеже* и *расцепа*. Драма Пјера Корнеја *Позоришне Илузије* (*L'illusion comique*, 1636), чија је основна тема сам феномен позоришта, представља у том процесу једну врсту преломне тачке. Корнеј слави магичну привлачност драмске илузије, али нам у другом плану даје – додуше посредно и у рудиментарном виду – неке узнемирујуће увиде у природу позоришног механизма.

Структура заплета формално указује на уоквирујући тип драме у драми. Како би помогао Придаману да дозна судбину сина Клендора (којег је својом строгошћу пре више година отерао од куће), чаробњак Алкандр снагом своје магије дочарава забринутом оцу (и гледаоцима) призоре Клендорових доживљаја. Тензија

проистиче како из Алкандровог намерно дозираног показивања тих доживљаја – у којима се одлаже информација о Клендоровом садашњем стању (унутрашња драма) – тако и из раста Придаманове зебње и страха услед тога, испољаване у коментаторским сценама које овај низ прекидају (оквирна, спољашња драма). Већ на почетку овог преплитања, Корнеј сигнализира да је реч о метафори деловања позоришта, напомињући, најпре, како Алкандр живи „у пећини мрачној“, где

Од несталних зрака он пушта у тмину  
Тек оне што сенки подносе дружину.

Други значајан путоказ о театралистичкој природи заплета представља Алкандрова уводна напомена. Чаробњак, наиме, описује забринутом оцу како је Клендор, на почетку својих лутања, радио као писар, путујући видар, верглаш, бележник: ово је недвосмислена асоцијација на занимање које *одишава* сва остала занимања – глумачко. У складу с тим, развој унутрашњег и спољашњег заплета представља, у ствари, демонстрацију различитих жанрова као *видова моћи и мајице* ио-

*зоришћа*. Сцене у којима се Клендор и Изабела боре против препрека које ометају њихову љубав имају све одлике *романтичне комедије*, док ескападе Матамора, хвалисавог Клендоровог послодавца, постепено одводе заплет у простор *фарсе*. Након тога, интрига са Клендоровим хапшењем (због убиства супарника) и збивања око његовог избављења уносе у заплет *трагикомични* тон.

У завршном сегменту Корнеј прави формални „рез“: љубавници мењају околности и имена, те као Теажен и Иполита, актери мелодраме о неоствареној прељуби и кајању, одлазе у смрт. А онда се пред очајним Придаманом диже завеса, откривајући Клеонта, Изабелу и остале ликове – као глумце који деле хоно-рар после успешне представе. Предочивши завршницу унутрашње радње као ефекат позоришног механизма, Корнеј заокружује алегоријску повест о магичној делотворности театра – а тиме и причу о Алкандру као отеловљењу *свемоћи драматичара*:

**АЛКАНДР:** Позориште данас

На таквој је сцени, свак га обожава.

Док у ваше време презира достојно,

Данас га сви воле, најбољи умови,

Радост је Париза, провинције жеља.

Достигнута равнотежа илузионистичких нивоа – условљена, уосталом, и владајућим укусом времена – поседује ипак једну (промишљено сачињену) пукотину. Реч је о двоструком значењу поменутог формалног реза. С једне старне, „Корнеј припрема прелаз“, каже Мери Ен Фриз Вит, „од ‘живота’ приказаног у театру, на театар приказан у театру наглашавањем сталног претварања и дволичности код ликова.“<sup>1)</sup>

**КЛЕНДОР:** Госпо, зар је вама услуга најгора

Што вам част извлачим из смртног понора?

Част која је дами од очију дража!

**РОЗИНА:** Та имена грозна прегласна су лажа!

Зар не знаш да то су утваре из бајки

Које роде главе мужева и мајки?

Не делују старе те приче о части

Да би могле силне уставити страсти.

С друге стране, оваквим преласком са заигра-ности трагикомедије на суморну патетику мелодраме без икакве припреме, ствара се осећање неизвесности, које не може отклонити ни завршни склад илузи-онистичких нивоа. Лакоћа и безобзирност са којом у поменутом мелодрамском сегменту, ликови/глумци, дакле *заступници позоришног механизма*, мењају имена, идентитете и намере, не симболизују само „типич-не преокупације Барока – однос привида и реалности; нестабилност, несталност, непостојаност“<sup>2)</sup>. Доводећи у питање како границу илузије, тако и нашу (гледалачку) способност да је уочимо, Корнеј опомиње да је и сам драмски/позоришни простор – место тескобе, пролазности, самообмане и губитка.

### ПУРПУРНО ОСТРВО: УЗАЛУДНА НАРУЏБИНА

Упоредо са спознајом о деградацији јединства (моћи) драмске илузије, код модерних драматичара се рађа свест о нужности њеног сучељавања са илузијом моћи (државе, идеологије). Драма Михаила Булгакова *Пурпурно острво* (Багровый остров, 1928) је репрезентативан узорак употребе драме у драми у контексту ове проблематике. Смештајући збивања у експлицитно назначен амбијент позоришта, Булгаков за тему узима ону архетипску кризу која обележава настанак позоришне представе: кризу која проистиче из сусрета драмског текста, позоришног механизма и идеолошког надзора. Њен формални окидач кризе је чињеница да боемски писац Димогацки доноси текст драме *Пурпурно острво*

1) Mary Ann Frese Witt, *Metatheater and Modernity: Baroque and Neo-baroque*; Farleigh Dickinson University Press, Plymouth 2013, 76.

2) Jean Rousset, *La Littérature de l' âge baroque en France*, Paris 1953, 204.



Из представе **Пурпурно острво**, Пушкински театар, Москва 2022.

– бајковиту параболу о побуни народа „црвених домоваца“ против „белих Арапа“ на острву богатом бисерима и изложеном похлепи европских колонизатора – са огромним закашњењем. Свестан да од представе неће бити ништа ако цензор Сава Лукич – који истог дана путује на одмор – не одобри сценско извођење, управник позоришта ГенADIЈ Памфилович повлачи очајнички потез. Уз помоћ сакрпљене глумачке поделе, он отпочиње импровизовану „генералку“ којој ће се Сава Лукич, као једини гледалац, придружити у трећем чину. Без обзира то што четири чина пробе заузимају позицију „унутрашње радње“, а Памфиловичева уводна сналажења, као и његова завршна идеолошка преправка првобитног финала (којом ће отклонити цензорову неповољну оцену), формално фигурирају као „спољашња драма“, оба илузионистичка нивоа стичу равноправан статус. При томе је аналогија у сфери (поделе) моћи један од битних узрока за нестанак односа „спољашње-унутрашње“. Правдајући се хитношћу

пробе, управник себи додељује улогу Лорда Гленарвана, похлепног европског колонизатора, док сам Димогацки, због „спречености“ главног глумца (трежњење у полицији), својевољно прихвата улогу Кири-Кукија, главног интриганта изворног *Пуриурној осирва*: тако се однос између продуцента и уметника понавља у новој димензији, с тим што у случају Димогацког постоји и једна битна неравнотежа. Док већина осталих глумаца-учесника пробе, дословно преузима улогу као професионални задатак, он се излаже двоструком ризику. Прво, уласком у простор реализације сопствене илузије, он бива подвојен на аутора и извођача:

**ЛОРД:** Извините, Василије Артуричу, нисте ме чули...  
Молим вас да избаците ову сцену...

**КИРИ:** Али зашто, ГенADIЈе Памфиличу... љубавна интрига у комаду...

**ЛОРД:** Немам речи, талентовано је направљена...

О другом ризику сведочи сам ток „генералке“. Интегритет драмског текста Димогацког, који ће бити коначно разорен идеолошком интервенцијом, постепено доводе у питање и захтеви и ограничења самог позоришта као друштвеног механизма: од захтева „благајне“ (укус публице), преко компромисне глумачке поделе, до оскудно импровизоване инсценације и инертности сценског особља:

**ГЕНАДИЈ:** Метелкине, вигвам је потребан.

**МЕТЕЛКИН:** Немамо вигвама, ГенADIје Памфиличу.

**ГЕНАДИЈ:** Но, онда ћеш колибу из *Чича Томе* поставити. Тропско растиње, мајмуне на гранама, кремпите и самовар.

Булгаков показује како преображај драмске у позоришну илузију не представља дез-илузионизацију, већ *деградиацију*: помоћник редитеља тумачи улогу папагаја, драмски аутор заузима позицију псеудо-глумца, представа је сведена на пробу, док је једини гледалац – цензор. Симболични врхунац овог распада означава тренутак када Сава Савич, заступник идеолошке контроле, заузима упражњени престо Сизи-Бузија, свргнутог владара егзотичног острва из изворног текста. Аналогија се тако успоставља на општем значењском плану: „унутрашњи“ заплет – бајковита парабола о побуни народа „црвених домородаца“ против „белих Арапа“ на острву богатом бисерима и изложеном похлепи европских колонизатора – није нимало апсурднији од заплета „спољашње драме“: уместо креативног процеса, присуствујемо стварању позоришне представе као инертног објекта, гробља сваке илузије. Али Булгаковљева илузионистичка размена открива још једну, можда значајнију димензију: као што у унутрашњој драми – оригиналном *Пуриурном острву* Димогацког – побуна суштински пропада због компромиса ослобођених урођеника са похлепом и лицемерјем Кири-Кукија, тако у „спољашњој драми“ импровизоване „генералке“ уметничка творевина Димогацког дефинитивно



пропада због његовог пристајања на управников компромис са захтевима идеолошке моћи:

**САВА:** А међународна револуција, а солидарност?

**ЛОРД (ГЕНАДИЈ ПАМФИЛОВИЧ):** Где су они, Сава Лукичу!...Ах, ја, ај, ха!...Метелкине, ако организујеш међународну револуцију кроз пет минута, јасно ти је?... Позлатићу те!

Под притиском спољашње (идеолошка контрола), али и унутрашње моћи (инерција самог позоришног механизма), лик корнејевског чаробњака се срзава на ниво епизодисте у „производњи илузија“ коју усмеравају позоришни механизам и идеолошка контрола. И то је последњи, врхунски вид Булгаковљеве самоироније: јер, нису ли безочни интригант Кири-Куки и паћенички боем Димогацки две инкарнације исте фигуре – аутора који је у игри маски заувек изгубио лице?

### МАРА/САД: ТОРТУРА НАДОМ

Код Петера Вајса, функцију и значај поступка драме у драми најављује у пуној мери сам назив комада: *Пројон и убиство Жан-Пол Мараа, у сценском извођењу штићеника душевне болнице у Шарентону, по замисли Маркиза де Сада* (*Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, 1963). Полазишну тачку Вајсове двоструке радње чине стварни историјски догађаји: судбина Жан-Пол Мараа, најрадикалнијег вође Француске револуције кога је (док је лежао болестан од грознице) 13. јула 1793. убила Шарлота Корде, као и заточење Маркиза Де Сада у шарентонском азилу 1808, у раздобљу Наполеонове рестаурације. Вајсов фиктивни Маркиз осмишљава, а потом, заједно са одабраним пацијентима, под будним оком управника азила Кулмијеа и његових чувара, изводи у амбијенту болничког купатила представу која би требало да терапеутски утиче на остале болеснике. Реч је о спектаклу који заплет око Мараове погибје комбинује са филозофско-идеолошком расправом Мара и самог Де Сада.

Приказујући сукоб начела револуционарног насиља (Мара) и нихилистичког индивидуализма (Де Сад), Вајс релативизује оба става као догматске крајности. Разлог томе није само ауторово опредељење за неко умерено, утопијско решење, него и функција коју поменути сукоб има у ономе што Аксел Шалк назива „естетско залеђе конструкције“<sup>3)</sup> – у широј структуралној и значењској комбинаторици комада.

Вајс постиже релативно независно развијање двају нивоа илузије на парадоксалан начин, постављајући их истовремено у каталитички (подстицање), али и *антиистористички* однос. Такво подвајање се најупечатљивије испољава кроз систематско измештање статуса и

функција главних протагониста. У Мараовом случају, парадокс је најједноставнији: док улогом условљена кожна болест „фиктивног“ Мараа указује на његов пасиван статус у оквиру спољашњег, „извођачког“ заплета, медицинска дијагноза „стварног“ Мараа, параноја, метафорички означава *радикалности идеолошке позиције* коју он заступа у Де Садовом комаду (унутрашња драма). Лик Де Сада, међутим, функционише на (граница) обеју илузионистичких равни. За разлику од статичног положаја Булгаковљевог Димогацког/Кирри-Кукија као извођача, он непрестано лавира између позиције *аутора/режишеља* драме о Мараовој погибји и улоге једног од *главних историјских* протагониста те исте драме:

**ДЕ САД:** Не још Шарлота Корде

Треба да дођеш до ових врата три пута.<sup>4)</sup>

Сходно томе, Де Сад у односу према Марау делује као супарник, али и као *демијурт* (његов творац) што производи двосмисленост и ироничну дистанцу у односу на ритуални карактер сцена које претходе Мараовом убиству (пантомиме, хорско певање, понављање посета Шарлот Корде својој будућој жртви):

**ДЕ САД:** Не Мара

Молим те без патетичних емоција

Јер за тебе као и за мене

Важне су само најекстремније акције.

Суочен са Кулмијеовим непрестаним примедбама на садржај изведбе, Де Сад повремено преузима функцију њеног *ироничног контролора* (коментар Руовог костима у циљу смиривања напетости), да би у завршници, покушавајући да спречи прекид извођења, прешао на позицију *шумача – кришничара*:

3) Аксел Шалк, *Велико ишшање – форме историјске драме*, превела Бојана Денић, у: *Теорија драмских жанрова*, избор, предговор и редакција Светислав Јованов, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2015, 394.

4) Сви цитати наведени према: Peter Weiss, *Progon i ubistvo Žan-Pol Maraa, u scenskom izvođenju šticenika duševne bolnice u Šarentonu, po zamisli Markiza de Sada*, превео Предраг Новаков, Global Book, Нови Сад 1996.



**ДЕ САД:** Овом драмом желели смо пре свега  
Да се поставке крупне а супротне  
Размотре без стега...

Уклањање стега, међутим, нема исто значење за Де Сада и Кулмијеа. Допуштајући упризорење драме о недавним искушењима револуционарног терора у нади да ће оно допринети слављењу постојећег стања, управник болнице се показује као увиђавни контролор. Због тога он током извођења Де Садовога комада показује спремност на одређене уступке: за Кулмијеа, незадовољство представља манифестацију болести. Али аналогија се постепено открива као „исклизнуће“: „Мараова осуда жирондинске утопије“, примећује Александер Фелдман, „на ироничан начин одражава самозадовољство Наполеонове Француске“<sup>5)</sup> Од тренутка када, препознајући у страхотама револуционарног терора одраз сопственог мучног положаја, глумци/пацијенти почињу да „артикулишу своје интересе“, Кулмијеов подухват се неминовно урушава:

**ЧЕТИРИ ПЕВАЧА:** Револуција ова је попут суда преког  
Они једу фину храну заваљени  
Мисле само како да повале неког  
Али ми смо ти који бивају поваљени.

Предочено временско преклапање омогућава Вајсу да уобличи идеју о непроменљивости репресије, али, што је још важније, да (мета)драмски представи епохалну промену у начину на који се она реализује. Уместо ратова, револуција и осталих манифестација масовног убијања, на сцену ступа *Велико Запварање*:<sup>6)</sup>

5) Alexander Feldman, *Dramas of the Past on the Twentieth-Century Stage: In History's Wings*, Routledge, London 2013, 32.

6) Индикативно је да опис мучења Дамијена, актера неуспешног атентата на Луја XV 1757. године, који у расправи са Мараом Де Сад истиче као репрезентативни пример трошности тела и неизбежности насиља, представља исти онај пример којим Мишел Фуко, илуструјући суштинску промену у методама кажњавања („нестак јавних мучења“), отпочиње своју епохалну студију *Нагзирајући*



Из представе **Мара/Сад**, Драмски одсек  
Државног универзитета Њујорка (SUNY), Фредонија 2008.

то је суштински контекст сучељавања двају илузија у амбијенту душевне болнице. Другим речима, катастрофа се не огледа у томе што је, како напомиње Шалк, „свет постао лудница“<sup>7)</sup>, него у томе што је *лудница* *иосијала* (*чишиав*) *свеи*. Вајс се, међутим, не задовољава ни утопијским закључком који би, у контексту ове релације, аболирао од одговорности драмског аутора, изворног заступника илузије. Као што на друштвеном плану, одсуство директног насиља подразумева доминацију надзора и контроле, одсуство отпора и „лудила“ – па чак и дистанцирање од њих – у сфери драмске илузије смешта аутора у улогу привидног контролора – то јест *саучесника моћи*.

*и кажњавајући (настџанак запвора)/ Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris 1975.

7) Аксел Шалк, наведено дело, 396.

Пише > Бранислава Илић

# Професор Христић би био поносан

О књигама са конкурса Стеријине награде  
за театрологију „Јован Христић“

## ОПШТИ УТИСАК

**Н**а први поглед двадесет један наслов на списку пријављених књига у конкуренцији за тријеналну награду Стеријиног позорја из театрологије „Јован Христић“, може деловати као забрињавајуће мали број издања. С друге стране, услед широко покривених различитих театролошких области, као и свести о непостојању озбиљније системске подршке истраживачком раду у овој научној области, број пристиглих књига можемо посматрати као успех, чак подвиг, у напору појединаца, појединки и издавача, да се одржи континуитет рада у области театрологије.

Приметно је да највећи број театролошких издања у ове три године чине докторске дисертације и мастер радови. Да ли је толики број публикованих докторских дисертација оправдан и потребан, с обзиром на то да су сви ти радови већ доступни на интернету, питање је за једну ширу расправу. Мишљења сам да је потребно оставити више простора и времена да би се теме и методолошки приступ при писању завршног докторског

рада даље развили и прилагодили одређеној читалачкој публици, односно обликовали и припремили за театролошку публикацију. Објављивање докторских дисертација без ове врсте ауторског прилагођавања и дораде, по мом мишљењу, носи и једну процедуралну дилему у вези са доделом Награде. С обзиром на то да се научно истраживачки радови на докторским студијама изводе под менторством професора/ки, њихов утицај и удео у научном резултату не може бити занемарљив при процени квалитета театролошког рада.

Друго, за мене је изненађујуће откриће које се тиче одређене нејасноће у поимању театрологије и оног шта ова научна област обухвата. Некада су се ове дилеме разрешавале у току прве две године студија драматургије, управо на часовима код проф. Јована Христића и асистенткиње Дубравке Дуце Кнежевић. Међу приспелим књигама, међутим, било је и неких значајних дела и издавачких подухвата који припадају домену врхунске журналистике, позоришне критике и књижевности, али не и театролошкој научној области.

И трећа ствар на коју бих скренула пажњу, у сумирању општег утиска о приспелим радовима, је чињеница да су књиге које припадају анализи извођачких уметности, перформанса, плеса, опере, заступљене у изузетно малом броју. Драма је још увек доминантније поље истраживања у односу на изведбу, као што и анализа позоришне прошлости, очигледно, у већој мери инспирише интересовања театролога и театролошкиња у Србији, но што је то случај са анализама и систематизацијом онога што обухвата домете у позоришној, извођачкој пракси и теорији данашњице.

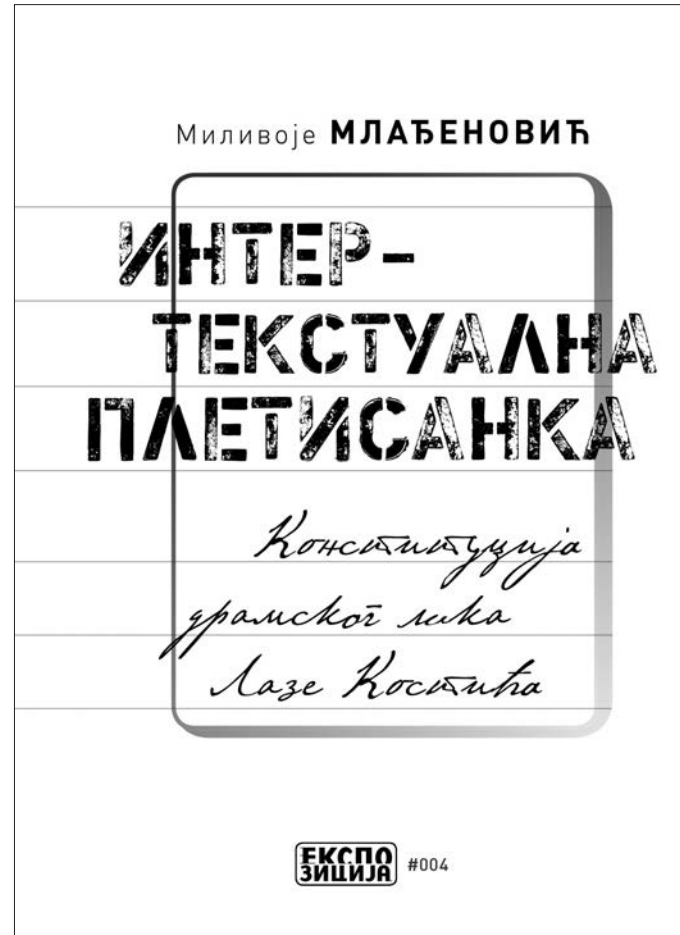
### ПРЕПОРУКЕ

1. Сећање је важно, посебно сећање на људе чији је рад и утицај био од непроцењивог значаја за позориште у одређеном историјском тренутку. Дугогодишње, опсежно и вешто систематизовано истраживање, театролога, професора Душана Д. Рњка, о животном путу, раду и утицају глумца, редитеља и театролога Јоце Савића<sup>1)</sup>, је у том смислу значајно документовано сећање о театру друге половине XIX и почетак XX века. У часопису „Сцена“ (бр.2, 2022) дат је опширан приказ о овој књизи.

2. Четврта књига у значајној едицији „луткарство“ Музеја позоришне уметности Војводине, *Бајколоџија за луткарство*<sup>2)</sup>, коју је написао доајен луткарства, глумац, луткар, писац, редитељ, педагог Јован Царан, сажима све већ познате студије о бајкама у занимљив формат. Књига истовремено пружа основни теоријски и историјски увод о значају и функцији бајке, драматуршку анализу структуре бајке али се може користити и као одређени појмовник света бајки. Ова неубичајена формална структура књиге открива Цараново огромно искуство не само у раду на многобројним представа-

1) Душан Д. Рњак, *ЈОЦА САВИЋ – човек коме се клањала Европа*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2021.

2) Јован Царан, *Бајколоџија за луткарство*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2020.



ма, него и у разумевању глумачког процеса луткара и питањима која неминовно постављају у току креирања ликова из бајки.

3. Књига Миливоја Млађеновића о конституирању драмског лика Лазе Костића, *Интертекстуална Плетисанка*<sup>3)</sup> отвара велики број питања о драматуршким поступцима и могућностима транспоновања историјске личности у драмски лик. Кроз изабране при-

3) Миливоје Млађеновић, *Интертекстуална Плетисанка, конституција драмског лика Лазе Костића*, Стеријино позорје, Нови Сад, 2020.

мере Млађеновић прецизно анализира драматуршки поступак којим се, у зависности од врсте текста, преузимају одређени сегменти из живота и дела песника или из перцепције створене историјске слике о њему. Оно што недостаје у овој сјајној студији је увод који би обухватио анализу сличних примера из светске драме и различитих драматургија, што би нам омогућило компарацију и контекстуализацију у сагледавању проблема. Мислим да драматуршки дискурс у обради теме, нуди више театролошких могућности од књижевног у неком даљем разматрању ове, више него актуелне теме.

4. Интердисциплинарна студија Горана Гаврића *Позориште у алтернативним подручјима*<sup>4)</sup>, упућује на могућности развоја подземног, подводног и космичког театра. Иако би се на први поглед могло помислити да се ради о могућностима театра у (далекој) будућности, аутор нас, посежући за различитим уметничким дисциплинама и праксама, али и већ постојећим размишљањима на ове теме, подсећа не само на већ постојеће тенденције, него и на одређене примере из прошлости које до сада нисмо сагледавали из овог угла. Гаврићево инсистирање да театар буде сагледан у оквиру тенденција у савременој уметности, али технолошко дигиталних иновација које мењају људски начин живота, па самим тим и функцију театра, од непроцењиве је важности за померање граница постојећег, доминантно конзервативног тумачења (самодовољног) театра на нашим просторима. Горан Гаврић је театролог чији рад треба с посебном пажњом пратити у наредним годинама.

### ТОП ТРИ

Три књиге које су се издвојиле, пре свега у методолошком приступу, избору и заокружености теме, као и значају за позоришну и театролошку средину, су:

4) Горан Гаврић, *Позориште у алтернативним подручјима (подземни, подводни и космички театар)*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2021.



3. Наташа Делач Кончаревић у свом докторском раду на тему статуса жене у друштву и уметности, полазећи од феминистичке антропологије, анализира и систематизује успостављене идентитете женских ликова у српској драматургији, доводећи их у корелацију са њиховом друштвеном улогом, правећи компарацију на примеру драма Милене Марковић, Маје Пелевић, Милене Богавац, са примерима наших најзначајнијих драма савремене драматургије, написаних у периоду од Другог светског рата па до појаве генерације нове





читаваог једног века. Петар Грујичић је успео у намери да отргне Стерију од једног, још увек снажног, дискурса (мање у театролошким више у ширим позоришним

круговима) о просветитељско-патриотској мисији пишевог дела, као о доминантном аспекту.

Иако аутор у монографији описује две врсте каноничности у Стеријином драмском опусу, првој *дијахроној*, поводом утицаја поетских традиција, чини ми се да је друга, *синхрона*, која поштује формална, драматуршка начела током писања али и аспект реакције публике, у драматуршког смислу, посебно значајна. На том другом формалном плану, стављајући фокус на однос текста, изведбе и њених перцептивних аспеката, аутор их доводи у везу са Стеријиним начелима *наивности*, *невиности* и *лудила*. Овај га је, по њему оригинални концепт, који је Стерија постепено развијао, на основу својих психолошких и позоришних интересовања, интуитивно довео до стратегије на којој се заснива његов целокупан позоришни рад.

Ових неколико извучених примера из награђене театролошке студије, није довољно да би се представиле све истраживачке линије које је Петар Грујичић вешто развио и повезао у монографији, али мислим да је чак и на снову овог кратког приказа, недвосмислено јасно да се оваквог театролошког подухвата може латити само неко ко осим теоријског знања из више области, влада и драматуршким, разуме, што је још значајније, сложеност процеса, различите утицаје, околности и унутрашње борбе, које прате драмско писање и списатељски развој, из разлога што је и сам драмски писац. У посвећености, стрпљивом развоју и успеху у свим професионалним областима којима се Петар Грујичић до сада бавио, видим предуслов за овако значајну, у методолошком смислу изненађујуће особену театролошку студију. Професор Јован Христић био би поносан.

(Ауторка је драматуршкиња и драмска списатељица)



Пише > Милош Латинић

# Станице

(места на путној линији предвиђена за заустављање већег броја путника и превозних средстава)

17.  
7 – 9. ЈУН 2023.

Километри.

**Б**еоград / Лозница – промоција књиге *Orange Zeppelin* у легату Мића и Вере Поповић. Младен Весковић говори о причама са/за путовања у дивном амбијенту испуњеном сликама великог уметника којег се Борислав Михајловић Михиз сећа да је *на оијумске сеансе речи и идеја долазио после бар дванаест саши најорној сликања и некако као одсушан. Седео би крајнуш, пушио много и увек оне најјефтиније, најоширије цигарете шито их пуше сељаци, носачи и лучки радници, и дуго не би узимао реч. И сви као да су говорили њему и чекали његов суд. А он би та давао ретко и само онда кад је заиста имао шта да каже.* Гледајући његова платна око нас и публике схватих да човек таквог талента и изражајности нема потребу да говори и објашњава свој став.

**БЕОГРАД / ЗАЈЕЧАР** – отварање *Фестивала Јоаким Вујућ* представом *Чеховљева соба* у режији Николе Завишића. Одлична представа Народног позоришта Тимочке крајине „Зоран Радмиловић“ из Зајечара, пре

свега због педантно одабраних сторија (драматург Ива Белошевић) из опуса Антона Павловича Чехова које, попут студија карактера, јасно кореспондирају са данашњим временом охолих олигарха, срамежљивих губитника, бедних сецикеса, упорних изнуђивача, надобудних дама, тупаве господе. Водећи нас кроз собе/приче у којима трепере први љубавни заноси, тихе патње, екстазе и мамурлуци Чеховљевих фаворита, Завишић нас интелигентно и опомињуће подсећа на свет у којем живимо, као и на потребу да се нешто мора учинити како би се трулеж са свакодневице остругала и живот засјао у својој правој пуноћи. Оно што недостаје вешто конципираном и интелигентно постављеном комаду је јасније и чвршће увезивање самосвојних сторија, али та аномалија не ремети утисак о ваљаности представе *Чеховљева соба*, јер концепт и режија имају подршку у веома добром ансамблу Народног позоришта Тимочке крајине „Зоран Радмиловић“. Глумци предвођени Милошем Тимотијевићем и младом Маријом Станковић, делују као уигран, добро увежбан оркестар, што повремено и јесу, јер одлично изводе сценску музику.

**ПРИЛЕП** – отварање *фестивала Војдан Черногрински* представом *Нема струге за електиричну столицу*,



аутора Александра Секулова у режији Дејана Пројковског и извођењу позоришта из Велеса. Неубедљива и већ виђена прича о дијалогу жртве и целата, о трансферу кривице, у којој охоли и интелигентни убица, стицајем околности, (због несавршености електричне мреже) надмудри простодушног, наивног и, строго утврђеној процедури оданог целата, по занимању електротехничара, чији је посао – до компликација са струјом – да притисне црвено дугме и изврши налог независне инстанце. Много је, међутим, нелогичности у инсценацији коректно скројене приче – од простора до поступака, као и увођења трећег лица, које има задатак да музичко/звучно појача тензију на сцени, па све до кише, која изненада пада (што јој јесте повремени карактеристика), али непојамно којим симболичким разлогом и поготово како, јер гледајући трилер имамо утисак, што је и чита жеља редитеља до тог момента, да се игра мачке и миша одиграва у клаустофобичном простору неког подрума или просторије без излаза и прозора која је намењана егзекуцијама. Сав овај, пре свега, редитељски галиматијас употпуњује континуирани видео пренос игре двојице актера – Васил Зафирчев (*осуђеник на смрт*) и Исидор Јовановски (*Леонард*) који су уверљиви и коректни у својим јасно одређеним улогама. Али, нажалост, то је све што је вредно помена у овој инсценацији.

18.

10. ЈУН 2023.

Пет догађаја из садржаја данашњег дана, необичне суботе у Марковом граду Прилепу, развучене од идиличног сунчаног јутра до тужне ноћи, пуне кише и хладног ветра.

Први – текст у „НИН-у“: *Када ђлумци проговоре, власт иише поштернице*, о сукобу две квази елите: политичке и уметничке, односно посланика владајуће странке и глумаца, у којем је цитирана Миња Богавац (...иша може да очекује свако од нас, ако се они који су

*своја лица трајно завештали нашој култури, ако се суиерувезде наше кинематографије, малих екрана и позоришних сцена, моћу наћи на тако директном удару јовора мржње и позива на линч?), а на фотографија на насловној страни је слика њене сестре Јелене.*

Други – искрена, повремено духовита и на моменте тужна исповест с пристожном дозом интерактивности младе глумице Ангеле Стојановске у монодрами *Срам*, одигране у кафеу *Лувр* у Прилепу, као део пратећег програма Македонског театарског фестивал „Војдан Чернодрински“. Комуникативна и жовијална Стојановска је успела да личну причу, искуство одрастања, школовања и почетке професионалног уметничког ангажмана у театру, транспонује до свих нас, до неуралгичних тачака наших емоција и размишљања, што и јесте суштина позоришта. Представа на најбољи начин показује доминантност позоришне идеје наспрам уметничке летаргичности и забијања главе у песак.

Трећи – киша, као у тропима, која за само неколико минута паралише град.

Четврти – виртуозна интерпретација музичких сегмената од стране глумаца у представи *Мистерија Буфо*, Театра *Војдан Чернодрински* из Прилепа,

Пети – пиво „Златен даб“ у препуном кафеу где људи навијају за Интер из Милана у финалу Лиге шампиона коју, ипак, осваја Манчестер Сити и невероватни тренер Пеп Гвардиола.

19.

11. ЈУН 2023.

Пет догађаја из садржаја данашњег дана.

Први – захваљујући књизи Јанка Љумовића *Свијет уметничких професија грама и позоришних* подсећам се да је у грчком позоришту глумац означаван појмом протагонист (према. грч. *πρωτης* – први, *αγωνιστης* – борити се), који савршено одговара садашњем тре-

нутку у Србији где траје тиха револуција коју предводе глумци, протагонисти главних улога.

Други – Битољ, Нушићев град. Конзулски град. Необичан и леп град, у којем је официјерску школу завршио велики турски државник Кемал Ататурк. Гледам његове униформе у музеју, а потом пролазим Широким сокаком, знајући да је туда шетао Нушић, али и Григорије Божовић, значајан српски писац трагичне судбине. Кафане су пуне, као некад, ако је веровати Божовићу, који је у причи *За верата* испричао како су се Грци, Арнаути, Бугари, Власи, Срби имали своје локале, националне забране и базе, али су временом пожелели да се одморе од сталног странчарења и повремених атентата, у некој крчми где ће бити само људи. Тако изабраше кафану „Солун“ коју је држао Ташко Палигорић, „маловарошки Крагујевчанин“, који је говорио: „Варам грчки, наплаћујем цинцарски, псујем српски, чувам чистоћу бугарски“.

Битољ јесте једна од престоница Балкана. Тако је од 1851. када су велике силе – Француска, Енглеска, Русија – отварале конзулате у граду под Пелистером. Једем пастрмајлију – македонски специјалитет из околине Штипа. Тесто и месо. Пијем пиво. Гледам Саат кулу. Недеља је и град пулсира. Гужва је на Широком сокаку *луђе као мрави*, као када је Анастас Цолакис *ошешав овој арнаућски њој* из Крпче што се звао Христо Вајани, јер је *учило њрчка сколија, со њрчки њари, једело наш хлебо, ња сеја сџана од Грци да њрави Арнаући*. „Е нећеш, попе“, рекао је конобар атантатор Анастас, а записао Григорије Божовић. Уместо пуцња одјекну гром и небо се смрачи као ноћ када долази.

Док смо се враћали према Прилепу у ретровизору видех врхове Пелистера у седефној магли, који ми *шајансџивено шајће о Маћедонији, девичанској и жалној, али крејкој, крвавој и завешној*.

Трећи – киша као лајтмотив дана на рубу пролећа.

Четврти – представа *Скојјани* редитеља Милоша Андоновског, која би својим садржајем могла постати франшиза, јер у сваком балканском главном граду

може се отворити тематски оквир прича о староседеоцима и „дођошима“. Представом доминира веома добра глумачка екипа, промишљена у изразу/исказу и доследна у дочаравању јасних карактера, која успева да нас у амбијенту кафане „Македонска кућа“ увуче у причу пуну горчине, али и хумора, као и да нам просотре пред нас тепих бизарности многих подела: ко је одакле, ко је какав, како говори, ко је лукав, ко је простодушан, те како смо се снашли у вароши, чега се из старог краја нисмо одрекли, да ли се враћамо и куда стремимо, све до кључног момента када се укорачи у простор политичког става, читај неразумевања, у којем је небитно саговорничково порекло и после којег нема смеха, наздрављања и – помирење. Одлична идеја, одлично изабран простор и веома зрела интерпретација глумаца окупљених у независној групи Театар за сите.

Пети – још једна *жолџа* ракија и – спавање.

20.

12. ЈУН 2023.

Киша.

Луткарска представа *Роња, ћерка разбојника*, у извођењу глумаца *Театра за децу и младе* из Скопља остаће упамћена по изузетној креацији глумице Матее Јанковске, која је изузетном сценском техником, гласом и валерима, оживела Роњу, која је главни лик ове архетипске приче о старим сукобима којима се супротставља неспутана младост жељна живота – љубави, игре, поштовања. Помирење као победа најбоља је порука коју одашиље ауторска екипа предвођена редитељем Јакубом Максимовим. Коректна представа, јасне намене и веома пристојне ликовности.

Комад *Чудни случај са кучењом у ноћи*, Драмског театра из Скопља отвара питања другог нивоа у односу на претходну, а тиче се могућности опстанка посебног, талентованог и сензитивног појединца, у свету општости, стереотипа и баналности. Главни лик је Кристофер, којег са пуно осећаја, телесног енергетског

набоја, хистрионског дара и прецизности игра талентовани Дамјан Цветановски. Живи у Свиндону, енглеском граду, у којем општу сензацију изазивају случајеви нестанка мачке или смрти пса, све до момента када главни лик открива да његова мајка, за коју мисли да је мртва, живи у Лондону. Измештен из колотечнине, Кристофер и у великом граду показује да особеност уме да се избори са непредвиђеним околностима и злим људима. Занимљива прича (не баш и оригинална) извучена из романа Марка Хадона драматуршким резом Сајмона Стивенса, у редитељској интерпретацији Зоје Бузалковске, добила је облик театарског догађаја, квалитетног и актуелног, пре свега због сценске искренности Цветановског, али и због дисциплинованог, идеји оданог ансамбла Драмског тетара, који је у сваком тренутку био у служби представе и соло деоница младог глумца.

## 21. 13. ЈУН 2023.

Прва вест овог јутра је победа кошаркаша Денвер Нагетса у финалу НБА лиге, тима који предводи изузетни центар Никола Јокић. На конференцији за новинаре, после утакмице, рекао је: „Посао је готов. Можемо кући“.

И ја бих кући, али посао није готов, јер Македонски театарски фестивал „Војдан Чернодрински“ није завршен. Остајем у Прилепу, граду Краља Марка, што овог пролећа наликује некавој отужној варошици на северу Европе коју свакодневно залива киша.

Представу *Циркус Пирандело*, Позоришта „Антон Панов“ из Струмице помињем користити је као пример како не треба радити у театру: погрешно одабран текст великог писца који је очито у раскораку са могућностима ансамбла и актуелног значења за публику, баналан редитељски концепт, немотивисана игра глумца у збуњујућем амбијенту и костимима насталим под геслом: пронађите нешто у фондусу. Позориште

мора имати свој циљ, чак и када је процес тежак, пун неразумевања средине и беспарице, чак и када међусобно не функционише све како треба, па и када резултат није очекиван. Циљ или разлог – зашто смо то радили, зашто баш тај пут одабрали и у том се месту зауставили – мора бити видљив, јер само тако театарско дејство има смисла за све – а пре свега за актере представе и публику.

Комад *Човек џерница*, (у Србији преведен и игран као *Јасичко*) Турског театра из Скопља супротан је пример јер се ради о промишљено одабраном тексту признатог Мартина Магдоне, који је у садејству са одличним глумцима оживео на сцени, течније у оскудном простору симулиране затворске ћелије и(ли) собе за ислеђивање, све мене човекове природе, порозне и превртљиве у различитим животним околностима. Емотивна, сурова и искрена игра четворице сјајних глумаца, које је зналачки одабрао и водио редитељ и драматург Сибел Абдиу, показала нам је колико је мало потребно да театар покаже сву своју магију. Један који нешто чини и један који то гледа, старо је гесло, али у случају представе Турског театра на сцени их је било четворица, а у публици прилично више оних који су њихову игру пратили усредсређено. Мала представа великих домета у којој су се наметнули Хакан Даци (Катуран) и Дин Ибрахим (Михаил).

## 23. 15. ЈУН 2023.

Киша отвара завесу новог дана. Око десет се разведрава. Рано поподне одлазимо до Музеја дувана у Прилепу, у којем су јединствени и лепо експонати који су припадали Романовима, Хабзбурзима, Обреновићима, великодостојницима Отоманске империје, па чак и морнарима који су пловили с Кристифором Колумбом.

Лула која је припадала Ани Колом Казанова Хабзбург, лепотици са аустријског двора и лула са преговора на Криму (1866. године), која представља турског

султана са коњушарском капом, енглеском брадом и брковима, што је била порука да су Турци поражени и да су постали слуге Британаца. Цигарете војника који су се искрцали у Нормандији у Другом светском рату и оне, са златним жигом, које су произвођене само за двор Карађорђевића. Табакере, упаљачи, кутије за дуван. Хиљаде експоната. Дивно, јединствено визуелно искуство, подржано магијом стотине прича које нису нестале у диванском диму.

Увече, представа *My name is Medeja*, Народног театра из Битоља, ауторског тандема Себастијан Хорват (редитељ) и Милан Рамшак Марковић (драматург) представља конкретан и успешан контакт македонског позоришта с модерним европским театарским тенденцијама. У сваком смислу, тематски – јер је мит драматуршки преквалификован у актуелну причу о проблему савременог човека, у датом случају младе економске мигранткиње, усамљене и сиромашне, у судару са немилосрдном и безличном администрацијом, визуелно – ослањајући се на оскудан декор/знак, практичну реквизиту и динамичке могућности сцене, и глумачки – прецизно, емотивно, промишљено, храбро. Оно што још доброга доноси овај театарски догађај је и сугестија да универзалност не постоји, да је свака мука појединачна, али да је лична борба ипак борба за све – угрожене и обесправљене. Реч је о ансамбл представи у којој актери тумаче више ликова и тиме доприносе сјајној индивидуалној креацији Ирине Чоревске, као Медеје.

Представа *Несхваћена цивилизација*, Народног позоришта из Орхрида, представља апсолутну супротност спрам претходног театарског догађаја, јер се ради о позоришном чину чији домет отвара непријатно питање смисла постојања таквог театра. Несумњиво је да у овом ансамблу, такође, има глумачког потенцијала, али свакако му је потребан инвентиван редитељ, стрпљив и креативан драматург и, наравно, текст који би одговарао глумачким могућностима.

## 24.

16. ЈУН 2023.

Саопштавање награда стручног жирија за извођење представа виђених на Македонском театарском фестивалу, протиче нормално уз одобравање присутних. Радили смо свакодневно, другарски поштујући естетске разлике, а са заједничком опредељењем да из попуђене селекције истакнемо најбоље – чему би требало у театарском смислу стремити у будућности. Лично мислим, да је потенцијал огroman, али да је мало спремности за нове тенденције, експеримент и уметнички ризик. Наравно, не мора бити то доминантан линија, али је нужно отргнути се од представа које су лака забава и подилажење публици.

Све у свему три занимљива детаља обележавају фестивал.

Прво – представа *My name is Medeja*, позоришта из Битоља, као комплетан умернички доживљај коресподентан стилски и значењски новим токовима у европском позоришту.

Друго – глумачке могућности ансамбла турске драме из Скопља, који су ослоњени на добар текст, једну јефтину представу претворили у диван позоришни догађај.

Треће – недостатак комада домаћих аутора на репертоару македонских позоришта.

А ето, Српско народно позориште из Новог Сада игра у част награђених комад Дејана Дуковског *Последњи балкански вампир* у режији Александра Поповског.

У валерима, доброг и духовитог, текста, са пуно значења и метафора, редитељ није пронашао динамички кључ како би представу „подигао“ и извео је пред публику као зачудну и снажну, духовиту и забавну причу. И то јесте највећа замерка представи која по много чему, али највише по алегоријском апострофирању оних што нам *испијају крви на иамук*, кореспондира с нашим временом. Штета је што само назнаке тих на-

кана остају у магли балканских брда. Због „дуге експозиције“ не доприносе целини ни одличне глумачке креације Ненада Пећинара (Курта) и Милована Филиповића (Мали), а исто је и са атрактивним наступом Вишње Обрадовић, Сање Микитишин и Јоване Стипић Радишевић, које као Ангелина, Јана и Ђурђа, завређују да буду поменуће као важни креатори представе којој ће оцена бити: пропуштена шанса.

**25.**  
**27. ЈУН 2023.**

Враћање кући, због кише, наједном постаје *Душо џуџовање* – у *Београд*. Пут из Прилепа према Скопљу је затворен, па морамо на другу страну, према Кичеву. У Македонском броду, општинском месту за које никада нисам чуо, схватам колико су озбиљне последице непогоде, део пута је затворен, а вода се још слива из споредних стрмих улица, према центру вароши и главној цести која је сада једина веза са главним градом Северне Македоније. Возећи у колони некако успевамо да се домогнемо брзе цесте према Гостивару, даље иде лако, Тетово, обилазница око Скопља, Куманово, па граница.

Враћање кући.

Нисам Чернодрински, али радује ме повратак.

**26.**  
**19–25. ЈУН 2023.**

Отварање Виминацијум феста у Костолцу. Дивно вече, после неколико дана испуњених досадним кишама. Поздрави и свечарски говори. Величанствени ватромет.

Представа Љубомира Симовића *Хасанатиница*, позоришта Семберија из Бјељине, у режији Душана Тузланчића, има одлике добре и осмишљене продукције, али није најбоље функционисала на отвореној сцени, пре свега због тога што је отворени простор распршио

нужну интиму, минималистичну игру, устрептали дах и стрпљење у патњи, адута који су везивно ткиво овог комада. Али, Виминацијум је такав фестивал где је нужно водити рачуна како представе из позоришних сала „преселити“ у простор, без обзира што је дефинисани простор идентичан уобичајеном сценском, само под отвореним небом. Не можемо, дакле, у случају Виминацијум феста говорити о амбијенталном театру, јер прилагодити представу одређеном простору подразумева озбиљну концепцијску интервенцију, што за извођења на две сцене (Лимес и Амфитетар) није нужно. Ипак, то би могла бити будућност овог фестивала, јер занимљивих простора за театарско освајање у Виминацијуму има – да је током петог издања фестивала надамак Костолца тако нешто било могуће, вероватно би *Франчишек* (према роману Никоса Казанцакиса) ауторског тандема Јернеј Лоренци (редитељ и драматург), Матиц Старина (драматург) у продукцији Месног гледалишта Птуј (Словенија) био још посебнији доживљај за публику. Представа двоје актера Тамаре Августин и Јанеза Шкофа изведена због најављене кише у галеријском простору Виминацијума, доминантно је показала како свето позоришно тројство – добар текст, инвентивна режија и глумачке креативности – твори магију уметности театра, без обзира на простор у којем се изводи комад. Шест квадрата сценског простора, кубик глине, десетак предмета ситне реквизите и два тела, од којег је једно – мушко, све време трајања комада – наго, доводе нас пред капију одговора зашто идемо у позориште.

Пронаћи нову лудост – љубав, бескрајну и дивну, искрену и свима потребну, ангажована је порука театра који мисли садашњост и констатује проблеме наше цивилизације. Нема љубави, јер човек хода путем себелубља, зависти, зловоље, озлојеђености. Виде то Лоренци и Старина, те подсећају на све *лудости* Фрање Асишког који је, не марећи за себе, пропагирао нову доктрину. Љубав. Јер, љубав нема посредника, само Бог и ми. Многи су се смејали – као и већина у публици,

добровољни саучесници у овој игри – на почетку, док нисмо прихватили дивоту лудости, док нисмо схватили, узвишеност љубави као могућност избављења. „Волети треба људе, бити им на услузи, при руци, у гостољубивом ставу домаћина“, бележи Мирослав Крлежа, као да ставља посвету на овај диван театарски мурал, насликан без великих гестова, али изражајан кроз тачно дозируану креативну пасивност Тамаре Аугуштин и дидактичку осећајност и сценску виртуозност Јанеза Шкофа. Франчишек којег нам представља Шкоф, глумец/светац, до срца допире искреношћу, снагом вере, осмехом и добротом. Пред нама је човек без ореола. Наг, чист и пред нама и пред Богом, јер нема шта да крије, само даје, само нуди букете љубави за ближњег, за другог, за сваког, као једино исходиште данашњем човеку заустављеном тик испред провалије. Представа *Франчишек* своју ангажованост заснива на утемељеном вредносном ставу, вербалном исказу и дискретној интерактивности, јасно указујући да борба театра за друштвене вредности не мора бити агресивна и ири-тантно бучна.

**28.**  
**30–3. ЈУН/ЈУЛ 2023.**

Путујући према Задру, пролазимо скретање за град Нин познат по епископу Гргуру Нинском, који се борио да се богослужење одржава на старословенском језику и да се користи глагољашко писмо на супрот латинском писму и богослужењу.

Сместај у наикадашњем бенедиктинском манастиру је веома добар и налази се близу Казалишта лутака у Задару, у којем се одржава V Медитеранео – међународни луткарски фестивал (за одрасле). У такмичарском програму било је пет представа, међу којима је и продукција Битеф театра, ауторке Тијане Грумић *Могућности забављања код ишица* у режији Николе Исаковића. Ради се о атрактивном театру предмета, јединственом на овим просторима, у којем осамнаест

предмета, које оживљавају Ана Милосављевић, Младен Милојковић и Данило Бракочевић, дефинишу свет после људи. Прича комада је у основи сурова, јер је јасна катаклизмична путања нашег света. А људи, та крхка бића склона самоуништењу, само су део природе и погрешно је веровати да после нас неће бити музике и смрти. Не знам да ли смо тога свесни...

Дан касније гледам како задивљујућом виртуозношћу Андреа Диаз Реборедо изводи представу *М.А.Р.* и ствара магију театра. Захваљујући вештини – причања и обликовања – и столу, посебно конструисаном за театарски доживљај и пуном предмета, занимљива прича о породици, једном граду у Шпанији (или негде другде) добија контуре изузетног доживљаја за који је нужно позитивно ангажовање публике. Увежбаност и нестварана прецизност – речи и дејства – истичу се као посебност ове необичне представе – сола Диаз Реборедо – која може бити извођења на различитим местима, што је препоручује и фестивалима са амбијенталним ореолом.

**29.**  
**7. ЈУЛ 2023.**

Српска књижевност, посебно жанр романа, морају бити захвални позоришној уметности у Србији на континуираном ангажману представљања и претварању романесног сижера у театарску инсценацију. Све значајне приче из корица романа написаних у радионицама Драгослава Михајловића, Слободана Селенића, Данила Киша, Борислава Пекића и других, добили су своје театарско упрезорење, неко са више неко са мање успеха, али *Косанчићев венац*, *Голубњача*, *Корени*, *Гробница за Бориса Даводовића*, *Беснило*, *Злајно руно*, па све до књиге Владимира Пиштала *Миленијум у Београду*, која је доживела инсценацију (драматуршкиња Катарина Тодоровић) на сцени Народног позоришта у Београду, у режији Марка Челебића. Ведан покушај зарањања у не тако давну прошлост, која би могла/мо-

рала објаснити тегобност наших дана. На тој линији разграничења – неспремни за сукобе, амбивалентни, погрешно усмеравани о трајности политичких уверења – Пиштало прича целовиту, лирску, делимично горку и повремено духовиту сторију о генерацијском расколу на линији националних, политичких, економских разлика једне генерације која очито није препознала друштвени моменат. Редитељ Челебић на том фону заснива своју театарску концепцију, динамички занимљиво и сценски комплексно, али с различитим глумачким дометима у дочаравању ликова пет пријатеља који одједном одрастају и заузимају властите животне позиције. Због тога изостаје дочаравање литерарности Пишталовог текста, а такође остају недоследни пасажии о граду, који у литерарном предлошку, има важно место. И тако верујемо – Милану којег игра темпераментни и харозматични Александар Вучковић и Бане-

ту – чију трансформацију од идеалисте до економског емигрант/избеглице, Никола Вујовић јасно обележава и правилно дозира. Труд Ваје Дујовић (Зора), Зоране Бечић (Ирина) Бојана Кривокапића, (Борис) је евидентан, али очито генерацијски не осећају дамарање оних осећања које су разарале породице, другарства, лубавне везе данашњих педестогодишњака, од којих се деведесетих очекивало много, а пропустили су све. Глумачка енергија је добра, употпуњена музиком уживо, која динамички надопуњује и *шине шо шине* надахњује актере Челебићеве позоришне конструкције. Све у свему добар покушај националног театра и лепо поверење у младе снаге позоришта. Али, ипак, *У шошталубљу* (по истоименом роману Владимира Арсенијевића, режија Никита Миливојевић), остаје на пиједесталу позоришних прича о генерацији деведесетих година прошлог века и Београду, у којем су стасавали и падали.



ФЕСТИВАЛИ

Сцена



Пише > Александар Милосављевић

## 68. Стеријино позорје

# Фифти – фифти

О неким од представа овогодишњег Позорја

Ретко када се у новијој повести Стеријиног позорја догађало да селектори имају тако опсежан и детаљан увид у националну театарску продукцију, и то не једино у онај њен део који се тиче сценске интерпретације домаће драмске литературе, као што је то минуле сезоне био случај с Миливојем Млађеновићем. У свом трогодишњем селекторском мандату он је успоставио праксу која подразумева целовити преглед представа насталих по домаћим драмским делима, али и продукција које су засноване на инсценацијама иностраних комада. И то је несумњиво добро. На овај начин, наиме, осим што је онемогућио накнадне оптужбе да је дискриминисао извесне представе и што је елиминисао прекоре на рачун евентуалног занемаривања театара који нису у средишту пажње шире јавности, селектор је себи отворио и драгоцене просторе за разноврсна поређења. Па и она која се односе на све облике овдашњег третмана домаће и иностране драме, а тичу се, између осталог, уложених амбиција наших позоришта у реализацију домаће и иностране литературе, односа управа према репертоару, реакција најшире публике на домаћа и инострана дела.





Из представе **Што на поду спаваш**, фото: pozorje.org.rs

И заиста, пошто је последњих година намера Позорја да у средиште своје пажње (поново) стави домаћу драму, а да, додатно, селекцијом „Кругови“ осветли и шири, интернационални контекст (понајпре тематски, репертоарски и продукциони) у којем настаје, живи и опстаје наша продукција, није могуће заузети став – онај најличнији, критичко-селекторски, те по том засновати и шире становиште које би, евентуално, рефлектовало актуелно стање ствари у домаћем позоришту – без уистину целовитог увида у *све* аспекте и елементе који чине и детерминишу оно што се данас догађа у нашем позоришту. Тај је предуслов, дакле, ове године задовољен.

### ЗАВРШНИ АКОРДИ ЦИКЛУСА

Какав је, онда, резултат понудило 68. издање фестивала Стеријино позорје? Питање се, барем у случају овог текста, искључиво односи на званичну фестивалску конкуренцију, будући да су домети избора

(и) за овогодишње „Кругове“ једино могли да потврде (иначе крајње сумњиву) тезу о апсолутној супериорности овдашњег театра у односу на позоришна збивања у окружењу, те о „Круговима“ ваља заузети став „речите шутње“.

У најкраћем, селекторски избор је показао да у домаћем позоришту постоје сценска истраживања (*Деца и Усјаванка за Алексију Рајић*) те да се у њих упуштају и театри попут београдског Народног позоришта (што је заправо нормално, јер је ово национална институција која, дакако субвенционисана, осим што, логично и по дефиницији, на првом месту афирмише класику, треба да промовише и нове драмске и сценске сензибилитете). Млађеновићева селекција је, даље, потврдила и да имамо театре који су спремни да се упусте у рескир те да на озбиљне редитељске пробае ставе и драмске класике какав је Александар Поповић (*Ноћна фрајла* нишког Народног позоришта), али и савреме драматичаре, на пример Слободана Обрадовића (*Yankee Rose* Београдског драмског позоришта).

Овогодишње Позорје је, такође, показало и да су наши писци и наше списатељице играни у иностранству. Истина, не баш у иностранству које се налази изван некадашњих граница Југославије, што је некада чешће био случај. Да ли овај податак баца сенку на овдашње драмско стваралаштво? Не бих рекао. Наиме, комади Тијане Грумић, једине репрезенткиње домаћег драмског списатељства у фестивалској понуди из иностранства и ауторке драме *52. херца* коју је на 68. Стеријиним позорју извео ансамбл Словенског народног гледалишча из Нове Горице, Словенија, комотно би могли бити играни и ван такозваног региона. У исто време, на темељу онога што смо видели на новосадском фестивалу не можемо са сигурношћу тврдити да ли су инсценације Нушића и Андрића, премијерно одигране у Подгорици (Црногорско народно позориште) и Бањој Луци (Народно позориште Републике Српске), последица чињенице да су ови писци несумњиви класици или се, пак, ради о пласману регионално добро познатих списатељских имена у срединама од којих

се очекује да безрезервно прихвате сценске поставке управо њихових дела.

Случај новосадско-загребачко-сарајевске копродукције (Српско народно позориште, Градско драмско казалиште „Гавела“, сарајевско Народно позориште и МЕС Сарајево), представе *Што на погу сјаваш*, коју је по роману Дарка Цвијетића режирао Кокан Младеновић, сасвим је специфичан. Она је наставак Младеновићевих испитивања (и тематских и сценско-формалних), дакле на трагу је који, поред осталог, успостављају представе *Jami distrikt*, *На Дрини ћурџија* и, посебно, *Шиндлеров лифт* (такође на основу Цвијетићеве прозе), и пример је аутентичног уметничког трагања за најадекватнијом (сценском) формом и продубљивања редитељских поступака. У овом случају, чини се, а нарочито благодарећи укључивању Цвијетића у улози наратора, *Што на погу сјаваш* сценски функционише као ефектан закључни акорд овог театарског серијала, као драмски потресно и редитељски убедљиво финале у којем је Младеновићев поступак максимално усклађен са драматуршко-сценском обрадом теме.

Присуство аутора, овде у функцији наратора, који исповеда властиту драматичну судбину, још снажније заострава редитељски поступак, дајући представи документаристички печат и на веома конкретан начин је дистанцира од низа које чине претходни Младеновићеви пројекти на исту тему. Све остало је, међутим, *углавном* остало исто: и однос флуидног хора, с једне, те појединачних глумачких задатака и улога, које играју чланови хора, с друге стране, и прича о братоубилачком рату у којем нема невиних, и филигрански прецизно описана девастација свих елемената стварности и слом света који је наизглед био монолитан, и бесмисао квазиидеолошког дискурса у којем уопште постаје могућ распад стварности... Ипак, начин уметничке обраде и сценска презентација у великој мери анулирају оно „углавном“ из претходне констатације, чинећи ову продукцију једним од најбољих



Из представе *Деца*, фото: pozorje.org.rs

резултата регионалног театарског живота минуле сезоне.

## ДВЕ СМЕЛЕ ПРЕДСТАВЕ

У овом критичарском осврту пажња ће, осим *Што на погу сјаваш*, бити усмерена искључиво на представе за које потписник, у фестивалском (али и било којем другом) контексту, сматра да заслужују да буду посебно поменуте, дакле на предстве *Деца*, *Усјаванка за Алексију Рајчић*, *Ноћна фрајла* и *Yankee Rose*.

Нема сумње да Милена Марковић у роману *Деца* исповеда властиту живот и да пред читаоце износи најличнији одраз свог доживљаја себе саме. Практично, ауторка у свом поетском роману приповеда о властитом сазревању, развоју своје самосвести, својим првим љубавима и животним траумама, својим унутрашњим

борбама, о сукобима са наслагама традиције – породичне и друштвене. Ово је, дакле, прича и о јунакињином препознавању уметнице у себи и болном рађању уметнице. Роман је испуњен драмским набојем, а уметничка обрада материјала испуњена је напетом која зазива позорницу. Овом изазову није одолела Ирена Поповић, композиторка која је увелико зароњена у театар, и то на начин који превазилази пуко стварање сценске музике. Њене композиције одређују карактер драмске радње, каткад је коментаришу а најчешће су безмало изједначене с драмским текстом и репликама које изговарају глумци. Овог пута Ирена Поповић не само да је компоновала „оперу у седамнаест песама“ – како сама констатује – него је и режирала представу.

Доводећи у исту раван текст и музику, инсцениција *Деце* отвара нову визуру на списатељство Милене Марковић. Аутор либрета Димитрије Коканов није само одабрао фрагменте из књиге који чине драматуршку целину приче него је и креирао простор за сценско разигравање приче. У овоме му је од огромне помоћи била Јелена Новак, ауторка музичке драматургије, која је у спојевима поједних музичких нумера, али и унутар њих, проналазила тачке драмских сукоба музичке провенијенције на основу којих је редитељка креирала сценску радњу. Тако је формиран двоструки ток, литерарни и музички, сада у потпуности међусобно испреплетени и драмски изразито потентни.

У таквом контексту је с деликатним проблемом био суочен и кореограф Игор Коруга, јер ова музичко-сценска структура не предвиђа класична решења – ни сценска, ни кореографска. Уосталом, ништа се овде не уклапа у конвенционалне сценске моделе. Резултат није рецитал, мјузикл или кабаре, али ни представа са музиком, а упитно је и да ли, барем у *сценском смислу*, можемо говорити о опери, на чему инсистира редитељка. Представа *Деца* избегава постојеће моделе, а ово сценско збивање можда најбоље одређује појам кореодрама која није лишена вербалног говора, а третира га равноправно с музиком и покретом.

То не значи да је овде ангажман аутора сводив на аранжирање мизансцена. Отуда је тешко одредити шта су били конкретни редитељкини задаци, а очигледно да је процес рада на представи предвиђао колективну креацију, неку врсту посредитељског поступка, што подразумева садејство различитих елемената: потребног, узбудљивог исповедног текста, музике, сценског покрета, глуме...

Ово садејство је у појединим сценама одлично функционисало – као колективни монолог, глумачка интерпретација песме пуне очаја, каткад бунта, понекад резолутног мирења с властитом немоћи, или као једноставан опис догађаја и стања властите душе, али и као специфичан дијалог који се успоставља између изговорених реплика, с једне, и покрета, звука или музичке фразе, с друге стране. Тако настаје сценска структура, специфичан театарски облик који нас позива да му се препустимо. Пасивно препуштање овде, међутим, није могуће јер богато сценско збивање не престано провоцира запитаност, потребу да се укључимо, да заједно с актерима предстве наставимо процес одгонетања комплексног споја различитих импулса и знакова који долазе са сцене.

\* \* \*

*Ујаванска за Алексију Рајчић* је, с једне стране, Ђорђу Косићу донела награду на конкурс Стеријиног позорја за текст савремена драме, а с друге је потврдила постојање истраживачког принципа као једног од упоришта репертоарске политике београдског Народног позоришта. У идеолошком контексту комад сведочи о суровости патријархата који жену осуђује на трпљење и чекање. Чекање овде има двоструку димензију. На субјективној страни, у контексту етапа животне доби, женско чељаде чека да одрасте, задевојчи се, потом уда и, на концу, умре. У стварности се свака од ових фаза претвара у ход по мукама – од рђавог ка горем: од упознавања девојчице с правилима света омеђеног вољом мушкарца, преко узалудне вере да ће у таквом свету девојаштво нешто променити, па до пуне на-

де младе жене да ће се напoкoн oстварити у браку. У овoм контексту чак се и доживљај смрти претвара у ишчекивање спасења. Идеолошки дискурс драме јoш је више наглашен чињеницoм да живимо у доба нoвoг буђења феминистичке побуне прoтив партијархалнoг устројства цивилизације.

Специфичност драме је, срећoм, првенствено утемељена у специфичнoј драмској форми, која афирмише наглашену Косићеву поетичност. Отуда се овде форма драме намеће као примарни механизам на основу којег ваља размишљати о значењу приче. Драма је писана у стиху који условљава ритам који се из реченица и реплика преноси на атмосферу команда и дефинише позиције, размишљања и расположења јунака, те напoкoн одређује карактер глумачке игре. Баш у поетичности и ритму драмског материјала Југ Ђорђевић налази упориште свoг смелoг редитељског поступка. Уз помоћ драматуршкиње Тијане Грумић он концепт заснива на фолклорним елементима који овде не упућују само на традиционализам него су оквир који надилази драму главне јунакиње. А она је бунтовница која више неће да трпи насиље. Наспрам Алексиије је хор мушкараца из ког се некада издваја отац, каткад муж, комшија, судија или владар. Други хор чине жене, такође у разним улогама, некада као Алексиијина подршка а каткад као део заједнице спремне да осуди главну јунакињу.

Између ове две групе је Алексиија изванредне Вање Ејдус, способне да глуму трансформише у музичке фразе. Њена јунакиња је испoчетка само жена, потом је бунтовница, па убица, а на крају осуђеница која не пристаје на милост владара. Њен круг патње се затвара чежњoм за смрћу као јединим спасењем. Ејдусова је ритам и карактер поетичности артикулисала стварајући окосницу за фини сценски oтклон; глумачком енергијом она иницира стилизацију која савршено кореспондира с лиричношћу драме. Кроз реплике такве Алексиије повремено пробија жестока иронија у којој је садржана права снага бунта; кроз њих је фор-



Из представе **Упанска за Алексиију Рајчић**, фото: pozorje.org.rs

мулисана оштрица критике партијархата и конзервативизма.

Јунаке представе је костимографкиња Велимирка Дамјановић оденула као Амише, што није у вези с амбијентом у којем се дешава радња драме али јесте са карактером сценске стилизације. Ритам текста улива се у сјајни музички фон који је креирала композиторка Невена Глушица и песме које певају хористи, а чији текстови као да су преузети из народне баштине. Сценографија Андрее Рондовић снажно подржава, па и надграђује овако успостављену стилизацију, креирајући простор који се претворио у активног актера сценске игре.

### ЗАOKPУЖЕНЕ СЛИКЕ НАПУКЛОГ СВЕТА

Чак и кад су драме Александра Поповића ослобођене најдиректнијег реферисања и отворених алузија на својевремено актуелне друштвене теме, још увек нас



Из представе **Ноћна фрајла**, фото: pozorje.org.rs

изненађује њихова свременост и актуелност. Управо је то случај и с једним од Поповићевих најзагонетнијих комада, с *Ноћном фрајлом*, ретко постављеном на сценама. Нишка представа се само делимично ослања на једну од пресудних карактеристика Поповићевог литерарног проседеа, на пишеву употребу језика. Нема сумње да ћемо у језику пишевих драмских јунака – ма колико тај језик био онеобичен – увек препознати властити менталитет и наше нарави, па ће зато

кроз њих проговорити и овдашња историја и дебели слојеви нагомиланих националних комплекса, страхова и фрустрација.

Редитељ Бранислав Мићуновић и драматург Дејан Петковић, управо у необичности и жанровској неодређености *Ноћне фрајле*, у њеним чудним ликовима за које нисмо увек сигурни кога и шта репрезентују, проналазе основу за сценску причу о садашњем трунутку света, али и о нашој судбини у лудилу све помереније стварности. У нишкој представи анархични Поповићев комад, пун општих места о суревњивости према моћницима, о насилном преузимању власти, друштвеној трулежи, породичној декаденцији и накнадним мудростима свргнутих владара, наједном постаје актуелна прича о свету који клеча у кризама што растачу и изједају есенцију друштвених и породичних односа. У таквом контексту фамозна Поповићева употреба језика, његова поигравања сленгом, локализмима, архаизмима и неологизмима указују на то да се свеопште стање хаоса актуелне стварности тиче и нас, али и да овај хаос има конкретне локалне специфичности.

Мићуновићева режија заснива се на театарализацији која сведеношћу сценографије и костима сугерише апокалиптични распад спољашњег и унутрашњег света драмских јунака. На рушевинама једног света, усредсређен на глумачку игру, редитељ од гласова и тела, од музике и звукова као подстицаја, гради слику разореног универзума. У њој препознајемо дезоријентисаност актера, али и њихову очајничку потребу да остану део историје. Редитељ инсистира на макбетовској атмосфери, реферише на хамлетовске дилеме актера, на сцену изводи шекспировске суђаје које дефинишу и коментаришу карактер наших живота, али сугерише и бекетовску апсурдност оних који су осуђени на трајање у свету који подједнако припада и живима и мртвима.

Аутори притом не демонстрирају своју начитаност и памет, нити гомилањем алузија и асоцијација оптерећују сценску акцију, него вешто плету мрежу у којој Поповићева прича добија чврсто упориште и пре-

цизно одређени контекст. Нишка представа потврђује да овај писац још увек може да буде, и те како, и наш савременик и изазов за могуће инсценације.

\* \* \*

Чини се да се у представу *Yankee Rose* сместила комплетна слика савременог света, а она није ни лепа ни пријатна. Заправо је застрашујућа. Иако се радња драме догађа у Сједињеним Америчким Државама, *Yankee Rose* није прича о савременој Америци, нити је само критички поглед на најмоћнију државу света. САД су овде парадигма модела будућности која на различите начине већ постаје стварност.

Восталом и име главне јунакиње комада је Америка. Она је звезда поп културе, продукт реалити шоу матрице, медијски рођена у накарадном споју социјалног безнађа неолибералног капитализма, онога што је Енди Ворхол дефинисао синтагмом о петнаест минута славе за сваког и наличја идеологије „америчког сна“. Резултат је горка сатира и слика тешког неспоразума човека са самим собом, односно – трагедија. Отуда ова Америка левитира између чињенице да је инстант прозвод за једнократну употребу и позиције несрећнице чију судбину неће моћи да испуне милиони долара и медијски успех. Тежиште данашње стварности измештено је у сферу медија, тј. лажи и манипулација, а ту среће нема. У таквој стварности више нема ни хероја.

Све се овде дешава као на покретној траци која циркулише око главне јунакиње. С једне стране све је убрзано, док је, с друге, статично. Америка и мора да буде статична; она је предимензионирана јер је и пројектована да буде баш таква. Оквир за портрет Америке успоставља музичко-вокална пратња, четворо музичара који обезбеђују унутрашњу динамику представи, али се у исти мах и трансформирају у хор, али не хор из античке трагедије који коментарише радњу. Овај хор успоставља дистанцу ближу Брехтовим схватањима и равноправан је актер у сценским збивањима, усмерава их и заокружује. Осим Америке и оваквог хора,



Из представе *Yankee Rose*, фото: pozorje.org.rs

сценом промичу и други драмски ликови. Понекад су детаљније развијени а каткад представљени тек кроз крокије, но увек осенчени иронијом, нарочито кад их представљају лутке.

Америка је Даница Максимовић. Због тешке, „оперске“ шминке и кабастог костима, маневарски простор глумице је ограничен. Упркос овој „маски“ протагонисткиња еманира енергију по којој је лако препознајемо. Но, све остало, а понајпре средства којима гради лик чију судбину пратимо од детињства будуће Америке до зрелих година богате звезде, открива до сада непознате димензије ове сјајне глумице. Пажљиво балансирајући између онога што је дефинисано прецизним редитељским задацима, Максимовић готово окамењеног израза лица, говор и покрет претвара у емоције. Ваља узети у обзир да представа, упркос

дугим монолизима главне јунакиње, није монодрама, те да редитељ ствара сложену сценску структуру која на општем плану функционише као кемп слика и намерно заострени кич, што је и најприближније одразу наше стварности. У тако конструисаном кемпу мешају се и преплићу истина и лаж, лепо и гротескно, патња и срећа, медијски успех и лична несрећа, трагичка и комика. А све ово не само да пролази кроз главну јунакињу, него она све то генерише на сцени.

\* \* \*

Ако је, по мишљењу потписника, у овом осврту заслужило да се нађе чак четири од осам представа, дакле половина главног такмичарског програма, не би требало да постоје сумње у коначну, позитивну, оцену овогодишње селекције. При доношењу дефинитивног закључка ваља, међутим, водити рачуна о још неким, чини се важним, елементима. Понајпре о контексту који је успостављен селекторским избором. Овај, начињен за 68. издање Стеријиног позорја, истина, презентује неке од тенденција овдашње театарске продукције. Показује, наиме, да такозвани велики теата-

ри (београдско Народно позориште) имају куражи да се баве истраживањима сценских форми, те да своје сцене отварају за савремене домаће драмске текстове. Видимо, такође, да – мимо анализе конкретних репертоарских профила – и у престоници (Београдско драмско позориште) али и у мањим срединама (Народно позориште Ниш) има и других позоришта која (ипак) не пристају на комерцијализацију својих програмских садржаја, те паралелно са националним театрима од којих се то и очекује, афирмишу и савремене домаће драмске ауторе и истраживачке редитељске проседее, што је, разуме се, похвално.

Већ је констатовано да фестивалски контекст нужно бива одређен и преосталим изведеним представама, а неке од њих у извесној мери компромитују селекцију и доводе у питање чврстину и конзистентност селектовог става. То, дабоме, не значи да на овом фестивалу не може да буде представа које ће неко, из властитог угла, да оцени као промашаје, изневерена очекивања и разочарања. С друге стране, за сваку представу доведену на Позорје мора да постоји јасан разлог зашто се нашла на Фестивалу.



Пишу > Андреја Каргачин и Теодора Јонзовић

## 68. Стеријино позорје

# Позорје са звезданом прашином

(Чему служи и куда може да оде?)

У копродукцији Стеријиног позорја и Шок задруге (Лед арта/Арт клинике), другу годину заредом, одржава се Пасаж фест (седиште Позорја и Централна галерија Шок задруге налазе се у истом пасажу, остало је историја...). Ове године одлучено је да у сарадњи Стеријиног позорја, часописа „Сцена“, Шок задруге и СЦЕН-а, Центра за сценску архитектуру, технику и дизајн, две младе уметнице из сфере позоришта напишу текст за „Сцену“ о 68. Стеријиним позорју, а да то учине из визуре идеалне будућности.

Пре свега, треба поздравити отвореност Позорја да уступи простор младим особама да критички сагледају Фестивал. Стеријино позорје овим показује да озбиљно и одговорно схвата театар и на тај начин смањује могућност да га, као што је то случај са многим нашим институцијама, прегази време, те да споро и у најгорим мукама умире. Из истих разлога треба захвалити и „Сцени“, и пожелети нашем старом позоришном часопису дуг и виталан живот.

Ми нећемо писати критике представа, али ћемо се, прво, концентрисати на питања: чему Позорје

служи и коме је намењено, а потом ћемо понудити и наше виђење идеалне будућности Позорја.

### ЧЕМУ ПОЗОРЈЕ СЛУЖИ И КОМЕ ЈЕ ОНО НАМЕЊЕНО?

*Ноћ. Бангера и клуџа испод ње. Две девојке у лејим хаљинама седе, њуше и ентузијастично расправљају о нечему. Прилази Човек у четрдесетим, иријиди, одриан.*

**ЧОВЕК:** Даме, извините што вас прекидам... Јел има можда нека од вас две цигару?

**ДЕВОЈКА 1:** Наравно (*гаје му цигару*).

**ЧОВЕК:** И упаљач.

*Девојка 2 му без речи њружа ујаљач.*

*Човек би га оде, засиане и враћа се.*

**ЧОВЕК:** А где сте вас две пошле кад сте тако дотеране? Или сте биле?

**ДЕВОЈКА 2:** Биле смо у позоришту.

*Човеков израз лица исказује дивљење; њојшћуно мења сџав, а џлас којим се обрађа девојкама.*

**ЧОВЕК:** А јел се то нешто посебно даје вечерас?

**ДЕВОЈКА 1:** Стеријино позорје је било, па смо биле на затварању.

**ЧОВЕК:** Чуо сам ја, него нисам... види се да сте ви паметне девојке, свака част.

**ДЕВОЈКА 2:** Нисмо паметне, него смо из бранше...

**ДЕВОЈКА 1:** Пословно је то...

*Човек би да оде, али се њоново враћа.*

**ЧОВЕК:** Ишао бих ја и чешће, него... једноставно...

**ЧОВЕК:** А види се да сте вас две даме... Нећу вас више узнемиравати... (*ојеш креће да иде ња се враћи*). И немојте никада, никада да допустите мушкарцима да губе ваше време. Немојте ту бити болећиве. Будите пажљиве. Ипак сте ви фине девојке, даме, идете у позориште.

**ДЕВОЈКА 1:** Није то баш...

**ДЕВОЈКА 2:** Да, није то у суштини...

*Човек се клања до земље, као руска итрацица на крају рас де троис-а у шрећем чину Лабудовој језера.*

**ДЕВОЈКА 2:** Не, стварно...

*Човек одлази низ улицу, изгледа као да се сайлиће, а он заправо итрајући валцер одлази до најближеј киоска.*

## ПОВРАТАК У САДАШЊОСТ

**АНДРЕЈА:** Овај претходни разговор није нарочито занимљив јер је стваран, ово је ситуација која се догодила Теодори и мени након што смо попиле све коктели на затварању Позорја. Тај човек нам је пришао баш у моменту када смо причале о томе како ћемо писати овај текст, тачније док смо дефинисале један од највећих проблема и Стеријиног позорја и позоришта у нашој земљи уопште. Елитизам.

**ТЕОДОРА:** Да, и то је нешто што нас прати откад смо биле деца. Тачно се зна ко иде у позориште, како тај неко треба да изгледа, и на који начин се сама ова појава представља. Оно што је мени *њросћорно* одредило овај елитизам јесте неприступачност црвеном тепиху при уласку на Позорје. Наиме, није погрешна сама жеља да се оваквим гестом догађају обезбеди значај, али је овај поступак поделио људе на оне који ходају црвеним тепихом и оне који долазе са стране, а и остају са стране. Нешто слично смо могле да чујемо и у Беседи редитеља Јагоша Марковића приликом отварања овогодишњег Позорја: „Надам се да сте се сви сместили и да је сваки гледалац који је желео да уђе, ушао. Сведок сам био пре пар година колико је људи остало испред СНП-а. Е, те што су остали вани тада, а можда и сада – њих посебно поздрављам.“<sup>1)</sup>

**АНДРЕЈА:** Елитизам је првенствено проблем позоришта, а не Позорја. Међутим, треба да будемо искрени и истакнемо да Позорје обликује позоришну сезону: све домаће продукције праве се с очекивањем да ће бити одигране на Позорју; поједини ауторски тимови изводе гимнастику олимпијског нивоа да би се уклопили у пропозиције. (Методe су често полулегалне, ако не и илегалне.) Из овог разлога Позорје има велику одговорност према целокупном позоришном животу у нашој земљи и шире.

**ТЕОДОРА:** У овом контексту, дакле, можемо поставити питање коме је намењено Позорје, искључиво стручној јавности и високообразованој публици, или на фестивалским представама има места и за оне који не разумеју баш све и од којих се и не очекује да редовно посећују позориште, а камоли Фестивал. Позориште због тога постаје хиперреференцијално и стилизовано, а потпуно испражњено од било каквих емоција. Захваљујући одличној медијској покривености, коју Стеријино позорје ужива од почетка, Новосађани до-

1) Беседа на отварању 68. Стеријиног позорја, Јагош Марковић, *Билтен Стеријиној позорја* бр. 1.



Беседа Јагоша Марковића на отварању 68. Стеријиног позорја, фото: Б. Лучић

бро знају шта је Позорје и када се оно одржава, али га, ипак, ретко ко (осим бранше и ентузијаста) посећује.

**АНДРЕЈА:** Но, хајдемо сада да говоримо о представама. Могли бисмо овогодишњу селекцију да поделимо у две групе. У првој су представе које подилазе укусу онога што се колоквијално зове „малограђанштина“ (мени лично одвратан израз), односно конзервативном укусу средње класе. Реалистичан декор, познати писци. У другој групи су стилизоване представе које одају илузију да прате „светске трендове“, а које су великим делом херметичне и својом формом прикривају недостатке на плану садржаја.

**ТЕОДОРА:** Чак сам и ја, као млађа чланица стручне публике, помислила да ме се одређене представе не тичу, а мислим да у овоме нисам усамљена. Убедљиво највише гледалаца је било на представама „прве групе“, али су они пунили салу углавном зато што се игра Нушић или Андрић, да би видели лагану забаву. Представе у „другој групи“ су такође биле посећене, јер смо ипак на фестивалу, али им је и број излазака са представе (излазност!) била велика и свако мало смо виђали сенку која се покуњено, или чешће љути-то, провлачи кроз редове ка излазу.

**АНДРЕЈА:** Ми желимо да на Позорје долазе млађе особе, нестручна публика, рецимо радници и средњошколци. Желимо да Позорје подстакне интересовање ширег гледалишта за позориште уопште, односно да оно активно учествује у мењању театарске културе, а не да тавори у пасивном стању. Сматрамо да имамо право на такве захтеве зато што Позорје само себе не дефинише као ревију или пресек тренутне ситуације на домаћој и регионалној сцени, него као фестивал који има „јасно артикулисане програмске циљеве: кроз стални фестивал националне драме, **унапредити** позоришну уметност и **стимулисати** развој драмске књижевности“<sup>2)</sup>.

**ТЕОДОРА:** Стеријино позорје успостављено је 1956. године као фестивал савремене домаће драматургије.

2) <https://pozorje.org.rs/istorija-pozorja/>

Прве године дочекан је аплаузом, а друге је већ увелико био признат. Било је јасно да ће Фестивал представљати искорак у култури, посебно у позоришној уметности, а сад већ више од шест деценија доприноси афирмацији савремене домаће драме на нашим и страним сценама. Због разноврсних програма који константно бивају увођени и развијани, Позорје је „остварена утопија и саборно место наше позоришне културе“.<sup>3)</sup> Иако је ове године Позорје личило на ревију представа изведених од марта до марта, оно то никако није, него нас је задесила последица сушне сезоне, како је навео и сâм селектор Миливоје Млађеновић: „Наиме, такорећи нигде није било ни посебно велике атракције, ни спектакла, ни громогласне забаве, ни афирмације узвишених идеја, ни примера блиставог духа, ни жестоко субверзивних позоришних идеја. А опет, не може се рећи да све наведено није било присутно. Но, без великог интензитета и темпа“.<sup>4)</sup> Због своје дуге традиције и поштовања које је акумулирало током година, Позорје не сме да постане ревијално, а први корак ка томе је да престанемо да га посматрамо само као институцију, него и као прилику да се унапреди позоришна култура.

**АНДРЕЈА:** Нећемо да пишемо појединачно о свакој представи овогодишњег Позорја и о томе шта нам се чинило добро а шта лоше урађено, јер то није толико ни важно. Проблем је сâм фестивалски оквир, који, прво формом дефинисаном престижом, а потом садржајем који је или елитистички или конзервативан, спречава да се *шира* публика (публика која није део стручне јавности или интелектуале елите) заинтересује, те да се осети позваном на Фестивал. Тако Позорје себе спречава да унапреди позоришну културу у нашој земљи, и да то учини онако како је од почетка требало да буде.

3) *Шездесет година Стеријиног позорја*, приредила Александра Коларић, Стеријино Позорје, Нови Сад, 2015.

4) „Укупна естетска вредност целине – једини критеријум“, Интервју са др Миливојем Млађеновићем, селектором 68. Стеријиног позорја, „Сцена“, број 2, 2023, стр. 57.

## ИДЕАЛНА БУДУЋНОСТ ПОЗОРЈА

Покушале смо да замислимо како би изгледало идеално Позорје, које би целокупни позоришни живот у Србији променило набоље. Одлучиле смо да ову утопију поделимо по грамама. Грам утопије је као звездана прашина у цртаном филму *Пејшар Пан*, по структури и функцији.

Важно нам је да предлози буду практични и да се схвате као теме за дискусију. Занима нас пракса, нисмо теоретичарке, и не желимо лажно да се представљамо.

*1 пр. ушћојије*

Неограђени црвени тепих, хвала лепо!

*200 пр. ушћојије*

Подразумева промене које су изводљиве и које укључују другачији распоред и организацију онога што је на Стеријиним позорју ове године већ постојало. Циљ је приступачност.

– Промена термина округлог стола: мислимо да би на округли сто долазило више заинтересоване публике ако би се он одржавао после представа, увече, а не сутрадан ујутру. Ако је то немогуће за водитеље округлог стола, који морају да размисле о питањима за екипу представе, предлагемо да се округли сто представе која је приказана у уторак одржи у среду увече. Јутарњи термин округлог стола је проблематичан за људе који раде или студирају, а можда би волели да присуствују.

– Усклађивање термина главног и пратећег програма: желимо да пратимо споредне и студентске програме, а да не морамо да се бринемо да ли ћемо стићи на главни програм.

*500 пр. ушћојије*

Подразумева озбиљнију промену, која није не-изводљива.

– Студентски жири: предлагемо да се формира студентски жири који ће пратити главни програм и доделити своју награду. На тај начин ћемо пружити прилику младим особама и новим гласовима да дају

своје мишљење, а могуће је да ће то привући и друге младе људе да активније прате програм Позорја. Награда студентског жирија не мора да буде новчана. Жири могу да чине студенти позоришне режије, сценског дизајна, драматургије, књижевности и других смерова, са различитих година.

*1 кт. ушћојије*

Подразумева радикалнију измену програма Стеријиног позорја која ће, по нашем скромном мишљењу, Позорје приближити његовој оригиналној идеји и функцији, као и праксама које су се током година појављивале а које сматрамо важним.

Као пример (контра)реформације цитирамо монографију *60 година Стеријиног Позорја* и текст *Промена концепција Фестивала*, не као пример који желимо да ископирамо, него да нагласимо да је таква врста промене и могућа и изводљива те да се већ догодила: „Током 2006. Позорје покреће широке консултације о будућем концепту фестивала. Заговорници промена истичу да би фестивал померио границе у односу на своју славну прошлост, опоненти – да је специфичност Позорја баш савремена домаћа драма. Полазна основа разговора била је чињеница да су Стеријиним позорју потребне промене које нису изведене радикално како се мењала територија земље с Позорјем као фестивалом националне драме. Основни мотив јесте да Стеријино позорје, са свим својим значајним капацитетима и инфраструктуром (...) постане најзначајнији центар позоришне уметности који домаћу продукцију доводи у везу са регионалним и најширим интернационалним театарским контекстом.“<sup>5)</sup>

Из овог конкретног разговора изродиле су се промене које су утицале на функционисање Позорја. Не видимо зашто се то поново не би догодило, нарочито ако је мотив приступачност домаћег драмског текста широкој публици (што је и наш мотив).

5) *Шездесет година Стеријиног позорја*, приредила Александра Коларић, Стеријино Позорје, Нови Сад 2015.

Отварање 68. Стеријиног позорја, фото: Б. Лучић





Ево и наших предлога како доћи до идеалне будућности Стеријиног позорја.

– Независна сцена на Позорју: ако је циљ Позорја унапређивање и подстицање развоја домаћег драмског писања, треба отворити врата продукцијама које ће подржати неафирмисане ауторе (писце и редитеље). Ново, ризично и експериментално наћи ће свој дом у ванинституционалном. Осим што ће обогатити Позорје, овај приступ ће помоћи и развоју независне сцене и охрабрити уметнике да стварају и онда кад су им врата институција из разних разлога затворена. Из јубиларне монографије објављене поводом 60. година Позорја видимо да је, на пример, Центар за културну деконтаминацију учествовао 2005, 2010. и 2015, а Уметничка група Хоп.Ла! 2009...<sup>6)</sup>

– Јасан и доследан селекторски концепт: ове године Стеријно позорје је одржано под слоганом „Човечност – успони и суноврати“. То је велика и важна тема, пресудна за живот сваког човека. (Не желимо да улазимо у то да ли је концепт испоштован или не. Подразумева се да мислимо да, када је селекторски концепт успостављен, треба га и спровести.) Било би добро да се сваки разговор о представи (округли столови, критика, текстови у Билтену) враћају теми и да буду организовани око питања које нам тема поставља: Шта је човечност? Како се ова представа односи према тој теми? Шта публика може да сазна о човечности из ове представе? На тај начин ћемо смањити важност уско стручних разговора о представама и вратити у први план оно због чега позориште и постоји: покретање дискусија о кључним темама с публиком, нашим сународницима и саборцима са којима живимо на овој лепој планети.

– Излазак из институција: У *Стратегији развоја Стеријиног позорја 2020–2024*, у делу *Социокултурне околности и фактори*, пише: „Од оснивања 1956. све

6) *Шездесет година Стеријиног позорја*, приредила Александра Коларић, Стеријно Позорје, Нови Сад, 2015.

делатности и програми Стеријиног позорја усмерене су на најширу публику у родном, генерацијском, националном, образовном и економско-социјалном смислу. (...) Осим стручне оцене коју доноси фестивалски Жири, Позорје је пре неколико година увело и награду публике, што значи да и најшира јавност учествује у поменутом процесу процењивања уметничких и естетских достигнућа“.<sup>7)</sup> Сматрамо да је увођење награде публике добар потез. Мислимо да се ова намера може продубити приказивањем представа ван традиционалних позоришних простора. Вратићемо се на разговор којим смо почеле текст: институција позоришта и њена аура престижа, спречавају да публика која посећује Позорје заиста буде најшира, у смислу у ком то Стратегија наводи. Ако театар физички приближимо људима који немају навiku да одлазе у позориште, уз мало среће, додатне трошкове и компликације које би ванинституционална извођења подразумевала, можемо да надоместимо већим интересовањем публике за Фестивал.

### 1 ш. ушоије

Подразумева промене које се граниче са делузијом и потпуно утопијским замислима, које долазе из наше маште, снова и идеалистичких уверења (или можда не?). Ово је наш допринос развоју позоришне културе и домаћег драмског текста, макар на папиру. Добро нам дошли! (и боље вас нашли).

– Укључивање одабраних друштвених група, у зависности од теме и селекторског концепта Позорја. Узећемо за пример овогодишњи слоган „Човечност, успони и суноврати“. Где се у нашем друштву најбоље виде успони и суноврати човечности? На пример, у затвору. Стеријно позорје, осим селекције, остварује и нову продукцију која се догађа у затвору. Организује и радионице за штићенике или штићенице затвора. Позоришни експерти и ауторски тимови представа које су одабране у главну селекцију до

7) Стратегија развоја Стеријиног Позорја 2020–2024,



лазе да се са њима упознају и да са њима разговарају. Следеће године Позорје одлази у средње школе. Оне тамо, приређује програм за онколошке пацијенте. Различите угрожене друштвене групе проналазе себе и своју ситуацију у речима домаћих драмских аутора.

– Народски жири: Стеријино позорје схвата да на Фестивал не долази најшира публика. Оснива се Народски жири састављен од четири особе потпуно различитог узраста, економског и образовног статуса, а од којих нико није део редовне позоришне публике. Укључује се и једно дете млађе од 11 година. Награда Народског жирија једнако је цењена као и награда стручног жирија (и студентског жирија, који смо нас две увеле).

– Концепт представе у част награђених треба поставити другачије. То би, на пример, могла да буде најбоља студентска представа Позорја младих, или већ поменута продукција Стеријиног позорја ван позоришне куће.

– Програм који траје током целе године: Позорје се континуирано бави приближавањем позоришта публици широм наше земље, кроз радионичарски програм

– Бесплатне улазнице.

## УМЕСТО ЗАКЉУЧКА – БОНУС САДРЖАЈ: ПОХВАЛЕ СТЕРИЈИНОМ ПОЗОРЈУ

Јасно нам је да су неке од наших идеја неизводљиве и превише оптимистичне. Али, као што се Шок За друга води идејом да уметност може да мења свет, ми се водимо идејом да је некада за промену света довољно да се започне разговор.

Желимо и да издвојимо оно што сматрамо нарочито важним и успешним током овогодишњег Позорја, што нас је охрабрило и дало нам наду да у наредним годинама све може бити још боље:

- присуство младих драмских писаца и редитеља у такмичарској селекцији (пре свега награђеног писца Ђорђа Косића);
- укључивање младих уметника – студената драматургије, глуме и режије у писање критика за овогодишњи Билтен Стеријиног позорја;
- богат студентски програм;
- изложбени програм, пре свега пројекте *Уђи – унушра* (радови чланова РеАктора, који су били намењени слепим и слабовидим особама) и *Тренушак – њозоришни кроки* уметника Угљеше Цолића;
- програм *Сећање: Игор Вук Торбица*;
- бесплатан улазак на пратеће програме.

Пише > Милош Латиниовић

# Освајање простора

## Пети Виминацијум фест

Овогодишњи пети *Виминацијум фест* (19–26. јун 2023) остаће упамћен као фестивал на којем је пет представа из званичне селекције одржано у четири различита простора. Истина, не због идеје организатора и захтева извођача, него услед временских прилика, али такав распоред извођења отворио је питање значајнијег амбијенталног приступа овом особеном фестивалу. Виминацијум фест свакако је један од ретких летњих фестивала који нуди могућност извођења представа на две сцене – Арена и Лимес, а простор овог јединственог и вредног комплекса, нуди још много простора који би ваљало освојити. Наравно, то зависи и од концепта селекције, али свакако томе треба тежити у будућности, што је потврдила и занимљива трибина (*Фестивали у амбијенту*) организована као део пратећих програма манифестације, чија је тема управо била амбијентални театар, тачније читавање разлика између извођења представа на отвореном простору или у амбијенту који је прилагођен или сценски освојен.

Гледајући представе из понуђеног репертоара, у избору уметничког директора Михајла Несторовића, јасно је уочљиво колико простор доприноси или одузима одређеном уметничком концепту. Пример представе *Хасанатиница* Љубомира Симовића (Градско позориште Семберија, Бјељина, РС, режија Душан Тузланчић) показује како један коректан редитељски концепт и силан глумачки труд нестаје у неосвојивом простору отворене сцене *Лимес*, губећи у гломазности, до задњег реда публике, финесе текста, дамаре глумачке страсти и неопходне валере, музичку подршку и вешто преклапање сцена, који су представу препоручили публици и одвели је на неколико фестивала. Напросто, Тузланчић је предству поставио камерније, са захтевом наспрам публике, с обавезом да слуша, да дише с глумцима, али то је немогуће постићи у овако организованој сценској условности.





Други пример је представа *Франчишек*, коју је Јернеј Лоренци редитељски конципирао (по роману Никоса Казанцакиса) за Месно гледалиште Птуј, која је изведена у Галерији Виминацијума, дакле у затвореном простору због најављене непогоде, Такав простор не може бити савезник театарском дешавању, али су глумци Тамара Августин и Јанез Шкоф, без обзира на измештеност из предвиђеног оквира/простора деловали усредсређено и складно. Изванредна представа. Глумачико-редитељско мајсторско писмо. У конкретном случају извођења комада *Франчишек*, отварају се, због непогоде, два питања: прво, како би комад који је постављен на простор од девет квадрата у којем је нужно обезбедити још само кубик глине и неколико реквизита, деловао у простору на сцени *Лимес*, где је првобитно требало да буде изведен, и друго, да ли је било могуће, уз мало труда, жеље, имагинације продукције ову значајну представу поставити у неком другом, интимном, инспиративном простору, који би јој појачао уметнички потенцијал.

У контексту приче о амбијенту или извођењу на отвореном ваља истаћи инвентивност редитеља Зорана Ракочевића, који је представу *Ифиџенија* остварену у копродукцији НВО Корифеј театар, ЦЗК Колашин, ЦЗК Бијело Поље (ЦГ), прилагодио, колико је то било могуће, сцени *Арена*, укључујући у сцену удаљене просторе камених зидина, што је свакако допринело занимљивијем извођењу и бољем праћењу представе. Тако је остао траг нечега што би у нередним годинама могао бити принцип – откривање и освајање простора, конципирање селекције која има такву флексибилност, да може одговрити низу условности. Можда је могуће, за почетак, представити такав концепт кроз организацију пратећег програма који би управо имао тај ореол оригиналног амбијенталног театра. Такав додатак био би значајан и због чињенице да је *Виминацијум фест* место сусрета редитеља, глумаца, теоретичара театра, те је некад корисно креативно попунити временски слотер који настаје између такмичарских представа.

## НАГРАДЕ

**Ж**ири 5. Виминацијум феста, у саставу Катарина Радивојевић, драмска уметница и председница жирија, Милош Латинковић, књижевник и директор Битефа, и Александар Милосављевић, позоришни критичар и театролог, једногласно је одлучио да награда **VIMINACIUM MAXIMUS** за најбољу представу овогодишњег фестивала припадне представи **ФРАНЧИШЕК** насталој по роману Сиротан божији Никоса Казанцакиса, у драматизацији Јернеја Лоренција и Матица Старине, у режији Јернеја Лоренција, а у продукцији Местнега гледалишча Птуј, Словенија.

Сведеним редитељским поступком Лоренци је, уз помоћ двоје одличних глумаца и подршку чланова уметничког тима, упечатљивим средствима на сцену пренео сложenu причу о болним сударима искрене човекове потребе да овај свет учини бољим местом за живот и сурових околности које поништавају сваку могућност позитивне реализације такве борбе. Птујска представа се у овогодишњој селекцији издвојила извођачком прецизношћу, ликовном једноставношћу, театарском пуноћом и идејном оштрином. Свим овим елементима она је повезала свет филозофских идеја Казанцакиса са сензибилитетом модерног, бескомпромисног театра.

Жири је одлучио и да награду **ЗЛАТНА ФИБУЛА** за најбоље глумачко остварење добије **ЈАНЕЗ ШКОФ** за улоге одигране у представи *Франчишек* редитеља Јернеја Лоренција у продукцији Местнега гледалишча Птуј. Сигурном игром која минимализмом готово да поништава глуму и беспрекорном прецизношћу, Шкоф гради лик невиног дечака којег душевни немири воде до бунтовништва и, даље, до позиције светитеља који властитим примером кроз сиромаштво промовише љубав и братство, да би се на крају трансформисао у бекетовског губитника чији вапај добија мунковски смиао. Истовремено суверен у грађењу своје основне улоге, Шкоф у муњевитим глумачким флешевима скицира и друге роле, али и са Тамаром Авгуштин манифестује савршену партнерску игру.

Пише > Миливоје Млађеновић

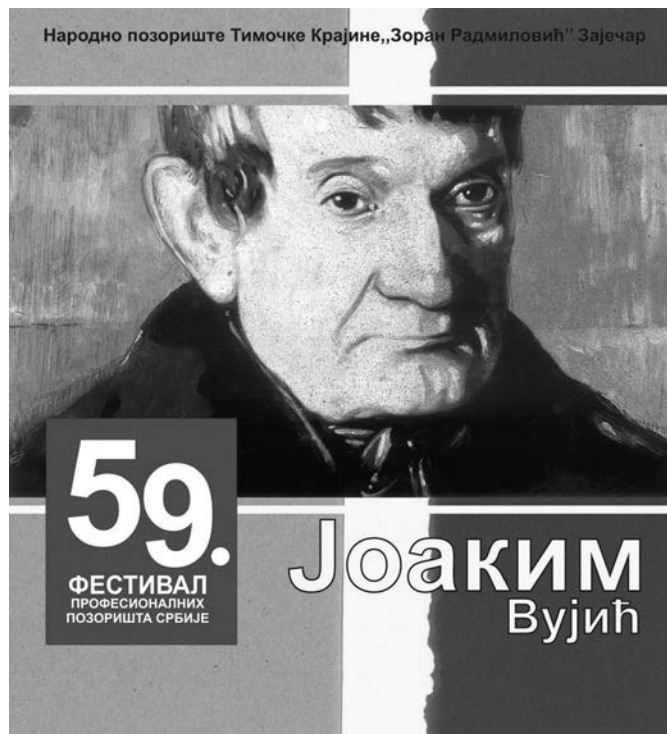
## Узбудљив преплет традиционалног и новог

59. фестивал професионалних позоришта србије „Јоаким Вујић“

Овогодишње издање Фестивала „Јоаким Вујић“, изведено у Народном позоришту Тимочке крајине „Зоран Радмиловић“ у Зајечару, имало је све одлике узорне театарске манифестације: иновативан преплет традиционалних форми и најновијих позоришних тежњи, добру дозу критичког односа према стварности, узбудљивост излета у подручје авангарде и смелост позоришног истраживања. Беспрекорна организација и реализација програмских садржаја Фестивала уписује се у заслуге позоришта домаћина, као и анимација целог града која је резултирала врло добрим одзивом публике.

Фестивал је одржан под слоганом „Зачарани кругови човечанства“ којим је селектор Горан Ибрајтер потцртао заједничку карактеристику одабраних представа и истакао њихов универзалистички приступ у третману најбитнијих питања људске егзистенције. Емотивни, социјални, егзистенцијални проблеми и изазови јесу константа и доминанта овогодишњег такмичарског програма фестивала „Јоаким Вујић“.

На отварању фестивала изведена је *Чеховљева соба, сезона прва (девеи малих прича)*, према причама





Из представе **Сан о завичају**, фото: Никола Милосављевић

Антон Павлович Чехов у режији Николе Завишића и извођењу ансамбла града домаћина, Народног позоришта Тимочке крајине „Зоран Радмиловић“. Било је то, уистину, једно театарско освежење, исконска позоришна провокација за добар и подмлађен ансамбл зајечарског позоришта чији је потенцијал редитељ Завишић инвентивно и мудро подстакао – да у девет кратких прича руског класика пронађу духовита и узбудљива места која дочаравају ускогрудост и тугаљиву судбину малог човека. Врлина ове представе су и вешто прошивени фрагменти Чеховљевих писама која учвршћују структуру представе. Снажно одупрта музиком коју занесено изводе актери, представа се намеће као складна целина која показује ведрију страну Чеховљеве поетике. За страживачки и посвећенички приступ поставци и реализацији ове представе, ансамбл и ауторски тим награђени су специјалном наградом, а Марија Станковић је својим укупним глумачким ангажманом најистинскије демонстрирала мисаони и енергетски динамички потенцијал младог, театру пос-

већеног бића, те заслужила награду за најбољег младог глумца. Милош Танасковић је награђен главном глумачком наградом зато што је врло студиозно грађеним ликовима Чеховљевих јунака додавао димензију свог аутентичног глумачког израза.

*Чудо у Шарјану* Љубомира Симовића, у режији Небојше Брадића и извођењу Крушевачког позоришта, прочитано је аутентично, на идејном плану, у специфично изоштреном образложењу проклетства „осмог цера“, као метафоре за похлепу новог месијанства у облицију политичара за говорницом. Новина у Брадићевој режији огледа се и у тежњи да се поетски језик Симовићевих ликова са друштвене маргине оваплоти у песму, да се говорни језик вине до музичког израза диктираног музичком партитуром Зорана Ерића.

*Сан о завичају* Ивана Велисављевића, у режији Милана Нешковића и извођењу Народног позоришта из Ниша најузбудљивији је и најефектнији позоришни догађај Фестивала. Када се мачвански Одисеј Ивана Велисављевића после лутања по њујоршкој Итаки, врати „родној груди“ мајка му лепо, српски сочно саопшти да он у ствари никуда није ни отишао, да бекства од племенског усуда нема, и у том смислу се ова драмска фактура приближава класичном трагичком обрасцу. Блато руралне свакодневице, међутим, помешано с надреалним и кошмарним ситуацијама, чине је опором, али ипак пасторалном комедијом наших дана. *Сан о завичају* је глумачки раскошно (Милош Цветковић градећи лик жестоког сеоског момка нежног срца, уверљиво је показао сву раскош свог глумачког талента и због тога је овенчан наградом), редитељски инвентивно и прецизно, визуелно снажно и музички заводљиво, сценско дело које гађа гледаоца директно у центар емоционалног бића. Само на први поглед, сценографија је реалистичког, чак натуралистичког смера. Суштински, распоредом у простору појединих битних елемената, те неким детаљима, она боји атмосферу једне, до метафоре, уздигнуте српске крчме (награда за сценографију Марији Калабић). За ову позоришну, истински узбудљиву и редитељски раскошну

студију и велику метафору о бесконачној потрази за људском срећом и спокојем, редитељ је награђен за режију, а представа проглашена најбољим остварењем на фестивалу.

Представа *Она која распушила војске*, према Аристофановој Лизистрати, текст и режија Бобан Скерлић, Народно позориште Приштина, наишла је такође на изванредан пријем код фестивалске публике, добрим делом и због снажних рефлексija које садржи Аристофанов драмски предлогак. Преиначујући причу померањем према нашем времену, највише у равни језика, Скерлићева представа добија на актуелности и извесну политичку убојитост. Костими Татјане Радишић (награда за најбољи костим) су високостилизовани, али тако децентно изнијансирани, да својом тамнином укажу на трагику ратног заната, али истовремено да буду и слика суспрегнутог женског ероса.

И комична мелодрама *Месец (гана) на селу* Ивана Сергејевича Тургенева, у режији Милана Нешковића, Народног позоришта из Ужица учињена је блиском савременом гледаоцу, и временски и просторно. Постигнуто је то добрим делом радикалним скраћењем текста који је срезала Јелена Мијовић, тако да је редитељ имао брисан простор за успостављање директнијих односа ликова, динамичнију радњу и измену временске перспективе. Динамички, експресивно Вања Ковачевић је избрнула лик младе антагонисткиње која плени сва чула публике и заслужила је глумачку награду.

Представа *4 зига* настала је поставком омнибуса кратких драмских текстова Бојана Тасића, Александре Јовановић и Нине Плавањац у режији Стевана Бодрже и извођењу Позоришта „Бора Станковић“ из Врања. Ковид 19 је драмска подлога за лековиту представу у чијој су основи бизарне и делимично шоканте приче о људима у теснацу између страха и неизвесности. Истанчаним глумачким средствима Милена Стошић веродостојно је дочарала лик тескобног, многим животним недаћама притиснутог бића што је запазио и Стручни жири који јој је доделио награду за глуму.

На крају такмичарског дела фестивала изведена је *Терапија*, по мотивима текста Кристофера Дјуранга, режија Оливера Ђорђевић, Регионално позориште Нови Пазар. Духовита, смехом гарнирана представа која се најизразитије бави релацијама мушко-женских односа. Урнебесно и помало романтично позорје приређено за сам крај позоришне светковине професионалних позоришта Србије, лета господњег 2023.

Основна карактеристика протекле сезоне у позориштима Србије јесте скромнија продукција, односно одсуство добро засноване репертоарске стратегије. Збуњеност, али и добру дозу забринутости, изазива податак који подастире Горан Ибрајтер, селектор Фестивала „Јоаким Вујић“, да је у шест позоришта, од укупно 15 колико их делује јужно од Дунава, изведена само по једна премијера у сезони.

Отуда нема места тврдњи да имамо превише позоришних фестивала. Овом манифестацијом управо се може надокнадити оскудица позоришних догађаја, јер фестивали колико-толико мотивишу, бар средине у којима се одигравају, да се усредсреде на побољшање понуде позоришних догађаја.

Селекторски преглед позоришне сезоне у Србији показује да је Народно позориште из Ниша имало обимнију и вредну продукцију. Такође се показало да су и нека од позоришта, као на пример, ужичко Народно позориште, имала једну, али вредну представу која се нашла у селекцији не само Фестивала „Јоаким Вујић“, него и у програму других театарских манифестација.

Приметне су, такође, перманентне осцилације у позоришном животу у Србији. Тако је, примера ради, Краљевачко позориште у претходној сезони продуцирало три значајне представе (од којих је једна била и у званичном програму Стеријиног позорја), а ове године је имало само једну премијеру. Ови примери указују да је за функционисање театра у Србији неопходно испуњење два услова: јача финансијска подршка оснивача и јасна и чврста репертоарска политика.

Пише > Сашо Огненовски

# Амалгам позоришних истраживања

О 58. издању позоришног фестивала Борштникови сусрети одржаном од 5. до 18. јуна у Марибору, Словенија

**Д**инамичан и репертоаром богат позоришни фестивал под називом „Борштникови сусрети“, који се по 58. пут одржава у Марибору, у Словенији, грандиозан је позоришни догађај на коме се представља суштина словеначког театра, његових најзначајнијих представа и на неки начин је апотеоза позоришних збивања у Словенији. Фестивал је подељен на такмичарски део, пратећи део и, наравно, студентске продукције, које су такође од великог значаја пре свега због представљања нових позоришних снага које долазе са позоришних школа.

Селекторка Вилма Штритоф, иначе драматуршкиња и позоришна критичарка, чланица многих домаћих и међународних позоришних жирија, у два наврата председница Удружења позоришних критичара Словеније и драматуршкиња многих позоришних остварења у Словенији и иностранству, у компетитивном програму одабрала је дванаест представа из свих жанрова и свих позоришних форми:

представе по делима словеначких и страних аутора: *Талози* Катарине Морано, у режији Жиге Дивјака, у продукцији Градског театра из Љубљане; *Франчишек*, по роману „Божја сиротиња“ Никоса Казанцакиса у адаптацији Јернеја Лоренција који је и редитељ представе, у продукцији Градског позоришта из Птуја; *Невидљива жена* према збирци приповедака Славенке Дракулић „Невидљива жена и друге приче“ у адаптацији Шпеле Фрљић и Иване Ђилас, у режији Иване Ђилас и у продукцији Антон Подбившек театра; *52 херца* Тијане Грумић, у режији Мојце Мадон, у продукцији Народног позоришта из Нове Горице; *Немој ти мени Алис*, ауторски пројекат Наташе Матијашец Рошкер и Петје Лабовића, у продукцији Словеначког народног позоришта из Марибора; *Председнице* Венера Шваба, у режији Нине Рамшак Марковић, у продукцији Завода „Мелара“ из Љубљане; *Затворена студија – Нова конструктивна етика* по тексту Ивана Вирипајева, у режији Нине Рајић Крањец, у продукцији Прешерновог



позоришта из Крања; *Један К ње њледа* по прози „Метаморфоза“ Франца Кафке, ауторски пројекат Мојде Шпик, Кларе Кастелец, Ивана Свена ду Свамија и Тадеја Пишека, у продукцији Културног института Годо и Института Виткар; *Ко се боји Вирџиније Вулф?* Едварда Олбија, у режији Ивице Буљана, у продукцији Мини театра из Љубљане; *Жене у шесциу*, ауторски пројекат по словеначким народним песмама у режији Живе Божовићар, *Деца Луси Кирквуд* у режији Нине Шорак и *Крепшање* Димитрија Коканова у режији Јуша Зидара, све три представе у продукцији Словеначког народног гледалишча из Љубљане.

Наравно, на овом фестивалу занимљив је и пратећи програм који је обухватио дванаест представа: *410 километра*, ауторски пројекат Каролине Котрбове, Гашпера Ловеца, Филипа Мрамора, Јернеја Поточана и Домена Новака, у режији Филипа Мрамора, у продукцији Луткарског позоришта из Љубљане; *Љубав*, по сценарију и у режији Пипа Делбона, у продукцији Позоришта Емилије Ромање и Трупe Пипа Делбона из Италије; *Ханџке Пројекат* по тексту Јетона Незираја, у режији Блерте Незирај, у продукцији Ода театра из Приштине, Косово; *Имитација* (Ersatz) по концепту и у режији Јулиена Мелана, у продукцији Фестивала 11 – Бијенале марионета и Националног театра Суд Аквитен, Француска; *Где си код куће девојко*, ауторски пројекат Лее Михевац, у продукцији Цанкарјевог дома, Љубљана; *Бура* Вилијема Шекспира у режији Алесандра Сера у продукцији Националног театра из Рима, Народног позоришта Емилија Ромања, Театра Сардинија, Италија и Авињонског фестивала, Националног театра Монпеље, Француска; *Венера – између заробљивања и леша* ауторски пројекат Мале Клајн, у продукцији Центра за културу „Шпански борци“, Ен-Кнап завода, Биоскопа „Шишка“ и Плесне академије Номад из Љубљане; *Кризe* према књигама „Мање је више“ Џејсона Хикла и „Гљива на крају света“ Ен Ловенхаупт Цинг, у режији Жиге Дивјака, у продукцији Словенског младинског гледалишча (Нова пошта), као део пројекта АКТ – Уметност, клима,



Из представе **Жене у тесту**, фото: Петер Ухан

транзиција, посвећено повезивање уметности, активизма са екологијом и сајамске транзиције; *Мандићциркус (обучен)* по тексту Марка Мандића и Бојана Јаблановца, у режији Бојана Јаблановца, у продукцији Словеначког народног гледалишча из Љубљане и Виа Негатива; *Ајофенија/1* ауторски пројекат Нине Рамшак Марковић и Варје Хрватин, у продукцији Конс МКЦ – Марибор – Миха Хорват; *Моја војна хармоника* по тексту Алеша Штегера, у режији Јернеја Лоренција, у продукцији Цанкарјевог дома и *Орвелова фарма* по роману Џорџа Орвела „Животињска фарма“ у адаптацији и режији Луке Марцена, у продукцији Словеначког народног позоришта из Маробора.

Оно што је изузетно интересантно у оба сегмента фестивала је широка иновативност у позоришном изразу, која је много више заступљена у пратећем програму, док се у такмичарском програму учача конвенционалнији начин размишљања. Али, као што се види из селекције Вилме Штротоф (наредне године



Из представе *Ко се боји Вирџиније Вулф?*, фото: Тони Сопрано Менеглејте

на њеном месту је Блаж Лукан), глумачка енергија и редитељска визија су оно што је најприсутније на овом веома занимљивом фестивалу. Упркос чињеници да се у конкуренцији могу уочити и радикални и минималистички начини размишљања, глумачки израз је оно што даје компактност овом великом позоришном догађају. Наравно, дивну позоришну атмосферу обогатили су и разговори после свих представа које су се одигравале непосредно после представе, потез који говори о снажној кохерентности овог фестивала.

Међународни жири фестивала у саставу: Матеј Богатај, Сенка Булић, Петер Петковшек, Ајда Рус и Јоханес Нетлинг доделио је главну награду за најбољу

представу фестивала представи *Затворена студија* (нова конструктивна етика) у режији Нине Рајић. Крањец, у продукцији Прешерновог позоришта из Крања, док је награду за режију освојила Мојца Мадон за представу *52 херца*, представу која је освојила и награду за најбољу младу глумицу за Ивану Перцан Кодарин. Представа *Францисек* освојила је три Борштникове награде: за глумачка извођења Јанеза Шкофа и Тамаре Августин, као и Бранка Хојника за сценографију, док је награда за најбољи драмски текст припала Катарини Морано за драмски текст „Талози“, док је глумица Мирјам Корбар за исту представу добила награду за глумачко остварење. Награда за глуму припала је Бранку Штурбеју за улогу Џорџа у представи *Ко се боји Вирџиније Вулф?* у Мини театру, а та представа је награђена и наградом за најбоље светло која је припала Колективном сну: ДА и Тонију Сопрано Менеглејта. Две специјалне Борштникове награде додељене су представи *Јеган К ше њлега* и ону за интегралну обраду материјала за сценско извођење представи *Жене у шесту*.

Борштникови позоришни сусрети су приказ словеначког театра у његовом најлепшем светлу. Овај пресек или избор, ако бисмо могли тако рећи, говори о храбрости и радикалности, али и о великој филозофској истрази позоришног мишљења које је увек актуелно и пуно значења. И поред тога што се кроз његове догађаје могу срести велика позоришна имена попут Пипа Делбона или Алесандра Сере, можемо сагледати иницијалне игре свих позоришних уметника у Словенији чија је ерудиција и уметност на завидном нивоу. Када говоримо о новим идејама европског театра, а ми смо овде, на балканском географском и митском простору, увек мислимо на словеначко позориште. Његово уметничко изненађење увек је импресивно.

Пише > Сашо Огненовски

## У сусрет новом позоришном изразу

О шестом издању позоришног фестивала „Полис“ одржаном од 2. до 7. маја 2023. у Равени, Италија

Позоришни феномен има само једну будућност, а то је његов израз. Сценска уметност не разликује људе и места, она разликује поруке и ставове, отвара нове начине размишљања и делује прагматично, али савршено упечатљиво. Позоришни фестивал „Полис“ из Равене говори језиком будућности позоришта: смело и инспиративно. Већ шест година овај изузетно занимљив позоришни фестивал креће се уским путем истраживања и фокусирања на одређена позоришна кретања на нашој планети. Наиме, Давиде Сако и Агата Томшич, оснивачи и уметнички директори позоришне куће „ЕросАнтЕрос“, од јануара 2010. прате ангажовано позориште које не одустаје од естетске вредности форме, а њихова истраживања су у чврстој вези са историјом, садашњости и територијама на којима је то позориште настало, како би се позориште повезало са животом, а машта била механизам за трансформацију стварности. Били су део продукција значајних позоришних институција, укључујући ЕРТ – Театро Емилија Ромања, Фестивала у Равени, ТНЛ – Национално позориште Луксембурга, Театро дела Тоскана, Театро ПиEMONTE Европа, Театро дела Тосе, Позоришног Фестивала у Кампанији. Од почетка рада укључени су у значајне међународне пројекте на Авињонском фестивалу (2022. заједно са Европском позоришном конвенцијом; у 2018.





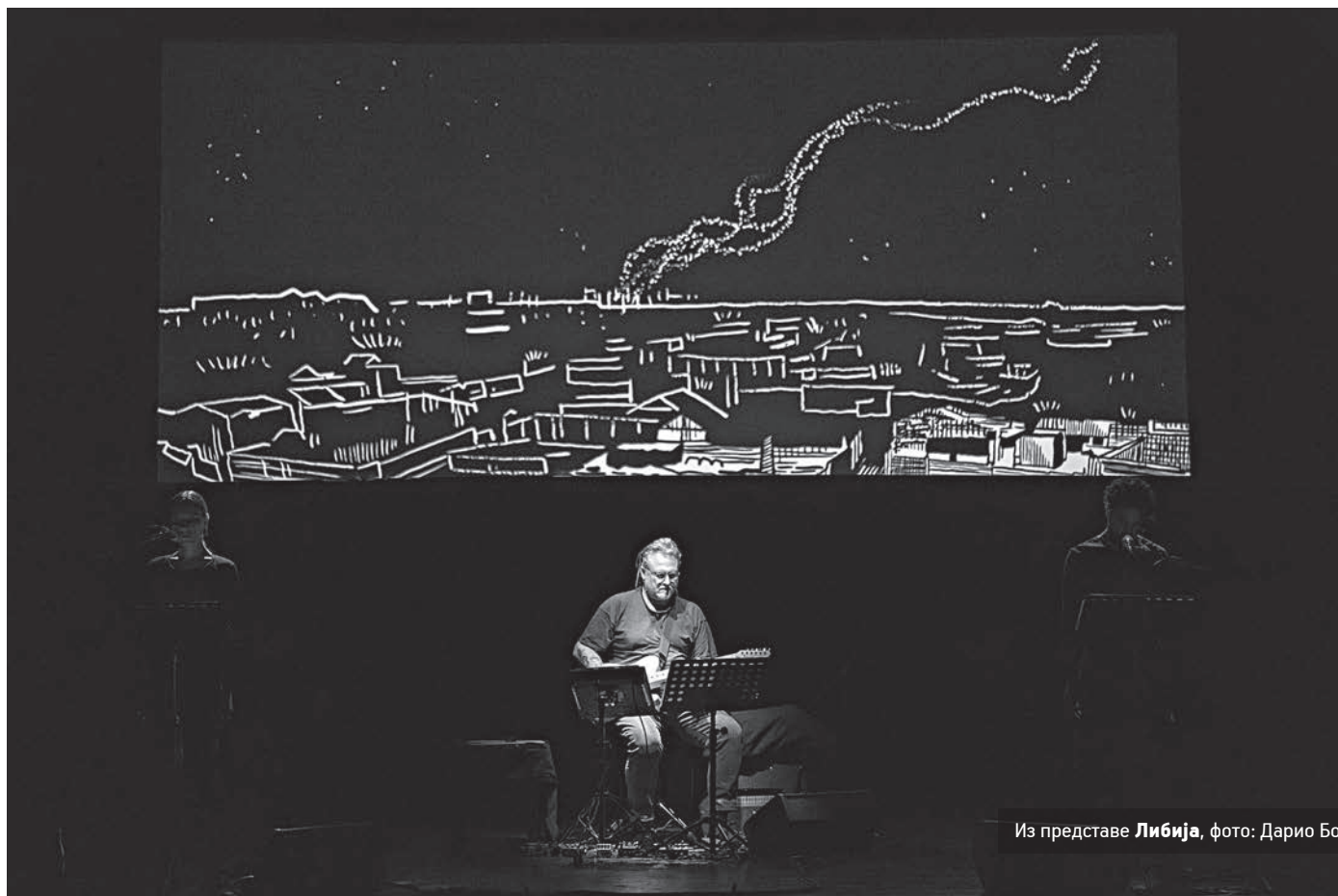
Из представе **Игра**, фото: Матеј Повше

са Про Хелвецијом и NiVact); са Ф.И.Н.Д. плус фесивалом и Шаубине Фестивала у Берлину (у 2015, са ЕРТ – Позориштем Емилиа Ромања и Пројектом Просперио); са Институтот Гротовски из Вроцлава и Один театар / Нордијске Позоришне лабораторије из Холстеброа (између 2014. и 2017). У 2018. години основали су Позоришни Фестивал „Полис“ који је под њиховом диригентском палицом домаћин уметника од међународног значаја и реализује партиципативне пројекте уз снажан ангажман грађана у циљу подизања свести о актуелним питањима садашњости и оснаживања њих као активних и свесних гледалаца. Ово, шесто издање фестивала, фокусирано је на балкански театар, на тематска кретања и мотивације места које увек постаје буре барута и где су утицаји и историјске сумње веома присутни.

Осим балканског фокуса, фестивал „Полис“ у овом издању понудио је много занимљивих позоришних представа уметника у тзв. селекцији „Визионари“,

где су наступили са својим позоришним пројектима и уметничким инсталацијама: Позоришна група „Лумен“ са пројектом *Као камен, вода, снег* у режији Елизабете Карозио у извођењу глумца Габријела Ђеновезеа, са пројектом *Прича о Еургики* ауторке Кјаре Орефице по тексту и режији Луизе Гваро, као и представе *Умри као земља* по књизи Димитриса Димитријадиса „Умирем као земља“, у режији и извођењу Џеме Хенсон Карбоне, представа – експеримент која је премијерно изведена управо на овом фестивалу, самостални пројекат Роберта Бјацарелија *Сребреница* у режији Симоне Гонеле, као и представа *Ово је прекрасно нерајништво* у извођењу Театра ди Рома у режији Марка Чекотија, представа која је у тзв. селекцији „Инбокс“. Наравно, један од најплеменитијих сегмената овог фестивала су сусрети са уметницима самих представа након њиховог извођења и размена мишљења и ставова са модераторима и позоришним критичарима, што, с друге стране, појачава рецепцију самих уметничких дела на фестивалу.

Балкански сегмент овог фестивала чиниле су представе Косова и Словеније, као и представа босанскохерцеговачког уметника Бранка Шимића *Хусински рудар* и наравно дебата о стању балканског театра. Наиме, након премијере представе *Либија* у продукцији ЕросАнтЕроса, у режији Давидеа Сакоа и у извођењу Агате Томшић и Јунеса Елбузарија уз музичку пратњу Бруна Дореле, по књизи Франческе Манокија, представе која је била врло упечатљива, балкански сегмент су сачињавали: представа *Бурнеша* (Заклета Девица), у продукцији Чендре Мултимедије, према тексту Јетона Незираја, у режији Ерсона Зимберија, представа која говори о веома занимљивом феномену жена које су одлучиле да проведу своје животе као мушкарци, тј. перформативна анализа о томе шта значи „цивилизација“ и „нецивилизација“, односно свет створен традицијом и веровањима у родне струје. Моћна глумачка изведба Тринге Хасани, Семире Латифи и Куштрима Ђеримија инспирисале су дебату која је уследила са

Из представе **Либија**, фото: Дарио Бонаца

позоришном критичарком Аном Маријом Монтеверди и уметницима, што је отворило многе дилеме о антрополошком аспекту овог веома деликатног и савршено трансформативног феномена.

Дебату о стању у балканском театру, коју је модерирао позоришна аналитичарка и критичарка Наташа Трипни, водио је Иван Меденица, позоришни стручњак и професор Факултета драмских уметности у Београду, некадашњи уметнички директор БИТЕФ фестивала и Стеријиног Позорја, Дубравка Вргоч, позоришна критичарка, бивша уметничка директорка ХНК и Фестивала

ла светског театра у Загребу и Сашо Огненовски, позоришни критичар и аналитичар из Северне Македоније. На овој веома интересантној дебати, отворене су ране и инспиративне игре балканског театра, говорило се о перспективама позоришта које се континуирано инспирише националним и политичким турбуленцијама и неспоразумима, не занемарујући продукцију и све друге прагматичне дисторзије које погађају уметнички порив и динамику позоришних промена на овом тлу.

Значајан део балканског фокуса Полис фестивала биле су две представе Словенског Младинског Гледа-



Давиде Сако и Агата Томшич, фото: Алес Роса

лишча из Љубљане: *Проклећ био издајница своје домовине* у режији Оливера Фрљића и *Игра* младог редитеља Жиге Дивјака. Отварајући постјугословенски синдром и емигрантска страдања на границама Словеније и Хрватске, ове представе су отвориле и канцере земаља које су тек изашле (Словенија, Хрватска) или се још даве у предрасудама транзиционог периода (Македонија, Србија). Посебно су у овом делу фестивала биле изузетно занимљиве дебате са позоришним критичарем Ђанијем Манзелом, а једна од нарочито занимљивих инсталација, односно представа била је *Хусински рудар* концептуалног уметника Бранка Шимића, у продукцији Музеја источне Босне у Тузли и Култур Краш анд Кампнагел Фестивала у Хамбургу, представа која повлачи историјску паралелу између исељеника с почетка двадесетог века и емигрантске Одисеје двадесет и првог века, а када је реч о емигрантима, желео бих да истакнем одличну монодраму Клауса Мартинија

*ППП, представљам ти Албанију*, импресивни монолошки наступ који у копродукцији са Мителфестом говори о синдрому емиграције, а који је, с друге стране, инспирисан делима Пазолинија. Све у свему, представа која емиграцију представља као вечну тековину где је породична традиција најнераздвојивије ткиво које увек боли, али и инспирише.

Бивша Југославија је инспирација за многе позоришне пројекте, а транзициони период је увек историјска магма која је подложна истраживању. Тако је у Градском музеју изведена представа „Непријатељ (пролазак кроз Балкан)“ по концепту Мелоди Лејселин и Симона Капела по тексту Симона Капела у продукцији „Зоне“ и копродукцији ЕросаАнтЕроса понудила нам је пресек тридесетогодишњих траума земаља насталих крвавим распадом Југославије. Камиј Даген, Мелоди Ласлин и Леа Пера са изузетно сигнификантним наступом зарониле су у то националистичко бласто како би избацили талог крвавог неспоразума који још увек тиња у просторима који леже на гробовима невиних жртава рата деведесетих.

„Полис“ је фестивал који публици нуди дилеме и поруке које је неће оставити мирном и опуштеном. „Полис“ је позоришни фестивал чије ће истраживање у блиској будућности донети нове идеје у позоришном изразу са актуелношћу која никога неће оставити равнодушним. Говорећи о актуелностима, желим да истакнем да ови позоришни пројекти пулсирају својом комплексношћу и ангажованошћу, са уметницима чија је мисао транспарентна и изузетно моћна. Очекујући седмо издање, „Полис“ ће већ следећег месеца одушевити публику својим следећим пројектом који је такође у оквиру овог фестивала под називом „Гаја“. Чини се да будућност позоришта лежи у малим, али веома тајновитим и мудро изграђеним гнездима попут овог фестивала. Откривајући их, откривамо есенцију будуће позоришне уметности.

Пише > Теодора Вигато

# Луткарство за одрасле

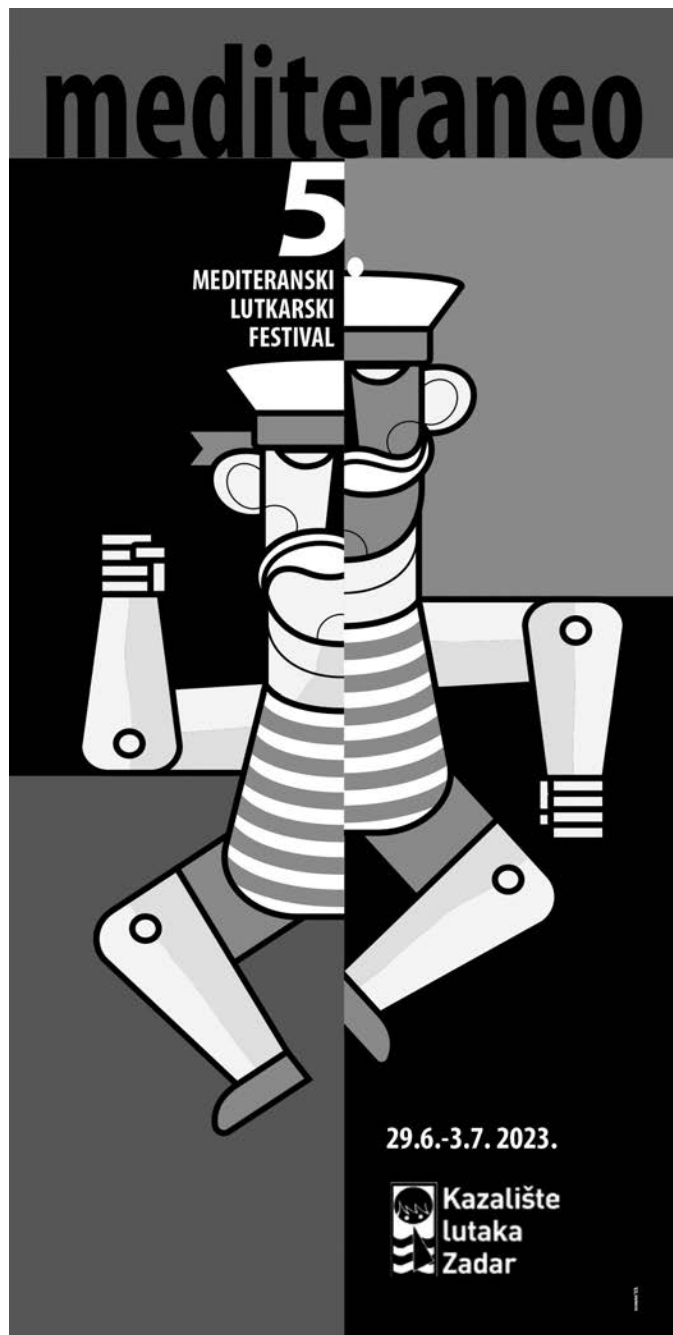
Медитеранео – Фестивал луткарских представа за одрасле у Задру

Пети фестивал луткарских представа за одрасле *Медитеранео* одржан је од 29. 6. до 3. 7. 2023. у Задру. Иако већ два стољећа влада мишљење како је луткарство намијењено искључиво дјечи и има више дидактичку неку умјетничку намјену, сви ми знамо како то није истина и како су у повијести, али и у садашњости луткарске представе стваране и за одраслу публику, готово подједнако као и за дјецу. Назив фестивала *Медитеранео* потјече од прве идеје да се на фестивал позову представе луткарских казалишта који припадају медитеранском базену. Врло тешко је дефинирати докле сеже медитерански утјецај па су домаћини Казалишта лутака Задар ове године угостили казалишта који традиционално не припадају колијеви цивилизације или Медитерану.

У склопу фестивала одржан је округли стол тему *Луткарство за одрасле* у организацији Казалишног Епицентра на којем су судјеловали умјетници и теоретичари из Француске, Словеније, Србије и Хрватске. Представе су биле добро посјећене иако је једна од тема поред продукције била и рецепција или како

привући одраслу публику на луткарске представе. Расправљало се и о политичком луткарском казалишту као једној од честих тема у повијести и садашњости луткарства за одрасле.

Фестивал је отворила представа *Кућина кућа*, настала у копродукцији Казалишта лутака Задар и Казалишта Вировитица, обликована сувременим казалишним језиком као невербална и луткарско-глазбена представа. У изразито епској повјесници Аугуста Шеное написаној у XIX веку, глумци нису изговорили нити једну ријеч. Представа је замишљена као експеримент у луткарском изразу јер је од антропоморфне лутке очекивано да проговори. Говор је на почетку представе замијењен топлином мајчине љубави према сину, а касније је стилизована сценска борба крижа и косе била снажна да је говор био непотребан. Аутори су кренули од чињенице како је то лектирни наслов па је садржај *Кућине куће* свима познат, а уједно је и врло једноставан и може се препричати у пар реченица. Нејасне драмске повезнице не би требале бити препрека у праћењу радње представе. Већ је 1980. један



од чланова Загребачке школе цртаног филма Златко Павлинић осмислио цртани филм према Шеноином тексту *Кућина кућа* само што је редослијед радње одговарао литерарном предлошку док су редатељ Иван Планинић и аутор гласбе Никша Мариновић у задарско-виовитичку драматизацију кренули од безграничне мајчине љубави према сину. Изврсна анимација једине лутке малог Раде коју су упризорили Доминик Каракашић, Лино Броззић и Ана Цмречњак изведена је беспријекорно и најпоетичнији је дио представе. Текст повјеснице и њима слични садржаји врло су погодни за медиј луткарства јер посједују мноштво симбола који анимацијом могу постати лутке и обогатити причу. Криж и коса су препознатљиви симболи, иако данас можда не комуницирају са сувременом публиком, постају лутке предмети, једноставно се могу луткарски употребити и није им потребно говором објашњавати нити радњу нити емоције.

И док се прву вечер није чула нити једна ријеч, другу вечер гостовао је Битеф театар из Србије представом *Моћност забављања код ијшица* према тексту Тијане Грумић у режији Николе Исаковића у којој се користило много ријечи. Млада, занимљива ауторица текста истражује феномене постхуманизма у контексту визије свијета који би у будућности требао бити мање антропоцентричан због еколошких катастрофа које смо сами изазвали. На естетском плану ауторица се бави различитим формама дехуманизације. Главни протагонисти представе *Моћност забављања код ијшица* су предмети које су људи одбацили и Тијана Грумић се пита какав однос према катастрофи имају птице, дрвеће и воде. Рециклажа и second hand куповина би се требала преселити у институције и користити у еколошке сврхе, али не из финансијских разлога, поручује ауторица, па је екологија не само тема ова представа већ и форма. На позорници оживљени предмети постају птице у земљи кишних шума на отоку разочарења, у граду звијезда у којем се звијезде више и не виде. Ликови-предмети су аутић, усисавач,



блендери, каблови, грамофон, касетофон, рачунала, пројектор и све се то се покреће на даљину. Предмети којима се користио човјек имају своја искуства јер су прије имали свој живот. У представи кућни предмети попримају другу функцију и могу говорити, те постају птице, људи и приповједачи. Порука је да су људи само дио природе, када нестане човјека завладају предмети који су остали после човјека. Тема и продукција су еколошке јер су аутори у представи користили искључиво одбачене предмете које су налазили на различитим мјестима. У дну позорнице у маниру црног казалишта на даљину, аниматори Младен Милојковић, Данило Бракочевић и Ана Милосављевић анимирали су лутке и предмете и тек на крају представе, када буду освијетљени, видимо аниматоре који су врло вјешто свјетлом, црним декором и костимима елиминирани из призора.

Ауторским радом М.А.Р. редатељица и извођачице Андреа Диаз Реборедо позвана је у Задар из Шпањолске. Она истражује манипулацију објеката кроз кореографију тијела. Комплетна инсценација је смјештена у простор дома. У представи се испреплићу двије приче: прва је живот у кући, а друга је техничко промишљање простора и његова значења. Представа је нека врста путовања кроз материјал као што су дрво, папир, фотографије, свакодневно посуђе уз тјелесну вјежбу гради мисаони простор у непрестаном покрету. И њезину представу смо окарактеризирали као театар предмета или објеката за који је она казала да не зна што је то, али зна да је занима. Сама је рекла да експериментира и да је снага баш у експерименту. У налетима рада појављују се идеје, облици, цртежи, пјесме које се преточе у сцену. Андреа Диаз Реборедо долази из обитељи архитеката и инжењера и архитектуру доживљава као позорница живота. Свака култура ствара свој властити простор, а промјене настају у њезином облику властите културе. Око себе ствара мрежу која одржава заједницу сусједа, умјетника, имиграната, младих и старих. У представи је, уз интеракцију с пуб-

Из представе **Лимен**, фото: Numen Company



Из представе **Кугина кућа**, фото: Казалиште лутака Задар



ликом, pokazala interes za istraživanje različitih mehanizama. Kreativne ruke auctoriце помичу оловке, шаховске фигуре, папире, црте, показују фотографије, помичу тањуре и жлице, манипулирају дрветом и свим елементима на столу. Својом представом упућује на повратак у амбијент дома као мјеста за размишљање. Овом представом се враћамо на прапочетак луткарства, када су се луткарске представе одржавале у приватним кућама и замишљена је као сјести за обитељски стол и бити заведен различитим облицима због тога има врло смирени ритам, који би требао имати сваки обитељски стол.

Редатељ, сценограф, израђивач лутки и извођач соло представе *Лимен* познате групе Numen Companу из Њемачке, Тибо Геберт био је гост фестивала Медитеранео четврте вечери. Ријеч *Лимен* иначе на латинском значи праг, мјесто уласка и пролаз, што је била тема представе. У представи нема пуно ријечи већ доминирају тајанствене слике и минимални покрети који су носитељи значења. Пред публиком се отвара умјетнички луткарски свијет с великом дозом емпатије према ликовима. Тибо Геберт је инспириран присподобом *Пред законом* из Кафкиног романа *Процес*. Два јунака, двије лутке – вратар и човјек – који је хтио ући у Закон али га вратар не пушта. Човјек је чекао, остарио и умро у жељи до дође до Закона. У врло краткој Кафкиној присподоби и Гебертовој представи приказана је Кафкина естетика наративног задовољства у умирању. У том апсурду човјек је преварен и сам се одрекао своје слободе. Узмимо да је Закон виши трансцендентни поредак, нека врста Божјег закона, али их нитко не чита и не тражи у себи. Слободан човјек заборавља да је слободан. Човјек може ући у Закон само кроз своја индивидуална врата. Представа или анимација лутака базира се на унутрашњем проживљавању. Гесте су сведене само на дисање. На сцени се налази снијег који је управо престао падати. Ходач ошамућен од живота наставља живот. Нема радње, нема нарације већ сценом доминира фантазмагоријски простор позорнице, а лутке осцилирају између одсутности и присутности. Нека врста столне лутке минималистичким покретима ствара осјећај магичности. Лутку тако добро анимира Тибо Геберт да нам се на моменте чини као да се пред нама одвија цртани филм. Тибо Геберт развио је једноставни естетски језик. Малим гестима ствара асоцијативно и поетско луткарско казалиште. Лутка се не жури, не зна се камо гледа, промишља симболичне просторе чији се положај не може одредити, они су било гдје и нигдје, будућност и прошлост. Свјетови израћају у празан простор и када покушавају

ући у њих – нестају. Ликови у публици остављају дојам блискости који сватко од нас препознаје на свој начин.

И посљедња представа на фестивалу *Медијеранео* била је *Самоћа*. Редатељ Марко Чех у Луткарско гледалишту Марибору упризорио је поезију Марка Брецеља коју је драматизирала Катја Пахор. У представи су изговорени сви стихови из албума *Цоцшаил: Само љаве сивари, Чрни Пеџер, Шкандал в ргечем бару, Хишкар роџач, Пожар, Душа ин јаз, Алојз Валчек, Часојис, Гозд, Расџемо, Три женске, Цавалло да цорса, Сџонеси сџознајо моје сџаре сџарше, Парада, Мајмуни, Тројшари*. То је друштвено ангажирана и анархична поезија Марка Брецеља, хуморно обојена, настала 1974. у сарадњи с Бојаном Адамићем. Иако је представа састављена од његове поезије, не свира нити један акорд из углазбљених пјесама. Поезију Марка Брецеља повезујемо са ставовима казалишта округности Артонин Артауд изнесеним у књизи *Казалишће и његов двојник*. У сензуалној, али деструктивној поезији доминира пролазност живота, прихваћање и неизбјежност смрти и стање мртвих. Марко Брецељ попут Тадеуша Кантора оживљава мртве људе и предмете, те пропитује конвенције казалишта и ломи границе између публике и глумца. Изједначује садашњост и прошлост, негира линеарну стварност и понире у бит постојања кроз сјећања и трауме. Брецељеви стихови у представи *Самоћа* дословно су преведени у луткарски израз, понегдје су стављени у уста протагонистима као загонетне изреке, које се на крају слажу у причи о смрти и прихваћању њене неизбјежности. Цијела представа излази из стихова *Бијели восак/ бијела кожа/ њевна рука која ме милује/ оишиао је њо воду/ а вода је оишила у канџе (Душа и ја, 1974)* (превела ТВ). Умјетност се може изразити у одсуству живота, а сама лутка без аниматора нема живота. Лутке у представи *Самоћа* дјелују недовршено и подсјећају на људске костуре. Сценом доминирају два аниматора, Грегор Прах и Анже Зевник, и двије велике лутке. Прва велика лутка која води радњу је „костур“ лутке на штапу што има симболично



Из представе *Самоћа*, фото: Lutkovno gledališče Maribor

значење. Друга велике лутка има све зглобове, попут недовршене марионете без конача и уопће се не анимира. Глумац на тренутак посуђује луткину маску. На средини сценског простора или мјесту за игру смјештена је позорница организирана на неколико катова, на којима су распоређене безличне лутке, наравно бијеле боје, јер су све лутке и реквизити бијеле боје. Лутке смјештене у кутији/кући су нека врста стоних лутака које се не анимирају, већ се с њима манипулира као с предметима који немају улогу лутке.

Пише > Александра Никодијевић

# Ко воли позориште?

## 31. позоришни маратон у Сомбору

Тридесет и први Позоришни маратон одржан је од 7. до 10. јуна у Народном позоришту Сомбор, под слоганом „Ко воли позориште?“. Међу приказаним представама, нашле су се: *Мајбети* (Народно позориште у Београду), *Кисеоник* (Народно позориште у Битољу, Северна Македонија), *Убиство у Оријенту Експресу* (Позориште „Бошко Буха“, Београд), *Човјек висине* (Театар Вук, Београд), *Било једном на Бријунима* (Креативна продукција Јоца арт у копродукцији Центра за културу Свилајнац и Битеф театра), *Хркачи* (Народно позориште Републике Српске, Бања Лука, Босна и Херцеговина), *Кроника сеоске љубави* (Театар Ругантино, Загреб, Хрватска), *Невидљива деца* (Новосадско позориште / Újvidéki Színház), *Двоје* (Градско позориште Бечеј), *Син* (копродукција Атеље 212, Београд и Бео-арт-а), *Неодустајање* (Српско народно позориште, Нови Сад) и *Сумњиво лице* (Народно позориште Сомбор).

Можемо рећи, а и врло вероватно би се већина сложила да *Мајбети* у Народном позоришту у Београду у режији Јагоша Марковића није баш најбоља поставка чувене трагедије. Заправо, постављено је онако како се очекује да Шекспирово дело изгледа на сцени. Класично у сваком смислу. Подсетимо да смо непосредно пре тога имали још једну инсценацију ове драме у режији Никите Миливојевића у копродукцији Српског



народног позоришта Нови Сад, Београдског драмског позоришта, Новосадског позоришта, Будва Град театра и ИТАКА Арт центра из Инђије. Ако је судећи по томе, још многи ће тражити личне мотиве у једном од најчувенијих драмских писаца. Представа отпочиње али се и завршава вештицама, једним од најупечатљивијих ликова ове драме. Направљена је елипса њиховим пророштвом, „као да се опет састанемо ми уз гром и муње...“, испрва се односећи на Магбета, а напослетку Малколма, новог краља. Тиме би се верификовала цикличност зла, ко год да се дочепа круне. (Све)присутне, Радмила Живковић, Александра Николић и Ивана Шћепановић, одличне су у својим интерпретацијама суђаја. Сценографију чини висока гвоздена платформа која служи за мизансцен (на матичној сцени представа је постављена камерног типа где је и публика на сцени). Тај простор послужиће касније и као сто за вечеру, али и ефектно место где ће сви погубљени силазити у амбис или „онај свет“; и одакле ће Магдафов дух излазити, привиђати се Магбету и прогонити га. Текст је постављен без поједностављивања, али са понеким „штрихом“. Реторика глумачке екипе је добра у наглашавању важних делова, али се све углавном своди на пуко декламовање текста. Често се дешава да се говор преклапа са музиком, па се глумци не чују довољно јасно. Марковић се у овом случају, као и у појединим досадашњим представама одлучио за етно музику те стога имамо нумеру „Кукај, кукај тедено ледено“. Код мизансцена можемо уочити да пре него што се заврши једна сцена отпочиње друга. Добро решење за илустровање бирнајнске шуме јесу зелени рефлектори који се међусобно преклапају и простиру у висини плафона. Небојша Дугалић у главној роли на почетку делује да му недостаје одређена доза зла, али се његов лик градацијски и постепено развија у прибраног и бесног у исто време, са „срцем препуног шкорпиона“. Заједно са Наташом Нинковић највише освајају пажњу гледалаца и фокус је на њима двома и односу деструктивног пара у коме нема љу-



Из представе **Магбет**, Народно позориште у Београду, фото: С. Дорошки

бави, већ свако гледа свој лични интерес. Нинковић је у тумачењу Леди Магбет неретко пренаглашена и театрална, и у тој изведби једино можемо похвалити моменат лудила и унутрашњег краха и распарчавања у белој „лудачкој кошуљи“.

Текст Ивана Вирипајева „Кисеоник“ подесан је за разноразне инсценације. Домаћој публици је позната дуодрама Софије Мијатовић и Милоша Лазарева у режији Миље Мазарак. Народно позориште Битољ из Северне Македоније, под редитељском палицом Ивана



Из представе **Кисеоник**, Народно позориште у Битољу, фото: С. Дорошки

Јерчића, на сличан али и знатно другачији начин носе се са интерпретацијом овог дела. Комад кроз десет композиција анализира сва она питања у постмодерном и посттранзицијском друштву данас иако је написан пре више од 20 година. Имамо ликове „ње“ и „њега“ који су истовремено Саша и Саша, али се ограђују и дистанцирају од њих тиме што нам само проповедају њихову животну причу, уз извесну меру одбране ставова које заступају. Радња представе заснива се на човеку који је убио своју жену ашовом у башти, јер се

заљубио у другу која је имала риђу косу и кисеоник, а његова жена црну и није кисеоник. Сцена убиства приказана је ломљењем лубенице. Овај део помало реферише на Толстојеву новелу „Кројцорова соната“ где је човек у наступу љубоморе убио своју жену. *Кисеоник* у себи резонује доста цитата из Библије који се уклапају, попут „Не судите да вам не би било суђено“ или „Онај ко с похотом гледа жену, већ је починио прељубу с њом у срцу својем“. Актери мењају костиме сходно променама ситуација и пажљиво слушају једно другог и повремено пробијају четврти зид. Викторија Степановска Јанкуловска је концентрисана и прецизна у својој улози, док Никола Стефанов покушава да јој парира и да је испрати у глумачкој игри. Поприлично се вербално пресликава невербалним чиме се делови из текста персонификују оним што видимо на сцени. Углавном се потцртава сваки део, као на пример, ношење вокмена због којег Саша није знао шта се одвија јер га је плес обузимао; или постављање бисера и маске свиње алудирајући на „бацање бисера пред свиње“. Слабији део представе јесте убацивање архивских и историјских фотографија и видеа на белом платну који се односе на тероризам, сиромаштво, политику, водеће светске силе чиме се покушава кореспондирање са оригиналним текстом и његово осавремењивање. На овај начин се публици јасно нуде одговори и запажања уместо да они сами постављају питања која би их навела на размишљања.

Готово да се ретко ко до сада бавио код нас позоришним поставкама неког трилера. Још мање су вероватноће да су узимани крими романи списатељице Агате Кристи. Запажена је најдуговечнија представа „Мишоловка“ у Лондону која више од 70 година не силази са репертоара, а по наслову чувене „краљице злочина“. Позориште „Бошко Буха“ у оквиру свог репертоара има представу *Убиство у Оријент Експресу* у режији Даријана Михајловића. Радња представе води нас у 1930. годину где је елегантни воз Оријент Експрес принуђен да непредвиђено застане због обилног

сцена. У њему се догађа убиство и чувени детектив који се игром случаја ту нашао, Херкул Поаро, има задатак да реши случај. Сви путници су осумњичени, а сваки од њих има, наизглед, необорив алиби. Путовање отпочиње у Истанбулу, а остатак приче се завршава у Југославији. Ту се могу уочити доста стереотипа о Србима, иако су и Швеђани, Мађари или Руси сви под истим кровом. Позоришну адаптацију написао је Кен Лудвиг, чувени савремени комедиограф. Иако обично говоримо да не постоји јасна паралела транзиције трагедије у комедију, то се исто може рећи и за хорор и комедију. Игра у представи је пуна акције и мистерије. Сценографија је помпезна и веродостојно дочарава купее у возу уз ефекте снега и паре. Костими су надреални и гламурозни. Андрија Милошевић у носећој улози игра Поароа као особеног, педантног човека, опсесивно-компулсивног померањем ствари и углађивањем. Прерушен у дебељцу, укључујући и карактеристичне бркове и шешир има одлике дисоцијативног поремећаја личности и пун је нуклеарне енергије. Милошевић каткад оставља простор за импровизацију током саме представе. Напослетку, публика на неки начин непосредно учествује у представи кроз улогу детектива. Можемо закључити да је ова представа намењена ширем аудиторијуму због лакоће игре и одређених комичних опаски, чему у прилог говори чињеница да улазнице за извођења брзо плану. Међутим, једина секвенца коју ова представа може да пружи јесте забава.

*Човјек висине* је представа настала по тексту Ане Ђорђевић, у режији Јане Маричић, Театра Вук из Београда, а у копродукцији Беоарт-а и Народне библиотеке Будве. У представи је предочен фиктивни сусрет митрополита Митрофана Бана и сликара Уроша Предића у којем полемишу о идеји подизања Мештровићевог маузолеја на Ловћену. Радња је смештена у Цетињски манастир 1920. године и једним делом се заснива на аутобиографској књизи „Животопис или Успомене из живота Митрофана Бана“. С једне стране имамо Уроша



Убиство у Оријент Експресу, Позориште „Божко Буха“, фото: С. Дорошки

Предића, божјег чувара аманета и либералног мислиоца, који сматра да се за уверења треба свим силама борити; који предлаже и заступа изградњу маузолеја на који гледа као на високо-естетско уметничко дело. Он сматра да је потребан велики споменик јер смо ми као народ мали. Са друге стране ту је митрополит који се супротставља тој иницијативи, који заступа тезу зашто би народ који не зна шта ће с њим сутра бити на живот гледао далекосежно и води се мишљу да је уметник и сликар, топла душа, послат да га омекша. Такође, уочава покушај мешања државе у верска питања. Обојици можемо приписати синтагму „човјек висине“, јер представљају велике личности малих народа. Иако су равноправни, нису исти. Натезу се и у тој дебати обијца су поткрепљени чврстим и јаким аргументима, те тако не можемо превагнути ни на једну страну нити заступати једнообразне ставове. Бојан Жировић као Предић је миран, сталожен, поштен и питом, док Небојша Миловановић митрополита игра као тврдо-



Из представе **Човјек висине**, Театар Вук, фото: Срђан Дорошки

главог, жестоког, па чак и циничног. Уочава се очигледна дискрепанца између обојице. Круцијална вредност ове представе огледа се у њиховој одличној глуми јер се у суштини сама прича своди на историјске чињенице и информације и прети да постане досадна и незанимљива. Важан сегмент јесте омаж личностима које делују апсурдно безначајно и историјски неприметно јер смрт је тако мала, а човек тако велики. Дужност је подсетити се на оно што имамо и оне које смо имали јер остају сећања на њихове идеје, предвиђања, страхове, које се ни по чему не разликују од говора запамћених мислилаца. Остаје запитаност да ли трајање и опстанак значе разумети време и промене или сачувати изворни тренутак приписујући му вечност.

Кокан Младеновић већ годинама уназад стиче репутацију иновативног и ангажованог редитеља. Његов рад често је прожет политичким и друштвеним темама, а истовремено се истиче оригиналним приступом у извођењу. Окосница за настанак представе *Било јед-*

ном на Бријунима била је једна црно-бела фотографија где је редитељ фактички ни из чега градио један нови свет. Радња полази од стварног историјског сусрета два брачна пара: Тита и Јованке Броз са Ричардом Бартоном и Елизабет Тејлор, репрезентима америчког сна, који се догодио на острву Бријуни седамдесетих година прошлог века. Снимање филма „Сутјеска“, у којем је Бартон требало да игра Тита, био је основни повод тог сусрета, док је све остало домаштавање и истраживање могућих догађаја. Глумци ће на почетку у белим костимима стављати на себе, а напоследку скидати одређене аксесоаре карактеристичне за ликове које играју, и тако износити и своје приватне ставове кроз иконе оног времена, стављене у оквире људских бића која имају своје проблеме. На појединим местима нисмо сигурни да ли извођачи говоре у своје име као позоришни уметници или као њихови ликови о вечитом сукобу уметности и политике. Милан Марић, Бранислав Трифуновић, Сања Марковић и Тихана Лазовић ни у једном тренутку немају намеру да подлегну историјској карикатури, већ су ти идентитети само мустра за постављање неких великих и вечних питања. Код Бартона имамо питање части и браћења личне професије, иако никада није освојио Оскара; Елизабер је направила револуцију у односу жена на филму јер је била најплаћенија на свету међу глумцима оба пола. Са друге стране, Тито као лице наше историје, лидер и учесник у великим светским догађајима, улога коју мора да игра до краја; док је другарица Јованка, прва дама, у сенци, иако је одликовани херој и из рата је изашла као мајор, пожртвованости, огромне љубави и хероизма. Марковићка се, како из представе у представу, тако и овде издваја својим завидним глумачким умећем, и заједно са Лазовићком граде однос „girl power“, док су Трифуновић и Марић прототипи алфа мужјака. Симпатична и јарка сценографија од пластичних надуваних фигура, уз понеке архивске снимке и оживљавањем чувених песама тог времена, као и агилна игра чине испуњено време ос-



тављајући питања: Које су то све улоге које играју ово четворо људи? Шта значи играти више улога у односу са различитим људима? Шта су то све наши појединачни и колективни идентитети, лични интереси и друштвене заслуге?

Пандемија корона вируса дуго је била, а очигледно ће и даље бити, погодна тема за полемисање у друштву, па је на неки начин нашла своје место и у позоришту. Никола Пејаковић, писац комада „Болест“ (Хркачи) и редитељ представе, текст је почео да пише кад се вирус увелико рекламирао на телевизији, а завршио га је непосредно пре него што је и сам добио корону. Међутим, ова представа није о корони, већ је тај појам метафора која је послужила да рашчивија друге ствари, илити речју аутора да је овај комад „о нама и нашим болестима које душу нападају; о демонском егу, о страстима и моралном суноврату модерног друштва и ове цивилизације“. Главни јунаци јесу брачни пар Даринка (Николина Фригановић) и Јован (Љубиша Савановић). Сцена је место једног елегантног, али веома кичастиог стана где животињске фигуре попут коња служе за чивилук или фламингос као телефон. Заплет почиње у самом старту када сазнајемо да је супруг био неверан својој жени. Оно што представља зачкољицу њиховом раздвајању јесте непознати вирус који влада. Пар је осуђен један на другог, али и на параноичну, крештаву комшиницу хипохондра (Миљка Брђанин). И сами као гледаоци свесни смо и подсећамо се да је пандемија била катализатор да се међусобно зближимо са укућанима или да се још више удаљимо кроз расправе или неподношљивост присутности. Реплике су комичне и једноставне, са гдекојим вулгаризмима и општим местима. Коља се нашао и као учесник у представи као водитељ на телевизији и његове нумере су обухваћене у сменама сцена када на сцену иступа маскота игла-вакцина носећи транспаренте: „Вакциниши се, стоко“, „Кашљите у лакат“, „Избегавајте људе“ или „Перите руке, не морате ноге“. Завршница представе је недоречена, не-



Из представе **Било једном на Бријунима**, Јоца Арт, фото: С. Дорошки

довршена и неизвесна у складу и са ситуацијом вируса која није окончана. Иако је превасходно духовитог карактера, представа има за циљ да укаже и критикује друштво које је у муљу дезинформација и неповерења, а мотив болести никада није казна, већ упозорење и човек има времена да (се) исправи.

Љубавна жудња, страст и промишљање о смислу и успешности особног живота комбинују се са препрекама и страховима времена. Свакодневица двоје суседа, Љубице (Гордана Гаџић) и Миливоја (Сретен Мокровић), који се сусрећу у преломном тренутку свог живота на тешко одредивој граници која дели бучну и хаотичну цивилизацију и градску периферију и мир утихнулог села, приказана је у *Хроници сеоске љубави* у режији Дарија Харјачека. Комшилук не можемо бирати, те тако два средовечна самотњака и усамљена људска створа са различитим прошлостима, тежњама и уверењима, непокојима и чежњама кроз период од четири месеца нећкањем и психолошким ратом ство-



Из представе **Хрчаци**, Народно позориште Републике Српске, фото: С. Дорошки

риће једну нетипичну везу. Љубавна комедија прожета сентименталним и сетним тоновима прати причу задртог, неожењеног и непосредно наметљивог комшије и заводљиве комшинице са пропалим браком. Једна ограда ће делити њихове куће које су једна до друге, али и границу великих терета животних спознаја и опрезност и сумњичавост према отварању властитог срца. Њихови унутарњи монолози које нама исповедају сублимирају све оно неизречено лицем у лице. Сценски веома веродостојан приказ сеоског амбијента, куће са цигластим фасадама и ресастим завесама на вратима, картони за јаја и пластичне столице уз звукове поветарца и кокоши у позадини чине простор за искусну глумачку игру. Текст Ивана Видића не познаје године и говори о самоћи и потреби за блискошћу сваког људског бића. Иако је можда циљано било намењено старијим генерацијама које се могу огледати у апсурдним и аналитичним дијалозима, ипак може послужити и као путоказ нешто млађима кроз потребу за разуме-

вањем, компромисом и прихватањем других онаквима какви јесу као темељ сваког правог и искреног односа у једном брзом и лукавом свету. Занимљиво употребљен резон села донекле се може протумачити као промоција те средине која је еталон духовног мирног стања у односу на урбаност и пренасељеност градова, али и као све учесталија потреба да се окренемо природи и њеним благодетима.

Новосадско позориште важи за једно од најдисциплинованијих и најпрофесионалнијих и више пута се та тврдња показала као истинита. *Невидљива деца* настала су по ексклузивно нарученом тексту из пера Ане Терек, а у режији Роберта Ленарда. Основну фабулу чине два момка у бескству, не знајући од чега и куда беже. Иза њих је бескрајни пут који су прешли за собом, а испред њих ништавило којем се не назире крај. На том путу срећу девојке за које се може учинити да ће испунити празнину и јаз, али окови кошмара предњаче у томе. Текст се фокусира на младе и истиче се колико су вршњаци неизоставни агенс социјализације у процесу одрастања. Ликове из представе које играју млади глумци потичу из дисфункционалних породица, (ис)пуштене из руку родитеља, где уочавамо мајку која чека мужа по цео дан уз сапунице, а други одрасли зарађују на тим младим људима који испаштају и плаћају дугове својих предака. Пут до куће сваког пута је дужи, а испоставиће се да кућа ипак није најсигурније место где се може бити. Безазлена игра на игралишту уз љуљашке и вртешку парадоксално ће се претварати у сва она сурова и немилосрдна места. Исто тако, плишани меда који би требало да персонификује безбрижно детињство, заправо је одраз дремежа и трулежи. Између блата и песка провлаче се лепо стихови емотивних сонгова, с обзиром на то да је Терек позната по писању поезије. Служећи се минималистичким и мултифункционалним сценографским решењима, Ленард ствара једну виспрену и промишљену представу, у исто време прилично друштвено ангажовану, а опет ненаметљиву и

непретенциозну у својој изведби. Не упире прстом, нити провоцира, не криви систем као такав јер кривица јесте појединачна, а одговорност колективна. У исто време апелује и позива на буђење свести, да проблеми нису изван нас у неком паралелном универзуму и дешавају се другима, већ су пред нашим очима, само нисмо довољно смели и охрабрени да (про)гледамо и (у)чинимо нешто поводом тога. Циклично окретање вртешке напослетку враћа нас у круг дроге, недостатка интимне сфере, безнадежног чувања тела и душе, бега и проналажења, подсећајући нас и опомињујући да се све врти у круг и да је зло у век исто.

Глумац Игор Павловић се до сада у више наврата показао прилично добро у улози редитеља, а као пример послужиле маестрална представа *49 сивејеника* Позоришта младих или *Породичне приче* и давнашња *Розенкранц*, и *Гилдестерн су мртви* у Српском народном позоришту. У Градском позоришту Бечеј поставио је култни позоришни комад *Двоје*, савременог британског писца Џима Картрајта и колико јке познато овај комад се до сада није изводио у Србији. Радња је смештена у локални паб једне вечери за време викенда. Дуодрама се игра у Позоришном клубу „Сцена“ у Бечеју, али се адаптира и према другим просторима. Павловић је одабрао двоје младих и талентованих глумаца – Срђана Кнера и Симониду Мандић. Њих двоје играју чак четрнаест улога, акценат је на власницима паба, док су ту и различити људи кој су њихове муштерије, а и ми смо као публика гости у пабу. Пре самог почетка бивамо послужени пићем што ствара једну интимну и опуштену атмосферу. Сусрећемо се са сијасетом ликова које нам двоје глумаца исповедају на различите начине – понешто прекривајући, жудећи за нечим или борећи се са унутарњим страховима и мукама. Постајемо сведоци док они руше четврти зид, зову нас на плес и додирују док нам се обраћају. Фантастични у својим трансформацијама, спретни и енергични, глумци лију шаке зноја и губе дах док се брзином светлости пресвлаче и мењају реквизите. Пабови су места



Из представе *Невидљива деца*, Новосадско позориште, фото: С. Дорошки

где се људи упознају, заволе, растају, плешу, певају, где се дешавају и немили догађаји, али оно што се деси у пабу, тамо и остаје. У претходним редовима споменуто је да је акценат на ликовима власника паба би било пожељно рећи нешто више о њима. Кнер у карактеристичној Guinness мајици веродостојно дочарава угоститељски начин живота чији је лајтмотив „док су уста жедна, каса се пуни“. С друге стране, Мандићка је потпуни контраст, упорно покушава да ступи у разговор са њим. Њих двоје су нам изнели један нимало



Из представе **Сумњиво лице**, Народно позориште Сомбор, фото: С. Дорошки

лак, импулсиван, срчан и веома тежак однос на веома задовољавајућем нивоу. Из једног таквог међуљудског односа могли смо да извучемо да је „живот буђење и поновно падање у сан“.

*Син* је трећи комад Флоријан Зелерове трилогије унутар које писац истражује породичне односе увек фокусирајући се на једног члана породице. Атеље 212 је поставило овај текст, недавно и *Оца*, а у плану је и *Мајка*. У средишту ове приче је седамнаестогодишњи Николас који пати од акутне депресије, опседнут је црним мислима и пролази кроз јако тешку фазу. Као и све, то ће касније добити свој епилог када ће све скривено катапултирати. Дечака опседају егзистенцијална и нихилистичка питања. Лука Грбић га игра изразито самоуверено и прецизно, из представе у представу темељно гради своје ликове. Свом лику додаје специфичности и карактеристике: грицка нокте, ретко се смеје, потиштен је. Самоповређивање за њега представља олакшање у којем може да каналише своју

бол. Развод родитеља вероватно представља окосницу за његово стање и осећање притиска и терета живота. Посебно се потцртава неспремност и неспособност родитеља да се суоче са озбиљним проблемима у животу њиховог детета. У тим улогама завидно се сналазе Исидора Минић и Светозар Цветковић. Тамара Драгичевић глумачки се истиче у улози маћехе. Ана Томовић служи се минималистичком сценографијом. Зелени кауч расклапа се и поново склапа у зависности од тога на којем месту се одвија радња. Позадинско огледало приближава се или удаљава у складу са напетосту радње. Можда је то оно огледало у којем се можемо огледати са друге стране сцене. Текст је сам по себи прилично једноставан, разумљив и актуелан, али веома очигледан и предвидив јер нам и сам трагични свршетак не доноси осећај еуреке с обзиром на то да смо доста ствари могли да предвидимо. Тиме и сам преокрет има равну ноту. Очигледно је да су овакве представе потребне јавности јер и сама тема која се овде отвара има висок степен важности. Иако све то већ знамо и можда нећемо изаћи другачији из сале од момента када смо у њу ушли, није на одмет да поразговарамо са собом, а и са нама блиским људима. На крају крајева смрт може да чека јер живот (не) иде даље. И на питање - Да ли је љубав довољна да бисмо спасили некога, намеће нам се одговор који се баш у овој драми налази – ако желиш да имаш живот, немој да имаш децу.

Све срећне глумице личе једна на другу, свака монодрама о глумици другачија је на свој начин. Пачак и када неком дојади читав концепт – редитељ, колеге, продукција и остале системске ствари, отисне се у „One (wo)man show“ као нешто своје лично и интимно. Марија Меденица одлучила је да за свој докторски рад направи ауторски пројекат, монодраму *Неогустајање*. У овом нешто више од једночасовног позоришног чина, Меденица тематизује феномен позоришта из закулисне визуре једне глумице. Суочена са бројним изазовима свог позива илити професије,

капитална дилема је да ли треба да одустане од позоришта. „Ја волим свој посао, ја сам привилегована“ је мантра која се понавља кроз читаву представу. Прилично самокритична и готово нецензурирана, глумица нас спроводи кроз фиктивно-биографски ролеркостер, обухватајући доделу награде, позоришни механизам, родне стеротипе и дискриминације, погрешне кастинге, нерада ангажовања на дечјим рођенданима, различите бирократске малверзације. У свим тим животним етапама, она нас наводи на размишљање о позоришту, док сама себи поставља питања. Почевши од друштвене ангажованости, преко епитета „храм културе“ који посећује само 3% становништва, па све до празних сала и празних глава. Уз помоћ минималистичке сценографије, офингера са гардеробом у коју се пресвлади и мења сцене, и изражајним фацијалним експресијама, сценском спретношћу и искусним глумачким умећем, она ствара један узбудљив наративни ток. Прилично оштра и бритка у својим запажањима дочарава нам једну реалистичну слику, нимало се не трудећи да је улепшава или поружни, иако некима тај сегмент није толико познат или мало знају о њему. Иронија, сарказам, апсурд и парадокс само су неки од аспеката који се прожимају. Прави елипсу између почетка и краја моментом доделе награде, с тим што на почетку делује огорчено и разочарано, а напослетку доноси оптимизам и нову наду. „Ја да сам позориште, ја бих се запалила“ звучи доста жустро, али можда је то и она ватра која треба да гори у нама за оним стварима које волимо; јер она воли позориште, воли његова светла, мрак, тишину, крике, модрице и шта све не. Јер позориште ће спасити нашу душу.

Слабо нам се дешава да нам поједине представе потрају дуже од једне сезоне, евентуално пар година, далеко од тога да трају четврт века. Разни су фактори који утичу на то, али свако истрајање и опстајање би било за похвалу. *Сумњиво лице* по тексту нашег најпознатијег комедиографа, а у режији Јагоша Марковића игра се 25 година на сцени сомборског позоришта. Нушићево

дело говори о нама, нашем менталитету и тематски је свевремено. Главна тема обавезне школске лектуре је корупмирана и неспособна власт која тражи „сумњиво лице“, а у средишту је заправо сукоб родитеља и деце. У питању је опште позната прича о Јеротију Пантићу, неуком и неморалном среском капетану, који више воли туђа писма него било шта друго. Саша Торлаковић у ципелама овог лика маскиран је до скоро непрепознатљивости, али га одаје карактеристична боја гласа. Можемо рећи да је ово засигурно улога која је обележила његову каријеру и у којој се највише глумачки истиче и посвећује. Сва пажња гледалаца посвећена је њему јер му је улога носећа и издваја га у односу на друге. Парира му Биљана Кескеновић која тумачи његову жену Анђу у свом чувеном маниру. Кроз толико година играња доста глумачке поставе се изменило, а само поједини су у игри од самог почетка. Марковић овај комад сценски поставља веома хаотично и расипно, посвуда су папири, предмети су искривљени и изопачени, као што је, јелте, само друштво. Његова поезика се уклапа уз Нушићеве реплике, иако је доста ствари исписао, али је сачувао Нушићев дух и карактер. Промисљени гегови и комичне реплике по инерцији изискују смех. Редитељ је одлучио да живу музичку пратњу ограничи и смести у кавез, јер по старој изреци они који певају зло не мисле, док су засигурно остали ликови на сцени мислили мало другачије. Нушић је креирао карикатуре и његови јунаци невероватно наликују нама и тако ће бити све док је друштво такво, а по свему судећи још дуго, док нас буде било. Смејемо им се, невољно признајемо да се поистовећујемо или да познајемо живе примере у нашој околини. И заправо се смејемо сами себи, јер позориште је наше огледало, није одраз крив уколико смо ми ружни. Није чак толико ни лоше што се смејемо. Тако каналишемо дефекте и друштвене аномалије, да бар на неко време, док смо у комфору седишта и мрака, заборавимо на бриге и проблеме. А смех је лек.

Пише > Јована Гиоргиевска

# Чернодрински се вратио кући

57. Македонски позоришни фестивал „Војдан Чернодрински“



Прошлог септембра објављена је важна вест за позоришне уметнике у Македонији: за уметничког директора Македонског позоришног фестивала „Војдан Чернодрински“ изабрана је проф др Ана Стојаноска. Њена визија за модернизацију (по свим параметрима!) најстаријег позоришног фестивала у Македонији била је као црвено светло на путу за Прилеп, пре

свега за нови организациони тим – јасан маркер који недвосмислено показује пут кући. А на том путу било је делова сличних превоју Плетвар (можда најпроблематичнији део наше саобраћајне инфраструктуре) – неочекиваних скретања и каменчића на путу, али смо путовали најлепшим пределима. Неколико месеци после 57. фестивалског издања (9–16. јуна 2023) на коме је изведено 18 представа, закључак је очигледан: Чернодрински се вратио кући, са кофером пуним разнобојног ситниша.

## ПОЗОРИШТЕ: РАДОСТ ИГРЕ ИЛИ ПРКОС СТВАРАЊА

Заједничка нит десет представа одиграних у званичном програму 57. издања била је глума, као значајан адут савременог македонског театра. Као што је дефинисано насловом главне селекције, одабране представе су истицале креативност и слободу у стварању моћних глумачких креација, у директној корелацији са јединственим редитељским идејама и различитим читањима драмских класика. Очекивано, представе су се бавиле актуелним и универзалним друштвеним проблемима, почев од економске миграције и дискриминације оних који се разликују од просека, преко бесмисла насиља

Из представе **Човек перница**, фото: Фисник Халили

(Нема сѝрује за електричну сѝолицу у режији Дејана Пројковског, НУЦК театар „Јордан“ Хаци Константинов – Џин“ – Велес) и дифузија друштвене одговорности (*Балкон* у режији Арбена Кумбароа, Албанско позориште, Скопље; *Несаледива цивилизација* у режији Софије Ристевске Петрушеве, Народно позориште – Охрид), до мета- коментарисања стање у позоришту у Македонији и шире (*Женска таргетероба* у режији Наташе Поплавске, Позориште Комедија – Скопље; *Циркус Пирандело* у режији Бојана Трифуновског, Народно позориште „Антон Панов“ – Струмица). По одлуци стручног жирија (Јанко Љумовић, Милош Латиновић и Мирослав Мики Радоњић), две представе, потпуно различите по сензибилитету, али са подједнако јасним редитељским концептом, упечатљиво изграђеним главним улогама и одличном ансамбл глумом, истакле су се као најбоље и добиле по пет награда. *Зовем се Медеја* Народног позоришта из Битоља добила је награду за уметничко остварење у целини, као и награде за најбољу

Из представе **Зовем се Медеја**, Фото: МТФ

режију (Себастијан Хорват), рекламни материјал (Сашо Илковски), музику (Драго Ивануша) и главну женску улогу (Илина Чоревска). У настојању да модернизује античку трагедију Еурипида, Хорват се ослања на луцидну глуму Чоревске и њених колега, као и на једноставну, али моћну сценографију (Валентин Светозарев) и костимографска решења (Андреј Ђорђевиќ). Представа је пример какав се резултат може очекивати од сарадње редитеља са аргументованим односом према проблемима данашњице и ансамбла који свесно користи сопствену позицију на сцени да окрене огледало ка публици. *Чудан инцидент са ѝсом у ноћи*, у режији Зоје Бузалковске, добио је награде за главну мушку улогу (Дамјан Цветановски), кореографију и сценске покрете (Симон Симоновски), костимографију (Елена Вангеловска и Раде Василев), сценографију (Константин Трпеноски) и женска епизодна улога (Емилија Мицевска). Кроз прецизну игру Цветановског, који ни на тренутак не упада у „преигравање“ Кристофера Буна



Из представе **Мистерија Буфо**, фото: промо

(дечак са даром за математику и поремећајем аутистичног спектра), те посвећеношћу и активним односом према драмској радњи ансамбл Драмског позоришта Скопље, Бузалковска транспонује гледаоце директно у ципеле протагонисте и креира аутентично путовање од Кристоферове дечије собе до Лондона, фокусирајући се на његова (и, индиректно, гледалачка) искуства са проблемима у комуникацији, понављајућим понашањем, стриктним придржавањем правила и преосетљивости. Глума је доминантна и у представи *Човек од јасиука* за коју су награђени Хакан Дачи (најбољи млади глумац) и Дин Ибрахим (најбоља мушка епизодна улога). Популарни текст Мартина Мекдонага, који је и сам по својој суштини бруталан, редитељка Сибел Абдију сажела је у изузетан емотивни набој који непрестано расте и прелива се из уске затворске ћелије са прозирним зидовима (мудро сценографско решење Оуиза Јури) до публике и назад. Дачи, Ибрахим и колеге из Турског позоришта (Иеткин Цезаир и Бу-



Из представе **Роња, разбојничка кћер**, фото: промо

рак Рахман) сублимирају агресивну енергију у чисте глумачке креације и ангажоване коментаре о насиљу као универзалном проблему. Потреба за бунтом против окорелих друштвених правила јавља се као тема и у *Роњи, разбојничкој кћери* Позоришта за децу и младе из Скопља, у режији Јакуба Максимова. Иако има мрачну визуелну естетику, креативни спокој представе омогућава публици да у потпуности „уђе“ у драмску радњу, јер Роњин свет креирају глумци у првом плану. Матеа Јанковска (која је освојила награду за најбољу младу глумицу за насловну улогу) је стожер око којег се, као у алхемијском котлу, комбинују колективна посвећеност причи, инвентивна редитељска решења, искрена глума и жива музика која ствара позоришну магију. Радост у глуми видљива је и у *Мистерији буфо*, где редитељ Андреј Цветановски, уз подршку Лидије Митоске Ђорђевице (која је добила награду за савремену сценску драматизацију), „одвезује“ крила глумцима из „Војдана Чернодринског“ Народног позоришта При-



леп. Експериментишу у свом пуном потенцијалу, док суптилно наглашавају паралеле између средњовековних путујућих глумаца и глуме као професије данас. Балансирајући између тежине и безбрижности, одмереним хумором и оригиналном музиком, Цветановски и прилепски глумци позивају публику да учествује у самом чину стварања позоришта, отварајући низ питања релевантних за обичног човека и некада и сада.

### НЕЗАВИСНА ПРОДУКЦИЈА СА ДОМАЋИМ АУТОРИМА

Последњих година у македонском институционалном позоришту домаћи аутори су мало заступљени (у неким случајевима готово игнорисани), о чему сведочи и чињеница да у званичној селекцији 57. МТФ „Војдан Чернотрински“ није била ниједна представа домаћег аутора. Међутим, самостална продукција (која често има минималне ресурсе за припрему својих представа) храбро се упушта у истраживање различитих тема и њихово претакање у интердисциплинарну драмску структуру са уметничком вредношћу, али и важним друштвеним ангажманом. На пример, коришћење поезије македонских аутора као полазишта у *Под. Гошвено* (режија Дејан Спасовић, „РКЦ РАКАТРАК“) и *Елеија у њени дахова* (режија и продукција Филип Петковски, у сарадњи са НУЦЦ-ом) „Јордан Хаџи Константинов-Јинот“ Велес) омогућава креативним тимовима да користе различите уметничке изразе (плес, физичко позориште, песма, кување) у потрази за најбољим начином да отелотворе замишљене идеје и изазову емотивну промену код публике. С друге стране, *Огласци* (колективно ауторство, режија Драгана Гунин, самостална продукција у сарадњи са „Мировном акцијом“), монодрама *Срамота* (аутор и извођач Ангела Стојановска, „Тиит! Инц“) и *Скојљанци* (према причама Оливере Ђорвезировске и колективно ауторство, у режији Милоша Б. Андоновског, у продукцији „Позоришта за све“) ослањају се на коришћење личних искустава и спремност да поделе интиму са групом непознатих људи. Било да се ради о искуствима у војном сукобу 2001. године, сопственом



Из представе **Чудан инцидент са псом у ноћи**, фото: промо

праштању са стидом или (не)сугласицама мештана и дошљака у Скопљу, три ауторска тима показују шта значи имати позориште које не функционише у вакууму, већ је у директној вези са модерношћу и активно је промишља кроз драмску радњу, истовремено дајући простор публици да учествује у процесу, а не да буде неми посматрач.

У Прилепу, као граду домаћину најстаријег позоришног фестивала у Македонији, позоришна публика (која је годинама имала привилегију да сваког јуна гледа најбоље представе) тачно зна шта је добро позориште и активно га прати. Било да се ради о дејчим представама насталим едукативним радионицама, уличној уметности и етидама путујућих глумаца, или о округлим столовима – ове године прилепска публика и позоришни гледаоци ступили су у директан дијалог широм града, и тако је спроведена идеја водиља уметничког директора и главно опредељење фестивалског тима: цео град је позориште!

**VIV**  
ИСТОРИЈСКА  
Сцена

Пише > Синиша И. Ковачевић

## Драг гост Београда и знаменити композитор Игор Стравински

**И**гор Стравински (1882–1971), један је од највећих композитора 20. века. Рођен у Русији, у Санкт Петербургу веома рано се повезао са авангардним покретом који је предводио Сергеј Дјагиљев. Са његовом балетском трупом, у Паризу је касније доживео и своје прве стваралачке тријумфе. Пошто се уочи Првог светског рата нашао у Швајцарској, ту је остао да живи због опште ситуације. Врло брзо примио је француско држављанство јер није помишљао да се икад врати у домовину. Други светски рат окренуо га је према Америци. Стваралачки услови и тешке успомене удалиле су га од Европе и он се настанио у Њујорку.

Живот у Француској обележиле су премијере његових дела, али и сарадње са ствараоцима из различитих врста уметности. Тако је Пикасо био аутор сценографије за балет *Пулчинела* (1920) Игора Стравинског. Осим тога, сликар је урадио више портрета руског композитора. Жан Кокто је написао либрето за Игорову оперу *Цар Едип* (1927). Мало је познато да је за нову поставку балета *Ајоло* (1929) који је компоновао Стравински, костиме креирала Коко Шанел.



Игор Стравински, фото: Џорџ Грантам Бејн, прва половина 1920-их

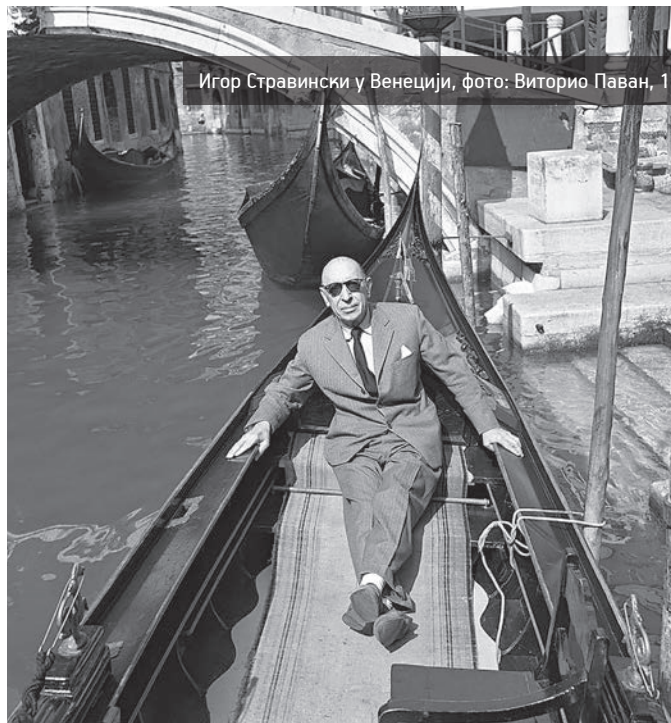
Осим професионалне сарадње, многе од ових односа обележила су трајна пријатељства. О томе сведочи велики број заједничких фотографија ових уметника. За неке су наведене различите године, па се не може са сигурношћу утврдити када су заправо настале.

Тако за слику на којој су Кокто, Пикасо, Стравински и Олга Хохлова, стоји да је настала у Риму 1917. У вези са истом фотографијом, неки наводе да се исто друштво могло окупити и у Антибу 1926. Подаци говоре да су Пикасо и Кокто припремали Сатијев балет *Paraga* 1917. у Риму. Ту је била и Хохлова као примабалерина труппе Руски балет, а помиње се и да су срели Стравинског. Тако је фотографија могла настати у Риму, 1917. С друге стране, исти уметници могли су се наћи и у Антибу 1926. године. Супружници Олга и Пикасо тада су живели у овом месту, а Кокто им је био чест гост. Могао им се лако придружити и Игор Стравински, који је од 1924. живео у оближњој Ници (око 25 км од Антиба).

Иако се у биографијама ових уметника често помињу места на Азурној обали која су касније постала монденска, они су живели у скромним условима, често у околностима егзистенцијалног минимума. Ово не би требало да изненађује, с обзиром да су њихова дела била авангардна, без континуитета с дотадашњом традицијом. Иако су прва извођења Стравинског била везана за Париз, то није значило да су била прихваћена и доносила очекивани публицитет и зараду.

### РОМАНСА СА КОКО ШАНЕЛ

Шанел је била и остала краљица моде 20. века. У зениту славе поред сталног апартмана у париском хотелу „Риц“, имала је и „тајно скровиште“ – трособни стан који и данас стоји недирнут у част њене славе. Било је то свето место у коме је славна пословна жена када се умори од кројачица, манекенки и муштерија, постајала приватна особа, жељна да се преко дана опружи на софи, а увече дружи са пријатељима и људима које је волела. Апартман у улици Камбон, који је



Коко у шали звала „Али Бабина пећина“ или „ризница великог Могула“, био је заиста ризница скупоцених предмета, место раскоши и рафинираног луксуза. Позлаћени намештај, античке скулптуре, низови књига у кожном повезу са златотиском, ретки инструменти и читаво туце декоративних паравана које је обожава-ла, били су противтежа детињству проведеном у беди убоге провинције, уз мајку која је рано умрла од туберкулозе и оца кога је једва познавала.

У лето 1920, Коко Шанел је позвала Игора Стравинског у своју вилу на селу. Композитор није дошао сам. Са собом је повео верну супругу и четири ћерке, мачку и неколико папагаја. Стравински је био без средстава, док је Шанелова била пребогата и навикла да финансира пријатеље и уметнике. Лично је неколико пута спасила балетску труппу Дјагиљева и Нижинског од финансијске пропасти.

Романса која се десила између Стравинског и Шанелове није довољно позната најширој јавности. Она је још била у жалости због смрти своје прве љубави, али је било и прича да је он због ње био спреман да се разведе. Други су мислили да су намере Стравинског другачије, односно да су његове симпатије биле мотивисане финансијским интересом. Шанел се није обазирала на овакве гласине напомињући да она није заљубљена, али да ужива у пријатним тренуцима њиховог односа.

Једно време били су пар у моди, али је цела прича завршена после две године, нагло, онако како је и почела. Госпођа Шанел је упознала другог Руса, војводу Димитрија, који је учествовао у завери против Распућина и који је креаторку очаравао својим словенским, мистичним шармом.

Почетком 30-их, столови њеног апартмана били су пуни позлаћених кутија које је добила од богатог војводе од Вестминстера, са којим је упознала чари енглеског начина живота оличених у јахтама и твиду. Авантура са енглеским племићем завршила се једном од њених чувених изјава: „До сада је било неколико војвоткиња од Вестминстера, али је само једна Коко“. Шанел ипак није могла без свог Париза. Иако јој је био примамљив свет богатих, истовремено је била очарана сиромашним песником Пјером Ревердијем са којим је ушла у интелектуалне кругове и свет духовитости и литературе.

Десет година након њихове романсе, Стравински се обратио једној пријатељици да се код креаторке заузме за њега. Рекао је: „Шанел нам одавно није ништа послала, а немамо за јело чак ни једну ротквицу“. Она је увек остајала у добрим односима са својим мушкарцима, и понекад је слала новац онима чији таленат и стваралаштво нису били адекватно вредновани. Чинила је то дискретно, наводећи да је она тренутно у бољој позицији, како неко не би осећао стид или инфериорност.

## БОРАВАК У ЈУГОСЛОВЕНСКОЈ ПРЕСТОНИЦИ

Мало је познато да је велики композитор био гост Београда. Искористио је гостовање Опере из Новог Мексика која се 1961. нашој публици представила тумачењем његовог *Краља Едипа* и *Персефоне*, и први пут посетио југословенску престоницу. Београд је уваженом госту приредио добродошлицу какву до тада није имао ниједан композитор. Церемонијал је био добро увежбан, говори припремљени, али је авион којим је Стравински требало да допутује долетео са закашњењем. Најзад, у касне сате стигао је жељно очекивани гост. Неконвенционално одевен, у папучама, готово ношен у рукама диригента Роберта Крафта. Стравински је већ био на крају седме деценије живота, па није било чудно што је после напорног пута деловао исцрпљено.

У сусрету с музичким посленицима, маестро је био обавештен с каквим су успехом његова дела била извођена на сцени Народног позоришта у Београду, пре свега *Жар ићица* (1928, 1960), *Петрушка* (1928), *Орфеј* (1953), *Ариозо* (1956).

Остало је забележено како је у разговору са тадашњом првом дамом Удружења композитора, Љубицом Марић, разговарао о „музичким недоумицама“. Госпођа Марић је поменула да у својим стваралачким дилемама често тражи решење у делима Игора Стравинског, а он јој је одговорио да и он то исто чини само што савет тражи од мало бољих композитора.

## ПО СОПСТВЕНОЈ ЖЕЉИ САХРАЊЕН У ВЕНЕЦИЈИ

Овај чувени грађанин света водио је порекло из руске племићке породице, али је већи део живота провео ван родне земље. Изгледа да је последња жеља композитора који је дао снажан печат својој епохи, на неки начин потврдила неугаслу носталгију његове руске душе. Наиме, у опоруци је стајало да он и његова супруга буду сахрањени у близини његовог сународника и пријатеља Сергеја Дјагиљева, који је још 1929.



Улаз у гробље Сан Микеле у Венецији

умро у Венецији. Постоји претпоставка да је композиторова фасцинираност овим италијанском градом утицала да светска премијера његове опере *Животи развратника* (1951) буде изведена у Тетатру Фениче у Венецији.

Уметничко тело пренето је из Америке у Венецију, а на острвцу Сан Микеле обављен је посмртни обред. Чиноејствовао је митрополит Мелисијанос, уз присуство многих поштовалаца дела музичког великана. До острва Сан Микеле долази се бродићем који вози до славног острва Мурано. Брод се зауставља код цркве Светог Михаила (по којој је острво добило име), где се од почетка 19. века налази венецијанско градско гробље. На овом месту се углавном искрцавају мештани који посећују своје умрле. Остали настављају пловидбу да би видели надалеко чувене примерке вене-

цијанског стакла ствараног на оригиналном локалитету у Мурану. Почивалиште Игора Стравинског налази се на четрнаестој, православној парцели, и назначено је као једна од знаменитости у великој понуди које пружа Венеција. У дну парцеле налази се гроб Дјагиљева, изнад којег је споменик са уздигнутом куполом израђеном од мермера. С десне стране, на 36. и 37. гробном обележју, налазе се две водоравно положене мермерне плоче. На левој пише само Игор Стравински, а на десној Вера Стравински, и на свакој се налази по један месингани крст. Издужене надгробне плоче уоквирене су смеђим мермерним рубом. Ово решење урађено је према идеји светски познатог италијанског скулптора Ђакома Манзуа.

Иначе, поред Сергеја Дјагиљева и Игора и Vere Стравински, на венецијанском гробљу Сан Микеле почивају и Кристијан Доплер (Доплеров ефекат), Езра Паунд, Јосиф Бродски и други.

### У СЛАВНОМ ФИЛМСКОМ ДРУШТВУ

Наш глумац Раша Буквић, чија се каријера паралелно одвија у Београду и Француској, играо је руског кнеза Димитрија Павловича у чувеном филму *Коко Шанел и Игор Стравински* којим је затворен 2009. фестивал у Кану. У улози славног композитора појављује се Мадс Микелсен (носилац титуле најбољег европског глумца за 2020), док Коко Шанел игра француска глумица Ана Мугалис.

Иначе, Димитрије је био унук цара Александра II, и представљао је Русију на Олимпијади у Стокхолму (1912). После боравка у Персији и Енглеској, 1920. одлази Париз. Ту упознаје Шанел, с којом је био у краткој љубавној вези. Захваљујући кнезу Димитрију, Коко се у Кану повезала са произвођачем парфема Ернестом Боом. Он ће је замолити да одабере и промовише мирис на коме је управо радио. Изабрала је пети узорак, и тако је настао Шанел бр. 5.



OBRAZOVANJE

Cena

Пише > Марина Ковачевић

# Позориште и ресторативна правда

## РЕСТОРАТИВНА ПРЕДСТАВА

**Ж**ивот у људској заједници прожет је тежњом ка слободи, али и њеном супротношћу – репресијом, принудом и присилом. Аристотел је сматрао да ће онај који превлада своје страхове, бити истински слободан; Достојевски у књижевним делима проучава питања моралне одговорности и слободне воље, Шилер пише да се најлепши снови о слободи сањају у тамници; Вилхем фон Хумболт сматра да се потреба за слободом јавља само онда када нам је она ускраћена. По Гетовом миљењу, слободни смо ако нам је савест чиста; Меша Селимовић сматра да човек постаје слободан својом одлуком, отпором и непристајањем. Махмата Ганди је говорио да слобода није вредна ако не укључује и могућност (слободу) да се греша, док по мишљењу Албера Камија, слобода није ништа друго него шанса да будемо бољи.

## СЛОБОДА И КАЖЊАВАЊЕ

Кажњавање у затворском систему доприноси настанку осећања *неслободе*, односно депривације, што умањује ефекте корективно-рехабилитационог рада и отежава реинтегративни процес (Rawls, 1993). Сајкс

(Sykes, 1958) полази од става да сви осуђени у истој мери осећају затворске депривације (Петровић, Јованић, 2018). Он наводи да постоји висок степен слагања у погледу интерпретације осуђеничког живота од стране преступника.<sup>1)</sup>

Рецидивизам, под којим подразумевамо враћање у казнено-поправну средину, указује на неуспех у рехабилитацијском третману, неуспех осуђеног да се интегрише у заједницу након извршене затворске казне и неуспех друштвене заједнице да прихвати осуђеног након отпуста. Пенални рецидивисти у казненом систему Србије један део живота проводе у затвору, где њихове везе са спољним светом престају, стога они касније бивају одбачени, стигматизовани, без могућности да утичу на дешавања ван затвора, лишени свих оних права која имају слободни грађани (Петровић, Јованић, 2018).

Дакле, последица извршења затворске казне јесте стигматизација и депривација слободе. Оваква депривација се описује као низ тешкоћа које осуђени доживљава као последицу изолације од породице и

1) С друге стране, Морис (Morris, 1963) сматра да затворско искуство зависи, не само од личности осуђеног, него и од објективних услова затворског живота.



друштва и чињенице да су му ускраћена права која је имао до долaska у затвор (Петровић, Јованић, 2018). Депривација слободe се састоји од две компоненте: опште тежње за слободом и осећања деградације личности (Радовановић, 1989, Петровић, Јованић, 2018).

### СЛОБОДА И УМЕТНОСТ И СВРХА КАЖЊАВАЊА

Слобода<sup>2)</sup> није идеал изван човека нити је идеја која постаје мит. Она је незаобилазан услов човековог трагања за остварењем властите потпуности. Слобода и уметност су узајамно повезане у очувању људског заједништва, интегритета и достојанства. Све три побројане компоненте воде ка *бићу* човека.

Када и у којој мери је оправдана примена казне одузимања слободe, шта су циљеви и која је сврха кажњавања, представљају питања којима се баве филозофија кривичног права, пенологија, социологија и друге науке. Историја државне реакције на кршење закона од стране појединаца потврђује да је кажњавање, у виду лишења слободe, заправо цивилизацијски напредак у односу на читав спектар патњи којима су преступници вековима подвргавани у име правде. Из перспективе савременог човека, обликованог према основним вредностима демократског друштва, у којем слобода заузима место централног и неприкосновеног постулата, већ само лишење слободe представља атак

2) О томе да се слобода најпотпуније може појмити када се постави насупрот неслободи, као свом антиподу, говори слика која потиче из Платонове *Државе*, из периода 4. века пре нове ере. Наратор Платонов, преко Сократа свом саговорнику дочарава једну нарочиту ситуацију. Почиње од контраста. Описује пећину у којој живе оковани људи, који не могу да се крећу и виде само зид пећине испред њих. Иза њих гори ватра и други људи носе некакве предмете који рефлектују сенке на зид, и то је једино што оковани људи виде. Они чују гласове, мисле да ти гласови припадају сенкама и они не знају да постоји нешто изван тих сенки. Када бисмо неког од тих окованих људи, сматрао је Сократ, изненада ослободили и одвели га да погледа ватру, он би био зачуђен, можда би и хтео да се врати у пећину. Али, врло брзо би увидео да је свет који види лепши и бољи и не би пожелело да се врати у оно на шта је навикао – у мрак.



Из представе **Њена прича**, фото: Управа за извршење кривичних санкција

на суштину људског бића. Казна увек подразумева одузимање, односно ограничење слободe и права учиниоцу кривичног дела и она има одређену сврху која се жели постићи њеним изрицањем и извршењем.<sup>3)</sup>

У складу са тим, „сврха кажњавања, кроз коју се остварује спречавање криминалитета, заправо јесте (ре)социјализација, односно преваспитање и припрема појединаца да се после издржане затворске казне врате у друштво, прихвате позитивне нормe понашања

3) Сврху казне чине општа сврха, која је иначе заједничка за све кривичне санкције, а која се огледа у сузбијању кривичних дела којима се повређују или угрожавају основне вредности заштићене кривичним законодавством, и посебна сврха, која се састоји у спречавању учиниоца да чини кривична дела и утицају да у будућности не чини кривична дела (специјална превенција), утицају на друге да не чине кривична дела (генерална превенција) и у изражавању друштвене осуде за кривично дело, јачању морала и учвршћивању обавезе поштовања закона – општа превенција (Марковић, Богојевић, 2013: 95–96).

и не баве криминалним активностима“ (Стевановић, 2014: 10). Начини на који ће се та сврха реализовати различити су, а у савременом казненом систему, поред класичних казни, попут казне лишења слободе, обухваћени су и различити алтернативни приступи, као и програми и третмани усмерени на постизање ресоцијализације и социјалне реинтеграције осуђених лица. „Осуђеник је присиљен на казну лишења слободе и сама изолација од спољашњег света је довољна казна којој не би требало додавати дехуманизоване услове током издржавања казне. Да само репресија, сурово кажњавање или страх од њега, не могу спречити човека да крши позитивне законе, доказ су препуни затвори широм света“ (Кнежић, 2017: 15).

### РЕСТОРАТИВНА ПРАВДА

Ресторативна правда<sup>4)</sup> представља приступ решавању сукоба, укључујући кривична дела и повређујућа понашања, која полазе од потреба жртве, учиниоца и заједнице и окупља све стране у сукобу како би им се помогло да заједно, на миран начин, путем дијалога, разреше своје сукобе и проблеме и постигну споразум о томе на који начин настала штета може да буде поправљена или надокнађена, односно, на који начин последице кажњивог дела или другог повређујућег понашања могу бити саниране.

Један од могућих видова примене ресторативне правде је увођење ресторативних програма у затворе и друге установе у којима се извршавају институционалне кривичне санкције. Сматра се да ресторативна правда<sup>5)</sup> може да унесе више хуманости у затворски

4) Ресторативна правда је обнављајућа правда, она тежи да поправи последице прошлог догађаја, успостави баланс између потреба свих страна, доведе до оснаживања жртве, допринесе прихватању одговорности од стране учиниоца и његовом одвраћању од будућег криминалног понашања и обезбеди поновно успостављање хармоније у одређеној средини.

5) Израз 'ресторативна правда' први пут је употребио психолог Алберт Егласх, 1977. године, указујући на три врсте кривичноправног система: ретрибутивну правду, која се заснива на систему кажњавања,

систем и да помогне у третману осуђених лица, њиховој припреми за излазак на слободу, а тиме и лакшој реинтеграцији и социјалној инклузији. Такође, кроз уношење перспективе жртава, било путем њиховог укључивања у ресторативне програме у затвору или кроз рад на подизању свести осуђених лица о жртвама и њиховим правима, потребама и осећањима, повећава се видљивост жртава, које су маргинализоване у кривичноправном систему или непосредно, и њиховом оснаживању и процесу опоравка. У темељима ресторативне правде, као друштвене реакције на криминалитет, су проширивање скупа учесника у процесу који покреће кривично дело и обнављање нарушеног односа проналажењем адекватних решења (Булатовић, 2015). Ресторативни циљеви су резултат ресторативног процеса, видљивог у постигнутом споразуму, а укључују поправљање, односно накнаду штете за жртву и заједницу (рад у корист заједнице кроз позоришну уметност) и реинтеграцију, како жртве, тако и учиниоца кривичног дела.

Заједница игра кључну улогу као неутрална, трећа страна у ресторативном процесу. Заједница је ту да препозна штету причињену жртви и оправданост њеног незадовољства, али да истовремено прихвати преступнике као људска бића којима треба омогућити да се у заједницу врате бољи.

Према мишљењу Виктора Тарнера, људска бића се уче кроз искуство, иако болно, а најдубље искуство се стиче кроз драму, и то не само кроз друштвену или позоришну драму (или њихове еквиваленте), већ кроз кружни и променљиви процес њиховог узајамног утицаја и сталне промене. „Тарнер сугерише да су сви жанрови културних извођења, од племенских обреда до телевизијских жанрова, потенцијално присутни у обнови, односно ономе што он одређује као финалну фазу опште друштвене драме. Прва фаза у друштве-

дистрибутивну правду, која се базира на терапеутском третману учиниоца, и ресторативну правду, чија је основа реституција, односно накнада или поправљање штете настале кривичним делом.

ној драми јавља се када долази до рушења или кршења једне или више друштвених норми у наизглед чврсто организованог заједници. Та фаза се назива *лом* и може се односити на видове грађанске непослушности“ (Јовићевић, Вујановић, 2007: 46). Играње улога представља једну од најчешће употребљиваних форми драме, која омогућава учесницима да се уживе у животне околности других људи. Један од примера играња улога, у контексту примене ресторативне правде, јесте стављање преступника у улогу жртве.

### РЕСТОРАТИВНИ ПРОЦЕСИ И ПОЗОРИШНА ИЗВЕДБА

Позориште представља место сусрета публике са једне, и извођача, глумаца представе са друге стране, при чему свака заједница ових људи физички заузима свој простор у коме су емоцијама и маштом окренути ка „другој“ страни. Иако извођачи не гледају све време у публику, као што публика гледа у њих, они своје деловање пројектују ка гледаоцима чинећи кроз речи и покрете разумљивим оно што се дешава на сцени.

„Акција долази са сцене, а реакција из сале“ (Јевтовић, 2001: 37), при чему се успоставља контакт, који учесници у представи доживљавају као одобравање и подршку. Пошто је „позориште место сусрета публике и актера представе, између којих се успоставља размена на нивоу целовитих бића, јединствени квалитет позоришта произлази из околности да се чин извођења и чин његове рецепције одвијају *овде* и *сада*, те да извођење у том смислу представља део живота који извођачи и публика проводе заједно“ (Јовићевић, Вујановић 2007: 8). На тај начин, креира се особена заједница актера и гледалаца, чиме им се „омогућава да доживе искуства која су им до тада била ускраћена и иницирају одговарајуће процесе промене“ (Фишер Лихте, 2009: 57). Реч је о сварању нове ситуације, догађаја и специфичне реалности која је „већа и другачија од сваке реалности представљања“ (Леман, 2009: 21–22). Ослонимо ли се на антрополошке теорије Ван Генепа,

естетско искуство које омогућава представа показује се као искуство *iprati* који, за онога ко га прелази, омогућава трансформацију – „стoga се оно и описује као стање лимиалности“ (Фишер Лихте, 2009: 215–219).

Према мишљењу Ерике Фишер Лихте, гледаоци су коаутори сваког извођења. Не постоји пасивно учешће у изведби, пошто већ само присуство имплицира пристанак. Џанел Рајнелт (Janelle Reinelt, 2012), на пример, пише о гледаоцу као неизбежном суоснивачу поља извођачких уметности. Гледалац улази у простор сценског догађања, преклапајући границе свакодневног живота и сценског извођења. Рајнелтова сматра да „извођачке уметности чине да гледалац постане протагониста, а само је протагониста у позицији да промени све“ (Глуховић, Вујић 2012: 11). Оно што позоришни уметници на пробама недељама припремају је инсценација, која постаје представом или изведбом тек приликом сусрета, односно, у размени са гледаоцима кроз аутопоетичку повратну спрегу.<sup>6)</sup>

Теоријска анализа ресторативног процеса<sup>7)</sup> са једне стране, и изведбе према томе како се поима у оквирима студија извођења, са друге стране, открива низ додирних тачака између ове два праксе. Њихова блискост нарочито долази до израза у ситуацијама када се одређена изведба реализује у специфичном контексту – када су извођачи учесници, учиниоци или жртве кривичних дела, а публика представник друштва, односно шире заједнице. Под таквим околностима, а у зависности од саме садржине инсценације, једна

6) Аутопоетичка повратна спрега, коју дефинише Ерика Фишер Лихте, афирмише концепт да изведбу не може контролисати појединац, што је значајно за наша каснија разматрања.

7) Још један битан елемент ресторативног процеса је реинтегративно осрамоћивање, потекло из азијских и афричких култура, које практикују церемонијално јавно срамоћење преступника пропраћено његовим покајањем и поновним прихватањем. Уместо искључивања, осуде, стигматизације и сегрегације, које су својствене класичном кривичноправном систему, реинтегративно осрамоћивање практикује инклузију и подршку, чиме се јачају повезаност, солидарност и контрола у заједници и осигурава останак преступника на правом путу.

изведба може попримити ресторативни карактер, у смислу у ком су дефинисани циљеви ресторативне правде. Подсетићемо се неких од циљева.

Окупљање заинтересованих страна на истом месту у исто време, својствено је и ресторативном процесу и изведби, била она уметничка или културална, при чему су у другом случају преступник или жртва најчешће ти који су на сцени у улози извођача, док је заједница оличена у публици која догађају присуствује. У оба случаја, долази до размене између заинтересованих страна, а услед „медијског услова“, односно заједничког (ко)присуства осуђеника, жртве и публике, између којих се, можемо претпоставити, остварује емоционална, физичка и енергетска размена. За оба ова процеса значајно је то да су јавна и подразумевају одређену форму дијалога између учесника, било да је у питању дијалог у класичном смислу, или је реч о дијалогу који се, у виду примене неке од техника примењеног позоришта, води између извођача и публике (Ковачевић, Батрићевић, 2021).

Оснаживање свих учесника, у једном случају жртва, осуђеника и заједнице, а у другом извођача и публике, представља кључни елемент ресторативног процеса. Ово се одређује као мултидимензионални социјални процес који помаже појединцима да стекну контролу над својим животима, што ће им пружити снагу за решавање проблема, која је важна, како за животе појединаца, тако и за заједницу и друштво у целини.

На крају, и позоришна изведба и ресторативни процес садрже ритуалне елементе, будући да су и сами потекли из ритуала, при чему се концепт ресторативне правде умногоме ослања на праксе ритуалне размене.

## РЕСТОРАТИВНА ПРЕДСТАВА

Из свега наведеног следи да се ресторативни процеси<sup>8)</sup>, вођени идејом ресторативне правде из перспек-

8) Подсетимо се да је ресторативни процес афирмисан у међународним конвенцијама и остварује све ширу примену кроз: посредовање између жртве и учиниоца, породичне и друштвене расправе, про-

тиве студија извођења, дају пропознати, пре свега као културалне изведбе, према свему изложеном у овом раду. Допринос студија извођења пенологији је недвосмислен, док би тек требало испитати на који начин и у којој мери пенологија може допринети студијама извођења. Овај допринос огледа се, пре свега, у уочавању ресторативног карактера позоришних изведби у затворима, због чега у оквирима нашег истраживања уводимо појам *ресторативне представе*, да бисмо уже дефинисали извођење једне „инсценације“ у затвору, иако то није инсценација у правом смислу речи, јер контекст њеног извођења није институција уметности, па су и њени циљеви другачији.

У овом случају, изведба постаје посебан инструмент социјализације и васпитања, она доприноси еманципацији и оснаживању оних који у њој учествују, било да је реч о, условно речено, извођачима или публици. Такво оснаживање, спроведено кроз ресторативну представу поприма ресторативни карактер, када су његови учесници и публика учиниоци и/или жртве кривичних дела. У случају ресторативне представе, тренутак оснаживања би се могао повезати са тзв. реинтегративним срамоћењем<sup>[5]</sup>, о чему је било речи, и прихватањем које заједница и жртва нуде преступнику, односно обештећењем и задовољењем које заједница и преступник пружају жртви.

„Враћање дуга заједници“, као један од циљева ресторативног процеса, огледа се у могућности преступника да публици представе пажљиво осмишљену и припремљену инсценацију, док се реинтеграција преступника и жртве у заједницу, њихово међусобно

граме интервенције од стране жртве, кругове кажњавања, кругове миротворства, панела на којима се жртва обраћа учиниоцима, рада у корист жртве или локалне заједнице, група у оквиру друштвене заједнице за подршку жртвама или учиниоцима кривичних дела. Суштину ресторативног приступа чине: комуникација и дијалог између учиниоца кривичног дела, жртве и представника заједнице, а његово тежиште је управо на самом процесу, док је крајњи исход потиснут у други план.

прихватање и условно речено – помирење, препознаје у аплаузу публике на крају извођења.

Другим речима, приликом изведби ресторативне представе, ресторативни процеси се реализују на следећи начин: извођачи (преступници и/или жртве) кроз уметнички чин који приређују, осмишљавају и изводе за публику, деле своја осећања са присутнима, остварују „своју правду“ служећи се механизмима инсценације, а заједница им физичким и емоционалним присуством, заузврат, потврђује подршку на путу (ре) социјализације. Због тога се и о ресторативном карактеру изведби нарочито може говорити у ситуацијама када учешће учинилаца кривичних дела у позоришном раду има као циљ учење нових знања и вештина (посебно социјалних), како би им се омогућила лакша и ефектнија социјална реинтеграција у заједницу.

На основу свега поменутог постаје јасно колико је појам културалне изведбе, и из ње проистекло концепт ресторативне представе осуђених лица, суштински близак идеји ресторативне правде, односно процесима који из ње произлазе.

### **РЕСТОРАТИВНА ПРЕДСТАВА ЊЕНА ПРИЧА У КАЗНЕНО-ПОПРАВНОМ ЗАВОДУ ЗА ЖЕНЕ У ПОЖАРЕВЦУ**

Ресторативна представа *Њена прича*, настала је на радионицама креативног писања и на позоришним радионицама у Казнено-поправном заводу за жене у Пожаревцу. Учешће је узело дванаест осуђеница, које су испољиле склоност ка писању и глуми. *Њена прича* је припремана од почетка 2017. до почетка 2019. и изведена је у два наврата, 21. 12. 2018. и 26. 12. 2018. године.

Циљ ове ресторативне представе је био да се, кроз радионице креативног писања, а затим и позоришне радионице, створи могућност за израз, елаборацију и освешћивање кажњеница које су биле и жртве и починиоци кривичних дела насиља у породици. Идеја је била да се, кроз припрему ресторативне представе,



Из представе **Њена прича**, фото: Управа за извршење кривичних санкција

креира одговор и могућност превазилажења трауматичних ситуација из прошлости. Литерарни материјал је имао двоструку функцију – да послужи као елаборација, увиђање, преузимање одговорности, а позоришне радионице су истовремено пружиле прилику да се искажу на другачији, естетизован начин и сагледају своје поступке из другог угла.

Према речима професорке Милене Драгићевић Шешић: „Основни циљ позоришта јесте, да делујући у једној средини, уочи проблеме свакодневног живота становника, направи представу о томе, ангажујући већи број заинтересованих људи те средине и да, затим, ту представу изводи првенствено на подручју те заједнице, настојећи да за време и након представе успостави креативан однос са публиком, провоцирајући је да размишља о свакодневним проблемима и о могућностима да својом личном и колективном акцијом учини нешто на превазилажењу и савладавању свакодневице“ (Драгићевић Шешић, 1992: 37).

Процес рада одвијао се у две фазе. Током прве, осуђенице су учествовале у радионицама креативног писања, које су за крајњи резултат имале потпуно аутентичан текст за позоришну представу, да би се током друге фазе припремале за извођење представе пред публиком.

Током прве фазе радионица које су биле посвећене упознавању, осуђенице су имале прилику да говоре и пишу о себи, без наших навођења на прошлост или кривично дело које су учиниле. Објашњено им је да, од њихових литерарни радова, желимо да креирамо представу која ће, почевши од текста, па до финалног извођења пред публиком, бити оригинални уметнички израз њихових мисли и осећања. Међу општим темама, као што су слобода, правда, љубав и сврха живота, брзо су се издвојиле теме о којима су осуђенице највише желеле да пишу. То су били догађаји из њихових прошлости, дела која су починиле, са посебним акцентом на жељи да спрече друге да почине исто.

Наиме, свака од дванаест осуђеница, колико их је учествовало у радионицама креативног писања и позоришног стваралаштва, пре доласка на издржавање казне, била је изложена неком облику насиља (Батрићевић, Ковачевић, 2021). Већина њих је осуђена управо због кривичног дела убиства својих злостављача (супружника, макроа и зета), док је мањем броју кажњеница изречена затворска казна због привредног криминала.

Радионице креативног писања, које су претходиле овој представи, би по правилу почињале изражајним читањем онога што су написале. Учеснице су писале радове на слободне или задате теме, прво у форми поезије, а затим прозе, изражајно их читајући, а потом и анализирајући пред другим осуђеницама. Паралелно са тим, усмераване су да ток њихових дискусија буде у правцу решавања проблема о којима пишу, а који их се највише тиче. Управо је то постало главна идеја ове ресторативне представе – како помоћи другоме да, у сличној ситуацији, не почини исто дело, већ да нађе снагу за промену.

Радионице су имале циљ да охрабре учеснице да се, у форми слободног стиха, језиком поезије и прозе, изразе пред другима, а рад на заједничком циљу допринео је њиховом зближавању и повезивању. Посебно је интересантно да су се, између неких осуђеница које раније нису биле у добрим односима, управо током овог креативног процеса, развиле пријатељске емоције (Батрићевић, Ковачевић, 2021).

Главна протагонисткиња представе је жена – жртва насиља у породици, економски независна, разапета између жеље да са децом напусти супруга злостављача, и неразумевања патријархалне средине оличене у оцу и брату, који такав чин сматрају срамним и недопустивим. Током ових превирања, на сцени се поред протагонисткиње смењују анђео, који јој говори да поступи исправно и напусти супруга, и ђаво, који је подстиче да га лиши живота. У једном тренутку она сања да покушава да убије мужа, када се појављује анђео у виду осталих једанаест осуђеница које у последњем тренутку успевају да је од тога одврате. Оне јој упућују речи утехе, наговарају је да оде од злостављача, да не почини злочин, грле је и храбре. Она се буди и одлучује да то ни у стварности не учини, већ да насилника напусти и потражи помоћ. Порука је јасна – тама не може отерати таму, и да заједница игра кључну улогу у благовременом враћању на прави пут.

Осуђеница која је играла главну улогу, у стварности, нажалост, није посупила онако како је учинила у сну. Зато је за њу ово извођење имало посебан емотивни значај, јер је кроз то искуство, на симболичан начин пробала да исправи сопствену грешку из прошлости. Она је прошла пут од жртве, преко прогонитеља, до протагонисткиње, када је коначно добила прилику да током извођења проживи властито искуство, у другачијем светлу, и утиче на друге да га не понове.

Ресторативна представа *Њена прича* изведена је прво за осуђенице из затвореног и из полуотвореног блока Завода за жене у Пожаревцу, где је наишла на изузетно емотиван и топао пријем – осуђенице су

плакале, идентификовале су се са протагонисткињама и саосећале са њима (Батрићевић, Ковачевић, 2021). И на остале осуђенице је, учествовање у самом процесу припремања и извођења представе, деловало ослобађајуће, помогло им је да превазиђу трему и стид због појављивања пред другим осуђеницама и представницима заједнице, након онога што су учиниле и да се осете прихваћено и оснажено.

У ресторативној представи *Њена ирича* посебно је наглашен механизам такозваног, реинтегративног постиђивања, односно реинтегративног срамоћења који представља један од најзначајнијих елемената ресторативног процеса (Ковачевић, Батрићевић, 2021).

Наиме, реч је о томе да неке од осуђеница у првом тренутку нису желеле да учествују у позоришној представи која би била изведена пред публиком, јер су се, по сведочењима, стиделе своје прошлости (Батрићевић, Ковачевић 2021). Оне су сматрале да, као жене које су учиниле најтежа кривична дела, уопште не треба да се појављују пред публиком, као оличењем заједнице, а још мање да о тим делима јавно говоре. У том смислу, оне су на неки начин испољиле склоност ка аутостигматизацији и додатном искључивању себе из друштва, поред искључености и изолованости, које су их нужно пратиле током издржавања затворске казне. Међутим, када су своја осећања и радове поделиле са другим осуђеницама на радионицама креативног писања, а затим и кроз позоришни рад, наишле су на одобравање и прихватање од стране других укључених у процес.

Ова ресторативна представа пред публиком – новинарима, невладиним организацијама, запосленима у овој установи, као и пред другим осуђеницама (укључујући и оне које нису учествовале у овом програму) помогла је осуђеницама да, посредством реинтегративног срамоћења, али и кроз друге ресторативне елементе (признање, покајање, праштање, исказивање жеље да се у будућности поступи другачије) покрену жељу за променом (Батрићевић, Ковачевић 2021).

Како је наглашено приликом разматрања основних одлика и начела ресторативних процеса, они подразумевају настојање да преступници, било стварно или симболично, својим поступцима, радом, ангажовањем, гестовима и стваралаштвом, покушају да „врате дуг заједници“, да се искупе за дело које су учинили. Ресторативна представа преступницима управо пружа ту могућност, да кроз уметнички рад са позоришним елементима, заједници омогуће неко естетско задовољство. Притом, када је реч о ресторативној правди као и ресторативној представи, у оба случаја акценат је на процесу, а не крајњем исходу.

Наиме, у сваком ресторативном процесу, много већи значај има сам поступак него његов коначни резултат – у случају ресторативног процеса који се не служи уметничким средствима, то је сам поступак измирења и обештећења, док је код представе у првом плану сам процес телесне, емоционалне и енергетске размене који се реализује са заједницом и који има предност над естетским квалитетима представе.

Имајући у виду досадашњу успешну примену позоришних техника у сврху социјалне реинтеграције осуђених лица, увођење појма ресторативне представе у пракси као и теорији, чини се сасвим оправданим. Увођење овог појма у теорији, отворило би простор за ширу афирмацију и примену ресторативне представе као иновативног метода рада са казнено-поправном популацијом у пракси. Истовремено, тиме би се допринело конципирању аутентичног програма рада са осуђеним лицима, праћење његовог спровођења и ефеката, како на актуелно стање, понашање, осећања учесника, тако и на успешност (ре)социјализације, односно степен рецидивизма. Управо идеја ресторативне правде издваја ресторативну представу осуђених лица од осталих форми затворског позоришта, као кровног израза којим се обухватају разноврсне праксе културалних изведби о чему је било речи.

Ресторативна представа своју садржину, која је по правилу везана за тематику криминалитета, затвора,

репресије, маргинализације преступника, виктимизацију, итд, у форми културалне изведбе са заједницом реализује сходно кључним начелима ресторативног процеса – а то су: неформалност, окупљање свих заинтересованих страна, јавност, дијалог, слободно изражавање емоција, реинтегративно срамоћење, исказивање захвалности жртви и заједници, опроштај, измирење, враћање дуга заједници, подршка заједнице, поновно прихватање жртве, али и преступника, итд. Истовремено, синергија трансформативних снага ресторативног процеса и сваке изведбе, чини ресторативну представу изузетно делотворним инструментом који, поред социјалне реинтеграције осуђених лица, води ка слободном животу, по истеку казне. Она је заправо први корак, међа и „велико финале“ затворског живота, са једне, и освајања слободе ван зидова затвора, са друге стране.

## БИБЛИОГРАФИЈА

- Арент, Хана, *О слободи и ауторитету*. Градска народна библиотека Жарко Зрењанин, Зрењанин, 1995.
- Аристотел. *Никомахова етика*. Београд, БИГЗ, 1980.
- Батрићевић, Ана, Ковачевић, Марина. *Ресторативни перформанс и ресоцијализација осуђених лица*. Зборник Института за криминолошка и социолошка истраживања, 2021.
- Боал, Аугусто. *Позориште поилачено*. Београд, Просвета, 2004.
- Драгићевић Шешић, Милена. *Умешност и алтернатива*. Институт за позориште, филм, радио и телевизију; Факултет драмских уметности, Београд, 1992.
- Драгићевић Шешић, Милена. *Умешност и алтернатива*. Београд, Clío, 2012.
- Fischer Lichte, Erika. *Естетика перформативне умешности*. Сарајево–Загреб, Шахинпашић, 2009.
- Фуко, Мишел. *Надзирајући и кажњавајући*. Сремски Карловци. Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1997.
- Иберсфелд, Ан. *Чињање позоришта*. Вук Караџић, Београд, 1982.
- Илић, Влатко. *Увод у нову теорију позоришта*. Нолит/Алтера, Београд, 2011.
- Јевтовић, Владимир. *Узбудљиво позориште*. Београд, Јанус, 2001.
- Јовићевић, Александра, Вујановић, Ана. *Увод у ситуације перформанса*. Фабрика књига, Београд 2006.
- Кнежић, Бранислава. *Образовање осуђеника: начин да се буде слободан*. Београд.
- Ковачевић, Марина, Батрићевић Ана, Њихова прича – ог креативног писања осуђеница до ресторативног позоришног перформанса. *Култура*, бр. 170–171, стр. 245–261, 2021.
- Меденица, Иван, *Виговдан и његове изведбе: 1989–2014*. Зборник радова Факултета драмских уметности 25/26, ФДУ, Београд 2014.
- Мил, Џон Стјуарт. *О слободи*. Филип Вишњић, Београд, 1988.
- Петровић, В., Јованић, Г. *Ушлицај радног ангажовања осуђених на дејивацију слободе*. Зборник Института за криминолошка и социолошка истраживања, 37(1); 35–51, 2018.
- Платон. *Држава*. БИГЗ, Београд 1976.
- Ристић, Ирена, Илић, Влатко. *Theatre within the context... and not just theatre – Позориште у контексту... и не само позориште*, Хоп.Ла! Факултет драмских уметности, Београд, 2016.
- Ристић, Ирена. *Почетак и крај креативног процеса*. Хоп.Ла! Београд, 2010.
- Стевановић, Зоран. *Трејман осуђеника у зајворском систему Србије*. Издавач Институт за криминолошка и социолошка истраживања, Београд, 2014.
- Стевановић, Зоран. *Зајворски систем и трејман осуђених лица у Србији*. Докторска дисертација, Факултет за специјалну едукацију и рехабилитацију Универзитета у Београду, 2010.
- Стевановић, Зоран. *Зајворски системи у свету*. Институт за криминолошка и социолошка истраживања, Београд, 2012.
- Гарнер, Виктор. *Од ритуала до театра*. Аугуст Цесарец, Загреб, 1989.
- Васиљевић Продановић, Даница. *Теорије кажњавања и њихове психолошке импликације*. Специјална едукација и рехабилитација, 10(3), стр. 509–525, 2011.
- Виготски, Лав Семјонович. *Психологија умешности*. Нолит, Београд, 1975.



Пише > Сунчица Милосављевић

# Културом против насиља: друштво насиља и вапај за људскошћу

Уверени да је екстремно насиље ком смо сведочили у мају ове године резултат дуготрајног и нимало случајног моралног суноврата у нашем друштву и да се последице не могу лечити силом, нити то могу чинити виновници оваквог стања, већ да је потребно реконструисати хуманистичке основе друштва, заједничким деловањем културе и образовања, уметници и активисти Репрезентативног удружења у култури БАЗААРТ<sup>1)</sup> посветили су своју годишњу конференцију теми *Култура против насиља*.<sup>2)</sup>

Фокус скупа била је улога културе и културног образовања у превенцији и медијацији насиља првенствено међу младима, у смислу добробити које заступљеност културе у образовању може донети деци, родитељима,

наставницима и школи, те уметницима и професионалцима у култури, односно друштву у целини.

Осим низа радионица, презентација и представа које су представиле примере успешне примене креативних и партиципативних метода у образовању и васпитању, организоване су две панел дискусије у сарадњи са редакцијом часописа *Лицеулице*. Разговори на теме *Култура насиља* и *Култура против насиља* окупили су психологе, наставнике, уметнике и уметничке педагоге, са којима су у *Форуму* дискутовали бројни васпитачи и наставници.

У првом панелу – *Култура насиља* – говорили су новинар Стефан Славковић као водитељ, Ђурђа Тимоотијевић, психолошкиња и психотерапеуткиња, Весна Војводић Митровић, професор српског језика и књижевности и Павле Јеринић, глумац и драмски педагог. Други панел – *Култура против насиља* – водила је сликарка и новинарка Дуња Карановић, а учествовали су Милена Драгићевић Шешић, теоретичарка културе, Оља Јовановић, психолошкиња и Милош К. Илић, писац

1) БАЗААРТ, Репрезентативно удружење у култури за научноистраживачке и едукативне делатности

2) Девета научно-стручна конференција са међународним учешћем, посвећена сарадњи културе и образовања, реализована је 2–4. 7. 2023. године у УК Пароброд и КЦ Магацин у Краљевића Марка у Београду, уз подршку Министарства културе Републике Србије и Секретаријата за културу града Београда.

и водитељ креативних књижевних радионица за младе. У *Форуму* су учествовали сви панелисти и публика.

Циљ панела био је да се мапирају претпоставке за превенцију насиља међу младима путем креативног и културног образовања, најпре кроз критички осврт на тренутно стање (у првом панелу), потом указивањем на добробити које креативне и културне праксе могу донети у грађењу ненасилног и сарадничког етоса међу младима и у образовању уопште (у другом панелу), те стварањем простора за јавни и отворени дијалог међу свим заинтересованим странама (у *Форуму*).

Док је први панел – *Култура насиља* – сагледао своју тему са великом јасноћом и из бројних перспектива, упућујући и на разлоге поразног стања у образовању и широј друштвеној средини, други – *Култура прошив насиља* – показао је да тек треба истражити васпитни и трансформативни потенцијал културе и уметности у школи и друштву. *Форум* је, најзад, открио велику узнемиреност пре свега запослених у образовању и потврдио колико недостају прилике за дијалог, и то не само у ситуацијама великих друштвених криза, већ и у нормалним околностима, како у оквиру појединачних ресора и области, тако и на сваком другом нивоу.

Кроз дискусије у оквиру Конференције питање односа између културе и насиља је тек начето, а нама је, као ауторима и организаторима програма, остала обавеза да дамо допринос његовој разради. Стога ћемо у овом чланку дати преглед неких релевантних теоријских претпоставки и интердисциплинарно упоредити њихове концепте.

### КУЛТУРА И НАСИЉЕ: ПОСТОЈЕЋЕ СТАЊЕ

Иако је утицај који култура и културно образовање могу имати на превенцију насиља имплицитно јасан, показало се да није једноставно ‚ухватити‘ срж те везе. Стиче се утисак да су се образовна и културна теорија и пракса у нашој средини ретко фокусирале на природу ове повезаности, за шта може постојати више разлога.

Већ у смислу теорије и науке, показује се маргинализованост теме. С једне стране, стратегије друштвеног супротстављања насиљу изучавају се у оквиру Мировних студија које код нас још увек нису шире заступљене<sup>3)</sup>. С друге, академски кругови у областима уметности и културе споро развијају интересовање за проучавање улоге културе и уметности у остваривању ширих друштвених циљева (попут промоције разноликости, социјалне кохезије, заступања људских права, па и самог културног образовања). Поред тога, изучавање друштвених функција културе и уметности је крос-дисциплинарна област за какву је, посебно у временима угрожене демократије, потребно време да се изграде дисциплинарни капацитети и избори научни простор.

У смислу праксе, укључивање културе у превенцију насиља није реткост у нашој средини, али је такође заступљено углавном у областима које друштво посматра као маргиналне. Присутно је у искуствима организација цивилног друштва које се баве превенцијом и медијацијом насиља и конфликта, најчешће у мултиетничким срединама, а од скора и везано за присуство мигрантске популације. Широко се користи у неформалном образовању деце и младих за прихватање разноликости и ненасилне комуникације, што такође типично спроводе организације цивилног друштва. Поједини наставници у формалном образовању такође користе културни и креативни израз за развијање толерантних и инклузивних ставова ученика (Форум театар је посебно широко распрострањена техника јер је својевремено промовисана кроз програм *Школа без насиља*). По правилу су овакве праксе успешне, неретко и иновативне, али остају невидљиве јер их спроводе субјекти који не уживају веће друштвено поштовање:

3) На Факултету политичких наука Универзитета у Београду постоји Научноистраживачки Центар за студије мира, основан 2008. године. У области неформалног образовања, мировним студијама бави се већи број организација цивилног друштва, видети на пример: <https://www.cms.hr/hr/izgradnja-mira-u-srbiji/adresar-organizacija-iz-srbije>

то су с једне стране невладине, односно организације цивилног друштва, које су неретко и саме објекат насиља, а са друге образовне установе које су, нажалост, такође осетно удаљене ка маргини друштвеног вредновања и пажње.

Може се закључити да су у нашем друштву реално присутне компетенције и искуство за примену културе у превенцији насиља и модерацији последица насиља, али да друштвене ситуације за њихово практиковање, а тиме и проучавање, нису етаблиране.

### ДРУШТВО НАСИЉА

Објашњење за игнорисање умећа и искустава која могу деловати благотворно у алармантној актуелној ситуацији ваља потражити кроз анализу друштва из аспекта управо мировних студија, пошто оне за свој главни предмет проучавања имају насиље схваћено као супротност и антипод миру.

Ова релативно млада научна област насиље посматра из перспективе друштва и јасно препознаје значај и место културе у успостављању и одржавању не/насилног друштва. *Vis-a-vis* феноменолошком нивоу, односно појавама *директног насиља* у друштву, поставља генерички ниво, препознајући оне системске одлике и механизме који рађају и одржавају тзв. *структурно насиље*.

Проучавање структурног насиља уводи појмове од великог значаја за нашу тему. Јохан Галтунг, аутор овог концепта, тумачи га као облик насиља где одређене друштвене структуре користе институционалну моћ да грађане спрече да остваре своје основне потребе – опстанак, благостање, идентитет и слободу.

Као симптоме структурног насиља, аутор наводи институционализоване облике национализма, етноцентризма, расизма, сексизма, елитизма и друге, а као степене структурног насиља уочава „структурно условљено *сиромаштво*“ и „структурно условљено *рејресивију*“. Сви аутори који су проучавали ову област повезују структурно насиље са друштвеном неједна-



Културом против насиља, фото: Марко Стојановић Нектан

кошћу и неравноправношћу које драматично расту у савременим друштвима.

Према овом концепту, дакле, појаве директног, појединачног насиља посматрају се као испољења структурног, друштвено заснованог, институционализованог насиља, а узроци се траже у системском кршењу, пре свега, начела социјалне правде. Постаје јасно да друштво које почива на темељима системског насиља не жели да афирмише снаге и експертизу која би у суштини деловала против самих основа таквог система.

### КУЛТУРА НАСИЉА

У зависности од степена заступљености структурног насиља, можемо говорити о присуству *културе насиља* у друштву. Култура насиља је културни образац који настаје у друштву где влада структурно насиље. Служи томе да се свако насиље – физичко и директно или структурно и институционализовано – легитимизује, односно учини морално прихватљивим. Тада се



Културом против насиља, фото: Марко Стојановић Нектан

рађа и културно насиље – угрожавање или одузимање права људима на испуњење њихових потреба и потенцијала, које се спроводи и правда кроз културу. Културно насиље грађанима ограничава или онемогућава самоостварење у свим пољима, а нарочито у пољу идентитета и личне слободе, јер легитимизује шовинизам, хомофобију, родну дискриминацију, верску нетолерантност, социјалну искљученост и експлоатацију потлачених и маргинализованих особа и тако даље.

Културно насиље има кључну улогу у одржавању насилног друштва. Наиме, када се, кроз процес интернализације<sup>4)</sup>, постигне усвајање насиља као нормалности, стварају се услови да се насиље у друштву перпетуира. Затвара се круг који почива на три стожера: директном, структурном и културном насиљу. Кључни

4) Иван Видановић дефинише интернализацију као појам који означава преношење извесних спољашњих норми, стандарда, односа и акција на унутрашњи, ментални план, који се, тако, доживљавају као властити. *Речник социјалној рага*, Видановић, Београд, 2006.

значај културе за одржавање друштва насиља лежи у њеној трајности: док је директно насиље на нивоу појаве и заправо краткотрајно, а структурно насиље везано за институционалне циклусе који су такође ограниченог трајања, култура, као систем вредности, чини константу насиља, његов дуговеки предуслов. Управо због тога се са борбом против насиља у друштву мора отпочети настојањима да се култура насиља преведе у културу мира.

### КУЛТУРА МИРА

*Култура мира* је култура ненасилног дијалога. Постиже се развојем вредности, ставова, начина понашања и начина живота који одбацују насиље, и узроке сукоба решавају кроз дијалог и преговоре.<sup>5)</sup>

Унеско наводи образовање као кључну платформу за остварење и одржање мира, кроз афирмисање свих људских права, родне једнакости и демократске партиципације, толерантности и солидарности. Препоручује се да се ненасиље и ненасилна комуникација развијају кроз образовање од најранијег узраста.

Занимљиво је да се у декларацијама и препорукама које долазе са највиших нивоа глобалног саветовања, култура и уметност ретко препознају као поље деловања. Култура се сагледава као једно од основних људских права, везано за идентитет и изражавање, али тек спорадично и као моћни фактор промене у уобличењу ставова појединаца, заједница и друштава, њихових односа у социјалној средини и према природном окружењу. Такође, збуњује то што се у контексту тумачења културе као људског права, под културном праксом препознају, поједностављено речено, обреди заједница с једне стране, а са друге елитна уметност, док огромно поље креативности које лежи између њих као да измиче погледу творца глобалних докумената.

5) Резолуције УН А/RES/52/13: *Култура мира* и А/RES/53/243, *Декларација и Програм акције за културу мира*

Схватање да је креативност оно начело људскости које се природно супротставља начелу насиља, долази од практичара. Поље креативности је истовремено оно поље у ком је могуће спровести најразличитије видове савременог културног деловања и утицати на промену мишљења и понашања учесника.

И у основи наше тезе – *Културом преоидив насиља* – лежи претпоставка да ненасиље и ненасилну комуникацију треба учити кроз креативно искуство које само по себи представља једно од најупечатљивијих и најмоћнијих искустава учења.

### КУЛТУРА НЕНАСИЉА

Један од првих програма који промовишу ненасилну комуникацију још је 60-их и 70-и година 20. века на америчком Југу развио клинички психолог Маршал Розенберг. Постакинут искуствима рада у заједници на остварењу расне интеграције у школама и рада са децом са тешкоћама у учењу, а са ослономцем у савременим психолошким истраживањима и теоријама, Розенберг је развио метод за учење ненасилне комуникације.<sup>6)</sup>

Розенбергов метод примењив је у превенцији и решавању сукоба како у личним, тако и у институционалним односима, с крајњим циљем изградње друштвених односа заснованих на поштовању и сарадњи, наместо на парадигми доминације. Иако је центриран на језик и вештине исказивања и активног слушања, способности које развија далеко су од искључиво вербалних: *оисервација* (посматрање реалних околности и чињеница, без предрасуда), *емоционалности* (препознавање својих осећања), *само-емпаишија* (способност препознавања сопствених потреба) и *емпаишија* (разумевање позиције другог).

Уколико прихватимо да су наведене способности кључне за оснаживање појединаца да неслагања решавају кроз дијалог наместо кроз сукоб и насиље, умес-

6) Одабир термина 'ненасилна' аутор је учинио свесно, са ослономцем на покрете и студије у области мировних политика.



Културом против насиља, фото: Марко Стојановић Нектан

но је да размотримо на који начин културна, а међу њима првенствено креативна искуства, доприносе њиховом развоју.

### КУЛТУРА ПРОТИВ НАСИЉА

**РАЗВИЈАЊЕ СПОСОБНОСТИ ОПСЕРВАЦИЈЕ:** И сам је Розенберг за прве кораке у подучи ненасилне комуникације, у контексту рада са школском децом, одабрао драмску структуру и луткарски израз како би, кроз дијалог између шакала и жирафе, демонстрирао разлику између насилне и ненасилне комуникације. Аутор је правилно проценио значај плана фикције који ствара безбедну дистанцу између наратива и ликова на сцени, и потенцијално препознатљивих ситуација и особа у животу, нарочито када се ради у групи младих. План фикције учесницима омогућује заштиту од прозивања и етикетирања; пружа им прилику да испитају различите врсте поступања и решења за сложене ситуације,



Културом против насиља, фото: Марко Стојановић Нектан

без трпљења реалних консеквенци; и отвара простор за дискусију у безбедном простору.

Ове су могућности присутне већ у ситуацијама традиционалне рецепције културних садржаја (читање књижевног текста, гледање филма или позоришне представе, посета изложби или концерту итд), а многоструко се повећавају у креативним ситуацијама где учесници садржаје стварају сами. С једне стране, они тада уграђују сопствена искуства у причу, слику или други израз, чиме водитељу креативног рада, али и другим учесницима, отварају увид у своје преокупације. Са друге, што је нарочито битно, могу да креирају нова искуства, потенцијално корективна у односу на претходна која су неретко нефункционална. Дискусије о садржајима на плану фикције, где се најпре наводе опажаји, а затим се траже тумачења њиховог значења, пружају одличну прилику за развој способности опсервације и тумачења опажаја из више перспектива. Тиме што се шири хоризонт разумевања и могућих,

вишеструких интерпретација опаженог, смањује се преурањено закључивање и читавање значења, као и подложност учесника друштвеним предрасудама, а развија се објективно и критичко мишљење.

**РАЗВИЈАЊЕ ЕМОЦИОНАЛНОСТИ:** Културна искуства су холистичка, са великим ослоном на емоционалне капацитете особе и по томе се умногоме разликују од формалних образовних искустава. Сусрет са уметничким делом увек изазива емоционални одговор који равноправно са когнитивним и физичко-контекстуалним учествује у грађењу значења које делу придајемо. Дијалог између дела и публике предуслов је за естетски доживљај који ствара искуство равноправно животном по интензитету и утицају који може имати у формирању особе, усвајањем нових, често неочекиваних ставова и перспектива.

Уколико емоције посматрамо као израз искренности, како то програм о ненасилној комуникацији захтева, онда запажамо да креативна, партиципативна искуства поново вишеструко надмашују рецептивна, не само у погледу покретања емоционалних садржаја, већ, посебно, у смислу потенцијала за каналисање њихове динамике. Стваралачки чин у уметничким медијима тражи емотивно улагање и заузврат пружа емотивну награду. Спонтано изражавање кроз стваралаштво на лицу места, које омета рационализацију, омогућава да се испоље искрена, често потиснута осећања везана за питања која се истражују. Захтев креативног рада да унутрашњи садржаји нађу свој израз у уметничком медију, води ка каналисању емоција. Њихова трансформација у језик медија омогућава да се о њима разговара посредно, кроз граматичку естетске рефлексије. Уважавањем израза осетљивости, емоционалност, која се у вршњачком окружењу младих често санкционише, у креативном се контексту награђује: осетљиве особе препознају се као ствараоци вредних радова, а рањивост се препознаје као квалитет заслужан за вишеслојност и комуникативност таквих радова.

**РАЗВИЈАЊЕ САМО-ЕМПАТИЈЕ:** Под утицајем различитих утицаја који имају за циљ социјализацију појединца, у савременим друштвима често долази до отуђења особе од њених аутентичних потреба. У овом аспекту, културно искуство треба да помогне учесницима у балансирању процеса социјализације и индивидуације, стварањем социјалног оквира подршке у ком учесници могу да успоставе везу са сопственим потребама и дефинишу сопствену добробит. У том смислу, међу искуствима уметничке рецепције поменућемо процесе поистовећења који повећавају емпатске капацитете појединца, а више ћемо говорити о креативном приступу у раду са младима као културном искуству које се типично одвија у вршњачкој групи.

Рефлективни практичари оставили су бројна сведочанства о благотворном утицају који креативна група у којој се успело са стварањем поверења, врши на све њене чланове. У таквим групама стварају се здрави социјални односи, владају поверење, разумевање и солидарност, пружа се простор и подршка свим члановима, а дискусије о креативним садржајима не доживљавају се као критика и напад, већ као конструктивна опажања која доносе добробит свим члановима групе. Самопоуздање и самовредновање појединаца расте, као и њихова очекивања од себе самих и од актуелних и будућих социјалних односа и друштвених ситуација. Крајњи исход оваквих интеракција је оснаживање чланова групе за самоформацију (*αυτομοιοεισις*) и самокултурацију. Веза је у томе што су оба наведена процеса по својој природи стваралачка, а искуства креативног рада уче нас да мислимо, да се понашамо и да делујемо стваралачки.

Такође, ако се фокусирамо на област драмског изражавања, запажамо да креативна искуства развијају вештину самопосматрања кроз феномен двоструке перспективе: када импровизујемо на сцени, истовремено размишљамо о логици којом се руководи драмски лик који заступамо и посматрамо себе у ситуацији заступања. Теорија драме бавила се овим феноменом



Културом против насиља, фото: Марко Стојановић Нектан

у студијама уметности глуме; младим учесницима, пак, ово искуство доноси широку развојну прилику за учење интроспекције и вишеперспективности, као и отворену, неоптерећену повезаност са самима собом у чину комуникације и акције.

**РАЗВИЈАЊЕ ЕМПАТИЈЕ:** Коментатори теорије ненасилне комуникације истичу да је емпатија кључни предуслов за дијалог, јер омогућује да се разуме становиште саговорника, које условљава његов дискурс. Емпатични саговорници уважавају међусобна гледишта и позиције и конструктивно раде на проналажењу прихватљивог, оптималног решења.

Емпатија је квалитет који се учи искуствено, кроз различите животне ситуације. Уколико социјални контекст не пружа адекватне прилике за развој емпатије, њих је могуће пронаћи или креирати на плану уметности и фикције. Емотивни канал и механизми поистовећења обезбеђују учесницима да стања и поруке које дело преноси усвоје (интернализују) и уграде у

сопствено искуство и да на тај начин уче, већ у ситуацијама активне рецепције. Подразумева се да је процес учења интензивнији када учесници активно партиципирају у садржајима на плану фикције. И у овој је области креативна драма међу најснажнијим медијима за учење. Заступање драмског лика омогућује да се искусе мисаони и емотивни токови друге особе и да се њена становишта дубински разумеју. Учествовање у драмским ситуацијама ствара проживљено искуство комуникације и акције, о којима учесници истовремено могу да рефлектују, захваљујући феномену двоструке перспективе. Поново се хоризонти животних искустава проширују, омогућујући развој емотивне интелигенције и антиципације у социјалним ситуацијама.

### КУЛТУРНО ОБРАЗОВАЊЕ ЗА НЕНАСИЉЕ

Кроз ову анализу оцртали смо одговоре на питање на који начин култура чини противотров насиљу: тако што нас културна искуства чине перцептивним, осетљивим, аутентичним и емпатичним људским бићима.

Јасно се показује такође да културно образовање може да створи начине и ситуације за учење ненасилне комуникације, као и за усвајање самих постулата културе ненасиља.

Али то није и не сме да буде све.

Била би велика грешка ако би се разматрање добробити заступљености културе у образовању ограничило на таксативне циљеве и парцијалне ефекте које оно доноси. Културно образовање није дисциплинарно образовање, већ је оно учење за живот. Уколико је учење „процес који на основу усвојеног знања и искуства мења понашање онога ко учи“ (ГИЗ), а култура и уметност поље које за своју тему има људскост, онда је културно образовање, а у њему посебно креативна искуства учења, школа људскости.

Начин учења који култура и уметност омогућују, а то се мора посебно нагласити, разликује се од рационалног учења. Основа овог, у суштини искуственог процеса је естетски доживљај. Џон Дјуи каже да естетски доживљај настаје када продремо до суштине, сагледамо целину и постигнемо *увид*. Кроз такво искуство реконструирамо наша дотадашња знања и ставове, другим речима – мењамо се.

Сваки вид образовања требало би да тежи томе да на холистички начин активира учеснике и мења њихов поглед на свет. Није реч само о укључивању културе у образовање, већ о промени читавог склопа образовних услова који обухватају и развој компетенција наставног кадра, коришћење ресурса у образовању, начине управљања школом, па, свакако, и национални оквир курикулума који мора предвидети могућности за искуствено учење кроз културу и уметност.

Штавише, у питању је целокупан национални оквир јавних политика, који би требало да буде заснован на хуманистичкој визији развоја друштва и да омогући редефинисање улоге и задатака система културе и образовања у том развоју. Културно образовање преко је потребно не само школи, већ друштву у целини, како би нове генерације грађана биле припремљене да гледају даље, (са)осећају дубље и делују снажније од нас.

Говорећи о месту драме у образовању, што се може проширити на читаву област културе и уметности, Едвард Бонд писао је свом пријатељу Гају Вилијамсу:

“Од врхунског је значаја да се драмски процеси у животима младих не уче и негују искључиво на улици. То би водило опстанку не најјачих, већ опстанку оних најмање способних, а то су они сурови и насилни. Драма није забава – срце драме је бескомпромисни вапај за људскошћу.”<sup>7)</sup>

7) *Писмо Гају Вилијамсу*, превела: Наташа Миловић. Нови Сад, *Сцена*, бр. 1–2/2014, стр. 62–63.





СЦЕНСКИ ДИЗАЈН

СЦЕНА

Пише > Драгана Вилотић

## Дизајн сценског простора на 68. Стеријином позорју

Стеријино позорје, фестивал националне драме и позоришта са програмским циљем унапређења позоришне уметности и стимулације развоја драмске књижевности, прилика је да се провери колико су позоришни ствараоци селектованих представа у томе успели, не само на основу броја освојених награда. Крајњи исход испуњења тог циља требало би да буде релевантно позориште – уметност која говори о ономе што друштво данас мисли, приказује како се осећа, шта га дотиче. У том контексту биће размотрено како је дизајн сценског простора селектованих представа томе допринео или могао допринети и каква естетска начела изражава заједнички став ауторског тима.

Међу представама у Такмичарској селекцији издваја се једна тема на којој је грађен специфични сценски израз. Представе у чијем фокусу је однос деце и родитеља нуде најинвентивнија решења. *Деца* по роману-поеми Милене Марковић (режија Ирена Поповић Драговић, Народно позориште Београд), *52 херца* Тијане Грумић (режија Мојца Мадон, Словенско народно гледалишче Нова Горица, Словенија) и *Yankee*

*Rose* Слободана Обрадовића (режија Милош Лолић, Београдско драмско позориште) премијерно су изведене 2022. године али од масовног убиства ученика у школи „Владислав Рибникар“ 3. маја 2023. у Београду друштво је неизбежно више сензитивисано на тему деце и њиховог разумевања света, а та трагедија ће утицати и на представе повезане тематике у будућности. Све три наведене представе преиспитују сценски простор и могуће начине његове употребе, а важност тема којима се баве можемо приписати уметничкој „далекovidности“ аутора – небројено пута предосећај уметника наговестио је велике трагедије, што може бити предмет неког другог текста.

*Деца*, опера у 17 песама на музику Ирене Поповић Драговић, супротно конвенцијама традиционалне опере, одвија се у потпуно очишћеном простору. Нема кулиса, декора нити комплексне технологије чија је уобичајена улога да демонстрира максимум снаге у свим сегментима, уз висок степен артифицијелности, чиме се опера одваја од реализма, од живота. Сценографију Мираша Вуксановића дефинише вели-

ки празан простор позорнице, бочна поставка столица за смештање хора деце, чија песма отвара и затвара главну радњу и прати представу, и оркестар у дубини. Простор се активира снажном певачком и плесном изведбом глумаца и певача који телима и мизансценом креирају односе и просторе из поеме Милене Марковић. Одличном комбинацијом мизансцена и сјајне кореографије Игора Коруге, креирани су динамични прелази из сцене у сцену у којима би било какав декор заиста био сувишан. Ову идеју надограђује и дизајн светла Милана Коларевића, који се суптилно уклапа ослањањем на основна средства – контраст светла у доминантно мрачном простору, промену покрета светла и коришћене основне беле боје. Једина светлосна ситуација која одступа од овог концепта и повезује се са реалним простором јесте сцена плеса у диско-клубу и управо потврђује да нема места дескриптивном поступку нити илустровању. Главни сукоб, сукоб мисли и емоција збива се у бићу, у девојчици која рано постаје мајка. То је борба ега и околине у процесу одрастања и сазревања чије су главно изражајно средство тело и глас, а честом променом носиоца улоге ћерке, мајке, партнерке и партнера, превазилази се подела на главну и споредне и креирају колективна улога и колективно тело. Чест поступак у оваквим ситуацијама је да сви костими буду од истог материјала или у истој боји. Међутим костимографкиња Селена Орб жели да истакне дијапазон емоција бића, тражи дубину, боје, различите нијансе, текстуре и облике. Костими су комплексни, чини их велики број елемената, са обиљем детаља, а сегменте палете чине плава и црвена боја, густе као на библијским приказима. Контраст су лепршавост и радост, постигнуте транспарентним и сјајним материјалима појединих делова костима. Између колективне туге и радости смештено је једно лутајуће срце што неприметно прелази из руке у руку...

Представа *Yankee Rose* такође користи очишћени простор ослоњен на тела извођача. У односу дете-ро-



Из представе **Yankee Rose**, фото: Драган Удовичић

дитељ, овде доминира брутална фокусираност родитеља, односно мајке (игра је Даница Максимовић, добитница овогодишње награде) на себе и своју каријеру телевизијске звезде ријалити програма, те је Лолић, који је и сценограф представе, поставља у средиште простора, дословно као стуб. Често готово непомична, јер јој је тело паралисано скулптурално обликованом шљаштећом, скупоценом хаљином (костимографкиња Марија Марковић Милојев, овогодишњи лауреат), огромном фризуром и пренаглашеном шминком, трансвеститске естетике она се ретко креће, тешко седа на високу столицу, али њено тело држањем је увек оријентисано ка камери, односно публици. Тако зацементирану у своју нарцисоидну појаву опслужује група музичара – ентураж црних одела са одсечним и паметним сонговима овогодишње добитнице награде, композиторке Невене Глушице, који придржава инструмент на којем мајка свира, син којег држи на одстојању док је гледа клечећи крај скута сјајне хаљине



Из представе **52 херца**, фото: Петер Ухан

или перфектно израђене гињол лутке познатих личности. У сличној позицији је једино пребогати љубавник, који је стар и лежи непомичан на другој страни сцене док јој упућује изливе љубави, неспособан да јој се физички приближи. Све делује потресно, као да је од тела креирана фасада, сценографија, неприродна таман толико да вас заплаши бруталност телевизијског конструкта реалности.

Тијана Грумић у драмском тексту *52 херца* навикава друштво да размишља о универзалном простору у којем смо апсолутно сви, па и китови у мору и астронаути и звезде када се налазе у нашој орбити. Танак слој који насељавамо између неба и Земље односно мора, нужно покреће мисли о смртности и на видело избија неизбежан осећај усамљености са којом се човек суочава. Ова тема као да је била повод за редитељку Мојцу Мадон и Уршу Видиц, награђену за сценографско остварење и коауторство сценског простора на овогодишњем Позорју, да сценски простор промишљају на различитим нивоима како би створиле утисак да је

човек, као што заиста јесте, повезница свих простора уколико је у будном стању, ако размишља и поставља питања, као што то чине деца. Тако се представа одвија, а сценски простор шири на оквире ван позоришне зграде, у дворишту где и почиње представа, одиграна у Новосадском позоришту. Одвија се и у холу да би се напослетку публика сместила на позорници и гледала у хоризонт који чине редови празног гледалишта покривени плахтом, попут мора, а у даљини су физички модели кућица чије светло избија кроз мале прозоре. У редитељском, глумачком и сценском изразу представа се темељи на контрасту комичне естетике клонова, домаћина ове позоришне представе и реализма запитане девојчице и дечака, уз позоришну условност да их играју млади глумци, а не деца. Костим девојчице, плаве, боје вечности и стабилности супротстављен је јарким бојама клоновске одеће, црвеног носа и кишобрана, као и гломазних фризура и помало демодне одеће родитеља. Дизајнер звука Стојан Немец користи различите начине дифузије звука као јасну повезницу просторних нивоа – глас глумице која производи звук фреквенције 52 херца пролама се кроз објекат и дозива публику из ходника зграде на позорницу, глас девојчице мења интензитет у трку од зида до зида преко сценско-гледалишног простора. И у музици постоји сладуњава комична естетика шлагера и југословенских и америчких поп-рок хитова, напрамапостављена музици инспирисаној звуком најусамљенијег кита фреквенције 52 херца.

Друга важна тема – тема преживљавања рата и његових последица била је драматуршка основа за поступак грађења простора и функционалне сценографије. Маријела Хашимбеговић у представи *Што на њоду сјаваш* према роману Дарка Цвијетића, у режији Кокана Младеновића у средиште простора поставља металну структуру – хладњачу, склониште, градилиште као полигон ратне машинерије – те се већи део представе одвија у конфронтацији тела глумаца са овом структуром, чему је допринео рад Амиле Терзиме-

хић, добитнице Стеријине награде за сценски покрет. Инсценација сваког рата, па и оних југословенских, захтеван је задатак за позориште – редитељска идеја да га прикаже кроз сећања главног лика који је наратор представе (игра га Дарко Цвијетић, чијом књигом и животом је инспирисана представа) захтевала је креирање динамичног простора занимљиве естетике углачаног, сјајног метала надограђеног плавичастим и сивим нијансама костима Марите Ђопо и сценског светла. Утисак да је све чисто, иако у рату није тако, постаје оправдан јер је вођен изузетном топлином, сетом и надом Цвијетића.

Посебну групу чине примери дизајна сценског простора у којима је потенцијал драмских текстова могао бити боље искоришћен. Сценски дизајн представа „Покојник“ Бранислава Нушића (режија Егон Савин, Црногорско народно позориште Подгорица и Центар за културу Тиват, Црна Гора) и *Госпођица* по тексту Иве Андрића (режија и адаптација Ђурђа Тешић, Народно позориште Републике Српске, Бања Лука, БиХ/РС) заробљен је епохом и ослабио је дејство изузетно важних тема којима се текстови баве. Грамзивост и похлепа породице и пријатеља покојника, ускогрудост и шкртост „госпођице“, могли су се снажније изразити визуелним знаковима комплексности савременог друштва. Дозу архаичности, херметичности и статичности комедије *Покојник* дали су нејасно одабран дизајн и зелена боја штампе градског пејзажа на сценографији Весне Поповић, као и конфигурација простора са пролазном кулисом у позадини, старим намештајем у просценијуму и застарелом техно-

логијом медија (штампане новине, писма, телефон), при чему модернији кројеви костима главне јунакиње нарушавају успостављену слику без јасног разлога. У *Госпођици*, у простору занимљиве конфигурације која асоцира на стрме улице Београда, коришћењем дрвених дасака као доминантног материјала и великог броја старих, празних кофера, сценски простор сценографкиње Драгане Пурковић Мацан остао је у раскораку са снажном и необичном главном јунакињом. За инсценације класичних текстова, савремена поставка је неопходна јер су приче гледаоцима добро познате али потребни су им свежа ауторска визија и угао посматрања.

Позориште релевантно за савремено друштво подразумева свест да свако ко уђе у позоришно здање било да креира, изводи или гледа представу доприноси, ономе што немачки сценограф Јан Папелбаум назива социјалним квалитетима позоришта, и то само кад руку и поглед држе уперене на догађаје и људе одмах иза његових зидова и врата, а не некуда далеко, у други простор и време. Задатак и почетак одговорног стварања у рукама су аутора и њиховој удруженој поетској и естетској визији света у којем живимо. За илустрацију Папелбаумове тврдње додајем да је идеалан пример таквог стварања рад ауторског тима представе *Што на погу сјаваш* јер спаја ауторе из Српског народног позоришта, Нови Сад, Градског драмског казалишта „Гавела“ Загреб (Хрватска), Народног позоришта Сарајево и МЕСС Сарајево (БиХ) и успева да отелотвори заједничку визију и смисао наше колективне трагедије и трауме.

Пише > Сандра Никач

# Квадријенале у Прагу: сценски дизајн између изложбе и извођења

Током јуна ове године (од 8. до 18. 6) Праг је поново био место одржавања Квадријенале сценског дизајна и сценског простора. Ова значајна светска манифестација траје још од 1967. Иако би дужина постојања овог догађаја могла да сугерише традиционализам и крутост концепта и форме, појавни облици Квадријенале се мењају из етапе у етапу, рефлектујући промене у реализацији, схватању и односу према дизајну простора (за игру), као и његовој презентацији, односно музеализацији.

Осим начина презентације уметничких и концептуалних домета у пољу сценског дизајна, последњих година се константно мења и место одржавања овог фестивала. Овај пут је то била тржница Холешовице (*Holešovička tržnice*), која се налази у северном делу Прага (у истоименом крају), на обали Влтаве. У питању је комплекс здања с краја 19. века, који се протеже на укупно 110.000 м<sup>2</sup> и сачињен је од више од четрдесет хала. Све до осамдесетих година двадесетог века, Холешовице је била главна градска касапница. После 1983. намена се мења, и данас Холешовице предствља еkleктичан спој праве градске пијаце, али и других садржаја попут ресторана, продавница технике, као и алтернативног извођачког простора *Jaiška78*.

## НАЦИОНАЛНЕ ПОСТАВКЕ

Два основна (такмичарска) сегмента изложбе већ деценијама остала су непромењена – то су изложба земаља и региона, и студентска изложба. Одговарајући на општу тему (*Rare*), постављену од стране кустоса Квадријенале, комесари/кустоси националних поставки дефинишу сопствене концепте, и приступају реализацији наступа државе коју представљају (и из које долазе). *Rare* се односи на специфичне, појединачне поетике развијене као последица ревалуације тога шта значи близина, присуство, рањивост, људски контакт за који смо (сви) били ускраћени током пандемије. Квадријенале се враћа са мисијом да поново постане место размене и живог контакта.

Оно што је евидентно гледајући пресек постављених националних изложби ове године, јесте плуралитет погледа који се огледа у заиста еkleктичном скупу поставки које су биле ограничене на простор од неких двадесетак квадрата. Свет у рецесији, (пост)пандемијско друштво, свеприсутна еколошка криза, оружани сукоби и једна општа неизвесност су присутне теме, обрађене на веома различите начине. Неке од земаља представиле су се на веома традиционалан (можемо рећи



Национална поставка, Мађарска, фото: Давид Кумерман

превазиђен) начин, путем макета или снимака продукција изведених у претходне четири године, попут Марока или Сједињених америчких држава. Друге су, изгледа, потпуно занемариле аспект дизајна и понудиле просторе који почивају само на концепту до кога се стиже искључиво скенирањем QR кода и бескрајним читањем о ономе што је испред нас (Северна Македонија, Каталонија).

Добитник Златне триге (главне награде Квадријенала) ове године је национална поставка Кипра, под називом *Spectators in a Ghost City*. Ова инсталација те-

матизује судбину места Фамагуста, некада популарног туристичког центра, града са развијеном индустријом и инфраструктуром, која је након турске војне инвазије 1974. била напуштена читавих 46 година. Мултимедијална инсталација се састоји од макета реалних грађевина, у које су убачене пројекционе површине на којима публика може да види *архивску траћу*, снимке из периода када је овај мали град био место сусрета, и живота уопште. Утисак који ова поставка оставља је истовремено носталгичан и трагичан, топао и хладан, савремен и историјски. Он тематизује град као сцено-



Национална поставка, Кипар, фото: Давид Кумерман

графију, а преведен је у изложбени контекст користећи типична сценографска средства у комбинацији са различитим технологијама.

Награда за најбољи дизајн поставке припала је Мађарској. Када говоримо о овом националном представљању (осим евидентно одличног дизајна), говоримо и о пракси превођења извођења у музејски контекст. У задатом просторном оквиру изграђена је позорница-кутија. Са спољне стране овог кубуса постављено је 12 екрана са слушалицама (по четири екрана на

свакој од три затворене странице), на којима су емитовани кратки филмови (5-6 минута трајања), посебно снимљени за потребе ове изложбе. Они прате различите етапе усамљеничког постојања протагонисте. Унутрашњост *кутије* је веома оскудно намештена, хладна соба, из које је главни (и једини) лик на крају и успео да побегне. Ова изложба *оживљава* једном дневно, када у поставку улази перформер – певач, костимиран (*Agugac* тренерка и прљаве чарапе, изгледајући као да не постоји ниједно друго место на коме би требало да



буде) и пева арије из Шубертовог циклуса *Winterreise*. Јукстапозиција амбијента и звука чини ово дело нежним, поетичним, и изненађујуће потресним.

Једна од изложби која је на ауторку овог текста оставила посебан утисак је португалска *Half the Minutes* (*PQ Kids* награда). У питању је тактилна инсталација-лабиринт, у коме би могле бити потрошене десетине и десетине минута (да нема свести о реду који постоји испред уласка у овај мали павиљон). Португал је посетиоцима понудио *искусиво*, отеловљено, непоновљиво, а то је, по нашем мишљењу, суштина Квадријенала.

## СТУДЕНТСКИ ПОГЛЕД

Док су националне поставке биле смештене унутар три различите хале тржнице Холешовице, студентска изложба била је постављена на отвореном простору, на тргу између хала тржнице. Оно што одваја студентску поставку и ону земаља и региона јесте преваходно партиципативни карактер већине виђених концепата. Чини се да студенти (процентуално) више имају на уму публику – посетиоце Квадријенала него професионалци који су задужени за презентацију земаља и региона. Студенти у старту рачунају на интеракцију, радозналост и истраживачки дух посетилаца.

Примера ради, португалску поставку је чинио велики разбој са више страница, који је публика била позвана да користи. Финска (награда за најинвентивнији дизајн студентске поставке) је рекреирала искуство ходања и звука кроз (угрожена) мочварна подручја, у покушају да осветли наш утицај на промене у природи. Посебан утисак на већину посетилаца оставила је естонска *модна ревија*, својеврсна антитеза *брзој моди*, од које су студенти, на лицу места, на дугачкој писти, креирали костиме.

Главна награда за студентску поставку додељена је Либану, истински интерактивној инсталацији која од посетиоца захтева активно учешће, и увлачи га све дубље и дубље у атмосферу и искуство турбулентних дешавања у Бејруту у последњих неколико година.



Студентска поставка, Либан, фото: Ирена Водакова

Померањем, повлачењем, пуњењем или пражњењем одређених делова поставке, други делови реагују, стварају буку или тихе звукове, и на овај начин инсталација делује на различита чула.

## ФРАГМЕНТИ, ДРУГИ ПУТ

Изложба *Фрагменти* имала је своју *премијеру* током претходног издања Квадријенала, 2019. Овај сегмент посвећен је *аршефакцима*, предметима, објек-

Студентска поставка, Естонија, фото: Јан Хромадко



тима који настају као, условно речено, *нусџроизвод* креирања сценског догађаја. Они представљају материјално сведочење о самом процесу настанка онога што видимо као заокружен, *иџрајући* предмет (сценографија, костим, лутка, итд). Сагледани су као ретки, драгоцени објекти који, без обзира на чињеницу да немају место и функцију у извођењу, имају самосталну, појединачну вредност као дела примењене уметности.

Ове године *Фрајменџима* су били постављени на петом спрату Националне галерије у Прагу, дакле у класичном изложбеним простору. Традиционалан из-

лагачки контекст је у складу са концептом постојања овог дела фестивала. Ипак, уколико се не трудимо да избегнемо поређење са *Фрајменџима* из 2019, остаје нам реминисценција на фантастични, специфичан простор *Лайцдаријума* (где су фрагменти претходно били смештени), који би изложеним предметима (макете, лутке, макете костима и др.) дао још један ниво необичности и, изнад свега, драгосцености. Претходни пут смо могли да доживимо низ инсталација које кореспондирају са простором, док нам је ове године понуђена традиционална изложба мање или више занимљивих предмета.



Студентска поставка, Португалија, фото: Адам Мрацек

### ИЗВОЂЕЊА УЖИВО (ПРОИЗВОЉНИ ЛИЧНИ УВИД)

Ономе ко никада није посетио Квадријенале сценског дизајна и сценског простора у Прагу, или макар покушао да детаљно прочита и након тога преприча појединачни дневни програм, може бити тешко схватљиво колико је, при посети овом фестивалу, фрустрирајуће сазнање да, упркос најбољим намерама и присутном ентузијазму, не можемо видети све оно што нас занима. Исто тако, немогуће је у једном оваквом тексту сажети читав низ активности, перформанса,

праћећих програма и др, који се догађају паралелно са главним (националним) изложбама.

*PQ Studio Festival* је платформа која је, путем отвореног позива, учинила видљивим и студенте и младе професионалце из свих сфера блиских свенском дизајну и која, по нашем мишљењу, представља најсвежији и најексперименталнији сегмент фестивала (што, наравно, може имати и своје добре и своје лоше стране).

Овом програму припадају *ConCordis*, кратка луткарска етида намењена једном гледаоцу, изведена у форми ламбе-ламбе (бразилско (минијатурно) луткарско позориште), као и *site-specific* представа *Memory Police*

Студентска поставка, Либан, фото: Јан Хромадкo



изведена на острву Штванице. Оно што је заједничко овим двома изведбама је осредњост, која можда не би била тако доживљена да је програмски текст био написан у складу са стварним извођењем.

Лични (али, чини се, и колективни) фаворит овог дела програма је *The Story of Larry*, двадесетоминутни *one man show* у коме Мориц Праксмарер уз помоћ (кесица) чаја у свим агрегатним стањима прича причу о човеку који је свој дечачки сан испунио летећи на својој баштенској столици изнад Калифорније помоћу четрдесетак хелијумских балона.

## УЧЕЊЕ

Важан део Квадријенала представља едукативни сегмент, који обезбеђује мноштво одржаних радионица на различите теме. Радионице су подељене на експло-

ративне и радионице вођене очекиваним исходом. Неке су намењене искључиво студентима, док друге подразумевају заједнички рад студента и професионалаца, који припадају различитим дисциплинама. Експлоративне радионице за циљ имају уметничко изражавање, стицање нових, конкретних вештина у одређеној области или преношење знања. Други тип радионица своје финале имао је неким видом јавне презентације, било да је у питању изложба, извођење, или нешто треће. Неки од предавача на овим радионицама су Донатела Барбиери, *Ghost River Theatre*, и други.

Под едукативни сегмент бисмо подвели и низ догађаја који се назива *PQ Talks*. Ова предавања/мини конференције одржаване су свакодневно у простору *Јајшка78*, и биле су по данима подељене по тематским целинама (екологија и сценографија, перспективе јуж-



Фрагменти, фото: Ана Бенхакова

не хемисфере и посебан осврт Јужне Америке, феминистичка сценографија, модели сарадње међу дизајнерима и перформерима, и многе друге). *Key-note* говорници су били Асимве Дебора Каве (*Asimwe Deborah Kawe*), Џулијан Мејнارد Смит (*Julian Maynard Smith*), и представници украјинске културне фондације Изолација (*IZOLYATSIA*).

### ГДЕ ЈЕ КВАДРИЈЕНАЛЕ ДАНАС? ИЛИ УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Уколико се на било који начин бавите, (макар) интересуете за сценски дизајн, или, шире гледано, музеолошку презентацију извођачких уметности, Квадријенале у Прагу и данас остаје најважнији догађај

који не треба пропустити после (сваке) четири године. *Ретикоси* одржавања Квадријенале је управо оно што му даје додатну вредност. Када уз ово имамо на уму и податак да је ово највећи фестивал посвећен сценском дизајну на свету, са вишедеценијском традицијом, онда можемо и оправдати, у неким случајевима можда (пре)велика очекивања.

Иако неке (националне) поставке можда не доносе савремени пресек (локалне) сцене (и да ли је то уистину најважније и неопходно у ери интернета?), сам догађај нуди пресек читавог дијапазона *пракси* креирања и излагања уметничких дела сценског дизајна. Јер управо та многострукост различитих погледа је оно што чини *сцену* сценског дизајна данас оним што јесте.



Пише > Сениша И. Ковачевић

# Нушић у Загребу и друге приче из Хрватске

## НУШИЋЕВА ОЖАЛОШЋЕНА ПОРОДИЦА У ЗАГРЕБАЧКОМ „КЕРЕМПУХУ“

Редитељ Иван Плазибат и драматуршкиња Николина Рафај поставили су на сцени Казалишта Керемпук комедију Бранислава Нушића *Ожалошћена породица*. Комад се игра у српском оригиналу, и заиста је пуно труда уложено на правилну дикцију глумачког ансамбла (сарадник за сценски говор др Дејан Средојевић), као и у одраз менталитета у самом језику, односно говору као слици епохе, али и друштвених вредности које и данас владају како на српским, тако и хрватским просторима. У овом настојању делимично су успели, јер представа остаје у својеврсном међупростору између језика и амбијента који је типично „нушићевски“ али није фиксиран његовим временским контекстом, и опште савремености која у неким деоницама представе поништава динамику радње. Сценографија је хладна и неутрална (Паола Лугарић), попут гробнице богате покојникове куће око које се отима породица. Прилагођена је простору хладне гротеске увек истих ситуација карикатуралне похлепе и прорачунатости, коју је одлични глумачки ансамбл врло тачно, предано и с пуно занимљивих креација остварио.



Из представе **Ожалошћена породица**, фото: Весна Панџић, CROPIX

Генерације које памте антологијске Нушићеве представе и познате екранизације остаће помало закинуте за његову типичну атмосферу, спој менталитета, обичаја и језика који је и пристојан и округан, а тај хладни и не тако лепи подтекст сценски је изречен кроз глумачке експресије. Богатство Нушићеве комедиографије остаје донекле редуковано, пред сам крај и нејасно, док је њена фигура сценски прецизно окарактерисана. Сам крај комедије такође је изгубио на важности, као да је покривен *фејг-аутом* стотинутне игре.

Агатон Арсић, предводник битке за породично наслеђе, свој сценски одраз добио је у изврсном Хрвоју Кечкешу, који се не труди да, своје лицемерје и неодустајање од покушаја правне преваре, превише да сакрије. У тим настојањима прати га супруга Симка, с понешто уштогљенијом спољашношћу испод које све наведено избија, у чему је Бранка Трлин такође одлична.

Наизглед неутралан др Петровић, Вилима Матуле, својим наступом показује шта мисли о ожалошћеној породици, а све кроз адвокатску дистанцу. Хуморне карикатуре Линде Бегоње (Вида) и Марка Маковчића (Танасије Пурић) међу најдинамичнијим су остварењима представе, увелико утемељене на њиховом досадашњем глумачком раду, препознатљивом нарочито код Линде Бегоње.

Одличан је Филип Детелић (Мића Станимировић) као разуздани и оншалантни заводник у покушају, праћен савременијим „музичким бројевима“, те Анита Матић Делић као Симка, двострука удовица чије намере нису скривене, само их покушава контролисати језичким изразом и манирама, а да и сама у то не верује.

Симка би се могла сврстати међу она лица представе кроз чију игру одлично долази до изражаја Нушићева комедиографска оштрица раскринкавања и сецирања увреженог лицемерја. Спој изврсне српске дикције и светоназора који кроз ту дикцију говори, међу најбољима је у читавој представи.

Миа Аночић Валентић игра Гину, супругу Проке Пурића, плачљиву преко сваке мере, али успева да балансира између гротеске, карикатуре и дубљих слојева посебности, па осим претпостављеног користољубља до расплета ситуације остаје и могућност да се ради о још неким потиснутим осећајима који кроз њено смешно понашање долазе до изражаја.

Матија Шакорања као њен супруг без имало скрупула уверљиво приказује лажно породично стабло, док Лука Петрушић као непоправљиви карташ кратким појављивањем на сцени успева оцртати карактер

свог лика посвећеног сопственим приоритетима, а појављује се у ожалошћеној породици готово „падобрански“, само да добије свој део и то на оншалантан начин суптилно даје до знања.

Јосипа Анковић, по лику изврсно одабрана за фигуру скромне, сиромашне девојке Данице у неповољном положају, док се ситуација не преокрене у њену корист. Костими (Петра Павичић) који прате сценографски и редитељско-драматуршки концепт на њеном примеру врло су уверљиви, нарочито пре финалне трансформације у богату златну диско-куглу.

Тај редитељски захват можда је и „део за целину“ (*pars pro toto*) проблема ове представе – местимични радикални захвати, као што је трансформација Данице у диско-куглу (сарадник за сценски покрет је Дамир Клеменић) или откривање тајне собе пуне национализама и кича, које прати препознатљива и заводљива музика Тамаре Обровац, нису оправдали одабир Нушића за говор о одликама менталитета и проблема наших простора.

Комедиограф Нушић као да је остао затворен у провидној кутији „породичне“ игре глумачког ансамбла, која лебди усред редитељске интерпретације препуне недоречених теза и једног великог међупростора између покушаја транспонована у савременост и сржи саме комедије која је и више него озбиљна у свом прецизном сецирању друштвених проблема. Ако већ нису одлучили да иду у класичније играње Нушића, редитељ и драматуршкиња требали су бити јаснији и одлучнији, и пуно присутнији у његовој интерпретацији.

---

## ОТВАРА СЕ ОБНОВЉЕНО МАЛО РИМСКО ПОЗОРИШТЕ У ПУЛИ

**Д**уго ишчекивано свечано отварање Малог римског позоришта у Пули одржано је на Дан града, 5. маја 2023. Тиме се службено прославило враћање изворне функције важном античком споменику културе на чијој су реконструкцији радили ин-





Обновљено Мало римско позориште у Пули

тердисциплинарни тимови архитеката, конзерватора, археолога и историчара уметности.

Мало римско позориште је два миленијума стар објекат, саграђен приближно у исто време када и пулски амфитеатар. Смештено сто метара од Арене, изван функције је већ деценијама и донедавно је било у потпуно девастираном стању. Због тога је пре петнаестак година, након што је дуго служило као место извођења престижних концерата, затворено за јавност.

Објекат је вековима коришћен као складиште грађевинског материјала. Спољњег зида грађевине ко

зна откад нема тако да је оно што је остало више налик на грчки театар (трибине концентрично уклопљене у падину пејзажа), него на са свих страна озидано римско здање полукружног облика с монументалном сценском зградом с једне, и компликованим саставом ограђених и на сегменте раздвојених трибина с друге стране.

За Пуљане је Мало римско позориште једна од просторних и емоционалних тачака за коју су везани специфичном мешавином поноса, меланхолије и огорчења. Поноса јер су имали ретку привилегију да

одрастају и формирају се међу римским споменицима. Меланхолије, јер Пула више никад неће имати царске габарите какве је имала у римско и аустроугарско доба, и огорчења што је данашње стање града и његове инфраструктуре незавидно, а број становника неумољиво пада.

У том контексту обнова Малог римског позоришта је готово ексцес. У граду у коме је неквалитетан и агресиван туризам све доминантнији извор прихода и истовремено видљив недостатак стручњака хуманистичког усмерења, одједном се изводи монументална реконструкција античке грађевине. Археолошки музеј Истре, установа која брине о позоришту и води пројекат обнове, не мисли да је то парадоксално. Управо обрнуто, верује да је једино исправно решење да објекат овакве старости и вредности, који има сјајну акустику, треба вратити у функцију.

Мало римско позориште изворно је имало од 3.000 до 5.000 места. У обновљеној верзији, у складу са сигурносним и ватрогасним стандардима, биће их око 1.250 и још двестотињак на централној, полукружној орхестри. Објекат је парцијално реконструисан у свом оригиналном распону где је то било могуће, с обзиром да су на рушевине античког позоришта кроз историју надограђиване друге зграде. Пула има изузетну културу античких споменика, а они се најбоље одржавају када се врате у функцију и када о њима постоји стална брига. Осим домицилног становништва, треба рачунати и на туризам.

Пула данас има око 52.000 становника, а у римско доба имала је 5.000 (публика није долазила само из града, него и с бројних посела с вилама на подручју Истре). С обзиром на тај број, културна и друштвена инфраструктура града била је невероватна – амфитеатар с капацитетом од 22.000 гледалаца, Велико римско позориште које је могло да прими око 10.000, као и Мало, у које је стало између 3.000 и 5.000 људи. О уређењу јавног простора увек се воде полемике, а по питању Малог римског позоришта често се пригова-

ра зашто се током обнове није приступило методом реплике, а грађевина реконструисана онаква каква је оригинално била.

Из Археолошког музеја објашњавају да се методом факсимила не може користити ако нису познати сви детаљи некадашње грађевине. На пример, не зна се да ли су трибине Малог позоришта биле комплетно од камена, или је део био од дрвета. Обнова методом реплике (факсимила) водила би стварању историјског фалсификата. Отуда је реконструкција изведена контрастним материјалима, којих у оригиналној грађевини нема.

За тесне пропорције пулског староградског језгра био је то и озбиљан логистички подвиг. Требало је дизалицама, камионима и другом тешком механизацијом стотинак пута проћи уским медитеранским улицама. Редови данашњих трибина, и тамо где су бетонске и где су челичне, и по висини и по дубини одговарају изворним пропорцијама. Размер је 1:2 што тачно одговара правилу из *Десеџ књиџа о архитџекџури* чувеног римског архитекте Витрувија. Осим тога, верује се како је тачна теза коју је поставила археолошкиња и историчарка уметности Наташа Нефат (водила је конзерваторски надзор над пројектом), да је Мало римско позориште било одеон – грађевина намењена музичким приредбама и такмичењима. Тиме би се објаснило зашто је град уопште имао два театра на тако малој удаљености, с обзиром да им је намена била различита.

За разлику од римске верзије, у којој је позориште било полузатворено (платнени кров навлачио се само по потреби), реконструисана верзија без сценске зграде, и без околног зида имаће сасвим другачију, панорамску атмосферу. Трибине постају врста видиковца са којег се посматра околни градски пејзаж.

Иако је то данас тешко замислити, врло је слична ситуација и с Ареном. Транспарентност и отвореност нису њене оригиналне особине, него последица тога што су време и људи редуковали елементе од којих се састоји грађевина. Предстоји и осмишљавање про-

грама за тако специфичан и монументалан простор. У плану је да се у Малом римском позоришту одржава међународни фестивал античке драме (у Римском царству у театрима су се равноправно играле и грчке и римске драме). Град најближи Пули, који има античко позориште и амфитеатар у функцији (оно у Трсту је археолошки локалитет) је Верона.

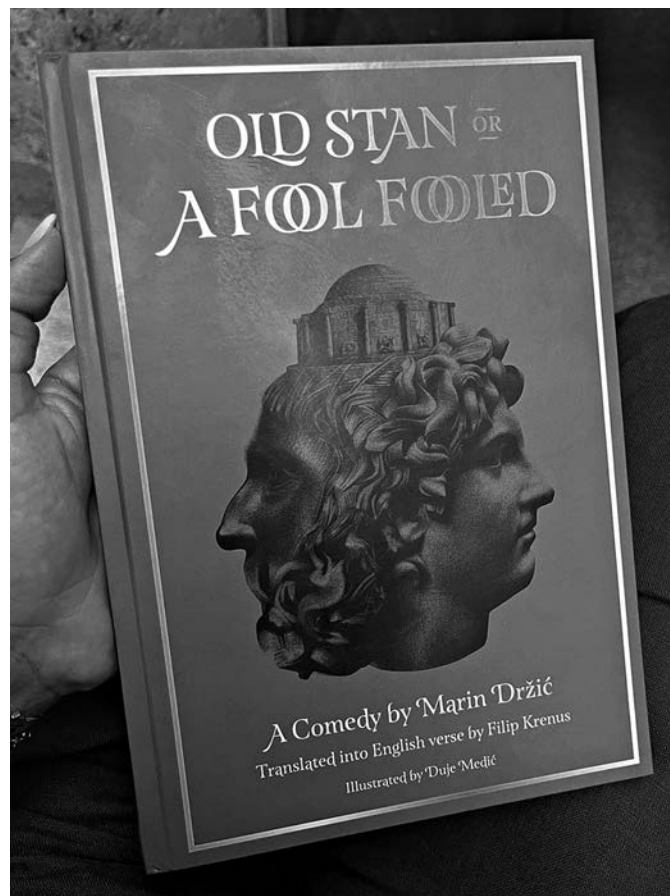
Подсећања ради и пулски амфитеатар враћен је својој изворној функцији релативно скоро, 30-их година прошлог века, када је доведена струја и направљене садашње трибине. Учињено је то у епохи фашизма управо по угледу на непосредно уређен амфитеатар у Верони, у време када је тоталитарна политика утврђивала своје митолошке темеље.

Данас су и у Пули, као и у Верони, која има 250.000 становника, антички споменици највећи туристички мамац. У томе је њихов потенцијал, који је за Пулу битнији јер су последњих десет година у граду пропале и гране индустрије попут бродоградње, за коју се чинило да ће преживети транзицију. Преостало је оно на шта се, по правилу, обично не рачуна, или се рачуна када понестане других опција – култура, наслеђе, археолошка баштина.

### ДРЖИЋЕВА НОВЕЛА ОД СТАНЦА ДОБИЛА ЕНГЛЕСКО ИЗДАЊЕ

У издању дубровачког Дома Марина Држића објављен је енглески превод целокупног текста Држићеве *Новеле од Станца*. Енглески назив дела је *Old Stan or A Fool Fooled*, а преводилац је Филип Кренус који се већ истакао преводом *Дунда Мароја*, такође штампаног у оквиру издавачке делатности Дома који носи име дубровачког комедиографа.

Издање је премијерно представљено у априлу ове године на Универзитету Јорк у оквиру Међународног фестивала Шекспира (York International Shakespeare Festival). На дубровачком представљању говорио је Филип Пар, уредник издања и директор Шекспировог



фестивала, Филип Кренус, преводилац, Никша Матић, управник Дома Марина Држића, проф. др Катја Бакија, историчарка књижевности и професорка на Свеучилишту у Дубровнику, као и Венди Браквел, некадашња професорка на Универзитету у Лондону.

Посебност овог издања илустрованог цртежима академског сликара Дује Медића је и богат пропратни материјал који укључује уводну реч Патрика Спотсвуда (једног од утемељивача Шекспировог Глоб театра у Лондону), предговор преводиоца Кренуса, кратку историју Велике Онофријеве фонтане (где се дешава радња ове комедије), биографију Марина Држића, завршну

реч Филипа Пара, као и карту Дубровника како би се читалац могао лакше снаћи.

Држићева комедија о старом сељаку Станцу, први пут објављена 1551, духовита је драма написана у стиховима. Први пут је преведена у целини, након 471 године. Радња прати Станчеве несреће које бисмо могли повезати са Шекспировим ликовима Ботомом или чак Фалстафом. Због наведених сличности, комад се, у извесном смислу, може сматрати показатељем Држићевог необичног „сродства“ с енглеским драматичарем. *Новела од Сшанца*, једночинка покладне тематике, написана је за забаву (пир) дубровачког властелина Мартолице Цамањића, на којем је и премијерно изведена. Тако се уклапа у ренесансну позоришну традицију којој је својим делима припадао и Шекспир. Заплетом и комичном обрадом ова комедија има додира са Шекспировим *Веселим женама виндзорским* и *Сном лејње ноћи*.

Пошто је ово једина Држићева комедија сачувана у целини и будући да је написана у стиху, овај комад представиће дубровачког комедиографа публици на нови и свеж начин. Циљ је да његова живост, машта и комедиографска виртуозност буду преточени на светски језик и на тај начин га отворе према најширој публици. Како у уводу књиге *Old Stan or A Fool Fooled* наводи Патрик Спотсвуд, постоји уверење како ће овај превод резултирати позоришним извођењима Држићеве *Новеле од Сшанца* на енглеском језику.

#### ПРЕМИНУО ХРВАТСКИ И ЈУГОСЛОВЕНСКИ ГЛУМАЦ КРУНОСЛАВ ШАРИЋ

Отишао је позоришни, филмски и телевизијски глумац Крунослав Шарић (1944–2023). Рођен је у Дервенти. Након средње школе уписао је студије глуме на Академији драмске умјетности у Загребу, које завршава 1969. године у класи Косте Спаића. Посебно ћемо га памтити по сјајним улогама у дубровачком Казалишту Марина Држића, загребачком Хр-



Крунослав Шарић

ватском народном казалишту и у Глумачкој дружини Хистриони. Његова изузетна глумачка енергија више од четири деценије уткана је у Дубровачке летње игре, на којима је одиграо низ великих улога. Са *Играма* је имао посебну повезаност, а своје „умјетеонство“ с дубровачком публиком делио је од раних шездесетих година прошлог века па све до новијег времена.

Његова извођења у представама попут *Дунда Мароја*, *Скуиа* и *Хамлеиа* у режији Ивице Кунчевића, као и неизоставни Јуванчићев *Еквиноцијо* који је играо на Локруму током осам фестивалских сезона, остаће заувек запамћене као симбол изузетности и неизбрисив део историје летњих Игара.

Глумио је у готово 50 филмова од којих издвајамо Врдољакове *Глембајеве*, Зафрановићеву *Окуиацију* у *26 слика*, Николићеву *Јовану Лукину*, Шоракову *Малу иљачку влаку*, Папићев *Кад мршви зацтрају*, Немецов *Снивај, злато моје*, као и *Дневник Диане Будисављевић*. Од почетка 80-их година прошлог века до пре неколико година наступао је и у низу телевизијских серија – *Осма офанзива*, *Нејокопени траг*, *Вук Караџић*, *Вечерња звона*...

IN MEMORIAM

CUEHA

Пише &gt; Александар Милосављевић

# Вечити дечак

## Јагош Марковић

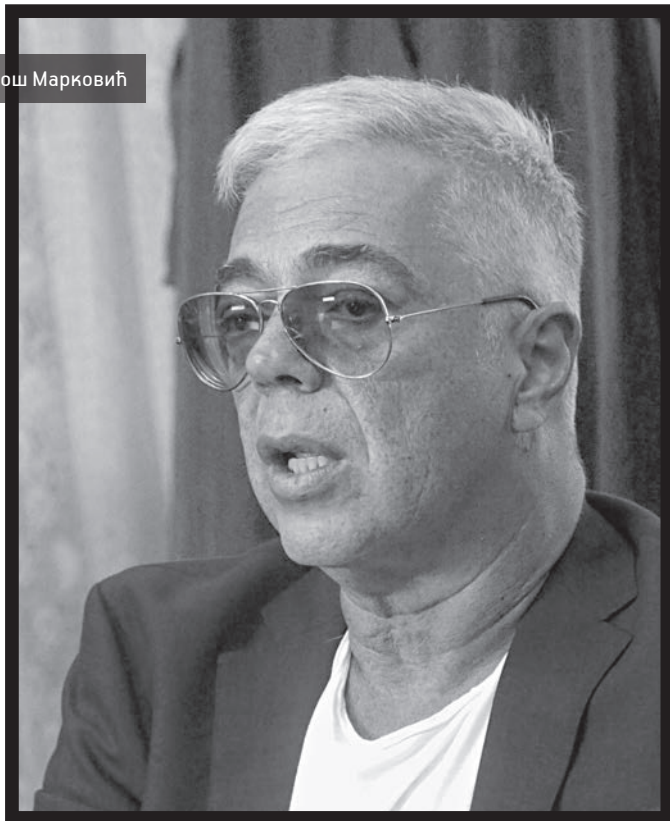
(Подгорица, 1966 – Костањница, 2023)

На позорницу је и том приликом ступио како је то одувек чинио: сигурна корака, прав као стрела, уздигнута чела, споро и одмерено корачајући. Нешто, међутим, с микрофоном није било уреду. Није се збунио. Одлучно је искорачио ка просценијуму – публике се никада није плашио – и из свег гласа се, без помоћи озвучења, обратио препуном гледалишту Сцене „Јован Ђорђевић“ Српског народног позоришта. Публика је, наравно, реаговала баш онако како је Јагош и очекивао – поздравила га је громким аплаузом. Истина, гледаоци Стеријиног позорја, чије је 68. фестивалско издање том приликом својом беседом прогласио отвореним, Марковића би поздравили и да се није догодио гаф са микрофоном. Новосадска публика му је, наиме, увек срдечно аплаudirала – када би се појавио на сцени и заједно се с глумачким ансамблом поклонио, и онда кад не би присуствовао фестивалском извођењу своје представе, али су сви знали и осећали да над њом лебди његов дух. Толико дубоко је, наиме, у сваки Јагошев пројекат био утиснут његов креативни печат.

Новосадска стеријанска публика га је обожавала, и по томе се није разликовала од било које друге публике која гледа његове представе. Разлог је једноставан: Јагошев редитељски потпис вазда гарантује вансеријска театарска искуства, у најмању руку огромно узбуђење, силовитост и огромну енергију глумачке игре, каткад и низ екстравагантних сценских решења, одступање од стандардних редитељских поступака и, без изузетка, плиму емоција које се у непрекинутим таласима преливају са позорнице у гледалиште. Управо је такво Јагошево позориште, код њега нема калкулусања, он је увек играо на све или ништа, при чему оно „све“ подразумева да он, глумачки ансамбл и ауторски тим дају све од себе, уложе и последњи атом снаге и креативности да би представа погодила адекватан нерв свакога у гледалишту.

Овакав резултат не би изостао чак и када би се догодило да његове представе не досегну уметнички ниво Јагошевих најбољих режија. А онај највиши ниво једном за свагда је, између осталог, успоставио поставкама *Каије Каиуралица*, *Декамерон дан раније*, *Лу-*

Јагош Марковић



креација илијши Ждери, Скуи, Ромео и Јулија, Бојојављенска ноћ, Сумњиво лице, Уображени болесник, Тако је ако вам се ипак чини, Породичне приче, Госјода Глембајеве, Чариа од сјо ијџи, Зора на истоку, Наши синови... Обожаван је био и у региону, режирао је у Подгорици, Тивту, Риједи, Дубровнику, Сплиту...

Памтим његову ријечку поставку *Лукреције илијши Ждери*, анонимног ренесансног аутора, када је у море поринуо комплетну сцену, учинио да чамац без мотора и веслача плови од обале до вештачког отока и када је његова театарска чаролија постала снажнија од оне коју чини море.

Јагошева и сомборска *Каше Кајураница* одузимала је дах, истовремено провоцирала и смех и сузе,

а његов генијални *Скуи* је у Држићу открио и Чехова и Бекета. Слободно и растерећено се поигравао карикатурама Нушићевих драмских ликова, али није крио да их, попут писца, заправо бескрајно воли, а Живка министарка је у његовој сценској интерпретацији постала светица. Нови Сад га памти и по режији славног комада Душана Ковачевића *Марашонци ирче почасни круи*, која је у Српском народном позоришту колоквијално постала позната као *Марашонке*, јер је Јагош улоге фамозних Топаловића доделио глумицама. Била је то једна од Јагошевих дрских унцутарија које су само у први мах деловале као пука екстравагантност, но испод којих се крило смело редитељско промишљање.

У позориште је крочио као дечак; имао је само дванаест година. Годину дана доцније имао је глумачко-редитељски деби на сарајевском МЕС-у, једном од најзначајнијих театарских фестивала тадашње Југославије. Као дечак је, пре завршетка средње школе, уписао режију на београдском Факултету драмских уметности у класи професора Борјане Продановић и Светозара Рапајића. Вечити дечак остао је и током комплетне своје каријере, непрестано заигран, увек спреман да се у потпуности преда позоришној игри, способан да у њу без остатка увуче све чланове глумачког ансамбла и своје уметничке сараднике, да у представу која настаје удахне толико много жара и енергије, да инспирише своје сараднике и максимално подстакне њихову креативност, но исто тако му је било важно и да сарадници, а нарочито ансамбл, инспиришу и подстакну њега. Говорио је да се у позоришту увек зна ко командује а ко је војник, али су његову машту и креативност по правилу побуђивали сви актери у процесу, без обзира на свој ранг и чин. Тако се, кроз узајамне размене, рађала атмосфера у којој је све постајало могуће.

У његовим представама актери и актерке су левитирали, изнад позорнице су промицали на бициклима и у чамцима, гледалиште и позорница би измењива-



Jaško Marković

ли места, морска обала би се претварала у сценографију, највеће театарске диве су носиле костиме у које их не би утерао ниједан други редитељ... Код Јагоша је све увек прштало од инвентивности и дрскости, позориште је за њега било посвећени простор бескрајне игре и слободе. Но, иако вечити и увек разиграни дечак, Јагош од позоришта није правио своју играчку, јер је, као и свако дете, игру доживљавао озбиљно и одговорно, вазда свестан да је сцена светилиште моћније од живота.

Лауреат је свих релевантних, престижних признања која је могуће добити за театарску уметност, па

и Стеријине награде, награде „Бојан Ступица“, „Ардалион“, „Златни ћуран“...

У часу када је отишао, на сценама београдских позоришта је на реперетоару чак осам наслова које је Јагош Марковић режирао. Југословенско драмско позориште се од њега опростило следећом поруком: „Говорио си да време у театру другачије тече, да се другачије мери. Наставиће театарски да тече кроз твоје представе, игру глумаца, љубав свих оних око сцене на које си подједнако мислио... и са публиком која те је волела и која те воли кроз твоја дела“.



Пише > Александар Милосављевић

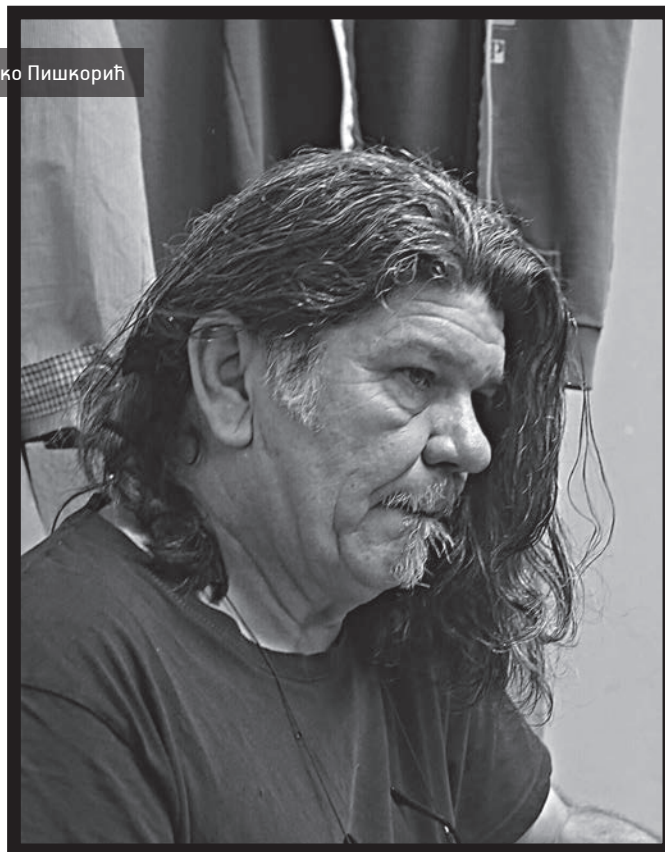
# Одлазак сјајног сценографа и доброг човека

## Жељко Пишкорић

(Панчево, 1961 – Нови Сад 2023)

**З**аинтересовани ће на интернету лако наћи основне податке о Жељку Пишкорићу: где и када је рођен, да је дипломирао вајарство на Академији уметности у Новом Саду, да је мастер студије сценске архитектуре и дизајна завршио на Факултету техничких наука у истом граду, читаће о његовом уметничком сазревању и Жељковим изложбеним активностима, сценографском ангажману у театрима, нарочито у Српском народном позоришту, али и на филму и телевизији... Но све што је тамо наведено, ма колико било детаљно, фактографски тачно и прецизно пописано и истински се тицало каријере и уметничких делатности овог свестраног ствараоца, ликовног уметника и сјајног сценографа, ипак неће бити потпуно. Читаоце, наиме, сви ови подаци неће информисати о, чини ми се, ипак најрелевантнијим подацима о Пишкорићу. Оне који откривају његу личност, његово васпитање и Жељков однос према животу. У временима и околностима у којима до изражаја понајпре долазе најгоре људске особине и најмрачније димензије личности, Жељко је био врстан уметник, али и добар човек.

Жељко Пишкорић



У све већој финансијској стисци, када најчешће прво цех плаћа култура, најбрже пропада позоришна уметност, а у театру најпре страда део буџета намењен опреми представе, у временима све интензивнијег смањивања људских и стручних капацитета техничких сектора свих овдашњих позоришта, у атмосфери све већих напетости у међуљудским релацијама, Жељко Пишкорић је истрајавао у афирмацији врхунског професионализма, поштовао је особе око себе, ценио је туђ рад, никада није бивао у конфликтима и увек је, без обзира на финансијску ситуацију, пружао максимално креативне резултате. Не памтим ни да је икада ико био у сукобу са Жељком Пишкорићем.

Једном приликом неко ми је добронамерно замерио што Жељка исувише често ангажујемо у најразноврснијим пројектима Српског народног позоришта. Оштрица примедбе била је заснована на претпоставци да то чинимо да би Театар, ангажовањем стално запосленог Пишкорића, заправо уштедео на хонорару који би иначе био исплаћен гостујућем сценографу. Примедба, међутим, није била основана. Не зато што Жељко није увек имао пуне руке посла у СНП-у где је примао плату, и не отуда што је своја примања увек вишеструко оправдавао, него зато што су га редитељи заиста тражили – било јер су већ имали више но позитивна искуства претходно сарађујући са њим, било зато што се добар глас надалеко чује...

С друге стране, Жељко Пишкорић никада није тражио да га неки пројекат мимоиђе, никада се није жалио да много ради, а резултати његовог ангажмана били су увек на уметнички врхунском нивоу. А бивало је и да пројекат због беспарице „виси у ваздуху“. Не знам одакле је црпео увек нова решења која су неретко компензовала мањак новца. Радио је беспрекорно и неуморно.

Своје радно место је из канцеларије у згради СНП-а „преселио“ у „Комбинат“, у радионице за израду

декора, где је углавном, па и када није био ангажован на неком од пројеката, проводио време, са мајсторима – својим пријатељима. Наравно да је Пишкорић, истовремено, знао и све лагуме оне зграде на Позоришном тргу, а један од резултата тог његовог познавања „тајних“ маста у огромном здању Српског народног позоришта била је и чињеница да је безброј пута проналазио решење за складиштење тренутно сувишних материјала, баш као што би се ових залиха сетио када би оне биле неопходне за израду сценографија за чије довршење више није било пара.

Бивао је Жељко често суочен и с компликованим и, каткад, екстравагантним редитељским захтевима, али никада није изговорио славну реченицу: „Ово је одлична замисао, али њу није могуће реализовати“. Зачудо, Пишкорићев одговор на такве захтеве била су задивљујућа решења, понекад веома једноставна, а неретко је њихова реализација подразумевала да Жељко засуче рукаве и усред представе изађе на позорницу. Тако је, рецимо, било када је требало током паузе између чинова префарбати комплетну сценографију за представу *Смрти Ивана Илича* коју је по Толстоју у СНП-у режирао Томи Јанежич. Након првог чина из беле у црну, а након другог чина из црне у белу боју. Жељко би у паузи скочио на сцену, латио се ваљка за кречење и четкице и прионуо... Исто тако, често би заједно са декоратерима учествовао у намештању сценографије, у променама декора, а на гостовању у Скопљу, на фестивалу Млад отворен театар, Чеховљевог *Галеба* такође у Јанежичевој режији, Пишкорић је, током седмочасовног трајања ове представе, подупирао кулисе јер није било услова да буду фиксирани како треба.

Жељко Пишкорић је био одличан сценограф, иванредан уметник и добар човек. И не само то... И не само све то.

# XIV

КЪИГЕ

## Сцена

Пише > Милена Кулић

## Огледало времена



Јелица Стевановић

### НАРОДНО ПОЗОРИШТЕ У ОГЛЕДАЛУ ВРЕМЕНА: ЛИСТОВИ И ЧАСОПИСИ У ИЗДАЊУ НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ I–II

Музеј позоришне уметности Србије  
Београд 2021/2022.

Књига у два тома музејског саветника Јелице Стевановић настала је од докторске дисертације „Стварање медијске слике Народног позоришта у Београду сопственим издањима (листова, новина и часописа, од 1901. до 2008. године)“, коју је ауторка одбранила 2015. године на Факултету драмских уметности у Београду. Оваква врста чувања пролазности позоришне уметности драгоцен је из више разлога. Један од битнијих разлога јесте чување културног кода који се налази у театарској уметности. Без позоришних гласила, како упозорава Марта Фрајнд, сигурно би историја нашег театра била „сиромашнија и непотпунија“. То знање кроз цело истраживање на уму има и Јелица Стевановић. Темељно, поуздано и документовано ауторка попуњава и анализира све пропусте који су постојали у театарској литератури, а који се тичу периодике у Народног позоришту у Београду, од информативних, забавних, до оних који су се бавили теоријским темама и пружали увид у репертоаре европских позоришних кућа. Богата илустрацијама, подацима и научном апаратом, ова студија представља занимљив увид у периодичне публикације Народног позоришта у Београду, указујући на различите, тешке и изазовне околности у којима је позориште пролазило од 1901. до 2008. године. Ово истраживање, како и ауторка наводи, „сведочи о театру који одолева искушењима и превладава проблеме, преживљава и надживљава ратове, промене граница, државних, политичких и економских система“. Научни и истраживачки допринос ове студије произилази из закључка да Народно позориште у Београду кроз своје дуго трајање успева да опстане и да живи и кроз периодику.

Истраживањем новина, листова и часописа који се налазе у Музеју позоришне уметности Србије, Народној библиотеци Србије, Библиотеци града Београда и Народног позоришту, као и претрагом архивске грађе из Народног позоришта, годишњака Народног позоришта и стручне литературе, Јелица Стевановић својим примером показује на који начин би требало приступати архивској грађи и историји театра. У првој књизи ауторка се систематично бави *Позоришним листом* (1901–1902), *Позоришним листом* (1934/35) и *Сценом* (1935–1941),

док је у другој књизи реч о *Српској сцени* (1941–1944), *Позоришту* (1948), *Позоришту* (1952), *Позоришној култури* (1970–1972) и *Позоришним новинама* (2005–2008). Нушићев *Позоришни лист* прво је гласило Народног позоришта (1901–1902). Тај лист суочавао се са проблемом налажења сарадника, учесталог излажења, проналажења фотографија и другим, али себи ставља задатак да се ангажује на занемареном пољу „зближавања публике са позориштем“ које је „одељено од света, још је велики број оних који и позориште и драмску књижевност, чак и уметност уопште сматрају као луксуз, као нешто непотребно то јест излишно“. По гашењу *Позоришног листа* чији уредник је био Бранислав Нушић, Народно позориште нема своје гласило до 1934/35. године, када се појављује други *Позоришни лист*, који превасходно информиса читаоце-публику о Народно позоришту и свему што се дешава у овој кући. Овај лист прати репертоаре, најављује премијере и пише о глумцима и уметницима, прати културне али и друштвене догађаје, попут смрти краља Александра I Карађорђевића и преношење у вечну кућу у цркву на Опленцу.

Пажња ауторке, потом, посвећена је часопису *Сцена* који је Народно позориште основало 1935. године и који излази све до окупације 1941. године. Иако има сличну концепцију као *Позоришни лист*, овај часопис се представља као Илустровани позоришни и друштвени часопис који излази три пута месечно и тако остаје до 1937/8. када постаје Илустровани лист о позоришту, што показује ширу концепцију и распон тема о којима се пише. Основна функција часописа, подсећа Јелица Стевановић, јесте да се штампају и продају дневне листе и недељни репертоари.

У другој књизи реч је, најпре, о *Српској сцени*, позоришном илустрованом листу који је излазио од 1941. до 1944. године, у периоду страдања не само српског народа, већ и српске културе, духа и уметности. У шестоаприлском бомбардовању страдале су обе зграде Народног позоришта, страдали су фондузи декора и костима, као и библиотека и архива. Пажња је посвећена обнављању зграде, најавима представа, одржаним беседама, нашим глумцима у иностранству, некролозима, прославама,

другим догађајима и гостовањима; а ауторка наглашава да је кроз овај лист видљива двојака медијска слика Народног позоришта – театар који успева да опстане и контрола немачке окупационе власти.

*Позориште* је излазило 1948. године, а уређивали су га Велибор Глигорић, Оскар Данон, Радомир Плаовић и Милан Ђоковић, првенствено као стручни часопис у којем преовлађују текстови о разноврсним теоријским темама. Овај лист синтетиче стање државе у којој нова власт другачије третира позориште. Часопис са истим називом излазио је и 1952. године, када га је уређивао музиколог Бранко Драгутиновић.

Часопис *Позоришна култура* (1970–1972) Јелица Стевановић види као резултат јединственог едукативно-маркетиншког подухвата Народног позоришта, у којем је главни задатак био створити нову публику. Таква врста задатка постављена је и пред *Позоришне новине* (2005–2008), које и даље излазе сваког месеца и скоро сви бројеви су доступни у штампаној и дигиталној форми. Ауторка студије годинама је била заменик уредника и аутор бројних прилога. Овај лист брзо је постао и део новинске продукције пошто су постале редовни месечни подлистак *Полијике* (до децембра 2007), а затим *Вечерњих новости* (од 2008). „Дух узајамности са својом публиком“ истакнут је већ у првом броју *Позоришних новина*, уз подсетник на први Нушићев позоришни лист.

Оваква публикација користиће српској науци о позоришту и култури, садашњим и будућим изучаваоцима позоришне историје. Поред темељних података, визуелних прилога, скенираних докумената и извода из периодике, фотографија и регистара, ова студија нуди занимљиву причу о опстанку позоришта кроз време, на примеру Народног позоришта у Београду. Исправљајући небригу о позоришној историји, пре свега позоришној периодици, Јелица Стевановић Народно позориште у Београду посматра као одраз историје и времена. Поздани подаци и педантни и стрпљиви напор уложен у истраживање, ову књигу издваја као једну од оних без којих истраживање позоришне периодике и Народног позоришта неће бити могуће.

Пише > Ружа Перуновић

## Свеобухватан преглед Стеријиног стваралаштва



Сава Анђелковић  
**ГЕНЕГА СТЕРИЈИНИХ КОМЕДИЈА**  
Стеријино позорје, 2023.

Стеријино позорје обогатило је своју издавачку делатност објављивањем студије Саве Анђелковића, професионалног глумца, предавача на Универзитету Сорбона, учесника и организатора многобројних међународних научних скупова, аутора значајних театролошких студија<sup>1)</sup>, научног радника посвећеног изучавању дела Јована Стерије Поповића. *Генега Стеријиних комедија* садржи одабране делове Анђелковићеве докторске дисертације<sup>2)</sup> као и делове других његових књига и научних радова, али проширује поље истраживања, јер се у овој монографији аутор први пут бавио и Стеријиним поезијом, прозом и жалостним позорјима. Стога, ова књига представља свеобухватан поглед на целокупан Стеријин рад, са значајним померањима у аналитичком читању и књижевноисторијском истраживању.

*Генега Стеријиних комедија* је темељна и пажљиво вођена студија подељена у пет целина. У уводном поглављу, индикативно названом *Рам за слику*, аутор објашњава друштвено-историјски и културолошки контекст у ком се појављује лик и дело Јована Стерије Поповића. Анђелковић поступно анализира ширу слику једног времена у ком прати формирање српског театра, подсећа нас на саме почетке српског позоришта, од путујућих вашарских представа, преко школског позоришта Емануила Козачинског, до Јоакима Вујића, Атанасија Николића и Јована Ђорђевића. Међутим, у контексту темељног приказивања епохе, Анђелковић прати опште стање у књижевности, не само у позоришту, већ и у поезији и прози, и у сваком од ових жанрова уочава Стеријин допринос. Задржавајући се на кључним годинама из биографије комедиографа, Анђелковић пише о његовом пореклу, образовању, родитељима, односу са значајним личностима тог времена, о пресељењу из Вршца у Бе-

1) *Les comédies de Jovan Sterija Popović*, (Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2003), *80 Стеријиних комичких ликова* (КОВ, 2003), *Драматургија Стеријиних комедија* (Нови Сад, 2012), *Компаративно позориште* (Краљево 2012. и 2016), и *Дидаскалије. Од Стерије до савремене српске и јужнословенске драме* (Нови Сад, 2022)

2) У питању је докторска дисертација „Комедије Јована Стерије Поповића“, одбрањена на Сорбони 2001.

оград, дужностима и намештењима, оснивању „Театра на Ђумруку“ и театра „Код Јелена“, првом репертоару, позоришној публици и књижевном укусу, те превођењу дела и прилагођавању садржаја ондашњој публици. У уводном сегменту, посвећеном тумачењу развоја писца, аутор поклања пажњу и Стеријиним историјским драмама и жалостним позорјима која су производ времена и ондашњег херојско-романтичарског театра који настаје као књижевни одговор на дати тренутак времена.

Након опширног увода, следи поглавље названо *Стеријин рад на комедији* који почиње педантним истраживањем где се и када Стерија могао срести са комедијом као жанром; који су били први комедиографски текстови код нас и како је било опште расположење према овом жанру. Сазнајемо да Стеријино експлицитно изношење ставова о комедији и њеном циљу није било често, али је недвосмислено сматрао да је баш комедија жанр који може да побољша нарави и у позитивном смислу утиче на гледаоце. Класицистички настројен и формиран у просветитељском духу, Стерија сматра да је смех, нарочито смех на свој рачун користан, стога инсистира да комад има моралну ноту која би могла да помогне у васпитавању публике.

У централном и најобимнијем одељку књиге – *Генеза комедија* – испитује се развој Стерије као комедиографа и с тим у вези књижевно наслеђе, али и интертекстуалне везе које су у пишневој књижевној заоставштини мање или више очигледне. Стога је, сматра Анђелковић, важно да се испита Стеријина лектира, те приступа набрајању писаца које је читао, али и оних које је преводио, јер је све скупа несумњиво обликовало књижевну свест писца и утицало на настанак његових комедија. Јован Стерије Поповић има јасно изражену свест о читаоцу за кога пише, то сазнајемо из његових белешки, из дидаскалија, али и из самог драмског текста који је намењен одређеној публици. Није му страна ни да у својим текстовима, посредством неког лика, расправља о другим писцима и њиховим остварењима, као и о профилу читаоца/читатељке – најчешће кроз подсмех. Поводом интертекстуалности, Анђелковић прати и *миџрације сужејних целина* из једног, већ познатог текста, у други. С тим у вези,

аналитички објашњава четири Стеријине комедије које су преваходно настале тзв. жанровским пресвлачењем (*Зла жена, Превара за њевару и Волишебни маџараи, Симџашија и анџиџашија, Судбина једног разума*) у којима нам скреће пажњу на извор и начин преобликовања у коначни комедиографски облик који је нама данас познат. Посебан део посвећен је темељном изучавању познате везе Стерија-Молијер, с акцентом на интертекстуалне везе у три драмска текста: *Лажа и џаралажа, Погондирена џиква, Тврдица или Кур Јања*.

С обзиром на чињеницу да Стерија није тражио подстицај само у литератури других писаца и да је за његово драмско дело карактеристично постојање истих или сличних мотива, тематских целина, стилских одлика и језичког дискурса, Анђелковић се, у даљој фази студије, посветио испитивању *ауџоџрансџексџуалносџи* где је пратио на који начин се дешава трансфер прозног текста у комедију и трансфер драмског материјала у комедију. За крај овог поглавља Анђелковић нам је доставио драгоцен преглед верзија Стеријиних комедија поредећи рукописне и штампане верзије, пратећи развој текста до коначне форме, указујући на ситније и веће измене које је писац, посвећеник свом раду, уносио у драмски текст.

У последњем делу названом *Полазишџа и комичка разпрага* Анђелковић темељно тумачи на које је начине, којим драматуршким и стилским поступцима, Стерија постигао ефекте комичности. Наводе се, и кроз драмски текст анализирају, поступци пародије, сатире, алузије, ироније, кратке форме (пословице, узречице, изрази) и односа стварно/нестварно, који обликују драмски текст и директно утичу на формирање жанра. У *Закључним размџрањима* у којима је изнета синтеза целокупне монографије потврђује нам се темељност и ширина истраживања које у центар пажње ставља комедије Јована Стерије Поповића.

Иако је библиографија радова о оцу српског позоришта обимна, можемо закључити да Стеријино дело ипак није до краја истражено и да Анђелковићева књига представља неопходан приручник, не само о пишневим комедијама, како је насловом наведено, већ о историји позоришног и драмског живота код Срба.

Пише > Сениша И. Ковачевић

## Позоришна и филмска глумица која је освојила целу Југославију



### ОСМЕХ ПОРЦУЛАНСКЕ ФИГУРИНЕ

– ИРЕНА КОЛЕСАР

(приредио Владимир Балашћак)

Друштво Русина – Новинарска асоцијација  
Русина, Сремска Митровица – Нови Сад, 2020.

Готово две деценије након смрти Ирене Колесар (1925–2002) добијамо монографију о овој славној позоришној и филмској глумици. У предговору, приређивач истиче да је грађу за књигу скупљао више од двадесет година. Сабирање докумената о уметници која је оставила значајан траг у театру, на филму, обележила историју два позоришта, свакако није био једноставан посао.

Пред приређивача се наметнуо и немали задатак истраживања и презентовања учинка Колесарове у радијском медију, као и седамнаестогодишње учешће на Дубровачким летњим играма. Овај значајан сегмент глумичине каријере обрађен је фрагментарно, тако да свакако следе темељнија проучавања која би могла бити предочена у новом, допуњеном издању студије.

Поред осврта на богат глумачки опус, оно за шта бисмо свакако требали захвалити господину Балашћаку јесте откривање недовољно познатих података везаних за порекло Ирене Колесар. Посебно њене корене који по очевој линији потичу од војвођанских Русина. Ту спадају и контакти као и посете њеним сународницима у Беркасову и Руском Крстуру.

Но, кренимо редом. Приређивач дели књигу на неколико целина. Осим предговора, везаног за опсежна истраживања и припрему рукописа, следе поглавља која нам доносе драгоцене податке о „јунакињи“ ове занимљиво писане приче. Најпре, ту су дневничке забелешке Колесарове. Следе емотивна сведочанства њених колега с којима је пријатељевала, радила. Након тога, аутор нам представља новинске чланке.

Ирена је рођена у Славонском Броду. Са родитељима се доселила у Загреб као деветогодишња девојчица. У седамнаестој години одлази у партизане. Била је најпре „обичан“ борац у 13. пролетерској бригади „Раде Кончар“. Запажена по одличној дикцији и гласу, позвана је у драмску групу. Након тога постала је део Казалишта народног ослобођења.

Ту је имала прилике да сарађује са колегама који ће, као она, касније постати значајна имена глумачког, редитељског и сниматељског позива – Пером Кврићем,



Вјекославом Африћем, Жоржом Скригином, Дубравком Дујшином, Јозом Лауренчићем и другима. У скромним, непредвидивим околностима рата, започела је њена каријера (како је касније у шали говорила: „Наређено ми је да будем глумица“). После ослобођења враћа се у Загреб, где започиње ангажман у Хрватском народном казалишту. На позив Бојана Ступице, 1953. прелази у Југословенско драмско позориште у Београду. Негде између, игра у првом југословенском играном филму *Славица* (1947). Ово остварење Вјекослава Афрића видело је више од два милиона гледалаца, а Ирени Колесар учинило југословенском звездом.

Након две деценије боравка у ЈДП-у, и мноштва незаборавних улога које је остварила, одлази у пензију. Према сведочењу Марије Црнобори, учиниће то невољно. Била је приморана да се врати у Загреб, како би водила бригу о родитељима. Ни ХНК ни друге куће нису јој понудиле ангажман. Заиграће једно време у „Театру у гостима“, иза кога је стајао Реља Башић. Иако су у живом сећању остали њени звездани тренуци, током деведесетих није била спокојна. Усамљена и уплашена због тада актуелних догађаја (рат, прогони неподобних), пратило ју је обележје „патизанске прошлости“ и играња у београдском театру. И због тога су се могле сносити консеквенце, али су се у њеном случају оне сводиле на изостанак ангажмана и егзистенцијалну непредвидљивост.

Књига пружа драгоцене податке о пореклу Колесарове. Ирена је била ћерка Русина Мишка Мије Колесара и Немице Розалије Струмбергер. С поносом је истицала како јој је отац био обућар, и да је носила најлепше ципеле у Загребу. Осим тога, тата је био пријатељ с шустером Бећанијем који је радио обућу за прву даму социјалистичке Југославије, Јованку Броз.

Када је била девојчица Ирена је често долазила у Беркасово, код своје баке и деде. Говорило се да је волела да носи свечану русинску ношњу и рецитује загледа на у питома фрушкогорска брда. И касније је, у краћим навратима, обилазила места у којима су живели Русини – Руски Крстур (током 1964), као и Петровце крај Вуковара (1973). Посебну целину у књизи аутор посвећује

сведочењима колега и савременика. Ту је свакако Марија Црнобори, пријатељица од највећег поверења („Биле смо велики интимуси. Делиле смо добро и зло“). Она истиче оно што и другима није могло промаћи – Иренину складност, скромност, одмереност, тачност, децентност. Поред њих, ту су и неизоставни таленат и лепота („као порцеланска фигура“).

Надовезују се дирљиви утисци, емоције, сећања – Реље Башића, Предрага Ејдуса, Бранке Петрић, Раде Ђуричин, Светлане Бојковић, Јелисавете Секе Сабљић, Бранке Веселиновић, Ивана Беќарева, Милана Цација Михаиловића и других. И сви су сагласни да је Ирена Колесар била јединствена, посебна, несвакидашња, отмена, талентована, лепа. Неко ко колеге и публику није остављао равнодушним.

У књизи је дат и преглед улога које је Ирена Колесар остварила на филму. Уз поменути *Славицу*, ту су и друге запажене роле у филму *Плави 9* (1950, р. Крешо Голик), *Бесмртна младост* (1950, р. Воја Нановић), *Камени хоризонти* (1953, р. Шиме Шиматовић), *Не гирај у срећу* (1954, р. Милорад Мило Ђукановић), *Последњи колосек* (1956, р. Жика Митровић) и *Враићу се* (1957, р. Јоко Гале).

Господин Балашћак обавио је добар посао. Успео је читаоцу да представи живот и каријеру Ирени Колесар, посматрајући их кроз разне аспекте. Занимљиво и са мноштом интересантних детаља аутор говори о недовољно познатом глумичином пореклу, посебно русинским коренима. Пружа и многе занимљиве податке о искуству младе глумице, истовремено и учеснице народноослободилачке борбе.

Верна и емотивна сведочанства њених пријатеља из света глуме и других колега, спадају у најинтересантније делове ове студиозно припремљене књиге. Недостатак грађе као и њена тежа доступност, учинили су да изостане целина везана за глумичино учешће на дубровачким Играма. Постојећа књига свакако ће бити полазиште за нова издања, и неизоставна референца у библиографији других студија о Ирени Колесар.

Пише > Милена Кулић

## Позориште у Таурунуму



Милован Здравковић

**ПОЗОРИШНИ ЖИВОТ ЗЕМУНА:  
УТИЦАЈ НА ПОЗОРИШНИ ЖИВОТ СРБА**

РТС Издаваштво, Музеј позоришне уметности  
Београд 2022.

Позивајући се на извод из беседе Јована Ђорђевића, поводом извођења прве представе *Посмрћина слава Кнеза Михаила* 30. октобра 1869, у којој каже да је „позориште код свију народа било чувар народног језика, будилник народне свести, народног поноса и свију народних вештина“, Милован Здравковић, доктор драмских уметности, оснивач позоришне трупе *Балкан нови ѿокрећ* и приређивач *Речника основних ѿозоришних ѿјомова* и *Позоришног речника*, ову студију заснива на темељном проучавању позоришног живота Земунa. Систематично подељена студија читаоцима нуди увид у предуслове буђења позоришног живота, настанка позоришта, почетке позоришног живота у Земуну, као и ситуацију пре и после Јоакима Вујића, причу о Земунском српском добровољном позоришном друштву, позоришној активности у Земуну након престанка рада Друштва и увид у значајне позоришне ствараоце у Земуну. Аутор подсећа да друштвена делатност, а самим тим и позориште, зависи од одређеног нивоа историјског развоја, географског положаја, политичких прилика и религије, а Земун је у позоришном смислу имао утицај на локалну средину и ширио је утицај на друге средине, попут Београда, Крагујевца, Смедерева, Пожаревца, Ниша, Шапца, Лознице и др. Здравковић напомиње да је позоришни живот Земунa „створио снажну, темељну основу за развој полоришта у 20. веку, континуирано допирући, по природи сваког развоја, и до времена садашњег“, а важну улогу у развоју су имали Јоаким Вујић и Земунско српско добровољно позоришно друштво. Прапочети позоришног живота у Земуну сежу још у античко доба. О томе најбоље сведоче археолошке ископине, које се сада налазе у загребачком Археолошком музеју, а пре свега се мисли на антички храм посвећен богу Либеру, богу плодности који је поистовећен са грчким богом Дионисом, а који се налазио, према истраживању Данице Димитријевић, на месту данашње зграде Позоришта Мадленианум. Као сведочанство остаје и оловна плочица са бројем VIII на себи, која може бити улазница на представу, као и минијатурна театарска маска. Ове трагове Милован Здравковић илуструје и користи као

објашњење о почецима театарског живота у Земуну, тј. „Капији народа“.

Примарни предуслов за развитак позоришта, Алојз Ујес види у језику, писмености, књижевности, школству, издавачко-штампарској делатности, периодици, преводилаштву, позоришној активности, развојку других уметности и формирању установа културе. Овакву поделу Здравковић прихвата и појашњава сваки од аспеката. Систематичним навођењем првих организованих облика сценских активности у Земуну – рад немачких и српских позоришних група у Земуну – долази до позоришне активности Јоакима Вујића, коју аутор види као кључну. По Здравковићу, Јоаким Вујић је трасирао пут каснијем развоју позоришне активности у Земуну која је настављена од његових сарадника, фомирањем првих самосталних позоришних активности и дружина и од Јоакимовог посредног утицаја преко средина у којима је деловао. Аутор пише и о Јоакимовим ученицима (најпре, о Василију Јовановићу, Љубомиру Јовановићу и Јефти Поповићу). Пишући о гостовањима у Земуну и утицајима које је Земун извршио на позоришта у другим градовима, аутор наглашава да су овакве позоришне трупе временом створиле повољне услове за рад и потиснуле немачке позоришне дружине. Тако су створени услови и за оснивање Земунског српског добровољног позоришног друштва 1883, које су предводили Стеван П. Крецул, Никола Зорић и Сава Пушић. Ентузијазам овог друштва добро показује реченица цитирана у Спомениоци Земунског српског добровољног позоришног друштва, изdatoј поводом двадесетпетогодишњице рада: „Слога диже куле и градове, а неслога руши царевине“. На репертоару Друштва најучесталији био је Трифковић, а аутор студије наводи и репертоаре, занимљивости и појединости рада друштва које је наилазило на многе проблеме и тешкоће у раду. На престанак рада Друштва, по ауторовом мишљењу, утицали су неразумевање локалне власти, стање услед политичке ситуације, ратови, смањење ентузијазма, као и оснивање првих институционалних позоришта, који су пружали

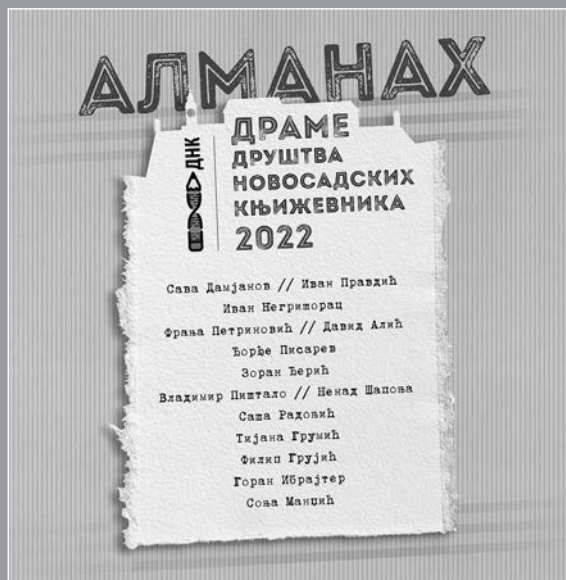
помоћ Друштву, али и одвлачили пажњу својим квалитетом и посвећеношћу.

Након престанка рада Друштва, позоришна делатност није се угасила, већ је позоришни живот Земуна наставио да живи. Наводећи активности које су допринеле богатству позоришног живота, Милован Здравковковић наводи издавачко-штампарску делатност драмских дела у Земуну, добротворе и донаторе, одржавање представа, значајне позоришне ствараоце из Земуна. Таквим систематичним изучавањем Здравковић закључује да се позорипни живот у Земуну развијао по истим предусловима и принципима по којима се одвијао позоришни живот других европских центара, као и да је географски, историјски и политички контекст утицао на развој позоришне активности. Здравковић је мишљења да су „корени позоришног живота црпљени из традиционалних облика активности становништва који у себи садрже сценска догађања: божићне свечаности, сабори, вашари, козерије и др“. Оваква врста закључивања потврђена је и снажним импулсима грађанских облика организовања. Бројчано сумирани подаци код Здравковића изгледају овако: 2000 изведених позоришних представа у 19. веку, 200 гостујућих позоришних трупа, 3 основане драмске дружине, 60 глумаца из Земуна који су играли у овом граду, 400 позоришника, 15 написаних драмских дела које су написали Земунци, у 7 земунских штампарија штампано је око 25 драмских дела. Након занимљивог и темељног истраживања, на крају студије налази се списак коришћене литературе и прилози са доступним подацима и материјала о овој теми.

Да је Земун био важно културно, уметничко и позоришно средиште показује и ова студија Милована Здравковића, која осветљава један аспект позоришне историје, свеобухватно анализира и сагледава ову тему и показује да рад прегалаца из 19. века није био узалудан.

Пише > Ружа Перуновић

## Драмски потенцијали новосадских писаца



**АЛМАНАХ ДРАМЕ ДРУШТВА  
НОВОСАДСКИХ КЊИЖЕВНИКА, 2022.**

Приредио Зоран Ђерић  
ДНК, Нови Сад 2022.

Након *Алманаха њриче* и *Алманаха есеја*, Друштво новосадских књижевника објавило је *Алманах драме* који садржи једанаест драмских текстова различитог тематског, жанровског и стилског проседа. У овом зборнику, аутори су представљени кратким портретом, библиографијом и једним драмским делом. Према уводној напомени приређивача Зорана Ђерића, у *Алманahu* се већином налазе драме и драматизације новосадских аутора који нису превасходно драмски писци, већ су своју књижевну афирмацију постигли у другим жанровима. Тако се у зборнику налазе драмски текстови који су настали из пера прозних писаца као што су Сава Дамјанов, Саша Радовић, Фрања Петриновић, Ђорђе Писарева, Владимир Пиштало, односно песника Ивана Негришорца, Зорана Ђерића, Саше Радовића, Горана Ибрајтера. У сачињеном избору налазе се и два потврђена новосадска драмска писца – Тијана Грумић и Филип Грујић – чији су драмски текстови добили најпрестижније награде и играју се у позориштима широм Србије и региона. С обзиром на податак да су неке од драма које се објављују у овом *Алманahu* имале своја извођења, док неке тек чекају на своју инсценацију, новим издавачким подухватом Друштво новосадских књижевника скреће пажњу на драмске потенцијале новосадских писаца и доприноси већем присуству оригиналног драмског текста у јавности.

*Алманах* отвара драма *Мистерија Кодер* Саве Дамјанова, професора, прозног писца, проучаваоца књижевне историје и теорије, једног од оснивача Друштва новосадских књижевника. Вишедеценијско интересовање за живот и књижевно стваралаштво Ђорђа Марковића Кодера<sup>1)</sup> определило је и његову литерарну судбину. Кодер је био, подсетићемо, импресивна личност – учио је и усавршавао више страних језика:

.....  
1) О животу и делу Ђорђа Марковића Кодера (1806–1891) Сава Дамјанов написао је студију (*Кодер: историја једне рецепције* (1997)) и својим научним радом утицао на значајне промене у рецепцији, интерпретацији и вредновању Кодерове заоставштине.

француски, енглески, италијански, грчки, санскрит, познавао је и старогрчки, латински, мађарски, немачки, руски, турски, арапски, персијски и јерменски, радио као правник, учитељ мачевања, гимнастике и борилачких вештина, био тумач код пруског конзула и у енглеском посланству у Истанбулу. Често је путовао по свету, по Европи и, тада незамисливо, по деловима Азије и Африке, а све те земље прешао је пешице. Стога не изненађује да је Кодер, чији је живот препун драмских потенцијала, постао јунак ове динамичне драмске игре. Драма *Мистиерија Кодер* Саве Дамјанова исписана је зачудним, кодеровским језиком са очекиваним упливом магије, мириса, чулних утисака, лудих, двосмислених и разиграних реплика које чине ово дело *кодеровски инспирацијивним* за читаоца и гледаоца. Драма је имала своје извођење (10. 9. 2022) у форми својеврсног перформанса у драматизацији и режији Ивана Правдића у Фабрици Студентског културног центра у Новом Саду, у оквиру „Бункер феста“.

Друга по реду драма *Решетке* долази из пера песника, есејисте и критичара Ивана Негришорца. Иако нам је Негришорац мање познат као драмски писац, подсетићемо да је својевремено био драматург на Драмском програму Радио Нови Сад, где је написао радио драме: *Фреди умире* (1989), *Куц-куц* (1990); али и позоришне драме: *Испраћа је у шоку, зар не?* (2007) која је играна у Драмском студију у Обудовцу у Републици Српској, док је драма *Видиш ли свице на небу?* остала без позоришне адаптације, али је публикована као књига (2006). Монодрама *Решетке* заснована је на вербалном обрачуна јунака са рођеним братом, поводом тешких породичних односа, самоубиства, оцубиства и криминогене средине у којој се одрастало. Упркос фиктивном породичном разрачунавању, у центру пажње је суочавање са самим собом и проблемом добровољног заточеништва, које настаје као последица немогућности да се живи у садашњости. Драма је написана 2005. први пут је објављена у *Алманаху* и до данас није имала своју сценску адаптацију.

У *Алманаху драме Днк* наша се и драматизација жанровски неухватљивог, комплексног дела *Грамашика Ђоремећаја: баладе с почетка века* (2013) Фрање Петриновића. Драматизацију овог дела потписује Давид Алић, који је био и режисер истоимене представе. Драма двоје антијунака одиграва се у препознатљивом новосадском амбијенту у коме пратимо њихове егзистенцијелне и идентитетске проблеме, те борбу са чемерном свакодневицом, незапосленосту, незнањем и муком заједничког живота. Представа *Грамашика Ђоремећаја* планирана је да буде део новосадског омнибуса који су чинили још и Појачало и гитара Слободана Тишме и Велика очекивања Ђорђа Писарева, али се издвојила као самостална и успешно се изводи од 2020. на Каменој сцени Српског народног позоришта.

Према избору Зорана Ђерића наредно место у *Алманаху* припало је драми *Месечина* Ђорђа Писарева, прозног писца, драматурга и драмског писца (*Покондирени шикван, Шша све можеш у Денверу кад си мршав, Јури Голец и животи без смисла, Велика очекивања*), који је годинама сарађивао са позориштем „Брод Театар“ на ком је изведено пет његових комада на води. Писарев је сарађивао и са Позориштем младих, Народним позориштем Кикинда и Српским народним позориштем, где би и могла да буде изведена ова новосадска, али и универзална прича о усамљености и запитаности над проблемима света који се приказује као лудница.

Следи драма самог уредника *Алманаха*, песника, прозаисте, есејисте и драмског писца Зорана Ђерића. *Велика нужда* писана је по поруци Брод театра, али стицајем околности још увек није имала своју премијеру. У питању је комедија (*comic relief* или *комичко олакшавање*, како је у поднаслову наведено), написана у 11 сцена у којима препознајемо типичне догађаје из савременог живота једне „урбане“ породице. Комуникација међу ликовима заснована је на *баљезињу* које је заправо уобичајен модел разговора међу протагонистима, а доживљава се и као истинска мудрост. Иако ликови непрекидно изговарају баналности које на

читаоце остављају комичан ефекат, преко њих се на широко разматрају дневна, мање битна и суштинска, јако битна, питања али се стварна комуникација не остварује. Драма је исписана у раблеовском стилу, актуелна је и луцидна, што све скупа представља велики потенцијал за инсценацију, посебно узимајући у обзир чињеницу да је данас изузетно мало оригиналних комедија које се, чини се, као жанр избегавају.

Према роману *Миленијум у Београду* Владимира Пиштала, писца разноврсне жанровске оријентације, настала је драматизација коју потписује песник, есејиста и критичар Ненад Шапоња, а која такође чека своје извођење на сцени. Пишталов роман *Тесла, њоршрети међу маскама*, драматизовао је Небојша Брадић и та је представа успешно изведена 2022. у Новом Саду (*Тесла, изуметник*). Комад *Миленијум у Београду*, у драматизацији Шапоње, говори о петоро пријатеља, њиховим животима, надама и љубавима које не могу да преживе када дођу деведесете године и са њима почетак рата. У временском оквиру од Титове смрти до бомбардовања Београда, испричана је прича о граду Београду и једној тужној, нама добро познатој и болној, историји у којој пратимо рефлекс великих друштвених дешавања на живот обичног човека.

Наредни драмски текст у *Алманаху* припада Саши Радоњићу, приповедачу, песнику и романсијеру, али и аутору који је присутан и на нашој драмској сцени. Његови романи драматизовани су и извођени на телевизији и у позоришту. Аутор је сценарија за играни ТВ филм *Пејзажи у мајли*, рађен по мотивима његовог романа *Приручник за џауна* у копродукцији ТВ Нови Сад и „Комуне“. Написао је драмске адаптације за своја *Три украдена романа* и *Клуб љубитеља Смене 8*, које су се нашле на репертоарима Народног позоришта Кикинда и Шабачког позоришта. У *Алманаху драме ДНК* уврштена је Радоњићева монодрама *Чај са Кублај-каном* која је имала своју премијеру у Битеф театру у оквиру програма „Месец независне сцене“, а од 2021. успешно се игра на сцени Позоришта младих у Новом Саду,

у сјајном извођењу Југослава Крајнова. Радоњић је у драми *Чај са Кублај-каном*, која носи поднаслов „сасвим истинита монодрама са сонговима“ (у којој с времена на време (из off-a) чујемо сам глас писца, као и његове сонгове) преточио лично болничко искуство и аутентичну спознају (пре)танке границе између живота и смрти. О драми сам аутор каже следеће: „*Чај са Кублај-каном* је интимна, цепна енциклопедија мојих искустава из вишемесечне борбе за живот која се одиграла 2009. године, а све у форми и руху монодраме. Као у свакој енциклопедији и овде су све одреднице до детаља веродостојне, односно представљене онако како су се стварно збиле, изузимајући завршну микронovelу која баца рефлекторско метафоричко светло по дубини и ширини тих стварних догађаја. Аутор се нада да његова на овај начин артикулисана искуства могу некеме некада у суочавању са сличним траумама бити од користи, односно представљати подстрек у непредавању стихији која би их изненада понела“.

Пред крај *Алманаха драме ДНК* нашли су се текстови два млада, али већ сасвим афирмисана драмска писца. Једна од њих је Тијана Грумић, добитница више престижних награда за драмски текст и драматизацију, ауторка драма које се изводе у позоришима у Србији и региону. Драмски текст који допуњује *Алманах драме Друштва новосадских књижевника* носи назив *Никад нисам видела звезде* за који је добила Специјалну награду Ројал Дистрикт Театра из Тбилисија на фестивалу „Аурора“ и драматуршку награду града Бидгошча (Пољска). Драма *Никад нисам видела звезде* бави се друштвеним и политичким питањима у којима је паралела са нашом свакодневицом више него очигледна. Конкретна радња одиграва се на фарми свиња где раднице трпе нечовечан третман – терају их на болесну хигијену и ношење пелена – оне ћутке све трпе, док, уместо њих, глас подижу свиње на фарми, које имају сличан положај. Драма је премијерно изведена 2018. на отварању Градског позоришта у Чачку у оквиру „Триптиха о радницима“ када су игране три

једночинке младих аутора: Саре Радојковић, Страхине Мацаревића и Тијане Грумић, у режији Југа Ђорђевића.

Своје место у *Алманаху* нашла је и драма Филипа Грујића, награђиваног драмског писца, драматурга, сценаристе и приповедача. У питању је драма *Вилица Ебена Бајерса* у којој је, на основу историјских података, комбинацијом факата и фикције испричао причу о негативцу, плејбоју и богаташу Ебену Бајресу, конзументу напитка направљеног од радиоактивног елемента (радитхора) који до краја и умире од последица конзумирања истог. На основу те приче настаје Грујићева драма која, говорећи о бахатости једног негативца, говори о друштвеним проблемима из периода градње Њујорка, Велике депресије и пада берзе, али и универзалним проблемима који трају и данас. Драма је изведена 2020. под називом *Велика гејресција* на Камерној сцени Српског народног позоришта (у продукцији Српског народног позоришта и Центра за развој визуелне културе) у режији Марка Челебића и нашла се и у Такмичарском програму 66. Стеријиног позорја.

У *Алманаху* драме новосадских писаца Ђерић је уврстио и мелодраму *Срце више није моје* Горана Ибрајтера, песника, драмског писца, селектора позоришних фестивала, извршног директора Стеријиног позорја. За ову драму Ибрајтер је добио Награду за савремени драмски текст на 5. међународном кикиндском позоришном фестивалу (2014). Драма је имала премијеру 2014. у Новосадском позоришту у режији Богдана Јанковића, а данас се успешно игра на репертоару Градског позоришта „Семберија“ у Бијељини. Ибрајтеров драмски текст уметнички директор позоришта, Миливоје Млађеновић, овако описује: „*Срце више није моје* Горана Ибрајтера говори о сећању двоје људи који су, услед ковања и раскивања братства и јединства народа са простора Босне и Херцеговине, расковали и власти те животе, заједницу људску, разорили и мирну брачну луку, ни криви ни дужни, отровани поганим речима и делима неименованих моћника који уређују и преуређују Свет. У кишно, суморно предвечерје одвија се

ова сетна, непретенциозна меланхолична љубавна прича прожета благим хумором и звуцима севдалинки. Мелиха и Милорад су „власници“ малих живота, и они језиком са изворишта народног, једноставним људским фразама сублимирају муку човекову, егзистенцијалну, свагдању, анализирају у шта су се људи претворили, болују болове старе и нове. И болом свог срца, упозоравају.“

На самом крају *Алманаха* нашла се драма *Бирки* драматуршкиње Соње Манцић. У питању је водвиљ, комедија о духовитом искуству са којим су се многи од нас срели – ентузијастична продаја уређаја, у овом случају „Бирки“ усисивача, на кућној адреси. У покушају да прода непотребну скупочену нараву, продавачица упада у низ комичних ситуација са различитим профилима потенцијалних купаца који су прототипови комичних личности које срећемо у свакодневном животу. Драма *Бирки* читана је у оквиру пратећег програма Стеријиног позорја, а извели су је глумци са Академије уметности у Новом Саду (Позориште „Промена“).

Начињеним избором Зорана Ђерића, *Алманаху* драме *ДНК* указује на изврсне драмске потенцијале новосадских писаца и представља материјал за читање, али и извор за нове драматизације и инсценације. Позната је чињеница да драмски текстови нису довољно присутни у јавности. Осим у часопису *Сцена*, ретке су прилике да се савремена драма чита, нарочито у форми зборника. С друге стране, док дође до позорнице, оригинални драмски текст доживи бројне трансформације, те нам је и из тог разлога објављивање ове књиге значајно. И на крају, постојање *Алманаха* драме *ДНК* важно је за сам Нови Сад, град који има изузетну драмску традицију, те ће овај зборник у будућности представљати драгоценост сведочанства једног књижевног времена.

Пише > Јелена Марићевић Балаћ

## Axis mundi

### савремене српске драме



Бошко Сувајџић

**ТОКОВИ САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ ДРАМЕ:  
САВРЕМЕНА СРПСКА ДРАМА** (књ. 60)

Удружење драмских писаца Србије – Позориште  
„Модерна гаража“, Београд 2022.

Публикација *Токови савремене српске драме* Бошка Сувајџића објављена је у оквиру 60. књиге едиције *Савремена српска драма* и представља јасно и осмишљено структурисану монографију, која се састоји из три кључне целине, уз *Реч на њочешку*, рецензију Радомира Путника, *Изворе*, *Биографију аутора* и *Реч издавача* на концу књиге. Прва целина *Савремена српска драма – њоговори* садржи дванаест критичких прегледних осврта који су у континуираном низу пратили едицију *Савремена српска драма*. Поговори су упечатљиво насловљени, тако да имају циљ да заинтересују читаоце, а истовремено прецизно осликају поетичко језгро оних драмских текстова који су окупљени под корице дате периодичне публикације. Да поменемо, примера ради, наслове попут *Змије у недрима*, *Ојере уз њањир њасуља*, *Временске њројнозе за Аулиду* или *Секса за њонешти*. Управо одабрани наслови могу да функционишу као поетички кључеви, којима је могућно мапирати важне одлике српске драме у 21. веку. Наиме, традиционална култура Срба, поетика бајке, социјални елементи, античка трагедија, потрошачко друштво и транзиција у свим аспектима препознају се у драмским текстовима, не би ли се кроз њих рефлектовала сва „драма српског народа“, као „основна тема већине објављених текстова преко сто педесет аутора, у којима су преиспитиване и тумачене људске судбине у систематски разореном српском друштву, измученом ратовима“, како Бошко Сувајџић напомиње у *Речи на њочешку*.

Иако су два поговора написана коауторски са Снежаном Кутрички (*Секс за њонешти* и *Прејлава*), стил је уједначен, а текстови писани јасно, егзактно, прецизно и концизно, тако да представљају корисне и скерлићевски сликовите синтезе. Бошка Сувајџића одликује изразита отвореност ка новим стремљењима и различитостима поетика драмских стваралаца различитих генерација. Његови поговори су подстицајни, поштени и репрезентују својеврсне нацрте за потенцијалну *Историју српске драме 21. века*. Он је, према речима Радомира Путника, „пример етичког приступа“, јер у основи трага не само



за тим да адекватно опише, но и међу првим што аргументованије вреднује најновије текстове.

Примарно, аутор је познат у академским круговима као фолклориста, што у писању како поговора, тако и научних радова који се тичу савремене српске драме, добија на значају. У томе у српској науци у књижевности има пандан у изузетној професорки емерити Љиљани Пешикан-Љуштановић. Истанчано познавање српског усменог наслеђа, као и митолошке традиције у најширем смислу, битно доприноси схватању и квалитету његових оцена и студија, премда треба нагласити да сама примена знања и искустава на том плану није пренаглашена или некритички наметљива. Фолклористика и драматургија се суптилно преплићу и, може се рећи, једна другу осветљавају на деликатној линији не тек синкретичности, већ и у погледу антрополошких спознаја или слутњи.

Другу целину *Савремена српска грама – аутори* чини укупно седам чланака и студија Бошка Сувајџића, у којима се фокусира на појединачне поетике и портретисање истакнутих драмских стваралаца и њихових најрепрезентативнијих остварења: *Ђаво у млину: фигура ђавола у драмама Миодрага Букића, Балкански тамбић Миладина Шеварлића*, *Врли нови свети или смех под вешалима, Сећање на Албинионија*, *Раскрића српске драме, Моје дејше и грује драме и Драмско кобиле или историјска грама*. Најобимнији, најстојернији и практично главни текст ове целине тиче се Миладина Шеварлића, коме аутор приступа свеобухватно, истичући одмах на почетку „жанровску синкретичност“ његових комада. Аналитички најбравурознији и у том аспекту кулминативни текст тиче се Находа Симеуна у епској песми и драми, који доноси систематизоване нове компаратистичке увиде, обухватајући „контекст читавања интернационалног мотива родоскрвнућа из античке трагедије (*Цар Едип*) и народне традиције (*Наход Симеун*) у историјске (мело)драме Јована Стерије Поповића (*Наод Симеон*), Бранислава Нушића (*Наход*) и Милене Марковић (*Наход Симеон*)“.

Узорита општа информисаност и методолошки плурализам Бошка Сувајџића омогућили су драгоцене интерпретације које, примера ради, осветљавају драме Милана Јелића у светлу Фелинијевих и Форманових филмских остварења, па и прашке школе и италијанског неореализма. Такође, пишући о Драгану Томићу, има у виду значај стварносне прозе и филмова „црног таласа“, чиме се указује на интердисциплинарни и интермедиијални квалитет текстова окупљених у књизи *Токови савремене српске драме*.

Најпоследње, трећу целину чини студиозни приказ *Антологије савремене српске комедије* (2018) Радомира Путника, која је „прва жанровска антологија ове врсте у нас“ и чини је „избор комедиографских текстова који су **играни у позоришту**, у распону од Александра Поповића до Небојше Ромчевића“. Сувајџић примећује да се савремена српска драма после Стерије и Нушића „креће у правцу развоја друштвене драме у ужем смислу, трагикомедије, водвиља, историјске драме, црнохуморне комедије, интелектуалне драме, политичких комада, ироније и сатире“.

Након Сувајџићеве подробне рецензије Путникове *Антологије*, према традиционалном српском обичају који почива на принципу „дар – уздарје“, следи упућујућа и поуздана Путникова оцена Сувајџићевих *Токова савремене српске драме*, која је одређена као „релефна слика драмских поетика, жанрова, праваца и домета остварених на почетку XXI столећа“. Коментаришући целине и класификујући ауторе на различите генерације, како млађе (Горана Беланчевић, Мирјана Јевтић, Ана Бујић, Смиљана Ђорђевић, Никола Милојевић, Никола Теофиловић, Жика Ранковић), тако и искусније (Миодраг Илић, Миладин Шеварлић, Предраг Перишић, Божидар Зечевић), са посебном пажњом, која је посвећена Стамену Миловановићу, Путник сумира закључак, издвајајући „аутентичност и особеност“ управо традиције и српског менталитета, преломљеног кроз призму савремене српске драме. Отуда се, коначно, *Токови савремене српске драме* Бошка Сувајџића потврђују и као књига од битног антрополошког значаја.

# XIII

НОВА ДРАМА

## Сцена

СОЊА  
АТАНАСИЈЕВИЋ

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

СЦЕНА

## СОЊА АТАНАСИЈЕВИЋ



**СОЊА АТАНАСИЈЕВИЋ** објавила је осам романа и једну збирку прича: *Они су остали*, *Црвени крути*, *Бекство из акваријума*, *Наранце за Божану*, *Ко је убио Алфија*, *Ваздушни људи*, *Велика лаж*, *Сјавај*, *звери моја*, *Крилаша шути*.

Добитница је награде *Бранко Ћопић* Српске академије наука и уметности (за роман *Ваздушни људи*), и два пута награде *Златни хиџ либер* Редакције за културу РТС-а.

Њени романи били су у најужем избору за више награда: НИН-ову, *Стеван Сремац*, *Женско њеро* и друге.

Проза јој је заступљена у неколико антологија и превођена на француски, енглески, бугарски, румунски и македонски језик.

После 29 година стажа у Тањугу, сада је слободни новинар и писац, члан Српског књижевног друштва и члан-сарадник Матице српске. Живи у Београду.

Драма „Ваздушни људи“ настала је по мотивима истоименог романа.

Соња Атанасијевић

---

## ВАЗДУШНИ ЉУДИ

---

### ЛИКОВИ:

**ИРИНА:** млада жена која је абортирала и којој се привиђа нерођена девојчица (Марија)

**МАРИЈА:** привиђење, девојчица узраста 6–8 година (или нешто старија)

**ДОКТОР:** психијатар

\* \* \*

**МУЗИКА:** Шопенов импропту, валцер у цис молу, ноктурно, валцер у ха молу, Шубертов скерцо.

**СЦЕНОГРАФИЈА:** минималистичка, апстрактна.

## СЦЕНА I

*(Ирина је у свом сџану, седе на каучу, њек присџишла из болнице после абортуса. Умошала је њебе око сџомака, држи даљински уџрављач и мења канале на ТВ-у.)*

**ГЛАСОВИ ИЗ ЗВУЧНИКА** *(са ТВ-а):* У Београду ње сутра ујутру бити свеже, а током дана променљиво облачно, дуваће...

Скочко, скочко, трѣф трѣф...

Прва утакмица финала игра се у петак...

У свету се годишње изврши око 45 милиона насилних прекида трудноће. Наша земља је међу водећим у свету по броју абортуса, са преко 200 хиљада годишње. Србија бележи и негативни природни прираштај. Сваке године нестане по један град од... *(Бесно џаси ТВ.)*

**ИРИНА:** Изгледа да си дотакла дно, Ирина... Ево те међу становницима Дна. Јеси ли сада задовољна? А живот је тамо, није овде, није у овој соби! *(Гледа кроз џрозор.)* Ти ниси дала допринос животу споља, не, не, ниси... Тако кажу, јел' чујеш? *(Показује даљинским на ТВ.)* Мада ти се прилика пружила. Ти си, Ирина, дала допринос смрти. Ти си њен слуга... Па, добро, па шта?! *(Гледа у ТВ, као да се свађа с њим.)* Неко мора и то да буде. Тако се смрт мало нахрани, па бар неко време не дира ове напољу. Ове што трче, смеју се, расту... Па, шта?!

Важно је да се *ТО* коначно завршило. Сад поново могу да живим нормално... Није све идеално, Дејане, међу нама. Није тако како ти замишљаш. Како су умислили и твоји родитељи. А и моји. Једноставно, не волим те! Можда те чак и волим, али не желим више да живим с тобом! Ти си културан, пажљив. Бринеш се о мени. Ти не псујеш. Сам пеглаш своје кошуље. Тачан си. Успешан на послу. Глава ти је пуна пројеката. Али за тебе је и наша веза један пројекат.

Гушиш моје биће, Дејане, гњечиш га негде из дана у дан... Да ми није клавира, полудела бих. Добро је да се нисмо венчали, сада бисмо морали на суд, да пред непознатим људима причамо о нама...

## СЦЕНА II

*(Марија, с великом машином на џлави, џеџама на образима, седе на сџолици, окренушџа џрофилем Ирини. Гледа у уџашени ТВ екран. Ирина, џошџо је џримеџи, скаче са кауча, џресџрављена.)*

**ИРИНА:** *(У шоку исџушџиша даљински из руку.)* Шта је сад ово?! Боже драги, шта је ово? Није ваљда... Јеси то стварно ти?! *(Заџлега је од џлаве до џеџе, али јој се не џриближава. Марија не џомера џлаву, и даље џледа исџред себе.)*

Знала сам, тачно сам знала... Та машна! *(Марији)* Само да знаш, та машна ти је потпуно демоде! Не-го... слушај, *(живахно)*, не занима ме, уопште ме не занима да ли си само данас овде, или си решила да ми стално долазиш. Јел' знаш, не занима ме! Надам се да њеш бар скинути ту глупу машну...

И нећеш ми покварити задовољство! Ја ти то нећу дозволити! *(виче)* Нећу! Коначно сам слободна! А ти се сад појавиш... Знала сам да то може да се деси, али баш си пожурила! Могла си бар да ме пустиш да се опоравим. Још имам рану од тебе. Јел' чујеш? Шта се правиш луда? Из мене још цури крв...

Али, важно је да не постојиш. То је једино важно. Ја постојим, ти не постојиш! Врађај се тамо одакле си дошла! Нестани! Марш одавде! Од ваздуха си направљена, ето, то си ти! Ваздух! Додуше... можда има још нечега, неке прашине мога ума, шта ја знам чега још. Уосталом, шта ме брига од чега си направљена. Само нестани, јел' ме чујеш, нестани! *(Музика: Chopin, Fantaisie Impromptu)*

### СЦЕНА III

*(Ирина је на онлајн терапији код психијатра. Доктор седи за рачунаром.)*

**ДОКТОР:** Да ли имате и звучне халуцинације?

**ИРИНА:** Немам.

**ДОКТОР:** Добро је... Оне су ипак много озбиљније.

**ИРИНА:** Мислите опасније?

**ДОКТОР:** Озбиљније... Како разговарате са њом?

**ИРИНА:** Разговорамо мислима.

**ДОКТОР:** Када вам се први пут појавила?

**ИРИНА:** Чим сам се вратила кући, после абортуса. Хвала Богу, па није у болници. Само ми је још она тамо фалила... Знате да није било светла у купатилу... А тек какве су ми папуче дали, два броја веће, неке браон, пластичне, одвратне, такве се више и не производе... Ужас... Моја негована стопала и лакирани нокти ништа више нису вредели кад су доспели у такве папуче... А тек уложак, онај набуцени, мрежаста, што су наше бабе стављале, једва сам и ходала...

**ДОКТОР:** Пустите сада папуче и уложак. И лакиране нокте.

**ИРИНА:** У реду... Али, да се одмах разумемо, докторе, нисам измислила Марију.

**ДОКТОР:** Марију?

**ИРИНА:** То име ми је пало на памет кад сам сазнала за трудноћу... Али, нисам је никад током трудноће замишљала као будућу девојчицу... И сад се одједном појави, тек тако... Да ли бисте могли да ми објасните одакле јој такав лик?

**ДОКТОР:** Не треба да размишљате о томе.

**ИРИНА:** Али, не могу да не размишљам. Можда га је позајмила од неког мог претка, или Дејановог. Или је то њен прави лик – прецизна пројекција лика одстрањеног фетуса...

**ДОКТОР:** Ирина...

**ИРИНА:** Али молим вас, реците ми да ли је наш мозак способан да произведе слику људског бића на основу честице од десетак грама? Тек зрно пасуља. Али, та честица, причвршћена за моје тело, сигурно је била у вези с мојим разумом дубље него што сам тога била свесна, јелда? Таква мрвичаста Марија је била модел... Позирала из мог стомака мом мозгу. А он, шкљоца ли шкљоца неким апаратом. И све то можда док ја чврсто спавам. Лудило!

**ДОКТОР:** Обуздајте своју машту. Не помажете себи ни мало таквим размишљањима.

**ИРИНА:** Али мора да је било тако, докторе. Имала је пуних 10 недеља, већ је добила људски изглед, читала сам о томе, очи су јој се са бочних страна преместиле на предњу страну главе, створили су јој се капци, а на крајевима обрва чак и прве длачице... То је њено сопствено лице. Нисам морала ни да га замишљам. А ни да га измишљам. Реците да није било тако.

**ДОКТОР:** Опишите ми то привиђење, ту девојчицу.

**ИРИНА:** Лепа је... Има високо чело и мало опуштене капке, па делује меланхолично. Понекад има машну на глави. Знате, мало ме подсећа на девојчицу из деветнестог века. Конкретно, на једну са Реноаровог платна – „девојчица са кантицом за заливање“. Марија заправо личи на Дејана, али лепа је... Добро, не могу да кажем да Дејан није леп, али није шармантан. Осим кад пева. Заиста сјајно пева. Али, пошто је тога превише свестан, шармантан је само током прве, максимално и друге строфе. Од треће ништа. Почне да ужива у себи. Тад више не могу да га гледам, само га слушам.

## СЦЕНА IV

*(Тераса Ириновој сџана. Ирина залива биљке, окрену-  
та леђима Марији која седи на сџоличници, у хаљини  
без рукава. Више нема машину у коси.)*

**ИРИНА** *(окреће се случајно ка Марији):* А, ту си!

**МАРИЈА:** Опет заливаш цвеће.

**ИРИНА:** Није цвеће, то је зачинско биље. *(Марија кли-  
ма љавом, сџиснутих усана. Мршџи се.)* Јесте мало  
отоплило, али ипак би било боље да имаш хаљину  
с рукавима. Хм, као да можеш да се прехладиш...  
Не морам уопште да се бринем о теби. *(Прилази  
јој, заљега јој лице.)* Излуђују ме те твоје пеге. Не  
знам уопште чије су. Ни Дејан ни ја немамо пеге.

**МАРИЈА:** Моје су, мама. Моје.

**ИРИНА:** Нисам ти ја мама... И волела бих, право да ти  
кажем, кад не би тако стално стискала усне и бора-  
ла чело. То ти је вероватно остало из фетусне фазе.  
*(Марија слеже обрвама и врџи љавом. Ирина улази  
унуџра, насџавља да јој се обраћа док кува кафу.)* У  
ствари, ти и јеси фетус, Марија, да се не лажемо!  
Ниси чак ни фетус него ембрион! *(Добацује љасно  
из унуџрашњосџи сџана.)* Обична мрвица дужине  
4–5 центиметара, од темена до тртице – тако вас  
мере... Толика си била када те је доктор одвојио од  
мог ендометрија и бацио... ваљда у неку канту – за-  
иста понижавајуће. *(Догаје џише, џојављујући се џо-  
ново на џераси. Насџавља да јој се обраћа, шеџајући  
се џерасом.)* Тамо си се придружила одбаченима,  
а онда су вас изручили негде где бацају људски от-  
пад. Хумани отпад, тако се назива.

**МАРИЈА:** Али, свакако отпад.

**ИРИНА:** Да... И не знам с којим правом то зовемо отпа-  
дом. А онда додамо реч хумани. Да лепше звучи...  
Не знам ни да ли те је у комаду одвојио од мене,  
или те је повредио, да ли си се копрцала или си се  
одмах предала. *(Марија се мршџи, окреће љаву и*

*љега кроз отраду џерасе.)* Извини, знам да не волиш  
да слушаш о томе.

**МАРИЈА:** Напротив, баш уживам у тим детаљима. Само  
настави. *(иронично)*

**ИРИНА** *(сега за сџо и насџавља, као да је не чује):* Има-  
ла сам страшне мучнине. Једва сам их сакрила од  
Дејана. Наравно, нисам никада осетила ниједан твој  
покрет. То и не може до трећег месеца. Тако пише  
у оним књигама за будуће маме, у којима је све  
идеално... Али, твоје присуство сам осећала. Ево,  
овде, испод пупка, погледај, овде. *(Показује руком на  
сџомак. Марија окреће љаву и љега у џен сџомак.)*

**МАРИЈА:** Знам, мама, где, нисам дебил!

**ИРИНА:** Нисам ти мама! И да знаш, нисам имала само  
мучнине, него сам и повраћала сваког јутра, некада  
и више пута у току дана. Лакне ми тада, али ми на  
неки начин буде још горе. Постанем још свеснија  
твог даха у мом стомаку. Твој живот је тврдоглаво  
трајао, закачен за мој, а ја свој не желим заувек да  
делим с Дејаном. Не желим!

**МАРИЈА:** Зашто си онда с татом кад га не волиш?

**ИРИНА:** У почетку сам га волела... А кад сам схватила  
да га више не волим – трудноћа. Ти! Немаш пој-  
ма какав је то био пакао. Исповраћам се, вратим  
се у кревет, а он – Бледа си, шта ти је, јеси добро...  
Ја се правдам, лоше сам спавала, боли ме глава,  
а долазило ми је да урлам, да му кажем да се џе-  
гов одвратни сперматозоид залепио за моју утробу  
против моје воље! Ништа није посумњао. Мислио  
је да бих му трудноћу сигурно пријавила. Обоје у  
принципу волимо децу, хумана смо бића. Да, Ма-  
рија, твоји родитељи су хумана бића... Ти можда не  
делиш то мишљење.

**МАРИЈА:** Напротив, поносна сам на вас.

**ИРИНА:** Тачно је, желела сам да те се што пре решим.  
Ти си настала због само једног погрешно заокруже-  
ног датума на календару. Тренутак расејаности. Је-  
дан једини погрешан импулс... Ти си само једна по-

грешна мисао, Марија. И сад си се појавила. Зашто? (Марија је *исмаиџа* замислила и шкиљи, кривећи *лавом*.) Зашто шкиљиш, ниси ваљда кратковида?

**МАРИЈА:** Не, нисам кратковида. Немам ниједну ману. Знам да би ти волела да ми нешто фали, рука, нога, да ми цуре бале, да тресем главом, па да кажеш, хвала богу што је нисам родила.

**ИРИНА:** Не претеруј, молим те.

**МАРИЈА:** Као што видиш, ништа од тога. Видећеш и да сам паметна. Кад-тад ћу те натерати да кажеш – штета. Ту једну реч. Ето, зато сам се појавила, да чујем како изговараш – штета. Онда одох ја својим путем. Једна једина реч, мама. Само пет слова. Ш-т-е-т-а.

**ИРИНА:** Нисам ти ја мама... (суморно)

---

## СЦЕНА V

---

(Ирина је на онлајн *џераиџи* код *исихијаџа*.)

**ДОКТОР:** Какво је било ваше детињство?

**ИРИНА:** Ух, не знам какво је било... Можда се и може рећи да сам имала лепо детињство. Дивна, велика кућа... Нисам била жељна ничега, увек довољно играчака, одеће, родитељске пажње, увек довољно љубави.

**ДОКТОР:** Какви су били ваши родитељи?

**ИРИНА:** Моја мајка, докторе... Она је читав живот испланирала, и сопствени и наш. Мислим да нагонски жури ка старости, ка дубокој старости, ако се може, одакле ће се осврнути и рећи: то је то, мој живот! Није испао тако лош. А на тој мапи најважније место припада мени, наравно. Какву позицију заузимама, да ли ми се живот довољно заокружио да за већа непријатна изненађења више и нема места.

Већ негде у трећој или четвртој години музичке почело је да се подразумева да ћу се бавити музиком. Не сећам се да су моји родитељи икада изговори-

ли да морам да студирам клавир, али то је некако лебдело у ваздуху. Академија, дивна професија, уметност – најбољи могући облик живота. Радиш посао који волиш, ђаци, поштовање, можда и каријера пијанисткиње. Па, концерти, аплаузи, слава. У међувремену ћу се наравно удати и изродити децу.

**ДОКТОР:** И, јесте ли имали солистичке концерте?

**ИРИНА:** Један једини. После завршене академије. Уништила ме је трема... И шта сам друго могла него да постанем професорка клавира.

**ДОКТОР:** Па, јел' ви волите свој посао?

**ИРИНА:** Да. Клавир сам увек волела. Ако неки дан не стигнем да свирам, чинило ми се да нешто почиње да ме гуши. Али, страшно ми је сметало што су моји родитељи и професорка били убеђени да музика по сваку цену мора да буде моја професија. Некад сам се намерно инатила, одбијала да вежбам, а они су имали припремљену реакцију: лењост је велики непријатељ клавира, деца су мали уметници, али су деца, пубертет је посебно кризни период. Плашио ме је тај пубертет... Једва сам чекала да у њега уђем и суочим се са својом неурачунљивошћу која је извесна. Добићу бубуљице, бићу бунтовна, својеглава, занемарићу школу, клавир, свађаћу се са родитељима. Али, ништа од тога се није догодило. Осим ситних бубуљица на челу. Свирала сам још више и страсније, и све остало се није много мењало. Разум ме није напуштао.

А заправо, докторе, уопште није била у питању лењост. Када се сада сетим тог периода, дође ми да вриснем: пустите ме! Требало је само *исуштити* ме. Још тада ми је била потребна слобода. И било би исто. Опет бих изабрала музику. Само некако... чистије душе. Знате, тај једини концерт после академије је као неки испад. Као када објавиш само једну књигу. Или још горе. Једну причу. Један стих. И онда се питаш – шта ми је ово требало? И буде



те срамота... И веза с Дејаном је један испад. И Марија... Читав живот може бити испад, јелда, докторе?

**ДОКТОР:** Не можете тако да гледате на живот... Него, да се вратимо на детињство. Сећате ли се још нечега значајног?

**ИРИНА:** Не знам да ли је значајно... Али, увек ме је привлачило сиромаштво, страћаре, мусава деца из улице... Понекад сам им завидела.

**ДОКТОР:** На чему?

**ИРИНА:** Не знам ни сама... Можда на томе што су ослобођени обавезе да буду најлепши и најпаветнији.

**ДОКТОР:** Причајте ми мало о Дејану.

**ИРИНА:** Дејан је архитекта... Али и он се као бави музиком, онако аматерски. Завршио је само нижу музичку, флауту. Обожава да свира, а да га ја пратим на клавиру. Ја то избегавам.

**ДОКТОР:** Зашто?

**ИРИНА:** Зато што ми тад личи на великог дечака кога учим да води љубав. Осетим се некако прљаво. Увек једва чекам да завршимо... Проклете флауте.

Има их две, ево их овде у дневној. Иначе, немам ништа против тог инструмента, али ове две флауте мрзим. Оне су као некакав Дејанов продужетак. Ниједна друга његова лична ствар ми не смета, не примећујем их, ствари ко ствари, одећа, обућа, четкица за зубе... Али, те две флауте, докторе, оне као да нешто покушавају. Као да желе да продру у свет моје музике који волим више од себе. Дејан може да продре у моје тело и спари се с њим, то је потпуно у реду, али то је само тело. Материјални оквир бића. Моја музика извире из најбољег дела мог бића, ако ме разумете. Или јединог који вреди... Зато сам и изабрала музику. Само док свирам имам илузију да опипавам савршенство... Једном је ставио флауту на мој клавир. Урлала сам на њега. Сигурно је мислио да сам љута из неког другог разлога... Повремено

оњушим те флауте, онако у пролазу, проверам да ли смрде. Коцкам се. Ако смрде, оставићу га. Али, редовно их брише алкохолем. Ниједном још нису засмрделе на пљувачку. Тако да сам још са њим...

**ДОКТОР:** Јесте му уопште рекли за трудноћу, и да сте абортирали?

**ИРИНА:** Не, ништа му нисам рекла. Сама сам прошла кроз тај пакао. И још пролазим, као што видите... Ма, читава веза с Дејаном је увек билка далеко испод мојих очекивања. Исто је било и са пријатељствима, и са претходним везама. Увек је нешто недостајало. Празнине, празнине... То је мој живот, драги докторе.

---

## СЦЕНА VI

---

*(Ирина и Марија су поново на тераси..)*

**ИРИНА:** Шта радиш то?

**МАРИЈА** *(кида листиће босиљка из саксије):* Воли ме, не воли ме, воли ме, не воли ме...

**ИРИНА:** Доста! Таман сам се навикла да уопште постојиш, седиш, ходаш... Шта ти је сад? *(Марија бесно киди листић и зјужва га међу прстима.)* Дај да ти помиришем прсте.

**МАРИЈА:** Слободно. *(Пружа прсте ка Ирени)*

**ИРИНА:** Дођавола, мирише... Ма, то је због ветра.

**МАРИЈА:** Јеси сигурна?

*(Марија устаје. Ирина скаче са столице, прилази њеној празној столици и сиушиа глан на седални гео.)* Како је могуће, топло је... Ух, кафа! *(Оглази по кафу, враћа се на терасу са шољом. Марија је поново на столици.)*

**МАРИЈА:** Лепо ти је цвеће.

**ИРИНА:** Сто пута сам ти рекла да то није цвеће. *(Сиушиа шољу на сто и седа на столицу.)* Зар не можеш да за-

памтиш? Зачинско биље. Жалфија, босиљак, нана! Жалфија, босиљак, нана! (*Показује редом на биљке.*)

**МАРИЈА:** Добро. Жалфија, босиљак, нана. Жалфија, босиљак, нана.

**ИРИНА:** Као једна мала у музичкој. Упорно говори песма уместо композиција... Уосталом, ја мрзим цвеће у саксијама, то је тако ретардирано. Јел' не можеш то да запамтиш? Или си тврдоглава? Или глупа?

**МАРИЈА:** Не, мама, нисам глупа.

**ИРИНА:** Замисли: кренеш у школу и ништа не можеш да запамтиш, ја данима учим с тобом, а ти доносиш јединице и двојке. Е, то би био мој пакао! Или, ако не переш зубе, па ти смрди из уста... Или руке, па имаш црно испод ноктију. Можда је и боље што се ниси родила.

**МАРИЈА:** Зашто кажеш – што се ниси родила? Нисам то могла сама да изведем. Зашто не кажеш – боље је што ТЕ нисам родила?

**ИРИНА:** Опет ми пребацујеш.

**МАРИЈА:** Не пребацујем ти.

**ИРИНА:** Да, да, пребацујеш ми. А рекла сам ти да немаш права на то. Мада, ето, ови што осуђују абортус кажу да припадаш потенцијалу људских ресурса. То звучи као да имате нека права, ви, из тог ... потенцијала.

**МАРИЈА:** Ми из канте.

**ИРИНА:** Какве канте?

**МАРИЈА:** Па, рекла си да нас бацају у неку канту кад нас изваде из стомака.

**ИРИНА:** А, то, да... Прочитала сам, годишње преко 45 милиона вас... бачених у канту. Читав народ, Марија... Твој народ. Можда бисте били бољи од нас којима је пружена шанса... Али, ти за мене ниси била никакав потенцијал кад си се зачала. Само мали, незгодан терет који ми је изазивао мучнину.

**МАРИЈА:** Гадиласи ме се.

**ИРИНА:** Не тебе као будуће девојчице, ето, каква си сада. Него тебе као нечег Дејановог у мом телу. (*Марија устјаје и одлази.*) Не волим га, Марија, не волим га! Шта могу? (*Марија несџаје.*) Марија!? (*Дозива је*) (*Насџавља да џије кафу. Суморно, расејано.*)

**МАРИЈА:** Вратила сам се! (*вегро*)

**ИРИНА:** Или си стално ту, само те не видим увек... (*Марија слејне раменима. Сега, џодџе руку и сџушџа глан на оџрагу џерасе, џлега кроз оџрагу.*) Теби наравно није вруће (*џлега јој џазух*), баш те брига. Не знојиш се. А погледај мене. (*Марија баца џоџлед на свој џазух. Ирина устјаје и џрилази јој.*)

Видиш, то удубљење предвиђено је за длаци, али теби оне неће израсти. Зато што ни ти не растеш. А кад би се појавиле, мислим, кад би ти мало порасла, кад би то могло, е, онда би их насапуњала и обријала. Тако ми то жене радимо. Док је тело живо. Када га закопају, још неко време цикљају те глупе длаци, не разумеју шта се догодило. А онда стану. И тада наступа војска црва. Видиш како се ми решавамо покојника – затрпавамо их! Заиста срамно. Еј, затрпамо их у земљу, а онда плачемо за њима. Уместо да...

**МАРИЈА:** Шта?

**ИРИНА:** Није важно.

**МАРИЈА:** Али баш ме занима.

**ИРИНА:** Ма, ништа, не знам шта сам хтела... Јел' знаш како бисмо најбоље памтили људе? И оне који више нису на овом свету.

**МАРИЈА:** Како?

**ИРИНА:** Тако што им доделимо неку композицију. И кад помислимо на неку особу, чујемо ту композицију. Веруј ми, све је музика.

**МАРИЈА:** Која композиција иде уз мене?

**ИРИНА:** Уз тебе? Хм... Шопен, наравно. Неки ноктурно. (*Музика: Chopin, Nocturne in C Sharp Minor (No.20)*)

## СЦЕНА VII

*(Ирина на онлајн шерапији.)*

**ДОКТОР:** Да ли често размишљате о смрти?

**ИРИНА:** О феномену смрти не. Али о покојницима, да. Ми смо се сви огрешили о њих. Да се ја питам, докторе, сандуци би били изложени с балсамованим телима, у великим гробницама... И то би изгледало овако. Ожалошћени долази у посету покојнику, бира на монитору име, датум рођења, смрти, и компјутер га пропушта. Приђе сандуку и гледа кроз витрину, као у излог. Посматра лице покојника. И, наравно, мало се јада на свој живот. Није важно што је од покојника остао само Облик. Облик неће проговорити, али веза је успостављена. У позадини тиха музика. И она би могла да се бира. Све протиче достојанствено. Облик је вечна утеха живима. И као да каже, видиш како сам вечан. Видиш да ми уопште није лоше овде. Ништа ми не фали.

**ДОКТОР:** Јел' Марија вама утеха?

**ИРИНА:** Могуће. А да ли човек може бити нормалан, а да има привиђења?

**ДОКТОР:** Може. Могу да се појаве услед неког великог стреса... Додуше, то јесте доста ретко, али ви сте очигледно тај случај.

**ИРИНА:** Знате... Марија није моје прво привиђење.

**ДОКТОР:** То ми тек сада говорите?

**ИРИНА:** Сматрала сам да није важно... Још као дете сам имала повремено халуцинације, али нисам луда, сами сте рекли. Само сам преосетљива... Претерана реакција на живот – тако некако би могла да гласи дијагноза, зар не? Јел' постоји таква нека дијагноза у вашим уџбеницима?

**ДОКТОР:** Ирина, шта смо рекли за дијагнозе?

**ИРИНА:** Извињавам се. Ви постављате дијагнозе.

**ДОКТОР:** Сигурно сте опет претраживали по интернету.

**ИРИНА:** Не, не, нисам копала по интернету. То сам измислила... Увек сам била претерано осетљива... још као мала сам патила од несаница. То је и био разлог за привиђења – тако је мојим родитељима објаснио један ваш колега код кога су ме водили... Последица инсомније, тако је казао. Мислим... рекао је то мојој мами, али сам запамтила ту реч, понављала је све до куће. И после сам је потражила у речнику. Рекао је..., и тога се сећам одлично, да ми се привиђења могу поновити кад-тад, услед неког јаког стреса, како сте сада и сами рекли, или неке велике животне промене, или чак само високе температуре...

**ДОКТОР:** Тек ми сада кажете и да сте патили од инсомније.

**ИРИНА:** Не волим да причам о томе, плашим се да се не врати... Сад спавам. Углавном.

**ДОКТОР:** Каква су вам била та привиђења, пре Марије?

**ИРИНА:** Било их је свега неколико. Уопште није било страшно. Појаве се, нестану... Па се опет појаве... Навикнеш се, на све се човек навикне. Назвала сам их ваздушни људи... Заправо, никада се не навикнеш у потпуности. Некад се питам шта ако ми их неко смешта у видно поље, ако мој разум с њима нема ама баш ништа. Шта ако се неко поиграва са мном, ако ми из неке друге димензије довлачи свакаква бића... Ко зна из којих разлога. Само што та бића не може свако да види, а ту су, са нама...

**ДОКТОР:** Рекао сам вам да не распаљујете своју машту, тако се све дубље укопавате.

**ИРИНА:** Добро, али како год, ову девојчицу, докторе, нисам сама измислила. Нека то одмах буде јасно. Неко ми је у том послу сигурно помогао.

**ДОКТОР:** Нисте ми одговорили каква су била та претходна привиђења?

**ИРИНА:** Прво ми се појавио школски домар, Јова. Висок, мршав... Умро је пре него што сам кренула у школу. Виђала сам га по ходницима... Затим нека жена у хаљини с кринолином, са малом девојчицом

коврцаве косе – само би прошетале двориштем и нестале. Па, једна забрађена старица у црнини, на некој раскрсници...

**ДОКТОР:** И, колико је то трајало?

**ИРИНА:** Од моје седме-осме, па до поласка у гимназију. Али, само повремено.

**ДОКТОР:** А да ли сањате некада те ваздушне људе? Марију?

**ИРИНА:** Сањам повремено један исти сан, Марију не... Али у том сну ваздушни су постали обични људи из мог окружења. Пријатељи, рођаци, колеге... На бини су, нешто изводе. Потпуно су извештачени, покрети су им успорени, а лица креч-бела. Све је доста збркано. Не схватам да ли глуме да су ваздушни, или су то заиста. У публици смо само моји родитељи и ја.

**ДОКТОР:** Јесте се плашили својих приказа?

**ИРИНА:** Не.

**ДОКТОР:** А Марије сада, да ли се ње плашите?

**ИРИНА:** Једино чега се плашим је да не остави неки материјални траг за собом – јакну, капу... Марија је стварнија, докторе, од свих мојих претходних ваздушних људи. Она је померила границу мог бића, некако ме је проширила... ако је то добра реч. Од сваког њеног јављања добијам неку слатку усхићеност, али и муку. Поготову непосредно пошто оде. Као када се велики снег изненада истопи, па се питаш куда је нестало. Док ходаш улицом, осећаш и даље његов мирис, лебди ти пред очима, али га не видиш. Тако нешто остане када та мала оде. Нешто у ваздуху, око мене. Није мирис. Али нешто јесте, нешто за шта ми недостаје реч... Њена намера, докторе, није само да је видим, то ми је одмах било јасно. Њена намера је да је заволим, наравно... Али, тога се добро чувам, не брините се.

*(Музика: Chopin, Waltz Cis moll, Op.64, No 2)*

## СЦЕНА VIII

*(Ирина и Марија су у дневној соби)*

**ИРИНА:** Јутрос сам помазила бубамару.

**МАРИЈА:** Па, рекла си ми једном да се бојиш буба.

**ИРИНА:** То је једина буба које се не плашим... Приђем прозору да погледам да ли Настасја стиже, каснила је на час, кад оно, на симсу – бубамара. Поставим прст испред ње, она пређе преко њега и настави свој пут. Знаш шта ме је растужило?

**МАРИЈА:** Шта?

**ИРИНА:** Што нисам осетила њен додир.

**МАРИЈА:** Зашто те је то растужило?

**ИРИНА:** Па, ето, постоји, живо је биће, додирне те, а ти не осећаш ништа.

**МАРИЈА:** Као када те ја додирнем.

**ИРИНА:** Да, шта могу... не осећам твој додир.

**МАРИЈА:** Зато што не постојим.

**ИРИНА:** Сад ми опет пребацујеш, а малочас сам ти рекла да постојиш.

**МАРИЈА:** То са душом... то си сад измислила, а у ствари, од почетка мислиш да сам привиђење. А заправо, ја постојим, баш као и та буба! Ето, доказа да постојим! Ето, бубамара доказује да ја постојим. Види се, а њен додир се не осећа. Идем сада.

**ИРИНА:** А куда заправо одеш и одакле дођеш?

**МАРИЈА:** Из Долине.

**ИРИНА:** Не разумем.

**МАРИЈА:** Спустим се у Долину, ти останеш горе. Ђао, мама! *(ведпро) (Одлази.)*

**ИРИНА:** Моја добра девојчица...

## СЦЕНА IX

*(Ирина на ванредној онлајн сеанси код доктора.)*

**ДОКТОР:** Ирина, шта се десило? Данас немамо заказано.

**ИРИНА:** Знам, докторе, извините, али морала сам да вас позовем. Раскинула сам са Дејаном.

**ДОКТОР:** Значи, флаута је засмрдела?

**ИРИНА** *(крз смех)*: Не, не, није то... Нисам баш такав скот. Вратио се са посла и затекао ме како слушам Шопенов ноктурно. Био је нервозан. Знао је да ноктурно нећу одслушати само једном него ћу га вратити много пута. Радим то кад сам у неком посебном стању... Како је ушао, почео је да гунђа. Опет то радиш, невероватно... А ја њему: кажеш то као да радим нешто нечасно, као да пијем, да се дрогирам. Али, Ирина, то је хистерија! Хистерија! По 20, 30 пута слушати исти, исти ноктурно, исти валцер... И само Шопен, Шопен, па повраћа ми се од тог твог Шопена! Е, онда сам му рекла да је између нас готово... Није било драме. Помогла сам му да спакује кофере. Као да иде на пут... А на вратима ме је питао да ли ћу моћи сама да плаћам кирију. Алудирао је на моју бедну плату, а хтео је и да истраје у улози некога ко се стално брине о мени.

**ДОКТОР:** И, како се сада осећате?

**ИРИНА:** Слободно.

**ДОКТОР:** Осећате се потпуно слободно?

**ИРИНА:** Не баш потпуно... И даље имам Марију.

**ДОКТОР:** А када она нестане?

**ИРИНА:** Е, тада ћу бити потпуно слободна.

**ДОКТОР:** И задовољна?

**ИРИНА:** Е, то не знам, докторе.

## СЦЕНА X

*(Ирина је за клавиром, свира: Chopin, Waltz in H minor, Op 69, No.2 Појављује се Марија, сега на столицу и посматра је. Ирина свира још мало, и онда прекида.)*

**ИРИНА:** Знаш да сам током целе основне школе стално морала да се пењем на бину. Било је много приредби. Маса света, свечана одећа... Углавном сам свирала клавир, али често сам и рецитовала песме. Глупе родољубиве песме... Читаво детињство протекло ми је у свечаностима... *(уздише)*

**МАРИЈА:** Па, што се жалиш? Имала си лепо детињство. Колико видим, свечано детињство.

**ИРИНА:** Не разумеш. То је била погрешна припрема за живот. *(Устаје са столице, хода по соби.)*

**МАРИЈА:** Зашто погрешна?

**ИРИНА:** Зато што су те приредбе, прославе, уз узбуђење и влажне дланове, најављивали оно што живот заправо није. Нешто величанствено, добро уређено, унапред осмишљено. Проћи ћеш добро ако се добро припремиш за наступ. Лепо увежбаш програм на клавиру, седнеш и засвираш. То је живот, наступ, само се добро спреми за своју улогу. Е, није, дођавола! Није тако! Није то живот!

**МАРИЈА:** А шта је живот?

**ИРИНА:** Некакав наступ јесте. Али за мали број улога добијеш текст, за остале се снађи, истог часа. Ако одмах не искористиш своју шансу, тешко да ће ти се иста улога поново понудити... А неке улоге ти се извесно више никада неће понудити. Неке улоге се нуде само једном. Е, то је живот, Марија. Живот о коме ти не знаш ништа! Ништа.

*(Марија устаје, узима с столице речник и листића.)*

Шта радиш то?

**МАРИЈА:** Ааа, б, в, г...

**ИРИНА:** Марија!

**МАРИЈА:** Тражим слово ж. Да прочитам шта је живот.

**ИРИНА:** Пусту сад то.

*(Ирина неко време ћути замишљено)*

**МАРИЈА:** Што ћутиш сад?

**ИРИНА:** Размишљам колико сам мрзела она рецитовања... Да свирам – то сам волела. Али пре сваког наступа имала сам напад панике. Дрхте ми ноге, зноје ми се руке, лупа ми срце... Пребришем дланове марамицом, спустим их на клавијатуру, и некако засвирам. Професорка ми је стално говорила – поклониш се публици, али не смеш никог посебно да уочиш. Гледаш кроз њих. А када седнеш, постојиш само ти, и клавир... Црни лакирани клавир, црне лаковане ципеле, беле доколенице... Али мени те њене речи нису значиле ништа. Све што је требало, чинила је сама музика.

**МАРИЈА:** Како музика?

**ИРИНА:** Тако што ме је пронашла, мене је музика пронашла. Ја умем да је чујем, послушна сам. Ја јој служим. Понизно следим њен траг. Удовољавам њеној лепоти. И не знам да ли бих уопште била у стању да свирам тако добро – да нисам преживљавала толику трему. Зато мислим да сам одувек била изгубљен случај... *(Устаје и шета се собом.)* Да, потпуно, потпуно изгубљен случај.

**МАРИЈА:** Тако ми и делујеш.

**ИРИНА:** Е, баш ти хвала.

**МАРИЈА:** А зашто си била изгубљен случај?

**ИРИНА:** Зашто? Па, како ти није јасно? Морала сам да преживим напад грозничавог страха, с мучнином, вртоглавицом – било је свачега... А у ствари, рађала сам се поново, у мукама, специјално за сваки наступ, за свако ново јавно сједињење с музиком. Једино таква, новорођена, била сам у стању да композицију захватим из инструмента како треба, онако како је професорка говорила, без расипања и без гутања... и све то пред тачкастом масом. Мрак је у

сали... Густа тишина. Ништа не раде, само дишу, гледају у мене и чекају да почнем. А кад засвирам, отворе уши колико год могу, пре тога их добро опрари... Свирала сам сваки пут одлично, професорка ми не би ни поверовала да сам јој и рекла да пролазим кроз пакао пре него што засвирам. Чак ни мојима о томе нисам говорила.

**МАРИЈА:** Мислиш мојој баки и мом деди?

**ИРИНА:** Да, добро, баки и деди... Можда сам се стидела, не знам. Или нисам желела да их разочарам, кад су ме већ тако много хвалили после свирки... Када бисмо се после наступа вратили кући, између нас би неко време лебдели духови композиција које сам свирала, ево, овако *(показује њршима)*, као невидљиви лептири, кружили су по читавој кући око наших глава, сви ти тонови, а они су ме гледали с посебним поштовањем, чак дивљењем.

**МАРИЈА:** Бака и деда? Они су те тако гледали? Са дивљењем?

**ИРИНА:** Што си досадна... Да, Марија, твоји бака и деда... Они су ме гледали са дивљењем... Ко други да ме гледа? Само нас троје у кући... Шта се правиш луда... Само ме прекидаш. Где сам оно стала... Да... У тим тренуцима – ајде да поновим, док ме они гледају задивљено, а духови композиција лете свуда око нас – најпре бих осећала радост, па онда неку нејасну нелагодност, неку непријатност, на крају чудну кривицу. Ти то, наравно, не можеш да разумеш... Искрено, не разумем ни ја до краја... Тада бих једва дочекала да дође време да кренем на спавање. Завукла бих се у кревет и плакала под прекривачем, дуго, тихо плакала. И умирала од страха да ће ме чути. Како бих им објаснила зашто плачем... *(Пауза)*

**МАРИЈА:** Ништа ми није јасно...

**ИРИНА:** Ни мени... Понекад мислим... да ме је моја сопствена уметност некако... спржила.

**МАРИЈА:** Спржила?

**ИРИНА:** Да, да, спржила.

*(Пауза. Ирина устаје и узима крју, брише прашину са полица, настављајући да се обраћа Марији.)*

Знаш ли да ми се дешавало да се уз овај валцер у ха молу, овај који сам сада свирала, поштено исплачем, тада као дете, слушајући га... Можда сам слутила да шта год у животу урадим неће бити савршено као та музика, а моја несрећа је могла бити у томе што сам то сазнала сувише рано. Неколико пута ме је мама... добро, добро, твоја бака... питала зашто толико дуго слушам исту композицију. Волим је, кажем јој, и на томе се наш разговор заврши... Када се сада присетим тих дана, помислим како је добро, заиста је добро што нисам имала још коју плочу са Шопеновом музиком. Не усуђујем се ни да замислим себе са 12 година како слушам импромпту, или било који ноктурно... Не треба превише журити с откривањем света, јел' знаш? Чак и када се ради о лепоти, запамти то!

**МАРИЈА:** Ево, памтим.

**ИРИНА:** Има ситуација када и лепота својом снагом може да разори ум и начас створи свест, као крик, да живот то управо није, да неће ни бити.

**МАРИЈА:** Шта он неће бити... тај живот? Да погледам ја поново у речник?

**ИРИНА:** Не, нема потребе. Неће бити никада довољно леп, никада савршен.

**МАРИЈА:** Јел' ни ја нисам савршена?

**ИРИНА:** Ти си савршена.

**МАРИЈА:** Али, нисам се родила.

**ИРИНА:** То ти је једина мана.

**МАРИЈА:** Значи, ипак нисам савршена.

**ИРИНА:** Изгледа да ипак ниси... Али, ти си нешто другог, Марија.

**МАРИЈА:** Шта сам ја?

**ИРИНА:** Ти си присутна одсутност... Ваздух, светлост.

**МАРИЈА:** Јел' хоћеш да ме научиш да свирам?

**ИРИНА:** Нећу.

*(Марија устаје, прилази клавиру)*

Не дирај клавиру, молим те.

**МАРИЈА:** А јел' могу само да седнем ту и да гледам ноте?

**ИРИНА:** Ајде, то може.

*(Марија сега за клавиру, руку оцушћених уз шело, лега испред себе, у ноше.)*

Подсећаш ме сада на једну девојчицу коју сам познавала као дете... Млађа сестра моје другарице из комшилука... Била је болесна, стално је тако седела, или лежала у кревету.

**МАРИЈА:** Ја нисам болесна. Само се нисам родила. То ми је једина мана, иначе бих била савршена.

**ИРИНА:** Ниси, наравно да ниси болесна... Она јесте била болесна, али и лепа, тако као ти. Знаш шта смо радили, ми, деца из комшилука? Одлазили смо код ње и штипали је.

**МАРИЈА:** Штипали је? Боже ме сачувај.

**ИРИНА:** Провукли бисмо руке кроз ограду кревета, и чешкали је, голицали, штупкали.

**МАРИЈА:** Зашто сте то радили? Грозно је.

**ИРИНА:** Њена старија сестра рекла нам је да она ништа не осећа – ни бол, можеш да јој радиш шта год желиш – неће заплакати. Деца понекад раде грозне ствари, Марија... Знаш ли да памтим зрак сунца који се провлачио испод ролетне, видим, лепо видим, ево, и сада, како у њему поигравају честице прашице, видим како се спушта на моју надланицу, као да жели да је опомене, као да каже, то се не ради! Ирина, то се не ради! Ево, као да сада гледам своју шаку како се завлачи кроз дрвену ограду кревета. Фарба је понегде огуљена... И тога се сећам. У мојим преправљеним сећањима покајем се и вратим руку, као да сам се опекала, и не додирнем девојчицу. Али, то прекројено сећање... то лажно сећање... за даје ми још већу муку, још већу!

**МАРИЈА:** Зашто?

**ИРИНА:** Зато што ми напомиње да човек увек има могућност избора, зато што је слободно биће, тако замишљено од Бога, а да често није свестан да избор постоји... невидљиви пут који се рачва у два правца, увек је тако. Да само човек може бити свестан тога! И да се дуже задржи у тачки рачвања, е, ту, кад би у тој тачки могао да потисне нагоне, осећања, вољу, и ослободи разум, да Он одлучи куда – лево или десно. Убити или не. Убити се или не. Украти или не. Уштинуту болесно дете или не.

**МАРИЈА:** Убити или не. Убити или не. Убити или не...

**ИРИНА** (*као да је не чује, наставља сећино*): Ниједну једину погрешну ствар никада нисам знала себи да опростим... Није да нисам желела. Нисам умела. Али, није то самокритичност, да се не лажемо. То је грешка у ткању бића. Испуштен бод... (*Пауза.*)

Ови исти моји прсти, којима сам је штитала, много пута касније извели су украс у композицијама, „уштинули“ клавијатуру за две суседне дирке... Кратко, девојко, као да крадеш – тако је говорила моја професорица – баш као да их штитнеш, такав је Бах, мирно, достојанствено, а онда, с времена на време, тај дрхтај звука у коме су сједињени лепота и немир. А има и још нечега. Има чежње, снажне чежње – да украс буде поновљен. Да што пре буде поновљен. (*Пауза.*) Ти си, Марија, управо, све то.

**МАРИЈА:** Шта сам ја?

**ИРИНА:** Лепота, немир, чежња... све то заједно.

**МАРИЈА:** Лепота, немир, чежња.

## СЦЕНА XI

(*Ирина на онлајн терапији.*)

**ДОКТОР:** Јел' вам се појављује Марија још негде, осим у кући?

**ИРИНА:** Углавном само у кући... И хвала Богу, па је тако. На улици готово никада. Можда је искрсла пар пута, али само на секунд-два. У школу ми не долази, једино када чује свој омиљени скерцо.

Не знам зашто толико воли тај Шубертов скерцо, и то не читаву композицију, већ само трио, са спорим темпом. Кад моји ученици почну да свирају тај део – трећу страну, ја га тако зовем – ето ње у углу поред прозора. Иначе, и мени се тај део композиције највише допада. Како крену ти дужи тонови, увек осетим да ми се нешто изнутра смекшава... Као да ти лагани звуци равнају терен у мени и спремају га за украсе... А тек ти украси! Кратки таласи брзих, разиграних нота... Невероватна, узнемирујућа лепота... Живот увек на нечему закине – као да то саопште... Баш то. И тако отмени и развучени, нижу се... поштују један другог, елегантно уступају место један другом... И онда и у мени подстакну неку финоћу мисли и емоција... И још нешто, докторе, још нешто... Измирење!

**ДОКТОР:** Какво измирење?

**ИРИНА:** Од нас се, одозго, непрекидно тражи да се с нечим помиremo, јелда? Хоћеш ово, те оно, трудиш се, изгараш, не иде... А ти тонови као да одједанпут понуде једно велико и коначно измирење са животом. Какав год био. Какав год био... Тај чудесан скерцо... Могли бисте тај скерцо да преписујете као терапију својим пацијентима који се жале на живот, који не могу да се помире са животом... Који стално траже нешто више, па им амбиција изазове неурозу, па анксиозност, па депресију, па свашта још. Или су само тужни... Верујте ми, помаже.



Понекад, кад почне та наша „трећа страна“, зажмурим и питам се хоће ли се Марија појавити и тог пута. Преиспитујем своја чула, докторе, дражим их уз помоћ скерца. Могу ли осетити Марију пре него што је видим, као што осећамо, односно, чујемо музику, а не видимо је?

**ДОКТОР:** И, да ли је осећате?

**ИРИНА:** Не. Отворим очи и угледам је на истој столици поред прозора... А ту столицу, вала, као да је неко ставио специјално за њу. Кажем ја вама, неко ми ипак нешто и подваљује. Добро, шалим се... Али, тада кад схватим да не осећам Маријино присуство, не могу рећи да нисам мало разочарана. Марија је твоја сличица, ништа више, кажем себи, и буде ми некако жао што не постоји бар мало више, мада ме то уједно извлачи из заноса, уз пријатно отрежњење... Нека, довољно је оволико, што је видим, кажем себи тада.

**ДОКТОР** (*кроз осмех*): И превише.

**ИРИНА:** Превише? Онда то дође нешто као вишак стварности... Јелда? Ја изгледа патим од вишка стварности... И чим се заврши величанствена секвенца скерца, Марија нестане. И на томе сам јој захвална. Што нестане... Захвалност је корисна емоција, јелда, докторе?

(Музика – *Shubert Scerzo in B flat Major.*)

## СЦЕНА XII

(*Ирина и Марија у дневној соби.*)

**ИРИНА:** Зашто си ми опет долазила у музичку? Обећала си да нећеш.

**МАРИЈА:** Али, скерцо, мама, скерцо! Она трећа страна, знаш да не могу да одолим.

**ИРИНА:** Зашто ти се толико допада?

**МАРИЈА:** Не знам да објасним...

**ИРИНА:** Знаш, ти све знаш...

**МАРИЈА:** Кад крену ти дужи тонови, осетим да ми се нешто изнутра смекшава... Као да равнају терен у мени и спремају га за оне украсе... А тек ти украси! Те брзе, разигране ноте! Каква невероватна, узнемирујућа лепота.

**ИРИНА:** Ти си стварно једно стармало дете.

**МАРИЈА:** Сад ти мене прекидаш... Знаш шта ми се чини да поручују... ти звуци.

**ИРИНА:** Шта?

**МАРИЈА:** Да живот увек на нечему закине. Баш то. Али, тако отмени и развучени, и елегантни... И у мени изазову неке fine мисли... И још нешто, мама, још нешто. Измирење!

**ИРИНА:** Какво измирење?

**МАРИЈА:** Па, са животом, наравно! Какав год био. Какав год био...

**МАРИЈА И ИРИНА** (*ујлас*): Тај чудесан скерцо!

**ИРИНА:** Сад ми је нешто пало на памет... Ти у ствари постојиш, Марија, ти си једна душа која ми се дала да је видим. Само то. Једна пегава душа, ха! Да, тачно тако... Душа која ми се показала, ништа више. Душа која је обукла костим и стала на позорницу. И сада игра представу за једног јединог гледаоца.

**МАРИЈА:** Настојиш да ме утешим?

**ИРИНА:** Настојим да те објасним.

**МАРИЈА:** Зашто?

**ИРИНА:** Зашто? Видиш, то ти је добро питање. Не знам... Тако су ме научили, васпитали.

**МАРИЈА:** Моји бака и деда?

**ИРИНА:** Да, Марија, твоји бака и деда научили су ме да се све мора објаснити... Опет ме прекидаш с тим глупостима... Дакле, ти си једна душа која је пожелела да је видим, и то је све.

**МАРИЈА:** А ти ниси пожелела да мене видиш?

**ИРИНА:** Понекад постављаш тешка питања, баш си стармало дете.

**МАРИЈА:** Опет ми то кажеш, не знам шта је то стармало, погледаћу касније у речнику.

**ИРИНА:** Уосталом, шта ће ти тело? Тело је ионако будући измет душе. Гованце. Обично гованце. (*Марија се смеје ситно, припушено, увлачећи главу у рамена.*) Ето ти сад! Како знаш за говно кад га никад ниси покакила?

**МАРИЈА:** Знам, ето, знам. Знам и да смрди. (*Зацушава нос.*)

**ИРИНА:** Тебе и нема, Марија, на овом свету, а све знаш...

---

## СЦЕНА XIII

---

(*Ирина на онлајн терапији.*)

**ИРИНА:** Најгоре је, докторе, то што... постоји још једна девојчица.

**ДОКТОР:** Имате још једно привиђење?

**ИРИНА:** Не, не, ово је стварна девојчица... Ђерка моје другарице из основне школе, у ствари, моје и Дејанове заједничке другарице, Ирене. Ја Ирина, она Ирена, ето... Никада није кокетирала с њим, то не. Али, једном, кад сам ушла у стан, затекла сам их у трпезарији за столом како играју јамб... Имала је на себи кратку сукњу од тексас платна. Једна нога на поду, а друга подвијена. Стално је тако седела. Из радија је допирала она песма *Хеј, моја душице, избаци дубице...* Моментално ми се створила слика њиховог сношаја у нашој спаваћој соби. Он јој задиже сукњу на брзину, све мора да се обави брзо, и то на поду, да не поремете затегнути прекривач на лежају, она скида унихоп са једне ноге, па гаћице, смотуљак јој остаје око чланка ноге. Дејан је љут на себе што ме вара – ово је чиста телесна страст, тренутна, животињска пожуда, она је крива, завела га је – грубо јој размиче ноге, откопчава шлиц, жур-

но, јер, шта ако се случајно вратим раније са факса, и продире у њу док она почиње да гласно дахће. Причала ми је да док води љубав, воли да замишља како се преображава у керушу, јер је то додатно узбуђује. И крај. Облачење на брзину, одлазак у купатило, шум воде. Јамб. Јамб ће спасити ствар.

Није то била моја визија, докторе, али не ни машта, просто сцена која ми се створила тада пред очима, а верујте ми, одувек сам имала одличну интуицију и знала чак и да предвидим догађаје. Убрзо после тога Ирена се удала, а знам да није волела тог типа... И родила дете. Девојчицу, Уну... Е, она, докторе. Та мала Уна. Она неподношљиво личи на Марију. Живели су у Бечу до пре месец дана, тек сам је јуче видела први пут, ту девојчицу.

**ДОКТОР:** Не претварајте свој живот у детективску причу.

**ИРИНА:** Мислите да је неважно, то што личе?

**ДОКТОР:** Неважно је. А можда вам се и чини. Уосталом, оставили сте Дејана, зашто се сада бавите прошлошћу? Него, Ирина, мислим да је време за медицинтну терапију, даћу вам нешто за депресију.

**ИРИНА:** Депресивна сам? Јел' то ваша коначна дијагноза? Надала сам се да ћемо избећи лекове.

**ДОКТОР:** Овај антидепресив који ћу вам преписати узима пола Европе. Није шткодљив, а врло је ефикасан. Долазила ми је једна жена која је добијала порив да убије своју децу кад год би отворила кухињску фиоку и угледала ножеве. То су присилне мисли. После два месеца терапије, ослободила их се.

**ИРИНА:** Али, докторе, ја немам присилних мисли, јел' тако?

**ДОКТОР:** Немате, али имате нежељене визије.

**ИРИНА:** Добро, то имам.

**ДОКТОР:** А оне су последица депресије... Изазване осећајем кривице.

**ИРИНА:** Али, ја не осећам кривицу. Ниједног тренутка се нисам покајала што сам абортирала.

**ДОКТОР:** То је кривица на несвесном плану... Вероватно је корен у претераном осећању одговорности који су вам родитељи наметнули.

**ИРИНА:** Мислите, несвесно су ми наметнули?

**ДОКТОР:** Да, несвесно.

**ИРИНА:** Рекли сте да морам да будем потпуно искрена с вама... Нисам сигурна да је моје привиђење сасвим нежељено, и не бих рекла да сам депресивна... Оваква сам, докторе, одувек, иста. Морам да слушам Шопена, морам да додирнем бар један лист на дрвету кад прођем поред њега. У неком другом животу причаћу с дрвећем. У овом не, довољно је што причам с Маријом. И то је све што морам да радим. То је све од присиле.

Нисам плачна, мада, признајем да ми се очи редовно пуне сузама кад слушам Шопенове валцере и ноктурна. Али, кад слушам његове етиде, не плачем. Часна реч, не плачем. И... радујем се сунцу. Заиста, докторе, радујем се сунцу, увек. А радујем се и киши, одувек сам волела кишу. Нисам уопште захтевна када су у питању временски услови. Све у свему... мислим да ипак волим живот.

**ДОКТОР:** Добро, Ирина, дођите за месец дана. Ако и тада још имате привиђења, мораћемо да започнемо са лековима. Јел' то у реду?

**ИРИНА:** Да, да, може тако.

**ДОКТОР:** Наравно, дођите раније у случају неког погоршања.

**ИРИНА:** Погоршања? А шта би било погоршање? У ствари, знам! Ако Марија почне да долази чешће, и ноћу, док спавам, ушуња ми се у кревет и дише ми у лице, и не само Марија, већ и други ваздушни људи, читава племена ме посећују. Да, то би било незгодно... Поготову ако ме походе на јавним местима. Уђем у градски аутобус, они за мнош. У продавници, поред касе, мирно чекају иза мене, да платим. У музичкој школи, док моји ђаци свирају, они стоје, попунили целу просторију, и слушају... Културни,

нема шта, велики љубитељи класичне музике. Знам, докторе, и шта би још било погоршање. Ако се то деси, ето, мене одмах код вас. Ако би Марија коначно проговорила људским гласом, гласно. Или почне да испушта неартикулисане гласове. Или се појави и заплаче. И не престаје да плаче. Или вришти, без престанка. Вриштећа Марија. Или звижди. Звиждећа Марија. Или пева неку досадну дечју песмицу: ринге ринге раја, дош'о чика Паја, ендендину саваракатину... И тако у недоглед. Од тога би се заиста дефинитивно полудело.

---

## СЦЕНА XIV

---

*(Ирина се срећује за вечерњи излазак. Облачи елџантинску хаљину, дошерије фризуру, шминка се.)*

---

## СЦЕНА XV

---

*(Ирина и Марија у дневној соби.)*

**ИРИНА:** Слушај, Марија. Немој да ти је некада пало на памет да ми испушташ неке неартикулисане гласове, или да плачеш, да цвилиш, да звиждиш, или да певаш неку досадну дечију песмицу, оно, ринге ринге раја, дош'о чика Паја, или оно, ендендину саваракатину... Да ти није пало на памет да радиш тако нешто!

**МАРИЈА:** Нећу, шта ти је... Што бих то радила... Сад звучиш као права мајка.

**ИРИНА:** Ајде сада да те научим да свираш.

**МАРИЈА:** Стварно хоћеш?

**ИРИНА:** Хоћу.

**МАРИЈА:** Супер!

*(Марија привлачи столицу и седе уз клавир поред Ирине)*

**ИРИНА:** Прво исправи леђа, леђа морају увек да буду права. *(Марија се исправља.)* Сад спусти десни длан на клавијатуру. Најпре ћемо само вежбу за десну руку, па после за леву.

**МАРИЈА:** А кад ћемо обе?

**ИРИНА:** Полако, далеко смо од тога. Длан мора да буде мекан и заобљен, ево, овако. *(Показује јој)* Као да држиш јабучицу. На дирке се ослањаш јагодицама.

**МАРИЈА:** Овако?

**ИРИНА:** Да, тако. И, пошто је ово први час, свираћемо само лествицу.

**МАРИЈА:** Шта је лествица?

**ИРИНА:** То је низ од осам узастопних тонова. Почињемо са де дуром. *(Свира до-ре-ми-фа-сол-ла-си-до, до-си-ла-сол-фа-ми-ре-до.)* Видиш, кад дођеш до трећег прста, пребациш палац, и наставиш. *(Марија свира.)* Не спуштај длан! Стално она јабучица. И исправи леђа. *(Марија понавља свирку.)* Тако, добро је. А кад се враћаш, иде пети, четврти, трећи, други прст, па палац и онда пребациш трећи прст, па до краја. Ево, овако. *(Свира поново до-ре-ми-фа-сол-ла-си-до, до-си-ла-сол-фа-ми-ре-до.)* Ајде сад ти. *(Марија свира.)* Одлична си. Ајмо заједно. *(Свирају заједно лествицу певајући до-ре-ми-фа-сол-ла-си-до, до-си-ла-сол-фа-ми-ре-до)*

Е, ово је довољно за први час.

**МАРИЈА:** Јел' могу још мало сама?

**ИРИНА:** Можеш.

*(Марија свира, али звука нема. Ирина је посматра са сећом.)*

Штета, заиста штета...

*(Иауза)*

Марија... морам нешто да ти кажем. *(узбуђено)*. Нешто много важно. *(Марија прекида са свирањем и окреће се ка њој.)* Већ неко време покушавам да ти то саопштим... Па, никако.

**МАРИЈА:** Знам, желиш да одем. И да се више не враћам из Долине.

**ИРИНА:** Да, доста је било. Време је да одеш, малена. Сад је заиста време...

*(Марија устаје и одлази са сцене. Ирина лајано креће за њом. И она најкрајко несћаје са сцене. Почиње музика: Chopin, Fantaisie Impromptu. Ирина се враћа на сцену, најпре само слуша музику, а онда се обраћа њублицы. Говори преко музике.)*

Јел' чујете ову музику? Јел' чујете? Величанствени импромпту! Али, где је пијаниста? Нема пијанисте... Изгледа да нам свира неки невидљиви, ваздушни пијаниста. Кажем ја, све је музика! Заиста, све је музика! Чујна или нечујна, свеједно... Негде далеко у овом часу хуче водопади, ми их не чујемо. Негде певају птице, не чујемо их. Негде у некој шуми, лом се грање. Негде далеко у некој савани ричу лавови. Не чујемо их... Негде далеко шуми море.

Природа непрекидно ствара музику. И има своје законе. Своје строге законе. Који важе једнако за све. За капљицу воде, за језеро, за океан. Тако и за живот, вероватно. И ако не откријеш законитост свог живота, трајно си изгубљен. А сваки живот, изгледа, има сопствену законитост.

Не знам... не знам где сам малочас нестала... Не знам заиста. Знам само да сам хтела да мало отпратим Марију. Сећам се да сам ишла за њом, ишла... а онда сам ваљда пожелела да се вратим. Или ме је музика дозвола... Ко то зна?

Пише > Милош Латиновић

Драматуршка белешка / Соња Атанасијевић, „Ваздушни људи“

## Бесудбинство ваздушних људи

Опредељење за објављивање драме *Ваздушни људи* Соње Атанасијевић утемељено је пре свега на актуелности теме – абортуса – као и индивидуалних трауматских последица овог чина који, из дана у дан, наставља да разједињује друштво стављајући човечанство у ешалоне – за и против. Ипак, та узаврела вербална борба, која раздире душу, није доминантна тема комада ауторке Соње Атанасијевић, него у камерној драми *Ваздушни људи* дамара дубља траума, она која настаје као последица одлуке појединца, засноване на праву и слободи родне равноправности. Није, дакле, суштина у причи која уважава, износи и оповргава тезе за и против абортуса, него у оном осећању трагике када – бринући о себи, свом телу, будућности – жена доноси одлуку о прекиду трудноће, односно о проблемима опоравка од тог чина који је дефинитивно индивидуално најтеже поднети. Ауторка зналачки води причу кроз сторију главне јунакиње Ирине, о којој не знамо много, осим да је абортирала, и Марије, њеног нерођеног детета. У тој игри – ако то психолошко стање игра може бити – која се заснива на тези: „Ја постојим, ти не постојиш“, ти си ваздух, измаштано биће, дух – ауторка гради драматуршку причу, пуну дилема и незацељујућег раскола. Значајно је да та расправа има структуру стварног, јасноћу свакодневног, конкретност проблематичности која, без обзира на разлоге чина, очито никада не може бити превладана. У драмском смислу, то је монолошка

структура где Марија, девојчица/привиђење, кратким репликама иницира/провоцира причу о неразумевању („сама сам прошла тај пакао. И још га пролазим“), опсеивности („Стално си ту“), препуштениости, болу, анксиозности главне протагонисткиње драме *Ваздушни људи*. Други слој, други ток, али нераскидиво повезан са основним, или иницијалним, је дијалог Ирине с Доктором, трећим ликом, који само продубљује трагичност приче о губитку. Стручни разговори, лепо проучени од стране ауторке, не нарушавају структуру драме, али доприносе претходно изреченом суду о карактеру главне јунакиње и њеним демонима. Нема спаса од ваздушних људи, јер су они део нас, наша судбина. Али, без обзира на стручност, воље и емпатије од других лица. Комад каже: сам си на свету, и спас, ако га има, само је у теби.

Драма Соње Атанасијевић је језички прецизан и стилски уједначен комад, добро конструисан у контексту карактера, а посебно импонује одређење хладноће опхођења Доктора, пасивног лика, који једино сценско упориште има у језику. Због тога је значајно поштовати, у евентуалној инсценијацији, књижевну посвећеност ауторке. Сценографски и костимографски комад није захтеван и једноставан је за реализацији.

*Ваздушни људи* су, дакле, занимљив литерарни предлојак, ослоњен на актуелну тему, који је верујем изазов сценски обрадити.

# 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: *куренић и њалик*
- За наслове текстова у оквиру зборника радова, позоришних и других часописа, за називе приповедака, песама, за речи које се доносе у наводницима... користити правописне наводнике (пример: „Сцена“)
- Фусноте: обележавање у тексту бројевима од 1..., фонт: ћирилица, Times New Roman, 10 pt; латинични делови текста фонтом Times New Roman, 10 pt;

## ДРАМСКИ ТЕКСТ

- **Фонт: ћирилица, Times New Roman, 12 pt;** латинични делови текста фонтом Times New Roman, 12 pt;
- Пасус: без увлачења, обострано равнање; размак између редова: Before: 0; After: 0; Line spacing: Single.
- Име лика: верзалом, двотачка, један словни размак, текст реплике –

Пример:

МИЛИЦА: Колико је сати?

РАНКО: Немам сат.

- Име лика са дидаскалијом: верзал, дидаскалија у загради италиком, двотачка, један словни размак, текст реплике –

Пример:

МИЛИЦА (*Тељи се и зева.*): Колико је сати?

РАНКО (*Незаинтересовано.*): Немам сат.

(*Узима мобилни телефон и куца СМС поруку.*)

## ТЕХНИЧКА УПУТСТВА ЗА ФОТОГРАФИЈЕ

- Резолуција фајла: 300 dpi или више у размери 1:1 у односу на очекивани формат репродукције
- Минимална ширина (висина) фотографије у оквиру текста: 10 cm са резолуцијом 300 dpi
- Фотографија за насловну страну: висина најмање 22 cm са пропорционалном ширином, резолуција 300 dpi
- Врста фајлова: TIF, PSD и JPG (без компресије)
- Логотипи, знакови и сличне графике дати и у векторским форматима (Ai, CDR, PDF, EPS...), а због универзалне компатибилности најпожељније је да фајлови буду у PDF формату
- Колорни модел:  
колор фотографије: 24 bit Color  
црно беле фотографије: 8 bit Grayscale
- Назив фајла треба да има елементе из легенде фотографије (на пример: bitef1.jpg, bitef2.jpg...), а не апстрактни низови слова, бројева или скраћенице (пожељно је да називи фајлова буду исписани латиничним словима без дијакритичких знакова због накнадне компатибилности у коришћењу фајла у различитим програмима).
- У случају да се материјал скенира (са штампане основе), приликом скенирања укључити „дескрининг“ филтер, уз поштовање претходних упутстава.
- Потребно је приложити одговарајуће податке о извору ликовног прилога (име аутора/фотографа).

сйеријино  йозорје



---

CIP – Каталогизација у публикацији  
Библиотека Матице српске, Нови Сад

792

Сцена: часопис за позоришну уметност / главни и  
одговорни уредник Милош Лагиновић. – Год. 1, бр. 1 (1965)–.  
Нови Сад: Стеријино позорје, 1965–. – илустр.; 22 цм

Тромесечно  
ISSN 0036-5734 = Сцена (Нови Сад)

COBISS.SR-ID 319245

---